

**Этнология, антропология и этнография**

Научная статья

УДК 791.43/45+39

DOI: 10.31143/2542-212X-2023-3-209-219

EDN: XAULUI

**ПРОСТРАНСТВО ЖЕНСКОЙ НЕВОЛИ В КИНЕМАТОГРАФЕ  
АЗЕРБАЙДЖАНА 1920-Х – НАЧАЛА 1930-Х ГОДОВ****Наталья Валерьевна Казурова**

Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера)  
РАН, Санкт-Петербург, Россия, [kazurova@inbox.ru](mailto:kazurova@inbox.ru), <https://orcid.org/0000-0001-6312-1721>

**Аннотация.** В статье рассмотрено влияние советской пропаганды на кинематограф Азербайджана 1920-х – начала 1930-х гг. в переходный период от авангардизма к большому сталинскому стилю на примере трех фильмов «Во имя бога» (1925) А.-М. Шарифзаде, «Севиль» (1929) А. Бек-Назарова и «Исмет» (1934) М. Микаилова. В своих работах авторы затрагивают темы борьбы с религией как социальным институтом, продвигают идеи советского образа жизни на смену нормам адата (обычного права), тем самым предельно четко очерчивают границы физической и ментальной свободы и несвободы советских граждан. Особое внимание в кинолентах уделяется женскому вопросу, который охватывал широкий спектр идей от общих проблем роли и статуса женщины в семье и социуме до конкретных алгоритмов к действию по ее включению в советское общество. У пространства женской неволи был свой особый признак – опасность проявлялась в обыденном и привычном. Главным источником диктата является помещение традиционного дома. Новая жизнь для женщины приходит только со сменой окружающей обстановки и с выходом из патриархальной системы отношений. Социокультурный контекст и политические задачи определяли тематику, поэтику и эстетику азербайджанских фильмов, которые, с одной стороны, пронизаны общесоветским духом, и вместе с тем, характеризуются национальной спецификой региона, что усиливало их воздействие на местного зрителя.

**Ключевые слова:** национальное искусство, авангард, социалистический реализм, кинематограф, ислам, гендер, пространство, Азербайджанская ССР.

**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/>).

**Для цитирования:** Казурова Н.В. Пространство женской неволи в кинематографе Азербайджана 1920-х – начала 1930-х годов // Электронный журнал «Кавказология». – 2023. – № 3. – С. 209-219. – DOI: 10.31143/2542-212X-2023-3-209-219. EDN: XAULUI.

---

© Казурова Н.В., 2023

Original article

**THE SPACE OF WOMEN'S LACK OF FREEDOM IN THE CINEMA OF  
AZERBAIJAN IN 1920s – EARLY 1930s.**

**Natalia V. Kazurova**

Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) Russian Academy of Science, St. Petersburg, Russia, [kazurova@inbox.ru](mailto:kazurova@inbox.ru), <https://orcid.org/0000-0001-6312-1721>

**Abstract.** The article explores the impact of Soviet propaganda on Azerbaijani cinema in the 1920s and early 1930s, specifically during the transition from avant-garde to social realism. It analyzes three films as case studies: 'In the Name of God' (1925) by A.-M. Sharifzadeh, 'Sevil' (1929) by A. Bek-Nazarian, and 'Ismet' (1934) by M. Mikayilov. The authors discuss the fight against religion as a social institution and the promotion of Soviet ideals to replace customary law (adat). They identify the boundaries of bodily and mental freedom and highlight the lack of freedom experienced by Soviet citizens. The films particularly emphasize women's rights by addressing a breadth of topics, including the role and position of women in family and society, as well as specific plans of action to integrate them into Soviet society. The danger lies in the familiar and everyday aspects of female oppression, originating primarily from the traditional home as the source of authority. A woman's new life begins with a change in her environment and departure from the patriarchal system of interactions. Azerbaijani films reflect both the socio-cultural context and political objectives, aligning with general Soviet policies while also maintaining a distinct national identity that enhances their impact on the local audience.

**Keywords:** National Art, Avant-garde, Socialist Realism, Cinema, Islam, Gender, Space, Azerbaijan SSR

**Gratitude.** 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/>).

**For citation:** Kazurova N.V. The space of women's lack of freedom in the cinema of Azerbaijan in 1920s–early 1930s. IN: Electronic journal «Caucasology». – 2023. – № 3. – P. 209-219. – DOI: 10.31143/2542-212X-2023-3-209-219. EDN: XAULUI.

