

УДК 791.229.2
ББК 85.375.3(2)6-4
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-1-16-27

А.Д. ЦУНТАЕВА

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО О СЕВЕРНОМ КАВКАЗЕ: КИТЧ И СПОСОБЫ ЕГО ПРЕОДОЛЕНИЯ

Аминат Данияловна Цунтаева,

Государственный институт искусствознания,
отдел художественных проблем массмедиа,
соискатель
Козицкий пер., д. 5, Москва, 125375, Россия

ORCID 0000-0002-3721-7284; SPIN 8432-5896
sheikhova@gmail.com

Реферат. Неоднородность и многообразие культуры Северного Кавказа, вновь открывшиеся в последние годы в связи с выросшим спросом на внутренний туризм, неизбежно привлекают внимание журналистов, режиссеров и исследователей. Актуальность проблематики подтверждается выходом разнообразного аудиовизуального контента, посвященного социокультурным особенностям жизни на Кавказе. Документальные материалы о регионе в различных жанрах — от репортажа до большого документального кино — выходят регулярно и вызывают противоречивые зрительские отклики. Новизна исследования состоит в составлении перечня художественных выразительных средств аудиовизуальных произведений, которые способ-

ствуют созданию определенного образа жителей региона и особенностей их социокультурной жизни. Автор анализирует современные документальные материалы о роли и положении женщин в культуре народов Северного Кавказа, опубликованные в Интернете или вышедшие на большой экран за 2015–2021 годы. Художественный анализ картин позволил определить основные выразительные средства, которые используют авторы аудиовизуальных произведений. Среди них можно выделить визуальную метафору, лейтмотив, клише, монтаж, присутствие автора и закадрового текста, интервью, аудиосопровождение. Данные художественные средства не являются характерными чертами одного вида кино, но выступают инструментами аудиовизуального повествования и встречаются в картинах в разных пропорциях. Был проведен сравнительный анализ фильмов, который помог систематизировать материал и определить, что данные документальные картины о регионе существуют в таких художественных категориях, как китч, пропаганда и визуальная антропология. Это оказывает непосредственное влияние на зрительское восприятие документального материала и порождает множество интерпретаций как внутри региона, так и за его пределами.

Ключевые слова: документальное кино, китч, пропаганда, клише, метафора, лейтмотив, визуальная антропология, Северный Кавказ, экранные искусства.

Для цитирования: Цунтаева А.Д. Женские образы в документальном кино о Северном Кавказе: китч и способы его преодоления // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 1. С. 16–27. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-16-27.

Современное искусство по-прежнему ищет способы говорить о многообразии культуры Северного Кавказа. Попытки понять социокультурные особенности кавказского общества предпринимаются, в частности, посредством документального кино. Отношение к подобным работам у жителей национальных республик разное. Едва ли не каждая премьера сопровождается шквалом критики, что еще больше осложняет понимание местной культуры. Тем не менее, несмотря на то что зачастую авторы обращаются к клише и остаются в рамках уже сформированного восприятия, некоторые фильмы представляют интерес для художественного анализа и понимания культурного контекста.

В рамках данной статьи предпринята попытка проанализировать современные документальные материалы о роли женщин в культуре Северного Кавказа, опубликованные в Интернете или вышедшие на большой экран за последние годы. В частности, для анализа выбраны резонансные с медийной точки зрения проекты, так как они посвящены острой социальной тематике и оказались в фокусе не столько художественной, сколько общественной дискуссии. Был проведен сравнительный анализ фильмов, который помог систематизировать материал по таким художественным характеристикам, как китч, пропаганда и визуальная антропология. В свою очередь, эти категории выявлялись в результате анализа определенных художественных средств: визуальной метафоры, клише, монтажа, присутствия автора и закадрового текста, интервью, музыкального сопровождения и пр. Все эти средства не являются характерными чертами одного конкретного вида кино, но выступают инструментами аудиовизуального повествования и могут встречаться в картинах в разных пропорциях.

Прежде чем перейти к анализу документальных картин, необходимо ввести ряд понятий, которые использовались для анализа аудиовизуального контента.

Авторы фильмов о Северном Кавказе активно используют клише как способ художественной репрезентации традиционного общества. Следуя

определению Кембриджского словаря, клише — это выражение, используемое настолько часто, что становится бессмысленным [1]. В данной статье берется за основу определение из истории искусств, в рамках которого «клише» и «стереотип» рассматриваются как устойчивые схемы визуального или художественного изображения. Стереотип — это явная идея, абстрактный паттерн, стоящий за изображением, но никогда не конкретный материальный образ.

Изображение стереотипа в материальных визуальных формах, будь то фотография или картина, приводит к созданию клише, а не стереотипного образа [2]. Таким образом, стереотип обозначает ментальную концепцию, тогда как клише является реализацией этой ментальной концепции в образе или образах. Однако эти категории различимы только на уровне теории, на практике они существуют в едином процессе: ментальные конструкции проявляются в материальных объектах (например, изображениях) и основаны на них [3, р. 33–35]. Резюмируя, отметим, что устойчивые образы и мотивы обеспечивают быструю, легкую и часто поверхностную ассоциацию с каким-либо явлением, человеком или группой людей. Однако ситуативное использование клише не делает произведение автоматически китчевым.

Термин «китч» (по одной из версий, произошел от слов из немецкого языка kitschen — халтурить и verkitschen — продавать по дешевке) применяется для обозначения художественной продукции низкого качества, которая существовала наряду с высокими образцами искусства [4, р. 235]. Китч — это продукт промышленной революции и урбанизации населения, нуждающегося в развлечениях и разного рода культурном потреблении. В качестве сырья китч использует опошленные и академизированные симулякры, он механичен и действует по формулам. Китч видоизменяется в зависимости от разных стилей, но всегда сохраняет свою природу. Появившись в результате западного индустриализма, но быстро распространившись по миру, вытесняя и видоизменяя народные культуры, китч, по сути, стал первой универсальной культурой [5].

Среди большого количества подходов к определению критериев понятия «китч» следует выделить характеристики, предложенные Т. Кулкой. Уточним, что исследователь вывел эти критерии из анализа изобразительного искусства. Тем не менее универсальный характер критериев позволяет применить их и к аудиовизуальным произведениям. По мнению исследователя, китч, как правило, демонстрирует пренебрежение к деталям и использует стандартные, хорошо отработанные и проверенные каноны репрезентации, а также должен говорить на общем, всем понятном языке. Из этих особенностей можно вывести следующие характеристики китча:

1) изображение объектов и тем, заряженных сильными эмоциями;

2) объекты или темы, изображаемые в китче, легко и мгновенно идентифицируются;

3) китч существенно не обогащает ассоциации и знания, связанные с изображаемыми объектами или темами [6].

