



# Содержание

Введение. Женские образы в кино и социально-культурные изменения в обществе . . . . .	7
Глава 1. Образ «новой женщины» в датском кинематографе 1910-х годов . . . . .	16
Глава 2. «Новая женщина» в немецком кинематографе 1920-х годов: От художественного образа <i>femme fatale</i> до идеологической концепции . . . . .	43
2.1. «Женский вопрос» в Германии на рубеже веков . . . . .	43
2.2. «Новая женщина» в немецком кинематографе 1920-х годов: от художественного образа <i>femme fatale</i> до идеологической концепции . . . . .	50
2.3. Разворот к патриархальной модели общества в немецком кинематографе 1930-х годов . . . . .	108
2.4. Возврат к образу Лулу-Лолы в послевоенном кинематографе. Некоторые тенденции . . . . .	113
Глава 3. Образ «новой женщины» как символ разрыва между старым и новым в кинематографе 1910–1930-х годов . . . . .	120
3.1. Проститутка/работница/танцовщица — разрушительницы патриархального уклада в дореволюционной России . . . . .	123
3.2. «Строить социализм — значит освободить женщину и мать»: Образ «новой женщины» в советском кинематографе 1920–1930-х годов . . . . .	166
3.3. Критика «полового вопроса» в кинематографе . . . . .	216
3.4. Разворот к традиционным ценностям и образу деловой женщины на экране . . . . .	235
Глава 4. «Новые француженки» Р. Вадима, Ж.-Л. Годара, Ф. Трюффо, К. Шаброля и А. Варда как манифест европейского феминизма в кинематографе . . . . .	243

Глава 5. Динамический женский образ в кинематографе как зеркало социокультурных перемен в обществе (на примере образа балерины) . . . . .	255
5.1. Балерина в дореволюционном кинематографе— сумерки души «новой женщины» . . . . .	255
5.2. Балерина в советском кинематографе— символ достижений отечественного искусства . . . . .	273
5.3. Балерина в современном российском кинематографе— возврат к образу «новой женщины» . . . . .	314
Приложение . . . . .	343
Примечания . . . . .	356
Указатель имен . . . . .	362

## Женские образы в кино и социально-культурные изменения в обществе

Новая женщина в кино или «новая женщина» в кино? Кто же героиня этой книги? Каждая эпоха рождает своих героев и свою женщину — новую по отношению к старому (миру, традиции, репрезентации). В литературе (И. Тургенев, Н. Чернышевский, Т. Щепкина-Куперник, Ж. Санд, Г. Ибсен, Т. Манн, Г. Гауптман, Г. Мейзель-Хесс, А. Стриндберг, И. Койн, М. Фляйстер и мн. др.) и критической публицистике существовала идеологическая концепция «новой женщины». Она знаменовала не просто появление нового типа, а фиксировала изменения в социокультурном устройстве общества, стоящие за подобной героиней. Так, возникновение феномена «новой женщины» в немецкой культуре 1920-х годов станет реакцией на противоречивые процессы и настроения в Веймарской Германии. Причем этот идеализированный образ, растиражированный СМИ, в реальной жизни будет вызывать спорную оценку, при которой женская эмансипация рассматривается не как конечная цель, а как защитная реакция на социально-политические изменения в немецком обществе.

Так, политик, стоявший у истоков социал-демократического движения в Германии, Август Бебель, размышляя о женщине будущего в своем труде «Женщина и социализм» (1878)<sup>1</sup>, ставшей библией женского рабочего движения начала XX века, пишет о том, что

в выборе любимого человека она, подобно мужчине, свободна и независима. Она выбирает или ее выбирают, но во всяком случае она заключает союз не из каких других соображений, кроме своей

склонности. Этот союз является частным договором без вмешательства должностного лица, подобно тому, как до Средних веков брак был частным договором. Социализм здесь не создает ничего нового, он лишь снова поднимает на высшую культурную ступень и при новых общественных формах то, что было общепризнано, пока в обществе не наступило господство частной собственности<sup>2</sup>.

