

На правах рукописи

Смагина Светлана Александровна

ОБРАЗ «НОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» В КИНЕМАТОГРАФЕ ПЕРЕХОДНЫХ
ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕРИОДОВ

Специальность 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва – 2021

Диссертация выполнена на кафедре киноведения

Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова

Научный консультант: **Виноградов Владимир Вячеславович**

доктор искусствоведения, доцент кафедры киноведения ВГИК

Официальные оппоненты: **Артюх Анжелика Александровна**

доктор искусствоведения, профессор кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского Института Кино и Телевидения

Сальникова Екатерина Викторовна

доктор культурологии, заведующий сектором художественных проблем массмедиа ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»

Цыркун Нина Александровна

доктор искусствоведения, научный сотрудник Научного отдела ФГБУК «Государственный центральный музей кино»

Ведущая организация: **Российский государственный гуманитарный университет (ФГБОУ ВО «РГГУ»)**

Защита состоится «17» мая 2021 г. в 15.00 час. на заседании Диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском государственном институте кинематографии имени С.А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова и на сайте <http://vgik.info/dissovet/the-planned-defense-of-a-thesis.php>.

Отзывы просим направлять по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, ВГИК, Учебное управление.

Автореферат разослан «___»_____ 2021 г. и размещен на сайтах <http://vgik.info/dissovet/the-planned-defense-of-a-thesis.php>; <http://vak.ed.gov.ru>.

Ученый секретарь Диссертационного совета,
доктор искусствоведения

Ю. В. Михеева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования

Диссертационная работа посвящена выявлению взаимообусловленности двух параллельных процессов: истории развития искусства (в данном случае кинематографа) и социально-культурных изменений в обществе. Совершенно очевидно, что эти две линии зависят друг от друга и в то же время обладают собственной логикой развития. Поэтому автор исследования отдает себе отчет о границах подобных попыток. Но одновременно не оставляет надежды посредством искусствоведческого анализа установить связь характера той или иной эпохи с особенностями репрезентации образной системы в художественных произведениях.

В поле исследовательского интереса диссертанта находятся два исторического периода, принципиально изменившие развитие России в XX веке: начавшиеся в 1917 г. революционные преобразования (включая предреволюционный период) и изменения общественной формации после 1991 г. Последовавшие социально-политические, экономические, культурные сдвиги естественно повлияли на образную систему в отечественном искусстве, изменили типологию героев, сформировали новые драматические конфликты и пр. Важнейшие изменения в художественной репрезентации коснулись образа женщины. Именно он становится одним из основных элементов, демонстрирующих путь преобразований в обществе.

Необходимо отметить, что в первые десятилетия XX века подобные процессы затрагивали не только Россию. В том или ином виде революционные преобразования происходили во многих странах мира. Россия же с начала XX века стала не только одним из центров таких трансформаций, но и испытала культурное влияние со стороны других стран, в частности, Германии, что будет подробно исследовано в данной работе.

Актуальность исследования обусловлена тем, что примерно с начала 1920-х гг. в России и Европе начался активный процесс разрушения патриархальных ценностей. В общественном сознании постепенно формируется понятие о

равноправии полов, пересматриваются традиционалистские представления о месте женщины в социокультурной жизни. Так возникает определение «новая женщина», обладающее своей специфической экранной репрезентацией, которая включает целый комплекс черт, отличающих эту героиню от традиционного положительного женского образа в патриархальном обществе. И этот процесс феминизации социума и кинематографа в настоящий момент только набирает обороты.

Акцент на репрезентации не случаен: это базовое для современного искусствоведческого подхода понятие обращено к рассмотрению художественного образа в его динамическом культурно-историческом аспекте. Оно позволяет анализировать образную систему, исходя из понимания изменения «духа времени» (нем. *Zeitgeist*): доминирующей интеллектуальной традиции, формирующей стиль мышления той или иной эпохи, выражающейся в социальных отношениях, культуре, поведенческих стратегиях, нормах морали и т. д.

«Большинство классически образованных постсоветских искусствоведов никак не смогли бы согласиться с мыслью о том, что “женщина отсутствует” в истории западного искусства, как и в истории западной культуры вообще. Как она может “отсутствовать”, если живопись, скульптура и другие искусства только и делали на протяжении веков, что “воспевали женскую красоту”, отражали “гармонию душевного мира женщины”, наконец, прославляли идеал материнства и женской добродетели? Другими словами, женщина в их представлении выступает в роли музы-вдохновительницы, молчаливо позирующей натурщицы и одновременно объекта почитания, в то время как роль Творца была отведена мужчине: властная позиция творца в конечном счете превалирует над фактом множественности отношений, связывающих женщину с искусством. Сам “объект почитания” оказывается настолько репрессирован, что уже не имеет права нарушить “обет молчания” или сойти с уготованного пьедестала (неслучайно

ожившая Галатея возможна лишь как фигура абсолютно мифологическая)»¹. Женщине-героине в искусстве, и в кинематографе, в частности, ничего не оставалось делать, как принять это воплощение, которое, скорее всего, являлось персонифицированным представлением «творца» о норме. Художественные образы положительных женщин (добродетельная мать, целомудренная скромница, рачительная домохозяйка и т. д.), как и образы женщин с сомнительной репутацией (куртизанки, блудницы, коварные соблазнительницы и т. д.) превратились в стереотипы и культурологические штампы. Вопросы: «Где заканчивается добродетель и начинается порок на экране?» и «Кто определяет и устанавливает границы нормы?» не подлежат обсуждению. Данная проблема оказалась вне сферы искусствоведческого анализа.

В диссертации предлагается концепция, что в фильмах переходных периодов два мира — старый и новый, патриархальный и прогрессивный, мир традиционной культуры и ценностей и мир авангарда, новой морали — обозначают два разных женских типа. К первому, традиционному, относится образ матери-жены (данные женские ипостаси часто представлены на экране как одно целое). Эта героиня всегда на вторых ролях, оплот стабильности и гавань безопасности для главного героя. Ее основная характеристика — подчиненное положение в доме, «ареал обитания» в котором для нее зачастую ограничен кухней. Ко второму типу относится женщина с сомнительной репутацией (по общепринятым меркам), которая своим асоциальным поведением бросает вызов традиционному обществу, разрушает его, привнося новые ценности. Такая героиня в фильме губит, обессиливает либо отодвигает мужчину на второй план. Патриархальный женский образ статичен, его предназначение — неизменно хранить традиции. Изменения мироустройства и мировосприятия в переходные исторические периоды в кинематографе транслируются через героинь, которых принято называть «публичными». Автор выделяет три таких образа на экране: проститутка, танцовщица и деловая женщина.

¹ Усманова А. Женщины и искусство: политики репрезентации // Введение в гендерные исследования: учеб. пособие. Ч. 1 / под ред. И.А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 466-467.

Первые два образа дают наиболее точную обратную связь роли и места женщины в современном мире. Зеркалом перемен в социуме можно назвать моральный облик женщины, не вписывающийся в понятие «традиции» — абсолютно подчиненной интересам мужа, во многом лишенной чувства собственной значимости и ценности. Малейшее отступление от принятых норм, зачастую по вине внешних обстоятельств, превращало ее в изгоя, а порой и в «падшую». Причем в русском дореволюционном кинематографе под эту категорию попадали не только женщины, занятые проституцией, но и просто решившие учиться, работать, строить отношения с любимым человеком вне брака или рожать детей без мужа, а также женщины творческих профессий. Однако по прошествии времени в кинематографе женская свобода начинает трактоваться не так категорично. И вчерашняя «падшая» становится рупором революционных идей, а легкомысленная плясунья — хранительницей духовных традиций общества. Именно через образы, находящиеся в оппозиции к традиционным ценностям, становится заметна смена социокультурных парадигм в самом обществе. Фактически они образуют границу, разделяющую старый и новый миры, в контексте которой уместно и логично говорить о таком понятии как «новая женщина».

Именно в такие периоды в искусстве, в данном случае в кинематографе, появляются не просто яркие женские образы, но и актрисы, которых по праву можно назвать символом эпохи. Марлен Дитрих и Грета Гарбо, Луиза Брукс и Аста Нильсен, Вера Холодная и Вера Коралли, Любовь Орлова и Марина Ладынина и др. — каждая из них становилась если не ролевой моделью, то объектом обожания и подражания для миллионов женщин своего времени. В то время как взгляд на кинематограф с маскулинного ракурса, безусловно, позволяет говорить о неких психологических и социальных тенденциях своего времени (бунтарство против устоявшихся норм, воодушевление, разочарование, некоммуникабельность, инфантильность и т. д.), трансформация женского образа становится маркером тех или иных исторических перемен. Более того, женский образ, запечатленный на киноэкране, не только репрезентирует, но и порой

конструирует социальную реальность. В эпоху массовой культуры активное использование женского образа часто превращается в инструмент воздействия на общественное сознание. В этих условиях он становится полифункциональным и претендующим на роль доминантного.

Так, например, «новые француженки» заставили весь мир обернуться, возмутиться, а потом с восхищением взглянуть на них как на предвестниц свободы, сбросивших с себя оковы буржуазного мышления. В 1956 г. выходит фильм Р. Вадима «И Бог создал женщину», в котором впервые в послевоенном европейском кинематографе заявляется тема женской эмансипации. Эту картину позднее Ф. Трюффо назовет «документальным фильмом о “женщине, олицетворяющей [свое] поколение”»², приравнивая образ героини, созданный на экране Брижит Бардо, к образу бунтаря Джеймса Дина в американском кино. Из-за своей откровенности фильм вызвал тогда скандал, но буквально через несколько лет французский кинематограф захлестнет «новая волна» (пик ее приходится на 1958–1962 гг.), которая начнет разрушать старую мораль и заявит о приходе нового революционного поколения.

Эпоха «новой волны» совпадает с подъёмом феминистских настроений в Европе. И как в XIX в. появились «новые француженки» Э. Золя, Ги де Мопассана, О. де Бальзака, Г. Флобера, Ж. Санд, так в конце 1950-х гг. XX в. появляются «новые француженки» Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годара, Л. Малля, К. Шаброля, А. Варда и др. — раскрепощённые, эмансипированные, «живущие своей жизнью», пренебрегающие моральными нормами общества, погрязшего в лицемерии и ханжестве. Или испанский кинематограф, который возьмет на вооружение архетипическую полярность «Мадонна – блудница» с тем, чтобы на противопоставлении этих женских образов показать смену социокультурной парадигмы в испанском обществе и выразить критику католического сознания, ассоциирующегося с разрушительной силой социальных институтов франкской эпохи (Л. Бунюэль, К. Саура, В. Эресе и др.). Особое место эта тема занимает в творчестве итальянца М. Феррери («Не тронь белую женщину», «Прощай,

² Де Бек А. Новая волна: портрет молодости. М.: Rosebud Publishing, 2016. С 32.

самец», «Последняя женщина», «Будущее — это женщины», «Я люблю тебя» и др.).

Именно «женский ракурс» позволяет объяснить устойчивую приверженность европейского кинематографа к главной героине дилогии Ф. Ведекинда «Лулу», повлиявшей на конструирование образа «новой женщины» в немецком кинематографе второй половины 1920-х гг. (например, в фильмах Г.-В. Пабста). Новый виток своего развития этот образ, апеллирующий к Лулу, получит в американских фильмах-нуар 1940-х гг. (например, имя роковой блондинки из фильма «Двойная страховка» Б. Уайлдера Филлис Дитрихсон явно намекает на немецкую актрису Марлен Дитрих в картине «Голубой ангел», 1930, реж. Д. фон Штернберга). А главное, своим появлением ознаменует начало эпохи активной феминизации западного общества (Хельмут Бергер в «Гибели богов», 1969, реж. Л. Висконти, в женской одежде пародирует песню, которую исполняла Лола-Лола в «Голубом ангеле» словно возвещая о крушении гендерной идеологии Третьего рейха; В. Боровчик в 1980 снимает «Лулу», а в 1981-м. — Р.В. Фассбиндер «Лолу» и т. д.) Не избежит влияния ведекиндовской героини и отечественный кинематограф.

В первые годы советской власти женская эмансипация оказывается действенным оружием по разрушению патриархальных ценностей, становясь проводником идеологии «нового мира» и «новой морали». Понятие «новой женщины» приобретает особую актуальность. При этом немецкие идеи находят свое отражение не только в послеоктябрьское время, но и проявляются, например, в динамике образа балерины в современном отечественном кино, чему посвящена отдельная глава диссертационного исследования. «Немецкий след» играет в расшифровке этих изменений значимую роль: концепция ведекиндовской Лулу становится центральным лейтмотивом трансформации женских образов в кинематографе.

Важно отметить, что это первое киноведческое исследование, позволяющее на обширном кинематографическом материале создать картину изменений определенного типа женских образов в контексте смены исторических эпох.

Объект и предмет исследования

Объектом исследования являются художественные фильмы переходных периодов, отражающие суть образной репрезентации; литературные и философские произведения, повлиявшие на создание означенных кинематографических произведений; журнальная и газетная периодика, посвященная проблемам репрезентации женских образов в кино.

Предметом исследования является процесс изменения репрезентации женских образов в отечественном кинематографе 1910 – 2010-х гг., немецком кинематографе 1920-х гг.

