

УДК 791

ББК 85.373(2); 85.374.3

Цунтаева Аминат Данияловна

Аспирант, сектор художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва,
Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000–0002–3721–7284

ResearcherID: GLR-5699–2022

sheikhova@gmail.com

Ключевые слова: современное кино, Кавказ, травма, теснота, побег,
публичная история

Цунтаева Аминат Данияловна

Образы несвободы в фильмах современных кавказских режиссеров



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-336-363

Для цит.: Цунтаева А.Д. Образы несвободы в фильмах современных
кавказских режиссеров // Художественная культура. 2022. № 3.
С. 336–363. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-336-363>.

For cit.: Tsuntaeva A.D. The Lack-of-Freedom Images in the Films of Modern
Caucasian Directors. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022,
no. 3, pp. 336–363. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-336-363>.
(In Russian)

Tsuntaeva Aminat D.

PhD Student (in Culture Studies), Mass Media Arts Department, State
Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia

ORCID ID: 0000–0002–3721–7284

ResearcherID: GLR-5699–2022

sheikhova@gmail.com

Keywords: modern films, Caucasus, trauma, closeness, escape, public
history

Tsuntaeva Aminat D.

The Lack-of-Freedom Images in the Films
of Modern Caucasian Directors

Аннотация. Статья посвящена фильмам современных молодых кавказских режиссеров, окончивших мастерскую Александра Сокурова в Кабардино-Балкарском государственном университете (Нальчик). Автор рассматривает художественные особенности картин «Теснота» (режиссер Кантемир Балагов), «Разжимая кулаки» (режиссер Кира Коваленко) и «Глубокие реки» (режиссер Владимир Битоков).

Предметом исследования становятся особенности изображения в художественном пространстве травматических событий прошлого, а также проблем настоящего времени. В статье анализируются исторический и культурный контексты, жанровая специфика работ современных режиссеров. Цель исследования заключается в выявлении образов несвободы в художественных картинах, а также в определении жанровых особенностей фильмов. Автор отмечает, что в работах преобладает реализм, но режиссеры смело обращаются и к натурализму, и к гротеску.

Новизна работы состоит в том, что автор рассматривает кино как один из способов художественного осмысления травматического опыта кавказских народов, где реальные исторические события подаются через исследование личных переживаний героев повествования. В фильмах режиссеры изображают современность, но ее последствия неразрывно связаны с прошлым, что актуализирует разговор о «публичной истории». Историческая память будто вшита в повествование и определяется контекстом, диалогами и визуальным рядом. Режиссеры обращаются к историческому материалу, однако мастерски соединяют в художественном пространстве документальное и вымышленное. Подчеркивается преемственность литературной традиции в изображении Кавказа как отдельного мира со своими ценностями и мировосприятием. Автор приходит к выводу, что переживание несвободы в анализируемых фильмах является главным состоянием отдельных героев и социума. Зажатость между старым патриархальным миром, в котором уже жить невыносимо, и новым, который полон неизвестности, завершается отрицанием, бунтом или побегом.

Abstract. The article is devoted to the films of young Caucasian directors who graduated from Alexander Sokurov studio at Kabardino-Balkarian State University (Nalchik). The author studies the artistic features of the films *Closeness* (director Kantemir Balagov), *Unclenching the Fists* (director Kira Kovalenko), and *Deep Rivers* (director Vladimir Bitokov).

The way the traumatic experiences from the past and problems of the present are reflected in the art field becomes the subject of the research. The article analyses the historical and cultural contexts within the framework of the artistic narrative, and the genre specifics of the modern directors' works. The purpose of the study is to reveal the lack-of-freedom images in the feature films, as well as their genre specifics. The author notes that realism prevails in the films but the directors also boldly turn to naturalism and the grotesque.

The novelty of the study consists in the author's consideration of cinema as a way for artistic understanding of the traumatic experience of the Caucasian people, which presents the real historical events through the analysis of the personal experience of the characters in the narrative. The directors depict modern times, but the outcomes are tightly linked with the past, which actualizes the discussion about the "public history". Historical memory seems to be woven into the narrative and is determined by the context, dialogues and visual imagery. The directors turn to historical material but masterfully combine the documentary and the fiction in the artistic space. The continuity of the literary tradition in depicting the Caucasus as a separate world with its own values and worldview is emphasized. The author comes to the conclusion that experiencing the lack of freedom is the main state of individual characters and society in the analysed films. The state of being caught between the old patriarchal world, where life is unbearable, and the new one, which is full of uncertainty, results in denial, rebellion or escape.

Введение

Нарастающий интерес к прошлому сегодня стал едва ли не определяющим состоянием для человечества. Представители разных наций и народов в надежде понять и осмыслить то, что происходило с ними, подвергают события прошлого пристальному анализу. Они обращаются к истории и ищут ответы, которые помогут им сконструировать или определить собственную идентичность сегодня. Кинематограф становится одним из способов художественного осмысления травматического опыта. Современные режиссеры в попытках понять настоящее все чаще используют исторический материал. Примечательно, что история в этих работах подается через исследование личных переживаний героев без обращения к жанровым особенностям исторического кино. Этим определяется актуальность данной работы, в которой на первый план выходит авторское осмысление больших событий прошлого и ищутся новые способы их репрезентации с помощью художественных средств.

Картины выпускников мастерской Александра Сокурова нельзя отнести к жанровому историческому и тем более костюмно-историческому фильму, однако в них затрагиваются актуальные на сегодняшний день темы, имеющие глубокие исторические корни. Это выводит нас в сферу публичной истории, изучающей различные формы репрезентации прошлого. Новизна работы заключается в художественном анализе работ молодых кавказских режиссеров в контексте исторических событий, которые в разной степени проявляются в фильмах. Способы говорить о травматических событиях прошлого, особенности изображения современных проблем Кавказа в кино — предмет данного исследования.

Все анализируемые фильмы вышли в свет в течение последних пяти лет: «Теснота» (режиссер Кантемир Балагов) в 2017 году, «Глубокие реки» (режиссер Владимир Битоков) в 2018 году, «Дылда» (режиссер Кантемир Балагов) в 2019 году и, наконец, фильм «Разжимая кулаки» (режиссер Кира Коваленко) российской публике был показан в конце 2021 года. Авторы картин — молодые режиссеры, снявшие свои картины до 35 лет, большую часть жизни они прожили на Кавказе. Исторические события, нашедшие отражение в фильмах, произошли задолго до рождения авторов или стали частью раннего

детства, которое оставляет в памяти некоторые обрывочные воспоминания. Так, в «Тесноте», которую Кантемир Балагов снял в 26 лет, речь идет о событиях 1998 года. Таким образом, автору было примерно семь лет, когда произошло похищение молодых людей из еврейских семей, послужившее основой для сюжета фильма. Также в картине особое место занимают события войны в Чечне, во время которых Балагов был ребенком, но ощущает острую необходимость отрефлексировать их в кино.

