

Н.В. Казурова*

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»)**

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-8
УДК 791.43:94(47+57)"192/193"

Выходные данные для цитирования:

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 «Севи́ль» и «Алма́с») // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 103–115. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-08.pdf>

N.V. Kazurova*

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")

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-8

How to cite:

Kazurova N.V. 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") // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 103–115. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-08.pdf>]

Abstract. The article deals with the influence of Soviet propaganda on the Azerbaijani cinema in the late 1920's – mid-1930's. Two films "Sevil" (1929) A. Bek-Nazarian and "Almaz" (1936) A.-R. Kuliev and G. Braginsky based on the plays of J. Jabbarly selected for this research. Films as the most important tool of agitation of Soviet model of life called on the conservative-minded Azerbaijani society to fight the elements of the pre-revolutionary system, first of all, ignorance in matters of blind adherence to the precepts of Islam and physical violence against women were condemned, and problems of health, local literacy and elimination of feudal remnants were raised. The policy of the Soviet government to promote gender equality in the country is the central theme of both films. The transformation of the female image from a girl deprived of rights and dependent on the laws of adat to the type of a free Soviet Komsomol member is analyzed in the article through the context of sociocultural and ideological factors. As a result, it was revealed that by the end of the 1920's – mid-1930's two mythosemantic positions were combined in the image of female characters. On the one hand, a revolutionary "heroic" type of a girl opposing society and traditions was outlined, and, on the other hand, it merged with the image of an attractive and careful young woman, associated with the motive of motherhood and family. In addition, the study shows that Azerbaijani films fit into the canon of Stalin's socialist realism, and at the same time these films are permeated with the local national specifics of the region, which contributed to their more effective impact on the audience.

Keywords: film, cinema, Azerbaijan, islam, adat, sharia, gender, propaganda, USSR.

* **Наталья Валерьевна Казурова**, кандидат исторических наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия, e-mail: kazurova@inbox.ru
Natalia Valerievna Kazurova, Candidate of Historical Sciences, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia, e-mail: kazurova@inbox.ru

** 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/>).
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/>).

The article has been received by the editor on 28.07.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. В статье рассмотрено влияние советской пропаганды на кинематограф Азербайджана конца 1920-х – середины 1930-х гг. на конкретном примере фильмов, снятых по пьесам Дж. Джаббарлы, «Севиль» (1929) А. Бек-Назарова и «Алмас» (1936) А.-Р. Кулиева и Г. Брагинского. С экранов кинотеатров велось настоящее сражение за переустройство мира по советскому образцу, кинокартины как важнейший инструмент агитации призывали консервативно настроенное азербайджанское общество бороться с пережитками дореволюционного строя, прежде всего порицалось невежество в вопросах слепого следования заповедям ислама, осуждалось физическое насилие над женщинами, поднимались проблемы здравоохранения, грамотности на местах и искоренения пережитков феодализма. Политика советской власти по продвижению гендерного равенства в стране – центральная тема обоих фильмов. Трансформация женского образа от лишенной прав и подчиненной законам адата девушки к типу свободной советской комсомолки проанализирована в статье в контексте социокультурных и идеологических предпосылок. В результате чего выявлено, что к концу 1920-х – середине 1930-х гг. в облике женских персонажей соединяются две мифосемантические позиции. С одной стороны, очерчен по-революционному «героический» тип противостоящей обществу и традициям девушки и, с другой стороны, с ним сливается в единое целое образ привлекательной и заботливой молодой женщины, связанный с мотивом материнства и семьи. Кроме того, в ходе исследования показано, что азербайджанские фильмы вписываются в канон сталинского соцреализма и одновременно пронизаны локальной национальной спецификой региона, что способствовало их более эффективному воздействию на аудиторию.

Ключевые слова: фильм, кинематограф, Азербайджан, ислам, адат, шариат, гендер, пропаганда, СССР.

Статья поступила в редакцию 28.07.2022 г.

С укреплением советской власти на территории Азербайджана кинематограф становится одним из важнейших способов внедрения в социум идеологии молодого государства. Рассказывая истории с экранов кинотеатров и обличая в них «вредные» привычки населения, режиссеры стремились модернизировать жизнь крупных городов и самых отдаленных окраин республики. При этом по всему Советскому Союзу постепенно подвергалась переоценке сущность кинематографа как такового. Оставаясь главнейшим из искусств, он принимал на себя функцию «не самостоятельного искусства, а транслятора, передатчика»¹. Медиальный характер кино по борьбе с досоветскими пережитками отчетливо проявляется в фильмах Амо Бек-Назарова «Севиль» (1929) и Ага-Рзы Кулиева и Григория Брагинского «Алмас» (1936), снятых по пьесам известного азербайджанского поэта и драматурга Джафара Джаббарлы². Посредством этих кинокартин в увлекательной и развлекательной форме велась настоящая битва против народных верований, религии как социального института и религиозного фанатизма, традиционных норм поведения, также основной темой фильмов были принципиальные вопросы роли и статуса женщины в обществе. Своим пове-

¹ Булгакова О. Советское кино в поисках «общей модели» // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 149.

² Пьесы написаны Джафаром Джаббарлы в 1928 г. во время кампании по снятию чадры. События «Севиль» происходят в Баку в 1918–1919 гг., а «Алмас» повествует о событиях 1930 г. См.: Джаббарлы Дж. Севиль [Электронный ресурс]. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/14384-7-dzhafar-dzhabarly-sevil.html#book> (дата обращения: 12.07.2022); Джаббарлы Дж. Алмас [Электронный ресурс]. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/14381-dzhafar-dzhabarly-almas.html#book> (дата обращения: 12.07.2022).

дением и поступками героини фильмов «Севиль» и «Алмаз» подавали пример зрителям в зале и буквально призывали к ликвидации неравенства между мужчиной и женщиной, отказу от трактуемых не в пользу женщин законов адата и шариата, одобрению социального раскрепощения женщин, подготовке их к профессиональной самореализации, поощрению личной инициативы советских граждан, искоренению всеобщей неграмотности.