Гипотеза исследования

При изучении специфики художественного (кинематографического) процесса той или иной эпохи продуктивно использовать анализ репрезентации системы женских образов, которые весьма точно обозначают перемены или их отсутствие в общественном устройстве. Кинематограф достаточно оперативно отражает эти изменения и это не носит односторонний характер — перемены в гендерной репрезентации, зафиксированные кинематографом, одновременно формируют новые поведенческие модели в обществе.

Методология и методы исследования

Методологической основой исследования являются системный анализ, описательно-сравнительный метод и концептуальный подход к социально-культурным и художественным явлениям.

Использованы *искусствоведческий анализ*, предполагающий исследование культурно-искусствоведческих явлений с учетом условий их возникновения и взаимовлияния. В работе задействованы *подходы: культурно-исторический*, позволяющий рассматривать различные данные и эволюционные стадии исторического процесса как явления культуры; *художественно-эстетический* — для анализа образной природы художественных произведений; *социологический*, представляющий художественные произведения как социально обусловленные явления. В работе использован *гендерный подход*, который предполагает анализ социально-исторических явлений с учетом фактора пола: рассматриваемые

исторические периоды характеризуются особенными чертами в процессе формирования гендерных отношений, что связано с революционным характером изменений в общественном сознании XX в. А также *лейтмотивный анализ*, позволяющий при исследовании кинематографа разных периодов и стран выявить повторяющиеся художественные образы и установить между ними логические связи.

Рамки исследования

В диссертации исследуются художественно-эстетические особенности ряда фильмов отечественного кинематографа начиная с 1910-х гг. по настоящее время и фильмы немецкого кинематографа 1920-х гг. (всего проанализировано 128 кинокартин), литературные произведения, а также программные манифесты рассматриваемых исторических периодов.

Степень научной разработанности проблемы

Теоретические труды по проблематике диссертационного исследования можно разделить на две группы: 1) источники по философии культуры и пола; 2) исследования визуальной репрезентации женских образов в медиапространстве.

Значительное влияние на развитие в философии культуры гендерного направления оказала неклассическая философия (Ф. Ницше, Г. Маркузе, Т. Адорно, М. Фуко, Ж. Деррида, Ж. Лакан), исследования К.-Г. Юнга, в которых формируются представления об архетипах, об архетипической феминности (женственности) и архетипической маскулинности (мужественности), а также работы о гендерной психологии З. Фрейда и О. Вейнгенера. Необходимо подчеркнуть, что гендерная проблематика рассматривается в произведениях Ж.-П. Сартра «Бытие и ничто» и С. де Бовуар «Второй пол». Большое значение для гендерных исследований в области искусствоведения имеют работы философа и драматурга Ф. Ведекинда.

В русской культурно-философской традиции осмысление проблемы пола находит свое отражение в творчестве Н. Чернышевского, В. Соловьева, Н. Бердяева, В. Розанова и др. Вопросам женской эмансипации большое внимание в своих работах уделяли В. Белинский, В. Хвостов, В. Ленин, А. Коллонтай, И.

Арманд, Н. Крупская и др. Вопросы «нового быта», «новой морали», «новой женщины» (и в целом — этика семейных и межличностных отношений) отражены в работах Л. Троцкого, А. Луначарского и других деятелей коммунистического движения, в т. ч. К. Цеткин.

Культура визуальной репрезентации в западном искусствоведении в целом и кинематограф, в частности, порождают традицию, условно обозначаемую как исследования визуальной культуры. Особую глубину данный аспект получает в гендерных исследованиях, базовым понятием которых является репрезентация (Б. МакНейр, Л. Пассерини, К. Палья, Б. Крид, Д. Кирби, Н. Мартин, К. Миллетт и др.). Особо следует выделить статью Л. Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф»³. Ключевые направления ее исследования — специфика репрезентации женщины в кино, модели формирования субъективности и статус женщины-зрителя.

Отечественные авторы к изучению образа женщины обратились значительно позже, в 1990-е гг. В центре их научного интереса оказались вопросы, связанные с гендерной проблематикой в различных областях социокультурного дискурса; анализ репрезентации женских образов в литературе, СМИ, кинематографе. Через призму репрезентации женского образа рассматривается и советский визуальный дискурс.

В искусствоведческих исследованиях все громче звучат идеи о смене «филологической культуры» на культуру «визуальную», о наступлении «цивилизации образов», «цивилизации видения» (А. Горных, А. Усманова)⁴. Исследования визуальной репрезентации в медиадискурсе находят отражение в работах И. Жеребкиной, И. Кона, И. Саморуковой, А. Юрчак, С. Ушакина и др.

Важным этапом в исследованиях образа женщины в кинематографе становится работа А. Усмановой «“Визуальный поворот” и гендерная история»⁵,

³ Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерных исследований. Сб. пер. / Сост. и комментарии Е. И. Гаповой и А. Р. Усмановой. Минск: Пропилеи, 2000. С. 280-296.

⁴ Горных А., Усманова А. Исследование визуальной культуры. Введение. // Топос. 2000. №2. С.120-121.

⁵ Усманова А. «Визуальный поворот» и гендерная история // Гендерные исследования. 2000. № 4. С. 140-148.

исследующая кинематограф через призму репрезентации женского образа и демонстрирующая огромный потенциал многоуровневой закодированной информации для изучения в динамике эволюции ментальности.

«Женская тема» становится центральной в журнале «Искусство кино» № 6 за 1991 год. Репрезентацию женских образов в советском кинематографе исследуют в своих работах Л. Маматова, Н. Зоркая, Е. Стишова, Е. Ярская-Смирнова, Н. Цыркун, С. Ларсен, Г. Абикеева. Попытку через гендерный аспект выйти на обобщение советского культурно-исторического дискурса 1920-х годов осуществляет И. Гращенкова в книге «Киноантропология XX/20»⁶. Размышляет об истории отечественной «феминистской критики», пытается ее сопоставить с мировыми практиками в статьях «Женщина и кино. Заметки», «Женщина-убийца в русском и советском немом кино», «Амазонки русского киноавангарда»⁷ М. Туровская.

Образ женщины в отечественном кинематографе с позиции «гендерных культурных исследований» рассматривается в научных публикациях: «Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов» (О. Хлопонина)⁸, «Телесность – Идеология – Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность» (Т. Дашкова)⁹, «Анализ глубинных стереотипов советской эпохи» (А. Альчук)¹⁰, «Баба или товарищ? Идеал новой советской женщины в 20-х — 30-х гг.» (А. Бородина, Д. Бородин)¹¹, «Советские красавицы в сталинском кино» (О. Булгакова)¹², «Архетипы советской культуры»

⁶ Гращенкова И. Н. Киноантропология XX / 20. М.: Человек, 2014. 904 с.

⁷ Туровская М. Женщина и кино. Заметки // Искусство кино. 1991. № 6. С. 131-137. Туровская М. Женщина-убийца в русском и советском немом кино / М. Туровская // Искусство кино. 1997. № 5. С. 108-113.; Туровская М. И. (2003) Амазонки русского киноавангарда // Киноведческие записки. №62. С. 56-63.

⁸ Хлопонина О. О. Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов. // Проблемы культурологии № 2, 2017. С. 140-151.

⁹ Дашкова, Т. Ю. Телесность – Идеология – Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 256 с.

¹⁰ Альчук А. Анализ глубинных стереотипов советской эпохи. М.: Идея-Пресс, 2000. С.3-40.

¹¹ Бородина А. В., 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: Тверской государственный университет, 2000. С. 45-51.

¹² Булгакова О. Советские красавицы в сталинском кино // Советское богатство. Статьи о культуре, литературе, кино. СПб.: Академический проект, 2002. С. 391–411.

(Х. Гюнтер)¹³, ««Новая советская женщина»: конструирование образа в 1920-е годы (по материалам юга Западной Сибири)» (М. Васеха)¹⁴, «Мелодрама, мужественность и национальность: сталинское прошлое на постсоветском экране» (С. Ларсен)¹⁵ и др.

Приведенный перечень работ позволяет говорить об актуальности и востребованности подобных исследований в российском научном дискурсе. Вместе с тем изучение обширного списка публикаций, художественных произведений демонстрирует, что возможности анализа репрезентации женских образов в кинематографе в полной мере до сих пор не реализованы. В поле зрения исследователей попадает в основном специфика репрезентации женских образов в литературе и СМИ, а значительный корпус работ по киноведению затрагивает лишь отдельные аспекты.

Таким образом, несмотря на широкий спектр имеющейся литературы, можно сделать вывод, что поставленная в диссертации проблема нуждается в фундаментальном исследовании.

Научная новизна диссертационного исследования

Научная новизна работы обусловлена тем, что впервые в отечественном киноведении предлагается системный анализ кинематографа с точки зрения гендерного дискурса. Необходимо отметить, что в России гендерный подход в искусствоведении все еще находится в процессе становления, в то время как в западной практике изучение кинематографа и гендерные культурные исследования начиная с 1960 – начала 1970-х годов развиваются в тесном взаимодействии.

Центральная тема настоящего диссертационного исследования – образ «новой женщины» в кинематографе – слабо изучена в российской гуманитарной науке. Первыми трудами на эту тему в нашей стране были работы, посвященные

¹³ Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 743-784.

¹⁴ 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.

¹⁵ Ларсен С. Мелодрама, мужественность и национальность: сталинское прошлое на постсоветском экране. // О муже(N)ственности. Сборник статей. Ред. и составитель Сергей Ушакин. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. С. 630-664.

историческим, социальным, философским аспектам этого вопроса. Постепенно круг исследований расширялся (культурология, лингвистика) и начал касаться разного рода искусствоведческих проблем, которые дополняли и делали фактически ощутимыми установки, заявленные философскими изысканиями. Были проведены работы в области истории искусств, литературоведения и т. д.

Однако фундаментальных киноведческих исследований, посвященных репрезентации женского образа на экране, не было, хотя материал по этому вопросу в кинематографе накоплен весьма обширный. Более того, именно кинематограф наиболее полно и точно отражает поведенческие модели, и одновременно формирует их. При несомненном интересе к теме «новой женщины» в советском историческом и культурном дискурсе, отсутствует полноценный систематический анализ механизмов его формирования в кинематографе, а такие образы, как, например, проститутка и балерина, и вовсе выпадают из исследовательского поля, хотя именно они представляют наибольший интерес для гендерных исследований.

Используя широкий фильмический материал, автор настоящего диссертационного исследования предлагает системное рассмотрение репрезентации женских образов в отечественном кинематографе, включающее определение связей между динамикой образа и социокультурными переменами.

Цель и задачи диссертационного исследования:

Целью настоящего диссертационного исследования является выявление особенностей репрезентации женских образов («новая женщина») в отечественном кинематографе в периоды глобальных социокультурных изменений в обществе, что достигается путем решения ряда конкретных *задач*:

- выявить корневой женский образ, через репрезентацию которого транслируются социокультурные изменения той или иной эпохи;
- установить связь между особенностями визуальной репрезентации образа «новой женщины» в кинематографе и доминирующими в обществе полоролевыми установками;

- проанализировать динамику трансформации образа «новой женщины» и определить особенности его визуальной репрезентации в кинематографе;
- описать характерные признаки образа «новой женщины» в отечественном кинематографе обозначенных периодов и представить наиболее репрезентативные примеры его экранного воплощения.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Концепция «новой женщины» в европейской культуре формируется на основании ряда факторов, среди которых: трансформация морально-нравственных ориентиров в социуме; общественная переоценка понятий «женского» и «мужского»; ряд открытий в сфере медицины и психиатрии; популярность идей Ф. Ницше в западном обществе рубежа XIX–XX веков и др.
2. Образ «новой женщины» становится символом разрушения традиционных представлений о понятии пола и его границах, что выявило ситуацию гендерного кризиса начала XX в. Концепция «новой женщины» была основана на идее равноправия полов как основы обновления общества и гармонизации мира.
3. Корневым женским образом, маркирующим социокультурные изменения в европейском обществе и фиксирующим слабость маскулинной цивилизации, становится образ *femme fatale*, которая своим антиобщественным поведением бросает вызов традиционному укладу. Подчиняя себе мужчину, ослабляя его волю, роковая женщина совершает выпад против устройства самого общества, ставя его под угрозу разрушения, а значит, неизбежного обновления. Образ *femme fatale* в кинематографе напрямую связан с понятием «новая женщина».
4. Проект изменения гендерной модели в европейском обществе рубежа XIX – XX веков был отражен в литературных и теоретических трудах немецкого писателя и драматурга Ф. Ведекинда, предложившего в своих пьесах новый тип героини, созвучный идеям Ф. Ницше о «новом человеке», —

«Freudenmädchen» [нем.: проститутка, публичная женщина, блудница; эвфемизм: девушка, дарящая радость, или «Дева радости». Этимология — фр. выражение *fille de joie* — девушка радости]. В этом женском образе сексуальность приобретает экзистенциальную интерпретацию. Экранная героиня под именами Лулу, Лили и Лола окажется чрезвычайно востребованной немецким кинематографом разных периодов, начиная с 1920-х гг., и будет фиксировать происходящие изменения в обществе, как социальные, так и политические.