---

© Kazurova N.V., 2023

Национальный кинематограф выступает одним из значимых источников для изучения не только репрезентации образа жизни и норм поведения граждан Советского Союза, но и конструирования режиссерами этого образа для широкой публики. Анализ социальных отношений в художественной обработке и в преломлении времени предполагает новаторские пути решения в выборе методологии и определяет научную значимость и новизну подобного исследования. Рассмотрение раннесоветского кинематографа на стыке истории и теории кино, визуальной антропологии и культурологии позволяет сформулировать важные вопросы относительно соразмерности художественных практик отечественного искусства первой трети XX в. идеологии СССР. Одна из ключевых и по сути концептуальных задач для современных исследователей – это определение позиции авангарда и соцреализма по отношению к протекавшим в стране политическим процессам. Теоретическая матрица авангарда и большого сталинского стиля не может быть оторвана от политического дискурса, равно как и от вопросов эстетического характера. Аналитический разбор фильмов кавказского региона существенно дополняет общую картину нациестроительства в СССР и расширяет исследовательские границы.

В период становления молодого государства СССР кинематограф превратился в один из важнейших инструментов в борьбе за модернизацию образа жизни самых удаленных уголков страны. Осуждая в игровых кинокартинах так называемые вредные пережитки прошлого, советская пропаганда противостояла народным предрассудкам и верованиям, религиозной преданности, традиционному поведению. Как отмечал влиятельный киновед и теоретик кино В. Шкловский, «кинематография – искусство смыслового движения» [Шкловский 1985: 32] и потому она «нуждается в поступке» [Шкловский 1985: 31]. Этот поступок был обусловлен как самим фильмическим нарративом – повествованием, изложением сюжета средствами кинематографической художественной выразительности, так и особым призванием режиссеров, их миссией помочь в создании нового советского человека. От любого проекта ждали раскрытия всех аспектов сразу, тем самым стремились в каждом фильме заострить внимание не на одной проблеме, а преподнести информацию зрителю комплексно.

От кинематографа требовали пристального взгляда на проблему «женского вопроса», принципиального рассмотрения роли и статуса женщины в семье и социуме, ее влияния на экономические и политические процессы локального, национального характера в союзных республиках и на общесоюзном уровне. Поэтому авторов фильмов призывали все больше расширять тематический охват и критиковали за недостаточное исследование актуальных предметов обсуждения, сюжетно связанных с национальными меньшинствами и женщинами. Рубрики директив по производству фильмов варьировались в разное время, в некоторых официальных планах появлялись особые упоминания по региональной специфике съемок, например, в 1932 г. ЦК выделил в два отдельных пункта «Среднюю Азию» и «Закавказье» в числе прочих категорий [Белодубровская 2020: 67], а в 1936 г. ЦК распорядился пополнить тематику кинокартин отдельной графой «Советская женщина» [Белодубровская 2020: 73]. Эти уточнения указывают на высокую степень необходимости поисков в раскрытии обозначенных тем через новый язык советского кино, лексика и грамматика которого уже отчасти сформировалась в 1920-х – начале 1930-х гг., а отчасти продолжала формироваться в процессе производства фильмов. Кроме того, ярко выраженный запрос на подобные ленты со стороны государства дополнительно подкреплялся идеей о том, что организация кинотеатров в деревнях и на Востоке, где они являются новинками, будет способствовать пропаганде особенно успешно [Александров 1976: 34].

В Советском Союзе создание фильмов развивается по пути некоммерческого производства, но при этом оно ориентировано на массовость, доступность, понятность широким слоям населения, отсюда возникает сюжетная типизация, постепенно складывается общий канон. Таким образом, кинематограф в СССР не просто развлечение для проведения досуга, «это часть воспитательной работы, направленной к определенной цели, к достижению социального единения» [Булгакова 2000: 148]. Не зря советский философ и киновед Е. Вейцман писал, словно в подтверждение этого тезиса, что «именно наш кинематограф показал единство массы и индивида, соизмерил среду и человека» [Вейцман 1978: 148]. Поэтому «советская кинематография должна не течь по

течению, а изобретать» [Шкловский 1985: 106], и следовательно режиссеры «отрицали все “старое” и восторженно принимали все “новое”» [Пырьев 1979: 20]. Стремление помочь самой жизни как можно скорее прийти к обновлению и преобразованию подталкивала кинодеятелей принимать активное участие, по сути, в нациестроительстве. Для исследования в данной статье выбраны три азербайджанских фильма «Во имя Бога» (1925) А.-М. Шарифзаде, «Севиль» (1929) А. Бек-Назарова и «Исмет» (1934) М. Микаилова, так как в них преломились наиболее характерные особенности эпохи.

