

Татьяна Дашкова. "Идеология в лицах. Формирование визуального канона в советских журналах 1920-х -- 1930-х годов" // Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века. Под ред. К. Аймермайхера, Г.Бордюгова и И. Грабовского. Москва: АИРО-XX, 2002.

Татьяна Дашкова

*Москва,*

*Институт Европейских Культур*

### **Идеология в лицах: формирование визуального канона в советских женских журналах 1920-1930-х годов.**

В последнее время проблема канона переместилась в разряд модных тем: не только на "западе", но и у нас "на востоке", исследователи заинтересовались вопросами отбора, состава, функционирования канона, причинами его культивирования и пересмотра<sup>1</sup>. Объяснения этого повышенного интереса можно искать в различных культурных сферах - от "высокой" политики ("наш неприкосновенный запас") - до авангардного искусства ("от какого наследства мы отказываемся"). Данная проблематика неожиданно оказалась востребованной людьми с различными, часто несовместимыми, взглядами на жизнь и творчество: в равной мере она заботит как педагогов и идеологов, настаивающих на "охранительной" функции "классики", так и деятелей актуального искусства, подвергающих эту "классику" иронической деконструкции. В любом случае, тема нуждается в обсуждении, тем более, что речь идет о вопросах, далеко выходящие за рамки узко "цеховых" интересов людей искусства и исследователей, изучающих это искусство и этих людей - затрагивается сфера идеологии в ее самой болезненной области - в области репрезентации и само-репрезентации.

"Эпоха постмодерна" подготовила нас к восприятию идеологии не как онтологической данности, а как языкового конструкта, созданного по определенным законам<sup>2</sup>. Среди этих "правил конструирования" немаловажную роль, наряду с риторическими средствами, играют средства визуальные<sup>3</sup>. Несмотря на несомненную значимость визуальной составляющей "идеологического дискурса", проблема канона рассматривалась преимущественно в сфере литературы<sup>4</sup>, поскольку именно за вербальными текстами закреплялся статус носителей идеологии. Идеологическая нагрузка долгое время возлагалась на содержание текстов ("что сказано"), затем, в постструктуралистские времена, связывалась со способом говорения ("каким образом сказано"), то есть с риторическими фигурами речи. В настоящий момент важно зафиксировать значимость *визуальной составляющей идеологии* - как в ее взаимодействии с вербальной, так и самой по себе<sup>5</sup>. В связи с этим особую значимость приобретает и проблема *визуального канона*<sup>6</sup>, поскольку идеология как форма репрезентации, тяготеет к устойчивости и традиционности, а следовательно, в наименьшей степени склонна к структурным изменениям: меняются знаки и исторические реалии - структура же остается практически неизменной. Новое содержание отливается в старые формы.

Желание описать эти идеологические формы (и формулы), в наиболее "чистом" виде и в ситуации реального функционирования, подвигло меня на изучение советской культуры 1930-х - времени тотального господства идеологии, в том числе, и визуальной. Обращение именно к этому периоду позволяет выявить "инварианты" тех идеологических клише, с "вариантами" которых мы продолжаем сталкиваться по сей день, поскольку нет ничего более устойчивого, чем глубоко укорененные в нашем сознании визуальные штампы<sup>7</sup>.

Мои исследования визуальной идеологии проводились преимущественно на материале массовой культуры (фотография, кинематограф, массовая живопись, садово-парковая скульптура, оформление метрополитена, реклама, плакат, карикатура изображения на марках, значках, этикетках и пр.) - сферы, в наибольшей степени способствующей рутинизации и унификации всего, что попадает в зону ее влияния<sup>8</sup>. Для настоящего времени вообще характерен интерес к различным формам визуальной репрезентации, сложившимся в 30-е годы. Я прежде всего имею в виду талантливое исследование "сталинского стиля" в архитектуре, осуществленное В.Паперным<sup>9</sup>, фундаментальную монографию о тоталитарном искусстве И.Голомштока<sup>10</sup> и книгу Ю.Цивьяна о рецепции кинематографа в России (в том числе, и в России советской)<sup>11</sup>; а также интересные работы А.Морозова об изобразительном искусстве 1930-х годов<sup>12</sup>, М.Золотоносова о садово-парковой скульптуре<sup>13</sup>, М.Рыклина об оформлении московского метрополитена<sup>14</sup>, В.Глебкина о ритуалах советского времени<sup>15</sup>. Однако следует отметить, что практически во всех перечисленных работах советский визуальный канон изучается как некая данность, то есть как сложившийся и оформившийся феномен. Исследователи подробно описывают его структурные составляющие, дают им семиотическую дешифровку, иногда - прослеживают возможные пути заимствования и/или влияния. Как правило, не возникает вопроса о том, что происходило в "доканоническую" стадию советской культуры, как складывался этот канон, то есть какие культурные "варианты" существовали; какие из них передвигались в "центр", какие оттеснялись на периферию; кто и как осуществлял этот "отбор" и что и почему осталось за рамками "официального" канона - то есть корпуса текстов, легитимированного существовавшей культурой.

