

С.А. Смагина

кандидат искусствоведения,

старший преподаватель кафедры киноведения ВГИК имени С.А. Герасимова

smsval@mail.ru

ЭКРАННАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ «НОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 20-Х ГГ.

Переломным моментом в историческом развитии «женского вопроса» становится 1917 год – начало периода «экспериментов» советской власти в вопросе женской эмансипации, когда был принят целый ряд декретов, юридически освободивших женщин от оков патриархального уклада. Руководством страны в общественном сознании формируется идеологический конструкт «новая женщина», призванный служить ролевой моделью советской женщине. В статье анализируется, как он был реализован в советском кинематографе 20-х годов, и в чем заключалась особенность его репрезентации на экране.

Ключевые слова: история советского кино, «новая женщина», «женский вопрос», Революция 1917, Коллонтай, Крупская, Арманд, Каплер, Иогансон, Эрмлер, Дмитриев, Эйзенштейн

The turning point in the historical development of the “women's issue” is the 1917's the beginning of the period of “experiments” of the Soviet government in the matter of women's emancipation, when a number of decrees were passed that legally freed women from the shackles of the patriarchal way. The country's leadership in the public consciousness is forming an ideological construct “new woman”, designed to serve as a role model for a Soviet woman. The article analyzes how the Soviet cinema of the 1920s realized it, and what was the peculiarity of its representation on the screen.

Keywords: history of Soviet cinema, “new woman”, “the woman's question”, Revolution 1917, Kollontai, Krupskaya, Armand, Kapler, Johanson, Ermler, Dmitriyev, Eisenstein

Понятие «новой женщины» возникает в советском дискурсе сразу после революции. На волне переустройства общества, когда конструировалось новое социокультурное пространство, у власти возникает потребность в проводнике «нового мира», способного увлечь народ от прежних ценностей на стройку социализма. Этим проводником становится женщина, как наиболее закабаленная человеческая единица в патриархальной системе. Так как эффективность восприятия новых установок напрямую зависела от изменений, происходящих в общественном сознании, переворот необходимо было произвести в самых инертных областях человеческого бытования – частной, семейной и полоролевого деления общества. Все эти вопросы напрямую касались женщины. Именно поэтому в пике традиционной, «старой» женщины начинает формироваться образ «новой», стоящей в центре советской гендерной мифологии. Весь сектор проблем, касающихся ликвидации неравноправия женщины в обществе и семье на территории СССР и ведущих к переустройству общества в целом, с этого времени обозначается как «решение женского вопроса».

Здесь необходимо уточнить, что понятия «советской женщины» и «новой женщины» не тождественны. В первом случае это реальный персонаж, пусть и собирательный, включающий в себя множество женщин, живущих на территории СССР и различающихся по социальному статусу, национальной принадлежности, культурному уровню и т. д. А во втором мы имеем дело с устойчивой идеологической конструкцией, однородной, конвенциональной, не типологизированной. Она должна была служить своеобразным ориентиром, конструировать иные, отличные от прежних, женские поведенческие паттерны за счет внедрения новых моральных норм поведения, нового

образа мышления и речи, формирования нового повседневного имиджа. И в первую очередь на примере этой ролевой модели женщине предлагалось занимать активную жизненную позицию, брать ответственность за собственную судьбу в свои руки. Появление в советском социокультурном пространстве образа «новой женщины» было частью глобального проекта по созданию «нового» мира, общества и советского человека.