5. Немецкая *femme fatale* на экране под влиянием идей Ведекинда становится основой идеологической концепции «новой женщины» европейского общества в кинематографе. Столкновение «Freudenmädchen» и патриархального мира в немецком кинематографе 1920-х гг. воплощает базовый конфликт плоти и духа, чувственности и морали, личности и общества, природы и цивилизации, инстинкта и культуры, хаоса и порядка.
6. Феминистская идеология была необходима советской власти для вовлечения в дело социалистического строительства женщин — самой консервативной части общества дореволюционной России. Большевики подхватывают и развивают получившее распространение еще до революции движение сексуального раскрепощения молодежи (возникло под влиянием популярных в первое десятилетие XX века ведекиндовских идей), нанося, таким образом, удар, в том числе по институту религии, поддерживающему привычные гендерные отношения, предполагающие подчиненное положение женщины в социальной и семейной жизни.
7. Все изменения мироустройства и мировосприятия в переходные исторические периоды в отечественном кинематографе транслируются через героинь, которые принято называть «публичными». Автор выделяет три таких образа на экране: проститутка, балерина (танцовщица) и деловая женщина.
8. Генеральной линией между старым миром и новым становится женщина, которая своим антиобщественным, с точки зрения дореволюционного

кинематографа, поведением бросает вызов патриархальному укладу. Формирование идеологического концепта «новая женщина» в отечественном кинематографе 1920-х — 1930-х гг., как правило, укладывается в схему: крестьянка из глухой провинции, олицетворяющая традиционные представления о роли и месте женщины в семейном укладе, превращается в передовика производства, изменяет свое семейное положение.

9. Репрезентация «новой женщины» в советском кинематографе 1920-х — 1930-х гг. не является однородной. В кинематографе, в отличие от литературы и печатных СМИ, пропаганда «новой морали» находит отражение по большей степени уже в период ее критики. В игровом кинематографе, в силу его условности отсутствует разница между реально существующими советскими женщинами и идеологическим конструктом «новая женщина», призванным служить ролевой моделью. Понятия «новой женщины» и «новой советской женщины» — не тождественны. В фильмах присутствует некий усредненный образ эмансипированной женщины, противопоставленный героине из патриархального мира. Агитация и критика принципов «новой морали» показана вторым планом и не затрагивает главную героиню. Зачастую тема «новой женщины» в фильмах идет в стороне от основной.
10. В кинематографе 1930-х гг. четко обозначается момент разворота к патриархальным ценностям, когда взамен идей о половой свободе и раскрепощении женщины снова становится актуальным понятие семьи как ячейки общества. Идеологический конструкт «новая женщина» 1920-х гг., заложивший фундамент советской модели социально-гендерного устройства общества, в кинематографе постепенно трансформируется в женщину с «двойной занятостью», сочетающей в себе функции образцово-показательной матери, жены и передовой труженицы.
11. С конца 1980-х гг. в отечественном кинематографе формируется новая мировоззренческая система координат, когда торговля телом на экране в

ряду других маргинальных явлений начинает трактоваться как борьба с тоталитарным режимом и его идеологией (начиная с картины П. Тодоровского «Интердевочка», 1989 г.).

Теоретическая и практическая значимость работы:

Результаты исследования имеют важное значение для разработки теоретических вопросов, касающихся репрезентации образной системы кинематографа и ее эволюции. Работа уточняет связь конкретных художественных произведений и социально-политических процессов, происходящих в обществе.

Результаты, полученные в ходе исследования, могут быть использованы в учебных курсах «Истории зарубежного кинематографа», «Истории отечественного кинематографа», «Теории кино», «Культурологии», «Истории искусств», спецкурсах и спецсеминарах по истории кинематографа.

Достоверность результатов исследования и их надежность обеспечивается тем, что результаты и выводы, полученные в ходе диссертационного исследования, получены автором самостоятельно, на основании выбранных научных методологий и методов, изучения большого массива отечественных и зарубежных произведений, а также многочисленных киноведческих, искусствоведческих и философских источников.

Степень достоверности и апробация результатов исследования:

Все результаты и выводы, отмеченные в ходе диссертационного исследования, были получены автором лично, на основании изучения большого массива отечественных и зарубежных фильмов, киноведческих, литературно-художественных, историко-теоретических и философских источников.

По теме диссертации опубликована монография и 17 научных статей, в том числе 16 в изданиях из перечня ВАК РФ. Общий объем изданных работ – 27,6 а.л.

Материалы исследования использованы диссертантом в лекциях и семинарах по истории отечественного и зарубежного кинематографа во ВГИКе; лекциях в Высшей школе [ХПМТ] РГГУ; апробированы в цикле лекций в рамках образовательной программы «О главном в современном искусстве» в РОСИЗО-

ГЦСИ (сентябрь-декабрь 2018 г.), а также для образовательных встреч в рамках киноклубного движения г. Москвы.

Положения диссертации были применены в работе над проектом Российского фонда фундаментальных исследований «Эволюция героя как зеркало истории. Очерки истории кино» (№ 16-04-00035 РФФИ) (глава «Образ балерины в отечественном кинематографе как маркер духовного состояния общества»), а также в работе над учебником «История зарубежного кинематографа» – глава «Кинематограф Германии».

Положения диссертационного исследования неоднократно представлялись в форме докладов и обсуждались на заседаниях сектора кино Европы Научно-исследовательского института киноискусства ВГИК.

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры киноведения Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова и была рекомендована к защите.

Соответствие паспорту специальности:

Диссертационная работа, представленная на соискание научной степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства», полностью соответствует требованиям п. 9-14 «Положения о присуждении ученых степеней», принятого Постановлением Правительства РФ (в редакции от 24 сентября 2013 г. № 842) и предъявляемого к диссертации на соискание ученой степени доктора наук, а также Паспорту номенклатуры специальностей научных работников 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» (Искусствоведение).

Структура диссертации обусловлена ее целью и задачами.

Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии (225 наименований), фильмографии (128 наименований). Общий объем работы 349 страниц. Первая и третья главы состоят из трех, а вторая – из четырех параграфов, представляющих собой завершенные этапы исследования темы и одновременно предваряющие собой проблематику следующего параграфа.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обоснована актуальность темы исследования, определена степень ее разработанности. Сформулированы цель и задачи диссертации, определены научная новизна, теоретическая и практическая значимость, степень апробации полученных результатов.

ГЛАВА 1. ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПОНЯТИЯ «НОВАЯ ЖЕНЩИНА» В СССР. НЕМЕЦКИЙ СЛЕД

1.1 «Женский вопрос» в Германии на рубеже веков

Рассматривая репрезентацию женщины на экране, автор обращается к немецкому кино 1920-х гг. — одному из самых показательных периодов в мировом кинематографе, когда «женский вопрос» встает в обществе наиболее остро. В Германии, как и в Австрии на рубеже эпох, помимо политических и социальных сдвигов, под влиянием идей Ф. Ницше, З. Фрейда, О. Вейнингера в культурной сфере происходят глобальные изменения. В частности, в немецкой культуре возникает образ «новой женщины» («die neue Frau»), который становится выразителем перемен, происходящих в обществе в связи с изменившимся представлением о ее роли. Глобальные перемены в восприятии функции женщины в социуме фактически раскололи общественное сознание надвое: с одной стороны, активность женского движения в Германии возрастает, а с другой, — эта активность в обществе воспринимается как дурное воспитание и свидетельство психического отклонения. Любое отклонение от норм нравственного поведения, в том числе повышенная эмоциональность женщины и заинтересованность чем-то сверх «трех “К”»¹⁶, воспринимались как медицинский диагноз, душевная болезнь, а проявление сексуальной активности со стороны женщины как аномалия.

Невзирая на все социально-экономические преобразования, буржуазное общество начала XX вв. оставалось по большей части патриархальным, культивировавшим традиционные ценности, где роль женщины жестко регламентировалась.

¹⁶ «Kinder, Küche, Kirche» — нем. «дети, кухня, церковь».

На противоречиях между патриархальными установками буржуазного общества и идеями освобожденной сексуальности, которые получают распространение в начале XX в., формируется новый женский образ. Если раньше, пользуясь терминологией А. Томалла¹⁷, мужские умы будоражила *femme fragile* («хрупкая женщина»), обладающая болезненной хрупкостью, «стерильной» красотой, нуждающаяся в заботе и опеке, увлекающая художника за собой в область бессознательного, то к началу XX в. ее место занимает *femme fatale*, роковая красавица, имеющая губительную власть над мужчиной.

1.2 «Новая женщина» в немецком кинематографе 1920-х гг.: от художественного образа femme fatale до концепции обновления общества

В кинематографе этот образ *femme fatale* был весьма ярок, что придало ему безусловно отрицательную коннотацию, превратив роковую женщину фактически в демона, «существо исключительно полового олицетворения первородного греха, своей сексуальностью опутывающего, порабащающего и губящего мужчину, его — носителя духа, творца цивилизации»¹⁸. Можно констатировать факт, что, по сути, *femme fatale* рубежа веков — это специфический образ роковой женщины, не только имеющей неоспоримую власть над мужчиной, но и выступающей важным свидетельством изменений, происходящих в обществе. На киноэкране появляются две полярные фигуры женщины патриархального мира и женщины «новых устоев». Последние своим аморальным поведением в глазах окружающих бросают вызов традиционному укладу, чем провоцируют крайне негативную реакцию социума. Но что важнее, «новая женщина» становится не только одним из элементов разрушения традиционного общественного уклада, но и знаменует возникновение новой морали и, как следствие, идеи обновления общества и рождение нового типа человека.

В 1920-е гг. в Германии появляется целый ряд фильмов, где героиней — нарушительницей спокойствия — выступает роковая женщина, которая

¹⁷ Thomalla, A. (1972). *Die femme fragile: ein literarischer Frauentypus der Jahrh und ertwende/* A. Thomalla. Dsseldorf: Bertelsmann. 129 p.

¹⁸ Фриче В. М. Торжество пола и гибель цивилизации. М.: Книгоиздательство «Современные проблемы», 1909. С. 36.

становится смертельной угрозой для мужчины и для общества в целом. Пожалуй, наиболее значимым в те годы воплощением *femme fatale* можно назвать главную героиню фильма Роберта Вине «Генуин: история вампира» (1920). В сущности, Генуин является наследницей главного героя картины «Кабинет доктора Калигари» (1920), продемонстрировавшей, «как немецкая душа мечется между тиранией и хаосом»¹⁹. Если образ Калигари – это предчувствие Гитлера, погрузившего общество в пучину страха, то Генуин – *femme fatale* – своим миром природных инстинктов и безудержной эмоциональностью с одной стороны соблазняет, а с другой – безмерно страшит немецкого бюргера. Образ Генуин становится воплощением «новой женщины», грозящей своей неуправляемой феминностью принести ужасные бедствия.

В диссертации анализируется целый ряд фильмов, где центральным элементом образной системы становится *femme fatale*: «Улица» К. Груне (1923), «Трагедия проститутки» Б. Рана (1927), «Варьете» Э. А. Дюпона (1925), «Асфальт» Д. Мэй (1929), «Призрак» Ф. В. Мурнау (1922), «Метрополис» Ф. Ланга (1927), «Пламя» Э. Любича (1923), «Ню» П. Циннермана (1924), «Новогодняя ночь» Л. Пика (1924) и др.

Однако образ «новой женщины» не остается неизменным: происходит постепенная трансформация образа «инстинктивной», чувственной, аморальной женщины на экране, что, в свою очередь, свидетельствует об изменениях в самом обществе в отношении женщины. В репрезентации подобных женских образов постепенно вызревает причинно-мотивационное разделение на три типа: социально-обусловленный (нужда толкает на улицу), аморальный (склонность женщины) и символический (связанный с коренным изменением мира). Причем понятие «*femme fatale*» соотносится с двумя последними, так как социально обусловленный тип лишен сексуального подтекста. А понятие «новая женщина» — с последним, так как через него обозначаются болезненные, пугающие и, что

¹⁹ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 81.

важно, необратимые перемены в общественном мироустройстве, связанные с пересмотром фундаментальных патриархальных устоев.

В этой связи весьма показателен фильм Г.В. Пабста «Безрадостный переулочек» (1925), в котором режиссер, исследует истоки возникновения «новой женщины» в немецком обществе, отделяя ее образ от женщины, попавшей в затруднительные жизненные обстоятельства и оттого готовой выйти на «улицу». Этот фильм принято трактовать как триумф реализма в творчестве Пабста, сумевшего без прикрас, словно документальной камерой, изобразить всю омерзительность существующего порядка вещей: социальное неравенство, нищету, моральное разложение, спекуляцию, разгул порока, злоупотребление властью и т. п. Пабст воссоздает ситуацию в послевоенном австрийском обществе таким образом, что она выглядит подлинным обобщением, относящимся и к Германии 1920-х гг.