В фильме «Разжимая кулаки» главная героиня в детстве стала жертвой теракта в Беслане, что стало роковым событием не только в ее судьбе, но и в жизни всей страны. Не событийная, но ощущаемая в разрыве связь настоящего и прошлого присутствует во всех фильмах, но центральной становится в фильме Владимира Битокова. В картине «Глубокие реки» нет отсылок к конкретным историческим фактам, но конфликт старого и нового имеет историческую основу: патриархальные ценности и уклад, сформировавшиеся сотни лет назад, в современном мире переживают стадию глубокого кризиса. Авторы обращаются не только к истории современной России, но и к событиям далекого прошлого. Так, Кантемир Балагов включает в повествование разговор о последствиях Кавказской войны, окончившейся в 1864 году («Теснота»). Режиссер также обращается к теме Великой отечественной войны («Дылда») и ищет новые способы говорить о травмах прошлого.

Понятие «публичная история» многослойно. Как подчеркивают исследователи, это и научно-исследовательская область, изучающая формы репрезентации прошлого, и сфера практической деятельности, в рамках которой создаются подобные репрезентации [3, с. 23]. В данной работе мы рассматриваем ее как область знания, изучающую различные способы репрезентации прошлого.

В связи с этим перед нами стояла цель обратиться к фильмам современных режиссеров с Кавказа и проанализировать, что их объединяет и делает актуальными сегодня, как они работают с историческим материалом и какие художественные средства используют для передачи главных состояний современного кавказского социума. Для этого мы обратились к анализу жанровых особенностей кино, выделили главные образы и основные сюжетные линии, проанализировали, каким образом актуализируется прошлое в современном контексте.

Исследованию форм памяти (в частности, культурной) и осмыслению травматического опыта прошлого посвящены работы Аллейды Ассман [1], которая актуализирует разговор о видах и происхождении индивидуальных и коллективных воспоминаний. По мнению исследователя, они становятся «все менее спонтанным, естественным и или сакральным актом, они во все большей мере опознаются как социальные и культурные конструкты, изменяющиеся во времени и обретающие собственную историю» [1, с. 12]. Особую роль в этом вопросе играют исследования Пьера Нора [11], который противопоставляет понятия памяти и истории. Вслед за ученым мы исходим из того, что история — всегда проблематичная и неполная реконструкция прошлого, тогда как память всегда актуальна, ее носителями являются живые социальные группы, она способна переживать длительные периоды забвения и внезапную актуализацию. О политике памяти в публичном пространстве пишет Сергей Ушакин (Serguei Oushakine, 2013) [17], отмечая, что конкретные факты, осязаемые черты прошлого часто используются в качестве материальных предлогов для создания эмоциональной картины, которая не была испытана на собственном опыте. На наш взгляд, это применимо и к художественным способам осмысления фактов истории в кино.

Теме Кавказской войны в российском коммеморативном пространстве посвящены работы Амираана Урушадзе [10]. Автор рассматривает причины забвения этой темы в общественно-политическом пространстве. В нашем случае тема вновь актуализируется с помощью искусства. Проблеме памяти в культуре посвящен сборник статей «Память как объект и инструмент искусствознания», изданный Государственным институтом искусствознания [8]. В нем обсуждаются проблемы памяти и механизмов функционирования искусства, традиции в искусстве, которые способствуют пробуждению памяти, а также разрушение этих канонов. Эти аспекты работы с памятью и прошлым также помогли в подготовке статьи. Взаимосвязь истории с визуальными медиа исследует Роберт А. Розенстоун (Robert A. Rosenstone, 2012) [19]. Его труды, в частности, посвящены методологии анализа исторического визуального контента как с технической стороны, так и с позиции профессионального историка. Наконец, важным теоретическим трудом для анализа кино с позиций публичной истории стала книга под редакцией Пола Аштона и Хильды Кин

(Paul W. Ashton, Hilda Kean, 2009) [18], где авторы, в частности, рассматривают вопросы становления авторитетов в историческом знании. Активное обращение к критическим статьям в рамках данной работы продиктовано анализом очень современного материала, еще не нашедшего отражение в научной литературе.

В работах Кантемира Балагова, Киры Коваленко, Владимира Битокова и других выпускников мастерской А. Сокурова в Кабардино-Балкарском университете, на наш взгляд, речь идет об особом типе исторических фильмов, которые Егор Исаев характеризует как фильм-прием, где крайне рефлексивно осмысляется как само прошлое, так и язык кинематографа, при помощи которого авторы строят повествование. Исследователь определяет это как прием обнаженного фильма, под которым понимается особое отношение к форме произведения и концентрация на исторической травме или опыте, который невозможно до конца осмыслить, ощутить и проговорить средствами жанрового нарративного кино [4, с. 279–280]. Картины «Теснота», «Дылда», «Разжимая кулаки»⁽¹⁾, «Глубокие реки», а также короткометражные фильмы молодых режиссеров, на наш взгляд, являются примером обнаженного фильма, где авторы остаются в жанре драмы с элементами реализма, натурализма и гротеска, не предлагают новый взгляд на прошлое, но актуализируют его, помещая в современный контекст, отмечая его серьезное влияние на настоящее.

Кино — один из способов создания исторического нарратива. В анализируемых фильмах режиссеры изображают настоящее, но его последствия неразрывно связаны с прошлым. Политика памяти трансформируется: нередко травматичные события прошлого отходят на периферию общественного интереса, но в результате каких-то потрясений в настоящем вновь становятся актуальными и требуют анализа. Память соединяет прошлое и настоящее нелинейно, она делает это с помощью контекста и нарратива [15, р. 4]. Нам также кажется важным в рамках исследования кино, не являющегося историческим в традиционной системе жанров, процитировать Марка Блока: «История — это наука о людях во времени» [2, с. 16]. Здесь историк полеми-

(1) Картина получила специальный приз «Особый взгляд» на Каннском кинофестивале в 2021 году и выдвинута Россией на «Оскар».