Главная качественная характеристика «новой женщины» связывалась с ее самостоятельностью и независимостью – она в состоянии построить свою жизнь самостоятельно и не зависит больше от мужчины. И. Ф. Арманд писала: «При капитализме работница была бесправна не только на фабрике, не только в политической и гражданской области – она была крепостной в семье, дома, в домашнем быту, в своем хозяйстве, в мелочах повседневной жизни» [Арманд, 1975, с. 69]. Арманд такое положение женщины обозначила как «двойное рабство», когда ни юридически, ни фактически та не имела равных с мужчиной прав. При этом, чтобы по-настоящему освободить женщину, по ее мнению, недостаточно только законодательных решений. В первую очередь нужно переломить патриархальный взгляд на женщину, изменить отношение как общества к ней, так и самой женщины к себе. Основными характеристиками «новой женщины», по мнению А.М. Коллонтай, были: «Самодисциплина вместо эмоциональности, умение дорожить своей свободой и независимостью вместо покорности и безличности; утверждение своей индивидуальности вместо наивного старания вобрать и отразить чужой облик “любимого”, предъявление своих прав на “земные” радости вместо лицемерного ношения маски непорочности, наконец, отведение любовным переживаниям подчиненного места в жизни. Перед нами не самка и тень мужчины, перед нами – личность. “Человек-Женщина”» [Коллонтай, 1919, с. 29]. Коллонтай в 1919 году пишет брошюру «Новая мораль и рабочий класс», в которой первую главу так и называет – «Новая женщина». Этот образ она относит к «пятому» типу литературных героинь, обозначая его как «холостую женщину». Причем Коллонтай настаивала, что это не выдуманный персонаж, «она реально существует, она реальное, жизненное явление» [Коллонтай, 1919, с. 5]. Главная характеристика «холостой женщины», по Коллонтай, заключается в том, что та «обладает самоценным внутренним миром, живет интересами общечеловека, она внешне независима и внутренне самостоятельна» [Коллонтай, 1919, с. 5]. И таких «холостых женщин», уверяла автор, в стране миллионы. Они живут в повседневной борьбе, зарабатывая себе на кусок хлеба тяжелым трудом на фабриках и заводах, на земле и в учреждениях. Для «холостой женщины» любовь «второстепенна», она «лишь этап, лишь временная остановка на жизненном пути. Цель жизни, ее содержание – партия, идея, агитация, работа <...> В любви она ищет не содержания и не цели жизни, а лишь того, чего обычно ищут мужчины: “отдыха, поэзии, света”» [Коллонтай, 1919, с. 9]. Идеологический образ «новой женщины» в советском обществе был необходим для преодоления наследия мещанского быта и культивации личных, в первую очередь профессиональных, качеств у освобожденной от патриархального гнета женщины: «Новая женщина – это пролетарка, всем существом своим, целью, по-деловому, усвоившая себе задачи, стоящие перед ее классом. Она родилась в огне революции, на баррикадах, закалялась на фронте. Она росла, переходя от выполнения одной задачи к другой. Задачи воспитания новой женщины-строительницы, борца за новый быт и культуру, входят в общие задачи, выполнение которых ставит перед собою трудящаяся женщина в Международный женский день» [Коммунистка, 1928, с. 53].

Важно заметить, что предложенные «новой женщине» стереотипы поведения не отличались особой оригинальностью – агитация к освобождению от гнета отцов и мужей по сути сводилась снова к служению, только теперь уже общественным интересам. Так, Н. К. Крупская, которая в 20-е годы активно занималась «женским вопросом» и была редактором официального рупора женотдела ЦК РКП(б) журнала «Коммунистка», на совещании при женотделе ЦК ВКП(б) в 1924 году в дискуссии о значении семьи в жизни женщины-коммунистки заявила: «Некоторые общественные деятельницы из работниц и крестьянок в порыве увлечения общественными идеалами и в поисках новых форм жизни в быту проповедуют аскетизм, отказ от семьи, от личной жизни. Об этом можно

было говорить еще в царское время, а теперь мы не можем так думать. Нужно добиваться, чтобы личная жизнь гармонично сливалась с общественной... Мы идем к таким формам семьи, которая должна стать ячейкой содействия общественной жизни. Женщина должна стараться, если она настоящая коммунистка, воспитать и своего мужа, и своих братьев и сестер коммунистами» [Блисковская, 1986, с. 243-244]. Общественница – вот к какой ролевой модели сподвигал образ «новой женщины». Важной его чертой становится отрицание первостепенной ценности и важности семейных отношений. От феминистского движения этот образ отличался тем, что признание женской борьбы за свои права велось исключительно в рамках общей пролетарской борьбы за освобождение. «Женский вопрос» не был самостоятельным. Декларировалось равенство женщин и мужчин в общественно-политической и социально-экономической сферах, однако это не означало наличие исключительно женских, специфических интересов, отличных от запроса пролетариата в целом.