Гендерная политика и кинематографический канон. Оба женских персонажа Севиль и Алмас сыграла молодая азербайджанка Иззет Оруджева³. Кинематографическое воплощение портретных характеристик этих героинь многое говорит о генеральной линии гендерной политики советской власти и о постепенно сложившемся каноне «большого стиля», который закрепляет правила визуализации женского вопроса на экранах страны. Компаративный анализ внешности и поведенческих моделей Севиль и Алмас дает возможность проследить трансформацию образа жизни азербайджанки в переходный период от дореволюционного к советскому укладу.

По сюжету Севиль – молодая неграмотная девушка. Ее супруг Балаш идет на повышение по службе и становится все более заносчив в обращении со своей женой, кроме того, он увлечен эмансипированной и экстравагантной красоткой Эдиль, носящей откровенные наряды по европейской моде того времени, без стеснения развлекающейся с мужчинами и живущей в свое удовольствие. Балаш делает выбор в ее пользу, а Севиль лишается семьи и дома, по законам шариата при разводе у нее забирают ребенка. Девушка остается без средств к существованию и вынуждена идти в прислуги, она терпит нужду и унижения, однако не падает духом и берет уроки грамоты у сестры бывшего мужа Гюлюш, которая ушла из дома брата из-за ненависти к его новой избраннице. С приходом советской власти в Баку Севиль с энтузиазмом ее поддерживает, получает работу и завоевывает почет и уважение среди коллег.

Севиль на своем жизненном примере доказывает, что нельзя опускать руки, и демонстрирует всем азербайджанкам, как нужно действовать в сложной ситуации. Персонаж Севиль в исполнении Иззет Оруджевой – это персонаж переходного периода. Соавторы фильма А. Бек-Назаров и Дж. Джаббарлы стремились показать слом архаичной, с точки зрения советской власти, модели поведения и комплексно (психологический, социальный, экономический и идеологический факторы) обусловленную мотивацию азербайджанки сменить положение забитой женщины Востока на статус свободной советской женщины. Севиль всего добивается благодаря своему труду, в то время как ее бывший муж и Эдиль погрязли в праздности, которая привела их к моральной деградации и финансовой катастрофе.

Национальный характер фильма «Севиль» стал одной из ключевых причин его популярности у зрителей. Долгое время литературоведы и киноведы обвиняли авторов фильмов на восточные темы в излишней экзотике и ориентализме. Исследователь С. Вельтман, например, писал: «Для того чтобы приблизиться к Востоку и дать на экране его реальное изображение, нужно подготовить сценарий, который бы в корне был связан с Востоком. Сценарий о Востоке должен идти с Востока – стать тем литературным произведением, которое по своим художественным данным и знанию восточного быта в его деталях было бы понятно массам и не являлось бы только упражнением на восточные темы»⁴.

Не избежал подобных обвинений и признанный сегодня классиком советской режиссуры Амо Бек-Назаров⁵, тем не менее по мере освоения приемов режиссерского мастерства он все больше погружался в нутро жизни восточных народов и отдалялся в своем творчестве от привлекательных своей экзотичностью сюжетов. Сам режиссер вспоминал: «Я хорошо

³ Иззет Оруджева (1909–1983) – советский азербайджанский ученый, химик, доктор технических наук, профессор, академик Академии наук Азербайджанской ССР. Первая актриса из Азербайджана, сыгравшая в художественном фильме.

⁴ Вельтман С. Задачи кино на Востоке (правда и неправда о Востоке). М., 1927. С. 21.

⁵ См.: Вельтман С.А. Бек-Назаров. М., 1937. С. 10; Калантар К.Л. Амо Бек-Назаров: Искусство кинорежиссера. Ереван, 1973. С. 11.

знал, для чего ставлю эти фильмы⁶. Их содержание было близким мне как художнику, знающему хорошо жизнь армян, курдов, азербайджанцев, персов»⁷.

Таким образом, в фильме «Севиль» к азербайджанкам обращаются постановщики, которые знают устои республики изнутри. Призывы к расправе с законами адата и шариата исходят не от чужаков из Москвы и крупных городов центральной части СССР, а непосредственно от авторов, которые понимают уклад жизни и образ мысли на Кавказе и готовы бороться за переустройство мира на локальном уровне. В своих мемуарах А. Бек-Назаров так пишет о целях Дж. Джаббарлы: «Своим творчеством он [автор пьесы] хотел помочь им [женщинам] сломить все барьеры на пути их раскрепощения. Уже в те годы, когда впервые ставилась “Севиль”, азербайджанки пошли работать на фабрики, заводы, учиться в школы и вузы. Но большинство из них все еще находились в плену адата. Многие не рисковали снять чадру. Ослушаться мужа-деспота в семье; встречались и такие, которые стыдились пойти к врачу. Джафар Джаббарлы своей пьесой указывал им путь к подлинному раскрепощению женщины»⁸.

Дело Джаббарлы уже после его смерти⁹ продолжили режиссеры А.-Р. Кулиев и Г. Брагинский, снявшие «Алмас» снова с Иззет Оруджевой в главной роли. Фильм повествует о молодой учительнице, которая приехала, как обозначено в титрах, «в далекое горное селение Советского Азербайджана», чтобы работать в местной школе и заниматься воспитанием деревенских детей.

Алмас – коротко стриженная, не покрытая платком комсомолка в современном городском платье, «в отличие от деревенских женщин, часто меняющая наряды»¹⁰. Во всей ее внешности чувствуется здоровый дух, она спортивна и энергична. Девушка открыто и радостно, без стеснения и от всей души смеется, не по-крестьянски демонстрируя свои эмоции¹¹. Тело Алмас натянуто как струна. Она каждую минуту готова к борьбе, устремлена в будущее и нацелена на победу. По решительности ее осанка и жесты не уступают мужским. Алмас не боится дотронуться или по-дружески обняться с деревенскими мужиками, что подчеркивает их восприятие ею как равных себе и не ставит ее в зависимое от них положение (рис. 1).