По мнению А.М. Яковлевой, китч — это особый способ структурирования мира в соответствии с потребностями обыденного сознания, своеобразная форма укоренения поселкового сознания, присущая большинству россиян [7, с. 252]. Исследователь Н.А. Мусянкова считает, что в китче нарочитая драматизация художественно-образной сферы исключает крайние формы ее проявления и согласуется с установками на обыденные стереотипы. Китч отражает тот спектр чувств, который вполне привычен и не выходит за рамки повседневности [8]. В более поздних исследованиях авторы отмечают, что китч стремится представить жизнь как предсказуемую и узнаваемую, сделать мир надежным и понятным для обыденного сознания, населяя пространство повседневности и сознание символами стабильности, извлекая их из фольклора, высокой и массовой культуры [9, с. 78].

Понятие «лейтмотив», заимствованное из музыки и литературоведения, применимо и при художественном анализе кино [10, р. 201–205]. Лейтмотив, или в западной научной литературе чаще встречающийся термин «мотив», сообщает читателю или зрителю что-то, что делает пространство произведения символическим. И здесь важно отметить разницу между символом как таковым и символическим мотивом. Символ может существовать сам по себе, тогда как мотив повторяется и имеет кумулятивный эффект. Символ — нечто описываемое, это событие или вещь. Мотив, в свою очередь, проскальзывает в авторский текст, диалоги и образы, когда символизируемое не задействовано непосредственно. Таким образом, мотив становится частью общей перспективы, пронизывает атмосферу всего произведения. Мотив также может быть как символическим, так и буквальным, выполняя при этом когнитивную, эмоциональную или структурную функцию [11]. Таким образом, это повторяющийся элемент поэтики произведения, отличающийся смысловой значимостью, символическостью, выражен он может быть как событием, так и чертой характера, предметом, звуком или цветом.

Определение пропаганды имеет множество вариантов. Мы обращаемся к определению художественной пропаганды, состоящей из четырех компонентов: это эпистемологически дефектное сообщение (сообщение либо ложно, либо неуместно, либо связано с другими убеждениями, которые вводят в заблуждение, либо использует ненужные метафоры и иные литературные тропы) (1), применяе-

мое с намерением убедить, сформировать мнение, желание и поведение (2) у социально значимой группы людей (3) от имени политического института, организации или инициативы (4) [12]. С помощью этой модели исследуется семантическое содержание произведения искусства, его связи с другими убеждениями и ценностями в культурном контексте, а также соответствие трем другим критериям. Все это позволяет говорить о том, что перед нами пропаганда. Тем не менее мы согласны с тем, что интерпретация семантического содержания произведения субъективна. Поэтому для условной объективности необходимо помнить обо всех компонентах.

Важно отметить, что пропаганда далеко не всегда воспринимается негативно группами людей, на которых она рассчитана. Осознавая пропагандистскую природу художественного высказывания, человек продолжает относиться к ней с большой долей симпатии. Например, культурная революция в Китае продемонстрировала, как пропагандисты могут сделать искусство поистине популярным и разнообразным [13]. И тем не менее методы пропаганды отличны от методов массовой культуры и иных художественных высказываний именно в том, что массовая культура не несет в себе изначально убеждение, вводящее в заблуждение, и не подразумевает необходимость наличия политического института или инициативы как актора.

Китч становится едва ли не главным инструментом в сфере художественной пропаганды. Благодаря тоталитаризму, который поощрял движение элитарной культуры навстречу популярной, китч получил господство в эстетической области [14]. Б. Гройс отмечал, что, по мнению К. Гринберга, поощрение китча было лишь очередным незатратным способом, с помощью которого тоталитарные режимы стремились снискать расположение своих граждан. Чтобы сохранить политическую и эстетическую власть, правящий класс стремится уничтожить любые различия вкусов и создать иллюзию эстетической солидарности с массами [15]. По мнению С. Бойм, китч не ограничивается суммой стилистических черт и в первую очередь необходимо рассматривать его механизмы и приемы массовой манипуляции [16].

Так, нередко китч проявляет себя в материалах, прямо или косвенно посвященных прошлому или определенным историческим событиям. Он свободно применяется в различных культурных практиках, а также является едва ли не главным смысловым элементом культурной политики. Обращенность к прошлому, осмысление социокультурного исторического опыта — весьма распространенное явление на Северном Кавказе сегодня. Аудиовизуальные документальные материалы, посвященные современным особенностям и проблемам региона, регулярно ищут корни этих проблем в прошлом.

Потребность в популярных формах репрезентации исторических персон и событий, переосмыслении семейной и культурной памяти, включении объектов культурного наследия в канву популярных историй о прошлом является свидетельством актуальности сферы публичной истории. Нередко интерес к прошлому тесно связан с ностальгией, которая не является локальной особенностью России или Кавказа, но представляет собой феномен всей мировой культуры. Ностальгия пытается повернуть время вспять, превращая историческое время в мифологическое пространство. Она воспринимается нами как защитная реакция на историческую турбулентность. В прошлом она пытается найти стабильность, отсутствующую в настоящем [17].

Общая содержательная составляющая экранных произведений позволила нам сравнивать разные по жанрам и природе происхождения фильмы. Проанализировав аудиовизуальные материалы, посвященные Северному Кавказу или так или иначе отражающие жизнь в регионе и его историю, мы пришли к выводу, что этот контент нуждается в типологии, которая на данном этапе исследования находится в разработке. В статье мы обращаемся к анализу первого типа фильмов, к которому мы относим аудиовизуальные произведения, представляющие собой пропаганду. Основными методами работы с материалом здесь выступают использование клише, обильное обращение к которым приводит к пропагандистскому китчу, а также игнорирование исторического контекста и фактов.

Мы также проводим сравнительный анализ данного типа фильмов с кино, которое, на наш взгляд, является примером стилистически иного типа и определяется нами в категорию визуальной антропологии.

КЛИШЕ И КИТЧ В ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ КАРТИНАХ О СЕВЕРНОМ КАВКАЗЕ

Способность интегрироваться в социальную среду, удовлетворять потребности общества является одним из главных свойств китча. Среди отличительных признаков китча культуролог А.Ф. Поляков выделяет также монотематизм как предельную «эксплуатацию» темы, не лишенной внешней привлекательности в различных ее проявлениях [18, с. 19]. Например, в последние годы популярной стала тема «экзотизации» социокультурных проблем Кавказа. Отметим, что не все фильмы, посвященные жизни женщин в регионе, являются проявлением китча. Произведения, речь о которых пойдет далее, мы относим к пропаганде

с помощью документального материала. Обильное использование в них клише приводит к формированию пропагандистского китча.

