

«Новое искусство» и культура XX века

УДК 791.42(479.24)

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-118-134

Пространство женской свободы в кинематографе Азербайджана 1920–1930-х гг.: между адатом и советской идеологией

Наталья В. Казурова

Музей антропологии и этнографии

им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург, Россия,

kazurova@inbox.ru

Екатерина Ю. Трушкина

Российский государственный гуманитарный университет,

Москва, Россия, e.trushkina@gmail.com

Аннотация. В статье рассмотрен кинематограф Азербайджана как феномен национального искусства в переходный период на стыке авангардистских тенденций 1920-х гг. и формирования большого сталинского стиля в первой половине 1930-х гг. В это время режиссеры республики, как и многие авторы по всему Советскому Союзу, приковали свое внимание к решению женского вопроса. Локальная специфика в сочетании с особенностями кросс-культурного и межрегионального диалога в киноискусстве приводила к формированию общих тематических задач, которые стояли повсеместно, и вместе с тем постепенно проявлялись местные, национальные особенности в подаче материала на киноэкранах. Для исследования фильмического женского пространства свободы выбраны четыре фильма: «Во имя бога» (1925) А.-М. Шарифзаде, «Севиль» (1929) А. Бек-Назарова, «Исмет» (1934) М. Михайлова и «Алмас» (1936) А.-Р. Кулиева, Г. Брагинского. Данный подход дает возможность раскрыть две проблемы – историческую и методологическую. С одной стороны, исследование ранних азербайджанских фильмов позволяет углубить понимание социальных процессов, протекавших в регионе, и способа их отражения в картинах одной из самых плодотворных эпох в истории советского кинематографа. С другой стороны, данное исследование способно продемонстрировать общий процесс междисциплинарной миграции понятий и смежных теорий, позволяющих взглянуть на феномен национального кинематографа через призму идей и концепций междисциплинарного характера.

© Казурова Н.В., Трушкина Е.Ю., 2024

Ключевые слова: национальное искусство, авангард, социалистический реализм, кинематограф, ислам, гендер, пространство, СССР, Азербайджан

Для цитирования: Казурова Н.В., Трушкина Е.Ю. Пространство женской свободы в кинематографе Азербайджана 1920–1930-х гг.: между адатом и советской идеологией // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 2. С. 118–134. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-118-134

The space of women's freedom in Azerbaijani cinema of the 1920–1930s. Between adat and Soviet ideology

Natalia V. Kazurova

*Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera),
Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia,
kazurova@inbox.ru*

Ekaterina Yu. Trushkina

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, e.trushkina@gmail.com*

Abstract. Azerbaijani cinema is considered in the article as a phenomenon of national Art in the transit period on the cross of avant-garde trends of the 1920s and the ‘great’ Stalinist style of the first half of the 1930s. That time film directors of the republic like many others in the Soviet Union were focused on ‘the women’s issue’. The local specifics combined with the cross-cultural and interregional dialogue in cinema formed the common thematic tasks that were all across the Soviet Union but the same time, local and national specific emerged on the screens. The article studies four films that explore the ‘female space of freedom’ such as: “In the Name of God” by A.-M. Sharifzadeh, 1925; “Sevil” by A. Bek-Nazarian, 1929; “Ismet” by M. Mikayilov, 1934 and “Almaz” by A.-R. Kuliev and G. Braginsky, 1936. The approach provides an opportunity to uncover two issues: historical and methodological. On the one hand, the study of early Azerbaijani films allows to deeper the understanding of the social processes that took place in the region and the ways of its representation in Soviet cinema. On the other hand, the study demonstrates the general process of interdisciplinary migration of concepts and related theories, shows the phenomenon of national cinema through the prism of interdisciplinary ideas and concepts.

Keywords: national art, Avant-garde, Socialist realism, cinema, Islam, gender, space, USSR, Azerbaijan

For citation: Kazurova, N.V. and Trushkina, E.Yu. (2024), "The space of women's freedom in Azerbaijani cinema of the 1920–1930s. Between adat and Soviet ideology", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 118–134, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-118-134

В статье будет рассмотрен кинематограф Азербайджана как феномен национального искусства в переходный период на стыке авангардистских тенденций 20-х годов и формирования большого сталинского стиля 1930-х гг. Для детального, предметного исследования «женского вопроса»¹ в фильмах 1920–1930-х гг. в целях выявления национальной специфики, особенностей кросс-культурного и межрегионального диалога в киноискусстве, а также сопоставления тематических и эстетических проявлений локального в сравнении с общесоветским сталинским каноном выбраны четыре фильма, характерные для обозначенного временного интервала: «Во имя бога» (1925) А.-М. Шарифзаде, «Севиль» (1929) А. Бек-Назарова, «Исмет» (1934) М. Микаилова и «Алмас» (1936) А.-Р. Кулиева, Г. Брагинского.

