

УДК 316.75+791.43-2

DOI: 10.17506/18179568_2023_20_3_61

НЕ НОВАЯ: ОБРАЗЫ ЖЕНЩИН В СОВЕТСКОМ ИГРОВОМ КИНО 1920-Х ГГ.



Мария Владимировна Воробьева,

Институт философии и права
Уральского отделения Российской академии наук,
Екатеринбург, Россия,
vorobyova-mariya@yandex.ru



Елена Сергеевна Кочухова,

Институт философии и права
Уральского отделения Российской академии наук,
Екатеринбург, Россия,
elena.kochukhova@yandex.ru

Получена 24.05.2023.

Поступила после рецензирования 03.07.2023.

Принята к публикации 08.08.2023.

Для цитирования: Воробьева М.В., Кочухова Е.С. Не новая: образы женщин в советском игровом кино 1920-х гг. // Дискурс-Пи. 2023. Т. 20. № 3. С. 61–80. https://doi.org/10.17506/18179568_2023_20_3_61

Аннотация

Концепция «новой женщины» выступает объектом возрастающего интереса со стороны исследователей советского и рассматривается в качестве одного из ключевых элементов социально-антропологического проекта «нового человека». Учеными изучается сама концепция, а также ее репрезентация в плакатах, публицистике, литературе и т. д. Цель статьи – определить, в каком качестве образ «новой женщины»

© Воробьева М.В., Кочухова Е.С., 2023



был востребован в кино 1920-х гг. Авторами характеризуются ключевые составляющие политики по решению «женского вопроса» и особенности киноиндустрии исследуемого периода. Проводится обзор главных и второстепенных героинь 14 художественных фильмов (в выборке представлено кино о городской жизни в СССР, снятое студиями русскоязычных республик). Полученные в ходе исследования результаты позволяют заключить, что ни одна из киногероинь не вобрала в себя все ключевые черты «новой женщины», однако представлена череда женских образов, где новизна явлена разными гранями. В статье выстраивается символическая иерархия свойств «новой женщины». Экономическая самостоятельность является необходимым, но недостаточным условием эмансипации. Эта характеристика должна дополняться психологической независимостью и демонстрацией готовности менять свою жизнь и, что важно, жизнь других, подключаясь к общественной работе. Следование либеральной половой морали, оторванность от семьи – черты «новой женщины», которые являются для героинь возможными, но не обязательными. Делается вывод, что среди проанализированных героинь преобладают «не новые» образы. Определяются возможные причины, почему образ «новой женщины» не был превалирующим в художественном кино 1920-х гг.

Ключевые слова:

визуальные исследования, антропология советского, советское кино 1920-х гг., «новая женщина», советская женщина.

UDC 316.75+791.43-2

DOI: 10.17506/18179568_2023_20_3_61

NOT NEW: IMAGES OF WOMEN IN SOVIET FEATURE FILMS OF THE 1920S

Maria V. Vorobyeva,

Institute of Philosophy and Law
of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences,
Ekaterinburg, Russia,
vorobyova-mariya@yandex.ru

Elena S. Kochukhova,

Institute of Philosophy and Law
of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences,
Ekaterinburg, Russia,
elena.kochukhova@yandex.ru

Received 24.05.2023.

Revised 03.07.2023.

Accepted 08.08.2023.

For citation: Vorobyeva, M.V., Kochukhova, E.S. (2023). Not New: Images of Women in Soviet Feature Films of the 1920s. *Discourse-P*, 20(3), 61–80. (In Russ.). https://doi.org/10.17506/18179568_2023_20_3_61

Abstract

In current Soviet studies, the concept of the “new woman” is considered to be one of the key elements of the “new man” socio-anthropological project. This concept is studied, as well as its representation in posters, journalism, literature, etc. The purpose of the article is to determine in what capacity the image of the “new woman” was in demand in the cinema of the 1920s. The key components of the policy to address the “women’s issue” and the features of the film industry of the studied period are described. The main and secondary heroines of 14 feature films are analyzed (the sample includes films on urban life in the USSR, shot by studios of Russian-speaking republics). The results obtained allow us to conclude that none of the female movie characters embraced all the key features of the “new woman”, but a series of their images reveals the novelty manifested in various forms. The symbolic hierarchy of properties of the “new woman” is described. Economic independence is a necessary but insufficient condition for emancipation. This characteristic should be complemented by psychological independence and a demonstration of willingness to change one’s life and, importantly, the lives of others by joining social work. Adherence to liberal sexual morality and separation from the family are the features of the “new woman”, which are possible for the heroines, but not mandatory. It is concluded that “not new” female images dominate among the analyzed characters. The authors identify possible reasons why the image of the “new woman” was not prevalent in the Soviet cinema art of the 1920s.

Keywords:

visual studies, anthropology of the Soviet, Soviet cinema of the 1920s, “the new woman”, Soviet woman.

Введение

Концепция «новой женщины» – предмет возрастающего интереса со стороны исследователей советского. Прежде всего она рассматривается как один из ключевых элементов советского социально-антропологического проекта «нового человека» и как часть культурной политики государства в целом. Исследуется сама концепция и ее репрезентация, отмечается разрыв между транслируемыми идеалами, обещаниями и реальным состоянием дел. Основными источниками, по которым реконструируется этот разрыв, вы-

ступают письма читательниц в прессу, дневники женщин, а также некоторые статистические данные. На наш взгляд, художественное кино 1920-х гг. также ярко иллюстрирует данный разрыв, представляя на экране и героинь с чертами «новых женщин», и более традиционные образы.

В антропологии советского сформирован взгляд на кино как один из эффективных инструментов социальной индоктринации, значимый для культурной политики государства (Дашкова, 2013; Кочухова, 2022; Михайлин, Беляева, 2020; Романов, Ярская-Смирнова, 2009). Анализ фильмов позволяет различить в них и следы повседневности (для эмпатического воздействия необходимо обеспечить зрителю возможность мгновенно распознавать обстоятельства действия и характеры персонажей), и механизмы трансляции новых стандартов жизни. Опираясь на этот подход, мы ставим своей целью исследовать, как образ «новой женщины» репрезентируется советским художественным кино 1920-х гг., какими именно сценарными и визуальными средствами он создается.