Облик Алмас резко контрастен виду местных жительниц. Молодая деревенская девушка Яхши, подруга учительницы, наоборот, одета в строгий традиционный костюм, а ее голову покрывает платок, кроме того, она совершает движения, противоположные уверенным и даже порой резким движениям Алмас. Стройный стан Яхши венчает часто опущенная голова, перед вспыльчивым братом Керимом она и вовсе всегда замирает в согбенной позе и боится выпрямиться или посмотреть ему в глаза. Девушка находится в страхе подчинения перед свирепым братом, а следовательно, в его лице перед всей традиционно настроенной деревней, она боится осуждения и презрения со стороны односельчан. В отличие от Алмас, Яхши предстает перед зрителями в классической позе подчинения. Оппозиция «прямой – горбатый как угнетатель – угнетенный» / «прямой – согнутый»¹² прочитывается в фильме не только как знак социального положения крестьянки, но и предполагает ее угнетенное положение по отношению к более властному брату и, следовательно, всей общине. Нехитрая,

⁶ А. Бек-Назаров обращался к истории разных народов, проживающих на территории Кавказа. Первый художественный фильм Армении «Намус» (1926) был снят А. Бек-Назаровым по роману А. Ширванзаде, картина «Зарэ» (1927) посвящена жизни курдов Армении и т.д.

⁷ Цит. по: *Маматова Л.Х.* Многонациональное советское киноискусство. М., 1982. С. 47.

⁸ *Бек-Назаров А.* Записки актера и кинорежиссера. М., 1965. С. 161.

⁹ Джафар Джаббарлы (1989–1934) умер в возрасте 35 лет.

¹⁰ *Михайлин В., Беляева Г.* Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов. М., 2020. С. 151.

¹¹ Отметим, что крестьяне в фильме «Алмас», в отличие от фильмов 1920-х гг., также показаны в отдельных сценах смеющимися и способными открыто реагировать на шутки.

¹² *Булгакова О.* Фабрика жестов. М., 2021. С. 57. Автор монографии отмечает, что первым, например, после революции в плакатной графике (а затем и в прочих видах искусства) происходит изменение осанки изображенных рабочих: их спины становятся прямыми, а грудь работниц – выпяченной вперед. Так происходила борьба с визуальным образом угнетенного пролетария. Там же. С. 58.

но легко узнаваемая маркировка социальной иерархии и силы пришла в кинематограф из искусства и литературы как узнаваемый и визуально действенный инструмент демонстрации унижения и власти.



Рис. 1. Иззет Оруджева в роли Алмас

Позы, мимика, жесты Яхши предельно похожи на телесные привычки Севиль, которую несколькими годами ранее исполняла Оруджева. Женские судьбы Севиль и Яхши близки, они обе находятся в ментальной, эмоциональной и финансовой зависимости от мужа и брата соответственно, как итог их положение в обществе также незавидно. Иззет Оруджева в образе Севиль как раз преодолевала это подневольное состояние несвободной женщины. Автор пьесы и сценария Дж. Джаббарлы следующим образом ставил задачу перед юной непрофессиональной актрисой в «Севиль»:

«Революция перетряхивает до основания. Идет грандиозная борьба за раскрепощение женщины от варварских пережитков. Жизнь выдвинула вас на важный пост. Вы теперь не рабыня Балаша, а строитель новой жизни. У вас должна быть воля, уверенность в себе. Движения должны быть *твердыми и решительными* [курсив мой. – Н. В.]. А вы продолжаете ходить так, точно все еще находитесь под сапогом Балаша»¹³.

В облике Алмас по сюжету Оруджева появляется уже той смелой и способной на борьбу женщиной, какой Севиль только предстояло стать к концу фильма. Актриса вместе со своими героинями, следуя логике пьес Джаббарлы и, следовательно, их экранизаций, пережила эту трансформацию из робкой Севиль в отважную Алмас¹⁴. Молодая исполнительница в образе Алмас появляется на экране как современная прогрессивная девушка. Перед ней теперь стоит новая, не менее сложная цель: не просто самой перевоплотиться в советскую женщину подобно Севиль, но вести за собой других людей, быть примером девушкам не только в вопросах частной жизни и внешнего вида, но стремиться преобразовать саму

¹³ Бек-Назаров А. Записки актера и кинорежиссера... С. 164.

¹⁴ Примечательно, что Иззет Оруджева с родителями жила на Чадровой улице, которая в советские годы была переименована в улицу Азербайджанки, прославляя свободу советских женщин республики. Сейчас улица носит имя азербайджанского актера М.А. Алиева. Но память о том, что дочка садовника, старшей из которых была Иззет, сняли на улице первыми чадру, жива и поныне.

окружающую действительность вокруг себя. Алмас должна стать проводником идей советской власти и помощником для других.

В череде стоящих перед Алмас общественно значимых задач в первую очередь выделяется вопрос женской солидарности и противостояния миру мужчин в буквальном смысле с риском для собственной жизни. Яхши беременна. Она стала жертвой изнасилования¹⁵. Но люди в деревне беспощадны, причина беременности не имеет для них никакого значения. Яхши говорит своей покровительнице: «Узнают – убьют». Первое время Яхши удается скрывать беременность и рождение ребенка. Но это становится делать все сложнее, и Алмас берет ребенка на попечение, выдавая его за своего. Учительница твердо стоит на своем и не боится людской молвы, в отличие от Яхши. В одной из сцен Алмас обличает насилие против женщин на примере угроз в адрес все той же Яхши. «Не смей бить женщину», – противостоит она Кериму. Поведение Алмас должно сигнализировать другим азербайджанкам новые, откорректированные советской властью стандарты восприятия этических категорий «чести», «справедливости», «добра», «ответственности» и прочее в противовес нормам адата.

Однако, несмотря на всю целеустремленность Алмас и ее крутой «мужской» нрав, в ее образе угадываются приметы женской привлекательности и даже сексуальности. Сложно не отметить ее наряды, подчеркивающие силуэт, легкий и естественный, но декоративный макияж, коротко стриженную и аккуратно уложенную прическу. Если женские персонажи в советском кино ранних 1920-х гг. многое брали от поведения мужчин, были андрогинны и подчеркнута асексуальны, а местами даже уродливы¹⁶, то со временем было выдвинуто требование о создании кинематографического образа красивого человека из пролетариата и крестьянства в противовес устоявшемуся убеждению о том, что утонченность и интеллектуальность свойственны только буржуа¹⁷, таким образом, в 1930-е гг. идет поиск «социалистического» типа красоты, в том числе в кино¹⁸, так как в это время в целом в стране постепенно «был взят курс на своеобразную апологию женственности»¹⁹.