Сложность работы с "доканонической" стадией советских визуальных текстов связана с недостаточной разработанностью методов анализа. Эйфория, связанная с освоением структурно-семиотической методологии, сменилась осознанием ее исследовательских пределов: этот подход, дающий блестящие результаты при анализе сложившихся культурных форм<sup>16</sup>, оказался недостаточным при работе с феноменами, находящимися в процессе становления, а также при исследованиях повседневности, телесности и различных маргинальных явлений. К области, труднодоступной для структурно-семиотического анализа, относится и визуальность. Я, разумеется, имею в виду не визуальное как иллюстрацию и/или источник для других культурных практик<sup>17</sup>, а визуальное как отдельную культурную форму, обладающую своей логикой развития и своими специфическими формами репрезентации. Именно исследование визуальной составляющей советской культуры стало предметом моего интереса. В своем исследовании я пытаюсь проследить способы *формирования* советского визуального канона. Причем при такой постановке вопроса я рассматриваю канон как реализацию культурных потенций, как феномен, родившийся на пересечении смыслов. Меня интересует "гул голосов", состояние, когда все еще недооформленно и недоформулировано, когда еще только начинается процесс выработки "языка" (советской) культуры, и мы наблюдаем ошибки, "оговорки", срывы этого процесса. Для меня важно понять: как (кем?) и из чего выбиралось то, что впоследствии составит канон, в какие (новые) формы отливало уже отобранное, что и почему "оставалось" после отбора и какой статус оно имело.

В свете вышесказанного, особую значимость приобретает исследование визуального "женского канона" советской культуры - тематики давно нуждающейся в проблематизации: почему на

периферии исследовательской практики оказался вопрос о женщине и способах ее репрезентации (и саморепрезентации)<sup>18</sup>, почему канон рассматривался почти исключительно как "мужской" канон, а постулировался как общекультурный; почему не фиксировались различия в способах изображения мужчин и женщин и с чем было связано это "неразличение". Поэтому я поставила своей целью не просто проследить способы *формирования* советского визуального канона, но и показать особенности складывания форм *репрезентации женщины* и *женской телесности*.

Для достижения поставленной цели были нужны особые методы работы с визуальным материалом: структурно-семиотический метод, столь эффективный при формулировании канона, не работал при описании "доканонической" стадии советской культуры: тяготение к поиску типичного и устойчивого не давало увидеть особенное и не(до)оформленное. Мне пришлось привлечь различные постструктуралистские методы, связанные с анализом визуальности и телесности. Условно я назвала свой подход *рефлексией процесса разглядывания*. Его теоретическую базу составляют книга Р.Барта о фотографии<sup>19</sup> и работы В.Подороги и М.Ямпольского о телесности<sup>20</sup>. У Барта я взяла особый подход к технике чтения фотографий - выделение двух режимов восприятия ("studium" и "punctum") - режима культурной идентификации и режима "визуального удивления": меня удивляет, мой взгляд тормозит то, что противоречит привычному и/или общеизвестному - своей странностью, избыточностью, неполнотой или другими особенностями; эти "удивления" я и пытаюсь зафиксировать, описать и, где это возможно, проинтерпретировать. У Подороги и Ямпольского я взяла подход к чтению как к "психомиметическому событию", перенеся технику работы с вербальными текстами на

визуальные: в этом случае визуальный текст уподобляется "телесной партитуре", которую мы "прочитываем" в процессе разглядывания<sup>21</sup>.