В СССР кинематограф играл одновременно воспитательную и образовательную роль, а также создавал художественное пространство, образ которого советский человек должен был ассоциировать с территорией свободы. Таким местом свободы выступало прежде всего пространство публичного присутствия граждан страны. Особое внимание уделялось определению границ дозволенного для женщин. Их интеграция в новое общество была одной из важнейших задач по переустройству мира в советский².

Территорией «обмана и одурманивания» в раннем азербайджанском кино в первую очередь выступают культовые сооружения и сакральные места, в которых власть захватили местные муллы. Однако у пространства женской неволи есть свой собственный дополнительный маркер. Дискомфорт и предельную опасность для нее несут самые обыденные и привычные места, и главным

¹ Вариативность теоретико-методологической базы для исследования образа женщины в советском кинематографе представлена в ряде работ [Кнэхт 2020, с. 154].

² Современные исследователи «женского вопроса» в кинематографе подробно анализируют формы и степень влияния издаваемых советской властью декретов, роли партийных органов, советского законодательства и партийно-государственной политики СССР в целом на развитие кинопроизводства в стране [Грибакина 2020, с. 50–60; Смагина 2019, с. 252–261; Шимонова 2020, с. 35–36].

среди них выступает помещение родного дома, в котором, по сюжету, царит затхлая традиционная среда со своими нормами морали и правилами поведения. Чтобы изменить свою судьбу, героине необходимо вырваться физически – из домашнего плена и психологически – из плена рабского сознания. «Задача по слому и перекодированию контекстов, традиционно непрозрачных для больших публичных дискурсов – семейных, соседских, клановых, профессиональных и др. микрогрупповых – воистину являлось первоочередной задачей советской власти» [Михайлин, Беляева 2020, с. 27–29]. Новая жизнь приходит со сменой обстановки и с выходом из патриархальной системы, где дом – не просто синоним традиции и метафора тюрьмы, но буквально источник главного зла (художественный ход, который активно работает и сегодня в кинематографе стран мусульманского региона)³. В каждом из фильмов «Во имя бога», «Севи́ль», «Исмет» и «Алмас» главная героиня своим собственным жизненным примером демонстрирует зрителям путь к социальной и ментальной свободе.

В указанных лентах все женские персонажи по сюжету оказываются свободны от предрассудков и диктата традиции. Таким безопасным пространством для них становится публичная сфера деятельности (производство, спорт, военное дело, школа и пр.), где велась решающая борьба за слом привычной модели образа жизни, противостояние между советской властью и адатом/исламом. «Основной – скрытой – интенцией сталинского проекта являлось создание тотальной “опрозраченной” и столь же тотальной ритуализированной публичной сферы, в которой поведенческие схемы и риторические конструкции воспроизводились бы нерerefлексивно» [Михайлин, Беляева 2020, с. 83–84].

Совместный, солидарный женский труд становится основным способом вырваться из-под гнета адата и вступить в новую жизнь. В картине «Во имя бога» крестьянская девушка по имени Зейнаб, сначала подвергшаяся надругательству со стороны местного муллы, потом выданная насильно замуж и чудом бежавшая из деревни в столицу Азербайджана, находит убежище среди прогрессивно мыслящих бакинцев-нефтяников, к которым принадлежит и ее брат. Здесь ей дают приют, не осуждают и проявляют заботу. Девушка буквально спасается от смерти. Севи́ль приходит работать

³ Метафора дома как тюрьмы нередко встречается и в современных фильмах мусульманского Востока, например «Яблоко» (1998) С. Махмальбаф, «День, когда я стала женщиной» (2000) М. Мешкини, видеоинсталляция «Биение» (2001) и полнометражный игровой фильм «Женщины без мужчин» (2009) Ш. Нешат и пр.

на ткацкую фабрику в Баку, когда ее бросает муж и отнимает у нее ребенка. Исмет, опозоренная бездетностью, также оказывается среди ткачих. А Алмас, как только занимает пост учительницы в деревне, тут же организует здесь ткацкую артель, чтобы помочь местным жителям вырваться из феодальной зависимости (ил. 1).



