

ных, то практически все выказывали глубокое уважение к русскому языку, литературе и культуре. Многие из респондентов (30 %) регулярно посещают театры, изучают русскую литературу. 60 % респондентов празднуют Новруз (Новый день). Мне выпала возможность присутствовать на этом празднике, проходившем 17 марта 2013 г. в Пушкине.

Все опрошенные проявили осведомленность о христианстве, религиозных праздниках и обычаях. Те из собеседников, кто длительное время проживает в городе, присоединяются к некоторым празднованиям вместе с коллегами по работе, русскими друзьями.

Никто из опрошенных не выразил желания вернуться в Таджикистан. Многие высказывали мысль, что в старшем возрасте, если в республике будет наведен порядок, изменится экономическая ситуация, они подумают над вопросом возвращения на родину.

«Я горжусь тем, что я в чужой стране достиг многого. Горжусь своими родителями, своей семьей. Не надо бояться трудностей, они укрепляют человека», — сказал один из опрошенных. Эти слова завершают историю успеха выходцев из Таджикистана, живущих в Санкт-Петербурге.

*Н.В. Казурова*

## **СОВЕТСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ КАК ФАКТОР МОДЕРНИЗАЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА**

С первых дней установления советской власти на территории Азербайджана в 1920 г. кинематограф стал одним из влиятельных факторов внедрения в общество идеологии нового государства. Все советские фильмы рассматривались как важнейший воспитательный стимул распространения идей революции на подчиненной периферии, независимо от художественного исполнения режиссерами поставленной цели [Гаджинская, Шнеер 1986: 12–13; Листов 1979: 98–115; Листов 1980: 5–15]. «Неотъемлемая черта советского киноискусства — его многонациональный характер,

<...> [так как] фильмы, будучи социалистическими по духу, объединяются в единое многонациональное искусство» [Юренев 1965: 18–19]. Проведение в жизнь данной идеи отчетливо прослеживается и на примере кинематографа Азербайджана.

Сюжеты азербайджанских фильмов 1920–1930-х годов концентрировались вокруг тем революции 1917 года и Гражданской войны 1917–1922 гг., таким образом, кинематограф принимал активное участие в нациестроительстве в СССР, мифологизируя его «молодое прошлое». «Авторы стремились к масштабному, героическому воспроизведению событий революции и Гражданской войны, тяготели к эпосе, хотя эпичность каждый раз окрашивалась по-разному — от пафоса до иронии, от психологизма до плакатности» [Юренев 1997: 41–42].

Переноса события революционных лет на киноэкраны, режиссеры не просто выполняли историографическую миссию формирования национальной памяти у советских граждан. Своими работами они стремились модернизировать жизнь самых отдаленных уголков Азербайджанской республики, обличая в своих кинокартинах пагубные пережитки досоветского периода. Посредством кинематографа велась борьба против народных верований, религии как социального института и религиозного фанатизма, традиционных норм поведения. Ключевой темой фильмов были и принципиальные вопросы роли и статуса женщины в обществе.

Яркой иллюстрацией вышесказанного может служить лента А.-Р. Кулиева «Алмас» (1936). Фильм — «метафора молодого советского режима и его идеологии» [Heyat 2002: 100]. Алмас — приехавшая из города в село молодая учительница, стремящаяся обучить местных ребят грамоте. Однако здесь она сталкивается с консервативно настроенным обществом, косности которого она противостоит практически в одиночку. В фильме устами Алмас порицаются невежество, слепое следование заповедям ислама, осуждается физическое насилие над женщинами и особенно их страх перед расправой даже в том случае, когда причиной потери девственности или беременности стало сексуальное надругательство. В картине поднимаются и проблемы здравоохранения, так

как незнание местными жителями врачебной этики приводит к ситуации, когда осмотр школьниц доктором-мужчиной рассматривается обитателями села как обесчещивающий их дочерей поступок.

Отметим принципиальное замечание Ф. Хайят: «Несмотря на радикализм “Алмас”, фильм не затрагивает вопросов снятия женщинами хиджаба, возможно, это связано с тем, что в деревне исконно его и не носили, предпочитая традиционное платье и платок, удобные для работы в поле» [Ibid: 100]. Тем не менее направленная на снятие хиджаба акция уже была проведена в кинокартине А. Бек-Назарова «Севиль» (1929), причем агитация касалась женщин не только Закавказья, но и Центральной Азии — региона, в котором лента вышла в прокат вскоре после Азербайджана. Фильм «Севиль» стал важнейшей частью компании советской власти по снятию с женщин хиджаба.

