



Soviet 'Easterns/Osterns' of the 1920s: Adventure Films on the Caucasian Frontier of Russia

Elena V. Dianova

Petrozavodsk State University. Petrozavodsk, Russia. Email: elena-dianowa[at]yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7661-5181>

Received: 30 May 2024 | Revised: 20 July 2024 | Accepted: 26 July 2024

Abstract

The article elucidates the issue of representation in Soviet cinema of historical events that transpired during the formation of the Caucasian frontier and the interactions that emerged between the indigenous population and the tsarist troops. The term “Eastern” is analogous to the term “Western” which refers to films about the exploration of the Wild West. This is a useful way of conceptualizing Soviet silent films created on Caucasian material from the 19th–early 20th centuries. This article aims to examine feature films from the 1920s that depict Russia’s advance into the Caucasus. It seeks to identify similarities and differences between these films and the first Soviet “Easterns/Osterns” and “Westerns,” as well as to analyze the influence of ideological attitudes in historical science on the interpretation and depiction of events that took place on the Caucasian frontier. The visual sources utilized in this study include the silent films ‘Abrek Zaur’ (1926), ‘The Law of the Mountains’ (1927), and ‘Zelimkhan’ (1929). Additionally, published materials from the 1920s, including periodicals such as newspapers and magazines, were consulted. The study yielded insights into the stylistic similarities between classic Westerns and the first Soviet Easterns, including the portrayal of protagonists, the use of action and stunts, and the incorporation of jumps. The content of the films is correlated with real historical events, but they reflect the Bolshevik paradigm of history in the study of ethnosocial conflicts in the Caucasus. In films about highlanders, masculine culture is a dominant feature due to gender attitudes and the national cultural identity of the peoples of the Caucasus. Films about mountaineers were instrumental in shaping perceptions of the Caucasus during the early decades of the twentieth century. They illustrate the attributes of traditional culture, daily life, customs of mountain village inhabitants, the characteristics of the landscape, and architectural features. In general, films of an adventurous nature created on Caucasian material are of interest to those with an affinity for classic cinema, particularly the earliest Soviet Eastern films, as well as to researchers seeking to gain insight into significant historical and cultural information. This article is intended for those engaged in the study of the history of Soviet cinema.

Keywords

Caucasus; Frontier; Western; Soviet Cinema; Eastern; People's Protector; Ethno-Social Conflicts; Masculine Culture; Gender Attitudes



This work is licensed under a [Creative Commons “Attribution” 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Советские истерны / остерны 1920-х годов: приключенческие фильмы о Кавказском фронтире России

Дианова Елена Васильевна

Петрозаводский государственный университет. Петрозаводск, Россия.

Email: elena-dianowa[at]yandex.ru ORCID: <https://orcid.org/0001-0001-7661-5181>

Рукопись получена: 30 мая 2024 | Пересмотрена: 20 июля 2024 | Принята: 26 июля 2024

Аннотация

В статье освещается проблема репрезентации в советском кино исторических событий, происходивших в период освоения кавказского фронта. Созданные на кавказском материале XIX – начала XX веков фильмы о взаимодействиях местного населения с царскими войсками можно расценивать как истерны / остерны по аналогии с вестернами, фильмами об освоении Дикого Запада. Цель статьи состоит в том, чтобы рассмотреть игровые фильмы 1920-х годов о продвижении России на Кавказ и найти сходство и различие первых советских истернов / остернов и вестернов; выявить влияние идеологических установок в исторической науке на трактовку и изображение событий, происходивших на кавказском фронтире. В качестве визуальных источников использованы немые фильмы «Абрек Заур» (1926), «Закон гор» (1927), «Зелимхан» (1929). Кроме того, привлекались опубликованные материалы и периодические издания (газеты и журналы) 1920-х годов.

В результате проведенного исследования удалось установить общие стилистические черты и у классических вестернов, и у первых советских истернов (отрицательные и положительные герои, динамичность действия, трюки, скачки). Содержание кинолент соотносится с реальными историческими событиями, но в них обнаруживается отражение большевистской парадигмы истории в изучении этносоциальных конфликтов на Кавказе. В фильмах о горцах преобладают черты маскулинной культуры в силу гендерных установок и национальной культурной идентичности народов Кавказа. Данные фильмы имели большое значение для создания представлений о Кавказе первых десятилетий XX века. В них показаны атрибуты традиционной культуры, быта, обычаев жителей горных аулов, особенности ландшафта, архитектуры. В целом приключенческие картины, созданные на кавказском материале, для любителей старого кино представляют интерес как первые советские истерны, для исследователей – как источник важной историко-культурной информации.

Статья предназначена для тех, кто занимается изучением истории советского кинематографа.

Ключевые слова

Кавказ; фронтир; вестерн; советский кинематограф; истерн; народный защитник; этносоциальные конфликты; маскулинная культура; гендерные установки



Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons “Attribution” \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Введение

Актуальность данной публикации обусловлена рядом причин. Прежде всего, в последнее время сохраняется устойчивый интерес ученых к проблемам фронта. Созданная их усилиями достаточно обширная историография доказывает возможность применения концепта «фронт» к анализу истории как в масштабах Российской империи, так и отдельных регионов (Как сегодня изучать фронтиры, 2020, с. 86). Так, «на материале Северного Кавказа концепт “фронт” может быть эффективным исследовательским инструментом для описания пространства, в котором взаимодействовали представители горской и европейской культур, для комплексного исследования пограничных сообществ» (Магарамов, 2023, с. 19).

Сейчас с расширением исследовательского поля историков применение концепта «фронт» позволяет привлекать визуальные источники, как документальные и этнографические, так и художественные картины. Обращения историков к игровому кино объясняется тем, что любой художественный фильм является «самостоятельным источником», независимо от того, «какие именно и насколько значительные в масштабах мировой и / или отечественной истории события моделирует его фабульный ряд» (Конфедерат, 2019, с. 110). Для историков важно исследование идеологии, содержащейся в фильме, что «позволяет реконструировать исторический контекст эпохи, ... достичь более полного понимания менталитета того или иного общества» (Егоров, 2022, с. 11).

Научная новизна статьи заключается в том, что в ней некоторые фильмы 1920-х годов, снятые на материале событий, происходивших на Кавказе в XIX – начале XX веков в период освоения кавказского фронта, представлены как первые советские истерны / остерны по аналогии с вестернами, продукцией западного кинематографа об освоении Дикого Запада. Слово «истерн» означает «восточный» (англ. eastern), как и «остерн» (нем. ostern). Следует учитывать, что фильмы создавались в рамках идеологических установок под давлением идейных приоритетов раннего советского периода.

Исходя из постановки проблемы, цель статьи состоит в том, чтобы не только рассмотреть игровые фильмы 1920-х годов о событиях на Кавказе в XIX – начале XX веков как первые советские истерны / остерны, но и найти их общие стилистические черты. Для достижения цели необходимо решить следующие задачи: выявить сходство и отличие классических вестернов и советских истернов / остернов; соотнести содержание кинолент с реальными историческими событиями; найти в фильмах отражение большевистской парадигмы истории в изучении этносоциальных конфликтов на Кавказе; выявить черты маскулинной культуры в кавказских фильмах; показать значение кино для создания представлений о Кавказе первых десятилетий XX века.

Литературу по данной теме можно разделить на два блока. В первый блок входят статьи и книги о вестернах и американских ковбойских фильмах (Аксенов, 2004), (Горячок, 2020), (Захаров, 2023), (Зорин, 2020), (Карцева, 1976). В киноведческой литературе имеются работы о «красных вестернах» (Лаврентьев, 2009) и «вестернах по-советски» (Раззаков, 2019). Авторы стремятся определить культурную специфику жанра «истерн» (Лапина-Кратасюк, 2011) и ответить на вопрос: «Чем советский истерн отличается от классического западного вестерна?» (Давыденко, 2014). В интернет-изданиях найдены материалы Т. В. Бестаевой (2017), Л. Гудаева (2016), Т. В. Дадиановой (2013) об актере Владимире Бестаеве, герое приключенческих фильмов 1920-х годов.

Ко второму блоку относятся некоторые издания о Северном Кавказе (Безрукова, 2010), (Матвеев, 2016), (Ханаху, 2001); фронтальные исследования (Как сегодня изучать границы, 2020), (Магарамов, 2023), (Романова & Топчиев, 2014). Данные труды позволили выявить концептуальные подходы к изучению взаимодействия народов, живших в зоне фронта, и различные точки зрения на природу этносоциальных конфликтов в условиях российской интеграции на Северном Кавказе в конце XIX – начале XX веков.

Методология исследования базируется на положениях современной визуалистики и совокупности подходов к анализу визуальных источников – игровых фильмов, обладающих «оптимальной информационной насыщенностью». В изучении «научного потенциала иконолических образов» выделяются такие основные подходы, как дискурсивный, учитывающий социальный и производственный контекст возникновения образа; структурно-семиотический, описывающий границы, композицию и предметный ряд источника (игрового фильма); герменевтический, полагающий «своей целью выяснение мотиваций и намерений автора или персонажа» (Конфедерат, 2020, с. 116). Визуальные образы в игровых фильмах выступают как «маркеры историко-культурной информации». В статье анализируются предметно-сюжетный ряд кинокартин, «уровень и качество социализации, выводимые на основании реакции социума на фильм» (Конфедерат, 2019, с.110, 111).