Ил 1. Жука Михельсон в роли Исмет

Стоит отметить, что в сталинский период в кинематографе особой мифологизации подвергался образ женщин-руководительниц [Торбург, Добронравов 2021]. В «Исмет» начальница фабрики говорит: «У нас не совсем обычная фабрика... Женщины, работницы, которых вы видите здесь... Они пришли сюда не только в поисках работы... но и в поисках новой, светлой жизни...». Таким образом, в фильме можно наблюдать акцентированное внимание на высоком статусе фабрики как институте поддержки женщин в любых жизненных обстоятельствах, где царит атмосфера сестринства и уюта на рабочем месте⁴. При этом жен-

⁴ Смена локаций съемки женщин в пространстве привела и к изменению самого способа визуализации женского образа. «Если с начала 1930-х годов их “заставали” за трудовым процессом (“у станка”) или на митинге, то во второй половине 1930-х к этому добавились торжественные собрания, учеба, праздники, отдых, военная подготовка» [Дашкова 1999, с. 131–155].

щина-директор – это дополнительный стимул к личностному и профессиональному росту и развитию, экранный пример того, что в советской действительности возможно добиться многого своим трудом, в том числе женщине⁵.

Если женщина дореволюционного периода представлялась большевиками жертвой гендерного неравенства и патриархального мироустройства, то на советскую женщину с самого начала возлагалась серьезная миссия продемонстрировать победу новой идеологии. Теперь она рассматривалась как «рабочая единица» [Смагина 2017, с. 172], поэтому в раннем советском кинематографе востребован героический тип женщин, который призван показать гражданам страны и всему миру обновленную модель жизни, радикальные преобразования в частной и публичной сфере, которые принесла Октябрьская революция. Режиссеры акцентируют внимание на переходном состоянии героини из прошлой в новую советскую реальность. Смелые поступки носят самостоятельный, индивидуальный характер. Каждая героиня наделена своим опытом, ей на помощь неизменно приходят представители молодого советского коллектива, но все же ее личный подвиг всегда «связан с индивидуальной работой над собой» [Хлопонина 2017, с. 144].

Судьбы Севиль и Исмет – яркие кинематографические образцы переходного периода на рубеже авангардистских тенденций 1920-х гг. и формирующегося большого сталинского стиля 1930-х гг. Севиль, молодая неграмотная девушка, замужем за банкиром Балашем, который высокомерен и груб со своей женой. Пока Севиль занимается домом и ребенком, старается обеспечить семейный уют, ее супруг пропадает в квартире эмансипированной и экстравагантной красотки Эдиль. Образы женщин в фильме показаны на контрасте. Балаш поддается соблазну и бросает свою застенчивую жену ради Эдиль. Севиль лишается всего разом: семьи, дома, ребенка, которого по законам шариата при разводе у нее забирает муж. Девушка остается без средств к существованию и вынуждена податься в прислуги, но все же не теряет надежды на лучшую жизнь. С приходом советской власти в Баку она с радостью принимает ее, получает достойную работу и занимает свое место в советском обществе. Главной героине Исмет предстоит стать

⁵К образу женщины-руководительницы неоднократно будут возвращаться в советском кинематографе («Член правительства» (1939) И. Хейфиц, А. Захри, «Девушка Араратской долины» (1949) А. Бек-Назаров, «Служебный роман» (1977) Э. Рязанов, «Москва слезам не верит» (1980) В. Меньшов и др.).

второй женой⁶ Самеда, у которого в первом браке нет детей. От отчаяния первая супруга совершает саможжение прямо на свадьбе (титры сообщают, что она «не вынесла позора бездетности»). Исет входит в новый дом, жизнь в котором для нее оборачивается адом. Через некоторое время становится понятно, что Исет тоже никак не может зачать ребенка, а ее супруг вновь готов взять в жены другую женщину. На Исет, как и на первую супругу, ложится позор бездетности, которой ее все попрекают. Только благодаря поддержке новых друзей Исет вырывается из домашнего плена и попадает в советский коллектив.

В приведенных примерах фабрика играет важную роль в эмансипации женщины, но появляется в фильмах скорее как промежуточное звено между прошлой и будущей жизнью героинь. Неквалифицированный труд дает возможность женщине обеспечивать себя самостоятельно без образования и мужской поддержки, а сплоченный коллектив морально поддерживает и подбадривает главных героинь. Однако полноценное внедрение женщины в советское общество и реализация его идеологии в отношении «женского вопроса» происходит благодаря грамотности и обретению женщиной профессии. В картине «Во имя бога» спасительная сила образования пока еще показана не столь артикулированно. В фильме предельно четко продемонстрировано, что невежество ведет к обману религиозными деятелями простого народа, который не может проверить их слов и ничего не знает о науке. Герои картины прозревают, но обозначив проблему, режиссер не делает акцента на сути решения самой проблемы.