зирует с известным определением «история — это наука о прошлом». Мы также согласны с мнением Екатерины Лапиной-Кратасюк, что вопрос о возможности воплотить всю сложность и глубину профессионального исторического знания в экранном произведении утратил свою актуальность. За время своего существования аудиовизуальные медиа сами стали историей, превратившись в одно из наиболее важных средств производства знаний о прошлом [5].

Жанровые особенности в картинах режиссеров

Кантемир Балагов, Владимир Битоков, Кира Коваленко и другие выпускники мастерской Сокурова работают в жанре драмы: в центре картин бытовые сюжеты и частная жизнь человека, который находится в конфликте с социумом и пытается преодолеть внутренние и внешние противоречия. В картинах «Теснота» и «Дылда», «Разжимая кулаки», «Глубокие реки» преобладает реализм, но также очевидно здесь и присутствие натурализма. В картинах Балагова и Коваленко возникают важные, но по сей день табуированные темы подросткового взросления. Молодые режиссеры не избегают темы секса: он в их картинах присутствует натуралистично, а иногда и с элементами гиперреализма, как в случае с главной героиней «Разжимая кулаки» Адой, которая в детстве стала жертвой теракта в школе и вынуждена носить подгузник из-за серьезных физиологических проблем. Начало интимной жизни героини «Тесноты» Иланы выглядит как бунт против патриархальной несвободы: в полуподвальном темном помещении среди груды мусора и коробок камера будто подсматривает за героями сцены. В фильме «Дылда» режиссер, оставаясь в рамках драмы, обращается к гротеску с явным тяготением к сюрреализму, поэтому зритель в какой-то момент перестает видеть грань между реальным и воображаемым. Разрушенный послевоенный Ленинград, его обитатели, которые учатся жить заново, резко контрастируют с особняком аристократии, где время застыло в своем особом пространстве: вокруг прогуливаются породистые собаки, а на столе фарфор. Желание одной из героинь иметь ребенка также доходит до абсурда, и она начинает распоряжаться судьбами близких.

В обоих фильмах режиссер обращается к историческому материалу, однако мастерски соединяет в художественном пространстве



Ил. 1. М. Агузарова в роли Ады. Кадр из фильма «Разжимая кулаки», режиссер К. Коваленко, 2020

документальное и вымышленное, будто бы пытаюсь найти новые способы повествования о травмах прошлого, где сугубо реалистических способов изображения уже недостаточно. Великая Отечественная война, как и 90-е годы, в которых происходит действие фильма «Теснота», для молодого режиссера — события далекого, легендарного прошлого. Создавая почти мифический мир, в обоих фильмах Балагов тщательно исследует современность, где не до конца пережитое прошлое служит началом для разговора.

Вопрос исторической достоверности едва ли не главный в разговоре о публичной истории. Тем не менее, если принять во внимание тот факт, что история как наука сама по себе является культурно сконструированной формой знания, где связь с прошлым сильно условна, между этими сферами можно обнаружить много общего. Профессиональная историческая интерпретация фактов, методы, аргументация создают лишь частичное представление о прошлом и не могут претендовать на завершённую истинность [16]. Таким образом, историки и художники заинтересованы в воображаемом прошлом, в том, чтобы создать исторически убедительный контекст вокруг прошлого, даже если это не было так в точности до мельчайших подробностей.

Как мы видим, по жанру картины далеки от классического исторического кино, но они почти всегда историчны. Историческая память

будто вплетена, вшита в повествование, она определяется контекстом, диалогами и визуальным рядом. На наш взгляд, фильмы, о которых речь пойдет далее, можно рассматривать как часть публичной истории.

Отношения публичной истории с разными формами знания вызывают множество вопросов у исследователей. Мы исходим из того, что публичная история не обслуживает искусство, как и искусство не является набором вспомогательных функций для исторического знания. Напротив, между историческим и художественным способами познания существует много общего. История рассказывает о прошлом, опираясь на факты, а не на вымысел или игру. Однако методы исторического знания не исключают обращения к творчеству, эстетике и воображению, что является важной составляющей художественного познания мира. «История всегда была гибридной формой знания, соединяющей в себе прошлое и настоящее, память и миф, письменные источники и устную речь» [20, р. 443], — писал британский историк Рафаэль Самуэль.

Отдельность Кавказа и способы ее репрезентации в кино

Отдельность и ее преодоление — по-прежнему едва ли не главная проблема современного Кавказа. Она является объектом внимания на протяжении нескольких столетий. Традиция восприятия региона как иного, другого мира наиболее ярко выражена в русской литературе XIX века, хотя Кавказ и ранее становился местом действия в произведениях русских писателей [14, р. 79]. Эта традиция была подхвачена в XX веке кинематографом. Так, например, в документальной картине с игровыми элементами «Соль Сванетии» (1930) Михаил Калатозов обращается к теме отдельности, исследуя жизнь общины сванов Ушгули, отрезанной от остальной страны, Грузии, суровой горной грядой. Для живущих по законам родового строя сванов рождение нового человека — проклятие, он изгоняется с матерью из дома, а похороны, напротив, проходят торжественно и празднично. Жизнь в Сванетии застыла и будто бы больше не подвластна времени. Тем не менее обитатели мифологического мира, гармоничного и совершенного по своей форме, отрезаны от «большой земли» и вынуждены преодолевать эту отдельность в попытках добыть соль. Режиссер подробно и с большим напряжением показывает, какой опасный путь должны

преодолеть жители Ушгули, чтобы попасть в страну, еще больше подчеркивая этим инаковость и отдельность общины.

История региона постепенно привлекает внимание современных независимых режиссеров, не связанных с государственным заказом и не стесненных официальной трактовкой тех или иных событий. Объектом творческого осмысления зачастую становятся болезненные события прошлого, оставившие глубокий след в сознании народов, но не отрефлектированные современной культурой. Молодые режиссеры все чаще обращаются к истории своего народа, с разной степенью смелости берутся за сложные темы, о которых многие годы не принято было говорить даже в кругу близких людей. Формирование своей исторической памяти идет через обнаружение и признание травмы, в частности через кино.