Источники и методы исследования. Для подготовки публикации использовались источники двух видов: визуальные и печатные. Визуальные источники представлены сохранившимися немymi фильмами, выпущенными на экраны разными киностудиями страны: «Абрек Заур» / «Сын гор» (Госкино, 1926), «Закон гор» / «Кровавая месть» (Госкинопром Грузии, 1927), «Зелимхан» (Востоккино, 1929). Ценность игрового фильма как источника заключается в «информации о “внутренней истории”, датированной временем его появления» (Конфедерат, 2019, с. 110). Анализ визуальных источников осуществлялся с помощью эмпирического метода, суть которого заключается в восприятии кинообразов и извлечении информации путем просмотра кинокартин 1920-х годов.



Использовались и опубликованные документы, среди них материалы первого Всесоюзного партийного совещания по кинематографии (Пути кино, 1928). Интересные сведения о фильмах и советских актерах содержит периодическая печать 1920-х годов: еженедельная газета «Кино», «Кино-газета», журналы «Советский экран» и «Советское кино».

Для проведения бесед со зрителями о произведениях киноискусства издавались специальные брошюры о фильмах, в том числе о картинах «Абрек Заур» (Иркутов, 1927) и «Зелимхан» (Сапожникова, 1934). Знакомство с ними позволило лучше понять замысел постановщиков фильмов, их трактовку исторических событий. Выявлению сюжетных линий и фабулы кинокартин способствовали их краткие описания из аннотированного каталога немых фильмов (Советские художественные фильмы, 1961).

В процессе работы над статьей применялись специальные методы исторической науки (описательный и историко-сравнительный методы, причинно-следственный анализ). Историко-описательный метод важен для изложения событий, ставших основой для создания первых советских приключенческих фильмов.

Исторический компаративизм, или историко-сравнительный метод, необходим при сравнении основных признаков вестернов с характерными жанровыми особенностями советских истернов / остернов – кавказских фильмов 1920-х годов. Историко-компаративистский метод весьма приемлем при сравнении основных содержательных линий биографических фильмов и реальной жизни их главных прототипов, например, при сопоставлении картины «Зелимхан» и жизнеописания Зелимхана Гушмазукаева. Причинно-следственный анализ использовался для объяснения мотивов человеческой деятельности, в частности, ухода горцев в абреки.

Для определения ценности фильмов 1920-х годов как исторических источников применялся герменевтический анализ произведений киноискусства. Гендерный подход оказался востребованным при выявлении признаков маскулинной культуры и наличия романтической линии в фильмах, созданных на кавказском материале.

Вестерны и фильмы «плаща и шпаги»

В Советской России, как и за рубежом, высокий рейтинг имели авантюрные, приключенческие фильмы, или вестерны. По основным сюжетам вестерны делятся на переселенческие, ковбойские, бандитские и др. Действие в переселенческих вестернах происходит в Северной Америке, на Диком Западе во время освоения белыми переселенцами территории, занятой туземными племенами. В ковбойских фильмах местом действия являются скотоводческие ранчо или маленькие городки, натурным фоном служат прерии,

пустыни, где на фронтире возникают постоянные стычки между ковбоями и индейцами.

В США только в 1924 г. на экраны вышло 150 фильмов, среди которых выделялись эпические вестерны «Крытый фургон» (1923) и «Железный конь» (1924). Также к вестернам близки картины «плаща и шпаги», посвященные «социальным бандитам», «благородным разбойникам», защитникам бедных типа Робина Гуда. Здесь «главный герой вестерна – одинокий рыцарь, который олицетворяет закон на нецивилизованном Диком Западе, защищает слабых и вершит правосудие» (Захаров, 2023).

В СССР публика особенно полюбила фильмы с участием американского актера Дугласа Фербенкса – «веселого Дуга». Фербенкс, «спортсмен, прыгун, наездник, фехтовальщик, сорвиголова», начал свою карьеру с ковбойских фильмов, «полных самых головокружительных трюков». Советская критика благосклонно относилась к Фербенксу, потому что ««веселый Дуг» весело смотрит на жизнь, заразительно улыбается, шутит, бегаёт, прыгает, никогда не даёт себя в обиду, никогда не распускает нюни, не знает, что такое вялость, робость и уныние» (Первым экраном на просмотре, 1928, с. 3).

В фильме «Знак Зорро» (1920) Фербенкс появился на экране в роли «благородного выходца из Испании – «бандита» Зорро». Зрителей увлекала «история о некоем молодом испанце – вечно зевающем лодыре и ни к чему не пригодном болтуне, являющемся в то же время ночным мстителем, другом всей бедноты, бесстрашным бандитом, грозой полиции». Незатейливость сюжета и наивность истории не мешали «смеяться каждый раз неожиданному превращению стального летуна в шелковую мямлю» (Фербенкс в «Знаке Зорро», 1925, с. 2).

К серии американских фильмов «плаща и шпаги» относится картина «Робин Гуд» (1922) о «защитнике всех несчастных, грозе королевских лесов, благородном рыцаре Робин Гуде». Многочисленных почитателей таланта Фербенкса покорила его Робин Гуд, разбойник «из благородных», «народный любимец, мститель за оскорбления, величайшие лишения и пытки» («Робин Гуд», 1925, с. 2).

Приключенческие фильмы и вестерны «выбивали зрителя из круга обычности» и имели большой успех «у массы, особенно у молодежи». Анализ зрительских интересов показал, что «из рабочей аудитории часто предьявляется спрос на американские трюковые фильмы и наблюдается отрицательная оценка советских идеологически выдержанных фильмов» (Пути кино, 1929, с. 31).

Данное обстоятельство заставило советских кинематографистов заняться «обновлением кино», чтобы составить должную конкуренцию американской киноиндустрии, хотя в основу обновленного кино «была положена американизированная техника и американский темп» (Победа советской кинематографии, 1923, с. 13).



Первые советские истерны 1920-х годов

Требование «создать кино революции» на основе американской техники, с американским темпом и динамическим сюжетом привело к появлению истернов, или остернов – приключенческих фильмов, снятых на материале освоения окраин Российского государства, по истории революции и Гражданской войны на юго-востоке и востоке российского фронта.

Действия в советских истернах / остернах происходят на Кавказе, в Крыму, Средней Азии и даже Сибири. Многие из них имеют явный отпечаток влияния вестерна, в них отчетливо просматриваются его традиционные стилистические черты: острота фабулы, динамичность действия, героика характеров. Здесь и там фигурируют «хорошие» и «плохие» герои. Стремительности развивающихся на экране событий соответствуют опасные трюки, драки, скачки, погони, перестрелки.

Ранние советские истерны отличает интегрированный характер, поскольку в этих фильмах 1920-х годов соединяются различные виды жанра вестерна: переселенческие мотивы переплетаются с ковбойскими сценами и народными легендами о «благородных разбойниках». Отличие истернов от вестернов состоит в том, что, «несмотря на привязку к хорошо задокументированной исторической эпохе, вестерны рассказывают главным образом о вымышленных событиях, разворачивающихся на фронтире» (Захаров, 2023). В основу сценариев отечественных приключенческих фильмов положены реальные события из дореволюционной и ранней советской истории России.

Первым советским истерном считается фильм «Красные дьяволята» (Киносекция Наркомпроса Грузии, 1923) о гражданской войне. По мнению современников, это была «настоящая американизированная фильма с быстро развертывающимся сюжетом, с трюками». Именно она рассматривалась как «победа советской кинематографии» над американским кино (Победа советской кинематографии, 1923, с. 13). Картина «Красные дьяволята» дала толчок к созданию других героических и историко-революционных фильмов.

Художественный совет по делам кино при Главполитпросвете по заданию Агитпропа ЦК РКП(б) разработал ориентировочный план кинопроизводства. План определял примерную тематику фильмов, среди них были темы по истории рабочего класса и крестьянства, исторические фильмы о классовой борьбе и борцах за освобождение от социального и национального гнета, а также фильмы приключенческого характера.

«Абрек Заур»: Ладو Бестаев – «Кавказский Фербенкс»

В 1920-е годы репертуар советского кино пополнился приключенческими фильмами о событиях, связанных с национально-освободительной борьбой и революционным движением на окраинах Российской империи в XIX – начале XX веков. Некоторые истерны, созданные на историческом материале

об освоении Кавказа, рассказывают о народных героях и «благородных разбойниках». В каждой из лент «присутствует облагораживающий героя мотив мести» (Карцева, 1976, с. 177). Герои некоторых фильмов – не вымышленные персонажи, а реально жившие люди: грузин Арсен Одзелашвили, осетин Заур Амбалов, чеченец Зелимхан Гушмазукаев.

Похождениям осетина Заура Амбалова режиссер Борис Михин и сценарист Измаил Бей-Абай посвятили кинодраму «Абрек Заур» / «Сын гор» (Госкино, 1926). Сначала «художественный боевик» состоял из 10 частей, в 1938 г. его сократили до пяти частей и выпустили в новой редакции. Роль абрека Заура исполнил советский актер и кинорежиссер Владимир (Ладо) Герасимович Бестаев (1897–1988). Реклама фильма в газете «Кино» зазывала зрителей, обещая показать: «Кавказ на экране! Жизнь и быт горцев, чарующие красоты Кавказа, головокружительные трюки. В главной роли – кавказский Фербенкс – артист Бестаев» («Абрек Заур», 1926, с. 6).