Идеи равноправия полов как основы обновления общества и гармонизации мира, легли в основу литературных и теоретических трудов немецкого писателя и драматурга Франка Ведекинда. Его произведения во многом определили развитие западноевропейского театра в XX в. и возникновение авангардистской культуры, а описанный им тип женщины становится чрезвычайно важным и востребованным. В своих пьесах Ведекинд вводит новый тип героини, во многом созвучный понятию «новой женщины», — «Freudenmädchen», в котором сексуальность приобретает экзистенциальную интерпретацию. На столкновении «Freudenmädchen» и патриархального мира автор демонстрирует конфликт плоти и духа, чувственности и морали, личности и общества, природы и цивилизации, инстинкта и культуры, хаоса и порядка. Исследователь гендерной проблематики в творчестве Ф. Ведекинда Е. А. Придорогина пишет: «Исходя из собственного “девиза” — “плоть имеет свой собственный дух”» (“Fleisch hat seinen eigenen Geist”), писатель соотносит понятие пола с проявлением инстинктивного, животного начала в человеке, а идею реабилитации плоти — с возможностью освободиться от навязанных обществом норм и стереотипов, осознать собственную идентичность и вернуться к своим истокам —

природе и естественности. В единении человека с природой писатель видит условие для восстановления мировой гармонии, счастья и радости земного бытия. Символом выпущенной на волю чувственности “дикого животного” в творчестве Ведекинда становится женщина, свободная от общественных предрассудков. Писатель создает целый ряд ярких женских образов, воплотивших в себе особенности его мировоззрения, — Ильзе из пьесы “Пробуждение весны”, Лулу из дилогии “Дух земли” и “Ящик Пандоры”, Анна из “Маркиза фон Кейта”, Фанни из “Гидаллы”, Лизиска из пьесы “Смерть и дьявол”, Франциска из мистерии “Франциска” и др. Героини Ведекинда, появление которых на немецкой сцене нередко сопровождалось общественным скандалом, являются не только отражением авторской концепции, но и своего рода реакцией (и весьма ироничной) на идеи о рождении «новой женщины», женской эмансипации и равенства полов, которые формируются и получают распространение в странах Западной Европы в конце XIX в.»²⁰.

Концептуальные положения «духа плоти» Ведекинда, которые легли в основу представлений об идеальном мироустройстве и всеобщем человеческом благоденствии, были успешно реализованы писателем в образе Лулу — героини дилогии «Дух земли» и «Ящик Пандоры», которая достаточно быстро перекочевала с театральных подмостков на кинематографический экран и закрепилась там надолго.

Первой заметной²¹ экранизацией пьес Ведекинда становится дилогия, снятая в Германии в начале 1920-х гг. («Ящик Пандоры» А. фон Черепи (1921) и «Дух земли» Л. Йесснера (1923); в обеих картинах главную роль исполнила Аста Нильсен), а самой знаменитой — «Ящик Пандоры» Г. В. Пабста (1928) с Лулу — американкой Луизой Брукс. Совершенно очевидно, что образ «Freudenmädchen» для немецкого кинематографа 1920-х гг. родственен

²⁰ Придорогина Е.А. Гендерная проблематика в драматургии Ф. Ведекинда: дисс. ... канд. филологических наук: 10.01.03 / Придорогина Елена Александровна. СПб. 2016. С. 24.

²¹ В фильмографии Ф. Ведекинда значится фильм 1917 г. «Лулу» Александра Анталфи / Alexander Antalfy (Венгрия. В гл. ролях: Р. Бруннер, Э. Морена, Э. Яннингс. Фильм не сохранился). В 1918 г. Майкл Кертес / Kertész Mihály в период своей кинодеятельности в Венгрии снимает фильмы «Лулу» и «Кокотка Лу», тематически, очевидно, связанные с произведениями Ф. Ведекинда. Картины Кертеса также не сохранились.

европейскому *femme fatale*. Единственная разница между Лулу Ведекинда и роковым женщинами заключалась в том, что образы последних, обладали социальной коннотацией, за которой угадывалось и символическое звучание, а Лулу — исключительно философско-культурологической, словно уточняя и объясняя феномен «новой женщины», ее значение и предназначение.

В диссертации подробно исследуется становление этого кинематографического образа, начиная с фильма «Дух земли» режиссера Л. Йесснера (1923), в котором возникает персонаж демонической женщины, *femme fatale*, властительницы мира. Она соблазняет мужчин своей витальностью, свободой и при этом буквально отравляет их своей чувственностью, доводя до гибели. За ее внешней миловидностью («дева радости») скрывается дикий зверь, хтоническое существо (отсюда и название пьесы Ведекинда «Дух земли»). Ее антиобщественная миссия, выпады против традиционной морали есть не что иное, как бунт во имя подлинной жизни. Лулу искушает обывателя, разрушает привычный уклад.

Особое место в главе посвящено анализу этого образа в контексте идей Ф. Ницше. Описание Лулу у Ведекинда совпадает с описаниями «совершенной женщины»²² у Ницше, которая «хочет быть взятой, принятой, как владение, хочет раствориться в понятии “владение”, быть “обладаемой”»²³. Мужчины слетаются на ее свет, как мотыльки, но, нарушив «дистанцию», гибнут. Причем в этом процессе присутствует дыхание рока и неизбежности. Заратустра у Ницше рассуждает: «Любить и погибнуть — это согласуется от вечности. Хотеть любви — это значит хотеть также смерти»²⁴. Единственное, что отличает Лулу от ницшеанской «совершенной женщины», — это отношение Ведекинда к ее эмоциональной подвижности. Ницше в способности женщины к гистрионному перевоплощению видит опасность, а для Ведекинда способность женщины к

²² Ницше Ф. Песни Заратустры. Веселая наука. С. Петербург: Изд-во «Азбука», Книжный клуб «Терра», 1997. С. 339.

²³ Там же. Ницше Ф. Песни Заратустры. Веселая наука. С. - Петербург: Изд-во «Азбука», Книжный клуб «Терра», 1997. С. 125.

²⁴ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М.: ИФ РАН, 2004. С. 119.

перевоплощению, артистизм, противоречивость, «гибкость» являются проявлением естественности и окрашены положительными коннотациями.

Это отличает Лулу от образа типичной *femme fatale*: в ней нет ни расчетливости, ни мужененавистничества — только потребность в жизни и радости. Эта витальность в Лулу выражается, в том числе и через пластику. Танец у Ведекинда — это метафора жизни, витальная энергия природной стихии, чувственное и инстинктивное дионисийское начало в человеке. Именно в танце Лулу удастся в полной мере реализовать свою женскую сущность, словно избавляясь от навязанных ей масок, возвращаясь к своим истокам. Лулу, в сущности, и есть тот «танцующий бог», в которого хотел бы поверить Ф. Ницше²⁵. Лулу — это новая модель мира в искусстве, в основе своей содержащая отзвуки модернистской теории реабилитации плоти через танец (Айседора Дункан, Эмиль Жак-Далькроз). В романе героиня так и представляется: «Мою плоть зовут Лулу»²⁶. Это своего рода концепция антикультуры, так как официальная культура противостоит природному началу в человеке.

В 1928 г. в немецком кинематографе вновь появляется фильм, поставленный по произведению Ведекинда — «Ящик Пандоры» Г. В. Пабста. Между ним и его предшественниками почти десятилетие, за которое образ «новой женщины» претерпел существенные изменения — от однозначной трактовки хтонической, чувственной, а значит аморальной женщины до концепции «новой женщины». В фильме Пабста происходит своего рода демифологизация образа Лулу — теперь это абсолютно реальная женщина, которая пришла как в европейский кинематограф (заявляя совершенно иной тип героини), так и в европейскую жизнь вне зала кинотеатра, неся с собой предчувствие грядущей сексуальной революции и феминизации общества. Лулу можно назвать предшественницей «новых французов», возникших в кинематографе вместе с французской «новой волной».

²⁵ «Я бы поверил только в такого бога, который умел бы танцевать» (Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М.: ИФ РАН, 2004. С. 38).

²⁶ В пьесе Ф. Ведекинда «Ящик Пандоры». (1984).

Лулу в исполнении Брукс является, в определенном смысле, заложницей своей женской сути. Она слишком жизнерадостна для социальной системы буржуазного общества, которое подавляет всякое проявление естественности и сексуальности. Именно эти качества героини привлекают к ней мужчин и вместе с тем губят. В пьесе Ф. Ведекинда разрушительную силу «духа земли» — Лулу — остановить может только существо, близкое ей по крови: о «сладострастном убийце»²⁷, который сможет утолить чувственный голод, терзавший ее после каждого любовного приключения. Поэтому в финале появляется Джек Потрошитель — олицетворение общественного страха перед инстинктивным, природным и неуправляемым. Он фактически кромсает Лулу — плоть «духа плоти», — тем самым вступая с ней в открытое противоборство ради сохранения порядка и очищения земли от зла, которое, как ему кажется, воплощается таким типом женщин. Пабст убирает из этой сцены всю шокирующую физиологичность пьесы, но визуально уравнивает Джека Потрошителя с образом Шигольта, приемного отца Лулу, тем самым заостряя конфликт между патриархальным обществом и женщиной. Семья в буржуазном обществе прототипирует женщину, убивая тем самым как ее, так и в целом общество, лишая его возможности освободиться от тирании традиционного мироустройства, лишая радости и счастья жизни. Именно поэтому в следующем фильме Пабста «Дневник падшей» (1929) как альтернатива семье — ячейке буржуазного общества — появится бордель, а образ Лулу становится квинтэссенцией «новой женщины» на киноэкране.

То, что в начале 1920-х гг. в немецком кинематографе возникает как художественный образ *femme fatale*, соединившей в себе одновременно желания и страхи коллективного подсознания, к концу сформируется в устойчивую концепцию «новой женщины», через которую отразится назревающая потребность в изменении социального мироустройства. Если в «Ящике Пандоры»

²⁷ Ведекинд Ф. Лулу [Ч. 1, Ч. 2, Дух земли: трагедия: в 4 д.] Ящик Пандоры: трагедия: в 3 д. Пляска мертвых: три сцены // Собр. соч. М.: Пан, 1907. Т. 1. С. 153.

Лулу гибнет, то уже в «Дневнике падшей» главная героиня Тимьян выходит победительницей.

Анализируя динамику развития образа «новой женщины» в немецком кинематографе 1920-х гг. невозможно обойти в некотором смысле итоговый образ Лолы-Лолы из фильма Д. фон Штернберга «Голубой ангел» (1930). Государственная система, как следует из фильма, оказывается полностью поверженной «ангелом сексуальной революции». Но если Генрих Манн, по роману которого снимается этот фильм, развенчивает образ мелкого тирана Гнуса, претендующего на миссию нищепанского сверхчеловека, полемизируя с прусской системой воспитания, и критикует государственное устройство Германии, то Штернберг, смещая акценты и выводя на первый план Лолу-Лолу, рассказывает историю о крушении буржуазного общества. «Новая женщина» не только разрушает традиционный общественный уклад, но и знаменует возникновение новой морали и, как следствие, идею обновления общества и рождение «нового человека». Герой умирает, вцепившись в свою парту в гимназии, но панорама пустой аудитории только подчеркивает, что последний оплот системы, который он пытается удержать в буквальном смысле мертвой хваткой, уже потерял свою силу — той Германии больше нет. Выживает мир Лолы-Лолы.

1.3. Разворот к патриархальной модели общества в немецком кинематографе 1930-х гг.

Сексуальность в «Голубом ангеле» Штернберга выступает как уничтожающая и вместе с тем освобождающая сила. При этом одновременно с торжеством чувственности мира женщины над рациональным маскулинным, сексуальности над патриархальными догматами происходит перекодировка самой телесности. Из ее репрезентации уходит маргинальность, обозначение греховности. В этом смысле показателен фильм «Люди в воскресенье» К. Сиодмака, Р. Сиодмака, Э. Ульмера, Ф. Циннеманна, Р.Глиза (1930). Он становится разделительной линией между кинематографом Веймарской и национал-социалистической Германии.

Из всех снятых работ эта картина наиболее ярко реабилитирует «физическую реальность» на экране — авторы в репортажной манере документируют обычный выходной день компании немецких молодых людей, который они проводят на окраине Берлина. Мужчина сбегает из дома от своей женщины, чтобы с другом расслабиться в компании незнакомок на пляже. Устойчивая схема «жена — “проститутка” — жена» здесь получает новое прочтение: жена оказывается не совсем женой (в титрах их семейный статус не обозначен), а проститутки трансформируются в обычных раскрепощенных девчонок, которых среди берлинской молодежи стало предостаточно. И главное, «жена» героя сама планировала провести выходной «на улице», и лишь ее крепкий сон помешал осуществиться планам. Таким образом, при внешней узнаваемости побег «из порядка в хаос» утратил откровенно запретно-скандальную составляющую. Напротив, праздное воскресенье становится заслуженным отдыхом для всех, кто добросовестно работал всю неделю (и будет дальше работать, как указывает финальный титр: «Снова работа. Снова повседневная жизнь. Новая неделя. 4 миллиона людей с нетерпением ждут следующего воскресенья») — регламентированный «хаос» прочно входит в обиход рядовых немцев.

Фильм «Люди в воскресенье» становится торжеством молодого здорового тела на экране, телесности, лишенной греховной коннотации: купальники отдыхающих скорее напоминают спортивную форму, чем неглиже из фильмов 1920-х гг. Интрижка между двумя персонажами присутствует в картине словно некий реверанс в сторону уходящей эпохи эмансипации — она как бы есть, но, по сути, уже ничего не манифестирует, смысловые акценты смещены в сторону других персонажей и других идей.

С возникновением Третьего рейха в Германии происходит откат к патриархальной модели общества. Снова роль женщины в социуме начинает ограничиваться «тремя К» (“Kinder, Küche, Kirche”). По мнению лидера НСДАП Адольфа Гитлера, внутренняя политика страны, ориентированная на потребности нации, обязана вернуть женщину в семью. В своих выступлениях он подчеркивал,

что немецкая женщина стремится быть матерью и женой, а не товарищем, как это было принято у коммунистов. Телесность начинает пониматься исключительно в контексте теории превосходства германской расы над другими.

Возврат к прежним образам, в т. ч. к образу Лулу, в немецком кино, произойдет после падения Третьего рейха и ознаменует собой начало эпохи активной феминизации западного общества.

