



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2019 г. С. А. Смагина

Москва, Россия

«НОВАЯ ЖЕНЩИНА» В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1920-Х ГГ. КАК ФЕНОМЕН

Аннотация: Переломным моментом в историческом развитии «женского вопроса» становится 1917 г. В этот период начинается череда «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. Главной качественной характеристикой «новой женщины» становится ее самодостаточность и независимость — она в состоянии построить свою жизнь самостоятельно и не зависит больше от мужчины. В статье анализируется, как феномен «новой женщины» был реализован в советском кинематографе 1920-х гг. и в чем заключалась особенность его репрезентации на экране. Этот образ, задуманный как антипод образу дореволюционной женщины, должен был в полной мере продемонстрировать торжество революционных идей и социального прогресса в стране.

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

Информация об авторе: Светлана Александровна Смагина — кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Всероссийский институт кинематографии им. С. А. Герасимова, ул. Вильгельма Пика, д. 3, 129226 г. Москва, Россия. E-mail: smsval@mail.ru

Дата поступления статьи: 13.04.2018

Дата публикации: 28.03.2019

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

В послереволюционный период, когда происходил переход от патриархального уклада к новой модели социально-политического устройства общества, когда конструировалось новое социокультурное пространство, у главных идеологов страны возникла потребность в проводнике этого «нового мира». Таким проводником становится женщина. Эффективность восприятия принципов «нового» напрямую зависела от изменений, происходящих в общественном сознании, поэтому переворот должен был произойти в самых инертных областях человеческой жизни — частной, семейной и полоролевого сегментирования общества, т. е. в отношении женщины, закабаленной патриархальной системой. Руководство страны отчетливо понимает, что нельзя более оставлять без

внимания подавляющую часть населения (тем более что та проявляла недюжинную политическую и социальную активность в революционный период), справедливо расценив, что при достаточном покровительстве и при должной идеологической обработке она могла обеспечить власти широкую общественную поддержку. И на волне этой потребности начинает формироваться новая гендерная мифология, генерализирующим понятием которой становится образ «новой женщины» в пику «старой», традиционной, закабаленной. 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».

История женского движения в России и процесс эмансипации советской женщины в современном гуманитарном пространстве являются предметом устойчивого интереса исследователей. По большей части эти работы посвящены историографии «женского вопроса» (см., например, «Советская власть и женское движение в СССР в 20-е гг. XX в.» Н. Григорьевой [6]) и тому, как формировался образ новой советской женщины в культуре. Так, Е. Шабатура в своей диссертации «Образ “новой женщины” в советской культуре 1917–1929 гг.» [13] подробно разбирает, как влияла партийно-государственная политика в отношении женщин на конструирование данного образа и какое отражение он находит в массовой культуре, в первую очередь в журнальных публикациях.

Темой для исследования О. Минаевой [10] становится влияние популярных женских журналов «Работница» и «Крестьянка» на эмансипацию советских женщин. Автор, анализируя содержание указанных журналов, формулирует технологии трансляции новых гендерных представлений и новых ценностей «новой женщины», которые используются пропагандой для создания привлекательного образа жизни советской женщины. Региональную прессу в этом же ключе изучает М. Васеха в статье «“Новая советская женщина”: конструирование образа в 1920-е гг. (по материалам юга Западной Сибири)» [4]. Интересный ракурс в исследовании женского образа 1920-х гг. предлагает в своих работах Т. Дашкова [7]. Она анализирует формирование «визуального канона» женщины в советских журналах 1930-х гг., связывая его с более ранним периодом 1920-х гг., когда образ женщины становится площадкой для идеологических экспериментов.

Однако самым востребованным ракурсом для исследования образа советской женщины остается мифологический. Основной интерес авторов связан с вопросами «новой женственности», устойчивых архетипов и процессом возникновения и функционирования укорененных в общественном сознании мифов-идеологем. В качестве примеров можно привести статьи О. Хлопониной «Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов» [12], А. Шадринной «Родина-мать, мать и мачеха. Образ матери в советском и постсоветском кино. Как изменялись представления о роли матери в кино за последние 100 лет» [14], А. Неминущего «Категория женственности в советском кино 1930-х гг.» [11], А. В. Бородиной, Д. Ю. Бородина «Баба или товарищ? Идеал новой советской женщины в 20-х – 30-х гг.» [3] и т. д.