Создание режиссерской мастерской Александра Сокурова в Кабардино-Балкарском университете, на наш взгляд, является последовательным шагом на пути преодоления кавказской обособленности в рамках культурного и общественно-политического контекста. Выпускники школы стилистически продолжают путь европейских режиссеров последних лет, в частности, параллели прослеживаются с картинами братьев Дарденн. Съемка ручной камерой, небольшие сюжеты, в центре которых жизнь простых людей, зачастую выходящих из категории «нормальности». Как правило, в сюжетном повествовании нет места большим событиям, радикально преобразующим судьбу героев, но многое вынесено в контекст. В случае с современными кавказскими режиссерами этот контекст исторический. Он осмысливается и проживается через киноповествование, иногда создавая документальное впечатление. Как и в картинах братьев Дарденн, у выпускников мастерской явное тяготение к камерному изображению персонажей, в них часто наблюдается теплое и даже нежное отношение к своим героям. Так, например, в фильме «Разжимая кулаки», снятом выпускницей мастерской Сокурова Кирой Коваленко, играют непрофессиональные актеры, что придает картине реалистичность, а камера непрерывно фиксирует жизнь «маленького человека», внутренний мир которого на самом деле — большой и сложный.

Разговор о настоящем через незримое присутствие прошлого — еще одна важная черта, стилистически выделяющая работы выпускников мастерской, благодаря которой на Кавказе появилась возможность для

высказывания. К тому же режиссер постарался максимально оградить учеников от собственных работ, чтобы у них появилась возможность найти свой особый кинематографический язык. Так, по мнению Константина Шавловского [12], ученики Сокурова стали первыми свидетелями северокавказского хронотопа и получили саму возможность начать высказываться. По мнению кинокритика, ранее Северный Кавказ был частью имперского опыта, его история рассказывалась победителями. Это мнение отчасти созвучно с позицией историка Джерома Де Гру, который считает, что наше современное отношение к прошлому до некоторой степени является постколониальным, поскольку мы чувствуем, что у нас есть право на прошлое, на контроль над ним [9]. Благодаря мастерской появились 12 новых режиссеров, которые способны рассказать о жизни на Кавказе от первого лица. Программа носила уникальный характер и, по мнению критика, тренд на «кавказское кино» пока не задала. Публичное бытование прошлого в картинах выпускников студии имеет свои особенности, но объединяют их схожие сюжеты.

Сам Александр Сокуров на вопрос, почему он не сделал национальную мастерскую в Москве или Петербурге, отвечал так: «Нельзя отрывать взрослых людей от общества, в котором они родились, от национального уклада. Многие потом не возвращаются. А вернувшись, теряют интерес к жизни на родине и не занимаются художественным творчеством» [7].

Отметим также, что тема отдельности актуальна и для других национальностей, проживающих на территории России или в странах СНГ. Заметный интерес кинокритиков и исследователей в последние годы вызывает, в частности, якутское и монгольское кино. Выход авторских картин национальных режиссеров на уровень мировых кинофестивалей видится как попытка преодолеть изолированность.

Неизбежный процесс глобализации является едва ли не главной причиной изменения традиций, культуры и жизненного уклада современного социума. На протяжении столетий представители малочисленных народов, а также традиционных культур сохраняли идентичность, укорененную в местных традициях и ритуалах. Сегодня они вынуждены выбирать между неопределенным настоящим и ценностями прошлого, которые все чаще вступают в конфликт с современными глобальными трендами. Пытаясь определиться, сохранить или переосмыслить национальную и культурную идентичность,

представители традиционных обществ все чаще обращаются к своему прошлому. Они нуждаются в популярных формах репрезентации исторических персон и событий, переосмыслении семейной и культурной памяти, включении объектов культурного наследия в канву популярных историй о прошлом. Все эти попытки переосмыслить прошлое находятся в области публичной истории, которая является посредником между историческим знанием и публикой и через прошлое говорит о проблемах настоящего времени.

Теснота как образ в художественном повествовании

Кантемира Балагова можно назвать одним из самых ярких и успешных выпускников мастерской Александра Сокурова. Свой дебютный полнометражный фильм («Теснота»), который был представлен на Каннском фестивале в программе «Особый взгляд», молодой режиссер снял в 2017 году. В одном из интервью он сказал следующее: «...теснота есть внутри каждого, кто вырос на Кавказе. Мы все несем ее в себе» [13]. Теснота — это форма несвободы, которую разными художественными способами пытаются передать в своих картинах практически все ученики Сокурова, обращающиеся к кавказской проблематике.

По принципу архитектоники в картине Балагова можно выделить четыре смыслообразующие части: это похищение брата главной героини Иланы, любовная линия девушки и кабардинского парня, конфликт Иланы и Давида с родителями и, наконец, выбор Иланы остаться в Нальчике, несмотря на отъезд отца и матери.

На фоне похищения бандитами молодого парня из еврейской семьи и его невесты мы знакомимся с главной героиней фильма Иланой, родной сестрой похищенного парня. Она совсем не вписывается в представления о девушке из традиционной еврейской семьи: работает у отца в автомастерской, одевается, «как пацан», смеется, когда мать протягивает ей платье на помолвку брата и, что самое поразительное, встречается с кабардинцем. Проблемы с национальной самоидентификацией героини перекликаются и со словами режиссера о самом себе. «Я и до всего этого не чувствовал себя кабардинцем, у меня нет никакой привязанности к этим традициям, к этой культуре. Я же даже кабардинского языка не знаю» [13], — признался Балагов и вызвал шквал критики со стороны соотечественников.



Ил. 2. Д. Жовнер в роли Иланы и Н. Жуков в роли Залима. Кадр из фильма «Теснота», режиссер К. Балагов, 2017

Ощущение несвободы сопровождает героев на протяжении всего фильма. Картина снята в «немом» формате 1,33:1, что усиливает эффект узости, напряженности, которая ощущается физически: герои живут в тесных помещениях, Илана то и дело лезет через окно, кино начинается с кадра, в котором героиня копошится под автомобилем и пр. Теснота не только физическая, ею пропитана жизнь обитателей Нальчика конца 90-х годов.

Тесно героям картины и в рамках традиционных представлений о браке и семье. Отношения Иланы и кабардинца Залима обречены, поскольку он не готов поступиться традициями своего народа и жениться на еврейке. Однако к этому шагу готова сама Илана: она вступает в открытый конфликт не только с родителями, но и с общиной. Как считает сам режиссер, все дело в том, что кавказские мужчины на самом деле слабее женщин [13].

В «Тесноте» конфликт «отцов и детей» уже показан в наиболее острой стадии. Режиссер доводит до предела отношения традиционных родителей и не желающих больше встраиваться в подавляющие

волю рамки патриархального уклада детей. Бунт Иланы очевиден, протест ее брата — тихий, но уверенный. В рамках традиционной этики родителям не остается ничего, кроме побега. Илана их опозорила: лишилась девственности и принесла окровавленную тряпку на застолье с семьей жениха, которого ей прочат родители. Но для Иланы это больше не повод бежать. Она отказывается уезжать, как и Давид, который делает выбор в пользу своего личного счастья. Примечательно и то, что мать требует от дочери жертвы во имя спасения брата. «Нам больше никто не поможет», — говорит она, настаивая на браке с семьей, которая обещала им деньги на выкуп Давида. Но Илана и здесь пытается порвать с ограничивающими представлениями о должном и делает иной выбор.