Советская «новая женщина» – идеологический конструкт, наименование которого восходит к работе А. Коллонтай «Новая мораль и рабочий класс»¹. Этот термин практически не использовался другими идеологами (см. Амбарцумян, Булыгина, 2021; Поршнева, 2018; Шабатура 2006), но устоялся в современных культурных исследованиях как указание на новую гендерную роль, предлагаемую женщине в качестве образца советскими идеологами. В их дискуссиях на протяжении 1920-х гг. «новая женщина» – это работающая женщина, сознательная участница коммунистического строительства, которая приобщилась к образованию и культуре, освободилась от религиозных предрассудков и пут «домашнего рабства» – как в бытовом плане, так и в плане эмоциональных привязанностей (Амбарцумян, Булыгина, 2021; Минаева, 2015; Поршнева, 2018). Визуальный троп, насколько можно судить по плакатам и журнальным иллюстрациям тех лет, – серьезная и сосредоточенная женщина в платке, повязанном углами назад, в аскетичной одежде, предпочтительно с орудием труда в руках (Плунгян, 2022; Шабатура, 2006).

Некоторые каналы внедрения данного конструкта в русле культурной политики 1920-х гг. хорошо изучены. Основываясь на публикациях в журналах «Работница» и «Крестьянка», агитационных плакатах, статьях в прессе и литературных произведениях, исследователи анализируют, в каких конкретных образах воплощался абстрактный конструкт «новой женщины» и какими средствами продвигался (Амбарцумян, Булыгина, 2021; Дашкова, 2013; Минаева, 2015; Плунгян, 2022; Поршнева, 2018; Шабатура, 2006). В результате может создаться впечатление, что над репрезентацией этого конструкта работала вся советская массовая культура в 1920-е гг., хотя относительно столь важного для пропаганды канала, как кино, научных наработок существенно меньше. Те немногие исследования (Смагина, 2017, 2018), посвященные образам женщин в раннем советском кино, построены на небольшой выборке и оставляют за рамками внимания вопрос, использовался ли кинематограф в качестве инструмента имплементации в сознание зрителя представления о «новой женщине». Самый поверхностный

¹ Коллонтай, А. М. (1919). *Новая мораль и рабочий класс*. М.: Издательство ВЦИК Советов рабочих, крестьянских, красноармейских и казачьих депутатов.

взгляд показывает, что советские художественные фильмы 1920-х гг. содержат много женских персонажей, причем нередко главных героинь. Однако отвечали ли они идеалу «новой женщины»?

Театральный режиссер, сценарист и кинокритик В. Королевич, обобщая в работе 1928 г. «Женщина в кино»² современные ему женские кинообразы, сетует на то, что все еще пользуется популярностью типаж «вамп», что героини-крестьянки напоминают персонажей оперной постановки. Он отмечает, что советское кино пока бессильно отобразить современницу: «Вы хотите ее видеть. Женщину сегодня. Которую встречаем на трамвайных остановках. Которую видим за типографским набором, за стиркой пеленок нашего ребенка или за пишущей машинкой. Не героиню в декольти. Не плакат в кожаной куртке. Просто женщину: мать, жену, товарища. Ее нет. <...> Еще не собрали отдельные черточки новой, идущей в ногу с девятью годами, женщины»³.

В нашем исследовании под «новой женщиной» имеется в виду женский образ со следующими характеристиками: экономическая самостоятельность, психологическая независимость, следование либеральной половой морали⁴, вовлеченность в общественно-политическую работу и свобода от религиозных предрассудков⁵. Отвечая на поставленный исследовательский вопрос, мы сначала дадим краткую характеристику процессу эмансипации женщин и особенностям киноиндустрии в 1920-е гг. Затем проведем обзор женских образов из фильмов.

В 1920-е гг. множество законодательных новшеств изменили юридический статус женщин. Формально они были уравнены в правах с мужчинами, облегчена процедура заключения и расторжения брака, разрешены аборты, женщин стали активно вовлекать в производственную сферу⁶. Но в условиях, когда основная масса женщин в России была неграмотна, не инкорпорирована в трудовые коллективы, новые права и возможности оставались во многом невостребованными (Поршнева, 2018; Пушкарева, 2012). Наряду с этим стартовал процесс политической мобилизации женщин, тесно связанный с повышением уровня грамотности, антирелигиозной пропагандой и деятельностью специально созданных органов партийной власти (Шабатура, 2006). Исследовательницы отмечают, что эмансипация женщин, скорее всего, не являлась самоцелью новой власти (Поршнева, 2018; Пушкарева, 2012). Прежде всего, власть добивалась индоктринации женщин в духе новой идеологии, намеревалась использовать их труд на благо государства (Барышева, 2019), а средствами стали обучение грамоте, борьба с влиянием религии, дефамелизация, делегирование на политсобрания делегатов, участие в работе женсоветов, фабкомов, месткомов и т. д.

² Благодарим И. В. Сидорчука, доцента Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого, за предоставление доступа к этой редкой книге.

³ Королевич, В. В. (1928). *Женщина в кино* (с. 90). М.: Теа-кино-печать.

⁴ Подразумевается утверждение прав на реализацию своих сексуальных потребностей и свободный выбор партнера. См. Коллонтай, А. М. (1919). *Новая мораль и рабочий класс* (с. 27–29).

⁵ За основу взяты характеристики «новой женщины», выделенные А. М. Коллонтай.

⁶ *Советская власть и раскрепощение женщины. Сборник декретов и постановлений РСФСР*. (1921). М.: Государственное издательство.