Влияние кинематографа на формирование мировоззрения азербайджанского народа нисколько не уменьшилось и в военные годы, однако оно было откорректировано соответственно насущным потребностям. Во время Великой Отечественной войны власти из центра стремились мобилизовать национальную культуру республик. По сообщениям исследователей, с началом войны даже «религиозные лидеры были призваны помочь советскому режиму в борьбе с врагом, а мечети были вновь открыты для посещения» [Altstadt 1992: 155].

Опытные советские пропагандисты делали акцент на национальном героическом эпосе (дастанах, а также народных песнях), пробуждающем у каждого человека чувства патриотизма и желание сражаться с врагом, пришедшим на его родную землю. Разумеется, и кинематограф был задействован в качестве идеологического ресурса: в течение войны в Азербайджане, как и в других регионах страны, снимали фильмы, призванные прославить идущих на фронт солдат и возвысить их доблестный дух красивыми историями и героическими победами над захватчиками. В числе наиболее характерных и снятых на азербайджанской киностудии кинокартин можно назвать работы А.-Р. Кулиева («Сын Отечества», 1941, и «Бахтияр», 1942), А. Иванова («Под-

водная лодка Т-9», 1943) и Г. Александрова («Одна семья», 1943). В этот исторический отрезок времени подавляющее большинство азербайджанских лент снималось на русском языке, тем самым подчеркивалась сущность долгожданной победы как общесоветской.

В послевоенные годы в Азербайджане продолжают снимать фильмы на военную тему, однако в народе все большую популярность завоевывают комедийные ленты с национальным колоритом, проявляющимся в остром юморе, традиционных костюмах и народных музыкальных мотивах и напевах.

Таким образом, в киноискусстве Азербайджана наблюдается сплав стилистики соцреализма с узколокальными, порой фольклорными, традициями Закавказья. О зрительских запросах и их стремлении видеть родные сюжеты говорят музыкальный фильм Г. Сеидзаде «Не та, так эта» (1956) или, например, третья экранизация «Аршин мал алан»<sup>1</sup> (1965) одноименной оперетты У. Гаджибекова, снятая Т. Тагизаде.

В 1969 г. появляется картина Э. Кулиева «В этом южном городе», слишком новаторская по форме и структуре сценария для современников, позднее она была признана несокрушимым шедевром азербайджанского кино [Вайсфельд 1975: 101–102]. Стержнем сюжета фильма выступает тема кровной мести, попытки упразднить которую были связаны еще с «представленной в 1860-х и 1870-х годах реформой во время унификации российской судебной системы и процессуальных норм в уголовных делах. Самой распространенной реакцией на введение новых законов были продолжительные бойкоты, обличающие глубину культурного расхождения во взглядах на правосудие у руководящих кругов [из центра Российской империи] и подчиненных регионов» [Swietochowski 2004: 16].

Действие фильма разворачивается во второй половине XX в. в типичном азербайджанском городе. Там по-прежнему сильны предрассудки, людская молва, институт аксакальства [Азербайджанцы... 1998: 243–245]. Все это существует негласно как законы

---

<sup>1</sup> Первая экранизация была снята в 1916 г. Б. Светловым, вторая версия принадлежит Р. Тахмасибу и Н. Лещенко и была выпущена в 1945 г.

чести и достоинства в уличной городской культуре. Фильм начинается кровной мстью, заканчивается он симметричной сценой; правда, на сей раз разум и гуманизм возобладали над общественным мнением, акт преступного воздаяния не был совершен. В кинокартине повседневный городской образ жизни продиктован условиями модернизации, которая постепенно вторгается на территорию прежних законов кланового родства и принятого кодекса чести. Но события фильма остались бы простой копиркой советской действительности, если бы одновременно не резонировали с традиционной народной культурой, которая наиболее ощутимо проявляется в эпизоде похорон. Именно гармоничное присутствие старого и нового делает фактуру фильма этнически насыщенной.

На общем фоне жанрового кинематографа особенно выделяется арт-хаусная работа А. Бабаева «День прошел» (1971). Перед зрителем предстает черно-белая тональность несостоявшейся любви. В главном герое читаем образ интеллектуала-европейца, удачно воплощенный десятью годами ранее актерским гением М. Маджаряни; в героине — чувственное смятение юности одновременно с достоинством и благородством сиюминутного порыва зрелого безрассудства. Декорации — море, улочки и руины старого Ичери-шехер, бетонные коробки новостроек, раскиданные по всему Баку. Атмосфера — темный зал кинотеатра, где крутят, казалось бы, отнюдь не романтический фильм о Японии в войнах, но недвусмысленно намекающий нам о короткой, но легендарной истории любви, рассказанной А. Рене в фильме «Хиросима, любовь моя» (1959).