Фильм «Во имя Бога», признанный специалистами одним из первых значительных кинематографических достижений Азербайджана [Мехти 2020: 385–386], погружает зрителей в мир традиционных верований азербайджанских мусульман, обличает отжившие, с точки зрения советской власти, обычаи и разоблачает служителей культа. В прессе тех лет писали: «Картина встретила восторженный прием и получила одобрение ЦК Азербайджанской компартии и советских общественных кругов Азербайджана, как первая картина, освещающая наиболее темные стороны фанатизма, жестокие ритуалы, обряды и пр.» [Брухмюллер 1925: 11].

По сюжету события киноленты разворачиваются накануне Октябрьской революции. История жизни азербайджанских крестьян в досоветский период, их преданное подчинение беспринципным богачам и слепая вера в Бога показаны на примере судьбы героя по имени Кули. Он безоговорочно верит в Аллаха и беспрекословно подчиняется всем словам местного муллы, который «считался в селении мудрым и благочестивым человеком».

«На пути формирования социалистического мировоззрения и нравственности» [Маматова 1982: 14–15] авторы фильма использовали различные приемы для противопоставления прошлого и настоящего/будущего. С экранов кинотеатров зрителям фильма Шарифзаде «Во имя Бога» сообщается, что «темный деревенский люд шел к молле за помощью и врачеванием». «С приходом светской власти [в кино] появилась полярность – старого и нового, колдовства и книг» [Смагина 2019: 262]. Пропагандой осуждался и нормативный (книжный), и «народный» ислам. В конце фильма Кули произносит: «Где же бог, где правда?». Данный титр работает в картине не только как поясняющий содержание текст, но и по принципу схематического изображения лозунгов в стиле агитпропа.

Территория религии очерчивается в фильме как пространство отсутствия свободы для советского человека, это территория подчинения старым законам, деспотичной традиции, силе религиозных деятелей, которые несут зло для жителей деревень и городов, так как препятствуют просвещению (обучению и воспитанию) граждан советского государства. Крестьянин Кули – представитель старого уклада жизни, его брат рабочий-нефтяник и подпольщик-активист Джафар – будущее Азербайджана. Своей подрывной деятельностью он способен дать надежду не только молодежи, но и вызвать сомнение у старшего поколения, даже у таких безропотных и преданных прежней власти людей, как его брат Кули, которого он заставляет задуматься о его собственной жизни.

«Зритель авангардистской кинокартины должен был принять то правило игры, согласно которому простое наблюдение не приносит успеха, и обязывал-

ся к активной рецепции» [Смирнов 2009: 241]. Согласно внутренней логике фильмов раннего советского кино, герои должны сделать переход, перерождение от «обычаев предков» к новому жизнестроительству, тем самым совершая поступок и подавая пример аудитории. В ленте «Во имя Бога» против правил старой морали и этики ведут борьбу мужчины, более того, сопротивление оказывает и женщина. Так, Зейнаб, сестра Кули, пожалуй, первый запоминающийся образ девушки в истории азербайджанского кино, которая по ходу сюжета превращается в героиню нового советского типа. Еще юной Зейнаб отдали на воспитание в дом к мулле, где он обманом ее обесчестил, затем Зейнаб едва удается спастись бегством от позора и смерти от рук супруга в брачную ночь, когда ее выдают замуж, после чего она попадает в плен и снова спасается бегством, переодевшись юношей<sup>1</sup>. И лишь добравшись до Баку, девушка оказывается в убежище в квартире своего брата Джафара. Только после победы революции «впервые Зейнаб почувствовала себя человеком» и как бы обрела пространство социальной свободы. В мире традиционного дореволюционного общества она была лишена даже родительского дома, авторы фильма буквально не нашли для Зейнаб минимального комфортного места в пространстве мира адата (обычного права). В итоге девушка в публичном суде над муллой сказала пламенную речь от лица всех азербайджанок и осудила действия муллы<sup>2</sup>.