К концу десятилетия намечается отход от прежних начинаний, происходит традиционализация роли женщины в обществе (Шабатура, 2006).

В кинематографе 1920-е гг. – время эстетических экспериментов и конкуренции между разными киностудиями. В условиях НЭПа большинство из них находились на самофинансировании, продавали продукцию крупным региональным прокатчикам, фильмы конкурировали между собой и с зарубежными лентами (Белодубровская, 2020, с. 20). Появляется новое поколение режиссеров, развивается монтажное кино, часто экспериментирующее с возможностями зрительского восприятия (Богомолов, 1995; Зоркая, 2014). Еще не было директивного партийного заказа на создание образов новой советской жизни, не сформировалась единая эстетическая концепция в сфере искусства.

Нами были проанализированы сюжеты и персонажи 14 художественных фильмов. Отбор фильмов мы осуществили по ряду критериев. Во-первых, действие происходит в Советском Союзе в настоящем времени относительно их создания (исключается историческое и фантастическое кино, экранизации литературной классики и т. п.). Во-вторых, действие происходит в городах европейской части СССР (исключалось кино республик Средней Азии и Кавказа, поскольку для оценки его содержания требуется хорошая осведомленность относительно локальных культурных контекстов). В-третьих, учитывалась доступность фильмов для кабинетного исследования, поскольку не все из сохранившихся лент находятся в открытом доступе. Наконец, в нашу выборку включены фильмы только о городской жизни, т.к. сами советские идеологи держали за образец «новой женщины» скорее работницу фабрики, пролетарку, нежели крестьянку.

1. «Папиросница от Моссельпрома», 1924 г., режиссер Ю. Желябужский, Межрабпом-Русь, Москва.
2. «Закройщик из Торжка», 1925 г., режиссер Я. Протазанов, Межрабпом-Русь, Москва.
3. «Катка – бумажный ранет», 1926 г., режиссеры Э. Иогансон, Ф. Эрмлер, Совкино, Ленинград.
4. «Проститутка», 1926 г., режиссер О. Фрелих, Белгоскино, Минск.
5. «В большом городе», 1927 г., режиссеры М. Авербах, М. Донской, Белгоскино, Минск.
6. «Парижский сапожник», 1927 г., режиссер Ф. Эрмлер, Совкино, Ленинград.
7. «Третья Мещанская», 1927 г., режиссер А. Роом, Совкино, Москва.
8. «Два друга, модель и подруга», 1927 г., режиссер А. Попов, Совкино, Москва.
9. «Девушка с коробкой», 1927 г., режиссер Б. Барнет, Межрабпом-Русь, Москва.
10. «Дом на Трубной», 1928 г., режиссер Б. Барнет, Межрабпом-Русь, Москва.
11. «Кружева», 1928 г., режиссер С. Юткевич, Совкино, Москва.
12. «Кукла с миллионами», 1928 г., режиссер С. Комаров, Межрабпомфильм, Москва.
13. «Обломок империи», 1929 г., режиссер Ф. Эрмлер, Совкино, Ленинград.

14. «Кварталы предместья», 1930 г., режиссер Г. Гричер-Чериковер, Одесская киностудия, Одесса⁷.

Результаты исследования

Героини первого плана. В нашей подборке шесть фильмов с женщинами в качестве главных героинь. Ни одна из них не обладает всеми в совокупности характеристиками «новой женщины». Некоторые находятся в ситуации перехода, однако его направление не всегда ясно.

В драме «Катька – бумажный ранет» нелегальная торговка Катька продает с лотка яблоки сорта «бумажный ранет». Она не состоит в браке, беременеет от мужчины с криминальными наклонностями. Рождает сына, с его отцом держится крайне независимо и продолжает работать, пока за младенцем приглядывает ее новый знакомый (их отношения не содержат романтического подтекста). В конце фильма Катька принимает решение поступить на завод (рис. 1). Эта героиня похожа на «новую женщину»: экономически самостоятельна и психологически независима, свободна в выборе партнера. Однако она живет исключительно частной жизнью.

В драме «Проститутка» девушка Любка в силу череды трагических обстоятельств попадает на панель. С подсказки другой проститутки она устраивается в швейную мастерскую при венерологическом диспансере. У нее появляется близкий друг, который помогает избавиться от шантажа сводни. Настойчивость и внутренняя независимость позволяют Любке приобрести новую профессию и бросить проституцию. Образ героини содержит возможность развития до «новой женщины», хотя таковой героиню назвать нельзя.

В мелодраме «Третья Мещанская» домохозяйка Людмила разочарована своим браком. Муж Николай ведет себя по отношению к ней бесцеремонно, требовательно, даже грубо; она держится отстраненно. У них останавливается Владимир, фронтовой товарищ мужа. Он выводит Людмилу за границы надоевшего быта: приносит радио, журналы, ведет на праздник Осоавиахима и в кино. Она меняет привычный набор эмоций – удивляется, радуется, волнуется. Владимир добивается Людмилы и тут же запирает ее в домашнем мирке. Когда Людмила беременеет, мужья отправляют ее на аборт. Но она делает другой выбор, смело открывает лицо неизвестности, и в финальных кадрах поезд увозит ее из города.

Этих трех героинь мы определяем как переходных – у них обозначены черты независимости (экономической, психологической или сексуальной), по сюжету им приходится делать серьезный жизненный выбор. Людмила, не обладая в начале фильма ни одной чертой «новой женщины», к финалу приобретает психологическую независимость от мужчин и, вероятно, будет искать экономической самостоятельности. Любка, демонстрируя сильный характер, находит способ избавиться от сексуальной эксплуатации, устраивается на легальную работу и обретает экономическую самостоятельность. Катька, уже самостоятельно обеспечивающая себя и своего ребенка, делает идеологически верный

⁷ Фильм вышел на экраны в 1930 г., но мы относим его к исследуемому периоду, т. к. он был запущен в производство в конце 1920-х гг.



static.doubleclick.net...