Взгляд Бебеля на положение и роль женщины в социалистическом и коммунистическом обществе был созвучен идеологам «женского вопроса» в большевистской России и в целом отражает отношение к женщине в революционные 1920-е. Однако в 1934 году, после отчетного доклада И. В. Сталина на XVII съезде партии о работе ЦК ВКП(б) об отмене «уравниловки» в социалистическом обществе, станет очевидна утопичность таких взглядов: *«Классовое господство исчезнет навсегда, а вместе с ним придет конец и господству мужчины над женщиной»*<sup>3</sup>. Женщина будущего в теоретических трудах идеологов и женщина будущего в реальной жизни не тождественны.

Образ женщины, обладающей новым самоосознанием и не желающей соответствовать роли, предложенной патриархальным обществом, хорошо был известен не только в Европе. Как пишет Леся Украинка,

дальше всех пошла в этом направлении Россия, где женский вопрос считается теоретически решенным, да и практически женщина там пользуется гораздо большей материальной и нравственной независимостью, чем в Западной Европе, что сразу бросается в глаза даже поверхностному наблюдателю и лучше всего чувствуется самой русской женщиной, когда ей приходится попадать в западноевропейскую обстановку<sup>4</sup>.

Именно этим объясняется выбор фильмов, анализируемых в книге. Новая женщина прежде всего будет исследоваться как феномен в российском кинематографе. Однако анализ кинематографической репрезентации подобной героини будет неполным без учета вклада датской и немецкой кинематографий 1910–1920-х годов, оказавших несомненно важное влияние на формирование этого экранного образа.

Обобщая наработанный к началу XX века литературный и критический материал, одна из главных идеологов «женского вопроса» Александра Коллонтай публикует статью «Новая женщина» (1913), позже вошедшую в сборник «Новая мораль и рабочий класс» (1919), состоящий из глав: «Новая женщина»; «Любовь и новая мораль»; «Отношение между полами и классовая борьба».

В этой работе, опираясь на литературные примеры, Коллонтай говорит о том, что «новая Женщина» есть, она существует и не является чем-то исключительным. С ней можно легко встретиться «на всех ступенях социальной лестницы, от работницы до служительницы науки, от скромной конторщицы до яркой представительницы свободного искусства». Причем встречаясь с этой женщиной в реальной жизни, мы вспоминаем о подобных героинях в литературе прошлого. Интересно, что уже в 1913 году А. Коллонтай отмечает различия подобного типа женщины в зависимости от страны или принадлежности к определенному социальному слою. Но при всех различиях этот новый женский тип можно охарактеризовать общим определением «холостая женщина», которая «обладает самоценным внутренним миром, живет интересами общечеловека, она внешне независима и внутренне самостоятельна». Коллонтай в своей статье фактически предлагает определение новой женщины:

Самодисциплина вместо эмоциональности, умение дорожить своей свободой и независимостью вместо покорности и безличности; утверждение своей индивидуальности вместо наивного старания вобрать и отразить чужой облик «любимого», предъявление своих прав на «земные» радости вместо лицемерного ношения маски непорочности, наконец, отведение любовным переживаниям подчиненного места в жизни. Перед нами не самка и тень мужчины, перед нами — личность, «Человек — Женщина».

Резюмируя, можно сказать, что «новая женщина» — это идеологический концепт, который будет реализовываться в разных областях жизни общества (в т. ч. и в искусстве) разных стран — и в большевистской России. И вместе с этим новой

женщиной уже без кавычек можно назвать любой женский образ, репрезентующий на киноэкране черты новой реальности, *новой* по отношению к старой. Появление такой героини в образной системе фильма всегда будет знаменовать собой важный перелом в общественной жизни.