Женский вопрос в фильме «Во имя Бога» не является центральным, но выступает неотъемлемой частью общей мозаики жизни в деревне, где мужчины страдают от их богатых хозяев, женщины от власти мужчин, по совокупности социальная среда традиционного общества представлена зрителю как атмосфера несвободы, при которой в заложниках оказываются все те, у кого нет власти и денег. Единственный намеченный режиссером способ к спасению – советский образ жизни и совместное строительство нового государства. «Революционный фильм утверждал примат спонтанной кооперации над институционально-организаторской деятельностью» [Смирнов 2009: 241]. Авторы «Во имя Бога» воплощают эту идею в своем фильме на примере подпольных организаций, митингов, зачастую импульсивных поступков героев и пр.

Более полно и последовательно женская тема представлена в фильме выдающегося режиссера А. Бек-Назарова «Севиль» (1929)<sup>3</sup>. В своих мемуарах режиссер писал, что поколение, к которому он принадлежал, в начале своего творческо-

---

<sup>1</sup> Мотив переодевания девушек в мужскую одежду в силу различных проблем социального порядка распространен и сегодня в кинематографе мусульманского региона. Например, в иранском фильме «Дождь» (2001) М. Маджиди и афганском «Усама» (2003) С. Бармака главные героини перевоплощаются в юношей, чтобы получить работу, в «Офсайде» (2006) другого иранского режиссера Дж. Панахи девушки притворяются парнями, чтобы попасть на футбольный матч и т.д.

<sup>2</sup> Отметим, что в скором времени подобные ходы станут вызывать критику у зрителей своей прямолинейностью. К 1927 г. аморальный образ религиозного деятеля потеряет остроту воздействия на публику. Один из зрителей напишет: «Наши сценаристы и постановщики не делают также различия между *антирелигиозной* и *антиклерикальной* фильмой. <...> Их, правда, труднее сделать, но зато от них польза значительно» [Публика... 2013: 276].

<sup>3</sup> Исследователи указывают на важную роль женского вопроса в творчестве А. Бек-Назарова [Галстян 2020: 355]. Действительно гендерные аспекты жизни в восточном обществе представлены в фильмах Бек-Назарова неоднократно и разнообразно: «Намус» (1926) и «Зарэ» (1927) повествуют о судьбе девушек, которых выдают замуж за нелюбимых ими мужчин без их согласия, в «Хас-пуш» (1927) молодая женщина попадает в гарем, в «Пэпо» (1935) девушка рискует оказаться бесприданницей и пр.

го пути не сразу осознано ценность своеобразие национального киноискусства, и они шли наощупь в поиске диалога со зрителем, хотя им было понятно наверняка, что «советские художники не могут быть пассивными созерцателями жизни» [Бек-Назаров 1965: 126]. Вопрос статуса женщины и преобразования ее состояния из подчиненного положения к свободе и самостоятельности был одним из стратегических векторов развития раннесоветского общества. В большой степени образ такой женщины в республиках, где исповедовали ислам, формировался силами и творческой энергией режиссеров и инструментами кинематографа.

С середины 1920-х гг. Бек-Назаров меняет свой подход к съемкам, с этого момента режиссер снимает «Восток без искусственных кинематографических румян, без роскошных дворцов и гаремов, гордых красавиц и их отчаянно храбрых возлюбленных, уродливый Восток, с его нищетой и запустением, невежеством и бескультурьем, с его темными предрассудками и человеческими трагедиями, Восток суровый и жестокий» [Калантар 1973: 35]. Бек-Назаров отходит от мотивов экзотики ради экзотики в своих ранних работах и начинает снимать картины, которые, с точки зрения режиссера, призваны не просто развлекать публику, но обличать старые порядки жизни и продвигать изменения.

Главная героиня фильма 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. Если Севиль носит традиционное платье, скромна в общении с супругом, то Эдиль, наоборот, одета в яркие наряды по европейской моде того времени, принимает ухаживания разных мужчин и живет в свое удовольствие. 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 прислугу, но все же не теряет надежды на лучшую жизнь, берет уроки грамоты и с приходом советской власти в Баку с радостью ее принимает, получает достойную работу и занимает свое место в советском обществе.