Рисунок 1 – Кадр из фильма «Катка – бумажный ранет». Катка поступила на завод (скриншот из архива авторов)

Figure 1 – A frame from the film “Katka’s Reinette Apples”. Katka got a job in a factory (screenshot from the authors’ personal archive)

выбор в пользу легальной и более стабильной работы на заводе, где, возможно, откроется дорога и к общественной активности.

Остальные главные героини не соответствуют образу «новой женщины», хотя все три самостоятельно зарабатывают на жизнь.

Героиня комедии «Папиросница от Моссельпрома» Зинаида Весенина совершает обратный переход: теряет большую часть своей независимости. В начале фильма это работающая, живущая одна девушка, не обращающая внимания на ухаживания двух кавалеров. Затем она случайно становится актрисой кино, влюбляется в оператора, пленку с их поцелуями видит директор студии, и девушка лишается работы. Тут же Зинаиду нанимает манекенщицей американский бизнесмен. Она часто сопровождает его в поездках, ее положение становится двусмысленным в глазах знакомых. От бизнесмена героиня со временем избавляется, но остается в отношениях с оператором. В последних кадрах фильма есть намек на ее возвращение к работе актрисы.

В комедии «Девушка с коробкой» шляпница-модистка Наташа Коростелева работает по найму у владелицы частного магазина, куда сдает изготовленные ею и дедом шляпки. Ее не волнуют проблемы общества, она живет частной жизнью – работает, флиртует, одевается по моде, следит за прической. Героиня бурно радуется крупному выигрышу по облигации государственного займа, но непонятно, как она им распорядится. В личной жизни Наташа целомудренна и выходит замуж за любимого человека.

В комедии «Дом на Трубной» деревенская девушка Параня служит домработницей, живет у хозяев на кухне. Ее знакомая Феня предлагает вступить в профсоюз, Параня соглашается, но не обращается за защитой своих прав. Ближе к концу фильма наниматель выгоняет ее буквально в ночь, она бродит по улицам, утром случайно встречает Феню, та ведет ее голосовать на выборах делегатов в Моссовет. Формально Параня пользуется теми правами, которые ей дала советская власть, но это ничего не меняет в ее трудовой жизни. Романтической линии в истории героини нет.

Героини второго плана. Героинь второго плана в нашей выборке двадцать, из них «не новых» намного больше. Одни из них представлены негативно: обычно это женщины, символизирующие собой дореволюционный быт, обывательское сознание, эгоизм, жажду наживы. Другие показаны нейтрально: ведут простую честную жизнь, черты новизны в их образах уравновешены какими-либо традиционными чертами. Рассмотрим сначала негативную и нейтральную репрезентации «не новых» героинь второго плана, а затем редкие образы «новых женщин».

Негативная репрезентация. Меланья Ширилкина («Закройщик из Торжка») – владелица частного пошивочного ателье, самостоятельная и активная, но заинтересованная в статусе замужней женщины. Героиня выглядит комично, мечтая о браке, склоняя к нему молодого закройщика Петю, примеряя подвенечное платье и ожидая опаздывающего жениха к брачному застолью.

Незнакомка («Закройщик из Торжка») показана в остросатирических тонах. Она одета по моде, проводит время на вечеринках и делает вид, будто не знает Петю, который обратился к ней за помощью в Ленинграде (хотя ранее он одалживал ей деньги на железнодорожный билет). Узнав о крупном выигрыше Пети по облигации, героиня тут же «вспоминает» их знакомство и начинает выманивать облигацию обманом.

Верка («Катка – бумажный ранет») – нелегальная торговка, сбывающая духи и пудру. Чувствует шаткость своего положения, хочет вести законную торговлю и вступить в официально зарегистрированный брак (рис. 2). Поддаваясь дурному влиянию поклонника, вовлекается в преступление: становится живой приманкой для скотопромышленника, которого планировалось ограбить. Конец плачевен: ее вместе с сообщником забирает милиция.

Манька («Проститутка») – еще до революции служила горничной, была соблазнена сыном хозяйки, уволена, устроилась в бордель и заразилась венерической болезнью. В Советской России героиня осталась в проституции, хотя эта сфера стала тенью. Манька помогает молодой проститутке Любке устроиться швеей и тем самым начать новую жизнь. Но собственную судьбу менять она не готова.



Рисунок 2 – Кадр из фильма «Катка – бумажный ранет». Верка мечтает о замужестве и собственном магазине (скриншот из архива авторов)

Figure 2 – A frame from the film “Katka’s Reinette Apples”. Verka dreams of marriage and her own shop (screenshot from the authors’ personal archive)

Роковая красавица («В большом городе») – одевается подчеркнуто сексуально, ведет себя с мужчинами раскованно. Она веселится в артистическом кафе и на богемной вечеринке, пьет вино, курит, танцует, привлекает внимание мужчин, проводит ночь с провинциальным поэтом. Ей близок принцип «свободной любви», однако ее поведение в фильме порицается.

Мадам Ирэн («Девушка с коробкой») – владелица частного шляпного магазина, решительная и скупая, помыкает мужем. Живет в комфортабельной, хорошо обставленной квартире, держит прислугу, принимает гостей из своего круга. Избегая уплотнения, супруги обманывают домком – делают фиктивную прописку наемной работнице.

Госпожа Голикова («Дом на Трубной») – жена парикмахера, не работает и не занимается домашним хозяйством (рис. 3). Заинтересована в найме домработницы Парани, не состоящей в профсоюзе (что освобождает нанимателей от соблюдения ее прав). Забывает праздный образ жизни, когда (ошибочно)



Рисунок 3 – Кадр из фильма «Дом на Трубной». Госпожа Голикова на кровати (скриншот из архива авторов)

Figure 3 – A frame from the film “The House on Trubnaya”. Mrs. Golikova is on the bed (screenshot from the authors’ personal archive)

узнает об избрании Парани в Моссовет и организует по этому поводу лицемерное застолье.