Гендерный подход в анализе кинематографа позволяет исследователю внимательнее относиться к системе социально-культурной репрезентации, связанной с тем или иным образом и его манерой поведения. Любая культура имеет собственную модель такого рода представления, которая меняется в зависимости от социокультурных процессов.

Характер женского образа является одним из важнейших концептов художественного текста, выступающий своего рода сводом типов социального поведения, присущим той или иной культуре. Персонажи, как правило, обладают не только национальным или, к примеру, классовым самосознанием, но и — что очень важно — гендерным и ведут себя в соответствии с феминной и/или маскулинной моделью. Например, есть ряд современных гендерных исследований, в которых доказывается смешанная природа сознания современного человека (например, работы Ю. Кристевой, отказавшейся от оппозиции мужское/женское и сформулировавшей теорию двойной детерминированности). Таким образом, специфический тип современного сознания выводится через гендерную идентичность.

В центре нашего исследования — три исторических периода, принципиально изменивших развитие не только России в XX веке, но и западных стран: начавшиеся в 1917 году революционные преобразования (включая своего рода подготовительный дореволюционный период) и изменение общественной формации после 1991 года в России и период молодежных волнений 1960-х годов в Европе. Последовавшие за этими изменениями социально-политические, экономические, культурные сдвиги в стране естественно повлияли на образную систему в кинематографе, изменили типологию героев, создали 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 затронули не только Россию. В том или ином виде революционные преобразования происходили во многих странах. 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 Дании и Германии, что будет подробно исследовано в книге.

Говоря о конкретных изменениях в социокультурных моделях общества XX века, необходимо отметить, что начиная с 1910-х годов в Европе происходил активный процесс переосмысления патриархальных ценностей. В это время серьезно пересмотру подвергаются традиционалистские представления о месте женщины в социокультурной жизни. В общественном сознании начинает вырабатываться понятие равноправия полов. Например, в Англии женщины получают политические права в 1918 году, а еще раньше, в 1917-м, подобный декрет был издан большевистским правительством в России. Конечно, история вопроса возникла не в XX веке.

Десятые годы сменили безудержные двадцатые, получившие на Западе определения «безумных», «золотых», «кричащих» и «джазовых», которые подарили миру не только новый стиль — ар-деко — и новую танцевальную культуру, но и заявили о новом положении женщины в обществе, основанном на высокой внутриполовой конкуренции за внимание мужчин, что выражалось в разных формах свобод и раскрепощенности. И одновременно — конкуренции с мужчинами в профессиональном поле. В кинематографе 1920-х эта послевоенная вакханалия трансформируется в отчетливый идеологический конструкт «новая женщина», который станет частью феминистского дискурса.

В задачу исследования входит не рассмотрение истории женского движения, а анализ кинематографа переходных периодов в обществе, увиденный через призму репрезентации женского образа. Хотя, безусловно, связь активизации образа новой женщины на киноэкране с тремя обозначенными «волнами» феминистского движения прослеживается, правда, с оговоркой, что в отечественном кинематографе, как, впрочем, и в самом русском обществе в целом прослеживается иной путь решения «женского вопроса», во многом отличный от западного.

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.

Долгое время женщине в искусстве отводилась роль музы, достоинства и добродетели которой воспевал мужчина-творец. При этом, как обращает наше внимание культуролог и философ Альмира Усманова, женщина, при всей ее растиражированности в художественных произведениях, как ни парадоксально это звучит, в них «отсутствует». Вместо нее предлагаются некоторые представления «творца» о женщине, искаженные патриархальными нормами:

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)<sup>5</sup>.

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. Не более того. Художественные образы положительных женщин (добродетельная мать, целомудренная скромница, рачительная домохозяйка и т. д.), как и образы женщин с сомнительной репутацией (вампириши, ведьмы, куртизанки, блудницы, коварные соблазнительницы и т. д.), превратились в стереотипы и культурные штампы.