Эту стратегию анализа я применила для анализа разнообразного визуального материала: от кинематографа и живописи - до массового декоративного искусства. Практика анализа показала, что наиболее интересный визуальный материал можно "вычитать" из массовых женских журналов: именно они дают возможность проследить "непрямые" пути становления пропагандистского визуального языка. Я остановилась на этих изданиях потому, что именно массовые журналы 20-30-х годов, с их высокой периодичностью выхода и огромными тиражами, являются одним из основных трансляторов властных стратегий: идеология легитимирует себя не только через вербальные тексты, но и при помощи визуальных образов.

Кроме того, для рассмотрения способов репрезентации женщин и для последующего выстраивания "женского" визуального канона мне потребовались "женские" журналы, издаваемые для женщин, а значит, и сориентированные, прежде всего, на репрезентацию женщин. Меня, интересовали журнальные фотографии, рисунки, коллажи, карикатуры, иллюстрации а также подписи к снимкам, лозунги, работа с цветом (если есть), структура журнальной страницы и сам советский довоенный журнал как артефакт. Именно журнальный материал позволил проследить *процесс постепенного формирования* изобразительного канона в советской культуре. В этом плане особенно интересны многотиражные журналы, которые можно считать уникальным идеологическим "заповедником", дающим возможность наблюдать в

"законсервированном" виде все стадии становления идеологической (визуальной) риторики .

Материалом моего исследования были "женские" журналы *"Работница"* (выходит с 1914 г.), *"Крестьянка"* (с 1922 г.), *"Работница и крестьянка"* (1932-1941, издавался в Ленинграде), *"Женский журнал"* (1926-1930), *"Общественница"* (1936-1941), *"Коммунистка"* (1920-1930) и *"Делегатка"* (1923-1931). В качестве вспомогательных я использовала и некоторые региональные издания (*"Колхозница"*, *"Коммунарка Украины"*, *"Белорусская работница и крестьянка"*, *"Красная сибирячка"*, *"Ударница Урала"* и др.). Меня также интересовали женские "досуговые" журналы (*"Искусство одеваться"*, *Домашняя портниха*, *"Модный журнал"*, *"Моды сезона"*, *"Модный мир"*, *"Моды"*, *"Модели сезона"* и др.), а также издания по искусству (*"Искусство"*(1933-41), *"Искусство кино"*(1931-40)<sup>22</sup>, *"Искусство и жизнь"*(1929-30), *"Кино и жизнь"*(1929-30), *"Кино и культура"*(1929-1930) *"Кино"*(1935-37), *"Рабочий и театр"*(1931), *"Колхозный театр"*(1934), *"Деревенский театр"*(1931)<sup>23</sup>, *"Фотограф"*(1929), *"Советское фото"*(1932-40)<sup>24</sup>, *"Советская архитектура"*(1931-34), *"Академия архитектуры"*(1934-37)и др.).

Свое исследование я разделила на две части: рассмотрение процесса складывания визуального канона (конец 20-х- начало 30-х годов) и описание сложившихся форм канона в советской культуре (середина 30-х - до начала Отечественной войны).

### **Становление канона.**

Журналы конца 20-х дают уникальную возможность зафиксировать *доканоническую стадию* репрезентации, показать *процесс* складывания визуальной идеологии. Моей задачей будет проследить и проинтерпретировать имеющийся визуальный

материал и *реконструировать стратегии отбора визуальных образов* для последующего формирования визуального канона.

Для этого необходимо охарактеризовать журнал рассматриваемого периода как культурный феномен и показать, какую роль играет в пространстве журнала визуальный материал.

При знакомстве с журналами конца 20-х - начала 30-х годов<sup>25</sup> многое кажется необычным. Во-первых, их обилие и разнопрофильность. Особенно представляется странным огромное количество журналов по искусству (или тесно связанных с искусством/культурой<sup>26</sup>). Кроме того, обращает на себя внимание их жесткая *ориентированность на адресата*. От этого, прежде всего, зависело содержание журнала. Так, проблематика строго привязывалась к потенциальному читателю, а сам этот читатель обычно указывался в названии: журнал *“Работница”*, был ориентирован на работниц и отражал проблемы рабочего класса, только с “женским” уклоном; журнал *“Крестьянка”* - на “крестьянок”. Забавное исключение составлял журнал *“Работница и крестьянка”*, латентно ориентированный на интеллигенцию<sup>27</sup> (правда, обычно в первом поколении, то есть на выучившиеся рабочих и крестьян).