Наталья Филимонова («Обломок империи») – домохозяйка, финансово и психологически зависимая от мужа. Занимается исключительно домашним хозяйством, сносит многочисленные придирки и грубость мужа. Когда представляется возможность уйти, Наталья проявляет пассивность и оказывается не в состоянии что-либо поменять.

Нейтральная репрезентация. Катя («Закройщик из Торжка») – деревенская девушка, прислуживает в лавке, не знает своих прав и подвергается сверхэксплуатации хозяином. Она бросает работу на частного, устраивается на завод и соглашается выйти замуж за возлюбленного. Катино трудолюбие показано с симпатией, однако ее грезы о благополучном замужестве подаются комически.

Надя Ступина («Проститутка») – женщина, вышедшая на панель от отчаяния (умер муж, содержавший семью). Она с внешней помощью выбирается

из жизненного тупика. За разрешением ее проблем стоит государство: работа в трамвайном парке и детский сад для детей дают возможность честной жизни.

Наташа («В большом городе») – студентка, финансово обеспеченная государством. Независима, способна принимать самостоятельные решения. Она переживает любовное увлечение провинциальным поэтом, но отвергает его, предпочитая более целомудренного кавалера.

Дора («Кварталы предместья») – девушка из еврейской семьи; ее возлюбленный из русской. Семьи не поддерживают их. Сначала Дора уходит из своего дома к жениху, но там они оба страдают от патриархальных порядков и решают начать жить отдельно.

«Новые женщины». Здесь необходимо сделать оговорку: ни одна из представленных ниже героинь не обладает всей совокупностью черт «новой женщины», которую мы взяли за основу в своем анализе. Однако на экране они распознаются как таковые. Это происходит либо за счет раскрытия характера героини по мере развития действия фильма, либо за счет скупых, но точных визуальных и контекстуальных маркеров.

В драме «Парижский сапожник» героиня Катя Карнакова – работница фабрики, общественница. Она не замужем, находится в близких отношениях с комсомольцем Андреем Горюновым. Катя беременеет и сталкивается с раздражением Андрея. Сквозь фильм проходит образ влюбленной девушки, надеющейся на поддержку любимого мужчины и психологически зависимой от него. Но к финалу фильма Катя явно избавляется от этой привязанности. Героиня экономически самостоятельна и вовлечена в общественную жизнь, свобода ее сексуального поведения отражается в неофициальном характере связи с отцом будущего ребенка.

Единственная героиня комедии «Два друга, модель и подруга» – Даша, работница мыловаренной фабрики, невеста мелкого чиновника из губернского города. Она ведет себя независимо, отвергая выгодного жениха, поскольку не собирается терпеть придирки и сцены ревности (рис. 4). Принимает ухаживания двух парней и свободно выбирает того, кто ей наиболее симпатичен. Даша склонна к решительным действиям: наряду с мужчинами толкает пароход с мели, идет в администрацию доказывать эффективность машины, сконструированной работниками фабрики. На экране создан образ самостоятельной, цельной личности.

В комедии «Кукла с миллионами» студентка Мария, жизнерадостная девушка, увлеченная спортом, оказывается наследницей ценных бумаг своей тети, эмигрировавшей во Францию. За ней приехали два кузена, каждый из которых признается в любви и предлагает вступить в брак. Она легко распознает обман, а вот ее партнер всерьез ревнует, вызывая недоумение у героини. Мария не выглядит зависимой от своего партнера и не торопится замуж, даже когда узнает, что получит наследство только после бракосочетания.

Описанным выше героиням отведено много экранного времени. Далее мы остановимся на образах, созданных в эпизодах. Во всех этих случаях «новых женщин» выделяет указание на род деятельности (в интертитрах или в контексте действия на экране) и внешность (короткая стрижка, повязанный



Рисунок 4 – Кадр из фильма «Два друга, модель и подруга». Даша отталкивает жениха (скриншот из архива авторов)

Figure 4 – A frame from the film “Two friends, a model and a friend”. Dasha pushes her fiancé away (screenshot from the authors’ personal archive)

углами назад платок, аскетичная, не сковывающая движений одежда, отсутствие косметики и украшений).

Маруся («Кружева»), член редколлегии стенгазеты, работает на фабрике, подчеркнуто не вовлечена в романтические отношения, помогает молодому кузнецу порвать с компанией хулиганов, вовлекая его в общественную работу. Активистка Ольга («Парижский сапожник») штудирует литературу, участвует в работе санитарного отряда, в заседаниях комсомольской ячейки; о ее личной жизни ничего не сказано. Врач («Проститутка») оценивает состояние пациенток венерологического диспансера и читает просветительскую лекцию женщинам. Работница профсоюза Феня («Дом на Трубной») проявляет внимание к судьбе Парани, принимает ее в профсоюз, ведет на выборы в Моссовет. Наконец, самый яркий образ в очень кратком эпизоде – член Моссовета Прасковья Питунова («Дом на Трубной»),

в своей серьезности и аскетичности противопоставленная всем нэпманам фильма (рис. 5).



Рисунок 5 – Кадр из фильма «Дом на трубной». Член Моссовета Прасковья Питунова за рабочим столом (скриншот из архива авторов)

Figure 5 – A frame from the film “The House on Trubnaya”. A deputy of the Moscow City Council (Mossoviet) Praskovya Pitunova is at her desk (screenshot from the authors’ personal archive)

Заключение

Кино 1920-х гг. (в пределах выборки) не представило единого образа, концентрирующего в себе все черты «новой женщины», выделенные нами в качестве основы для анализа. Однако оно дало череду женских образов, где «новизна» явлена разными гранями: экономическая самостоятельность, психологическая независимость, следование либеральной половой морали, участие в общественно-политической деятельности.