Одним из первых фильмов, в котором российские авторы попытались разобраться с тем, что представляет собой сегодня современный Кавказ, стал репортаж Марфы Смирновой «Снявшие хиджаб»: истории девушек из Дагестана, сбежавших из консервативных семей» на телеканале «Дождь»¹ в рамках программы «Женщины сверху», опубликованный на YouTube-канале 28 ноября 2020 года. Телеканал анонсировал запуск документального сериала о людях, сбежавших из ортодоксальных религиозных сообществ — мусульманского, иудейского и христианского. Через несколько месяцев на YouTube-канале «Редакция» Алексея Пивоварова² вышел специальный репортаж Карины Мухутдиновой с заголовком «Кто борется с правилами самого закрытого региона России?» (2021), в котором также пытались разобраться, как живет современному человеку на Северном Кавказе.

Следует отметить, что оба фильма были опубликованы на YouTube-каналах и, по сути, не отличаются жанровой и эстетической новизной, а являются преемниками документальных телефильмов 2000-х годов. Создание информационного продукта для YouTube имеет схожую с телевизионной зависимость от просмотров и зрительской вовлеченности.

В основе документального фильма «Кто борется с правилами самого закрытого региона России?» лежат съемки подлинных событий и героев. Формально китч не противоречит этой особенности. Тем не менее реальные события и лица с помощью средств художественной выразительности помещаются в манипулятивные авторские рамки. Так, вышеназванные работы отличают драматизация действия, апелляция к сильным эмоциям зрителя и отбор реальности с экзотизическим бытом национальных республик.

Съемки из автомобиля, закадровый голос героев, говорящих о несвободе и опасности, обобщения ведущих, звучащие как приговор обществу в целом, — вот основные особенности документальных картин «Снявшие хиджаб»: истории девушек из Дагестана, сбежавших из консервативных семей» и «Кто борется с правилами самого закрытого региона России?» о жизни на Северном Кавказе. Несмотря на то что во втором фильме была предпринята попытка сделать более подробный репортаж, включив истории героев сразу из четырех республик

¹ Включен Минюстом России в реестр иностранных агентов 01.12.2023 в соответствии со ст. 7 Федерального закона от 14.07.2022 № 255-ФЗ «О контроле за деятельностью лиц, находящихся под иностранным влиянием».

² Включен Минюстом России в реестр иностранных агентов 03.06.2022 в соответствии со ст. 6 Закона РФ от 27.12.1991 № 2124-1 «О средствах массовой информации».

Северного Кавказа, остается бесспорным, что за основу сюжета авторы взяли главные и самые распространенные стереотипы о традиционном обществе. Это же справедливо и в отношении документального фильма М. Смирновой «Снявшие хиджаб»: истории девушек из Дагестана, сбежавших из консервативных семей» (2020), который вовсе построен на безапелляционном столкновении религии и свободы выбора. «Герои этого фильма не потеряли веру в Аллаха, не разочаровались во Всевышнем, но оказались не готовы жить по законам все более консервативного общества, без образования, за закрытыми дверями, с покрытой головой и без свободы выбора. Единственным выходом оказался исход из мусульманской общины Дагестана»³, — звучит за кадром голос ведущей М. Смирновой. Интересно, что сами герои в некоторых случаях подчеркивают, что они принимают обстоятельства своей жизни и религиозные нормы в целом.

Отсутствие свободы выбора, антитеза прогрессивного традиционному и религиозному являются лейтмотивами обеих картин о Кавказе. Мечеть в кадре и звучащий азан (фильм «Снявшие хиджаб»: истории девушек из Дагестана, сбежавших из консервативных семей»), идущие сразу после слов о смертельной опасности жизни в ортодоксальном обществе, и реплики молодого человека, который не хотел бы родиться женщиной на Кавказе, являются примером клише, с помощью которого автор будто бы пытается связать жизнь в несвободе и традиционную религию. Этот же образ эксплуатируется и в фильме «Кто борется с правилами самого закрытого региона России?», где в одном из первых кадров мы видим большое количество мужчин, идущих из мечети после намаза. Важно и то, что этот кадр следует сразу за кадром, в котором на асфальтированных дорогах города вдруг неожиданно падут овцы. Так, с помощью визуальной метафоры очевидно сравнение людей, идущих из мечети после вечернего намаза, с безмолвным стадом овец. Оба фильма в целом построены с минимальным использованием художественных средств и состоят из диалогов, где автор активно присутствует в кадре. Несмотря на то что в Дагестане все съемки проходили в Махачкале (фильм «Снявшие хиджаб»: истории девушек из Дагестана, сбежавших из консервативных семей»), авторы попытались использовать горы в качестве метафоры, олицетворяющей свободу. Видеоряд начинается с монолога героини Нины крупным планом на фоне гор, а заканчивается кадром, снятым с помощью удаляющегося от нее дрона, который открывает величественный горный

ландшафт. Примечательно, что и по свету эти кадры выбиваются из общей стилистики фильма. Солнечный день в горах контрастирует с серым дождливым городом, где люди одеты в одежду темных цветов.

Часть съемок проходила также в Москве, куда сбежала одна из участниц фильма. В кадре мы видим только квартиру героини и серые многоэтажки, мимо которых, словно по лабиринтам, ходят автор и его собеседница. Таким образом, при скудном визуальном оформлении (кадры с улиц, городская площадь, местная кофейня, пляж, мечеть) основными приемами работы с материалом становятся интервью и звучащий на протяжении всего фильма закадровый текст, в котором автор обобщает жизнь на Кавказе, противопоставляя ее цивилизованной, современной. Доминирование слова над изображением исследователи кино называют специфической чертой телевидения, отмечая, что именно телевизионная документалистика была предшественницей формата кино для интернет-платформ [19]. Эта особенность, очевидно, свойственна и анализируемым в статье фильмам.

В фильме «Кто борется с правилами самого закрытого региона России?» YouTube-канала «Редакция» образ гор также эксплуатируется, но выполняет на первый взгляд более сложную художественную функцию. Они становятся символическими рамками, внутри которых существует «самый закрытый регион России», как его называет ведущая. «Что вы представляете, когда слышите “Северный Кавказ”?»⁴ — звучит закадровый голос, и далее последовательно идут кадры, на которых изображены Хабиб Нурмагомедов в папахе после победы на ринге, сидящие пожилые мужчины на фоне флага Ингушетии; видеосъемка, на которой запечатлена стрельба из окна черной машины (другие атрибуты позволяют догадаться, что это свадебный кортеж). Завершается этот кадр живописным видом на «Город мертвых» в Даргавском ущелье. Таинственный, местами драматичный музыкальный фон сопровождает эту последовательность кадров и также влияет на эмоциональное восприятие зрителя. Таким образом, горы служат метафорой некой отдельности и закрытости, но в сочетании с кадрами, поддерживающими самые распространенные стереотипы о Кавказе, становятся китчем, удовлетворяющим эстетическую потребность обывателя. Съемки пустынных улиц, неразборчивая реплика случайного рабочего, люди на фоне мечети, мужчины, спрашивающие: «Кто вам дал право снимать на этой территории?», — еще одна монтажная фраза, с помощью которой авторы подчиняют жизнь в четырех разных

³ «Снявшие хиджаб»: истории девушек из Дагестана, сбежавших из консервативных семей : [документальный фильм] / реж. М. Смирнова // YouTube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OvTnlH-2L2Y> (дата обращения: 07.12.2023).