Очевидно, что все перечисленные конфликты имеют историческую природу. Похищения людей на Кавказе стали следствием двух войн в Чечне, нормы общественной и личной жизни сформировались в далеком прошлом, но по-прежнему играют решающую роль в конфликте с трансформировавшейся действительностью. Именно в столкновении с этой атмосферой притеснения на фоне величественных горных просторов находится поколение молодых людей, больше не желающих мириться с формулировкой «у нас так принято испокон веку».

Работа с историческим материалом в рамках публичной истории всегда находится в зоне интерпретации исторического факта. Не оспаривая историческую достоверность тех или иных событий, современный кинематограф исходит из того, что абсолютизация точности зачастую не дает возможности понять исторический контекст, поскольку ее невозможно воссоздать в полном объеме.

В картине особо подчеркивается, что у этой истории есть конкретный автор. «Меня зовут Кантемир Балагов. Я кабардинец и в этом городе родился. Это город Нальчик, Северный Кавказ. Эта история произошла в 1998 году», — говорится во вступительных титрах. Важно сказать, что у большинства людей с Кавказа найдется как минимум одна известная история похищения в ближайшем окружении. Поэтому подобное вступление не только подчеркивает важность субъективного, очень личного высказывания автора, но в то же время очерчивает контекст, хорошо знакомый жителям региона и страны, для которой Кавказ на многие годы стал олицетворением опасности и беззакония.

Кульминационным моментом картины становится просмотр кассеты с записями казней российских солдат в Чечне, также очевидно исторического события. Таким образом, публичная история становится частью художественного пространства, где непроработанное, непережитое прошлое актуализируется и требует внимания. Балагов едва ли не первым в большом кино начинает разговор о самом трагическом периоде в истории современной России, который практически не осмыслен ни в культуре, ни в искусстве. Хронику, показанную в фильме, режиссер смотрел дома со школьными друзьями и решил включить этот эпизод в картину. Липкий ужас возвращает к новостным программам из 90-х, когда подобные кадры показывали по телевидению с просьбой убрать детей от экранов. Обстановка накаляется еще и с помощью музыкального сопровождения, поскольку звучит песня чеченского барда Тимура Муцураева «Иерусалим» со словами: «Мы тебя освободим, / Богу души отдадим, / Взор к Аллаху обратим, / Будет наш Иерусалим!» Диалог, состоявшийся между товарищами после просмотра, говорит о том, что рана чеченской войны и ее последствий еще очень свежа:

- Неправильно все это.
- Что не правильно?
- Резать человека, как скотину.
- Правильно делают. Землю свою защищают, то, что мы не смогли...

И далее:

- Чеченцы братья наши.
- Они тебе такие же братья, как балкарцы, понял?

Один из ребят спрашивает, слышала ли Илана что-нибудь про геноцид, и говорит: «После русских из 12 наших племен только три остались»⁽²⁾.

(2) Вопрос о геноциде черкесов (адыгов; в группу народов входят адыгейцы, кабардинцы, черкесы и другие субэтноты, говорящие на адыгских языках абхазо-адыгской языковой группы) в ходе Кавказской войны (1817–1864) неоднократно ставился после распада СССР. Дата начала Кавказской войны также по-прежнему служит предметом для дискуссии. По мнению ряда историков, она длилась более ста лет и началась в 1763 году, когда Екатерина II поручила возвести крепость на кабардинской земле в урочище Моздок.

Таким образом, обращение к событиям прошлого оголяет целый пласт нерешенных национальных и межэтнических конфликтов. Вводя документальные съемки в художественное повествование, а далее разговор о событиях еще более ранней истории, режиссер будто бы показывает, что одни непрожитые конфликты приводят к другим и рано или поздно вопрос встанет остро и потребует новых решений. Не менее важным здесь является акцент на внутренних конфликтах между кавказскими народами. Советская административная политика при создании границ этнических образований часто не учитывала интересы проживающих на них народов. Территориальные конфликты на Северном Кавказе сегодня имеют локальный характер, но происходят регулярно с разной степенью интенсивности.

Обращается к творчеству по-прежнему популярного на Кавказе барда Тимура Муцураева и Кира Коваленко. Однако в фильме «Разжимая кулаки» звучит лирическая композиция певца «Твоя нежная походка», когда Ада будто бы вырывается из-под пристального наблюдения отца и отправляется с настойчивым ухажером на сборище местных ребят, дрейфующих на старых «жигулях». Для Ады это глоток свежего воздуха, она по привычке прячет лицо в кофту, но глаза говорят о том, что она в этот момент счастлива.

В финальных кадрах «Тесноты» тьма будто отступает, формат съемки становится шире, и мы видим провожающую родителей Илану на фоне гор. «Мам, тебе некого больше любить», — говорит она, когда мать обнимает ее и накидывает куртку на плечи.

Горы совершенно очевидно олицетворяют свободу, выход за рамки душной провинциальной несвободы. Но они же будто консервируют, сжимают пространство вокруг тех, кто отчаянно хочет вырваться.

Балагову удалось показать контраст между подавляемой волей и безграничными просторами кавказской природы. В картине будто наметился путь к освобождению в самом широком понимании: начиная с освобождения от национальных и религиозных различий, заканчивая прочными семейными устоями и традициями, когда в них становится невыносимо душно. Примечательно, что композиция фильма выстроена по такому же принципу: в первых кадрах Илана копошится под машиной в автосалоне под громкую кабардинскую музыку из радиоприемника, в финале мы видим ее на фоне монументальной природы. Практически все съемки фильма велись либо

в ночное время, либо в закрытых помещениях, и лишь к финалу мы видим героиню на фоне высокого рассветного неба.