В лентах «Севиль» и «Исет» авторы картин уже предельно отчетливо реализуют мысль о том, что молодые девушки благодаря образованию меняют свою жизнь к лучшему. Кинематограф последовательно проводил в жизнь идею о том, что «ученье – свет, а неученье – тьма». Неграмотные женщины в фильмах выглядели отрицательными персонажами, которые из-за своего религиозного фанатизма отказывались от прогресса и доживали свою тяжелую патриархальную судьбу. В то время как «новая женщина» была нацелена на образование, карьеру, личностный рост и строила светлое будущее вместе с мужчинами. Именно этот образ «идеологически грамотной» женщины [Смагина 2019, с. 262] воплотили на экране актрисы Иззет Оруджева в роли Севиль и Жука Михельсон в исполнении Исет (ил. 2).

⁶ Не менее ярко о многоженстве рассказывает А. Бек-Назаров в картине «Зарэ» (1926) на примере жизни курдов Армянской ССР.



Ил. 2. Изет Оруджева в роли Алмас

Не менее полно целебная сила знания раскрывается в картине «Алмас», в которой на сей раз И. Оруджева играет уже не безграмотную, а образованную девушку. Молодая учительница Алмас – фигура многоплановая, она берет на себя разные функции по преобразованию деревенской среды, в которую попадает. Ее, казалось бы, основная роль педагога по сюжету оказывается скорее второстепенной. Девушка учит детей танцевать, маршировать, учреждает артель, борется за права женщин и оказывает сопротивление местным феодалам. Самого образовательного процесса в кадре не происходит. Режиссеры используют пространство школы как модель общества, в котором происходит воспитание нового человека по лекалам советской идеологии. В «Алмас» институты образования появляются по принципу властного агента и становятся источником символических смыслов. Публичные пространства, связанные с управлением и образованием, имеют тенденцию к «правильности» [Михайлин, Беляева 2020, с. 27], им противостоят изолированные и непрозрачные сферы частной и маргинальной жизни.

Таким образом, благодаря производству и образованию происходит адаптация женщины к современной советской действительности. Севиль учится грамоте и становится работником женотдела, Исмет в итоге обретает профессию летчицы, Алмас сама занимает почетное место в социальной иерархии Советского Союза и помо-

гает остальным девушкам добиться такого же статуса. Переформатирование морально-этических установок приводит к изменению поведенческих норм и интеграции женщин в советский социум. На всех этапах становления подчеркнута всеобъемлющая помощь новых товарищей героинь; в противовес традиционной, патриархальной семье «женщины принимаются в новую коллективную семью» [Смагина 2017, с. 171], которая ориентирована прежде всего на интересы самих девушек, а не тиранов-узурпаторов – отцов и мужей из прошлой дореволюционной жизни.

С приходом советской власти на киноэкранах страны женщины часто работают на исконно мужских работах, одеваются в мужскую одежду и появляются в традиционно мужской общественной сфере, полностью покидая частную [Булгакова 2002, с. 399]. Одним из ключевых способов слома привычной модели женского поведения, связанного с домашним укладом, рождением и воспитанием детей, выступает пропаганда типа женственности, спортивно и милитаристски ориентированного. «Образ летчицы или парашютистки⁷ из всех женских репрезентаций был максимально приближен к доминирующему типу советской мужественности того времени» [Морозова 2009, с. 243].

Поступив на летные курсы, Исмет преодолевает любые преграды на своем пути, доказывая тем самым, что женщина оказывается в состоянии строить социализм наравне с мужчиной даже в столь опасном деле, как управление самолетом⁸. Претерпевают радикальные изменения взгляды Исмет, что невольно провоцирует перелом в сознании ее близких. Первый самостоятельный полет Исмет, в ходе которого она проявляет мужество и выносливость, окончательно переубеждает всех, кто до последнего не верил в нее и ее жизненный выбор, включая родного отца, который теперь по-настоящему гордится своей дочерью. Исмет из забитого существа

⁷ В публичной сфере появляются такие популярные фигуры, как А. Коллонтай, Л. Рейснер – государственные и общественные деятельницы, писательницы; П. Ангелина и В. Гризодубова – женщина-тракторист и женщина-летчик и др. [Шимонова 2020, с. 35]. У эпохи появляются новые советские женские лица.

⁸ В женских журналах 1920 – середины 1930-х гг. печатались фоторепортажи и рассказы от первого лица о железнодорожницах, летчицах, пожарницах, мотоциклистках, связистках, которым порой приходилось проявлять большую настойчивость, преодолевая скепсис и саботаж со стороны коллег-мужчин [Плунгян 2022, с. 123]. В основу сюжета картины «Исмет» легла история первой летчицы Азербайджана Лейлы Мамедбековой (1909–1989).