⁴ Кто борется с правилами самого закрытого региона России? : [документальный фильм] / автор Карина Мухутдинова // YouTube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4XhEznHOAPM&t=655s> (дата обращения: 07.12.2023).

республиках одному нарративу: Кавказ враждебен и опасен не только для чужих, но и для своих, осмелившихся плыть против течения.

В первых кадрах фильма «Кто борется с правилами самого закрытого региона России?» мы видим сотрудников ОМОНа с автоматами, осматривающих проезжающие машины, за кадром звучат голоса героев: «После этой документалки нам точно нужно уезжать отсюда... Мне страшно... И нам страшно. Мы не знаем, что будет после того, как выпустят этот фильм». Нина, которая прямо или косвенно стала участницей всех документальных картин о Кавказе, где предпринималась попытка развить гендерную тему в патриархальном обществе, в фильме канала «Редакция» сидит на подоконнике и смотрит на улицу сквозь оконную решетку. Героиня Лика, десять лет прожившая в Чечне, и вовсе снимается в парике и очках, опасаясь за свою жизнь. Кадры в темном полуподвальном помещении стилистически напоминают криминальную хронику. Визуальные клише, призванные продемонстрировать физически ощущаемую несвободу и опасность, в сочетании с другими художественными решениями авторов фильма становятся частью пропагандистского китча. Он, в свою очередь, вписывается в колониальный культурный дискурс, в рамках которого цивилизованный, «правильный» мир противопоставлен обществу застрявших в прошлом народов, нуждающихся в просвещении.

Попытка рассказать истории девушек в стиле мини-сериала «Неортодоксальная»⁵ потерпела неудачу и, на наш взгляд, сделала экзотизацию и противопоставление в парадигме «мы» и «они» ведущей линией повествования в фильмах «Снявшие хиджаб»: истории девушек из Дагестана, сбежавших из консервативных семей» и «Кто борется с правилами самого закрытого региона России?». Противопоставление жизни без насилия и религии, упрощение проблематики, навешивание ярлыков, обобщение культур по признаку несвободы при очевидных внешних различиях и политическом контексте вызвали волну негодования у людей с самым разным социальным статусом.

В основе сюжетов документальных картин — современность, герои фильмов — молодые люди, переживающие сложности непосредственно во время съемок. Репортажность фильмов тем не менее сменяется рассуждениями ведущих и героев о традиционности, берущей свои истоки в далеких исторических эпохах, и ортодоксальности, которая делает жизнь нового поколения невыносимой. Мы видим неудачную попытку работы с современным материалом в контексте исторической преемственно-

сти. В данном случае такое обращение к публичной истории как к сфере практической деятельности, в рамках которой создаются формы репрезентации прошлого [20], искажает и упрощает действительность. Публичная история здесь становится инструментом манипуляции, как и исторический фон без попыток понять и объяснить современные социокультурные проблемы региона становится еще одним проявлением китча.

Можно предположить, что создание такого рода документальных картин по-прежнему демонстрирует актуальность концепции публичной истории, однако на выходе зритель получает не осмысление так называемого исторического опыта кавказцев, а упрощенную действительность с использованием клишированных и китчевых образов. Таким образом, фильмы «Снявшие хиджаб»: истории девушек из Дагестана, сбежавших из консервативных семей» и «Кто борется с правилами самого закрытого региона России?» публично репрезентируют не историю, а пропаганду через историческую память. Пропагандистский китч создается с помощью колониальной оптики, обильного использования клише в совокупности с другими художественными средствами. Подобная концентрация поверхностных, стереотипных образов, помещающих сложно устроенную и часто отличающуюся жизнь одного региона от другого в рамки ограниченного и упрощенного обобщения, рождает в социуме резкую неприязнь и отторжение.

ПРОПАГАНДА КАК СПОСОБ ПРЕЗЕНТАЦИИ СОБСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Тема фигуры автора в документальном кино по-прежнему является дискуссионной. Существует распространенное мнение, что автор, создающий кино о своей собственной культуре, находится в привилегированном положении, так как может иметь доступ к сложным культурным практикам и обладает неким внутренним знанием и пониманием культуры [21]. Тем не менее вопрос о том, кто ты по отношению к снимаемым героям и среде, насколько ты «местный», связан со статусами «инсайдера» и «аутсайдера». Например, такие факторы, как образование, пол, сексуальная ориентация, класс, раса или даже продолжительность контакта, могут в разное время превалировать над значимостью культурной идентичности. Поэтому и статусы «инсайдера» и «аутсайдера» являются ситуативными [22]. Это необходимо учитывать при анализе кино, которое формально снимается «своими», но также с точки зрения художественно-

⁵ Unorthodox — немецко-американский мини-сериал 2020 г. от Netflix, рассказывающий историю еврейской девушки, сбежавшей из ультраортодоксальной общины Бруклина в Берлин.

го воплощения относится к категории пропаганды с помощью китча и (или) клише.

Образ женщины является центральным в документальном фильме «Черкешенка»⁶ режиссеров Аскарбия Нагаплева и Хусейна Даурова (2015). Картина состоит из четырех визуальных блоков: художественной реконструкции образов известных черкешенок, современных стилизованных съемок горянок в сценических костюмах с национальными элементами, экспертных интервью и архивных фотографий. Каждый из этих блоков избыточен сам по себе, поскольку перегружен визуальными и речевыми клише, академичностью и идеализацией. Все вместе они представляют собой китч, построенный на главных социокультурных представлениях и мифах социума о самом себе. Едва ли не главным смыслообразующим художественным средством в повествовании становится закадровый текст. В нем очевидны лексическая избыточность, перегруженность метафорами и иными стилистическими фигурами, оценочность.

Оценочные эпитеты встречаются чуть ли не в каждом предложении текста. Например, навыки шитья золотом — «волшебные», мастерство рукодельниц — «небывалое», их работа — «крепка и изящна», брань и ругань в присутствии черкешенки — «величайший позор», «если бы существовала богиня спасения от оспы, то она была бы черкешенка», женщинам свойственны «скромная кротость», «величайшее достоинство», они — «ангелы, которых впереди ждет большое будущее».

Примечательно, что образ ангела в фильм привносит кинорежиссер Александр Сокуров, дважды появляющийся в синхронах «Черкешенки». Комментарии Сокурова — единственный пример выстраивания драматургии через сложный образ как самих женщин, так и социальной реальности. «Черкешенка в моем представлении — девушка, которая надевает этот поразительный, просто грандиозный по совершенству и по разнообразию костюм и с грустью и без особых надежд идет дальше в жизнь. В черкесском обществе кто-то что-то недоделывает, недодумывает. Потому что обеспечить будущее этому прекрасному явлению может только мужчина. Потому что он должен подумать, сконцентрироваться и защитить пространство, в котором этот ангел будет жить». И далее в закадровом тексте мы слышим нарочитое подтверждение, что это действительно ангелы, у которых впереди большое будущее, но все остальные мысли Сокурова остаются повисшими в воздухе и без какой-либо рефлексии со стороны авторов картины.