От потенциального читателя зависела и *степень сложности статей*. Амплитуда здесь была очень большой: от предельно простого и доступного *“Деревенского театра”*, рассчитанного, судя по всему, на полуобразованного деревенского культработника, - до серьезного теоретического журнала с почти синонимичным названием - *“Колхозный театр”* (редактор - Ф.И.Панферов, среди авторов - Б.Захава, профессиональные режиссеры, артисты, гримеры), ориентированного явно не только на “колхозников”, но и на театральные работники и городскую “околотеатральную”

интеллигенцию. Исследуемые мною журналы “*Работница*”, “*Крестьянка*”, “*Работница и крестьянка*” занимают на этой “шкале” срединную позицию, с некоторым тяготением к “опрощению”.

Дополнительную информацию дают сведения о *тиражах* исследуемых журналов. Их диапазон очень велик: от 1тыс.200 экземпляров “*Кино и культуры*”, 14 тыс. - “*Домашней портнихи*”, - до огромных по тем временам тиражам “*Работницы*”, доходивших до 425 тыс. Судя по всему, тиражи находились в прямой зависимости не только от спроса (думаю, что изысканные журналы мод, такие, как “*Домашняя портниха*” (тираж 14 тыс.) и “*Искусство одеваться*” (40 тыс.) пользовались большим успехом у “женского населения”), но и от идеологической насыщенности журналов: обилию в них резолюций, постановлений, общественно-политических передовиц, репортажей “из цехов” и “с полей”<sup>28</sup>. Такие журналы по степени оперативности, фактически, выполняли функцию газет. Этому в немалой степени способствовала *частота выхода номеров*: “*Работница*” - до 60(!) номеров в год (т. е. чаще, чем раз в неделю!), “*Крестьянка*” - до 36 , “*Работница и крестьянка*” - до 24. (Сравним - “*Искусство*” - 6 номеров в год). Этим объясняется и небольшая толщина журналов - “*Крестьянка*” - 14(!) страниц, “*Работница*”, “*Работница и крестьянка*” - до 40 (количество страниц время от времени менялось, а возможно, и не было строго закреплено. То же можно сказать и о ежегодном количестве номеров, не говоря уже о “плавающих” тиражах<sup>29</sup>).

От адресата зависела и “*культура печати*”: оформление, качество бумаги и печати, наличие/отсутствие картинок, фотографий, вклеек, большая/меньшая ретушь, наличие/отсутствие цветных изображений. Так, журналы “для деревни” и

вышеперечисленные рабоче-крестьянские “женские журналы” печатались на плохой (“газетной”) бумаге и имели очень плохую полиграфию<sup>30</sup>: они всегда были черно-белыми (с редкими случаями одно-двухцветного тонирования) и с малым количеством сильно отретушированных фотографий (а иногда и вообще без них). Но наряду с этими журналами, выходили издания достаточно высокого уровня. Это, прежде всего, журнал “*Искусство*” - серьезный высокопрофессиональный журнал с большим количеством частично цветных иллюстраций. Среди других журналов с приличной полиграфией следует отметить журналы, посвященные кинематографу и фотографии: “*Искусство кино*” (кадры из фильмов, в том числе и на тонированных вклейках<sup>31</sup>, фотографии актеров - все хорошего качества и почти без ретуши) и “*Советское фото*” (с художественными “авторскими” фотографиями на вклейках). Мы видим, что в конце 20-х годов сформировались **два** совершенно разных **типа журналов**, рассчитанных на совершенно разные читательские аудитории. Одни, безусловно, ориентировались на городскую образованную публику и транслировали общекультурные нормы и ценности. В основном, это издания по искусству и журналы мод. Другие, в свою очередь, формировали свой, особый тип читателя - человека рабоче-крестьянского происхождения, воспитанного в духе новой морали и новых культурных представлений. Это - общественно-политические журналы. Среди этих двух, весьма различных, типов изданий нас, прежде всего, будут интересовать журналы, ориентированные на женщин и/или репрезентирующие их.