Примечательно, что и Кантемир Балагов, и Кира Коваленко вводят в сюжет сцены с местной дискотеки. Для девушек из традиционного общества пойти на дискотеку — смелый шаг, поскольку слухи о таких поступках распространяются быстро. Дискотека становится своеобразной метафорой свободы от вытесняющей внешней среды. Здесь каждый может позволить себе чуть больше смелости и самовыражения. Илана сначала сидит в машине и будто бы сомневается, но потом решается, выходит и танцует одна: сначала под музыку, а потом мы видим только болезненные движения и немой крик героини. На утро она останется без голоса, но на лице будет улыбка. Она будто обрела свободу не только внешнюю, но и внутреннюю. Аду же приводят на дискотеку братья, зная о ее желании. Она долго не отваживается, прячась за волейбольной сеткой, и в итоге хочет сбежать, но старший брат Аким ее возвращает. Они танцуют медленный танец под очередную лирическую песню Муцураева.

Кризис патриархальных ценностей и побег во имя спасения

В тесноте на фоне суровых кавказских гор также живут герои картины «Глубокие реки» Владимира Битокова, другого ученика Александра Сокурова. Фильм снят на родном для режиссера кабардино-черкесском языке с русскими субтитрами и рассказывает о жизни семьи в суровых горах Кавказа, где люди вынуждены зарабатывать на жизнь рубкой леса.

«Глубокие реки» также можно разделить на несколько значимых по смыслу частей: приезд Малого в дом отца, конфликт братьев с односельчанами и предательство младшего брата с финальным бегством.

Молодой человек, которого братья снисходительно называют Малой, возвращается в село, чтобы помочь семье выполнить прибыльный заказ. Мы не знаем, откуда он приехал, его внешний вид вряд ли удивит городских жителей, но нелепо смотрится в горах. Столкновение двух миров болезненно проживается всеми членами семьи, и к середине фильма взаимные колкости и грубость переходят в открытый конфликт.



Илл. 3. Т. Теппеев в роли Малого. Кадр из фильма «Глубокие реки», режиссер В. Битоков, 2018

«У меня была задача показать регион таким, каким я его знаю. Я надеюсь, что разрушил стереотип, что у нас всегда брат за брата и сосед за соседа. К сожалению, абсолютное уважение к старшим и женщинам, послушание младших сейчас уходит в прошлое, этого все меньше и меньше. Мне кажется, это проблема, я считаю, что уважение к женщине и старшему брату — вещи, принципиально важные для семьи» [6], — говорил Владимир Битоков в одном из интервью.

Язык в картине если и не становится полноценным действующим лицом, то явно выполняет целый ряд смысловых функций. В первую очередь, он делит мир традиционный и современный. В первом он живой, органичный, составляющий основу коммуникации. В мире условно современном он разделяет, мешает, ссорит. Отец и старшие братья говорят на родном языке. Малой понимает язык, но плохо, и отвечает всегда по-русски. «Хватит из-за него по-русски говорить, пусть родной язык вспоминает», — говорит по дороге в лес один брат другому. В фильме неоднократно возникают подчеркнутые языковые коллизии. В сцене после семейного ужина братья вступают в перепалку, и впервые Малой, который на протяжении всего фильма

молча сносил насмешки, проявляет характер и старается дать отпор. Сначала он говорит, что не понимает, о чем говорят братья, но после переходит почти на крик, и едва ли не впервые старший брат Бес отвечает ему по-русски.

Понимания нет также между отцом и сыновьями. Отношения с отцом, на первый взгляд, хорошие: в них есть забота и даже постоянный диалог, но в них будто бы нет трудно выразимой словами близости. Безусловно, это часть культурного контекста, который подразумевает эмоциональную сдержанность, дистанцию в отношениях с детьми в принципе. Тем не менее в фильме скупое проявление чувств подчеркнуто критично и отражается на всем образе жизни мужчин.

Враждуют братья и с другими сельчанами. Многолетнее напряжение приводит к трагедии. Конфликт с соседями, которых братья не хотели привлекать к работе, деля с ними заказ на вырубку леса, заканчивается вооруженным нападением. Братья, как мы можем понять по финальным кадрам, погибают, а Малой спасается бегством.

Тема побега, несмотря на очевидные внешние различия, становится ключевой для всех трех братьев. Немногословные диалоги обнажают еще больше противоречий между двумя мирами. Братья ведут их с трудом или вовсе стараются избежать. Конфликт традиционного и нового достигает своей кульминации, когда Малой выходит из дома за Бесом и ждет, что он начнет с ним говорить, но тот убегает все выше и выше в гору:

- Бес, стой, поговори со мной! Бес! Тебе самому не надоело так жить?
- Что ты сюда приехал? Жизни нас научить решил?
- Да!

Однако бежит не только Бес. Побегом Малого заканчивается картина «Глубокие реки». Оставив братьев в смертельной опасности, он придет в тихий дом, где спят отец и невестка Заира, на цыпочках пройдет в свою комнату, соберет в охапку вещи и убежит навсегда.

Образ Малого противоречив. Он совершает предательство, а в контексте патриархальной этики и вовсе смертный грех. В то же время именно он, доставляя бревна на лесопилку, вступает в конфликт с хозяином и требует заплатить адекватную сумму, а не гроши, которые получали за каторжную работу его отец и братья. Эти деньги он передает отцу, который не может скрыть удивления и говорит, что за день

столько они еще не получали. Кажется, будто мир патриархальный вовсе утратил связь с реальностью. Семья выживает, зарабатывает на хлеб тяжелым трудом, но не в состоянии договориться о достойной оплате. Малой ломает эти рамки, выбирая иной путь. Но на этом пути он отказывается и от того, что делало мир горцев мифически великим: благородства, взаимопомощи, уважения к родителям и старшим.

Бесу и Мухе тоже тесно, несмотря на бескрайние горные пейзажи вокруг. Конец старого уклада становится для них очевидным, только признать себе в этом они не решаются. Подобно чеховским трем сестрам, они тоскуют и мечтают о жизни в городе, пусть и в шутиливой форме:

- Может, в город уедем, слышишь?
- Поехали!
- Серьезно?
- Там женщин много, а тут я пухну.
- У тебя одно на уме.
- А у тебя будто другое...

Дом главных героев над обрывом у бурной реки предстает метафорой неустойчивого внутреннего и внешнего мира на Кавказе. Одинок стоящий на фоне суровых снежных гор, неуклюже залатанный бревнами, он будто вот-вот сорвется и рухнет в ледяную воду. Примечательно, что дом был построен специально для съемок фильма в ущелье Адыл-Су в Национальном парке Приэльбрусье в Кабардино-Балкарии, но сель, сошедший в ущелье после съемок, снес не только его, но и полностью изменил ландшафт местности.