⁶ Черкешенка: [документальный фильм] / реж. А. Нагаплев, Х. Дауров // YouTube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=1kxpZ_HJ9II (дата обращения: 07.12.2023).

Попытка вписать эстетику национального костюма в современный городской ландшафт в фильме «Черкешенка» также представляется проявлением китча, поскольку костюмы являются сценическими: они содержат определенные легко узнаваемые национальные элементы, но выполнены для ношения на сцене и имеют лишь отдельные внешние общие черты с аутентичными черкесскими нарядами.

Картина «Черкешенка», переплетая художественное и документальное, стилизованное и архивное, легендарное и фактическое, буквально рисует большое историческое полотно, используя воспоминания путешественников, а также яркие оценочные высказывания современников. Тем не менее эта историчность также весьма условна, поскольку метод смешивания документального и вымышленного в данном случае расширяет границы для художественного высказывания, но обедняет драматургию картины, которую можно выстроить вокруг фактов из истории адыгского народа, богатой на события и имена. Автор затрагивает тему черкесского мухаджирства — массового принудительного переселения черкесов (а также абазин, абхазов и убыхов) в Османскую империю во время и после окончания Кавказской войны (1817–1864). Он описывает деятельность черкесских женщин, создавших в Стамбуле в 1918 г. черкесскую ассоциацию солидарности, чтобы поддерживать сохранение культурного наследия черкесов.

«Трагическая судьба всего черкесского народа», «несправедливая и жестокая война», «вынуждены покинуть родные края», «изгнание на чужбину», «борьба за выживание» — вот неполный список речевых оборотов, которыми описывается изгнание в закадровом тексте, однако в них не содержится ни одного фактического упоминания и пояснений, почему и в ходе каких событий черкесы были вынуждены покинуть свою родину. Подобная историческая фрагментарность выборочна. Так, обстоятельства жизни дочери черкесского князя Темрюка Марии Темрюковны — русской царицы, жены Ивана Грозного, посвящен эпизод фильма, где о ее жизни рассказывается подробно и в историческом контексте. Подобная выборочность, желание осветить одни события, заглушив другие, также является способом манипулятивной работы с историческим материалом.

Таким образом, частое использование клише, приводящее к пропагандистскому китчу, фактически лишает зрителя знакомства с настоящей, уникальной культурой черкесов. Основной нарратив построен на описании судьбы реальных женщин, действительно ярких, неординарных, реализовавших свой талант во многих странах мира. Однако за нагромождением эпитетов, оценок и идеальной картинкой их образы, напротив, становятся менее объ-

емными. Использование визуальных и лексических клише, академических приемов приводит к пропаганде с помощью китча: обедняет образы, лишает их истинного культурного многообразия и создает очередной барьер между культурой и ее визуальным воплощением.

Фильм «Горянки»⁷ Марьям Махиевой, снятый в 2020 г. и посвященный женщинам на Северном Кавказе, сделан сложнее и на первый взгляд пропагандой не является. Автор фильма — балкарка по отцу, кабардинка по матери, с 17 лет живет в Санкт-Петербурге и на протяжении многих лет сталкивается со стереотипами о кавказцах. «Мне не нравится, что социальное кино, в частности о положении женщин на Кавказе, — это всегда про какую-то печаль и безнадёгу... Мне просто это надоело... мне хочется дать импульс к действиям, давать веру, что все может наладиться и это в наших руках!»⁸ — объясняет Махиева в интервью.

Очевидно, что фильм Махиевой, как и Нагаплева, Даурова, по отбору социальной действительности можно противопоставить экранной реальности фильмов «Снявшие хиджаб»: истории девушек из Дагестана, сбежавших из консервативных семей» и «Кто борется с правилами самого закрытого региона России?». Однако в основе подобного подхода, зеркально отражающего ту же реальность, но с акцентом исключительно на позитивных примерах реализовавшихся женщин, также лежит художественная пропаганда. Автор использует эпистемологически дефектное сообщение «у нас всё не так» с намерением убедить значимую группу людей в существовании некоего иного Кавказа. Такой подход «преобразует» экранную реальность и при этом обедняет действительность, лишая ее живого и часто противоречивого социокультурного контекста.

Однако художественная ткань «Горянок» сложнее заявленного автором мотива, даже несмотря на пристрастный отбор реальности. Фильм посвящен трем женщинам из Кабардино-Балкарии, которые, несмотря на многие трудности, нашли в себе силы реализоваться и стать успешными в своем деле. В отличие от фильма «Черкешенки», в фильме «Горянки» синхроны героинь являются главным художественным средством создания образов женщин. Они сами рассказывают о себе, делятся мыслями о жизни, судьбе и свободе. Первая героиня когда-то работала на вольфрамо-молибденовом комбинате, но в годы перестройки он закрылся, сейчас, как мы можем догадаться по кадрам, она работает на скотном дворе, занимается бытом горской женщины.

Сама режиссер вспоминает: «Для контраста нужна была третья, недовольная судьбой сельская женщина, которой не довелось покинуть пределы своего села, реализоваться где-то, кроме дома. На поиски такой женщины мы поехали в Верхнюю Балкарию... Мы жили там несколько дней, и в какой-то момент меня осенило: я была неправа! Вот же: сельская женщина прямо перед глазами, и ничего не надо выдумывать и искать. Да только она совсем не похожа на несчастную, забитую селянку! Это ее жизнь, она здесь на своем месте, и это сильная женщина, реализовавшаяся по-своему»⁹.

Автор «Горянок» не раз подчеркивала, что фильм не о противопоставлении традиционной культуры и религии, однако, на наш взгляд, несмотря на иную авторскую цель, противопоставление становится лейтмотивом художественного пространства фильма. Очевидное аудиовизуальное клише — раздающийся из мечети азан (призыв к молитве у мусульман) на фоне величественных гор Кавказа — следует за словами героини о ее отношении к религии. «Мечети везде понастроили... Терпим, живем. Пять раз на намаз идут, азан надо кричать. Раньше не было такого, раньше то же делали. И мой отец делал, и мой дед делал. Но они по домам делали. А сейчас принято или модно — прилюдно надо делать. Кричат на все село», — говорит женщина.