ГЛАВА 2. ОБРАЗ «НОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» КАК СИМВОЛ РАЗРЫВА МЕЖДУ СТАРЫМ И НОВЫМ

В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1910–1930-х гг.

2.1 Хронологические границы, рассматриваемого периода

Смена социокультурных парадигм в обществе, отраженных в кинематографе, становится особенно заметна через анализ женских образов, находящихся в оппозиции к традиционным ценностям. Фактически они образуют ту черту, разделяющую старый и новый миры.

В качестве нижней хронологической точки обратимся к началу 1910-х гг., когда на экранах дореволюционного кино впервые возникает образ «падшей» женщины. Важно отметить, что под эту категорию попадали не только женщины «с бульваров», но и по тем или иным причинам отвергнутые семьей. Большое влияние на трактовку этого образа оказывает весьма популярное в русской литературе XIX века чувство сострадания к «униженным и оскорбленным». Через персонаж падшей женщины традиционно транслируются вопросы социальной несправедливости и неравенства в обществе. Проституция как художественный образ в раннем русском кино становится квинтэссенцией бесправия женщины в патриархальном мире, абсолютно подчиненной воле мужчины. С этим связаны по большей части и трагические финалы таких картин: самоубийство здесь оказывается не только единственным выходом из создавшейся ситуации, но и свободным поступком женщины в отношении своего тела, которым она не распоряжается.

Переломным моментом в историографии «женского вопроса» можно назвать 1917 г. — начало периода экспериментов советской власти в вопросе эмансипации, когда был принят целый ряд декретов, юридически освободивших женщин от оков патриархата. В 1918 г. была обнародована первая советская конституция²⁸, предоставившая право избирать и быть избранным в Советы всем трудящимся без различия пола²⁹. Кроме того, в ноябре 1918 г. прошел Первый Всероссийский съезд работниц и крестьянок, на котором была озвучена потребность в формировании в рамках партии особых комиссий для работы среди женщин, и уже в 1919 г. в качестве одного из таких начинаний по всей стране были созданы женотделы (аналогов им на протяжении всей истории СССР больше не возникало), которые стали органами политического влияния женщин на разные сферы жизни.

С приходом к власти большевиков, проституция в кинематографе начинает представляться как разрушительное наследие царского режима, которое подлежит искоренению, а идеологически чуждые «работницы» этой сферы услуг — «перековке». При этом моральный облик рядовой женщины меняется: популярными становятся идеи о сексуальной свободе и раскрепощении, а сама «освобожденная» от патриархального ига женщина становится не только товарищем, но и частью большевистского проекта по созданию «новой женщины» — проводника идеологии нового мира. Правда, эти проблемы будут популярны лишь в первое десятилетие советской власти, а в кинематографе и того меньше — со второй половины 1920-х, и то весьма робко и на полутонах.

Верхнюю хронологическую точку обозначим 1930-ми годами, когда проституция будет записана в давно искорененное, враждебное советскому обществу явление и на долгие годы исчезнет из кинематографа. Новая советская мораль подвергнет критическому пересмотру «половой вопрос», объявит его исчерпанным и вернет рядовую женщину в лоно семьи. Эти проблемы были

²⁸ Конституция (основной закон) Российской Социалистической Федеративной Советской Республики. Принята V Всероссийским съездом Советов в заседании от 10 июля 1918 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/cnst1918.htm>. Дата обращения: 01.01.2017.

²⁹ Каганович Л. Реорганизация партаппарата и очередные задачи партработы // Коммунистка. 1930. № 2-3.

популярны лишь в первое десятилетие советской власти, а в кинематографе и того меньше, со второй половины 1920-х, и то весьма робко и на полутонах. Переломным в историографии «новой женщины» станет рубеж 1929–1930 гг., когда в газете «Правда» выйдет статья И. В. Сталина «Год великого перелома: к XII годовщине Октября»³⁰, где он провозгласит в качестве государственной программы политику форсированной индустриализации и коллективизации сельского хозяйства, приведшую впоследствии к тотальной централизации власти, политическим репрессиям и массовому голоду (1932–1933) на обширной территории СССР. Главной целью «великого перелома» в условиях нарастающей военной угрозы объявляется модернизация промышленности. В свете новых задач разговорам о «новой морали» и утопическом большевистском проекте «освобожденной советской женщины» приходит конец. В 1930-е гг. в стране утверждается культ личности Сталина и начинает формироваться «советский патриархат», когда власть законодательно резко разворачивается в сторону традиционного общественного уклада: в январе 1930-го выходит постановление ЦК ВКП(б) «О реорганизации аппарата ЦК ВКП(б)», которое фактически завершает период государственного эксперимента с женской эмансипацией, ликвидировав женотделы в составе партийных комитетов.

В кинематографе период «великого перелома» растянулся до середины 1930-х гг., поэтому финальной точкой «великой трансформации» назовем середину 1930-х гг., когда за рядовой женщиной закрепится концептуальный образ работника, вовлеченного в строительство социалистического общества наравне с мужчиной. А проститутка в ряду других маргиналов мелькнет в фильме Е. Червякова «Заключенные» (1936) и на долгие годы исчезнет с советских экранов. В отечественный кинематограф этот женский образ девиантного поведения вернется в период «оттепели», а с развалом СССР получит концептуальную перекодировку, когда в ряду других деклассированных элементов приобретет значение вызова тоталитарной системе.

³⁰ Сталин И.В. Год великого перелома: к XII годовщине Октября // Правда. 1929. 3 нояб.

2.2 Проститутка / работница / танцовщица — разрушительницы патриархального уклада в дореволюционной России

Художественный образ проститутки на дореволюционном киноэкране уходит истоками в русскую художественную литературу XIX в. (падшая женщина = жертва социальной несправедливости и трагических обстоятельств). Как в литературе, где понятие «падшая» автоматически приравнивается к «публичной» (Настасья Филипповна тождественна Сонечке Мармеладовой), так и в кинематографе — потеря невинности вне брачных уз, за исключением некоторых случаев, маркирует героиню как блудницу, которая рано или поздно неизбежно окажется на бульваре с «желтым билетом». Как в литературе XIX в., так и кинематографе начала века XX, авторы проявляют практически солидарное сочувствие к подобным героиням. В этом смысле показателен фильм «Поэт и падшая душа» (1918) Б. Чайковского, фабула которого напоминает реальную историю брака небезызвестного лейтенанта Шмидта. При этом в фильме прослеживается литературная преемственность и с личностью А. Блока, и с поэзией Н. Некрасова, откуда и был заимствован художественный образ «падшей души».

Если в западном кинематографе профессия проститутки давала возможность женщине в определенной степени выйти за пределы гендерного распределения социальных ролей, позволяя «жить своей жизнью», то в русском дореволюционном кинематографе подобные предпочтения появляются у представительниц творческих профессий и работающих дам. При этом сам факт их финансовой самостоятельности от мужчины и свободы от семьи делал их в глазах социума «падшими». Парадоксальность заключается в том, что, с одной стороны, горничные (как наиболее распространенная в фильмах женская профессия) были очень уязвимы перед любвеобильностью своих господ, часто по этой самой причине пополняя ряды проституток на бульварах, а с другой, — они имели больше возможностей в плане коммуникации с внешним миром, чем их барышни («Нелли Раинцева», Е. Бауэр, 1916). В дореволюционном кинематографе статус «падшей» автоматически еще не означает «загубленную»

— скорее освободившуюся, утратившую связь с патриархальным обществом женщину.

В глазах патриархального общества подобную запятнанную репутацию имели не только женщины легкого поведения, в одну с ними категорию могли попадать и работающие дамы, и представительницы творческих профессий. Поэтому для описания подобной тенденции корректнее опираться на понятие «феминистский дискурс» — он проявляется в ряде картин, где женщина начинает занимать в жизни более активную позицию, чем ее спутник: ведя и продвигая в обществе мужчину («Хамка», А. Ивановский, 1918); отказываясь простить мужчине его потребительское отношение к себе, предпочтя роли обманутой роль матери-одиночки («Кормилица», П. Чардынин, 1914); оставляя за собой право попробовать в этой жизни все, как и мужчина («Нелли Раинцева»), или получая те же социальные возможности, что и мужчина («Женщина завтрашнего дня», П. Чардынин, 1914-1915).

Феминистский дискурс не всегда означает торжество женщины над устаревшими нормами, бытующими в социуме. Зачастую это просто постановка вопроса и риск героини в поисках собственного пути, который может привести даже к гибели. Балансируя на грани норм приличия и морали, принятых в патриархальном обществе, женщина становится заложницей не только этого самого общества, но и собственных стереотипов мышления, идущих вразрез с нарождающимся мировоззрением. У героинь возникает предчувствие возможного обновления паттернов поведения и взглядов на жизнь, однако оно разбивается о реалии настоящего момента (напр., «Нелли Раинцева»). Однако есть примеры и торжества женщины над патриархальной системой (напр., «Женщина завтрашнего дня»).

Важно отметить, что в русском дореволюционном кинематографе нет романтизации проституции: ни в одном из фильмов данного периода данная профессия не рассматривается как заманчивый образ жизни, позволяющий беззаботно существовать на деньги клиентов. Даже если быт публичной женщины и показывается «нарядным» (напр., «Убогая и нарядная», реж. П. Чардынин,

1915), то вся эта праздная мишура подается с интонацией предчувствия неминуемой беды: она предстает в качестве предфинальной, предвещающей обязательную гибель героини. Если для дам творческих профессий (танцовщицы, певички, актрисы) и работающих женщин (горничные, врачи) существует некая вариативность судьбы в силу их свободы от «семейного статуса» (он заменяется на «профессиональный»), то экранные проститутки несут на себе печать обреченности: выход на панель для них является единственно возможным путем существования, заканчивающимся, как правило, фатально.

Публичная женщина в дореволюционном кинематографе фактически становится аллегорией образа бесправной женщины в патриархальном мире. Он вбирает в себя все тяготы и лишения, обрушившиеся в силу исторических, политических, культурных и прочих обстоятельств на женщину в дореволюционной России. Оттого в репрезентации этого образа, за редким исключением, присутствует фактор обреченности, что в корне отличает его от европейской *femme fatale*. Справедливости ради, стоит отметить: фильмов, где героиней становится не обещанная (падшая в широком смысле этого слова) женщина, а именно проститутка (или куртизанка), не так уж и много (речь о каталогизированных фильмах), и везде она жертва социальной несправедливости, роковой случайности и трагических обстоятельств. К исключению из правил можно отнести фильмы «Дитя большого города» (Е. Бауэр, 1914), «Тайна дома № 5» (К. Ганзен, 1912) и «Месть падшей» (М. Гарри, 1917), где публичные женщины представлены коварными и роковыми соблазнительницами, наносящими ответный удар мужскому роду и губящими слабых его представителей. В диссертации рассматривается целый корпус фильмов этого периода (помимо вышеназванных: «Девушки, на которых не женятся» (Б. Светлов, 1916), «Девушка из подвала» (В. Касьянов, 1914), «Жертва Тверского бульвара» (А. Гарин, 1915), «Где правда?» (авт. неизв. 1913), «Курсистка Ася» (К. Ганзен, 1913), «В омуте Москвы» (Н. Ларин, 1914), «Барышня из кафе» (М. Вернер, 1917) и др.) и анализируется образная система, сформированная этими фильмами (характерная топонимика, схожие детали).

2.2 «Строить социализм — значит освободить женщину и мать»³¹ — образ «новой женщины» в советском кинематографе 1920–1930-х гг.

После революции проституция была объявлена пережитком капитализма и в ряду прочих подлежала ликвидации. Подобная позиция изгоняла публичных женщин не только с улиц, но и с киноэкранов, так как данный художественный образ не вписывался в концепцию нового революционного искусства.

Этот женский персонаж возвращается на экраны только во второй половине 1920-х гг. на волне жарких дискуссий о «новой морали», однако его репрезентация лежит вне сферы «полового вопроса». Проститутка напрямую связана с конструированием в обществе образа «новой женщины» в рамках построения «нового социалистического общества». Трансформация культурного кода всего советского общества для власти была связана, прежде всего, с изменением социального статуса женщины. Поэтому в кинематографе данного периода оказываются востребованными два женских образа — крестьянки — как наиболее отсталой в силу своей безграмотности, и проститутки — наиболее поработенной и бесправной. С возвращением на отечественный киноэкран образа публичной женщины меняется режиссерская интонация в его трактовке — уходит пассивная, созерцательная позиция, ее место занимает созидательная. Кинематограф вместе с обществом и государством бросается перевоспитывать публичных женщин. Эта патерналистская тенденция просуществует до конца 1920-х гг. Образ проститутки в советском кинематографе поначалу будет, так же как и в дореволюционном, маркироваться как жертва — но, что принципиально, — уже не абстрактной социальной несправедливости и роковой случайности, а царского режима, прежней системы мироустройства. Размытое понятие тяжелой женской доли и несчастной судьбы теперь обретает четкие исторические границы и формулировки — пережиток прошлого. Образ таких женщин теряет всю двусмысленность и вариабельность: остается исключительно героиня, в

³¹ Троцкий Л. Проблемы культуры. Культура переходного периода // Сочинения. Т. 21. М.-Л., 1927. С. 45.