Иззет в роли Алмас – красивая молодая девушка, на которую обращают внимание мужчины. У нее есть возлюбленный Фуад, кроме того, за ней ухаживает местный сердцеед. Ей свойственны черты доброты, отзывчивости, чувственной эмоциональности и нежности. При этом она самостоятельная, независимая и успешная в своем деле. По сути Алмас – это законченный кинематографический образ женщины, сформировавшийся в течение полутора десятилетий (1920–1930-е гг.). Подобный образ подразумевает соединение таких черт, как стойкость, оптимизм, трудовой энтузиазм, ответственность и женственность. Появление среди характерных особенностей личности Алмас отсылка к ее женской сущности не случайны. К 1930-м гг. складывается канон сталинского социального реализма, который отличается от тенденций 1920-х гг. в пользу поиска связи женского начала с его социальной функцией. В этот период истории Советского Союза творцы все больше обращаются к архетипу женщины-матери, культивируя его в изобразительном искусстве и кинематографе²⁰,

¹⁵ О разночтениях в пьесе и фильме «Алмас» см.: Михайлин В., Беляева Г. Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов... С. 141–152.

¹⁶ Булгакова О. Советские красавицы в сталинском кино // Советское богатство. Статьи о культуре, литературе и кино. СПб., 2002. С. 398; Неминуций А.Н. Категория женственности в советском кино 1930-х годов // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2016. № 3. С. 119; Смагина С.А. «Новая женщина» в советском кинематографе 1920-х гг. как феномен // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 257–266; Хлопонина О.О. Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов // Проблемы культурологии. 2017. № 2. С. 140–151.

¹⁷ Булгакова О. Советские красавицы в сталинском кино... С. 396–397.

¹⁸ Там же. С. 397.

¹⁹ Неминуций А.Н. Категория женственности в советском кино 1930-х годов... С. 120. На данную тему см. работы: Дашкова Т. Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х годов // Логос. 1999. № 11/12 (21). С. 131–155; Дашкова Т. Идеология в лицах. Формирование визуального канона в советских журналах 1920-х – 1930-х годов // Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века. М., 2022. С. 103–128.

²⁰ Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 765.

статус женщины смещается с «сестры по классу» на роль матери, тесно связанной с природой и семьей²¹.

В фильме «Алмас» тема материнства является одной из центральных. Примечательно, что эту роль примеряет на себя и сама героиня Алмас, опосредованно, через защиту чужого ребенка, персонаж Оруджевой соприкасается с общими тенденциями сталинского кино, и режиссер невзначай раскрывает потенциальные материнские качества самой учительницы. Помощь Яхши направлена на борьбу с социальной стигматизацией, указывает на ценность рождения ребенка и в перспективе готовность государства поддерживать мать-одиночку: раз не испугалась Алмас, значит и остальным не надо бояться. Вместе с тем сюжет с ребенком показывает, что интимное не только в далекой деревне, но и в Советской России не изолировано от общественного внимания. Личные отношения Алмас и Фуада разворачиваются у всех на глазах, все селение гадает, от кого у учительницы родился ребенок. На всеобщем собрании деревенские жители требуют от нее дать ответ. Перенос любовной линии из приватной сферы в публичное пространство также является характерной особенностью советского кинематографа²². Фуад взволнован тем обстоятельством, что у его Алмас как будто есть ребенок, но он не спешит ее бросать, а стремится во всем разобраться и даже ей помогает. Мужчина испытывает облегчение, когда узнает правду, но все же проявляет выдержку. Рассудительное поведение Фуада противопоставлено вспыльчивости Керима, который сразу же готов убить Яхши за ее бесчестие.

«В середине 1930-х годов в кинематографе происходит очередная трансформация женского образа и он получает двойную кодировку, совмещающую в себе феминистические черты и патриархальные»²³. С одной стороны, женские персонажи нового образца должны отличаться от прежних посредством обновления парадигмы мышления, современной речи, постулирования иных моральных ценностей. Героини, подобные Алмас, обязаны призвать общественность изменить отношение социума к женщине и, что еще важнее, самой женщины к себе: она ценна сама по себе как личность, а не как приложение к мужчине. С другой стороны, по сравнению с фильмами 1920-х гг., в кинематографе, как и в других видах искусства, становится актуален мотив материнства и «обновленной патриархальности».

Таким образом, несмотря на локальные особенности техник съемки на национальных киностудиях и важную роль погружения режиссеров в местный быт²⁴, на рубеже десятилетий сложился единый советский кинематографический канон²⁵. Образ женщин с экранов в 1930-е гг. можно охарактеризовать как «спортивный и производительный»²⁶. Актрисы этого периода обладают физической силой, они скорее атлетичны, чем утончены. Здоровый вид подчеркивает бодрый дух и фертильность. Все эти приметы можно найти в характере, поведении, поведении героини Алмас. Типичность ее советского облика подчеркивает и отсылка в ее внешнем виде к картине А.Самохвалова «Девушка в футболке» (1932). В фильме Алмас появляется в такой же футболке с картины популярного в то время художника и тем самым примеряет на себя широко распространенный имидж советской девушки. Все это говорит об

²¹ Гюнтер Х. Архетипы советской культуры... С. 778.

²² Хлопонина О.О. Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов... С. 147; Дашкова Т. Страх близости. «Эротические сцены» в советском кино 1930–1960-х годов [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2020. № 2 (162). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/162_nlo_2_2020/article/22086/ (дата обращения: 16.07.2022).

²³ Смагина С.А. «Новая женщина» в советском кинематографе 1920-х гг. как феномен... С. 259.

²⁴ Исследователи отмечали также, что «А. Бек-Назаров – художник, всегда питавший глубокий интерес к жизни и обычаям восточных народов, подолгу тщательно их изучавший, скрупулезно показывавший их на экране». Калантар К.Л. Амо Бек-Назаров... С. 9.