С точки зрения узнаваемости образа «новой женщины» наиболее яркой составляющей выступает общественная активность, визуально выраженная во внешности и манере одеваться. Психологическая независимость показана

через принятие важных жизненных решений – разрыв с мужчиной, смену работы, отказ от аборта; но редкие героини оказываются в таких ситуациях. Экономически независимы подавляющее число героинь первого и второго плана, в том числе отрицательные персонажи. Внебрачные сексуальные связи, которые могут быть опознаны как элемент либеральной половой морали, почти всегда показаны источником житейских проблем женщины, а не достижением в области свободы выбора партнеров. Тема отказа от религиозных предрассудков не поднимается в кино нашей выборки; религии словно отказано в праве на существование в умах и чувствах советских женщин. Важно, что все признаки самостоятельности героини легко обесцениваются одной деталью. Женщины активные, финансово независимые, не подчиненные мужу или партнеру, но по своим интересам не вписывающиеся в господствующую идеологическую норму, подаются сатирически или осуждаются (Меланья Ширинкина, мадам Ирэн, Верка).

Можно сказать, что в кинообразах выстраивается некоторая символическая иерархия свойств «новой женщины». Экономическая самостоятельность – базовая, но недостаточная характеристика. Она должна быть дополнена как минимум психологической независимостью и демонстрацией готовности идеологически верно менять свою жизнь. А еще лучше – менять жизнь других, подключаясь к активной общественной работе. Ни одна героиня первого плана в проанализированных нами фильмах не проходит этот путь. В отдельных случаях сюжет, эмоциональный заряд финальных кадров дают возможность предположить, что мы видим главную героиню сделавшей первый шаг в начале большого пути, который приведет ее к идеальному образу «новой женщины». Однако неизвестно, позволял ли зрителям в 1920-е гг. их жизненный опыт и опыт киновосприятия делать подобные предположения.

Лишь единичные героини второго плана или эпизодов могут быть охарактеризованы как «новые женщины». Они трансформируют свою или чью-то жизнь в идеологически правильном русле (женщина-работница профсоюза, комсомолка-активистка), символизируют собой достижения советской власти в области равноправия (женщина-делегатка, женщина-врач). Их образы применяются в кино для обозначения изменившихся реалий жизни, но встречаются на экране крайне редко. В связи с этим мы приходим к выводу, что в отношении концепции «новой женщины» неприменим взгляд на раннее советское кино как идеологический инструмент власти: оно не разъясняло и не популяризировало ее, хотя, безусловно, ухватывало идею радикальной трансформации роли женщины в обществе, использовало образ «новой женщины» как узнаваемый знак социальных трансформаций. Обозначим несколько возможных причин такого положения дел (помимо очевидных ограничений выборки фильмов).

Во-первых, 1920-е гг. – время конкуренции и самоокупаемости в кино, киностудии ориентируются на прибыль. С точки зрения привлечения зрительского внимания важно, чтобы в центре сюжета стоял персонаж, с которым зритель может себя ассоциировать. Наряду с образами, понятными в силу их традиционности (добродетельная жена, женщина-вамп и т.п.), зрителям послереволюционного времени близки героини в состоянии перехода, которые сталкиваются с новыми для себя реалиями и не всегда понимают их. Кроме

того, трансформация главной героини, которую мы видим в «Катке – бумажном ранете», «Проститутке», «Третьей Мещанской» – важный двигатель сюжета.

Во-вторых, кино, в отличие от плаката или фотографий, дает нам возможность рассмотреть героиню в разных обстоятельствах, которые не повторяются от фильма к фильму. У актрис разная пластика, и режиссер ставит перед ними разные задачи. Например, по-разному обставляется разрыв с мужчиной: в «Третьей Мещанской» Людмила садится на поезд и уезжает, не взаимодействуя с мужьями, в «Катке – бумажном ранете» героиня после словесной перепалки указывает бывшему любовнику на дверь. Характер каждой героини уникален, и режиссер акцентирует внимание только на тех чертах, которые важны в конкретном фильме.

В-третьих, идеологи 1920-х гг. не выработали и, вероятно, не ставили себе цель выработать единую позицию относительно того, какой образ женщины надо продвигать в массы. Они сосредоточились главным образом на конкретных направлениях пропаганды: разъясняют женщинам новые права и обязанности, введенные советской властью⁸, указывают сферы, где женский труд мог бы стать полезным для государства⁹, обозначают области взаимодействия новой власти с женской аудиторией¹⁰ и задачи партийных органов, курирующих работу с женщинами¹¹, обрисовывают блестящие перспективы положения женщин в Советском Союзе¹², критикуют нравы, разбирая примеры поведения женщин разных социальных страт (к примеру, жен партийцев¹³, студенчества¹⁴). Кроме того, со второй половины 1920-х гг. власть начала отказываться от изменений в семейной политике, которые она же раньше инициировала, постепенно сворачивая наиболее радикальные начинания. Женщине теперь предназначается все более традиционная роль, для которой многие характерные черты «новой женщины» стали избыточными.

Наконец, практический опыт жизни женщин в новых экономических и правовых реалиях 1920-х гг. очень далек от тех идеалов, которые проговаривали большевистские идеологи (даже с учетом консервативного поворота). Тот жизненный материал, те наглядные истории, которые позволили бы режиссерам

⁸ Коллонтай, А. М. (1972). Работница и крестьянка в Советской России. В А. М. Коллонтай, *Избранные речи и статьи* (с. 322–341). М.: Политиздат.

⁹ Арманд, И. Ф. (1975). Положение работницы в Советской России. В И. Ф. Арманд, *Статьи, речи, письма* (с. 114–123). М.: Политиздат.

¹⁰ Крупская, Н. К. (1959). Работница и религия. В Н. К. Крупская, *Педагогические сочинения: в 10 т.* (Т. 7, с. 135–138). М.: Издательство Академии педагогических наук.