превращается в уверенную в себе летчицу, пройдя путь от угнетаемой жены и дочери к профессионалу и личности, обладающей влиянием, которое раньше могли себе позволить только мужчины. Исмет теперь может позволить себе думать как мужчина, вести себя как мужчина и одеваться как мужчина.

Правильная внешность – залог публичного одобрения и вход в публичное пространство. В немом кинематографе «мимика и жест в кадре прежде всего есть система отношений между героями кадра» [Тынянов 2016, с. 72]. Теперь не только внешность девушки должна быть спортивной/мужской, но и походка, мимика, жесты. Демократизация моды, ношение спортивной одежды как повседневной приводит к изменению всей механики женского тела. Это связано с изменением самого женского типа – «от викторианской степенной дамы к андрогинному шаловливому подростку, девочке-мальчику» [Булгакова 2021, с. 159]. Происходит формирование «нового советского тела» [Михайлин, Беляева 2020, с. 101]. Широкое распространение получает кампания, направленная против традиционного хиджаба и призванная способствовать «опубликованию», а следовательно, «осовечиванию» женского тела.

В азербайджанских фильмах порицание хиджаба становится символом борьбы за гендерное равноправие против опасных для женщин законов адата и шариата. В одном из кадров фильма Севиль сбрасывает платок с головы, с Исмет сдувает чадру в момент ее первого пробного вылета, ткань парит где-то в небесах, а на земле Исмет встречают аплодисментами и комментируют: «Товарищи, глядите, Исмет без чадры!». В раннем советском кинематографе режиссеры «разработали и довели до совершенства способы осмысления вещей в монтажном сопоставлении, в столкновении “очищенных” кадров-знаков» [Германова 1989, с. 160]. Выразительный, эстетически значимый момент снятия хиджаба в обоих фильмах монтажно противопоставлен самой идее женской несвободы. В первом случае снятие платка визуально срифмовано с прохождением героини через решетчатый забор, который прежде ей преграждал путь к свободе, во втором – чадра слетает с Исмет пока где-то в городе мужчины кутят и думают, что им по-прежнему принадлежит весь мир. «С внешней стороны патетическое построение – это то, что приводит зрителя в волнение, в экстаз. С внутренней стороны – это кульминация, поднимающая с помощью образа “звучание” определенного явления до пафоса» [Вейцман 1978, с. 164]. Освобождение героинь фильмов от веками предписанного им ношения хиджаба сродни этому пафосу (ил. 3).



Ил. 3. Иззет Оруджева в роли Севиль

Историк искусства Н. Плунгян относит типаж Исмет к категории выдвиженок и пишет в своем исследовании, что «с началом второй пятилетки те немногие из восточниц, которые смогли сделать карьеру, превратились в имена нарицательные, политические экраны советского феминизма» [Плунгян 2022, с. 104]. Персонажи, подобные Исмет, становились не только образцами для подражания, но и иконами стиля своего времени. Советских красавиц ценили не за изящество и грацию, а за «натуральность и физическую силу (в противоположность хрупкой слабости)» [Булгакова 2002, с. 397]. В отличие от Алмас, где показан сложившийся женский тип эпохи соцреализма, а его формирование вынесено за рамки кадра, Севиль и Исмет показаны в переходный момент от старого к новому. Поэтому примечательно, что в этих фильмах мы видим не только представления о бесполом и асексуальном советском обществе, которое в целом начинает формироваться в стране с 1930-х гг. – наоборот, оно показано в момент гендерного слома и гендерных противоречий, а оттого женская красота Исмет и Севиль оказывается подсвечена. Только к финалу обеих картин на первый план выдвигаются другие качества женщин: их сила воли, стойкость и выносливость. Однако снятый в 1936 г. «Алмас», согласно духу сталинского соцреализма, возвращает героине клас-

сические атрибуты ее красоты и женственности (любовь к детям, забота, связь с природой и пр.), которые были второстепенными для функционального андрогинного идеала революционной эпохи [Гюнтер 2000, с. 778]. Алмас – молодая девушка крепкого телосложения, одетая по советской моде, но одновременно проявляющая и волевые «мужские» качества, и «женскую» мягкость.