силу жизненных обстоятельств оказавшаяся в борделе. Проституция в этих фильмах представляется как метафора закабаленного положения женщины в рамках патриархальной традиции, с чем, по сути, и начнет бороться советская власть, выдвигая концепцию «новой женщины».

В этом смысле весьма показательной представляется работа Ф. Оцепа 1927 г. «Земля в плену». Картина по своей образной системе близка к поэтике «Земли» А. Довженко (1930), в центре которой находится архетип Матери-Земли — женщины, дающей жизнь новому поколению и подпитывающей своей витальностью мужчину, который олицетворяет одновременно движущую силу истории и определенный тип хозяйствования. Оцеп демонстрирует изменение в мироустройстве и формировании нового уклада жизни через образ страдающей Женщины-Земли, лишенной довженковской гармонии и естественной цикличности, погруженной в современную действительность. Женщина-Земля у него — заложница несправедливых форм хозяйствования, способная к трансформации лишь благодаря собственным внутренним, «земным» резервам.

Еще одной значимой работой, создающей образ публичной женщины в советском кинематографе 1920-х гг., становится картина О. Фрелиха «Проститутка (Убитая жизнью)» 1926 г. Этот фильм, единственный в кинематографе этого периода, показывает проституцию именно как современное явление, правда, требующее немедленного искоренения, а женщин, вовлеченных в этот промысел, — перевоспитания. Задуманный как острый и актуальный, предвосхитивший стилистику 1930-х, выпущенный в 1927 г. фильм опоздал и оказался уже не ко времени. К концу НЭПа филантропия как стратегия государственного отношения к проституции уступила место репрессивной политике. Публичных женщин теперь признают асоциальными элементами, которые порой сознательно наносят вред рабочему классу.

В публичной риторике и агитации сочувствующая интонация сменяется на обличительную. В отличие от 1920-х гг., когда борьба с проституцией проводилась под лозунгами строительства новой жизни и бытовало мнение, что с помощью просветительской работы и принятия ряда социально-экономических

мер возможно искоренить это явление, в 1930-е гг. проституция была признана паразитическим образом жизни, который оказался недопустимым в период великой стройки социализма и, как любое отклонение от норм коммунистической морали, был приравнен к тяжкому преступлению. Симптоматично, что в противовес просветительской картине 1927 г. О. Фрелиха в 1936 г. выходит фильм Е. Червякова «Заключенные», где «перековку трудом» криминальные элементы, в том числе и проститутки, проходят уже в лагере.

Организованная форма проституции благодаря таким радикальным государственным мерам была полностью истреблена, и из советских фильмов в начале 1930-х гг. образ публичной женщины полностью исчезает. Исключение составляют две картины — «Моя Родина» И. Хейфица и А. Зархи (1933) и «Пышка» М. Ромма (1934), и то потому, что в них героиня заявлена как представительница буржуазного общества.

Разумеется, через репрезентацию в кинематографе образа проститутки тема «новой женщины» звучит опосредованно, как некая гиперболизированная концепция. В послереволюционный период, когда происходит переход от патриархального уклада к новой модели социально-политического устройства общества, когда начинает конструироваться новое социокультурное пространство, у главных идеологов страны возникает потребность в проводнике этого «нового мира» — и им становится женщина.

Эффективность восприятия принципов «нового» напрямую зависит от изменений, происходящих в общественном сознании, поэтому переворот происходит в самых инертных областях человеческой жизни — частной, семейной. Руководство страны отчетливо понимало, что нельзя оставить без внимания женскую часть населения, тем более что та проявляла недюжинную политическую и социальную активность в революционный период, и при адекватной поддержке со стороны руководства и должной идеологической обработке могла обеспечить власти широкую общественную поддержку. Начинает формироваться новая гендерная мифология, генерализирующим понятием которой становится образ «новой женщины». Весь сектор проблем,

касающихся ликвидации неравноправия женщины в обществе и семье на территории СССР и ведущих к переустройству общества в целом, с 1920-х гг. обозначается как «решение женского вопроса».

Новая идеология 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. В рамках 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. Эта мысль звучала и у И.Ф. Арманд, и А. М. Коллонтай, и Н. К. Крупской.

Идеологизация образа «новой женщины» в советском обществе была необходима для преодоления наследия дореволюционного 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»³².

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

³² Ж. Коммунистка. 1928. № 2. С. 53.

общественным интересам. Общественница — вот к какой ролевой модели стремился образ «новой женщины». Важной его чертой становится отрицание первостепенной ценности 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 наличия исключительно женских, специфических интересов, отличных от запроса пролетариата в целом.

Показательным фильмом, отражающим концепцию «новой женщины», можно назвать работу А. Каплера «Право на женщину» 1930 г. Она невольно составила дилогию с картиной П. Чардынина «Женщиной завтрашнего дня» 1914 г. — в обоих фильмах главной героиней становится женщина-врач, в качестве альтернативы семейному быту выбравшая профессиональную реализацию.

Занимаясь «женским вопросом», кинематограф вслед за государственной пропагандой представляет советское женское сообщество крайне полярным. На одном полюсе находится 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 идеологически грамотна, ориентирована на получение знаний, а не на обычаи и религию, она проявляет самостоятельность в решении как государственных задач, так и личных: например, сама определяют, вступать ей в брак или нет. О таком противостоянии представительниц старого и нового миров рассказывает фильм А. Дмитриева «Соперницы» (1929). Фильм «Бабы рязанские» режиссеров О. Преображенской и И. Правова (1927) на примере судеб двух деревенских женщин — солдатской жены Анны, кончающей жизнь самоубийством, и ее невестки Василисы, сумевшей восстать против патриархального уклада и найти свое место в новом обществе, — наглядно демонстрирует трансформацию женской

гендерной модели: от фактически наложницы в мужнином доме до самостоятельной эмансипе.

Примечательная деталь: из советского кинематографа этого периода уходит понятие «падшая женщина». Героиня, не обремененная патриархальной моралью и находящаяся в свободных отношениях с мужчиной, осуждается только представителями старого режима, а в пролетарском кругу воспринимается как приверженка передового мышления.

На современном материале трансформацию роли женщины в социуме на фоне глобального переустройства мира демонстрируют фильмы «Женщина» Е. Дзигана и Б. Шрейбера (1932) и «Генеральная линия» («Старок и новое», 1929) С. Эйзенштейна.

Оппозиция старого и нового становится одной из центральных характеристик кинематографа второй половины 1920-х — начала 1930-х гг., и часто реализуется через женский образ. 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. Такие героини появляются в картинах «Катюша — бумажный ранет» Э. Иогансона и Ф. Эрмлера (1926), «Девушка с коробкой» (1927) и «Дом на Трубной» Б. Барнета (1928), «Кукла с миллионами» С. Комарова (1928), «Танька-трактирщица / Против отца» Б. Светозарова (1929).

Говоря о репрезентации «новой женщины» в советском кинематографе 1920-х — середины 1930-х гг., нельзя обойти масштабную по своей реализации тему освобожденной женщины Востока. «Восточницы» в этом плане представляли для большевиков еще большую ценность, чем их «сестры» с российской территории. По причине отсутствия в азиатском регионе пролетарского класса (опоры советской власти) главным «прогрессивным» элементом «назначается» женщина Востока, в контексте большевистского дискурса — такая же бесправная, эксплуатируемая и обездоленная, как и русский рабочий. Теперь женщина должна «скинуть паранджу» и отказаться от адата в

пользу советской конституции, уравнивающей женские права с мужскими. Фильмов с подобными призывами выходило огромное множество, и все они, в той или иной степени, варьировали два мотива: безмолвного страдания женщины и ее гибели под гнетом пережитков феодальных устоев и восстания против традиций и отказа от паранджи. «Легенда о девичьей башне» (В. Баллюзек, 1923), «Мусульманка» (Д. Бассалыго, 1925), «Минарет смерти» (В. Висковский, 1925), «Чадра» (М. Авербах, 1927), «Сурамская крепость» (И. Перестиани, 1922), «Элисо» (Н. Шенгелая, 1928), «Намус / Честь» (А. Бек-Назаров, 1926), «Дочь Гиляна» (А. Быховский, Л. Мур, 1928), «Саба» (М. Чиаурели, 1929), и т. д.

Образ «освобожденной женщины Востока» в кинематографе представлялся стереотипно — передовая труженица и «героическая дочь своего народа». В фильмах, где героиня проявляла волю к сопротивлению и выходила победительницей из схватки с патриархальным игом (напр. «Исмет», М. Микайлов, 1934; «Игра в любовь», А.-М. Шариф-заде, 1935), помимо национального колорита, наподобие сброшенной паранджи, начинает фигурировать и «половой вопрос», популярный в кинематографе европейской части СССР. Так поднимаются проблемы расторжения брака, свободных отношений и отказа женщины воспринимать себя исключительно как инструмент для воспроизведения потомства.

2.3 Критика «полового вопроса» в кинематографе

Пролетарские идеи о переустройстве быта, пересмотре института семьи и сексуальном равенстве в первую очередь подхватила молодежь. «Половой вопрос» становится крайне популярным в 1920-х г. Теория «революционного Эроса» А. Коллонтай, опубликованная в открытом письме «к трудящейся молодежи» под названием «Дорогу крылатому Эросу!» (1923) несмотря на то, что говорила о «любви-товариществе» и приподнимала «крылатого» (духовную близость) над «бескрылым» (физическое удовлетворение) Эросом, в массовом сознании была воспринята как призыв к свободной любви. Вслед за серией рассказов Коллонтай, объединенных в сборник «Любовь пчел трудовых» (1923),

выходит целый ряд произведений, раскрывающих тему «нового полового быта»: очерк Н. А. Брыкина «Собачья свадьба» (1925), роман «Цемент» Ф. Гладкова (1925), рассказы П. С. Романова «Без черемухи» (1926) и «Суд над пионером» (1927), роман И. Каллиникова «Мощи» (1925–1927), роман Л. Гумилевского «Собачий переулок» (1927) и его же повесть «Игра в любовь» (1927), пьеса С. Третьякова «Хочу ребенка!» (1927), повесть С. Малашкина «Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь» (1928), роман Н. А. Венкстерн «Аничкина революция» (1928), роман И. Рудина «Содружество» (1929) и др.

Доподлинно не установлено, каким образом фраза, приписываемая Ж. Санд, согласно которой «любовь, как стакан воды, дается тому, кто его просит», проникла в умы революционно настроенной молодежи советского государства. Однако она «вылилась» в поистине катастрофическую по популярности и размаху «теорию стакана воды», пропагандирующую свободные сексуальные отношения. К середине 1920-х гг. «половой вопрос» достигает пика своей популярности в обществе, и в 1926 г. поднимается волна критики в адрес «новой морали». Теперь уже пролетарская мораль, как когда-то патриархальная, подвергается ревизии. Достаточно иронично на эту тему высказывается А. Роом в своем фильме «Строгий юноша» (1936) по одноименной пьесе Ю. Олеши.

Чрезмерная идеологизированность жизни советских людей в целом и молодежи в частности, тотальный политический контроль даже в личной сфере вели к прямо противоположным результатам: в ответ на регламентацию своей жизни, «пролетарский быт» и запрет на прежние морально-нравственные ориентиры комсомольцы часто демонстрировали девиантное поведение. Далеко не всегда отрицание старого уклада и обычаев в обществе предполагало культивацию новых коммунистических устоев. Часто молодежь выступала сразу по двум фронтам: и против старого, отцовского, и против нового, официального.

Советский кинематограф в силу разных причин не стал рупором «новой морали». Эта тема возникает на экранах уже в стадии критики, а не восхваления. Так, едкая ирония Роома в адрес пролетарской морали выходит уже под самый закат обсуждения «полового вопроса» в советском обществе. А вот актуальная

критика «свободных отношений» со стороны кинематографа прозвучала раньше, отголоском громкого «чубаровского дела» 1926 г., прогремевшего на пике сексуального раскрепощения, царившего в обществе. Этот скандальный процесс лег в основу картины Е. Дзигана «Суд должен продолжаться» («Парад добродетели», 1930). Фильм, который начинается разбором частной истории группового изнасилования, в процессе становится судом над собственником-мужем, шофером, приверженцем свободных отношений, и адвокатом, потребителем продажной любви, т. е. судом как над недостатками пролетарской, так и атавизмами патриархальной, буржуазной морали.

Необходимо отметить, что кинематограф очень чутко отзывается на критику «полового вопроса», и в конце 1920-х — 1930-х годах выходит большое количество фильмов, посвященных взаимоотношению полов (помимо упомянутых): «Проститутка» (О. Фрелих, 1926), «Парижский сапожник» (Ф. Эрмлер, 1927), «Третья Мещанская» (А. Роом, 1927), «В большом городе» (М. Авербах и М. Донской, 1927), «Кружева» (С. Юткевич, 1928), «Обломок империи» (Ф. Эрмлер, 1929), «Право на женщину» (1930) и др.

Знаменитая «теория стакана воды» подвергается остракизму, и половая распущенность уравнивается с бюрократизмом и хулиганством, мешающими социалистическому строительству на местах. «Новая мораль», помимо своего разрушительного влияния на неокрепшие молодежные умы, начинает категорически не вписываться в новую идеологическую линию партии — 1928-й становится предпоследним годом НЭПа в СССР. В следующем году страна возьмет решительный курс на коллективизацию и индустриализацию и человек со своими частными вопросами перестанет существовать, превратившись в единицу общественную.