Киноповесть «из недавнего прошло Кавказа» рассказывала о жизни «отважного горца-абрека». Вкратце содержание картины следующее:

«Горец Заур-бек, объявленный за убийство русского офицера “вне закона”, становится абреком. Дом его сжигают, отца и сестру арестовывают. Но сам абрек Заур неуловим. Чтобы заставить его сдаться, царские власти решают сжечь родной аул Заура. Желая спасти своих земляков, он отдает себя в руки царских войск. Однако перед казнью Заур успевает, сговорившись с горцами, вскочить на лошадь и скрыться» (Советские художественные фильмы, 1961, с. 120).

Типаж исполнителей был «подобран великолепно» (Незнамов, 1926, с. 2). В массовых сценах участвовали настоящие горцы, жители осетинских аулов Саниба Кани, Гнал и Тменыкау, они снимались «сдержанно и неназойливо». Многие участники массовки не умели говорить по-русски, в том числе один долгожитель в возрасте 120 лет. Сначала «старик долго отказывался, прежде чем согласился сниматься, а потом, войдя в азарт, спорил с Михиным, что артисты не то играют, противоречат адату». Режиссеру Михину и переводчику стоило немало трудов «объяснять старикам-осетинам, как им себя вести перед аппаратом». Из актеров отмечали игру Николая Санова (Санишвили) в роли Муртазы, названного брата Заура, но «особенно хорош» был Владимир Бестаев (Заур). Критика дала высокую оценку исполнителю главной роли: «Бестаев, лихой танцор и стрелок, проделывает все трюки по-настоящему. Он их даже не репетировал, чтобы не сломать себе шею до съемки» (Дворецкий, 1926, с. 5).

«Пределная выразительность» актера Ладо Бестаева определила «сразу и навсегда» его амплуа – это «наш советский ковбой», а постановка «Абрек Заур» вошла в разряд «фильмов ковбойского типа». В ленте «Абрек Заур» имелись все признаки, характерные для вестерна: «Здесь и абреки, и лихие налеты на царские города, и борьба с палачеством, и побег, и погони. И все это пода-



ется относительно свежо и весело»; «все участники картины так ловки, так хорошо ездят верхом, так прекрасно владеют оружием и великолепно танцуют». Картина вышла «не подражательно-ковбойская, а самостоятельная, сходная по своему материалу (джигиты, скачки, великолепная посадка всадников, езда по непроходимым тропкам) с картинами ковбойского жанра, но выгодно отличающаяся от них своей фабулой» (Незнамов, 1926, с. 2).

В фильме «Абрек Заур» действующие лица делятся на положительных и отрицательных участников событий. Хорошими героями выведены горцы (но не все), джигиты, абреки, старики, дети, простые русские солдаты. К плохим персонажам отнесены царские чиновники, офицеры, приставы, казаки, а также некоторые богатые жители горных аулов, соблазнившиеся обещанием получить большой выкуп за выдачу абрека властям.

Главный герой, бескорыстный защитник трудящихся, оказывает помощь беднякам и преследует угнетателей. Так, в фильме «Абрек Заур» есть сцена, в которой показано, как пристав увел из аула лошадь, а «без лошади горцу пропадать прямо. И обида к тому же. Позор для горца, если у него коня увели». Прискакав в город, Заур легко перелез через высокую каменную стену, окружавшую усадьбу пристава, и проник к нему в дом. Там пристав сидел за самоваром, ничего не подозревая о проникновении чужака в жилище, но вдруг прямо к нему ворвался Заур. Пристав перепугался, указал место, где стояла украденная лошадь. Заур увел лошадь, а пристав привязал на конюшне к столбу (Иркутов, 1927, с. 5).

В духе романтизации абречества абрек представлен отважным борцом с социальной несправедливостью. Каждое нападение оказывалось «не просто вынужденным, а совершенно неизбежным в силу сложившихся обстоятельств», свершившимся «актом справедливого возмездия» (Карцева, 1976, с. 182). Финал картины, которая должна была завершиться казнью абреков, демонстрирует ловкость и находчивость главного героя, и зритель видит бегство Заура с товарищем прямо с места казни. Соблюдена специфика жанра вестерна – «необходимость безупречного и непобедимого героя» (Карцева, 1976, с. 68), неукротимого борца за свободу и справедливость.

С выходом на экран фильм «Абрек Заур» получил немало положительных отзывов: «Увлекательная, хорошая картина. Смотрится она с неослабевающим интересом». Высокий рейтинг картине обеспечили «стремительные действия, всамделишность быта, грамотная этнографичность, исключительно интересные, поражающие своей ловкостью и отвагой, национальные военные игры горцев» («Абрек Заур», 1926, с. 30). Мощный художественный и эмоциональный импульс фильма «Абрек Заур» вдохновил кинематографистов на создание аналогичных картин.

Народные мстители и «ковбои в папах»

В 1920-е годы государство, поддерживая просветительную и пропагандистскую функции кино, финансировало деятельность национальных киностудий, где ставились «фильмы с героями, олицетворявшими бунтарские и революционные идеи» (История национальных кинематографий, 2020, с. 38). Особенно преуспела в экранной интерпретации литературных и исторических сюжетов о революционерах и народных мстителях киностудия «Госкинопром Грузии». В 1923 году она выпустила приключенческий фильм «Разбойник Арсен» / «Арсен – разбойник» / «Горный орел» / «Грузинский Стенька Разин». Память многих народов хранит предания о «благородных разбойниках», у грузин – это Арсен Одзелашвили (1797–1842). Режиссер и сценарист Владимир Барский создал кинокартину по мотивам популярной грузинской народной поэмы «Песнь об Арсене» о «славной борьбе» крестьянского вожака «против феодалов и царских чиновников» в Грузии в первой половине XIX века.

«Присутствуя на крестьянской свадьбе, юный Арсен становится свидетелем избиения старым князем отца невесты за то, что тот, желая спасти свою красавицу дочь от участи княжеской наложницы, скрыл ее от князя. Невесту увозят в княжеский гарем. Во время неудачной попытки спасти девушку Арсен попадает в руки князя, но ему удается бежать и скрыться в горах. С этого времени он начинает мстить за муки народа. Когда Арсен, мстя, сжигает имение князя Ваханга, его арестовывают и заключают в тюрьму. Однако с помощью друзей Арсену удается бежать» (Советские художественные фильмы, 1961, с. 45).

В 1820-е годы Арсен, возглавляя вооруженных крестьян, устроил несколько нападений на помещиков, купцов и царских чиновников, забирая у них деньги и ценное имущество. Разбойник Арсен Одзелашвили получил прозвище «грузинского Робин Гуда», потому что награбленное добро он, как Робин Гуд, раздавал беднякам. Легенда о народном защитнике настолько прочно закрепилась в исторической памяти грузин, что в городе Мцхета на месте гибели Арсена Одзелашвили ему установлен памятник. В 1937 году режиссер Михаил Чиаурели снял звуковой художественный фильм «Арсен» (Госкинопром Грузии), где Арсен из «благородного разбойника» превратился в предводителя крестьянского восстания.

Одним из направлений деятельности Тифлисской киностудии стала экранизация литературных произведений на темы о кровной мести. Как правило, главного героя к мщению толкают личные драмы, связанные с превратностями судьбы любимой женщины. Иногда мотивам личной мести приписывался социальный протест, и тогда горец, вступивший на тропу войны, становился защитником «униженных и оскорбленных». Об одном из таких народных заступников режиссер Амо Бек-Назаров снял приключенческий фильм-боевик «У позорного столба» (Госкинопром Грузии, 1923). Сценарий, написанный по мотивам романа Александра Казбеги «Отцеубийца», «довольно ярко развер-



тывает эпизод из жизни грузинской деревни в эпоху угнетения Грузии русским царизмом» («У позорного столба», 1924, с. 2).

Действие происходит в 1860-е годы в деревне на территории Хеви – высокогорной части северной Грузии. Защищая честь жены, крестьянин Глаха совершает убийство князя, что становится причиной его бегства от суда и многолетних скитаний в горах. В это время подросла его дочь Нуну, в нее влюбляется молодой крестьянин Яго. Есаул Григола подстраивает арест Яго и отправляет его в тюрьму. У горца Яго имелся побратим – молодой разбойник Коба. Он устраивает побег Яго из тюрьмы и помогает скрыться ему в горах, чтобы затем восстановить справедливость. Известно, что роман «Отцеубийца» был любимой книгой Иосифа Джугашвили, который взял себе партийный псевдоним Коба по имени народного мстителя.

Фильм «У позорного столба» считался «идеологически приемлемее большинства других советских фильмов», хотя иногда сценарист или режиссер, увлекаясь приключениями своих героев, отодвигали на второй план социальное содержание, борьбу народных масс против угнетения. Тем не менее, зрители отмечали, что «смотрится картина с интересом, так как не страдает обычным для наших картин недостатком – неоправданной растянутостью» («У позорного столба», 1924, с. 2).