Стоит особенно подчеркнуть, что женские персонажи азербайджанских фильмов красивы и в традиционном облике в хиджабе, и в советской одежде. И. Оруджева в роли Алмас выглядит более крепкой и коренастой, чем Жука в роли Исет, но обе спортивные, по-советски короткострижены, а главное – никак не могут восприниматься исключительно как «трудовые единицы», труженицы или помощницы мужчины в борьбе с врагом. Эти персонажи привлекательны и обладают киногеничной женской привлекательностью. Исет в летном обмундировании и кожаном пальто как будто больше имеет от образа *femme fatale*, чем от мужчины. Милитаристский стиль создает образ девушки не асексуальной, а скорее волнующей. Что подтверждает мнение современных исследователей категории женственности в советском кино, которые не согласны с устоявшимся клише в восприятии женского образа актрис в этот период как однотипного, непривлекательно-го и выглядящего по-мужски.

Исследователь А.Н. Неминуций в своей статье пишет, что в 1930-е гг. «категория женственности парадоксальным образом, против действительно существующих правил и ограничений, оказалась представлена с мыслимой полнотой. А это, в свою очередь, вызывает сомнение в достоверности уже постсоветского исследовательского мифа, а, точнее, набора концептуальных матриц, связанных с оценкой идеологических и эстетических категорий советской культуры тридцатых годов прошлого века» [Неминуций 2016, с. 122]. Стоит сравнить образы Севиль, Исет, Алмас, чтобы заметить разнообразие во внешнем облике героинь. На азербайджанском материале хороши видны и советские каноны моды, стереотипы поведения, новый уклад повседневности, и одновременно локальные, традиционные представления о женской красоте и неизменных приметах образа жизни, с которыми не были готовы расставаться «новые» советские граждане республик, несмотря на свою лояльность власти.

«Во имя Бога» и «Севиль» несут на себе яркий отпечаток формалистского подхода авангардистского кино. Тематику и эстетику «Исет» скорее можно охарактеризовать как комбо переходного периода – в фильме еще звучат отголоски формализма, но ткань повествования насыщается мотивами, типичными для раннего соц-

реализма. Фильм вышел в 1934 г.⁹, и несмотря на то, что в нем проявляется ряд характерных для 1930-х годов черт, он еще не успел освободиться от клише 1920-х гг. В более чистом виде большой сталинский стиль представлен в «Алмас» 1936 г. [Казурова 2022], в который проникает больше элементов массовой культуры, оказывающих воздействие на аудиторию. Среди кинодраматургов считалось, что в советском кино 1930-х гг. скудно представлены любовные фабулы, которые скорее выступали второстепенным ходом в сюжете для показа по-настоящему значимых событий социального или политического свойства [Булгакова 2000, с. 152]. «С конца 1920-х гг. государство... требует <от авторов> доходчивости, вскоре окончательно сливающейся с народностью» [Левченко 2016, с. 204]. В «Алмас» любовная история представлена достаточно ярко и подробно и присутствует скорее как важнейшая примета мелодрамы, столь любимой в регионе. Авангард давит всей своей формализованной мощью, сталинский реализм подстраивается под массового зрителя, и поэтому произведения выстраиваются согласно популярным у народа жанрам и включают в себя национальные мотивы.

Воздействие советской пропаганды на кинематограф Азербайджана 1920-х–начала 1930-х гг. прежде всего проявлялось в борьбе с традиционной моралью, исламом и народными верованиями, властью феодалов и влиятельных религиозных деятелей. Особое место в политике Советского Союза отводилось женскому вопросу. В кинематографе четко очерчены границы физической и ментальной свободы и несвободы для гражданина СССР. Средствами экранного искусства проводилась идея, что советский человек, который вырвался из-под гнета традиции, свободным может стать в окружении единомышленников, новых коллег. Анализ трансформации экранного женского образа от состояния подчинения мужу и адату/нормам шариата к персонажу свободной советской женщины, владеющей профессией и самостоятельно принимающей решения, демонстрирует доминирующую мифосемантическую позицию: в обозначенный переходный период от авангардистских тенденций к сталинскому соцреализму в азербайджанском кино, как и в фильмах многих других республик, главенствует по-революционному «героический» тип девушки, противостоящей социуму и, в его лице, традиции.

⁹ Окончание периода авангардизма в советском кино обычно относят к 1934 г., когда на съезде Союза писателей СССР представили соцреализм в качестве главного «метода» советского искусства, а Г. и С. Васильевы сняли «Чапаева», который рассматривается как поворот кино к соцреализму [Белодубровская 2020, с. 107].

Благодарности

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ) № 21-18-00518 «Киноатлас СССР: опыт позиционирования многонационального государства» (<https://rscf.ru/project/21-18-00518/>).

Acknowledgements

The research was carried out at the expense of the grant of the Russian Science Foundation (RNF) No. 21-18-00518 “Cinema Atlas of the USSR: The Experience of Positioning a Multinational state” (<https://rscf.ru/project/21-18-00518/>).