М. Махиева вводит тему религии во множество знаковых эпизодов. Документальный фильм «Горянки» начинается со съемок сельской свадьбы, где люди празднуют, встречая гостей и исполняя национальные танцы. Далее мы видим предзакатное окно, а с улицы доносится призыв к утренней молитве. Чуть позже одна из героинь скажет о том, что закрытые мусульманские женщины не имеют права петь и танцевать, этому они учат и своих детей. В следующих кадрах — маленькая девочка, которую одевают в национальный костюм и учат танцевать. Что это, если не вечное балансирование, в котором живут люди в традиционном обществе?

О религии рассуждает и следующая героиня — ученый в области химии и технологии высокомолекулярных соединений Светлана Хаширова. «Единственный недостаток этого места», — говорит она в разговоре с мужем, слушая азан на фоне гор. Ее карьерный путь пересекся с семейным на втором курсе университета. Очное обучение, маленький ребенок, муж в армии и ежедневные поездки из одного города в другой. Героиня признается, что плакала ночами и пыталась ответить себе на вопрос, зачем она вообще выходила замуж, но справилась.

Через большие усилия к своей реализации шла и третья героиня фильма — альпинистка Карина Мезова. «Все мои горы после рождения детей —

⁷ Горянки : [документальный фильм] / реж. М. Махиева // YouTube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Dmz0_kn5EU8 (дата обращения: 07.12.2023).

⁸ «Хочу рассказать свою историю». Марьям и ее «Горянки» : [интервью с М. Махиевой] // Daptar.ru : сайт. URL: <https://daptar.ru/2021/02/25/mrmgrnkbr/> (дата обращения: 07.12.11.2023).

⁹ Там же.

только благодаря маме... Задача каждой женщины — найти компромисс между семьей, родственниками и своей собственной дорогой», — объясняет героиня путь кавказской женщины в современном мире. Горы в случае с Кариной помимо прямого значения имеют и художественное: это метафора преодоления не только собственных ограничений, но и социокультурных рамок, где женщина в первую очередь жена и мама.

Композиция документальной картины включает в себе метафорический смысл. С первых кадров и до последних зритель будто проходит путь от должного, предписываемого к желаемому. Так, от сцен свадьбы, важнейшего дня в жизни женщины в традиционном обществе, мы идем к самой высокой точке на планете, олицетворению свободы и главной победы человека над самим собой.

Мир неизбежно меняется, положение женщин на Кавказе тоже. Перебивки между историями трех женщин сопровождаются не только звуками азана, но и кадрами совместной игры мальчиков и девочек в футбол. Мы также видим девушку на скейте в футболке, имитирующей национальное черкесское платье, что еще раз подчеркивает попытки найти место собственной национальной идентичности в современном мире. Фильм очевидно использует клише и является культурной пропагандой некоего другого, отличного от стереотипного Кавказа мира, однако китч в нем отсутствует, поскольку автору удается показать многомерность и глубину кавказских женщин, их попытки найти свое призвание и место в жизни, несмотря на сложный исторический и социокультурный контекст.

АЛЬТЕРНАТИВА КИТЧУ, ИЛИ СПОСОБЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

Документальная картина «Они тоже мечтали» (2020) — едва ли не единственная работа, которая не вызвала бурных споров в кавказском социуме, а, напротив, активно распространилась в Сети. Фильм рисует быт дагестанской женщины, будто застывшей во вневременном историческом нарративе, меняющемся внешне, но неизменном внутри. На наш взгляд, кино сделано с пониманием исторического контекста, с вниманием к деталям и уважением к героям. Режиссеру фильма, документалисту Александру Федорову удалось визуализировать многовековые устои

в жизни современных горянок. Картина может служить примером работы документалиста в рамках визуальной антропологии, которая проявляется в минимально срежиссированной экранной реальности, акцентах на деталях, искренних эмоциях героев и отсутствии парадных, открыточных картинок [23, с. 20].

Фильм снят в память об акушере-гинекологе Айшат Магомедовой, которая в 1994 г. открыла благотворительную больницу для женщин из дагестанских сел, где они на протяжении многих лет получали медицинскую и психологическую помощь¹⁰. Портрет Айшат, которая умерла вскоре после закрытия больницы, лишившейся помещения несмотря на все ее усилия это предотвратить, воссоздается с помощью воспоминаний горянок, сотрудниц больницы, архивных фотографий и съемок. История врача в то же время служит поводом рассказать о жизни и быте горской женщины, которые не меняются столетиями.

Образ современной кавказской горянки в кино демонстрируется через труд. Съемки ведутся на горных склонах, где женщины собирают сено в большие тюки (вес их достигает 50 кг), а дальше несут их на себе до села, они работают в мастерских, изготавливая кувшины на продажу, или добывают соль у реки.

Стилистически точно подобран и выстроен нарратив. В большинстве случаев горянки сами рассказывают о себе, нет закадрового текста, как и активно присутствующего собеседника.

Достоинство героев и их свободное поведение перед камерой определяют структуру фильма, тяготеющего к «диалогичной», независимой форме [24]. Автор фактически невидим, но именно он ведет диалог и позволяет своим героям раскрыться.

Архивные съемки занимают важную часть в повествовании. Женщина 45 лет, у которой девять детей, четверо из них умерли, или горянка, работавшая все лето, чтобы накопить денег на дорогу в благотворительную больницу, будто бы несут бремя тяжелой судьбы и невольно передают его следующим поколениям своих землячек.

Традиционная кубачинская свадьба уже будто бы стала визитной карточкой фасадного, туристического Дагестана, но в документальном фильме «Они тоже мечтали» автору Александру Федорову удалось уйти от клишированного изображения ритуала, соединив две сюжетные линии в единую историю о традициях и вековой преемственности. Кадры с юной невестой в традиционной платке и с аккуратным, едва заметным макияжем чередуются с расска-

¹⁰ Они тоже мечтали. Истории дагестанских женщин : [документальный фильм] / реж. А. Федоров // YouTube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gz1Fl1NGYR8&t=6s> (дата обращения: 07.12.2023).

зом Патимат Алискандиевой, искусствоведа, директора Гунибского историко-краеведческого музея. Она вспоминает, как, приехав после практики из летнего лагеря, увидела подготовку к большому торжеству и узнала, что в доме организовывалась ее собственная свадьба. Здесь будто бы есть невидимая нить преемственности, где жизнь даже современной женщины ей не принадлежит и зависит от многих факторов, среди которых важное место занимает везение.

Съемки с дрона бескрайних горных пейзажей, извилистых троп в селах создают сложное, закрытое для посторонних глаз особое пространство жизни, где прошлое неизбежно стремится в настоящее.

Авторы документального кино о Северном Кавказе по-прежнему находятся в поиске подходящих художественных интонаций и средств выразительности.

Китч в фильмах о Северном Кавказе проявляется в дихотомичном противопоставлении прогрессивного традиционному; изображении отрицательной роли религии; непонимании различий между религиозными нормами и традициями или их интерпретациями; экзотизации социокультурных проблем кавказских народов в области нарушений прав человека; демонстрации уникальных, часто порицаемых в самом обществе случаев, исключительно свойственных Кавказу в силу его «особой» ментальности; отсутствии этической ответственности авторов аудиовизуального контента перед героями; эксплуатации стереотипов и клише; оценочном авторском и закадровом тексте.