Из журналов **первого типа** следует особо отметить журналы “*Домашняя портниха*” и “*Искусство одеваться*”. Это - прекрасные журналы мод на хорошей бумаге большого формата, с цветной

полиграфией и с приложением выкроек. Журналы практически целиком состоят из моделей модной одежды, обуви, аксессуаров. В основном это рисунки<sup>32</sup>, но встречаются и фотографии. Текста немного - в основном, описания представленных моделей и советы портнихам. Если *“Домашняя портниха”* - это традиционный журнал мод (большой формат, рисунки, в т. ч. и цветные, моделей одежды и объяснения к ним, советы портнихам и выкройки в качестве приложения), то журнал *“Искусство одеваться”* можно назвать “культурно-просветительским” журналом мод. Он не только был прекрасно оформлен<sup>33</sup> и разнообразен по части женской одежды (мужская одежда встречалась крайне редко)<sup>34</sup>, но и включал в себя ряд интересных рубрик: “Парижские письма”, “Курьезы мод”, “Прошлое костюма”, “Полезные советы” и пр. В журнале также печатались статьи ведущих модельеров, врачей-гигиенистов, рекламы товаров с ценами. Это достаточно рафинированное издание являет нам оригинальный способ балансирования между политической конъюнктурой<sup>35</sup> и желанием быть на переднем крае современной моды.

Разительный контраст этому типу журналов составляют журналы *“Работница”*, *“Крестьянка”*, *“Работница и крестьянка”* и др., отнесенные мною ко **второму типу**. Все они достаточно большого формата, тонкие, отпечатанные на желтой (“газетной”) бумаге, с большим количеством черно-белых фотографий, преимущественно плохого качества (самое плохое качество снимков - у самого “тонкого” из этих журналов - у *“Крестьянки”*). Оформление обложки имеет следующие варианты: это либо фотография, либо - коллаж, либо - рисунок. Фотография, индивидуальная или групповая, чаще всего женская (хотя встречаются, “исключения”, вроде портрета Сталина под заголовком *“Работница и крестьянка”*), обычно сильно отретушированная.

Сильная ретушь, зачастую, делает фотографии неотличимыми от рисунков<sup>36</sup>. Мне кажется, что ретушь, кроме “идеологических” функций (придания лицу “определенного” выражения), ставила задачи и чисто эстетические - облагородить внешность изображаемой и компенсировать погрешности при съемке.

Особо следует сказать о подписях к фотографиям<sup>37</sup> на обложках и к внутрижурнальным фотографиям - здесь существовала своя иерархия: понятно, что не подписывались фотографии Ленина и Сталина; также никогда не подписывались и снимки Ворошилова, Молотова, Кагановича, Крупской<sup>38</sup>. Обычно подписывались фотографии передовиц и награжденных, хотя встречаются случаи безымянных героинь (например: “Ударница, делегатка съезда”). *Коллажи* встречаются двух видов: чисто фотографические (т. е. вырезанные по верхнему контуру фотографии, иногда на *цветном* фоне) или комбинированные - сочетание фотографий, рисунков и дорисовок. Дорисовки, подрисовки или раскрашивания (до трех цветов), чаще всего объясняются желанием хоть как-то “расцветить” мрачное и однообразное фотографическое изображение, придать ему праздничности. Но бывают и “особые случаи”, когда дорисовка и раскраска несет идеологическую нагрузку. Так, обложка одного из журналов “*Крестьянка*” представляет собою следующий коллаж: на оранжевом фоне помещен громадный, снятый снизу, трактор, которым правит сидящая где-то наверху монструозная крестьянка в завязанной назад косынке и с хищным выражением лица. Снимок предельно отретуширован (очень крупное “зерно”). Этот *сфотографированный* трактор как бы наезжает на *нарисованных* в правом нижнем углу “кулаков” и “счетоводов”<sup>39</sup> - судя по изображенным тут же связкам ключей и счетам. Возможно в данном

случае, сфотографированный объект должен был восприниматься как подлинный, в отличие от иллюзорности рисованных “вредителей”. Чисто *рисованные* обложки появлялись обычно у праздничных (первомайских, посвященных 8 Марта и др.) номеров. К этому можно добавить наличие лозунгов и частично цветной печати.