²⁵ В «Алмас» реализован фактически весь «словарь сталинской мифологии: Родина, широкие просторы, Москва как священный центр, географическая периферия, свобода, счастье и смех, молодость, динамизм, сердце, герой, враг, бдительность, оборона». См.: Салис Р. «Нам уже не до смеха». Музыкальные комедии Григория Александрова. М., 2012. С. 15.

²⁶ Морозова Е.А. Семантика женской сексуальной привлекательности в советской культуре 30-х годов // Известия Российского государственного университета им. А.И. Герцена. СПб., 2009. Вып. 117. С. 344.

«Алмас» как о талантливом, но частном случае «большого стиля» советского кинематографа²⁷.

Мотив перерождения: из традиционной в советскую страну. Помимо гендерного вопроса, драматург Дж. Джаббарлы и авторы экранизаций его пьес затрагивают первостепенные проблемы, связанные с грамотностью на местах, исламом, личной гигиеной, медициной, феодальными пережитками. В свою очередь, «экранное искусство каждой республики опирается не только на собственные достижения и традиции, но и на опыт всего советского кино»²⁸. «Алмас» имеет свои кинематографические прототипы.

Авторы монографии «Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов» В. Михайлин и Г. Беляева отмечают, что «Алмас» – «первый “учительский фильм”, снятый в сталинскую эпоху, и является запоздалой колониальной версией фильма Л. Трауберга и Г. Козинцева “Одна” (1931)»²⁹. С формальной точки зрения это так, хотя идея учителя как властного агента лейтмотивом проходит уже в «Севиль» и «Курдах-езидах» (1932) А. Мартиросяна. Севиль учится грамоте у сестры своего бывшего мужа, которая не приемлет образа жизни брата и поддерживает Севиль. Персонаж Гюнюш второстепенный, но чрезвычайно важный, так как именно эта девушка протянула руку помощи Севиль и подготовила ее к принятию идеалов советского государства.

Алмас – сама учительница. Она является носителем нового знания и стремится воспитать не только молодежь, но и перевоспитать старшее поколение деревни. На пути ее попыток преобразовать жизнь отсталой деревушки постоянно возникают препятствия, которые она вынуждена преодолевать. Примечательно, что действие фильма «Алмас» переносится в селение, по сравнению с картиной «Севиль», где события разворачивались в Баку. Если первоначально советские кинематографисты обращались к героическому образу революционеров, то постепенно во главу угла ставится трудовой энтузиазм³⁰, поэтому происходит перенос событий фильмов из города в деревню, находят отражение более актуальные проблемы советской власти и их визуального решения³¹. Так и Алмас борется в деревне сразу со всей общиной. Она подвергается критике образ жизни сельчан от бытовых практик до социального мироустройства.

Советская власть использует кинематограф в качестве посредника, с помощью которого доводит до сведения зрителей идеологию и этику поведения в СССР. Не единожды эта миссия возлагалась на советских киноактрис, в частности в роли учительниц. Женская привлекательность, на которую делалась все большая ставка в 1930-е гг., используется как одно из действенных средств социального воспитания³². Иззет Оруджева в роли Алмас ведет себя в рамках заданной парадигмы, как и ее предшественницы по кинематографическому цеху³³.

Фильм «Алмас» начинается с того, что местный учитель получает письмо: «Зав. школой селения Сары Топрак Мирза Самандару. Для укрепления учебно-воспитательной работы направляется к вам учительница Алмас Алиева. 4 апреля 1930». Мужчина страшно недоволен: «Я – Самандар, плохо работаю? На что она мне нужна?! Десять лет заведую школой... Теперь она будет меня учить!!» Здесь сразу можно выделить несколько оппозиций столк-

²⁷ Например, А. Бек-Назаров в своих мемуарах упоминает о том, что еще во время постановки «Севиль» В. Пудовкин был проездом в Баку, приходил на съемочную площадку и давал советы авторам – драматургу и режиссеру. Бек-Назаров А. Записки актера и кинорежиссера... С. 165.

²⁸ Маматова Л.Х. Многонациональное советское киноискусство... С. 5.

²⁹ Михайлин В., Беляева Г. Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов... С. 142.

³⁰ Об эмансипации женщин через труд см.: Градскова Ю. Обычная советская женщина – обзор описания идентичности. М., 1999.

³¹ Хлопонина О.О. Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов... С. 146.

³² Булгакова О. Советские красавицы в сталинском кино... С. 395.

³³ Идея учителя как властного агента актуальна и в современном кинематографе, в том числе на мусульманском Востоке. «Мой милый Пепперленд» (2013) иракско-французского режиссера курдского происхождения Х. Салима с Г. Фарахани в главной роли рассказывает историю попытки молодой учительницы с риском для собственной жизни повлиять на поведение людей глухой курдской деревушки.

новения советской пропаганды и традиционного образа жизни в Азербайджане и его художественного воплощения на экране: старое/новое, регрессивное дореволюционное/прогрессивное советское, мужчина/женщина, молодость/зрелость, город/село.

Приехав в деревню, Алмас тут же начинает заниматься вопросами профессиональной самореализации женщин и борется с местными врагами советской власти³⁴, она хочет учредить артель по изготовлению ковров. Таким образом, девушка позиционирует себя не просто как учительница, но как активный общественный деятель³⁵. Если крестьянка Марфа Лапкина в фильме С. Эйзенштейна «Старое и новое» (1929) создает молочную артель, то Алмас решительно настроена организовать артель ткачих. Деревенское сообщество тут же делится на тех, кто Алмас поддерживает, и тех, кто плетет интриги и пытается Алмас погубить в буквальном смысле слова.

Кинематограф вслед за правительственной пропагандой представлял советское женское сообщество предельно поляризованным. Персонажи безграмотных женщин, придерживающихся традиционного образа жизни и находящихся в плену религиозных предрассудков, олицетворяли прошлое и противостояли образу новой советской женщины, комсомолки, активистки, труженицы и красавицы, равной мужчине. «Эта женщина была “идеологически грамотной”, ориентировалась на знания, а не на обычаи и религию, она проявляла самостоятельность, как в решении государственных задач, так и о вступлении или невступлении в брак»³⁶. В контексте рассматриваемых фильмов можно выделить две основные бинарные пары: Севиль – Гюлюш и Алмас – Яхши. Кроме того, внутри сельского общества, априори отсталого по меркам советской власти, одни готовы менять свой образ жизни (жена Автиля), а другие категорически нет (Фатмаиса).