Фильмы, определяемые нами как часть пропаганды, в рамках публичной репрезентации не являются образцом работы с историческим прошлым. Они служат примером пропаганды через историческую память. В свою очередь, кино со значительным обращением к методам визуальной антропологии является примером публичной истории и может влиять на политику памяти, актуализируя те или иные исторические события и раскрывая глубину их укорененности в общественном сознании.

Обращение к методам визуальной антропологии в рамках документального кино расширяет пути исследования иной культуры, не лишая авторов возможности говорить об острых социальных и политических проблемах. С помощью антропологических наблюдений авторы документальных картин пытаются понять, как сама культура представляет себя. Мы видим, как настоящее, документальное отражается в эстетике телесности, прорываясь сквозь клишированные образы. Метод наблюдения не лишает документальные картины художественности. В них по-прежнему важное место занимают метафоры, монтаж и общая стилистика.

Антропология, переосмысленная через экранные образы, проявляется в намеренном отсутствии авторской оценки: зритель будто сам должен сделать выводы, тогда как режиссер/журналист наблюдает и фиксирует. Метафора становится важнейшим художественным элементом в повествовании. Авторы избегают разделения по принципу «свой» («современный») и «чужой» («традиционный»). Тема религии и традиций проявляется с разной степенью интенсивности, позволяя героям говорить о себе. В фильмах подчеркивается также многообразие социокультурной жизни на Кавказе, отсутствует сглаживание тех или иных проблем или, напротив, отражается перекося в сторону уникальности кавказского жизненного уклада.

Список источников

1. Cambridge Dictionary Online // Cambridge Dictionary : сайт. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/klischee> (дата обращения: 07.12.2023).
2. Gombrich E.H. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts. 5th ed. Oxford : Phaidon Press, 1983. P. 61.
3. Dellmann S. Images of Dutchness: Popular Visual Culture, Early Cinema and the Emergence of a National Cliché. 2018. 421 p. DOI: 10.1515/9789048532971.
4. Flinn C. The New German Cinema. Music, History, and the Matter of Style. Berkeley : University of California Press, 2004. 323 p.
5. Greenberg C. Avantgarde and Kitsch // Partisan Review. 1939. Vol. VI, № 5. P. 34–49.
6. Kulka T. Kitsch and Art. Pennsylvania : The Pennsylvania State University Press, 1996. P. 68–72.
7. Яковлева А.М. Китч и паракитч: рождение искусства из прозы жизни // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. С. 252–263.
8. Мусянова Н. Китч в изобразительном искусстве последней четверти XX века // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 564–591. URL: https://artstudies.sias.ru/upload/2012_3-4_564-591-musankova.pdf (дата обращения: 07.12.2023).
9. Зачарованное место. Медиапотребление, медиаграмотность и историческая память сельских жителей / А.Г. Качкаева [и др.] ; под ред. А.Г. Качкаевой, А.А. Новиковой. Москва : Высшая школа экономики, 2021. 168 с.
10. Heldt G. Music and Levels of Narration in Film: Steps across the Border. Bristol & Chicago : Intellect, 2013. 290 p.
11. Freedman W. The Literary Motif: A Definition and Evaluation // Novel : a Forum on Fiction. 1971. Vol. 4, № 2. P. 123–131. DOI: 10.2307/1345147.
12. Sheryl T.S. Understanding Propaganda: The Epistemic Merit Model and Its Application to Art // The Journal of

- Aesthetic Education. 2002. Vol. 36, № 1. P. 16–30. DOI: 10.2307/3333623.
13. Mittler B. Popular Propaganda? Art and Culture in Revolutionary China // Proceedings of the American Philosophical Society. 2008. Vol. 152, № 4. P. 466–489.
 14. Смирнов И. Грядущий хлам. Десять тезисов к проблеме «китч и киноискусство 1920–1940-х годов» // Неприкосновенный запас. 2012. № 6 (86). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovenny_zapas/86_nz_6_2012/article/13314/ (дата обращения: 07.12.2023).
 15. Groys B. Clement Greenberg's «Art and Culture», 1961 // The Burlington Magazine. 2010. Vol. 152, № 1284. P. 179–182. URL: <https://www.jstor.org/stable/40601394> (дата обращения: 07.12.2023).
 16. Бойм С. Китч и социалистический реализм // Новое литературное обозрение. 1997. № 15. С. 54–65.
 17. Бойм С. Будущее ностальгии // Неприкосновенный запас. 2013. № 3 (89). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovenny_zapas/89_nz_3_2013/article/10513/ (дата обращения: 07.12.2023).
 18. Поляков А.Ф. Китч как феномен художественной культуры : автореф. дис. ... д-ра культурологии. Улан-Удэ : Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств, 2012. 40 с.
 19. Трусевич Е.С. Драматургические особенности неигрового кино: телефильм, кинофильм, фильм для интернет-платформы // Вестник ВГИК. 2021. Т. 13, № 1 (47). С. 24–36. DOI: 10.17816/VGIK65319/.
 20. Завадский А., Исаев Е., Кравченко А., Склез В., Суверина Е. Публичная история: между академическим исследованием и практикой // Неприкосновенный запас. 2017. № 2 (112). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovenny_zapas/112_nz_2_2017/article/12529/ (дата обращения: 07.12.2023).
 21. Narayan K. How Native Is a «Native» Anthropologist? // American Anthropologist. 1993. Vol. 95, № 3. P. 671–686.
 22. Nandini S. Filmed Ethnography or Ethnographic Film? Voice and Positionality in Ethnographic, Documentary, and Feminist Film // Journal of Film and Video. 2015. Vol. 67, № 3–4. P. 42–56. DOI: 10.5406/jfilmvideo.67.3-4.0042.
 23. Петренко Д.И., Штайн К.Э. Лингвистическая и визуальная антропология. Северный Кавказ. Ростов-на-Дону : Полиграф-Сервис, 2020. 486 с.
 24. Прожико Г.С. Отечественная документалистика на рубеже веков // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11, № 2. С. 21–32. DOI: 10.17816/VGIK11221-32.