Для привлечения к общественной жизни в политическом отношении наиболее инертной и многочисленной группы женщин создавались специальные органы – женотделы. Изначально они позиционировались как проводники партийной идеологии среди женского населения, заменяя собой комиссии по агитации и пропаганде. Однако достаточно быстро эта организация начинает выходить за рамки, заданные партией, предоставляя женщинам возможности для самореализации или выполняя функции по поддержке женщин в различных жизненных ситуациях. Такая «самодетельность» не входила в планы руководства страны, и женотделы ликвидировали с формулировкой «закончили круг своего развития».

Более действенным инструментом по формированию образа «новой женщины» в общественном сознании становится культура [Шабатура, 2006]. Причем если литература и СМИ действовали на определенную аудиторию, то кинематограф представлял собой универсальную модель, имеющую максимальный охват советского населения. «Важнейшее из всех искусств», как кино обозначил В. И. Ленин, становится наиболее эффективным и масштабным транслятором идеологических установок, пропаганды и агитации. И при всем этом не только идеологическим заказом исчерпывается содержание выходящих на экраны в данное время кинокартин. Зачастую образ «новой женщины», характеристики «новой морали» возникали в фильмах помимо воли автора, на втором плане, не в основной линии развития сюжета, как бессознательная реакция общества (и авторов фильма – как части этого общества) на изменения, происходящие в стране. Именно через репрезентацию женских кинематографических образов мы сегодня можем судить, как постепенно трансформировалась женская гендерная модель: от патриархальной до феминистской (в советском прочтении, разумеется).

Показательным фильмом о «новой женщине» можно назвать работу Алексея Каплера **«Право на женщину»** («Студентка», «Делегатка») 1930 года. Она невольно составила дилогию с картиной «Женщиной завтрашнего дня» 1914 года. В фильме Петра Чардынина главная героиня была врачом-гинекологом, которая предпочла в дореволюционной России профессиональную реализацию семейным узам, отчего была представлена как дама прогрессивная, из ближайшего будущего. И вот чаяния прессы по поводу фильма: о светлых временах, когда женщина станет самостоятельной, – реализовались наяву – героиня (Татьяна Златогорова) картины Каплера в один прекрасный день решает уйти от мужа, который запрещает ей учиться: «Все бабы учиться побегут, с кем жить будем?» Она забирает сына и переезжает в город, где поступает в медицинский институт. В фильме присутствуют достаточно яркие сцены приобщения героини к врачебной профессии, напроць лишённые лиризма, характерного для картины Чардынина. Здесь мелодраматичность заменяется физиологичностью – в сцене занятий по анатомии даются документальные кадры препарации трупа. Героиня с непривычки теряет сознание, чем вызывает снисходительные улыбки сокурсников и профессора – ей еще многому придется научиться, чтобы стать наравне с мужчинами настоящим хирургом.

Героине сложно совмещать воспитание ребенка и активную студенческую жизнь, а тут еще ее решают обойти со стипендией, так как, по мнению ее товарищей, она может по закону потребовать алименты с бывшего мужа. Он должен ее, как и прежде, содержать. В результате данный вопрос о стипендии выносится на партсобрание, на котором, как пишут титры, героиню решено вырчить, так как в социалистическом строительстве роль женщины значительно выросла, а значит, необходимо поддержать своего товарища по борьбе. В эпизоде на собрании возникает важный художественный образ стакана воды, который в кинематографе 20-х годов будет символизировать новую пролетарскую мораль, правда, здесь не в таком крайнем прочтении – скорее как новое, прогрессивное мировоззрение, формирующееся у собравшихся. Пока партторг зачитывает официальный документ, графин с водой и стакан – обычная деталь у выступающего, но режиссёр после кадров зрительного зала, аплодирующего на предложение поддержать женщину, дает длинный план этого же графина и стакана с водой, которые за счет особой сфокусированности на них из бытового артефакта превращаются в метафору.