Измаил Бей-Абай, автор сценария картины «Абрек Заур», был приглашен режиссером Владимиром Касьяновым для работы над фильмом «Под властью адата» (Госкино, 1926). В этой картине «быт дореволюционного Кавказа рассматривается в плане „законов адата“, на фоне легкой перестрелки с царскими казаками», а сама «борьба горских племен с царскими войсками» переплетена с разоблачением «мертвящей власти религиозных обычаев и законов старого Кавказа» (Советские художественные фильмы, 1961, с. 158).

В рецензии отмечалось, что режиссер «торопливо перескакивает от романтики борьбы за независимость к перипетиям личной драмы», прежде чем показать, как закон адата повелел Гирею убить друга Джамбота, «нарушителя семейного очага». Вышло так, что вся сущность законов адата умещалась «в семейную драму двух случайно неудавшихся привязанностей». Интерес к картине держался «на несоответствии обычаев и навыков адата (законов гор) обычаям и навыкам современности», а «экзотика нравов» и древние «обычаи показаны жестокими и бессмысленными» («Под властью адата», 1926, с. 2).

Тема кровничества нашла воплощение в фильме «Закон гор» / «Кровавая месть» (Госкинопром Грузии, 1927). Его авторы Измаил Бей-Абай и Борис Михин придумали вариацию фабулы «о религиозно-бытовых предрассудках, распространенных в дореволюционное время среди народностей Кавказа». На главные роли Борис Михин пригласил знакомых артистов В. Бестаева (Измаил) и Н. Санова (Долгат). Действие происходит в горном ауле Карачая в начале XX века. Там два друга Долгат и Измаил по закону гор стали кровными врагами из-за того, что во время стрелковых состязаний Измаил нечаянным

выстрелом убил брата Долгата. Жестокий обычай требовал отмщения за пролитую кровь. «Несмотря на сопротивление обеих семей этому жестокому приговору стариков о кровничестве, они, в конце концов, были вынуждены прийти в состояние дикой вражды между собой («Закон гор», 1928, с. 31). Долгат пытался восстать против кровавых обычаев, но, обвиненный в трусости, вынужден был убить Измаила.

При производстве картины «Закон гор» у режиссера Бориса Михина не было установки на выпуск коммерческого ковбойского боевика. Однако «кавказский жанр» диктовал свои законы, поэтому в фильме зритель видел стрельбу, джигитовку, стремительные скачки горцев на лошадях по дорогам и горным кручам, переправу через горные реки. Горцы – те же «ковбои в папах» (Незнамов, 1926, с. 2), они бесстрашные смельчаки, отличные стрелки и ловкие наездники. Картина, вобрав в себя традиционные стилистические черты вестерна, стала настоящим истерном.

Относительно уровня и качества социализации, выводимых на основании реакции социума на немые фильмы о народных мстителях, можно заметить, что реакция критиков и общества не была постоянной. По мере появления на экранах страны новых фильмов на кавказском материале отзывы становились все более сдержанными. Рецензенты, оценивая очередную кавказскую киноленту, задавали вопрос: «Дает ли что-нибудь новое эта картина хотя бы по сравнению с “Абреком Зауром”?». К сожалению, зачастую ответ был такой: «Дает, но мало. Кавказ заснят менее сладко, но носителями действия являются такие же “кавказские Фербенксы”, как например, в картине “Под властью адата”». Выяснилось, что в большом количестве эти фильмы «теряют всю свою актуальность и остроту» («Под властью адата», 1926, с. 2.)

В еженедельной газете «Кино» напечатали рисунок Б. Вирганского с надписью: «Замечательная страна эта Абрек-Заурия! Сколько картин не пересмотрели о ней, а кроме гор и всадников ничего не заметили!» («Замечательная страна эта Абрек-Заурия!», 1926, с. 1). Подражание и прямое копирование удачных кинолент привело к шаблонности постановок, «их упрощенно-плакатной монтировке», поэтому в новых «кавказских» картинах не было «ничего свежего, оригинального, остро впечатляющего» (Максимов, 1929, с. 36). Вместе с тем споры о новизне приключенческих фильмов остались в сфере профессиональной полемики киноведов, а публика любила остросюжетные картины в силу притягательности жанра с напряженным действием, погонями и перестрелками.

Зелимхан – «кавказский Робин Гуд»

Афоризм «Сюжет не меняется – меняется лошадь» (Карцева, 1976, с. 164), возведенный в правило постановщиков вестернов в западном кинематографе, нашел свое применение и в советском кино. Огромный интерес зрителей



к приключенческим фильмам с участием актера Владимира Бестаева привел к серии подражательных картин. Да и сам актер, надевший на себя маску «благородного разбойника», «кавказского ковбоя», согласно законам жанра, уже не мог поменять ее на другую. Поэтому неудивительно, что Владимира Бестаева пригласили на главную роль в картине «Зелимхан».

Невероятный успех «Абрека Заура» подвиг на создание выпуска новой версии истории абречества на Ялтинской киностудии «Востоккино», где режиссер Олег (Осип) Фрелих по сценарию Д. Гатуева и И. Трабского снял фильм «Зелимхан» (Востоккино, 1929). В основу сценария положена документальная повесть осетинского писателя Дзахо Гатуева «Зелимхан» (1926). Героем фильма, как и повести, стал знаменитый абрек Зелимхан Гушмазукаев (1872-1913), или Зелимхан Харачоевский, уроженец чеченского аула Харачой Грозненского округа Терской области.

Картина «Зелимхан» посвящена «борьбе кавказских горцев против царского самодержавия в канун первой мировой войны», начавшейся из-за того, что «непосильные поборы и произвол царских чиновников разоряют земледельцев и скотоводов»:

«За неуплату аренды с молотка продают участок бедняка Аюба. Его невесту похищает сын старшины. За оскорбленного Аюба вступается его родственник Зелимхан. Под давлением начальника округа суд приговаривает Зелимхана и Аюба к тюремному заключению. Зелимхан и Аюб бегут из тюрьмы в горы и становятся абреками. В городе власти жестоко подавляют стачечное движение рабочих Грозненских нефтяных промыслов. В ответ скрывающиеся в горах абреки нападают на поезда, расстреливают чиновников и жандармов. Против абреков отправляют карательные отряды. От рук карателей гибнут отец и братя Зелимхана. Отважный горец мстит за кровь близких ему людей. В одной из схваток Зелимхан гибнет в неравной борьбе с врагами». Советские художественные фильмы, 1961, с. 323).

Картина о знаменитом чеченском абреке Зелимхане прошла с большим успехом в кинотеатрах Москве и в других городах СССР. Неслучайно очевидцы отмечали, что у кинотеатров каждый вечер собирается толпа, «и места берутся, что называется, с бою». В Ростове-на-Дону ее демонстрировали два месяца (сначала в центре, потом на рабочих окраинах) «при громадном стечении зрителей» (Максимов, 1929, с. 36).

Татьяна Владимировна Бестаева, дочь актера В. Г. Бестаева, высказала мнение, что приключенческий фильм «Зелимхан» режиссера Олега Фрелиха «смотрится как романтический триллер» (2017). А вообще -

«при благоприятных обстоятельствах фильма “Абрек Заур” и “Зелимхан” могли стать “первоотолчком” возникновения особого варианта кавказского вестерна, ибо драматургическая насыщенность, острота характеров и бури страстей в жизни Кавказа не беднее почвы, на которой вестерн закрепился в США» (Бестаева, 2017).

Уже в год появления фильма на экранах страны критики решили соотнести содержание киноленты с реальными историческими фактами, связанными с активными действиями Зелимхана на Кавказе в 1901–1913 годы. В картине довольно пространно рассказывается о событиях, предшествовавших уходу Зелимхана в абреки: арест Аюба, Зелимхана и его отца; суд, вынесший им оправдательный приговор. Затем показано вмешательство начальства в обычаи горцев и обряд кровничества: «Власти не могут допустить, чтобы бедняки безнаказанно убивали именитых граждан» (Сапожкова, 1929, с. 5). По приказу начальника округа полковника Добровольского суд изменил решение и приговорил всех обвиняемых к трем годам тюрьмы. Далее показано заключение Зелимхана и его товарищей в тюрьму, а затем – их побег из тюрьмы. Зелимхан, ожесточенный несправедливым судом, ушел в абреки. Режиссер следует законам вестерна, показав все этапы превращения обычного человека в мстителя: «Над героем учинилась вопиющая несправедливость». Он становится на путь мщения: «Он мстит за свою поруганную честь или изломанную жизнь» (Карцева, 1976, с. 82, 83).

В реальности первым делом Зелимхана было ограбление купца Носова, у которого тот забрал 60 руб., чтобы купить трехлинейку. Но на выбор жизненного пути Зелимханом и уход его в абреки повлияло другое событие: «У его младшего брата Солтамурада увели невесту, вспыхнула вражда, быстро закончившаяся кровавой разборкой» (Маркелов, 2006, с. 286). Несмотря состоявшее примирение между семьями, власти стали производить дознание. Начальник участка, получивший взятку за ложное обвинение, указал на Зелимхана, его отца и двух братьев. В 1901 году Зелимхан и его родственники были осуждены, но им удалось бежать из Грозненской тюрьмы. С этого времени Зелимхан вынужден был уйти в абреки. Абреческую судьбу Зелимхана определили «личные фамильные поводы, возникшая от них ненависть к начальству» (Гатуев, 1981, с. 162).