Мы предполагаем, 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 и жены: эти женские ипостаси в западном кинематографе часто представлены на экране как одно целое. Такая героиня всегда на вторых ролях, оплот стабильности и гавань безопасности для главного героя. Ее основная характеристика — подчиненное положение в доме, «ареал обитания», зачастую ограниченный кухней.

Ко второму же 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, именно она часто становится сопряженной с образом и понятием «новой женщины». На экранную репрезентацию данного образа большое влияние оказало творчество немецкого драматурга и публициста Франка Ведекинда и в первую очередь новый тип героини, который он вводит в своей дилогии «Дух земли» (1896) и «Ящик Пандоры» (1904), — Лулу, созвучный понятию «нового человека» грядущего столетия, стоящего над обществом, религией и моралью. Патриархальный женский образ по большому счету статичен, его предназначение — неизменно хранить традиции. Все же изменения мироустройства и мировосприятия в переходные исторические периоды в кинематографе транслируются через героинь, которых принято называть «публичными». Мы выделяем три таких образа на экране: проститутка, танцовщица и деловая женщина. 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 западном кинематографе такую женщину пытались вылечить, изолировать от общества или убить. В русском до-революционном кинематографе в категорию «падшей» 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. Этот феномен очень точно описала Леся Украинка в своей статье «Новые перспективы и старые тени („Новая женщина“ западноевропейской беллетристики)»:

Итак, чтобы получить право на свободу и уважение, женщине нужен был особенный ценз — талант. Для массы, лишенной этого ценза, оставалось бесправие, юридическое и нравственное. И это не только теоретически. Фактически только талантливая женщина могла быть независима, так как только сцена, эстрада или литература давали профессию, при которой заработок женщины равнялся заработку собратьев-мужчин. Все другие формы труда не удовлетворяли этому условию. Все разновидности физического труда оплачивались так мало, что работница почти неизбежно становилась гризеткой. Научный труд был совершенно недоступен женщине по недостатку образовательного ценза: воспитательницей она являлась только в своей семье или в монастыре — и та и другая среда одинаково исключали понятие о свободе и независимости для женщины<sup>6</sup>.

Однако по прошествии времени в кинематографе женская свобода начинает трактоваться не так категорично. И вчерашняя «падшая» уже в советском кинематографе становится рупором передовых и революционных идей, а легкомысленная плясунья — хранительницей духовных традиций общества. В западном кинематографе подобные героини являются предтечами, первыми ласточками, а затем и вовсе амбассадорами феминизации буржуазного общества.

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 кинематографе появляются не просто яркие экранные 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 Каралли, Любовь Орлова и Марина Ладынина, Валентина Серова и Татьяна Окуневская, и многие другие — 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 отражает, но и 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.

В книге подробно анализируются фильмы, в которых заявлена женщина, своим антисоциальным поведением бросающая вызов обществу, и отмечается возникновение в кинематографе момента, когда данный образ начинает существовать отдельно от своей репутации, его характеристики «публичная», «падшая» и «аморальная» утрачивают свое прежнее позорное клеймо, а сам он превращается в идеологический конструкт «новая женщина» либо отмечает приход нового времени со своей актуальной гендерной идеологией. Нет единой качественной характеристики для того или иного экранного женского образа, смысл будет рождаться из контекста — и, как правило, будет отражать социокультурные процессы в обществе. Возможно, и есть исключения, когда женский образ будет находиться вне подобной зависимости — в притчах, например, — но это исключение только подчеркивает общую закономерность.

Так как главной героиней данного исследования заявлена новая женщина, то выбор фильмов будет напрямую связан с периодом особой актуализации данного образа в кинематографе и пониманием того, что у любой книги в финале все-таки должна стоять если не точка, то хотя бы многоточие. Важно отметить, что это первое киноведческое исследование, позволяющее на обширном кинематографическом материале создать картину изменений определенного типа женских образов в контексте смены исторических эпох.