Без пристального материнского внимания ребенок героини заболевает и умирает. Однако в образной структуре фильма эта безусловная трагедия в большей степени – освобождение женщины от патриархального ига, в рамках которого дети – это беспроигрышный способ закабаления женщины. Идеальное состояние для бабы в русском селении или многочисленная семья, или состояние беременности, так как это гарантирует мужу, что его жена в силу материальных причин всегда будет при нем и в подчинении. Главная героиня фильма вслед за разрывом с мужем, выбором маскулинной профессии хирурга рушит и данную традицию – она холоста и бездетна. «Учусь, работаю, – словом, живу», – пишет она в прощальном письме мужу. В качестве альтернативы семейному быту она выбирает профессиональную реализацию, будучи хирургом, спасает жизни советских детей. Право на женщину теперь имеет только сама женщина и общество.

Занимаясь «женским вопросом», кинематограф вслед за государственной пропагандой представлял советское женское сообщество крайне полярным. На одном полюсе был мир темного домостроевского прошлого, безграмотных баб с религиозным мышлением и тяжелой судьбой. А на другом – радужный мир «новой женщины», комсомолки и красавицы, борца, товарища и строительницы светлого будущего наравне с мужчиной. 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.

О таком противостоянии представительниц старого и нового миров рассказывает фильм **Алексея Дмитриева «Соперницы» (1929)**. В удмуртской деревне за любовь молодого охотника Ядыгара борются дочка кулака Италмас (Зана Занони) и активистка кооперативного движения Тутыгаш (Ольга Ленская). К симпатичному парню их влекут абсолютно разные силы: Италмас пытается соблазнить его по наущению отца – купца Шакмаева, который, в надежде развалить кооперацию, мечтает выдать дочь за самого грамотного члена правления этого кооператива. Тутыгаш себе романтических целей не ставит, для нее Ядыгар – это товарищ по комсомолу и общему делу. Если недавно в деревне все население было однородным: «...по весне трещотками, палками и метлами выгоняли из изб каждую весну чертей – “шайтанов», то с приходом советской власти появилась эта полярность – старого и нового, колдовства и книг. В деревенский праздник особенно заметна эта неоднородность, как поясняет титр: «Наряду с гармонией еще тренькают здесь дедовские гусли». Италмас как представительницу домостроя постоянно сопровождают языческие обряды и заговоры, она решается на любовный приворот лишь бы победить соперницу. А той совсем дела нет до празднеств, она выдергивает Ядыгара из хоровода с Италмас и зовет на собрание, на повестке которого важный вопрос – город отказывается продавать кооперативу продукты в кредит. В то время как Италмас просит местного знахаря приворожить парня, Тутыгаш вызывается сопровождать обоз в город, так как Ядыгар остается в деревне, чтобы защитить кооператив от козней конкурента –

купца Шакмаева. У девушек разные не только мотивации к отношениям с молодым охотником, но и разные методы их выстраивания. Предсказуем и результат: Италмас становится жертвой собственных козней и обмана, погибая в лесу. А Тутыгаш возвращается в деревню с груженными продуктами обозами, чем заслуживает от Ядыгара признание: «Ты хорошо съездила, твоему возвращению я рад даже больше, чем привезенным товарам». В противостоянии купца Шакмаева и потребительского кооператива за право торговли в деревне побеждает последний. «Кооперация – великая сила», – говорит один из деревенских активистов. По большому счету союз Тутыгаш и Ядыгара – это такая же кооперация, поэтому из присланной райсоветом громкоговорящей установки доносятся следующие слова: «...Крестьяне Улын-Юри-Вотской автономной области, поздравляем вас с установкой радиоприемника и укреплением вашего потребительского общества. Кооперация и радио теснее сплотят вас в одну семью с трудящимися Советского Союза». Создание семьи теперь приравнивается к процессу коллективизации.

Образ «новой женщины» является генеральной линией между старым миром и новым в фильме **Сергея Эйзенштейна «Генеральная линия» (1929)**. Фильм был подвергнут цензурным переделкам, по указанию Сталина переименован в «Старое и новое» и в 1930 году снят с показа как «идеологически ошибочный». Задуманная в 1927 году как революционная ода кооперации, которая должна была помочь деревне преодолеть экономическую и техническую отсталость, по техническим причинам (съемки фильма были прерваны, так как Эйзенштейну было поручено поставить «Октябрь» к юбилею) картина вернулась в производство в середине 1928-го, а на экраны вышла в год «великого перелома», в 1929 году. К этому времени линия партийно-государственной политики в стране резко изменилась, окончательно была свернута политика НЭПа и взят решительный курс на индустриализацию и насильственную коллективизацию.