В период индустриального освоения на Кавказе началась добыча нефти. В кадрах фильма видны многочисленные нефтяные вышки, рабочий поселок в Грозном; показаны рабочие, участвовавшие в стачке на нефтяных промыслах. Для того чтобы отвлечь пролетариев от организованной борьбы за свои права и натравить русских на чеченцев, провокаторам удалось учинить на местном базаре настоящий погром. В итоге погибло 17 человек. Теперь за каждого погибшего чеченца будут мстить абреки. Далее показано нападение отряда во главе с Зелимханом на поезд, в котором едет начальник округа. После остановки состава из вагонов вывели начальника округа, вместе с ним 16 жандармов и чиновников на расстрел. «17 за 17! А простого солдата Зелимхан отпускает. Подневольный человек ему брат, хоть он и русский» (Сапожкова, 1929, с. 6).



В этом эпизоде отражены события, имевшие место на Кавказе во время первой русской революции. Весной 1905 года в Чечне и Ингушетии начались крестьянские выступления, которые были жестоко подавлены. 10 октября 1905 года в Грозном на базаре солдаты Ширванского полка расстреляли 17 чеченцев. В ответ на это Зелимхан «ровно через неделю остановил пассажирский поезд у станции Кадиярт и расстрелял 17 пассажиров-офицеров (Маркелов, 2006, с. 288). Писатель Дзахо Гатуев ничуть не сомневался в правильности действий Зелимхана:

«Он сделал то, что надо было сделать простому абреку: он ограбил пассажиров поезда. Он сделал еще и то, что надо было сделать абреку, который выросал в народного героя родовой кровнической Чечни – он расстрелял семнадцать пассажиров поезда» (1981, с. 172).

С конца XIX века набеги горцев участились, а в начале XX века с появлением абрека Зелимхана разбойные нападения «обрели невиданный размах» (Матвеев, 2016, с. 36). Зелимхан совершал дерзкие грабительские налеты в Кизляре, Владикавказе и Грозном, брал заложников с целью выкупа. Встав на путь мщения, он в 1906 году собственноручно застрелил помощника начальника Веденского округа полковника Добровольского, в 1908 году – начальника Веденского округа полковника Галаева, «боровшегося с абречеством путем фамильных высылки». Галаев арестовал и сослал в Сибирь родственников Зелимхана, а в 1910 году отправили в ссылку уже его семью (Маркелов, 2006, с. 288, 289).

В фильм включены сцены, где абрек получает из Сибири письма от своей жены, которая пишет: «Здесь много ученых людей. Они говорят – неправильно поступает Зелимхан. Не так надо бороться, нужно организоваться, соединиться с рабочими» (Сапожкова, 1929, с. 7). В данном случае подразумевается союз рабочего класса и беднейшего крестьянства как движущая сила революции и оплот диктатуры пролетариата. Однако, как известно, Зелимхан поддерживал связь с анархистами-террористами, но не с социал-демократами, хотя некоторые представители Кавказского союза РСДРП (Сталин, Камо) принимали участие в так называемых «эксах», или нападениях с целью ограбления. Неуловимость Зелимхана в течение многих лет стяжала ему «славу среди туземцев, а громкие успехи сделали его народным героем». О разбойнике слагались песни, и в нагорных селениях Чечни ему даже было присвоено прозвище «наместника гор» в противовес наместнику царя на Кавказе (Матвеев, 2016, с. 37).

Противостояние народного мстителя усилившемуся натиску царских войск продолжалось еще несколько лет, но в ночь на 27 сентября 1913 года больной Зелимхан был выдан властям, окружен и убит в ночной перестрелке (Маркелов, 2006, с. 291). Финал фильма тоже трагичен: «Всеми покинутый, больной, медленно умирал Зелимхан в заброшенной хижине. И вот предали

его, окружили. Обессиленный болезнью, он все еще борется и умирает, как и жил, героем» (Сапожкова, 1929, с. 7).

После гибели Зелимхана газета «Отклики Кавказа» напечатали статью журналиста-большевика А. Михеева «Убит герой»: «...Не верится, что убит Зелимхан. Мы видим в нем героя... Он любил свободу, был храбр, благороден» (Маркелов, 2006, с. 291). Народная молва разнесла вокруг, что Зелимхан «никогда не грабил чеченцев, а остальных – только богатых» (Маркелов, 2006, с. 288), поэтому для простых жителей горных аулов Зелимхан – кавказский Робин Гуд. В ауле Харачой абреку Зелимхану поставлен памятник.

Дзахо Гатуев воплотил образ «благородного разбойника» в документальной повести «Зелимхан», именно на ее основе и был снят одноименный фильм. Писатель работал в архивах, встречался с теми людьми, кто лично знал Зелимхана. Гатуеву удалось собрать большой объем фактов, которые он пытался отразить в сценарии, следуя «властному требованию социального заказа». На киностудию «Востоккино» поступило указание сверху, «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» (Фельдман, 1929, с. 5).

В фильме «Зелимхан», по мнению критика К. И. Фельдмана, режиссером «правильно соблюдена историческая перспектива», ему удалось избежать «обычной слащавости восточных фильмов». Своей «глубокой эмоциональной насыщенности» он отличался от других картин, созданных «на кавказском материале». Там нет «лезгинки, джигитовки и прочих украшений “кавказского кино”» (Фельдман, 1929, с. 4, 5).

Картину «Зелимхан» рекомендовали для демонстрации «в любой нашей аудитории», потому что «она волнует и увлекает ярким показом тяжелых лишений и отважной борьбы трудящихся чеченцев». У рабочих особый интерес могла вызвать «роль рабочей массы (стачка на нефтяных промыслах, протест против провокации)» в революции. Колхозникам мог быть «особенно близок образ Зелимхана – крестьянина, любящего землю и вынужденного отказаться от мирного труда на ней». Во время сеансов для красноармейцев следовало «выпятивать реакционную роль армии при самодержавии». Беседы помогали зрителям убедиться в том, что «только советская власть могла вывести горцев на широкую дорогу экономического и культурного расцвета» (Сапожкова, 1929, с. 9–10). В целом образы «народных заступников» были популярны, так как в них воплощались определенные социальные ожидания (Матвеев, 2016, с. 39). Некоторые фильмы о горцах служили «продвижению» советского кино в азиатские страны.



Сеттинг истернов 1920-х годов: кавказский фронт

Для обозначения специфики жанра вестерна применяют термин сеттинг (от англ. Setting) – место, время и социальная среда, в которой происходит действие. В географическом положении развития событий во многих советских историко-революционных приключенческих фильмах («фронт» на краю империи) также можно обнаружить «некоторые черты сходства с сеттингом классического вестерна, жанровые атрибуты и механизмы которого были воспроизведены на материале собственной истории» (Захаров, 2023).

Фильмы 1920-х годов на кавказском материале давали возможность усилить «понимание фронтального взаимодействия» в регионе, увидеть на экране различные аспекты отношений жителей фронтальной зоны и представителей государственной власти, военных чиновников и начальников, «контактов (с последующими взаимными реакциями) носителей языков, идей (религий), технологий, типов хозяйствования» (Как сегодня изучать фронты, 2020, с. 83).

В XIX, да и в начале XX века представление о Кавказе складывалось на основе произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. А. Бестужева-Марлинского, Л. Н. Толстого, записок русских офицеров, проходивших военную службу в этом крае. В 1920-е годы сведения о жизни в различных регионах страны содержались в этнографических, документальных лентах и художественных фильмах. Картины «Абрек Заур», «Зелимхан», «Разбойник Арсен» и другие упомянутые фильмы можно рассматривать как «комплекс историко-культурной информации» (Конфедерат, 2020, с. 110) о кавказском фронте России. В них запечатлены особенности природного ландшафта (горы, реки); объекты инфраструктуры (горные дороги, транспортные средства, архитектурные сооружения, промышленные предприятия); элементы традиционной духовной и материальной культуры этносов Кавказа (жилища, домашняя утварь, одежда; занятия; народные обряды и праздники). Визуальные образы, возникавшие во время просмотров фильмов, подкреплялись разъяснениями лекторов, которые во время бесед со зрителями сообщали им информацию о географическом положении и естественных богатствах Кавказа, занятиях и обычаях местных жителей.

Для кавказских истернов 1920-х годов подбиралась соответствующая «типология предметных образов: атрибуты, реквизит, детали интерьера и культурного ландшафта» (Конфедерат, 2020 с. 111). Так, для поиска места съемок фильма «Абрек Заур» на Кавказ отправилась экспедиция с целью

«найти такой глухой уголок на Кавказе, где “культура” не покрыла еще почву банками от консервов, разбитыми бутылками и окурками – следами веселых пикников. Поехали в Осетию, пробирались козьими тропинками. Лошадь с аппаратом упала в пропасть, лезли все выше, и нашли аул, где никто не слышал о кино» (Дворецкий, 1926, с. 4).