Эта тенденция найдет точное отражение в фильме А. Мачерета «Частная жизнь Петра Виноградова» (1934), где одновременно осуждается и «новая мораль», и проявление индивидуальных амбиций в ущерб общественным интересам.

«Новая мораль» критикуется в кинематографе второй половины 1920-х — начала 1930-х гг. исключительно через мужские образы. Женщина в этих фильмах — всегда личность более ответственная, сознательная, целеустремленная. Чем ближе страна приближается к году «большого перелома», тем явственнее ощущается в кинематографе разворот в сторону семейных ценностей с коммунистическим окрасом. Из женского образа уходит любой намек на сексуальную свободу.

2.4 Разворот к традиционным ценностям и образу деловой женщины на экране

Достигнув пика своей популярности в обществе в 1920-е гг., «теория стакана воды» в 1930-е утрачивает свою актуальность. Вместо идей о сексуальной свободе и раскрепощении женщины снова становится актуальным строительство «длительной парной как единственной формы семьи, которая нам нужна»³³, правда, с оговорками: при сохранении традиционного распределения ролей внутри «ячейки общества» для социума оба партнера — равноправные работники. Если на протяжении всех 1920-х гг. женщина представлялась как «холостая», равная в своих желаниях мужчине, скинувшая паранджу, то в 1930-е гг. задается новый образ советской женщины — сподвижницы мужчины в строительстве социализма.

Идеологический конструкт «новая женщина» 1920-х гг., заложивший фундамент советской модели социально-гендерного устройства общества, за десять лет постепенно трансформировался в женщину с «двойной занятостью», сочетающую в себе функции образцово-показательной матери и жены и передовой труженицы. Для власти в ситуации утверждения культа личности Сталина любые революционные идеи, неуправляемые общественные организации (например, женотделы) и острые вопросы по радикальному изменению положения женщины в обществе становятся опасными. В публичном пространстве официально закрепляется образ советской женщины — работницы-

³³ Луначарский А.В. О быте. М.; Л., 1927. [Электронный ресурс]: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-byte#ТОС> - 8. Дата обращения: 31.12.2016.

общественницы, то есть деловой женщины. Она выглядит как идеологический рупор новой жизни. Именно женские персонажи начинают моделировать базовые постулаты и проговаривать политические установки, как, например, героиня фильма «Член правительства» А. Зархи и И. Хейфица (1939).

Изменения в образе женщины в отечественном кинематографе возникают вслед за «великим переломом» 1929–1930-х гг., когда в стране происходит сращивание государственных и партийных структур, а на фоне жесткой централизации власти претворяется курс на форсированный переход к социализму, на индустриализацию и коллективизацию. Трансформация женского образа в кинематографе — от «раскрепощенного» вновь к патриархальному — становится следствием формирования и утверждения в общественном сознании культа личности Сталина. В новой социально-культурной парадигме, закольцованной вокруг патерналистской фигуры вождя, происходит постепенное увеличение традиционной составляющей в репрезентации и женского образа. Теперь роль женщины как хранительницы очага — матери и жены — перестает подвергаться критике и постепенно трансформируется в архетипический образ Родины-матери. Визуальной манифестацией такой смены культурного кода и женского образа можно назвать главную героиню фильма Ф. Эрмлера «Крестьяне» (1935). Варвара Нечаева, ставшая сакральной жертвой в борьбе советской власти с кулаками, представляет собой идеальную ролевою модель советской женщины 1930-х гг. — жена, мать и работница, беззаветно преданная идеям коммунизма, героически погибшая.

«Канонизация» Варвары в фильме происходит в пограничном пространстве — между сном и явью, между жизнью, наполненной самоотверженной и фанатичной преданностью советской квазирелигии, и смертью во имя светлого будущего. Этот сюжетный ход переводит образ героини из бытовой плоскости в символическую, создавая из нее советскую «великомученицу Варвару»³⁴, задающую высокие стандарты преданности новой власти. Снится героине газета,

³⁴ Христианская великомученица святая Варвара Илиопольская считается защитницей от внезапной и насильственной смерти.

в которой сообщается, что она ударница своего колхоза, а под ее фотографией опубликовано поздравление с рождением сына И. В. Сталина. Вслед за газетой видит она, как идет вдоль пшеничного поля под руку с самим Сталиным, который на руках несет ее сына, а мимо проезжают люди на тракторах. Эта идиллическая советская пастораль из символической реальности знаменует собой рождение мифа об «отце народов» — Сталине, Родине-Земле-Матери, женщине-матери-жене — верном трудовом товарище, а также, тракторе — символе нового мира. Кульминацией истории становится сакральное жертвоприношение героини на благо светлого социалистического будущего. Это знаменует собой новый этап в движении женского образа от патриархального до феминистского полюсов. Новая «новая советская женщина», теперь соединяет в себе две эти полярности воедино.

Если у Эрмлера в «Крестьянах» женский образ предстает как эмблема, некий недостижимый идеал, к которому следует всей своей жизнью стремиться, то в фильме Б. Юрцева «Изящная жизнь» (1932) собирательный женский образ дается в динамике: женщина из патриархального общества, униженная мужчиной (в фильме проститутка-иностранка), — «новая» женщина-товарищ, равная мужчине, — женщина-жена, помощник мужчины в строительстве светлого будущего. Подобная трансформация словно подводит итог изменениям, произошедшим с женским образом на протяжении значительного исторического периода 1910 — 1930-х гг.

Таким образом, можно сделать вывод: смена социокультурных парадигм в кинематографе реализуется через изменение экранного представления образа женщины, свободной от жестких моральных принципов в отношениях между полами. Генеральной линией, разделяющей понятия старого и нового миров (между 10-ми и 20-ми, 20-ми и 30-ми, 30-ми и 40-ми гг. и т. д. XX века), в отечественном кинематографе становится женский образ, который оказывается в оппозиции к традиционным ценностям, будь то проститутка или женщина с «новой моралью». Причем сами патриархальные установки никуда и не уходят: находящееся у власти мужское сообщество в определенные исторические

периоды «женский вопрос» решает в нужном ему направлении, ослабляя или усиливая его актуальность.

ГЛАВА 3 ДИНАМИЧЕСКИЙ ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ В КИНЕМАТОГРАФЕ КАК ЗЕРКАЛО СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПЕРЕМЕН В ОБЩЕСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА БАЛЕРИНЫ)

Культурно-исторический подход в искусствоведении позволяет выявить закономерности и смысловую трансформацию того или иного художественного образа в кинематографе с учетом исторического, политического, социального контекстов, а также состояние общества в определенный исторический момент. При этом зафиксировать смену культурных парадигм, переход от одной модели социально-политического устройства к другому возможно только через анализ динамики женского образа на экране, так как именно с ролью женщины в социуме были связаны многие перемены в государственной политике в отношении общества начиная с революции 1917 г.

Образ балерины можно назвать одним из центральных и ключевых на отрезке между патриархальной и феминисткой моделью репрезентации женщины в отечественном кинематографе, а сам балет контекстуально оказывается связанным со многими политическими и культурными процессами, происходящими в российском обществе на протяжении существования кинематографа.

3.1 Балерина в дореволюционном кинематографе – сумерки души «новой женщины»

В дореволюционном кинематографе образ балерины (артистки в более широком смысле слова) соотносился с образом женщины, свободной от оков патриархального общества, открытой плотским удовольствиям и обладающей выбором своего жизненного пути. Балерина в этих фильмах — это не профессия, а образ жизни и мировоззрения (героини не привязаны к какому-то конкретному театру или репертуару). Это женщина, не обремененная принципами морали. Отчасти на формирование подобного статуса у танцующих героинь повлияли

идеи философа Ф. Ницше и драматурга Ф. Ведекинда, получивших большую популярность в интеллектуальных кругах дореволюционной России. Также на репутацию «демимонденки» у танцовщицы в раннем русском кинематографе оказал влияние имидж балетных дам Императорского театра и в первую очередь — Матильды Кшесинской, примы-балерины Мариинского театра. Можно сказать, что образ балерины на дореволюционном экране воплощал идею женского освобождения от консервативного общества и транслировал феминистские идеи о равноправии и сексуальном раскрепощении, т. е. выполнял практически ту же функцию, что и ведекиндовская Лулу.

На экран выходит ряд фильмов, в которых художественный образ танцовщицы четко маркирует старый, патриархальный мир и пространство новых возможностей для женщины в социуме. Так, в фильме Е. Бауэра «Сумерки женской души» (1913) в полной мере отображается победа феминного начала над патриархальными порядками. Как это часто случается в русском дореволюционном кинематографе, героиня в этой картине находится между двух полюсов: с одной стороны, это существование в рамках патриархального социума, а с другой, — артистическая карьера, открывающая для женщин совершенно иной путь, путь свободы распоряжаться собственной судьбой и независимости от мужчин.

Балерина в дореволюционном кинематографе пока только намечает образ «женщины будущего», которая должна будет расшатать и разрушить фундамент старого, патриархального мира. Наиболее значимым фильмом, повествующим о такой миссии танцовщицы будущего в дореволюционном кинематографе, становится Лолла из фильма «Любовь статского советника» П. Чардынина (1915) — истинная наследница Лулу Ведекинда, сексуальность которой выступает как сила, уничтожающая мещанскую добродетель. В диссертации анализируется ряд картин этого периода («Ее геройский подвиг» (Е. Бауэр, 1914), «Закованная фильмой» (Н. Туркин), «Теща в гареме» (М. Бонч-Томашевский), «Лысый влюблен в танцовщицу» (Р. Рейнольдс), «Лина под экспертизой, или Буйный покойник» (Е. Бауэр, 1917), «Месть кинематографического оператора» (В.

Старевич, 1912), «Люди гибнут за металл» (А. Волков, 1919), «Юрий Нагорный» (Е. Бауэр, 1916), «Хризантемы» (П. Чардынин, 1914), «Роман балерины» (Б. Чайковский, 1916), «Умиравший лебедь» (Е. Бауэр, 1916) и др.) и приходит к выводу, что балерина в дореволюционном кинематографе страдает от несоответствия своего внешнего свободного (т. е. сценического) образа и внутреннего мира, полного любовного томления и патриархальных предрассудков. Если жизненный напор героинь, похожих на немецкую Лулу, взрывал общественный порядок и побеждал обывательское сознание, то анемичные танцовщицы с русской душой гибли от столкновения с реальностью.

3.2 Балерина в советском кинематографе – символ достижений отечественного искусства

После Октябрьской революции и национализации кинематографа в 1919 г. художественный образ балерины на время пропадает с экрана. Его начинают теснить героини с активной жизненной позицией, равные мужчине в труде и в быту. Артистические барышни с тонкой душевной организацией оказываются невостребованными советским кинематографом. Эта тенденция сохраняется в 1920-е гг. Более того, сам балет в кинематографе приобретает негативную коннотацию. Как и Большой театр, он будет объявлен воплощением старого, «психологического» буржуазного искусства. Не случайно в 1929 г. Дзига Вертов в своем фильме-манифесте «Человек с киноаппаратом» символически раскалывает здание Большого театра при помощи двойной экспозиции, расправляясь, таким образом, с пережитками царской России. Неслучайно на крышу Большого театра, как на символ всего старого и отжившего, забирается Николай из «Третьей Мещанской» (1927) и оттуда обзревает Москву. Несмотря на то, что до революции Большой никогда не был пансионом благородных девиц, в эпоху крушения прежних идеалов он маркируется как институция пошлых салонных драм.

В 1930-е годы негативное отношение к традиционному искусству меняется. Некогда ненавистный классицизм вновь становится образцом для подражания.

Теперь Большой театр — главная площадка страны, место символической культурной связи настоящего и прошлого. В фильмах возвращается танец как таковой, но он получает новую коннотацию. Теперь это элемент воспитания «нового человека». Танцплощадка становится обязательным атрибутом и местом для коммуникаций трудового человека («Большая жизнь», реж. Л. Луков, 1939–1946; «Учитель», реж. С. Герасимов, 1939), а танец — важным навыком для военного человека. В фильме «Летчики» (реж. Ю. Райзман, 1935) балетному «балянсе» будущих покорителей небес обучает учитель танцев. В этой связи обращение к классическому искусству после 1920-х с их пассионарной разрушительностью видится закономерным поворотом, напоминающим его частичную реставрацию. Классика начинает теперь занимать место, равноценное народной и массовой культуре. Государство осознает важнейшую роль высокого искусства в формировании не только эстетического вкуса у советской публики, но и мировоззрения.

Полноценная реабилитация балета на киноэкране происходит в 1947 г., когда в сюжеты сразу двух картин попадают фрагменты балетных постановок. В «Весне» Г. Александрова поэтика экрана позволила перевести «пресловутую сценическую занимательность» в идеологически верное и востребованное русло и создать киномиф о советской женщине, которая смогла соединить в себе черты «девы радости» (в лице Шатровой на пуантах и в балетной пачке) и маскулинную важность ученой Никитиной, обуздавшей само Солнце. Если «Весна» символически реабилитирует на киноэкране образы Большого театра и танцовщицы, то вышедший в этом же 1947 г. фильм А. Ивановского «Солистка балета» в буквальном смысле становится гимном ленинградскому балету и всему классическому искусству. На балерину (артистку) в нем возлагается важнейшая миссия — представлять государство на мировой арене, наравне с непобедимой армией обозначить недостижимую вершину и в искусстве, способную покориться только советскому человеку.