Таким образом, несмотря на широкий спектр имеющейся литературы, поставленная в исследовании проблема репрезентации «новой женщины» в кинематографе не только не представлена в системном виде, но и малоизучена. Попытку через гендерный аспект выйти на обобщение советского культурно-исторического дискурса 1920-х гг. в своей книге «Киноантропология XX/20» делает И. Гращенкова [5]. Однако ее исследование относится скорее к беллетристическому жанру, нежели к научному.

Автор данной статьи ставит перед собой цель — выявив основные характеристики образа «новой женщины», транслируемые новой властью, найти их визуальные подтверждения на киноэкране; определить, в чем заключается особенность репрезентации образа «новой женщины» в советских фильмах 1920-х гг. Безусловно, кинематограф чутко отзывается на все перемены, происходящие в обществе. Однако в силу разных, в том числе технических, причин эта реакция зачастую не буквальна или отложена по времени. Поэтому феномен «новой женщины», сформулированный в рамках политики «нового времени» и «нового человека» и относящийся исключительно к первой половине 1920-х гг., в кинематографе имеет размытые границы. Это позволяет исследователям относить к нему поголовно все женские образы из советского кинематографа довоенного периода. А это ошибочно, так как в середине 1930-х гг. в кинематографе происходит очередная трансформация женского образа и он получает двойную кодировку, совмещающую в себе феминистские черты и патриархальные.

Необходимо уточнить, что понятия «советская женщина» и «новая женщина» 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, нетипологизированной. 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» [1, 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”» [8, с. 29]. Коллонтай в 1919 г. 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» [8, 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» [8, 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”» [8, 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» [9, 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 1920-е гг. активно занималась «женским вопросом» и была редактором официального рупора женотдела ЦК РКП(б) журнала «Коммунистка», на совещании при женотделе ЦК ВКП(б) в 1924 г. 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» [2, 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 самодостаточным. 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. 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 г. Она невольно составила дилогию с картиной, о которой говорилось ранее, «Женщиной завтрашнего дня» 1914 г. 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 самодостаточной, — 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, напрочь лишенные 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 выручить, так как в социалистическом строительстве роль женщины значительно выросла, а значит, необходимо поддержать своего товарища по борьбе.

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 ма-

скулиной 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. Предскажем 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 становится 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 г. снят с показа как «идеологически ошибочный». Задуманная в 1927 г. 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 г. 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 1920-х гг. — освобожденная из оков патриархального быта. Режиссер 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. Режиссер 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 1920-х гг. 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.

Одной из центральных характеристик кинематографа второй половины 1920-х — начала 1930-х гг. становится оппозиция старого и нового, которая решается посредством репрезентации образа «новой женщины». Задуманный как антипод образу до-революционной 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 1920-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), Катька — бумажный ранет» (реж. Э. Иогансон и Ф. Эрмлер, 1926), «Ваша знакомая» (реж. Лев Кулешов, 1927), «Жена» (реж. Михаил Доронин, 1927), «Чужая / Такая женщина / Метель» (реж. Константин Эггерт, 1927), «Золотое руно» (реж. Борис Све-