Female Images in Documentary Cinema About the North Caucasus: Kitsch and Ways of Overcoming It

Aminat D. Tsuntaeva

The State Institute for Art Studies, 5, Kozitsky Lane,
Moscow, 125009, Russian Federation
ORCID 0000-0002-3721-7284; SPIN 8432-5896;
sheikhova@gmail.com

Abstract. *The heterogeneity and diversity of the North Caucasus culture, which has been rediscovered in recent years due to the growing demand for domestic tourism, inevitably attracts the attention of journalists, filmmakers and researchers. The relevance of the issues is confirmed by the release of a variety of audiovisual content devoted to the socio-cultural specificities of life in the Caucasus. Documentary materials about the region in various genres – from reportage to large documentary films – are released regularly and provoke contradictory audience responses. The novelty of the study lies in the compilation of a list of artistic expressive means of audiovisual works that contribute to the creation of a certain image of the region's inhabitants and the peculiarities of their socio-cultural life. The author analyses contemporary documentary*

materials about the role and status of women in the culture of the peoples of the North Caucasus, published on the Internet or released on the big screen for 2015–2021. The artistic analysis of the pictures allowed us to identify the main expressive means used by the authors of audiovisual works. Among them we can single out visual metaphor, leitmotif, cliché, montage, presence of the author and voice-over text, interviews, audio accompaniment. These artistic means are not characteristic features of one type of cinema, but they are tools of audiovisual narrative and occur in different proportions in the films. A comparative analysis of the films was conducted, which helped to systematize the material and to determine that these documentaries about the region exist in such artistic categories as kitsch, propaganda and visual anthropology. This has a direct impact on the viewer's perception of the documentary material and generates a multitude of interpretations both within and outside the region.

Key words: documentary film, kitsch, propaganda, cliché, metaphor, leitmotif, visual anthropology, North Caucasus, screen arts.

Citation: Tsuntaeva A.D. Female Images in Documentary Cinema About the North Caucasus: Kitsch and Ways of Overcoming It, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 1, pp. 16–27. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-16-27.

References

1. Cambridge Dictionary Online, *Cambridge Dictionary: website*. Available at: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/klischee> (accessed 07.12.2023).
2. Gombrich E.H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts. 5th ed.* Oxford, Phaidon Press Publ., 1983, 61 p.
3. Dellmann S. *Images of Dutchness: Popular Visual Culture, Early Cinema and the Emergence of a National Cliché, 1800–1914.* Amsterdam, Amsterdam University Press Publ., 2018, 421 p. DOI: 10.1515/9789048532971.
4. Flinn C. *The New German Cinema. Music, History, and the Matter of Style.* Berkeley, University of California Press Publ., 2004, 323 p.
5. Greenberg C. Avant-Garde and Kitsch, *Partisan Review*, 1939, vol. 6, no. 5, pp. 34–49.
6. Kulka T. *Kitsch and Art.* Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press Publ., 1996, pp. 68–72.
7. Yakovleva A.M. Kich and Parakich: The Birth of Art from the Prose of Life, *Khudozhestvennaya zhizn' Rossii 1970-kh godov kak sistemnoe tseloe* [Artistic Life of Russia in the 1970s as a System]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2001, pp. 252–263 (in Russ.).
8. Musyankova N. Kitch in the Fine Arts of the Last Quarter of the 20th Century, *Iskusstvoznanie* [Art History], 2012, no. 3–4, pp. 564–591. Available at: https://artstudies.sias.ru/upload/2012_3-4_564-591-musankova.pdf (accessed 07.12.2023) (in Russ.).
9. Kachkaeva A.G., Novikova A.A. et al. (eds.) *Zacharovannoe mesto. Mediapotreblenie, mediagramotnost' i istoricheskaya pamyat' sel'skikh zhitelei* [An Enchanted Place. Media Consumption, Media Literacy and Historical Memory of Rural Residents]. Moscow, Vysshaya Shkola Ekonomiki Publ., 2021, 168 p.
10. Heldt G. *Music and Levels of Narration in Film: Steps Across the Border.* Bristol & Chicago, Intellect Publ., 2013, 290 p.
11. Freedman W. The Literary Motif: A Definition and Evaluation, *Novel: a Forum on Fiction*. 1971, vol. 4, no. 2, pp. 123–131. DOI: 10.2307/1345147.
12. Sheryl T.S. Understanding Propaganda: The Epistemic Merit Model and Its Application to Art, *The Journal of Aesthetic Education*, 2002, vol. 36, no. 1, pp. 16–30. DOI: 10.2307/3333623.
13. Mittler B. Popular Propaganda? Art and Culture in Revolutionary China, *Proceedings of the American Philosophical Society*, 2008, vol. 152, no. 4, pp. 466–489.
14. Smirnov I. The Coming Junk. Ten Theses on the Problem of “Kitsch and Cinema Art of the 1920s–1940s”, *Neprikosnovennyi zapas* [Untouchable Stock], 2012, no. 6 (86). Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyi_zapas/86_nz_6_2012/article/13314/ (accessed 07.12.2023) (in Russ.).
15. Groys B. Clement Greenberg’s “Art and Culture”, 1961, *The Burlington Magazine*, 2010, vol. 152, no. 1284, pp. 179–182. Available at: <https://www.jstor.org/stable/40601394> (accessed 07.12.2023).
16. Boym S. Kitch and Socialist Realism, *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], 1997, no. 15, pp. 54–65 (in Russ.).
17. Boym S. The Future of Nostalgia, *Neprikosnovennyi zapas* [Untouchable Stock], 2013, no. 3 (89). Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyi_zapas/89_nz_3_2013/article/10513/ (accessed 07.12.2023) (in Russ.).
18. Polyakov A.F. *Kitch kak fenomen khudozhestvennoi kul'tury* [Kitch as a Phenomenon of Artistic Culture], Dr. cult. sci. diss. abstr. Ulan-Ude, 2012, 40 p.
19. Trusevich E.S. Drama Features of Documentary: Movie, TV Film, Streaming Platform, *Vestnik VGIK*, 2021, vol. 13, no. 1 (47). pp. 24–36. DOI: 10.17816/VGIK65319/ (in Russ.).
20. Zavadsky A., Isaev E., Kravchenko A., Sklez V., Suverina E. Public History: Between Academic Research and Practice, *Neprikosnovennyi zapas* [Untouchable Stock], 2017, no. 2 (112). Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyi_zapas/112_nz_2_2017/article/12529/ (accessed 07.12.2023) (in Russ.).
21. Narayan K. How Native Is a “Native” Anthropologist? *American Anthropologist*, 1993, vol. 95, no. 3, pp. 671–686.
22. Nandini S. Filmed Ethnography or Ethnographic Film? Voice and Positionality in Ethnographic, Documentary, and Feminist Film, *Journal of Film and Video*, 2015, vol. 67, no. 3–4, pp. 42–56. DOI: 10.5406/jfilmvideo.67.3-4.0042.
23. Petrenko D.I., Shtein K.E. *Lingvisticheskaya i vizual'naya antropologiya. Severnyi Kavkaz* [Linguistic and Visual Anthropology. The North Caucasus]. Rostov-on-Don, Poli-graf-Servis Publ., 2020, 486 p.
24. Prozhenko G.S. Russian Documentary at the Turn of the 21st Century, *Vestnik VGIK*, 2019, vol. 11, no. 2, pp. 21–32. DOI: 10.17816/VGIK11221-32 (in Russ.).