Севиль – характерный персонаж для фильмов восточных республик на рубеже десятилетий (конец 1920-х – начала 1930-х гг.), когда «типовой киносюжет заключается в переходе героя с позиции очевидца и регистратора событий <...> на роль участника и главы действия» [Смирнов 2009: 240]. Севиль в исполнении И. Оруджевой<sup>1</sup> сначала сломлена и подавлена, но находит в себе силы, и воля к жизни побеждает. Принципиально важно, что это решение она принимает самостоятельно, а помогают ей в его принятии другие женщины, в первую очередь сестра бывшего мужа молодая девушка Гюлюш – образованная и ненавидящая своего брата за его распущенность, а также работницы ткацкой фабрики, куда приходит работать Севиль.

«Основным сюжетным мотивом становится путь женщины от старой жизни к новой, ее трансформация из жертвы старой (традиционной) жизни в геро-

---

<sup>1</sup> Иззет Оруджева (1909–1983) – советский азербайджанский ученый, химик, доктор технических наук, профессор, академик Академии наук Азербайджанской ССР, а также известная азербайджанская актриса.

инию нового времени» [Хлопонина 2017: 142]. Именно этот путь проделала Севиль, а до нее Зейнаб в фильме «Во имя Бога». «В первую очередь нужно переломить патриархальный взгляд на женщину, изменить отношение как общества к ней, так и самой женщины к себе» [Смагина 2019: 259], подчеркнуть ее независимость от мужчины, указать на возможность самореализации в обществе и достойное существование в социуме без мужского влияния.

Патриархальность в фильме задана, прежде всего, пространством дома, который выступает не защищающей от внешних угроз крепостью или тихой гаванью семейного счастья, а самым опасным местом для Севиль, где ее притесняет муж, где о ней никто не заботится и не дает проявить ей свои материнские качества и женские чувства. Уже первые кадры фильма сообщают зрителю ассоциацию дома главной героини с тюрьмой<sup>1</sup>: девушка смотрит на улицу сквозь решетки на окнах подобно заключенному. Далее по сюжету события нагнетаются и ощущение от дома как пространства страха и опасности сильно нарастает. Стать свободной Севиль удается только лишившись своего дома, а, по сути, и семьи, которая препятствовала ее счастью, мешала жить в заботе по традиции и не дала бы развивать свой потенциал и самовыражаться на советский лад. Разрыв с семьей произошел самым болезненным образом, но результат как будто стоил тех мук, которые вынесла и перетерпела главная героиня. В итоге советская власть дала женщине работу, уважение в обществе, вернула ребенка и наказала Балаша за его беспутство бедностью и порицанием в социуме. Решетки на окнах, стальные прутья оград кажутся в начале фильма несгибаемыми и непоколебимыми, но ближе к концу картины под давлением победы Октября оказывается возможным пройти через любые преграды и разогнуть любые самые крепкие дуги ограждений. Севиль с другими девушками буквально в кадре разгибает прутья забора, проходит через них и символически входит в новую жизнь.

Предполагалось, что по аналогии с поступками Севиль будут поступать и прочие восточные девушки. На примере судьбы главной героини давался рецепт к действию для миллионов советских женщин, которые должны не только не бояться вырваться из плена домашнего рабства, но и к тому же снять платок как один из рудиментов на пути к свободе женщины Востока. Действительно зафиксированы случаи, когда зрительницы в Азербайджане снимали с себя платки прямо в театре, увидев пьесу «Севиль» Дж. Джаббарлы [Бек-Назаров 1965: 162], а потом находились под таким же сильным впечатлением и от экранизации Бек-Назарова.

Не удивительно, что в прессе тех лет можно прочитать письма от зрителей, которые пишут, что «Восток нам показали “не с того конца”» [Публика 2013: 283–284]. Основная критика сводится к тому, что, например, образ Кавказа в кино обусловлен красивыми легендами, фотогеничными кадрами, закрученным экзотичным сюжетом. Аудитории же хочется видеть в фильмах Восток со всеми его проблемами бытового плана, анализом существующих проблем и предложением их решения. Примечательно, что не избежала критики и «Севиль»,

---

<sup>1</sup> Метафора дома как тюрьмы не редко 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.