тозаров, 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 женщин» (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 1930-е в репрезентации женщины на экране произойдет разворот к традиционным ценностям.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Арманд И. Ф. Задачи работниц в Советской России // Статьи, речи, письма. М.: Политиздат, 1975. 287 с.
- 2 Блисковская Н. З. Ключи от счастья женского: Встречи и беседы Н. К. Крупской с работницами Москвы / сост. Н. З. Блисковская. М.: Московский рабочий, 1986. 251 с.
- 3 Бородин Д. Ю., Бородин Д. Ю. Баба или товарищ? Идеал новой советской женщины в 20-х – 30-х гг. // Женские и гендерные исследования в Тверском государственном университете. Тверь: Изд-во ТГУ, 2000. С. 45–51.
- 4 Васеха М. В. «Новая советская женщина»: конструирование образа в 1920-е годы (по материалам юга Западной Сибири) // Вестник РФФИ. Гуманитарные и общественные науки. 2017. № 2. С. 54–67.
- 5 Гращенкова И. Н. Киноантропология XX / 20. М.: Человек, 2014. 904 с.
- 6 Григорьева Г. Н. Советская власть и женское движение в СССР в 20-е гг. XX в.: автореф. дис. ... канд. истор. наук. М., 2004. 16 с.
- 7 Дашкова Т. Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х годов // Логос. 1999. № 11/12 (21). С. 131–155.
- 8 Коллонтай А. М. Новая мораль и рабочий класс. М.: ВЦИКС Р. К. и Кр. Депутатов, 1919. 61 с.
- 9 Коммунистка. 1928. № 2. С. 53–54.
- 10 Минаева О. Д. Журналы «Работница» и «Крестьянка» в решении «женского вопроса» в СССР в 1920–1930-е гг.: модель пропагандистского обеспечения социальных реформ. М.: МедиаМир, 2015. 232 с.
- 11 Неминуций А. Н. Категория женственности в советском кино 1930-х гг. // Вестник Псковского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2016. № 3. С. 117–122.
- 12 Хлопонина О. О. Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов // Проблемы культурологии. 2017. № 2. 2017. С. 140–151.
- 13 Шабатура Е. А. Образ «новой женщины» в советской культуре 1917–1929 гг.: автореф. дис. ... канд. истор. наук. Омск, 2006. 25 с.
- 14 Шадрина А. Родина-мать, мать и мачеха. Образ матери в советском и постсоветском кино. Как изменялись представления о роли матери в кино за последние 100 лет // Makeout.by. URL: <https://makeout.by/2014/06/17/rodina-mat-mat-i-macheha-obraz-materi-v-sovetskom-i-postsovetskom-kino.html> (дата обращения 16.02.2016).

© 2019 г. Svetlana A. Smagina
Moscow, Russia

THE PHENOMENON OF “NEW WOMAN” IN THE SOVIET CINEMATOGRAPHY OF THE 20S

Abstract: The year 1917 was a turning point in the historical development of “women's issue”. It marked a period of “experiments” by Soviet government dealing with the issue of women's emancipation, when a number of decrees legally freeing women from the clutches of the patriarchal structure were adopted. The country's leadership aimed at inculcating into public consciousness of an ideological construct “new woman”, designed to serve as a role model for Soviet women. Self-sufficiency and independence were meant to be the main qualitative characteristic of “new woman” — she is the one who is able to build her own life independently and depends on man no more. The article explores the ways of implementing “new woman” concept in the Soviet cinema of the 20s, and highlights peculiarity of its representation on screen. This image, conceived as the opposite to a pre-revolutionary woman's image, was supposed to fully demonstrate the triumph of revolutionary ideas and social progress in the country.

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

Information about author: Svetlana A. Smagina — PhD in Arts, Senior Lecturer, All-Russian State Institute of Cinematography n.a. S. A. Gerasimov, Wilhelm Pick St. 3, 129226 Moscow, Russia.

Received: April 09, 2018

Date of publication: March 28, 2019

For citation: Smagina S. A. The phenomenon of “new woman” in the Soviet cinematography of the 20s. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 257–266. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Armand I. F. Zadachi rabotnits v Sovetskoi Rossii [The Tasks of workers in the Soviet Russia]. *Stat'i, rechi, pis'ma* [Articles, speeches, letters]. Moscow, Politizdat Publ., 1975. 287 p. (In Russian)
- 2 Bliskovskaya N. Z. *Kliuchi ot schast'ia zhenskogo: Vstrechi i besedy N. K. Krupskoi s rabotnitsami Moskvy* [Keys to Women's Happiness: Meetings and Conversations by N. Krupskaya with Workers of Moscow], collected by N. Z. Bliskovskaya. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1986. 251 p. (In Russian)
- 3 Borodina A. V., Borodin D. Y. Baba ili tovarishch? Ideal novoi sovetskoi zhenshchiny v 20-kh – 30-kh gg. [Woman or comrade? The ideal of a new Soviet woman in the 20s – 30s.] *Zhenskie i gendernye issledovaniia v Tverskom gosudarstvennom universitete* [Women and gender studies at Tver State University]. Tver', Izdatel'stvo TGU Publ., 2000, pp. 45–51. (In Russian)
- 4 Vasekha M. V. “Novaia sovetskaia zhenshchina”: konstruirovaniie obraza v 1920-e gody (po materialam iuga Zapadnoi Sibiri) [“New Soviet Woman”: Image Design in the 1920s (Based on Materials from the South of Western Siberia)]. *Vestnik RFFI*.