Удивительное многоголосие азербайджанского фильма усиливает гул самолетов на аэродроме, который зрителю напомнит о не менее трогательной, но уже советской ленте — «Еще раз про любовь» (1968). Появление подобной картины возможно только в условиях межкультурного кинематографического диалога, когда режиссер волен, пусть и робко, но открыто дискутировать о времени и чувствах посредством своих работ с иностранными коллегами.

Начиная с фильмов «В этом южном городе» и «День прошел» азербайджанские кинокартины становятся все более камерными.

Режиссеры обращаются к частным жизням своих персонажей, в большинстве случаев ограничивая повествование до истории одной семьи, их родственников или друзей. В картинах 1970–1980-х годов можно наблюдать закрепление общесоветского образа жизни. Лучшие работы, созданные в соавторстве режиссером Р. Оджаговым [Маматова 1982: 110–112] и сценаристом Р. Ибрагимбековым, — «День рождения» (1977), «Допрос» (1979), «Перед закрытой дверью» (1981), «Парк» (1983), «Другая жизнь» (1987) — рассказывают истории о типичных азербайджанских жителях Советского Союза без особой национальной окраски.

Герои фильмов переехали из традиционных бакинских дворов в многоквартирные дома, а о старых кварталах Баку они вспоминают с ностальгией, но как о давно минувшем времени. Женщины интегрированы в ритм советской жизни, лишь изредка в качестве беглого напоминания можно услышать о традиционном гендерном неравенстве. Так, в фильме «День рождения» один из главных героев с сочувствием говорит: «Наши женщины не раскрепощены», хотя поведение его случайной знакомой говорит зрителю об обратном.

Если в ранних кинокартинах бойкие персонажи с экранов призывали зрителей бороться с пережитками и нравами традиционной культуры, то фильмы 1970–1980-х годов обращаются к человеку и сосредоточиваются на его личности. Поэтому азербайджанские ленты того периода не столько пропагандируют идеи советской власти, сколько репрезентируют процессы, происходящие в обществе.

### **Библиография**

- Азербайджанцы. Историко-этнографический очерк. Баку, 1998.
- Вайсфельд И.* Наше многонациональное кино и мировой экран. М., 1975.
- Гаджинская Н.Д., Шнеер Н.Б.* Кинематография Азербайджанской ССР // Кино: Энциклопедический словарь. М., 1986.
- Листов В. В.И.* Ленин о месте кинематографа в системе советской государственности // Кино и время. М., 1979. Вып. 2.
- Листов В.* Конституция СССР и кинематограф (Страницы истории) // Кино и время. М., 1980. Вып. 3.

Маматова Л.Х. Многонациональное советское киноискусство. М., 1982.

Юренив Р. Новаторство и традиции советского кино. М., 1965.

Юренив Р.Н. Советское киноискусство тридцатых годов. М., 1997.

Altstadt A.L. The Azerbaijani Turks: Power and Identity Under Russian Rule. Stanford, 1992.

Heyat F. Azeri women in transition: women in Soviet and post-Soviet Azerbaijan. L., N.-Y., 2002.

Swietochowski T. Russian Azerbaijan, 1905–1920: The Shaping of a National Identity in a Muslim Community. Cambridge, 2004.

*Е.Л. Капустина*

## ТАЛЫШИ ИРАНА: СУДЬБА ТРАДИЦИОННЫХ ХОЗЯЙСТВЕННЫХ ПРАКТИК И ОСОБЕННОСТИ ИДЕНТИЧНОСТИ

Талыши Гиляна зачастую воспринимаются как горцы-скотоводы. Однако уже давно одной из важных отраслей хозяйства для них является земледелие, в частности типичное для региона рисоводство. Рисовые поля простираются до самых предгорий. Гектар земли под посадку риса называется *джириб*, сам участок называется *биджѳра кия*. Каждая семья в среднем владеет участками от половины (*ним джириб*) до нескольких гектаров.

В качестве примера дается описание из д. Туса Кия. Сезон начинается в месяц *ордибехешт*, в середине апреля, хотя почву начинают готовить на месяц раньше. Сначала рыхлят землю трактором, потом приходят мужчины и размечают границы участков. Внутри кия или на участках перед домом в парниках высаживается рассада риса, затем проросшие кустики рассаживают по полю, преимущественно это делают женщины. Через 15 дней после посадки рис приходят проверять и выдергивают слабые всходы, эта проверка называется *виджин*. Еще через 15 дней сельчане опять приходят на проверку — *добарэ*. Потом рис оставляют вызревать на два месяца. Урожай снимают раз в год, он поспевает к концу июля. Жатву проводят при помощи специального устройства на двигателе — *харман куба*, а еще 50 лет назад для этого исполь-