Для того, чтобы зритель увидел «подлинный Кавказ, со всей его мрачной и неуютной красотой», фильм «Абрек Заур» снимали высоко в горах, где почти не было дорог, «в очень трудных условиях»; в аулах, где «сакли окутаны облаками, ползущими по земле», а «облака идут низко, и в этих горах холодно и туманно». Участники экспедиции чинили мосты, даже открыли кооператив имени «Абрека Заура». В одном ауле специально для съемок возводили мечеть. И вот, когда она была построена, к режиссеру Михину явилась делегация горцев благодарить его за то, «что у них теперь будет своя мечеть» (Дворецкий, 1926, с. 5).

Обращаясь к характеристике рассматриваемых фильмов, в них можно выявить схожий предметно-сюжетный ряд и общий характер драматических событий (уход в горы). Для картин о горцах-абреках режиссеры подбирали схожих персонажей, обладателей социальных, возрастных, сословных, национальных, гендерных доминант, свойственных представителям кавказских этносов. В то же время над создателями кинолент довлел закон «константных сюжетно-драматургических комплексов» (Конфедерат, 2020, с. 111), в том числе не потерявшая привлекательности легенда о «благородном разбойнике» Робине Гуде, реализованная в советских фильмах о народных бунтарях и «неуловимых мстителях».

С начала 1920-х годов утверждается классовое измерение всемирного и отечественного исторического процесса. По аналогии с реалиями европейских колониальных империй в оборот вводятся понятия колоний и «национально-освободительных движений», существовавших якобы на российских окраинах. Между тем окраины такого статуса (статуса колоний) не имели и все без исключения являлись убыточными (Матвеев, 2016, с. 14).

Происходит внедрение классового подхода в оценках исторических событий. Отклонения от установившихся тогда идеологизированных образцов (парадигм) впоследствии не допускались, и под них подгонялись лишь вариации одних и тех же описаний. В 1920-е годы для доказательства наличия «освободительной борьбы против колониального угнетения» на Северном Кавказе использовалось движение Шамиля; для подтверждения приводились и явления разбоя (Матвеев, 2016, с. 15).

Под влиянием идеологических установок набеги с целью грабежа стали рассматриваться как революционный «стихийный протест горцев против угнетения». Абречество преподносилось как своеобразная разновидность «классовой борьбы» и «национально-освободительного движения горцев» (Матвеев, 2016, с. 15).

В кинолентах о горцах-абреках нашло отражение большевистской парадигмы истории в изучении этносоциальных конфликтов на Кавказе. В ее русле режиссеры стремились показать «основные тенденции национальной политики самодержавия, опиравшейся исключительно на штыки, стремившейся задавить и унижить инородца». Дискурсивный анализ картины, «при котором



принимается во внимание совокупность историко-культурных условий создания и функционирования визуального образа» (Конфедерат, 2020, с. 111), позволяет сделать вывод о том, что в фильме кинематографические образы Арсена, Заура и Зелимхана используются для доказательства принятой в то время идеологической установки историков-марксистов: «Гонения и нужда превращали мирных и честных тружеников-крестьян в абреков (разбойников)», а абречество явилось «непосредственным следствием царской самодержавной политики». Абречество расценивалось как «революционное движение трудящихся масс, оторванных в своих горах от крупных городов, от рабочей массы и ютившейся в подполье партии революционного пролетариата» (Сапожкова, 1929, с. 8).

В постсоветский период наблюдался отход от сложившихся ранее представлений по данной проблеме. В качестве основы «набеговой системы» выделена внутренняя мотивация. Разбойничество порождалось конфликтами в «традиционной среде», различными оппозиционными настроениями, «давлением со стороны не только отдельных индивидуумов, но в ряде случаев и целых социальных групп». Уход в абреки нередко предопределялся мифами «народной идеологии», ничего общего не имевшей с действительностью (Матвеев, 2016, с. 26, 32). Фильмы про абреков выступают иллюстрацией идеологических установок, характерных для 1920-х годов.

Маскулинная культура и «романтическая линия»

По большому счету, вестерны – это суровое мужское кино во всем своем разнообразии, будь то приключенческий триллер, жесткий экшен, хоррор-вестерн или криминальная драма. Ведущий типаж вестерна – герой-одиночка (благородный рыцарь, разбойник, ковбой, стрелок, шериф). Его сопровождают верные друзья – все как на подбор «крутые ребята», «охотники на негодяев», живущие согласно ковбойскому кодексу чести. Среди них встречались и парни с «железной хваткой», сбивавшиеся в «волчью стаю» и находившиеся нередко «по ту сторону закона».

Просмотр даже некоторых кавказских фильмов 1920-х годов позволяет сказать, что главными киногероями тоже являлись мужчины, на экране их гораздо больше, чем женщин. Это и неудивительно: «Представители сильной половины человечества по-прежнему были главными персонажами социальной действительности – как положительными, так и отрицательными» (Гращенко, 2014, с. 198). Превалирование мужских действующих лиц над женскими персонажами характеризует данные приключенческие фильмы как истерны.

Многовековая традиционная культура народов Кавказа несла отпечаток мужского доминирования, что отразилось в особенностях народного быта и морально-этических ценностях, влияющих на мировоззрение и характер чело-

века. Фундаментальной социокультурной базой традиционной культуры кавказских этносов «выступает система обычаев и нравов, во многом определяющая гендерные ролевые установки» (Безрукова, 2010, с. 32). У народов Северного Кавказа и сейчас существует «культ мужчины», сохраняется главенствующее положение мужчины в семье.

В самобытной культуре жителей Северного Кавказа можно выделить сформированные в условиях традиционного общества черты, выступающие «одной из конструктивных основ региональной культурной и ментальной идентичности». Они, подчеркивая гендерные установки кавказских этносов, находят проявление в различных элементах их духовной и материальной культуры. Прежде всего, это те, «которые указывают на своеобразный воинский стиль жизни горцев – повседневная мужская одежда, пригодная для боевых походов; холодное оружие, которое было при мужчине практически постоянно; специальная походная пища». Воинский стиль жизни горцев отразился в произведениях устного народного творчества. Вместе взятые «воинские» черты традиционной культуры горцев образуют «воинский» культурный комплекс (Ханаху, 2001, с. 41–44). «Воинский» культурный комплекс, выступает как социокультурный нормативный канон мужского сообщества Северного Кавказа, своеобразный «код гегемонной (этнической) маскулинности» (Дашибалова, 2017, с. 44).

В фильмах мужское сообщество коренного населения Кавказа представлено жителями горных аулов. Все они храбрые воины и джигиты. Их отличает физическая сила, выносливость, ловкость, мужество, а выведенная в фильмах ««телесная схема» воплощает антропологические представления своего времени, критерии оценки человека, степень его свободы» (Конфедерат, 2020, с. 119), характерные для абреков и прочих народных героев. Данное обстоятельство закрепляется во многих кинокадрах, например, в картине «Абрек Заур»:

«Бестаев скачет, держится на лошади и берет на ней горные дорожки так, что можно только позавидовать. Он отлично смеется и хорошо танцует. Винтовка – как пристала к нему. И он в фильме почти не расстается с этим своим трехлинейным другом. Вот именно таким всадником – ловким в обращении с лошастью, винтовкой и улыбкой – и хочется запечатлеть образ этого удачливого актера. Именно таким он въезжает в нашу кинематографию» (Незнамов, 1926, с. 2).

Дзахо Гатуев писал о том, что «Зелимхан был горец как горец, со всеми чертами настоящего горца, настоящего мужчины» (1981, с. 145). В экранизации повести соблюдена четкая ролевая дифференциация, в фильме зафиксированы атрибуты маскулинной культуры горцев и их «воинский» культурный комплекс (одежда – черкесские чекмени, бешметы, бурки, папахи, оружие – кинжалы и ружья). Именно в них зафиксированы «коды гегемонной (этнической) маскулинности» (Дашибалова, 2017, с. 44).



В западном вестерне всегда присутствует «романтическая линия», где одним из действующих лиц является девушка, в большинстве случаев – очаровательная блондинка. В кавказских фильмах также заняты актрисы, исполняющие роли второго плана, сестер, жен и невест основных героев. В фильмах «Абрек Заур» и «Зелимхан» режиссеры с некоторыми вариациями использовали один и тот же сюжетный ход, ставший катализатором всех последующих событий, – это умыкание чужой невесты. Так, в ленте «Абрек Заур» сначала произошло неудачное сватовство князя Кибирова к Фатиме, сестре Заура, а затем ее насильственный увоз слугами князя. Правда, по мнению критиков, эпизод с похищением Фатимы «совершенно выпадает из картины, он не свежий и по оперному наивный» (Незнамов, 1926, с. 2). В картине «Зелимхан» сын старшины Эльсанов похитил Сезык, невесту бедняка Аюба. За своего сородича Аюба вступился Зелимхан, так как похищение девушки стало несмыслаемым оскорблением для всех членов рода. В обеих ситуациях кровная месть за поруганную честь рода явилась точкой отсчета начавшихся перемен в судьбах Заура и Зелимхана.