Картина, помимо крестьянской темы, важна еще и тем, что в ней впервые в творчестве режиссера материал выстраивается вокруг единого центрального персонажа, и таким персонажем становится женщина, причем в характерной репрезентации для 20-х годов – освобожденная из оков патриархального быта. Режиссёр в динамике выстраивает образ «новой женщины», скрывая за ним в целом мифологему «нового человека», рожденного Революцией. Марфа Лапкина, играющая фактически саму себя под собственным именем, проходит все этапы советской инициации – из безлошадной крестьянки, забитой нищей жизнью и мужиком, превращается в идеолога кооперативного движения, организуя вместе с участковым агрономом и местными бедняками молочную артель. Сепаратор становится в ее судьбе лучшей версией мужского участия в формировании ее как женщины будущего. Режиссёр экстатически решает это сопричастие, используя приемы пафосного построения кинокомпозиции и символику: брызг сливок, окропляющих Марфу, после которых она, как герой сказки П. Ершова, перерождается в «новую женщину». Венцом же ее метаморфоз становится превращение в человека-машину в лучших традициях авангардных лозунгов 20-х годов. Артель получает от своих рабочих-шефов первый трактор, а к финалу картины артельную землю возделывают уже десятки тракторов, за рулем одного из которых сидит Марфа Лапкина. Безлошадная крестьянка мифически трансформируется в бесполого человека-женщину, одетую как мужчина, в кожаных крагах и очках-фарах. В финале картины она становится одним целым со своим «стальным конем», знаменуя всем своим образом возникновение проводника «новой цивилизации». Симптоматично, что многократно в фильме возникает мотив неузнаваемости Лапкиной – прошлое и настоящее здесь не процесс гармоничного роста, а полярность, возникшая в результате радикальной перестройки.

Оппозиция старого и нового становится одной из центральных характеристик кинематографа второй половины 20-х – начала 30-х годов, и решаться она будет посредством репрезентации женского образа. Популярным становится мотив приехавшей из деревни в большой город девушки, которая на своем горьком опыте познает трудности и радости «нового» быта, а главное, «перековывается» по ходу истории в прогрессивного гражданина своей страны. Причем это могла

быть совсем и не глухая деревня, а пригород, но некое отдаление от центра давало возможности режиссёрам снова и снова обыгрывать эту двойственность современного мира, которую следует привести к идеологическому единообразию.

Героиней фильма «**Катька – бумажный ранет**» режиссёров **Эдуарда Иогансона и Фридриха Эрмлера (1926)** становится простая деревенская девушка Катя (Вероника Бужинская), которая после смерти единственной семейной кормилицы – коровы – вынуждена была податься в Ленинград на заработки, чтобы «сколотить денег» на новую. Из-за своей неискренности она быстро оказывается в среде городского дна, торгуя яблоками без лицензии наравне с опытными спекулянтами, а также по наивности связывается с вором Сёмкой Жгутом (Валерий Соловцов), от которого беременеет. Катька – типичная «новая женщина». Как только Жгут начал ей помыкать: «Баба ты теперь никуда, а кобенишься» – и отлынивать от своих обязанностей в «торговых рядах», она, будучи на сносях, вытаскивает вташею мужика из своего дома и жизни «обратно на Лиговку», так как толку от него мало, и сама начинает заправлять своими делами. Она самостоятельна в своих решениях и поступках. Именно такими мечтали видеть своих современниц Арманд (не самка и тень мужчины, а личность) и Коллонтай (холостая женщина) – самодостаточными и независимыми от мужчин. И с этого момента оппозиция в фильме – деревня и город, решенная через товар на лотке Катьки (яблоки сорта бумажный ранет) и ее соседки Верки (Бэлла Чернова), торгующей заграничным парфюмом без пломбы, трансформируется в две сюжетные линии: «новая женщина» делает из мужчины человека, и женщина старой формации, без стержня, мечтающая лишь о выгодном замужестве, из-за мужчины попадает в криминальную историю.