¹¹ Коллонтай, А. М. (1972). Задачи отделов по работе среди женщин. В А. М. Коллонтай, *Избранные речи и статьи* (с. 310–315). М.: Политиздат.

¹² Арманд, И. Ф. (1975). Очередные задачи по работе среди женщин. В И. Ф. Арманд, *Статьи, речи, письма* (с. 123–138). М.: Политиздат.

¹³ Квиринг, Э. И. (1989). Жены и быт. В М. А. Макаревич (Сост.), *Партийная этика. Документы и материалы дискуссии 20-х годов* (с. 363–368). М.: Политиздат.

¹⁴ Смидович, С. (1989). О «давидсоновщине». В М. А. Макаревич (Сост.), *Партийная этика. Документы и материалы дискуссии 20-х годов* (с. 389–394). М.: Политиздат.

и актрисам создавать развернутые характеры «новых женщин», был опытом именно становления в сложных условиях, но не опытом устоявшейся жизни по новым правилам, где получается воспользоваться всеми данными советской властью возможностями эмансипации. Таким образом, эпизодичность появления «новых женщин» в кино 1920-х гг. соотносится с той фрагментарностью, с которой замыслы идеологов воплощались в повседневной жизни женщин.

Список литературы

1. Амбарцумян, К. Р., Булыгина, Т. А. (2021). Образ советской женщины в текстах представителей большевистской власти и пропагандистских материалах 1920-х гг. Гуманитарные и юридические исследования, (4), 14–23. <http://doi.org/10.37493/2409-1030.2021.4.1>
2. Барышева, Е. В. (2019). «Новая женщина» в контексте советской праздничной культуры 1920–1930-х гг. *Вестник архивиста*, (3), 887–899. <https://doi.org/10.28995/2073-0101-2019-3-887-899>
3. Белодубровская, М. (2020). Не по плану. Кинематография при Сталине. М.: Новое литературное обозрение.
4. Богомолов, Ю. (1995). Краткий конспект длинной истории советского кино. 20–70-е годы. Искусство кино, (11), 16–23.
5. Болотова, Е. В. (2018). Формирование образа советской женщины в 20–30-е гг. XX в. (по материалам публикаций журнала «Работница»). *Вестник гуманитарного образования*, (2), 60–69. <https://doi.org/10.25730/VSU.2070.18.021>
6. Гусева, Ю. Е. (2020). «Новая женщина» в прессе первой половины 20-х годов XX века в контексте межвозрастных гендерных отношений. *Медиа. Информация. Коммуникация*, (34), 22–29.
7. Дашкова, Т. (2013). *Телесность – Идеология – Кинематограф. Визуальный канон и советская повседневность*. М.: Новое литературное обозрение.
8. Зоркая, Н. (2014). *История отечественного кино. XX век*. М.: Белый город.
9. Кочухова, Е. С. (2022). Городской образ жизни в советском художественном кино: к вопросу о методе исследования. *Идеи и идеалы*, 14(1–2), 392–407. <https://doi.org/10.17212/2075-0862-2022-14.1.2-392-407>
10. Минаева, О. (2015). Журналы «Работница» и «Крестьянка» в решении «женского вопроса» в СССР в 1920–1930-е гг.: модель пропагандистского обеспечения социальных реформ. М.: МедиаМир.
11. Михайлин, В., Беляева, Г. (2020). *Скрытый учебный план. Антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов*. М.: Новое литературное обозрение.
12. Плунгян, Н. (2022). *Рождение советской женщины. Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917–1939 годов*. М.: Музей современного искусства «Гараж».
13. Поршнева, О. С. (2018). Реализация большевистского проекта «новая женщина» в 1923–1928 гг.: противоречия и проблемы. В В. М. Рынков,

А. И. Савин (Ред.), *Личность, общество и власть в истории России* (с. 383–397). Новосибирск: Издательство Сибирского отделения РАН.

14. Пушкарева, Н. (2012). Гендерная система Советской России и судьбы россиянок. *Новое литературное обозрение*, (5), 8–23.

15. Романов, П. В., Ярская-Смирнова, Е. Р. (2009). «Глазной советский человек»: правила (подо) зрения. В Е. Р. Ярская-Смирнова, П. В. Романов (Ред.), *Визуальная антропология: режимы видимости при социализме* (с. 7–17). М.: Вариант, ЦСПГИ.

16. Смагина, С. А. (2017). Критика «полового вопроса» в советском кинематографе второй половины 1920-х – начала 1930-х гг. *Артикульт*, (3), 89–94. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2017-3-89-94>

17. Смагина, С. А. (2018). Экранная репрезентация «новой женщины» в советском кинематографе 20-х гг. *Артикульт*, (4), 174–181. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2018-4-174-181>

18. Шабатура, Е. А. (2006). *Образ «новой женщины» в советской культуре 1917–1929 гг.* [Автореф. дис. ... канд. ист. наук, Омский государственный университет]. Российская государственная библиотека. <https://search.rsl.ru/ru/record/01003288335>

References

1. Ambartsumyan, K. R., & Bulygina, T. A. (2021). *Образ советской женщины в текстах представителей большевистской власти и пропагандистских материалах 1920-х гг.* [The image of the Soviet woman in the Bolshevik's texts and propaganda materials of the 1920s]. *Gumanitarnye i yuridicheskie issledovaniya*, (4), 14–23. <http://doi.org/10.37493/2409-1030.2021.4.1>

2. Barysheva, E. V. (2019). “Novaya zhenshchina” v kontekste sovetskoi prazdnichnoi kul'tury 1920–1930-kh gg. [The “new woman” in the context of Soviet festive culture of the 1920s–30s]. *Vestnik arxivista*, (3), 887–899. <https://doi.org/10.28995/2073-0101-2019-3-887-899>

3. Belodubrovskaya, M. (2020). *Ne po planu. Kinematografiya pri Staline* [Not according to plan. Filmmaking under Stalin]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

4. Bogomolov, Yu. (1995). *Kratkij konspekt dlinnoj istorii sovetskogo kino. 20–70-e gody* [Brief summary of the long history of Soviet cinema. 20–70s]. *Iskusstvo kino*, (11), 16–23.