Герменевтический анализ визуальных образов подтверждает тезис о главенстве маскулинной культуры в фильмах об освоении Кавказа. В кавказских фильмах мужским и женским персонажам соответствуют свойственные им гендерные установки, которые отложили отпечаток на традиционную культуру этносов Кавказа. Советские картины о горцах – народных героях – изобилуют изображением элементов маскулинной культуры, что с полным правом дает основание отнести их к истернам / остернам.

Выводы

В ходе проведенного исследования удалось рассмотреть проблему и способы репрезентации в советском кино исторических событий, происшедших в период освоения кавказского фронта. Созданные на кавказском материале фильмы 1920-х годов об отношениях местного населения с царской администрацией и войсками в XIX – начале XX веков можно расценивать как истерны / остерны по аналогии с вестернами, фильмами об освоении Дикого Запада. В качестве визуальных источников можно указать фильмы «Абрек Заур» / «Сын гор» (Госкино, 1926), «Закон гор» / «Кровавая месть» (Госкино-пром Грузии, 1927), «Зелимхан» (Восток-кино, 1929). Выяснению сюжета и фабулы картин, несохранившихся до наших дней, способствовали аннотации, критические заметки и рецензии в печати.

При анализе советских фильмов 1920-х годов о продвижении России на Кавказ установлены общие стилистические черты как у классических вестернов, так и у первых советских истернов (отрицательные и положительные герои, динамичность действия, погони, трюки, скачки). Как и в вестернах, в советских приключенческих фильмах главными героями высту-

пают защитники бедных, «благородные разбойники» или «социальные бандиты». По аналогии с американским артистом, героем ковбойских фильмов, актера Владимира Бестаева, сыгравшего главную роль в картине «Абрек Заур», стали называть «кавказским Фербенксом». Прототипами главных героев истернов явились «грузинский Робин Гуд» Арсен Одзелашвили в картине «Разбойник Арсен», «кавказский Робин Гуд» Зелимхан Гушмазукаев – в фильме «Зелимхан». В других картинах («Закон гор», «Под властью адата», «У позорного столба») на первый план тоже выдвинуты народные мстители, или «ковбои в папах».

Содержание кинолент соотносится с реальными историческими фактами, но на трактовку и изображение событий, происходивших на кавказском фронтире, большое влияние оказали идеологические установки и классовый подход в исторической науке 1920-х годов. В кинофильмах обнаруживаются отражение большевистской парадигмы истории в изучении этносоциальных конфликтов на Кавказе и давление идейных приоритетов раннего советского периода.

В фильмах о горцах преобладают черты маскулинной культуры в силу гендерных установок и национальной культурной идентичности народов Кавказа. Данные фильмы имели большое значение для создания представлений о Кавказе первых десятилетий XX века. В них показаны атрибуты традиционной культуры, быта, обычаев жителей горных аулов, особенности ландшафта, архитектуры. В целом первые советские истерны представляют интерес как важный ресурс историко-культурной информации о кавказском фронтире. Для проведения фронтирных исследований применение визуальных источников, в том числе игровых фильмов 1920-х годов, имеет большие научные перспективы.

Список литературы

- «Абрек Заур». (1926a). Советское кино, 2, 30.
- «Абрек Заур». (1926b, март 23). Кино. Еженедельная газета.
- «Абрек Заур»: К постановке. Сценарий Измаила Абай; Режиссер Б. Михин. Производство Госкино. (1926). Кинопечать.
- Аксенов, В. П. (2004). Вестерны и истерны. Огонек, 38, 49.
- Басалаева, И. П., Дубман, Э. Л., Ходарковский, М., Мильчев, В. И., Мизис, Ю. А., Сень, Д. В., & Урушадзе, А. Т. (2020). Как сегодня изучать фронтиры? Дискуссия по статье Д. В. Сень. *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*, 1, 81–105. <https://doi.org/10.21638/spbu19.2020.105>
- Безрукова, А. А. (2010). К некоторым аспектам исследования гендерных особенностей традиционной культуры народов Кавказа. *Вестник Майкопского государственного технологического университета*, 1, 32–34.



- Бестаева, Т. В. (2017). *Бестаев Владимир Герасимович*. PeopleLife.ru. <https://peoplelife.ru/33618>
- Гатуев, Д. (1981). *Стакан шейха: Сборник*. Ир.
- Горячок, К. Л. (2020). Эволюция американского вестерна: Витальность, эстетика, мифология. *Художественная культура*, 2(33), 220–247. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00032>
- Гращенко, И. Н. (2014). *Киноантропология XX/20. Человек*.
- Гудаев, Л. (2016). Фильм О. Фрелиха «Зелимхан» и Ладо Бестаев. <https://checheninfo.ru/81800-1929-g-film-ofreliha-zelimhan-i-lado-bestaev.html>
- Давыденко, В. (2014, апрель 1). Чем советский истерн отличается от классического западного вестерна. *Российская газета*. <https://rg.ru/2014/03/30/eastern-site.html?ysclid=lr4ox87tk4902134119>
- Даданова, Т. В. (2013). «Остерны» звезды немого кино Владимира Бестаева. *Культура России*. Ярославский портал. <http://yarcult.org/faceshistory/bestaev/15714/>
- Дашибалова, И. Н. (2017). Проблематизация этнической маскулинности в визуальном тексте (на примере фильма «Булаг. Святой источник»). *Культура и искусство*, 5, 42–53. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2017.5.19571>
- Дворецкий, В. (1926). «Абрек Заур». *Советский экран*, 5, 4–6.
- Егоров, С. О. (2022). Кино, история, идеология: Возможные подходы к интерпретации кино-текста. *Исторический курьер*, 5, 11–20. <https://doi.org/10.31518/2618-9100-2022-5-1>
- «Закон гор». (1928). *Советское кино*, 1, 31.
- «Замечательная страна эта Абрек-Зауря!» (1926, май 25). *Кино. Еженедельная газета*.
- Захаров, Д. В. (2023). *Вестерн*. Большая Российская энциклопедия. <https://bigenc.ru/c/vestern-54bda8?ysclid=lr91mz9kkg339526229>
- Зорин, А. Н. (2020). «Мир Дикого Запада». От эволюции к революции вестерна. *Наука телевидения*, 16.3, 61–83. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2020-16.3-61-85>
- Иркутов, А. Д. (1927). «Абрек Заур» (Беседа по киноленте). *Кинопечать*.
- История национальных кинематографий: Советский и постсоветский периоды*. (2020). Академический проект; Фонд «Мир».
- Карцева, Е. Н. (1976). *Вестерн. Эволюция жанра*. Искусство.
- Конфедерат, О. В. (2019). Игровой фильм как сумма историко-культурных маркеров. К вопросу о визуальных источниках в исторических науках. *Magistra Vitae: электронный журнал по историческим наукам и археологии*, 1, 110–116.
- Конфедерат, О. В. (2020). Визуальный источник как комплекс историко-культурных маркеров. Информационный потенциал «телесной схемы» в игровом фильме. *Документальное наследие и историческая наука: Материалы Уральского историко-архивного форума, посвященного 50-летию историко-архивной специальности в Уральском университете (Екатеринбург, 11–12 сентября 2020 г.)*, 116–120.
- Лаврентьев, С. А. (2009). *Красный вестерн*. Алгоритм.
- Лапина-Кратасюк, Е. Г. (2011). Красное на белом: К вопросу о культурной специфике жанра «истерн». *Вопросы культурологии*, 5, 117–120.

- Магарамов, Ш. А. (2023). Российский фронт на Северном Кавказе: Проблемы периодизации. *Журнал Фронтирных Исследований*, 4, 17–29. <https://doi.org/10.46539/jfs.v8i4.514>
- Максимов, П. (1929). Москва не поняла «Зелимхана». *Революция и горец*, 10, 36–38.
- Маркелов, Н. В. (2006). *Поговорим о бурных днях Кавказа*. Гелиос АРВ.
- Матвеев, В. А. (2016). *Националистическая вандея и проявления устойчивости российской интеграции на Северном Кавказе в кризисных условиях 1917–1921 гг.: Союз кавказских горных анархистов–террористов. Атаман Зелимхан. Кто он? Что заставило встать на путь разбоев?: Монография*. Издательство Южного федерального университета.
- Незнамов, П. В. (1926, апрель 6). Ковбои в папах. *Кино. Ежедневная газета*.
- Ольховой, Б. С. (Ред.). (1929). *Пути кино: Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии*. Театинопечать.
- Первым экраном на просмотре. (1928, январь 10). *Кино. Ежедневная газета*.
- Победа советской кинематографии. (1923). *Кино. Двухнедельник Общества кинодеятелей*, 5(9), 13.
- «Под властью адата». (1926, май 18). *Кино. Ежедневная газета*.
- Раззаков, Ф. И. (2019). «Великолепная семерка», или Вестерн по-советски. <https://litlife.club/books/114843/read?ysclid=lr4obe4n6h280802431&page=1>
- «Робин Гуд». (1925, май 5). *Кино. Ежедневная газета*.
- Романова, А. П., & Топчиев, М. С. (2014). Кавказ как вечный фронт. *Каспийский Регион: политика, экономика, культура*, 3, 284–291.
- Сапожникова, С. А. (1934). *Зелимхан: Борьба кавказских горцев с их угнетателями при самодержавии: Методические указания к фильму*. Издательство Управления кинофикации при СНК РСФСР.
- Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог: В 3 томах: Т. 1. Немые фильмы. (1918–1935)*. (1961). Искусство.
- «У позорного столба». (1924, май 20). *Кино-газета*.
- Фельдман, К. И. (1929). Первые шаги «Востоккино». *Советский экран*, 19, 4–5.
- Фербенкс в «Знаке Зорро». (1925, апрель 28). *Кино. Ежедневная газета*.
- Ханаху, Р. А. (2001). *Традиционная культура Северного Кавказа: Вызовы времени (социально-философский анализ)*. Аякс.