За предельную социальную архаику в «Алмас» отвечает персонаж Фатмаисы. Она подговаривает женщин не отдавать мечеть под артель, где ее хотят устроить, и призывает их выступить против. Взглядам поддерживающих Фатмаису деревенских жителей соответствует и их кинематографическое поведение. Женщины, молодые и пожилые, смотрят исподлобья, их лица не просто враждебны, они всем своим видом маркируют кинематографическое поведение «отсталого» крестьянина. Еще более физиологично тело самой Фатмаисы: она ругается, плюется, курит. Примечательно, что, отстаивая мечеть, Фатмаиса говорит, что «умрет, но не даст осквернить дом Бога», и пытается защитить двери священного места, закрывая всем своим телом вход в сооружение. Она находится в нижней плоскости экрана и сопротивляется сторонникам передачи мечети под артель, буквально сидя на земле. Этот кадр словно возвращает зрителя к фильмам 1920-х гг., когда режиссеры сознательно подчеркивали положение крестьян по отношению к горожанам, композиционно помещая их в нижний ярус рамки кадра. Так, в фильмах «Старое и новое» С. Эйзенштейна или «Мать» (1926) В. Пудовкина режиссеры буквально не поднимали своих героинь с пола, пока у тех не происходило перемены в сознании и они не были готовы встретиться лицом к лицу с новой советской жизнью³⁷.

На заре становления советского кинематографа «экспериментаторы и авангардисты понимали пропагандистские задачи исходя из революционного изменения не только и не столько мира, сколько сознания [курсив мой. – Н. В.] своих зрителей, и поэтому “понятность миллионам” была здесь абсолютно необходимым элементом»³⁸. Постепенная типизация

³⁴ Подробно о врагах Алмас, а следовательно, и всей советской власти см.: Михайлин В., Беляева Г. Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов... С. 141–152.

³⁵ Процессы, протекавшие на этнической периферии, имели и свою специфику, и общие тенденции по всему Советскому Союзу. О механизмах вовлечения женщин в общественно-политическую деятельность в других регионах СССР см., напр.: Васеха М.В. «Новая советская женщина»: конструирование образа в 1920-е годы (по материалам юга Западной Сибири) // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. 2017. № 2. С. 54–67.

³⁶ Смагина С.А. «Новая женщина» в советском кинематографе 1920-х гг. как феномен... С. 262.

³⁷ Булгакова О. Фабрика жестов... С. 178–180.

³⁸ Разлогов К.Э. История российского кино в мировом контексте // История национальных кинематографий: советский и постсоветский периоды. М., 2020. С. 61.

изображения³⁹ для всего советского кино предполагала обращение к легко считываемым зрителем образам. Подобно героям прошлых лет, Фатмаиса прильнула всем телом к дверям мечети как к архаичной примете прошлой досоветской жизни.

Пропагандистский массовый кинематограф 1920-х – середины 1930-х гг. активно культивировал оппозицию старое/новое. Режиссеры выполняют просветительскую функцию в вопросах «гигиены, необходимости медицинского наблюдения, различных повседневных и юридических проблем»⁴⁰. Как и все новшества в деревне, приглашение Алмас врача в селение вызывает яростное сопротивление. Осмотр школьниц сопровождается такими комментариями со стороны деревенских жителей: «Беспутная [Алмас] дочерей наших бесчестит, перед мужчиной раздевает», или далее занятия на свежем воздухе приводят к выкрикам: «Гольми танцевать велит» (хотя девочки в платьях), «Мусульмане, спасайте ваших дочерей»⁴¹. Алмас приходится находить новые способы борьбы с предрассудками. «Усилие по преодолению традиций старого мира дает женщине право руководить собственной судьбой. [Сама Алмас] получает свой шанс, и начинается череда препятствий, только преодолев которые, женщина может пройти инициацию»⁴².

Несмотря на радикализм «Алмас», картина не затрагивает темы снятия женщинами чадры. Вероятно, это связано с тем, что в деревне изначально ее и не носили, предпочитая традиционное платье и платок, удобные для работы в поле⁴³. Тем не менее направленная на снятие хиджаба акция уже была проведена в «Севиль», где девушки прямо в кадре сбрасывали покрывала, причем агитация касалась не только женщин Закавказья, но и Центральной Азии – региона, в котором лента вышла в прокат вскоре после Азербайджана. Фильм «Севиль» стал важнейшей частью кампании советской власти по снятию с женщин платка. Режиссер фильма А. Бек-Назаров вспоминает: «Я не помню другой пьесы, которая пробуждала бы такое волнение в зрительном зале. Своими глазами я видел, как девушки и женщины, посмотрев спектакль, сбрасывали чадру и уходили из театра с открытым лицом. Так было не только в Баку, но и во многих других городах и деревнях Азербайджана, Туркмении, Узбекистана, Таджикистана... По этой причине автор пьесы хотел ее экранизировать [и говорил Бек-Назарову]: “Еще не все наши женщины сбросили чадру. Еще много отцов и мужей не хотят признавать за женщиной права на труд и свободу. А театров у нас мало, да и вместимость у них небольшая. Моей “Севиль” нужна более широкая, чем может дать театр, аудитория”»⁴⁴.

«Едва родившись, азербайджанское киноискусство сразу же пошло в активную атаку на религию»⁴⁵. Фильмы азербайджанских авторов обличали пороки мулл, соперничали в своих фильмах людям, которые должны были продолжать подчиняться догмам шариата, тем самым отстраняясь от советской жизни и оставаясь в плену традиционного общества с его устаревшими идеалами. Автор пьес «Севиль» и «Алмас» писал свои работы с ощущением того, что «женщины Востока проснулись к новой жизни»⁴⁶. Иззет Оруджева в роли Алмас говорит: «Я думала прежде, что горы сами расступятся передо мной, и по цветам, по ковру пройду! Чтоб цветы средь гор цвели – надо горы победить. Так поют наши ашуги, так теперь

³⁹ Булгакова О. Советское кино в поисках «общей модели»... С. 148.