5. Bolotova, E. V. (2018). *Formirovanie obraza sovetskoy zhenshhiny v 20–30-e gg. XX v. (po materialam publikacij zhurnala “Rabotnica”)* [Formation of the image of Soviet women in the 20–30s of the XX century (based on the publications of the magazine “Workwoman (Rabotnica)”). *Vestnik gumanitarnogo obrazovaniya*, (2), 60–69. <https://doi.org/10.25730/VSU.2070.18.021>

6. Dashkova, T. (2013). *Telesnost' – Ideologiya – Kinematograf. Vizual'nyj kanon i sovetskaya povsednevnost'* [Body – Ideology – Cinematography. Visual canon and Soviet everyday life]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

7. Guseva, Yu. E. (2020). “Novaya zhenshhina” v presse pervoj poloviny 20-x

godov XX veka v kontekste mezhvozrastnyx gendernyx otnoshenij ["New woman" in the press of the first half of the 1920s in the context of inter-age gender relations]. *Media. Informaciya. Kommunikaciya*, (34), 22–29.

8. Kochukhova, E. S. (2022). Gorodskoj obraz zhizni v sovetskom xudozhestvennom kino: k voprosu o metode issledovaniya [Urban lifestyle in Soviet feature films: Development of research methodology]. *Idei i idealy*, 14(1–2), 392–407. <https://doi.org/10.17212/2075-0862-2022-14.1.2-392-407>

9. Mikhailin, V., Belyaeva, G. (2020). *Skrytyj uchebnyj plan. Antropologiya sovetskogo shkol'nogo kino nachala 1930-h – serediny 1960-h godov* [Hidden curriculum. Anthropology of Soviet school cinema in the early 1930s – mid 1960s]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

10. Minaeva, O. (2015). *Zhurnaly "Rabotnica" i "Krest'yanka" v reshenii "zhenskogo voprosa" v SSSR v 1920–1930-e gg.: model' propagandistskogo obespecheniya social'nyx reform* [The Rabotnitsa and Krestyanka magazines in solving the "women's issue" in the USSR in the 1920s–1930s: A model for propaganda support for social reforms]. Moscow: MediaMir.

11. Plungyan, N. (2022). *Rozhdenie sovetskoj zhenshhiny. Rabotnica, krest'yanka, letchica, "byvshaya" i drugie v iskusstve 1917–1939 godov* [The birth of a Soviet woman. Worker, peasant woman, pilot, "former" and others in the art of 1917–1939]. Moscow: Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh".

12. Porshneva, O.S. (2018). Realizaciya bol'shevistskogo proekta "novaya zhenshhina" v 1923–1928 gg.: protivorechiya i problemy [Implementation of the Bolshevik project "new woman" in 1923–1928: Contradictions and problems]. In V.M. Rynkov, & A.I. Savin (Eds.), *Lichnost', obshchestvo i vlast' v istorii Rossi* (pp. 383–397). Novosibirsk: Izdatel'stvo Sibirskogo otdeleniya RAN.

13. Pushkareva, N. (2012). Gendernaya sistema Sovetskoj Rossii i sud'by rossiyanok [The gender system of Soviet Russia and the fate of Russian women]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, (5), 8–23.

14. Romanov, P.V., & Yarskaya-Smirnova, E.R. (2009). "Glaznoj sovetskij chelovek": pravila (podo) zreniya ["Eye Soviet man": The rules of suspicion]. In E.R. Yarskaya-Smirnova, & P.V. Romanov (Eds.), *Vizual'naya antropologiya: rezhimy vidimosti pri socializme* (pp. 7–17). Moscow: Variant, CSPGI.

15. Shabatura, E. A. (2006). *Obraz "novoj zhenshhiny" v sovetskoj kul'ture 1917–1929 gg.* [The image of the "new woman" in Soviet culture of 1917–1929] [PhD thesis abstract, Omsk State University]. Russian State Library. <https://search.rsl.ru/ru/record/01003288335>

16. Smagina, S. A. (2017). Kritika "polovogo voprosa" v sovetskom kinematografe vtoroj poloviny 1920-x – nachala 1930-x gg. [Criticism of the "sexual issue" in the Soviet cinema of the second half of the 1920s – early 1930s.] *Artikul't*, (3), 89–94. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2017-3-89-94>

17. Smagina, S. A. (2018). E'krannaya reprezentaciya "novoj zhenshhiny" v sovetskom kinematografe 20-x gg. [The screening representation of the "new woman" in the Soviet cinematograph of the 1920s]. *Artikul't*, (4), 174–181. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2018-4-174-181>

18. Zorkaya, N. (2014). *Istoriya otechestvennogo kino. XX vek* [The history of Russian cinema. 20th century]. Moscow: Belyj gorod.

Информация об авторах

Мария Владимировна Воробьева, кандидат культурологии, научный сотрудник, Институт философии и права Уральского отделения Российской академии наук, Екатеринбург, Россия, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8093-0878>, e-mail: vorobyova-mariya@yandex.ru

Елена Сергеевна Кочухова, кандидат философских наук, старший научный сотрудник, Институт философии и права Уральского отделения Российской академии наук, Екатеринбург, Россия, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7329-2046>, e-mail: elena.kochukhova@yandex.ru

Information about the authors

Maria Vladimirovna Vorobyeva, Candidate of Cultural Studies, Researcher, Institute of Philosophy and Law of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Ekaterinburg, Russia, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8093-0878>, e-mail: vorobyova-mariya@yandex.ru

Elena Sergeevna Kochukhova, Candidate of Philosophical Sciences, Senior Researcher, Institute of Philosophy and Law of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Ekaterinburg, Russia, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7329-2046>, e-mail: elena.kochukhova@yandex.ru