Литература

- Белодубровская 2020 – *Белодубровская М.* Не по плану: Кинематография при Сталине. М.: НЛО, 2020. 264 с.
- Булгакова 2000 – *Булгакова О.Л.* Советское кино в поисках «общей модели» // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 146–165.
- Булгакова 2002 – *Булгакова О.Л.* Советские красавицы в сталинском кино // Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино. СПб.: Академический проект, 2002. С. 391–411.
- Булгакова 2021 – *Булгакова О.Л.* Фабрика жестов. М.: НЛО, 2021. 640 с.
- Вейцман 1978 – *Вейцман Е.М.* Очерки философии кино. М.: Искусство, 1978. 232 с.
- Германова 1989 – *Германова И.Г.* Вещь в художественной системе фильма // Что такое язык кино. М.: Искусство, 1989. С. 152–171.
- Грибакина 2020 – *Грибакина Т.Э.* Конструирование образа женщины в советском кинематографе первой половины XX в. // Философская мысль. 2020. № 5. С. 50–60.
- Гюнтер 2000 – *Гюнтер Х.* Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 743–784.
- Дашкова 1999 – *Дашкова Т.Ю.* Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х годов // Логос. 1999. № 11/12 (21). С. 131–155.
- Казурова 2022 – *Казурова Н.В.* Столкновение советской пропаганды и традиционного образа жизни в азербайджанском кинематографе конца 1920 – середины 1930-х гг. (на примере ролей И. Оруджевой в фильмах «Севиль» и «Алмас») // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 103–115.
- Кнэхт 2020 – *Кнэхт Н.П.* Эволюция образа советской женщины в российском кинематографе: история и современность // Экономические и социально-гуманитарные исследования. 2020. № 2 (26). С. 153–159.

- Левченко 2016 – *Левченко Я.С.* Контрапункт к мейнстриму: Управление звуком в советском кино начала 1930-х гг. // Русская интеллектуальная революция 1910–1930-х гг. М.: НЛО, 2016. С. 190–204.
- Михайлин, Беяева 2020 – *Михайлин В.Ю., Беяева Г.А.* Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930 – середины 1960-х гг. М.: НЛО, 2020. 584 с.
- Морозова 2009 – *Морозова Е.А.* Семантика женской сексуальной привлекательности в советской культуре 30-х годов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 117. С. 341–345.
- Неминуций 2016 – *Неминуций А.Н.* Категория женственности в советском кино 1930-х гг. // Вестник Псковского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2016. № 3. С. 117–122.
- Плунгян 2022 – *Плунгян Н.В.* Рождение советской женщины: Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917–1939 гг. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. 288 с.
- Смагина 2017 – *Смагина С.А.* Образ «новой женщины» в советском кинематографе 1930-х гг. (на примере фильмов «Земля в плену» и «Женщина») // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 9 (83). С. 169–173.
- Смагина С.А. 2019 – *Смагина С.А.* «Новая женщина» в советском кинематографе 1920-х гг. как феномен // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 257–266.
- Торбург, Добронравов 2021 – *Торбург М.Р., Добронравов С.В.* Эволюция образа женщины-руководительницы в советском кино // Женщина в российском обществе. 2021. № 3. С. 127–134.
- Тынянов 2016 – *Тынянов Ю.Н.* Об основах кино // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М.: Академический проект: Альма матер, 2016. С. 54–84.
- Хлопонина 2017 – *Хлопонина О.О.* Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х гг. // Знание. Понимание. Умение. 2017. № 2. С. 140–151.
- Шимонова 2020 – *Шимонова Н.В.* Образ женщины в советском кинематографе 1930–1960 гг.: проблема свободы воли и личностного выбора // Телекинет. 2020. № 4 (13). С. 35–38.

References

- Belodubrovskaya, M. (2020), *Ne po planu: Kinematografiya pri Staline* [Not according to plan. Filmmaking under Stalin], NLO, Moscow, Russian.
- Bulgakova, O.L. (2000), *Sovetskoe kino v poiskakh "obshchei modeli"* [Soviet cinema in search of a "common model"], Akademicheskii proekt, Saint Petersburg, Russia.
- Bulgakova, O.L. (2002), "Soviet beauties in Stalin's sinema", in *Sovetskoe bogatstvo: Stat'i o kul'ture, literature i kino* [Soviet Wealth. Articles on culture, literature and cinema], Akademicheskii proekt, Saint Petersburg, Russia.