Публичная история в картине Битокова присутствует опосредованно, она затрагивает многовековые устои патриархального общества и обнажает их неминуемую трансформацию. Теснота здесь не столько внешняя, сколько внутренняя: узость представлений о мире в целом и нежелание найти в нем свое место приводят героев к неразрешимым конфликтам. Отдельность патриархального мира, отчаянно сопротивляющегося глобальным изменениям, в картине обретает трагический характер.

Как мы видим, внутренняя несвобода как у Балагова, так и у Битокова живет в контрасте с внешней широтой. Но если Балагов в финале картины осторожно обнадеживает зрителя, примиряя Илану с родителями, позволяя ей сделать выбор — остаться, то у Битокова мы не видим

выхода из тесноты. Младший брат предает старших, мы слышим за кадром слова «один готов», и понимаем, что герои, скорее всего, погибли.

Заключение

Кантемир Балагов, Кира Коваленко, Владимир Битоков и другие режиссеры работают с современным материалом, но точно понимают, что под ним — целый пласт непрожитого прошлого. Оно делает поиски своей культурной идентичности еще более болезненными и трагичными. Зажатость между старым патриархальным миром, в котором жить уже невыносимо, и новым, который пугает своей неизвестностью, часто заканчивается отрицанием или побегом. И тем не менее современный кавказский кинематограф выводит в главные герои людей, которые больше не бегут ни от себя, ни от своей истории. Примечательно, что авторы смело берутся за едва ли не самую острую тему для современного Кавказа — жизнь женщины в патриархальном обществе. Слово «феминистки» на Кавказе имеет отрицательную коннотацию и используется как ругательство. Однако в картинах «Теснота» и «Разжимая кулаки» мы видим искренних, сильных молодых женщин, отчаянно пытающихся раздвинуть границы нормы и вернуть себе право жить свою собственную жизнь. Тем не менее, преодолев внутреннюю тесноту, условные Ада и Илана еще не раз вступят в противостояние с внешней.

Выпускники мастерской в своих работах демонстрируют глубокое понимание общественно-политического контекста и ищут новые художественные способы говорить о событиях прошлого. Они обращаются к теме войны и исторических травм: Великая Отечественная война и блокада Ленинграда, Кавказская война, война в Чечне на рубеже веков и последующие за ней теракты по стране. В современной массовой культуре они представлены в совершенно разных масштабах, однако их объединяет один вопрос: какими способами и с помощью каких выразительных средств возможно говорить о событиях прошлого? Таким образом, публичная история становится частью кинематографического повествования, актуализируя прошлое и вписывая его в современный художественный контекст.

Список литературы:

- 1 Ассман А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 323 с.
- 2 Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. М.: АСТ, 2020. 256 с.
- 3 Завадский А., Исаев Е., Кравченко А., Склез В., Суверина Е. Публичная история: между академическим исследованием и практикой // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2017. № 2 (112) С. 22–34.
- 4 Исаев Е. Кинематограф // Все о прошлом: Теория и практика публичной истории / Под ред. А. Завадского, В. Дубиной. М.: Новое издательство, 2021. С. 267–285.
- 5 Лапина-Кратасюк Е.Г. Аффекты истории: рассказы о прошлом в кино и на телевидении // Артикульт. 2014. № 16. С. 6–13. URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-16-4-2014/e-g-lapina-kratasyuk-the-affects-of-stories-stories-about-the-past-in-film-and-television.php#sdfootnote11anc> (дата обращения 15.09.2021).
- 6 Михайлова А. «Тихая ненависть страшнее агрессии»: призёр «Кинотавра» о кино и Кавказе // РИА Новости. 18.06.2018. URL: <https://ria.ru/20180618/1522784138.html> (дата обращения 13.06.2021).
- 7 Остров Сокурова. Официальный сайт Александра Сокурова. URL: http://sokurov.spb.ru/isle_ru/isle_mst.html (дата обращения 17.08.2021).
- 8 Память как объект и инструмент искусствознания: Сборник статей / Сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. 384 с.
- 9 «Публичная история — это не дисциплина». Интервью с профессором Манчестерского университета Джеромом де Гру // Артикульт. 2013. № 11. С. 9–23. URL: [http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/011/ARTICULT-11_\(3-2013,_P.9-23\)-Jerome_de_Groot.pdf](http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/011/ARTICULT-11_(3-2013,_P.9-23)-Jerome_de_Groot.pdf) (дата обращения 20.08.2021).
- 10 Урушадзе А.Т. Помнить-нельзя-забыть: Кавказская война в исторической памяти адыгов и российском пространстве коммеморации // Политическая наука. 2018. № 3. С. 106–128.
- 11 Франция-память / П. Нора и др.; пер. с фр. Д. Хапаевой. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. 328 с.
- 12 Шавловский К. Кавказский хронотоп. История Кабардино-Балкарской мастерской Александра Сокурова // Искусство кино. 28.07.2021. URL: <https://kinoart.ru/texts/sokurov-masterskaya-fond> (дата обращения 20.09.2021).
- 13 Шавловский К. «Сокуров запрещал нам смотреть его фильмы». Кантемир Балагов о своем фильме «Теснота» и учебе у Сокурова // Коммерсант. 21.07.2017. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3352555> (дата обращения 07.06.2021).
- 14 Barrett T. Southern Living (in Captivity): The Caucasus in Russian Popular Culture // The Journal of Popular Culture. 1998. № 4. P. 75–93. https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1998.3104_75.x.
- 15 Björkdahl A., Buckley-Zistel S., Kappler S., et al. Memory Politics, Cultural Heritage and Peace: Introducing an Analytical Framework to Study Mnemonic Formations // Research Cluster on Peace, Memory & Cultural Heritage. Working Paper Series № 1. October 2017. URL: <https://www.researchgate.net/publication/326700006> (дата обращения 19.12.2021).
- 16 Harvey K. Envisioning the Past: Art, Historiography and Public History // Cultural and Social History. 2016. Vol. 12. № 4. P. 527–543. URL: [https://eprints.whiterose.ac.uk/113100/5/Envisioning%20the%20Past%20\(C%26SH\).pdf](https://eprints.whiterose.ac.uk/113100/5/Envisioning%20the%20Past%20(C%26SH).pdf) (дата обращения 19.07.2021).
- 17 Oushakine S.A. Remembering in Public: On the Affective Management of History // Ab Imperio. 2013. № 1. P. 269–302. <https://doi.org/10.1353/IMP.2013.0000>.
- 18 People and Their Pasts: Public History Today / Ed. by Paul W. Ashton and Hilda Kean. Palgrave Macmillan, 2009. 323 p. <https://doi.org/10.1057/9780230234468>.