⁴⁰ Хлопонина О.О. Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов... С. 142.

⁴¹ В фильме «Курды-езиды» много сюжетных пересечений с «Алмас»: аналогичен внешний вид и поведение учительницы, просвещение людей ценой угрозы собственной жизни, противостояние на почве веры, ненависть местных жителей к медицине и враждебность к доктору, сопротивление родителей в вопросах обучения их детей.

⁴² 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. 171.

⁴³ Хотя в «Курдах-езидах» тоже представлено деревенское население, где женщины одеты в традиционный костюм, включающий платок, в фильме вопрос головного убора вскользь, но поднимается. Местные говорят про учительницу: «С головы убор сняла», «Камнями ее стриженную закидать».

⁴⁴ Бек-Назаров А. Записки актера и кинорежиссера... С. 162.

⁴⁵ Маматова Л.Х. Многонациональное советское киноискусство... С. 14.

⁴⁶ Бек-Назаров А. Записки актера и кинорежиссера... С. 161.

думаю и я»⁴⁷. Спустя годы актерские работы актрисы вдохновили скульптора Ф. Абдурахманова на создание им памятника-монумента «Освобожденной женщине»⁴⁸, который и сегодня стоит на одной из центральных улиц Баку.

Итак, фильмы «Севиль» и «Алмас» репрезентируют столкновение советской пропаганды и традиционного образа жизни в азербайджанском кинематографе конца 1920-х – середины 1930-х гг. Оппозиция старое/новое реализуется через гендерный вопрос и создание на киноэкране образа современной советской женщины. Грамотная и самостоятельная, она должна стать полной противоположностью женщины дореволюционных времен, на которую оказывали влияние законы шариата и адата. Гендерное неравенство, зависимое экономическое положение от мужчины и узость коридора возможностей жизни в обществе, лишённого эмпатии к женской судьбе, осуждаются советским правительством и, как следствие, кинематографом. Героини, подобные Севиль и Алмас, – символы будущего страны, с одной стороны, эмансипированные и свободные девушки Востока, с другой – наделенные женской привлекательной и материнской силой персонажи. Фундаментальные идеи советской власти в отношении медицины, грамотности на местах, борьбы с суевериями и религиозными догмами в картинах «Севиль» и «Алмас» проводятся прежде всего через проблему гендерной политики и вписываются в канон сталинского соцреализма.

Литература

Бек-Назаров А. Записки актера и кинорежиссера. М.: Искусство, 1965. 272 с.

Булгакова О. Советское кино в поисках «общей модели» // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 146–165.

Булгакова О. Советские красавицы в сталинском кино // Советское богатство. Статьи о культуре, литературе и кино. СПб.: Академический проект, 2002. С. 391–411.

Булгакова О. Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 640 с.

Васеха М.В. «Новая советская женщина»: конструирование образа в 1920-е годы (по материалам юга Западной Сибири) // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. 2017. № 2. С. 54–67.

Вельтман С. Задачи кино на Востоке (правда и неправда о Востоке). М.: Научная ассоциация востоковедения при Президиуме ЦИК СССР, 1927. 24 с.

Вельтман С. А. Бек-Назаров. М.: Искусство, 1937. 104 с.

Градскова Ю. Обычная советская женщина – обзор описания идентичности. М.: Спутник, 1999. 158 с.

Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 743–784.

Дашкова Т. Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х годов // Логос. 1999. № 11/12 (21). С. 131–155.

Дашкова Т. Идеология в лицах. Формирование визуального канона в советских журналах 1920–1930-х годов // Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века. М.: АИРО-XX, 2022. С. 103–128.

Дашкова Т. Страх близости. «Эротические сцены» в советском кино 1930–1960-х годов [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2020. № 2 (162). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/162_nlo_2_2020/article/22086/ (дата обращения: 16.07.2022).

Джабарлы Дж. Алмас [Электронный ресурс]. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/14381-dzhafar-dzhabarly-almas.html#book> (дата обращения: 12.07.2022).

Джабарлы Дж. Севиль [Электронный ресурс]. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/14384-7-dzhafar-dzhabarly-sevil.html#book> (дата обращения: 12.07.2022).

⁴⁷ Об образе женщины и природы в искусстве 1930-х годов: Гюнтер Х. Архетипы советской культуры... С 779.

⁴⁸ Мехти У. Азеркино в поисках столетней идентификации // История национальных кинематографий: советский и постсоветский периоды. М., 2020. С. 387.

Калантар К.Л. Амо Бек-Назаров: Искусство кинорежиссера. Ереван: Айастан, 1973. 183 с.

Маматова Л.Х. Многонациональное советское киноискусство. М.: Знание, 1982. 160 с.

Мехти У. Азеркино в поисках столетней идентификации // История национальных кинематографий: советский и постсоветский периоды. М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2020. С. 384–414.

Михайлин В., Беляева Г. Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2020. 584 с.

Морозова Е.А. Семантика женской сексуальной привлекательности в советской культуре 30-х годов // Известия Российского государственного университета им. А.И. Герцена. СПб., 2009. Вып. 117. С. 341–345.

Неминуций А.Н. Категория женственности в советском кино 1930-х годов // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2016. № 3. С. 117–122.

Разлогов К.Э. История российского кино в мировом контексте // История национальных кинематографий: советский и постсоветский периоды. М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2020. С. 47–76.

Салис Р. «Нам уже не до смеха». Музыкальные комедии Григория Александрова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 360 с.

Смагина С.А. «Новая женщина» в советском кинематографе 1920-х гг. как феномен // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 257–266.

Хлопонина О.О. Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов // Проблемы культурологии. 2017. № 2. С. 140–151.

References

Bek-Nazarov, A. (1965). *Zapiski aktera i kinorezhissera* [Notes of an Actor and Film Director]. Moscow, Iskusstvo. 272 p.

Bulgakova, O. (2000). Sovetskoe kino v poiskakh “obshchey modeli” [Soviet Cinema in Search of a “Common Model”]. In *Sotsrealisticheskii kanon*. St. Petersburg, Akademicheskii projekt, pp. 146–165.