Варькина линия развивается предсказуемо: за своими мещанскими фантазиями о счастливой семейной жизни она не замечает, что связывается с вором и альфонсом Сёмкой: «Пойдем в загс, запишемся, а потом магазин откроем...» Мужчина не спешит составить счастье девушки, ведь у него с Катькой «и без загса все получилось», для него она лишь приманка для богатых толстосумов, жадных до девичьей любви. Брачная обывательщина закончилась для девушки плачевно – Сёмка обворовывает, а потом пытается убить ее потенциального жениха, за что она как соучастница оказывается арестованной.

На контрасте с Варькиной линией история Катьки выглядит более оптимистично. Она из человеческого сострадания пригревает не вписавшегося в новый мир «тиллигента» Вадьку (Федор Никитин), которого все вокруг называют сопляком и шляпой за то, что тот ни постоять за себя, ни найти работы не может. «Верно, не умею я...» – жалуется он девушке, на что та предлагает ему поучаствовать в ее торговле: «Я тебя в люди выведу, работать научу... будешь человеком», – поручив ему охранять покой беспатентных лотошников. И зовет жить к себе: «В избе всякая соринка пригодится. Идем, ночуй. Только не подумай чего». Катька поступает так, как обычно поступают мужчины, – пускает на свою территорию более слабую особь, в меру опекает и нагружает работой, а когда в доме появляется ребенок, оставляет эту «слабую особь» нянчиться с ним, пока сама на заработках. Героиня сама определяет статус отношений с Вадькой: «На зло ему буду жить с тобой» – и принимает решение об их дальнейшей судьбе: «Чорт с ними, с яблоками, мы на завод поступаем». Катьку во всей этой истории не мучают сомнения, она точно знает, чего хочет и куда движется – к лучшей жизни своей и своего ребенка. Она ядро целевой аудитории советской агитации и пропаганды – крестьянская женщина, которой, кроме своих оков, терять нечего, она нацелена только на будущее. Рефлексии одолевают «тиллигента» Вадьку, оно и понятно, это персонаж из «прошлой жизни», враг для советской власти, причем, не классовый («эксплуататоры»), а что еще страшнее – идеологический («буржуазия»). Поэтому он здесь и показан как абсолютно лишенный жизненных сил человек. Да он и сам это понимает, оттого и решает покончить с собой. Правда, и это дело для него оказывается непосильным: «Ночь прошла для Вадьки в глубоком раздумье. Умереть ему было так же трудно, как и жить». Найдя удобный мосток, где можно свести счеты с жизнью, он бросается вниз головой. Задумываться о самоубийстве

С.А. Смагина *«Новая женщина» как идеологический концепт советского кинематографа 20-х гг.*

на мосту – это деталь из дореволюционного кино о падших женщинах, здесь же, в фильме 20-х годов, этот культурный код не срабатывает – мелко. Как буквально – Вадьке воды по колено, так и в символическом значении – мелко по отношению к женщине, к ребенку, к которому привязался, к советской действительности, которая предоставляет возможности для лучшей жизни. Через комичность ситуации (у Вадьки воришка уносит верхнюю одежду, пока тот «умирает») и самоиронию (титр «Коли жить, так и причесаться надо», и Вадька вынимает из нагрудного кармана рубахи расческу) происходит так характерная для кинематографа 20-х годов «перековка» героя из «тиллигента» в полноценного члена общества. Он возвращается домой к Катьке, спасает ребенка и обезвреживает преступника Сёмку. В нем затеплился огонек жизни, но по-настоящему разгореться ему поможет Катька, которая «искала пути к новой жизни» и нашла единственно верный, устроившись работать на завод. Семья воссоединяется, и счастливая «новая женщина» говорит своему мужчине: «Поступила на завод и тебя устрою».