References

- “Abrek Zaur”: К постановке. Стенарий Измаила Абая; Режиссер В. Михин. Производство Goskino. (1926). Кинопечать. (In Russian).
- “Abrek Zaur”. (1926a). *Sovetskoe Kino*, 2, 30. (In Russian).
- “Abrek Zaur”. (1926b, March 23). *Kino. Ezhenedelnaya Gazeta*. (In Russian).
- “Pod vlastyu adata”. (1926, May 18). *Kino. Ezhenedelnaya Gazeta*. (In Russian).
- “Robin Gud”. (1925, May 5). *Kino. Ezhenedelnaya Gazeta*. (In Russian).



- “U pozornogo stolba”. (1924, May 20). *Kino-Gazeta*. (In Russian).
- “Zakon gor”. (1928). *Sovetskoe Kino*, 1, 31. (In Russian).
- “Zamechatelnaya strana eta Abrek-Zauriya!”. (1926, May 25). *Kino. Ezhenedel'naya Gazeta*. (In Russian).
- Aksenov, V. P. (2004). *Vesterny i isterny. Ogonek*, 38, 49. (In Russian).
- Basalaeva, I. P., Dubman, E. L., Khodarkovskiy, M., Milchev, V. I., Mizis, Yu. A., Sen, D. V., & Urushadze, A. T. (2020). How to study frontiers today? Discussion on the article by D. V. Sen. *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*, 1, 81–105. <https://doi.org/10.21638/spbu19.2020.105> (In Russian).
- Bestaeva, T. V. (2017). *Bestaev Vladimir Gerasimovich*. PeopleLife.Ru. <https://peoplelife.ru/33618> (In Russian).
- Bezrukova, A. A. (2010). About Some Aspects of Research of Gender Peculiarities of Traditional Northern Caucasus Peoples' Culture. *Vestnik Maykopskogo Gosudarstvennogo Tekhnologicheskogo Universiteta*, 1, 32–34. (In Russian).
- Confederat, O. V. (2019). Feature Film as Sum of Historical and Cultural Markers. To a Question of Visual Sources in Historical Sciences. *Magistra Vitae: An Electronic Journal on Historical Sciences and Archeology*, 1, 110–116. (In Russian).
- Confederat, O. V. (2020). Vizualnyy istochnik kak kompleks istoriko-kulturnykh markerov. Informativnyy potentsial “telesnoy skhem” v igrovom filme. *Dokumentalnoe Nasledie i Istoricheskaya Nauka: Materialy Uralskogo Istoriko-Arkhnivnogo Foruma, Posvyashchennogo 50-Letiyyu Istoriko-Arkhnivnoy Spetsialnosti v Uralskom Universitete (Ekaterinburg, 11–12 Sentyabrya 2020 g.)*, 116–120. (In Russian).
- Dadianova, T. V. (2013). “Osterny” zvezdy nemogo kino Vladimira Bestaeva. *Kultura Rossii. Yaroslavskiy Portal*. <http://yarcult.org/faceshistory/bestaev/15714/> (In Russian).
- Dashibalova, I. N. (2017). Problematistion of Ethnic Masculinity in a Visual Text (Based on the Example of the Film 'Bulag. The Sacred Spring'). *Culture and Art*, 5, 42–53. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2017.5.19571> (In Russian).
- Davydenko, V. (2014, April 1). Chem sovetskiy istern otlichaetsya ot klassicheskogo zapadnogo vesterna. *Rossiyskaya Gazeta*. <https://rg.ru/2014/03/30/eastern-site.html?ysclid=lr4ox87tk4902134119> (In Russian).
- Dvoretzkiy, V. (1926). “Abrek Zaur”. *Sovetskiy Ekran*, 5, 4–6.
- Egorov, S. O. (2022). Cinema, History, Ideology: Possible Approaches to the Film Text Interpretation. *Historical Courier*, 5, 11–20. <https://doi.org/10.31518/2618-9100-2022-5-1> (In Russian).
- Feldman, K. I. (1929). Pervye shagi “Vostokkino”. *Sovetskiy Ekran*, 19, 4–5. (In Russian).
- Ferbenks v “Znake Zorro”. (1925, April 28). *Kino. Ezhenedel'naya Gazeta*. (In Russian).
- Gatuev, D. (1981). *Stakan sheykha: Sbornik*. Ir. (In Russian).
- Goryachok, K. L. (2020). Evolution of American Western Film: Vitality, Aesthetics, Mythology. *Art & Culture Studies*, 2(33), 220–247. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00032> (In Russian).
- Grashchenkova, I. N. (2014). *Kinoantropologiya XX/20*. Chelovek.
- Gudaev, L. (2016). Film O. Frelikha “Zelimkhan” i Lado Bestaev. <https://checheninfo.ru/81800-1929-g-film-ofreliha-zelimhan-i-lado-bestaev.html> (In Russian).

- Irkutov, A. D. (1927). "Abrek Zaur" (Beseda po kinolente). Kinopechat.
- Istoriya natsionalnykh kinematografii: Sovetskiy i postsovetskiy periody. (2020). Akademicheskii proekt; Fond "Mir".
- Kartseva, E. N. (1976). Vestern. Evolyutsiya zhanra. Iskusstvo.
- Khanakhu, R. A. (2001). Traditsionnaya kultura Severnogo Kavkaza: Vyzovy vremeni (sotsialno-filosofskiy analiz). Ayaks.
- Lapina-Kratasyuk, E. G. (2011). Krasnoe na belom: K voprosu o kulturnoy spetsifike zhanra "istern". *Issues of Cultural Studies*, 5, 117–120.
- Lavrentev, S. A. (2009). Krasnyy vestern. Algoritm.
- Magaramov, S. A. (2023). The Russian Frontier in the North Caucasus: Issues of Periodization. *Journal of Frontier Studies*, 8(4), 17–29. <https://doi.org/10.46539/jfs.v8i4.514> (In Russian).
- Maksimov, P. (1929). Moskva ne ponyala "Zelimkhana". *Revolyutsiya i Gorets*, 10, 36–38. (In Russian).
- Markelov, N. V. (2006). Pogovorim o burnykh dnyakh Kavkaza. Gelios ARV. (In Russian).
- Matveev, V. A. (2016). Natsionalisticheskaya vandeya i proyavleniya ustoychivosti rossiyskoy integratsii na Severnom Kavkaze v krizisnykh usloviyakh 1917–1921 gg.: Soyuz kavkazskikh gornykh anarkhistov-terroristov. Ataman Zelimkhan. Kto on? Chto zastavilo vstat na put razboev?: Monografiya. Izdatelstvo Yuzhnogo federalnogo universiteta. (In Russian).
- Neznamov, P. V. (1926, April 6). Kovboi v papakhakh. *Kino. Ezhenedelnaya Gazeta*. (In Russian).
- Olkhovoy, B. S. (Ed.). (1929). Puti kino: Pervoe Vsesoyuznoe partiynoe soveshchanie po kinematografii. Teakinopechat. (In Russian).
- Pervym ekranom na prosmotre. (1928, January 10). *Kino. Ezhenedelnaya Gazeta*. (In Russian).
- Pobeda sovetskoj kinematografii. (1923). *Kino. Dvukhnedelnik Obshchestva Kinodeyateley*, 5(9), 13. (In Russian).
- Razzakov, F. I. (2019). "Velikolepnaya semerka", ili Vestern po-sovetski. <https://litlife.club/books/114843/read?ysclid=lr4obe4n6h280802431&page=1> (In Russian).
- Romanova, A. P., & Topchiev, M. S. (2014). The Caucasus as an Eternal Frontier. *Caspian Region: politics, economy, culture*, 3, 284–291. (In Russian).
- Sapozhnikova, S. A. (1934). Zelimkhan: Borba kavkazskikh gortsev s ikh ugnetatelnyami pri samod-erzhavii: Metodicheskie ukazaniya k filmu. Izdatelstvo Upravleniya kinofikatsii pri SNK RSFSR. (In Russian).
- Sovetskie khudozhestvennye filmy. Annotirovannyi katalog: V 3 tomakh: Vol. 1. Nemye filmy. (1918–1935). (1961). Iskusstvo. (In Russian).
- Zakharov, D. V. (2023). Vestern. Bolshaya Rossiyskaya Entsiklopediya. <https://bigenc.ru/c/vestern-54bda8?ysclid=lr91mz9kkg339526229> (In Russian).
- Zorin, A. N. (2020). Westworld: From Evolution to Revolution of the Western. *The Art and Science of Television*, 16.3, 61–83. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2020-16.3-61-85> (In Russian).