Bulgakova, O. (2002). Sovetskie krasavitsy v stalinskom kino [Soviet Beauties in Stalin’s Cinema]. In *Sovetskoe bogatstvo. Stat’i o kul’ture, literature i kino*. St. Petersburg, Akademicheskii projekt, pp. 391–411.

Bulgakova, O. (2021). *Fabrika zhestov* [The Factory of Gestures]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 640 p.

Dashkova, T. (1999). Vizual’naya reprezentatsiya zhenskogo tela v sovetskoy massovoy kul’ture 30-kh godov [Visual Representation of the Female Body in the Soviet Mass Culture of the 30’s]. In *Logos*. No. 11/12 (21), pp. 131–155.

Dashkova, T. (2020). Strakh blizosti. “Eroticheskie stseny” v sovetskom kino 1930–1960-kh godov [Fear of Intimacy. “Erotic Scenes” in the Soviet Cinema of the 1930’s–1960’s]. In *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 2 (162). Available at: URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/162_nlo_2_2020/article/22086/ (date of access 16.07.2022).

Dashkova, T. (2022). Ideologiya v litsakh. Formirovanie vizual’nogo kanona v sovetskih zhurnalakh 1920–1930-h godov [Ideology in Faces. The Formation of the Visual Canon in Soviet Journals of the 1920’s–1930’s]. In *Kul’tura i vlast’ v usloviyakh kommunikatsionnoy revolyutsii XX veka*. Moscow, AIRO-XX, pp. 103–128.

Giunter, Kh. (2000). Arkhetipy sovetskoy kul’tury [Archetypes of Soviet Culture]. In *Sotsrealisticheskii kanon*. St. Petersburg, Akademicheskii projekt, pp. 743–784.

Gradskova, Yu. (1999). *Obychnaya sovetskaya zhenshchina – obzor opisaniya identichnosti* [An Ordinary Soviet Woman – Review of the Description of Identity]. Moscow, Sputnik. 158 p.

Jabaryl, J. *Almas* [Almaz]. Available at: URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/14381-dzhafar-dzhabarly-almas.html#book> (date of access 12.07.2022).

Jabarly, J. *Sevil'* [Sevil]. Available at: URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/14384-7-dzhafar-dzhabarly-sevil.html#book> (date of access 12.07.2022).

Kalantar, K.L. (1973). *Amo Bek-Nazarov: Iskustvo kinorezhissera* [Amo Bek-Nazarian: The Art of Filmmaker]. Yerevan, Aiastan. 183 p.

Khloponina, O.O. (2017). Transformatsiya zhenskoy obraznosti v sovetskom kinematografe 1920–1930-kh godov [Transformation of Female Imagery in Soviet Cinema in the 1920's–1930's]. In *Problemy kul'turologii*. No. 2, pp. 140–151.

Mamatova, L.Kh. (1982). *Mnogonatsional'noe sovetskoe kinoiskustvo* [Multinational Soviet Cinema Art]. Moscow, Znanie. 160 p.

Mekhti, U. (2020). Azerkino v poiskakh stoletney identifikatsii [Azerbaijani Cinema in Search of its Identification]. In *Istoriya natsional'nykh kinematografy: sovetskiy i postsovetskiy periody*. Moscow, Akademicheskii proekt, pp. 384–414.

Mikhailin, V., Beliaeva, G. (2020). *Skrytyy uchebnyy plan: antropologiya sovetskogo shkol'nogo kino nachala 1930-kh – serediny 1960-kh godov* [Hidden Curriculum: Anthropology of Soviet School Cinema in the Early 1930's – Mid-1960's]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 584 p.

Morozova, E.A. (2009). Semantika zhenskoy seksual'noy privlekatel'nosti v sovetskoj kul'ture 30-kh godov [The Semantics of Female Sexual Attractiveness in the Soviet Culture of the 1930's]. In *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.I. Gertsena*. Vol. 117. St. Petersburg, pp. 341–345.

Neminushchiy, A.N. (2016). Kategoriya zhenstvennosti v sovetskom kino 1930-kh godov [The Category of Femininity in Soviet Cinema in the 1930's]. In *Vestnik Pskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser.: Sotsial'no-gumanitarnye nauki*. No. 3, pp. 117–122.

Razlogov, K.E. (2020). Istoriya rossiyskogo kino v mirovom kontekste [The History of Russian Cinema in the Global Context]. In *Istoriya natsional'nykh kinematografy: sovetskiy i postsovetskiy periody*. Moscow, Akademicheskii proekt, pp. 47–76.

Salis, R. (2012). “*Nam uzhe ne do smekha*”. *Muzykal'nye komedii Grigoriya Aleksandrova* [“We're not Laughing Anymore”. Musical Comedies by Grigory Alexandrov]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 360 p.

Smagina, S.A. (2017). Obraz “novoy zhenshchiny” v sovetskom kinematografe 1930-kh gg. (na primere fil'mov “Zemlya v plenu” i “Zhenshchina”) [The Image of the “New Woman” in the Soviet Cinema of the 1930's (Case of the Films “Earth in Captivity” and “Woman”)]. In *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. Tambov, Gramota, No. 9 (83), pp. 169–173.

Smagina, S.A. (2019). “Novaya zhenshchina” v sovetskom kinematografe 1920-kh gg. kak fenomen [“New Woman” in the Soviet Cinema of the 1920's as a Phenomenon]. In *Vestnik slavyanskikh kul'tur*. Vol. 51, pp. 257–266.

Vasekha, M.V. (2017). “Novaya sovetskaya zhenshchina”: konstruirovaniye obraza v 1920-e gody (po materialam yuga Zapadnoy Sibiri) [“The New Soviet Woman”: Designing the Image in the 1920's (Based on the Materials from the South of Western Siberia)]. In *Vestnik RFFI. Gumanitarnye i obshchestvennye nauki*. No. 2, pp. 54–67.

Vel'tman, S. (1927). *Zadachi kino na Vostoke (pravda i nepravda o Vostoke)* [Tasks of Cinema in the East (Truth and Lie about the East)]. Moscow, Nauchnaya assotsiatsiya vostokovedeniya. 24 p.

Vel'tman, S. (1937). *A. Bek-Nazarov* [A. Bek-Nazarian]. Moscow, Iskustvo. 104 p.