После первых зарубежных гастролей Большого театра в 1956 г. в Лондоне, когда впервые за почти 200 лет существования русского балета он смог

полноценно и триумфально заявить о себе на Западе, этот вид искусства приобретает статус народного достояния и становится визитной карточкой СССР, а советский кинематограф на долгие годы захлестывает волна фильмов-балетов. Так некогда элитарное искусство приобретает массовый характер. Подхватит эту тенденцию и основной конкурент кинематографа в 1960-е гг. — телевидение.

Разумеется, исследуя образ балерины в отечественном кинематографе, необходимо отметить, что в блестящей череде фильмов-балетов ему отводилась вспомогательная роль. В центре находился сам балет как одно из величайших достижений и гордости советского государства. Совсем иначе дело обстояло в фильмах, где балетное искусство и исполнитель являлись лишь частью сюжета. В этом случае образ балерины дается в контексте социально-культурных изменений в обществе.

Несмотря на то, что в 1970-е годы речи о воспитании «нового человека» больше не велось, а идеологический дискурс утратил свою прямолинейность, за балетом на долгие годы закрепилось значение «кузницы духа». Он по-прежнему остается методом воспитания чувств и закалки характера, а балерина — человеком, обладающим сверхспособностями, идеалом, к которому обычным людям нужно стремиться («Москва, любовь моя», А. Митта, К. Есида, 1974; «Я вас любил...», И. Фрэнсис, 1976).

Во времена перестройки кинематографический образ балерины по-прежнему востребован. Он становится еще более политически ангажированным, нежели в 1970-е гг. Это логично. 1985–1986 гг. — время не только глобальных перемен в идеологии, политике и экономике Советского Союза, но и принципиального переустройства духовной сферы общества. Через изменение в репрезентации образа балерины в иносказательном ключе с экрана начинают транслироваться новые цели и задачи, которые теперь уже работники культуры ставят перед государством.

Хотя балет в кинематографе напрямую с репрезентацией власти не связан, он как ее идеологический продукт не смог избежать изменений. Балерина на перестроенном киноэкране из ведомой превращается в ведущую, из

«полномочного» представителя власти — в представителя народа, открытого переменам. Она больше не марионетка в руках балетмейстера — балерина теперь режиссирует свой спектакль сама, словно символизируя трудовые массы, сбросившие гнет власти и теперь самостоятельно определяющие свою судьбу. Обретя новый статус, героиня изменяет и само искусство балета, избавляя его от стагнирующего академизма, предлагая альтернативные пути развития, обновляя как темы, так и сам язык, делая элитарное искусство понятным для простого обывателя. Эта вера в собственные силы и возможности представлена в картинах 1986 года: «Гран-па» (В. Бунин), «Фуэте» (Б. Ермолаев, В. Васильев) и «Миф» (А. Шахмалиева).

3.3 Балерина в современном российском кинематографе – возврат к образу «новой женщины»

После развала СССР в 1991 г. общество оказывается на распутье: коммунистическая идеология утратила свою незыблемость и ушла в прошлое, а рецепты, позаимствованные у Запада, в условиях тогдашней России не сработали.

С процессом полного разрыва прежней системы политических, экономических, социальных и культурных связей, с погружением общества в состояние безвременья будет связана и очередная ревизия кинематографического образа балерины. Она больше не реформатор и даже не борец с системой. С развалом СССР в кинематографе 1990-х гг. балерина разделяет судьбу своего народа — либо гибнет, как в фильме И. Дыховичного «Прорва» (1992), от рук власти (прозрачная метафора разрушительной силы тоталитарного режима), либо продолжает тянуть лямку своего зависимого и печального существования, оказывая стойкое противостояние хаосу, в который погружается страна. Таковы, например, балерина Тропинина в блокадном Ленинграде из фильма «Гран-па» (отличительная черта этого образа — способность через принятие собственной судьбы и миссии хранить традиции вопреки всему) и героиня фильма Ю. Короткова и Е. Резникова «Танцующие призраки» (1992). В «Призраках...» перед балериной ставится задача не искать пути обновления традиционного искусства или рефлексировать, а «пахать». Рассчитывать на поддержку государства или

одобрение публики не приходится, в 1990-е искусству приходится выживать. Пожалуй, этот фильм можно назвать реквиемом в кинематографической репрезентации великого русского балета.

Наиболее заметным постперестроечным высказываем в репрезентации балерины можно считать картину А. Учителя «Мания Жизели» (1995). В ней режиссер за сюжетную основу берет реальную историю жизни выдающейся русской балерины Ольги Спесивцевой, которая эмигрировала из революционного Петрограда, но так до конца своей жизни и не смогла избавиться ни от прозвища Большевичка, ни от воспоминаний о кровавых событиях, в которые вольно или невольно оказалась вовлечена, ни от клейма «Красной Жизели». Балет «Жизель» сыграл в ее жизни роковую роль: Спесивцева отчасти повторила судьбу своей сценической героини — разочарования в любви неотступно преследовали ее, лишив в конце концов рассудка. По сути, «Мания Жизели» — картина не о балете, а о невыносимой душевной тоске русских в эмиграции. Через образ Спесивцевой в фильме звучит ностальгия по родине, уничтоженной большевиками, и признание себя частью государственной системы: «Я считаю, что жизни радоваться — грех», — говорит героиня. Прошло более семидесяти лет советской власти, при которой балерина была возведена в ранг государственного символа, и с ее окончанием она разделяет судьбу утраченной России (теперь советской). Ностальгию, которая возникает в «Мании Жизели» в адрес утраченной родины, можно соотнести также с чувством разочарования и неоправданными надеждами, возлагаемыми обществом на демократические перемены.

Переломным в трактовке образа балерины можно назвать 2017 год, когда выходят сразу два резонансных фильма, посвященных балету. В картине «Большой» В. Тодоровского балерина, в отличие от всех предыдущих отечественных картин на балетную тему (как советского, так и российского периодов), уже нет разговоров и мучительных размышлений о творческой миссии и поиске художественного образа. Тодоровского заботят другие вопросы. А именно: могла ли в молодости педагог МГАХа перепрыгнуть с крыши одного

дома на другой, или врет. Балет в картине приравнивается к акробатическому трюку и к шансу заработать денег чуть более интеллигентным способом, нежели плясать на улице с протянутой шляпой, а образ балерины диагностирует общество, утратившее морально-нравственные ориентиры.

Фильм А. Учителя «Матильда» (2017) своим выходом на экран выявил в обществе высокий уровень приверженности к консервативным ценностям и обозначил устойчивую тенденцию в отечественном кинематографе — снимать псевдоисторические картины. Доминирующей характеристикой балерины в этой ленте становится ее сексуальность, напрямую коррелирующая с ведекиндовской Лулу. Через этот образ в фильме звучит конфликт отживших форм традиционного мироустройства и новых, свободных от давления общепринятого норм, конфликт духа и плоти, академического балета и танца модерн. Впервые балет в отечественном кинематографе выступает как устаревшая форма человеческого бытования.

За образом Матильды угадывается ключевой культурный код, появившийся на рубеже XIX–XX вв., но не утративший своего значения и в XXI веке: через образ демонической женщины, бросающей вызов традиционному укладу жизни, транслируются изменения общественного сознания (подсознания), реагирующего на внешние перемены в мире. Отсюда и корневой конфликт фильма — между видимым, существующим, выраженным в академических формах балета и мыслимым, желанным, представленным танцем модерн, олицетворяющим в воображении окружающих главную героиню. Репрезентация Матильды в фильме через образы, схожие с Лои Фуллер и Мюзидорой, возвращает балерине первоначальную трактовку хтонической женщины, необузданной, находящейся в тесной связи со своей сущностью, пробуждающей, несущей освобождение от оков, навязанных цивилизацией.

Таким образом, в современной России через образ балерины все более явно начинают транслироваться темы духовности и бездуховности, новой и сверхновой морали, культуры как политической площадки; а также подниматься вопросы к существующей системе общественно-социального устройства и

подвергаться сомнению эффективность самой государственной политики. Можно сказать, что образ балерины в отечественном кинематографе становится зеркалом перемен в духовном состоянии общества.

В *Заключении* подтверждается актуальность темы исследования и представляются результаты диссертационной работы, поставившей перед собой цель — изучение репрезентации женского образа в отечественном кинематографе в периоды социокультурных изменений в обществе. *Выводы, звучащие в исследовании, заключаются в том, что:*

1) *Многие важные социокультурные процессы, происходящие в обществе, совершенно однозначно и показательно находят свое отражение в системе репрезентации женских экранных образов.*

2) *В переходные исторические периоды возникает характерный образ «новой женщины», становящейся генеральной линией между старым, патриархальным миром традиционных ценностей и новым, авангардным. Именно через него транслируются социокультурные изменения той или иной эпохи.*

3) *В каждом отдельном историческом случае репрезентация имеет свои характерные особенности и особые черты, определяемые доминирующими в обществе полоролевыми установками.*

Все основные положения, выносимые на защиту, были доказаны. В результате чего данное исследование подтвердило изначальную гипотезу, что при изучении специфики художественного (кинематографического) процесса той или иной эпохи одной из важнейших задач является анализ репрезентации системы женских образов. Они весьма точно обозначают перемены или их отсутствие в общественном устройстве.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ ПО ТЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ:

Монография: Смагина С.А. «Публичная женщина или Публичная личность? Женские образы в кино». М.: Канон-плюс. – 2019. – 336 с. 17,5 а.л.

Публикации в изданиях, входящих в перечень ВАК:

1. Смагина С. А. Гендерный подход к анализу фильма «Поэт и падшая душа» // Вестник ВГИК. – 2017. – № 2. – С. 22-33. 0,6 а.л.
2. Смагина С. А. Критика «полового вопроса» в советском кинематографе второй половины 1920-х – начала 1930-х гг. // Артикульт. – 2017. – № 3 (27). – С. 89-94. 0,6 а.л.
3. Смагина С. А. «Новая мораль» в советском кинематографе 1920-х гг. // «Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики». – 2017. – № 12-4 (86). – С. 165-169. 0,5 а.л.
4. Смагина С. А. Образ «новой женщины» в советском кинематографе 1930-х гг. (на примере фильмов «Земля в плену» и «Женщина») // «Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики». – 2017. – № 9 (83). – С. 169-173. 0,5 а.л.
5. Смагина С. А. Образ освобожденной женщины востока в кинематографе 30-х годов. Особенности экранной репрезентации // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2018. – № 2. – С. 114-124. 0,5 а.л.
6. Смагина С. А. «Дневник падшей» Г. В. Пабста как заключительный этап эволюции образа «новой женщины» в немецком кинематографе 20-х годов // Артикульт. – 2018. – № 2 (30). – С. 99-105. 0,6 а.л.
7. Смагина С. А. Образ femme fatale в немецких фильмах 1920-х годов как свидетельство процесса обновления общества // Вестник ВГИК. – 2018. – № 3 (37) С. – 68-76. 0,4 а.л.
8. Смагина С. А. Пересечение женских образов как пересечение времен: Матильда А. Учителя и Лулу Ф. Ведекинда // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2018. – № 3. – С. 54-63. 0,5 а.л.
9. Смагина С. А. Образ балерины в фильмах «Мания Жизели» и «Большой» как ностальгия // Журнал Балет. – 2018. – №5-18. – С. 28-31. 0,6 а.л.

10. Смагина С. А. Влияние произведений Ф. Ведекинда на немецкий кинематограф начала XX века // Вестник ВГИК. – 2018. – № 4 (38). – С. 92-99. 0,5 а.л.
11. Смагина С. А. Экранная репрезентация «новой женщины» в советском кинематографе 20-х гг. // Артикульт. – 2018. – №4 (32). – С. 174-181. 0,7 а.л.
12. Смагина С. А. Новые француженки Р. Вадима, Ж.-Л. Годара, Ф. Трюффо, К. Шаброля и А. Варда как манифест европейского феминизма в кинематографе // Вестник КемГУКИ. Журнал теоретических и прикладных исследований. – 2019. – № 46. – С. 64-72. 0,8 а.л.
13. Смагина С. А. Танцовщица в русском дореволюционном кинематографе как символ грядущей женской свободы (на примере фильма «Любовь статского советника» П. Чардынина, 1915) // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2019. – №1. – С. 85-97. 0,6 а.л.
14. Смагина С. А. «Новая женщина» в советском кинематографе 1920-х гг. как феномен // Вестник славянских культур. – 2019. – Т. 51. – С. 257-266. 0,8 а.л.
15. Смагина С. А. К типологии экранной репрезентации: женские образы в фильме Г. В. Пабста «Безрадостный переулочек» (1925) // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – №1. – С. 22-28. 0,6 а.л.
16. Смагина С. А. Образ балерины в фильмах «Фуэте» и «Миф» как флагман перестройки общества: к проблеме репрезентации // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2019. – № 2 (61). – С. 34-45. 0,7 а.л.

Другие публикации по теме диссертации:

17. Смагина С. А. Образ проститутки в советском кинематографе как маркер социокультурных изменений в обществе // Вопросы культурологии. – 2019. – № 11. – С. 46-56. 0,6 а.л.
18. Смагина С. А. Анализируя фильмы «ищите женщину»! // О Главном в современном искусстве. РОСИЗО [Электронный ресурс]. <http://o-glavnom.rosizo.ru/modules/cinematography-today/#1534766426951-99ad7b19-0e4e7f7f-b2fe7065-5dca>.