- Gumanitarnye i obshchestvennye nauki* [Humanities and social Sciences], 2017, no 2, pp. 54–67. (In Russian)
- 5 Grashchenkova I. N. *Kinoantropologiya XX / 20* [Cinema Anthropology XX / 20] Moscow, Chelovek Publ., 2014. 904 p. (In Russian)
- 6 Grigor'eva G. N. *Sovetskaia vlast' i zhenskoe dvizhenie v SSSR v 20-e gg. XX v.: avtoref. dis. ... kand. istor. nauk* [Soviet power and women's movement in the USSR in the 20s of the 20th century: PhD thesis, summary]. Moscow, 2004. 16 p. (In Russian)
- 7 Dashkova T. *Vizual'naiia reprezentatsiia zhenskogo tela v sovetskoi massovoi kul'ture 30-kh godov* [Visual representation of the female body in the Soviet mass culture of the 30s]. *Logos*, 1999, no 11/12 (21), pp. 131–155. (In Russian)
- 8 Kollontai A. M. *Novaia moral' i rabochii klass* [New morality and working class]. Moscow, VTsIKS R. K. i Kr. Deputatov Publ., 1919. 61 p. (In Russian)
- 9 *Kommunistka*, 1928, no 2, pp. 53–54. (In Russian)
- 10 Minaeva O. D. *Zhurnaly "Rabotnitsa" i "Krest'ianka" v reshenii "zhenskogo voprosa" v SSSR v 1920–1930-e gg.: model' propagandistskogo obespecheniia sotsial'nykh reform* [The magazines "Rabotnitsa" and "Peasant Woman" in solving the "women's issue" in the USSR in the 1920–1930: propaganda model of social reforms]. Moscow, MediaMir Publ., 2015. 232 p. (In Russian)
- 11 Neminushchii A. N. *Kategoriia zhenstvennosti v sovetskom kino 1930-kh gg.* [The category of femininity in the Soviet cinema of the 1930s]. *Vestnik Pskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Sotsial'no-gumanitarnye nauki"*, 2016, no 3, pp. 117–122. (In Russian)
- 12 Khloponina O. O. *Transformatsiia zhenskoi obraznosti v sovetskom kinematografe 1920–1930-kh godov* [Transformation of female imagery in Soviet cinema of the 1920–1930]. *Problemy kul'turologii*, 2017, no 2, pp. 140–151. (In Russian)
- 13 Shabatura E. A. *Obraz "novoi zhenshchiny" v sovetskoi kul'ture 1917–1929 gg.: avtoref. dis. ... kand. istor. nauk* [The image of "new woman" in the Soviet culture of 1917–1929: PhD thesis, summary]. Omsk, 2006. 25 p. (In Russian)
- 14 Shadrina A. *Rodina-mat', mat' i macheha. Obraz materi v sovetskom i postsovetskom kino. Kak izmenialis' predstavleniia o roli materi v kino za poslednie 100 let* [Motherland, mother and stepmother. The image of mother in the Soviet and post-Soviet cinema. How did the perceptions of mother's role in the cinema change in the last 100 years]. *Makeout.by*. Available at: <https://makeout.by/2014/06/17/rodina-mat-mat-i-macheha-obraz-materi-v-sovetskom-i-postsovetskom-kino.html> (accessed 16 February 2016). (In Russian)