На образ «новой женщины» властью изначально возлагается большая ответственность. Задуманный как антипод образу дореволюционной женщины, несущей в себе заряд патриархального мироустройства и представляющей собой жертву гендерного неравноправия вне зависимости от финансового достатка семьи, он должен был в полной мере продемонстрировать торжество революционных идей и социального прогресса в стране. Основной его характеристикой в кинематографе 20-х гг. становится холостой статус женщины либо подчеркнутая ее независимость от мужчины. Этот образ чрезвычайно активно тиражируется экраном: «Перевал» (реж. Сергей Митрич, 1925), «Бабий лог», (реж. Сергей Митрич, 1925), «Ваша знакомая» (реж. Лев Кулешов, 1927), «Жена» (реж. Михаил Доронин, 1927), «Чужая / Такая женщина / Метель» (реж. Константин Эггерт, 1927), «Золотое руно» (реж. Борис Светозаров, 1927), «Девушка с коробкой» (реж. Б. Барнет, 1927), «Кукла с миллионами» (реж. С. Комаров, 1928), «Дом на Трубной» (реж. Б. Барнет, 1928), «Иван да Марья» (реж. Владимир Широков (II), 1928), «Василисина победа / Чертова баба» (реж. Леонид Молчанов, 1928), «Песня весны» (реж. Владимир Гардин, 1929), «Танька-трактирщица / Против отца» (реж. Борис Светозаров, 1929), «Ухабы» (реж. Абрам Роом, 1928), «Посторонняя женщина» (реж. Иван Пырьев, 1929), «Две женщины / Женщина в зеркале / Женщина наших дней» (реж. Григорий Рошаль, 1929), «Ледолом / Анка» (реж. Б. Барнет, 1931) и др. Многие из перечисленных фильмов не сохранились или сохранились лишь на бумаге, однако даже по дошедшему до нас киноматериалу можно понять масштаб большевистской задумки. Эти революционные идеи по феминизации общества просуществовали недолго, уже в 30-е в репрезентации женщины на экране произойдет разворот к традиционным ценностям.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Генеральная линия» (1929, реж. С.Эйзенштейна, СССР), игр.
2. Катька – бумажный ранет (1926, реж. Э. Иогансона, Ф. Эрмлера, СССР), игр.
3. Право на женщину [«Студентка», «Делегатка»] (1930, реж. А. Каплер, СССР), игр.
4. Соперницы (1929, реж. А. Дмитриев, СССР), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Арманд И. Ф. Задачи работниц в Советской России // Арманд И. Ф. Статьи, речи, письма. – Москва: Политиздат, 1975.
2. Блисковская Н.З. Ключи от счастья женского: Встречи и беседы Н. К. Крупской с работницами Москвы // Сборник. Сост. Н.З. Блисковская. – Москва: Моск. рабочий, 1986.
3. Коллонтай А. М. Новая мораль и рабочий класс. – Москва: ВЦИКС Р. К. и Кр. Депутатов, 1919.
4. Коммунистка. 1928. № 2. С. 53-54.

S.A. Smagina *The screening representation of the “new woman”
in the Soviet cinematograph of the 20th*

ЛИТЕРАТУРА

1. Шабатура Е. А. Образ «новой женщины» в советской культуре 1917–1929 гг. Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Федеральное агентство по образованию Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского». Омск. 2006.

SOURCES

1. Armand I.F. *Zadachi rabotnic v Sovetskoj Rossii* [The Tasks of Workers in Soviet Russia]. In Armand I.F. *Stat'i, rechi, pis'ma* [Articles, speeches, letters]. Moscow, Politizdat, 1975.
2. Bliskovskaya N.Z. *Klyuchi ot schast'ya zhenskogo: Vstrechi i besedy N. K. Krupskoj s raboticami Moskvy* [Keys to Women's Happiness: Meetings and Conversations by N. Krupskaya with Workers of Moscow]. In *Sbornik*. Sost. N.Z. Bliskovskaya. Moscow, Mosk. rabochij, 1986.
3. Kollontaj A.M. *Novaya moral' i rabochij klass* [New morality and working class]. Moscow, VCIKS R. K. i Kr. Deputatov, 1919.
4. *Kommunistka*. 1928. № 2. S. 53-54.

REFERENCES

1. Shabatura E.A. *Obraz “novoj zhenshchiny” v sovetskoj kul'ture 1917–1929 gg.* [The image of the “new woman” in the Soviet culture of 1917-1929.], Thesis for the degree of Candidate of Historical Sciences. Federal Agency for Education State Educational Institution of Higher Professional Education “Omsk State University. FM Dostoyevsky”. Omsk. 2006.