- 19 *Rosenstone R.* History on Film / Film on History. 2nd ed. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2012. 240 p.
- 20 *Samuel R.* Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture. Verso, 2012. 508 p.

References:

- 1 Assman A. *Dlinnaja ten' proshlogo: memorial'naja kul'tura i istoricheskaja politika* [The Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Politics]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. 323 p. (In Russian)
- 2 Blok M. *Apologija istorii, ili Remeslo istorika* [Apology of History, or The Historian's Craft]. Moscow, AST Publ., 2020. 256 p. (In Russian)
- 3 Zavadskij A., Isaev E., Kravchenko A., Sklez V., Suverina E. Publichnaya istoriya: mezhdru akademicheskim issledovaniam i praktikoj [Public History: Between Academic Research and Practice]. *Neprikosnovennyj zapas. Debaty o politike i kul'ture*, 2017, no. 2 (112), pp. 22–34. (In Russian)
- 4 Isaev E. Kinematograf [Cinematography]. *Vse o proshlom: Teorija i praktika publichnoj istorii* [All About the Past: Theory and Practice of Public History], ed. A. Zavadskij, V. Dubina. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2021, pp. 267–285. (In Russian)
- 5 Lapina-Kratasjuk E.G. Affekty istorii: rasskazy o proshlom v kino i na televidenii [Affects of History: Stories About the Past in Movies and on Television]. *Artikul't* [Art&Cult], 2014, no.16, pp. 6–13. Available at: <http://articultruh.ru/articultruh-4-2014/e-g-lapina-kratasjuk-the-affects-of-stories-stories-about-the-past-in-film-and-television.php#sdfnote11anc> (accessed 15.09.2021). (In Russian)
- 6 Mihajlova A. "Tihaja nenavist' strashnee agressii": prizjer "Kinotavra" o kino i Kavkaze ["Quiet Hate Is Worse than Aggression": Kinotavr's Winner about Cinema and Caucasus]. *RIA Novosti*. 18.06.2018. Available at: <https://ria.ru/20180618/1522784138.html> (accessed 13.06.2021). (In Russian)
- 7 *Ostrov Sokurova. Oficial'nyj sajt Aleksandra Sokurova* [Sokurov's Island. Alexander Sokurov's Official Website]. Available at: http://sokurov.spb.ru/isle_ru/isle_mst.html (accessed 17.08.2021). (In Russian)
- 8 *Pamjat' kak ob'ekt i instrument iskusstvoznanija: Sbornik statej* [Memory as an Object and a Tool of Art Studies: A Collection of Articles], compl. E.A. Bobrinskaja, A.S. Korndorf. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija Publ., 2016. 384 p. (In Russian)
- 9 "Publichnaja istorija – eto ne disciplina". Interv'ju s professorom Manchesterskogo universiteta Dzhheromom de Gru ["Public History Is Not a Discipline". Interview with the Manchester University Professor Jerome de Groot]. *Artikul't* [Art&Cult], 2013, no. 11, pp. 9–23. Available at: [http://articultruh.ru/upload/articultruh_content/011/ARTICULT-11_\(3-2013\)_P.9-23-Jerome_de_Groot.pdf](http://articultruh.ru/upload/articultruh_content/011/ARTICULT-11_(3-2013)_P.9-23-Jerome_de_Groot.pdf) (accessed 20.08.2021). (In Russian)
- 10 Urushadze A.T. Pomnit'-nel'zja-zabyt': Kavkazskaja vojna v istoricheskoi pamjati adygov i rossijskom prostranstve kommemoracii [Remember-Can't-Forget: Caucasian War in the Adyg's Historical Memory and Russian Space of Commemoration]. *Politicheskaja nauka*, 2018, no. 3, pp. 106–128. (In Russian)
- 11 *Francija-pamjat'* [France-Memory], p. Nora and oth.; transl. from French D. Hapaeva. St. Petersburg, Izd-vo Sankt-Peterburgskogo un-ta Publ., 1999. 328 p. (In Russian)
- 12 Shavlovskij K. Kavkazskij hronotop. Istorija Kabardino-Balkarskoj masterskoj Aleksandra Sokurova [Caucasian Chronotope. The History of Kabardino-Balkarian Studio of Alexander Sokurov]. *Iskusstvo kino*. 28.07.2021. Available at: <https://kinoart.ru/texts/sokurov-masterskaya-fond> (accessed 20.09.2021). (In Russian)
- 13 Shavlovskij K. "Sokurov zapreshchal nam smotret' ego fil'my". Kantemir Balagov o svoem fil'me "Tesnota" i uchebe u Sokurova ["Sokurov Prohibited Us to Watch His Films": Kantemir Balagov

- About His Movie "Closeness" and Studies with Sokurov]. *Kommersant*. 21.07.2017. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/3352555> (accessed 07.06.2021). (In Russian)
- 14 Barrett T. Southern Living (in Captivity): The Caucasus in Russian Popular Culture. *The Journal of Popular Culture*, 1998, no. 4, pp. 75–93. https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1998.3104_75.x.
 - 15 Björkdahl A., Buckley-Zistel S., Kappler S., et al. Memory Politics, Cultural Heritage and Peace: Introducing an Analytical Framework to Study Mnemonic Formations. *Research Cluster on Peace, Memory & Cultural Heritage, Working Paper Series № 1*, October 2017. Available at: <https://www.researchgate.net/publication/326700006> (accessed 19.12.2021).
 - 16 Harvey K. Envisioning the Past: Art, Historiography and Public History. *Cultural and Social History*, 2016, vol. 12, no 4, pp. 527–543. Available at: [https://eprints.whiterose.ac.uk/113100/5/Envisioning%20the%20Past%20\(C%26SH\).pdf](https://eprints.whiterose.ac.uk/113100/5/Envisioning%20the%20Past%20(C%26SH).pdf) (accessed 19.07.2021).
 - 17 Oushakine S.A. Remembering in Public: On the Affective Management of History. *Ab Imperio*, 2013, no. 1, pp. 269–302. <https://doi.org/10.1353/IMP.2013.0000>.
 - 18 *People and Their Pasts: Public History Today*, ed. Paul W. Ashton and Hilda Kean. Palgrave Macmillian, 2009. 323 p. <https://doi.org/10.1057/9780230234468>.
 - 19 Rosenstone R. *History on Film / Film on History*. 2nd ed. Edinburgh, Pearson Education Limited, 2012. 240 p.
 - 20 Samuel R. *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*. Verso, 2012. 508 p.