несмотря на ее очевидный социальный контекст и пропагандистский, даже агитационный характер. О ленте Бек-Назарова современники писали: «Отсутствие правильной линии в смысле социальной опоры кинозрителя приводит к основным порокам нашего национального кино: экзотике, культу старины, абречества, к идеализации своеобразной доблести партизанщины, без определенной социальной окраски («Зелим-хан», «Севиль», отчасти «Звенигора» [Шатов 1929: 1]. Дискуссия вокруг фильмов национального производства говорит о серьезном отношении к кинематографу как важнейшему инструменту по формированию общественной среды, в том числе, в вопросах гендерной сегрегации.

Возможно еще более убедительно пространство дома как территории женской неволи показано в ленте «Исмет» (второе красноречивое название фильма «Гибель адата»)<sup>1</sup>, в которой частное помещение представлено как иллюстрация худшего, с точки зрения советской власти, в традиционном образе жизни – патриархальный контроль, сплетни, угнетение. Авторы «Исмет» подобно «Севиль» снимают свои картины не просто про трансформацию женской репрезентации в социуме во временном интервале смены парадигмы развития страны, перерождающейся из имперской в советскую Россию, более того, режиссеры фиксируют в целом общество переходного периода, где важно показать как меняется женщина, но не менее важно показать как меняется и среда ее обитания.

Главной героине Исмет предстоит стать второй женой<sup>2</sup> Самеда, у которого в первом браке нет детей. От отчаяния первая супруга совершает самоубийство прямо на свадьбе (титр сообщает, что она «не вынесла позора бездетности»). Исмет входит в новый дом, жизнь в котором для нее оборачивается адом. Через некоторое время становится понятно, что Исмет тоже никак не может зачать ребенка, а ее супруг вновь готов взять в жены другую женщины. На Исмет, как и на первую супругу ложится позор бездетности, которой ее все попрекают. Мулла делится своей мудростью с Самедом: «Бесплодное дерево вырывают и вместо него сажают другое», в свою очередь, он скажет Исмет: «Ты мусульманка и должна согласиться с тем, чтобы я взял другую жену». Традиционный дом для Исмет становится полем сражения за собственную жизнь, в итоге она попадает в больницу, где узнает, что бесплодием страдает не она сама, а ее супруг, которого, кстати, традиционное общество так же будет попрекать бездетностью, как только об этом узнает и будет насмехаться уже над ним: «Настоящий мужчина знал бы, что сделать с нею [с Исмет]». Будут звучать и более ироничные шутки с издевкой «Дайте, дайте дорогу мужчине!». Позиция авторов на стороне Исмет, но заметим, что происходящая ситуация обличает предрассудки, которые затрагивают жизнь представителей обоих полов.

---

<sup>1</sup> 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: 107]. Фильм «Исмет» вышел в 1934 г., и несмотря на то, что в нем проявляется ряд характерных для 1930-х гг. черт, однако фильм еще не успел освободиться от клише 1920-х гг. и сохраняет многие аспекты переходного периода. В более чистом виде соцреализм представлен в азербайджанском фильме «Алмас» (1936) А.-Р. Кулиева, Г. Брагинского [Казурова 2022].

<sup>2</sup> Не менее ярко о многоженстве рассказывает А. Бек-Назаров в картине «Зарэ» (1926) на примере жизни курдов Армянской ССР.



Если в доме для Исмет все опасно (горделивый муж и злая свекровь), то больница и общение с другими, образованными людьми, становится трамплином для девушки в новую жизнь. Благодаря поддержке единомышленников в будущем она сможет выучиться летать и станет летчицей (в основу фильма легла реальная история из жизни первой летчицы Азербайджана Л. Мамедбековой), преодолев через большие препятствия путь от традиционной женщины к эмансипе, современной советской профессионалке в своем деле подобно Севиль. Однако в «Исмет» история восхождения главной героини к ее мечте, ее интеграция в советское общество свободных людей показана более подробно. Важным моментом в фильме становится и перелом в восприятии нового образа жизни девушки у ее отца Юнуса, который до последнего сопротивлялся выбору своей дочери, но под натиском ее успехов и общественного мнения все-таки сдался и признал ее самостоятельной личностью. Здесь как раз хорошо прослеживаются авангардистские тенденции фильмов переходного периода 1920-х гг., с одной стороны, и вместе с тем лента «Исмет» приобретает черты более эпичного и монументального характера большого сталинского стиля.

Итак, 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. Комплекс социальных проблем, связанных с ролью и статусом женщины в обществе, нашел значительное отражение в фильмах Азербайджанской ССР. Анализ трансформации экранного женского образа от состояния подчинения мужу и адату 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 противостоящей социуму и в его лице традиции девушки.