- Bulgakova, O.L. (2021), *Fabrika zhestov* [The factory of gestures], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Dashkova, T.Yu. (1999), "Visual representation of the female body in the Soviet mass culture of the 30's", *Logos*, vol. 21, no. 11/12, pp. 131–155.
- Germanova, I.G. (1989), "The thing in the artistic system of film], in *Chto takoe yazyk kino* [What is the language of cinema?], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Giunter, Kh. (2000), *Arkhetipy sovetskoi kul'tury* [Archetypes of Soviet culture], Akademicheskii proekt, Saint Petersburg, Russia.
- Gribakina, T.E. (2020), "The construction of the image of a woman in Soviet cinema of the first half of the 20th century", *Filosofskaya mysl'*, no. 5, pp. 50–60.
- Kazurova, N.V. (2022), "The clash of Soviet propaganda and the traditional way of life in Azerbaijani cinema of the late 1920s – mid-1930s (case of I. Orujova's roles in 'Sevil' and 'Almaz')", *Istoricheskii kur'er*, vol. 25, no. 5, pp. 116–129.
- Khloponina, O.O. (2017), "Transformation of female imagery in Soviet cinema in the 1920s – 1930s", *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 2, pp. 140–151.
- Knekht, N.P. (2020), "The evolution of the image of the Soviet woman in Russian cinema. History and modernity", *Ekonomicheskie i sotsial'no-gumanitarnye issledovaniya*, vol. 26, no. 2, pp. 153–159.
- Levchenko, Ya.S. (2016), "Counterpoint to the mainstream. Sound control in Soviet cinema of the early 1930s", in *Russkaya intellektual'naya revolyutsiya 1910–1930-kh gg.* [Russian intellectual revolution of the 1910s – 1930s.], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Mikhailin, V.Yu. and Beliaeva, G.A. (2020), *Skrityi uchebnyi plan: antropologiya sovetskogo shkol'nogo kino nachala 1930 – serediny 1960-kh gg.* [Hidden curriculum. Anthropology of Soviet school cinema in the early 1930's – mid-1960's], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Morozova, E.A. (2009), "The semantics of female sexual attractiveness in Soviet culture of the 1930's", *Izvestia: Herzen university journal of humanities & sciences*, no. 117, pp. 341–345.
- Neminushchii, A.N. (2016), "[The category of femininity in Soviet cinema in the 1930's", *Vestnik Pskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Sotsial'no-gumanitarnye nauki"*, no. 3, pp. 117–122.
- Plungyan, N.V. (2022), *Rozhdenie sovetskoi zhenshchiny. Rabotnica, krest'yanka, letchitsa, "byeshaya" i drugie v iskusstve 1917–1939 godov* [The birth of a Soviet woman. Worker, peasant woman, pilot, "former" and others in the art of 1917–1939], Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh", Moscow, Russia.
- Shimonova, N.V. (2020), "The image of a woman in Soviet cinema of 1930–1960s. The issue of a free will and a personal choice", *Telekinet*, vol. 13, no. 4, pp. 35–38.
- Smagina, S.A. (2017), "The image of the 'new woman' in Soviet cinema of the 1930s. On the example of the films 'Captured Land' and 'Woman' ", *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, vol. 83, no. 9, pp. 169–173.

- Smagina, S.A. (2019), "Novaya zhenshchina" v sovetskom kinematografe 1920-kh gg. kak fenomen" ["New Woman" in Soviet Cinema of the 1920s as a Phenomenon], *Vestnik slavyanskikh kul'tur*, vol. 51. pp. 257–266.
- Torburg, M.R. and Dobronravov, S.V. (2021), "The evolution of the image of a leader-woman in Soviet cinema", *Zhenshchina v rossiiskom obshchestve*, no. 3, pp. 127–134.
- Tynyanov, Yu.N. (2016), "About the cinema basics", in *Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h gg.* [Poetics of Cinema. Theoretical works of the 1920s], Akademicheskii proekt, Alma mater, Moscow, Russia.
- Veitsman, E.M. (1978), *Ocherki filosofii kino* [Philosophical essays on cinema], Iskusstvo, Moscow, USSR.

Информация об авторах

Наталья В. Казурова, кандидат исторических наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург, Россия; 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 3; kazurova@inbox.ru

Екатерина Ю. Трушкина, кандидат философских наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; e.trushkina@gmail.com

Information about the authors

Natalia V. Kazurova, Cand. of Sci. (History), Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia; 3, Universitetskaya Emb., Saint Petersburg, Russia, 199034; kazurova@inbox.ru

Ekaterina Yu. Trushkina, Cand. of Sci. (Philosophy), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6., Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; e.trushkina@gmail.com