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. Территорией обмана и одурманивания в первую очередь выступают культовые сооружения и сакральные места, в которых власть захватили местные лживые 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 среди них выступает помещение родного дома, вокруг которого по сюжету 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. 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). Советская власть давала женщине право на профессию и труд, но и формировала особый советский тип сознания, необходимый для использования женского ресурса в дальнейшем уже в своих прагматичных целях.

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

- Александров 1976 – Александров В.Г. Эпоха и кино. – М.: Издательство политической литературы, 1976. – 287 с.
- Бек-Назаров 1965 – Бек-Назаров А. Записки актера и кинорежиссера. – М.: Искусство, 1965. – 272 с.
- Белодубровская 2020 – Белодубровская М. Не по плану. Кинематография при Сталине. – М.: НЛО, 2020. – 264 с.
- Брухмюллер 1925 – Брухмюллер М. Кино-промышленность в Азербайджане // Советский экран. – 1925. – № 26 (36). – С. 10–11.
- Булгакова 2000 – Булгакова О. Советское кино в поисках «общей модели» // Соцреалистический канон. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 146–165.
- Вейцман 1978 – Вейцман Е. Очерки философии кино. – М.: Искусство, 1978. – 232 с.
- Галстян 2020 – Галстян С. Кинематографическое искусство Армении. Прошлое и настоящее // История национальных кинематографий: советский и постсоветский периоды. – М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2020. – С. 351–383.
- Казурова 2022 – Казурова Н.В. Столкновение советской пропаганды и традиционного образа жизни в азербайджанском кинематографе конца 1920-х – середины 1930-х годов (на примере ролей И. Оруджевой в фильмах «Севиль» и «Алмас») // Исторический курьер. – 2022. – № 5 (25). – С. 103–115. – DOI:10.31518/2618-9100-2022-5-8
- Калантар 1973 – Калантар К.Л. Амо Бек-Назаров: Искусство кинорежиссера. – Ереван: Айастан, 1973. – 183 с.
- Маматова 1982 – Маматова Л.Х. Многонациональное советское киноискусство. – М.: Знание, 1982. – 160 с.
- Мехти 2020 – Мехти У. Азеркино в поисках столетней идентификации // История национальных кинематографий: советский и постсоветский периоды. – М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2020. – С. 384–414.
- Публика 2013 – Публика кино в России: Социалистические свидетельства 1910–1930-х годов. – М.: ГИИ, «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2013. – 496 с.
- Пырьев 1979 – Пырьев И. О пройденном и пережитом. – М.: Союз кинематографистов СССР, Бюро пропаганды советского искусства, 1979. – 160 с.
- Смагина 2019 – Смагина С.А. «Новая женщина» в советском кинематографе 1920-х гг. как феномен // Вестник славянских культур. – 2019. – Т. 51. – С. 257–266.
- Смирнов 2009 – Смирнов И.П. Видеоряд. Историческая семантика кино. – СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2009. – 404 с.
- Хлопонина 2017 – Хлопонина О.О. Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов // Знание. Умение. Понимание. – 2017. – № 2. – С. 140–151. – DOI: 10.17805/zpu.2017.2.11
- Шатов 1929 – Шатов Л. Национальное кино // Кино и жизнь. – 1929. – № 3. – С. 1–5.
- Шкловский 1985 – Шкловский В. За 60 лет: Работы о кино. – М.: Искусство, 1985. – 573 с.

### REFERENCES

- ALEKSANDROV V.G. *Epokha i kino* [Era and Cinema]. – Moscow: Izdatel'stvo politicheskoi literatury, 1976. – 287 p. (In Russ.).
- BEK-NAZAROV A. *Zapiski aktera i kinorezhissera* [Notes of an Actor and Film Director]. – Moscow: Iskusstvo, 1965. – 272 p. (In Russ.).
- BELODUBROVSKAYA M. *Ne po planu. Kinematografiya pri Staline* [Not According to Plan: Filmmaking under Stalin]. – Moscow: NLO, 2020. – 264 p. (In Russ.).

BRUKHMYULLER M. *Kino-promyshlennost' v Azerbaidzhane* [Film Industry in Azerbaijan]. IN: Sovetskiy ekran. – 1925. – № 26 (36). – P. 10–11. (In Russ.).

BULGAKOVA O. *Sovetskoe kino v poiskakh "obshchei modeli"* [Soviet Cinema in Search of a "Common Model"]. IN: Sotsrealisticheskiy kanon. – St. Petersburg: Akademicheskii proekt, 2000. – P. 146–165. (In Russ.).

GALSTYAN S. *Kinematograficheskoe iskusstvo Armenii. Proshloe i nastoyashchee* [Film Art of Armenia. Past and Present]. IN: Istoriya natsional'nykh kinematografiy: sovetskiy i postsovetskiy periody. – Moscow: Akademicheskii proekt; Fond "Mir", 2020. – P. 351–383. (In Russ.).

KALANTAR K.L. *Amo Bek-Nazarov: Iskusstvo kinorezhissera* [Amo Bek-Nazarian: The Art of Filmmaker]. – Erevan: Aiastan, 1973. – 183 p. (In Russ.).

KAZUROVA N.V. *Stolknovenie sovetskoj propagandy i traditsionnogo obraza zhizni v azerbaidzhanskom kinematografe kontsa 1920-kh – serediny 1930-kh godov (na primere roli I. Orudzhevoi v fill'makh «Sevil'» i «Almaz»)* [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")]. IN: Istoricheskiy kur'er. – 2022. – № 5 (25). – P. 103–115. (In Russ.). DOI:10.31518/2618-9100-2022-5-8.

KHLOPONINA O.O. *Transformatsiya zhenskoj obraznosti v sovetskom kinematografe 1920–1930-kh godov* [Transformation of Female Imagery in Soviet Cinema in the 1920s – 1930s]. IN: Znanie. Umenie. Ponimanie. – 2017. – № 2. – P. 140–151. (In Russ.). DOI: 10.17805/zpu.2017.2.11

MAMATOVA L. *Mnogonatsional'noe sovetskoe kinoiskusstvo* [Multinational Soviet Cinema Art]. – Moscow: Znanie, 1982. – 160 p. (In Russ.).

MEKHTI U. *Azerkino v poiskakh stoletnei identifikatsii* [Azerbaijani Cinema in Search of its Identification]. IN: Istoriya natsional'nykh kinematografiy: sovetskiy i postsovetskiy periody. – Moscow: Akademicheskii proekt; Fond "Mir", 2020. – P. 384–414. (In Russ.).

*Publika kino v Rossii: Sotsialisticheskie svidetel'stva 1910–1930-kh godov* [Cinema Audience in Russia: Socialist Evidence 1910–1930s.]. – Moscow: GII, «Kanon+», ROOI «Reabilitatsiya», 2013. – 496 p. (In Russ.).

PYREV I. *O proidennom i perezhitom* [About Past and Experienced]. – Moscow.: Soyuz kinematografistov SSSR, Byuro propagandy sovetskogo iskusstva, 1979. – 160 p. (In Russ.).

SHATOV L. *Natsional'noe kino* [National Cinema]. IN: Kino i zhizn'. – 1929. – № 3. – P. 1–5. (In Russ.).

SHKLOVSKIY V. *Za 60 let: Raboty o kino* [In 60 Years: Works on Cinema]. – Moscow: Iskusstvo, 1985. – 573 p. (In Russ.).

SMAGINA S.A. *"Novaya zhenshchina" v sovetskom kinematografe 1920-kh gg. kak fenomen* ["New Woman" in the Soviet Cinema of the 1920s as a Phenomenon]. IN: Vestnik slavyanskikh kul'tur. – 2019. – Vol. 51. – P. 257–266. (In Russ.).

SMIRNOV I.P. *Videoryad. Istoricheskaya semantika kino* [Visuals. Historical Semantics of Cinema]. – St. Petersburg: Izdatel'skiy dom «Petropolis», 2009. – 404 p. (In Russ.).

VEITSMAN E. *Ocherki filosofii kino* [Philosophical Essays on Cinema]. – Moscow: Iskusstvo, 1978. – 232 p. (In Russ.).

### **Информация об авторе**

Н.В. Казурова – кандидат исторических наук.

### **Information about the author**

N.V. Kazurova – Candidate of Science (History).

Статья поступила в редакцию 10.07.2023 г.; одобрена после рецензирования 15.08.2023 г.; принята к публикации 28.09.2023 г.

The article was submitted 10.07.2023; approved after reviewing 15.08.2023; accepted for publication 28.09.2023.