Далее следует сказать о внутрижурнальной фотографии и ее окружении: о подписях, статьях, лозунгах. Мне кажется необходимым обратить внимание на основную особенность подписей к журнальным фотографиям 30-х годов: эти *подписи* значительно *важнее самих фотографий* (которые могут быть неразборчивыми, плохого качества и др.), поскольку они программируют то, что *должен* увидеть на снимке читатель. В них латентно закладывается *оценка* репрезентируемого события или человека<sup>40</sup>. В этом я вижу важную особенность тонкого журнала вообще - он рассчитан на *просматривание*, то есть на разглядывание фотографий и на чтение подписей к ним. *Статьи* могут вообще не прочитываться. Кстати, в исследуемых журналах очень часто фотографии, помещенные внутри или под заметкой, никак *не соответствуют* ее содержанию, составляя свой визуальный текст, параллельный тексту вербальному<sup>41</sup>. “Параллельный текст” чаще всего представляют и *лозунги*: от длинных и многосоставных<sup>42</sup> до забавных и лаконичных<sup>43</sup>. Обычно они помещаются в рамке внизу страницы (кроме особо важных, отпечатанных вверху и, при двухцветной печати, цветным шрифтом).

Отдельного внимания заслуживает *рубрикация*. В рассматриваемых мною “женских” журналах она выражена неявно: появившиеся рубрики не соблюдаются, исчезают, а потом

появляются вновь, меняются, переименовываются, что, как мне кажется, является свидетельством нечеткости изначальной концепции журналов конца 20-х - начала 30-х годов - к концу 30-х ситуация выравнивается. Кроме того, роль постоянной рубрики играет ежежурнальное печатание на первых страницах оперативной политической информации - законов, постановлений и распоряжений правительства, которые выполняли роль журнальных “передовиц”. В этой же роли выступали и наиболее “судьбоносные” статьи<sup>44</sup> или сообщения о государственно-важных событиях (съездах, юбилеях, празднованиях). Среди достаточно устойчивых рубрик следует прежде всего назвать *письма читателей* - рубрика “Рабкорки пишут”- отклики читательниц на актуальные события (напр., на процесс над троцкистами); и *письма (к) читателям* - рубрику “Почтовый ящик”- ответы на письма “работниц”. Представляют интерес и неполитические рубрики, такие как “Охрана здоровья” и “Новое в медицине”, где в популярной форме рассказывается или о том “что должен знать каждый” (напр., статья “Для чего делают операции”), или о каких-то диковинках (ст. “Удаление половины головного мозга”). В конце 30-х годов появляются публикации на темы быта и снабжения. Кроме того, очень любопытны рубрики и статьи на “женские темы”. Чаще всего они касались гигиены беременных и ухода за детьми (преимущественно, грудными). Но к концу 30-х появились публикации по вопросам гигиены и косметики<sup>45</sup>. Другие сообщения помещались на вкладышах в журнале, что создавало ситуацию некой выделенности этой информации (заметки “не для всех”): обычно здесь в доступной форме давалась информация по половым и гигиеническим вопросам.<sup>46</sup> Здесь же помещались выкройки женской и детской одежды, мода, рецепты, советы хозяйкам, реклама<sup>47</sup>.

Две различные журнальные стратегии, сложившиеся к концу 20-х годов, сформировали два совершенно противоположных друг другу *типа женской телесности*, которые весьма условно можно обозначить как “рабоче-крестьянский тип” и “артистический тип”. Как можно было заметить, каждый из них репрезентировался определенным типом журналов, у которых были *свои* задачи и *свои* читатели. Так, “*артистический тип*” был представлен в журналах по театру, кино и в журналах мод<sup>48</sup> (“*Искусство кино*”, “*Домашняя портниха*” и, особенно, “*Искусство одеваться*”). Это тип утонченной, чуть манерной кинозвезды западного образца: немного утомленное лицо с тонкими выразительными чертами, большие печальные глаза, тонкие брови (иногда закрытые челкой) и ярко накрашенные четко очерченные губы. Это худенькие хрупкие женщины с подчеркнуто “плоскими” фигурками, коротко стриженными головками на длинных шеях, черными гладкими волосами с челкой или на косой пробор. Поскольку этот тип зафиксирован, прежде всего, в фильмах, журналах мод и киножурналах<sup>49</sup>, можно утверждать, что одежда “моделей” соответствовала последней моде. Для конца 20-х - самого начала 30-х - это прямоугольный “плоский” силуэт (“женщина-дощечка”), иногда - одежда, чуть расклешенная книзу. Длина - до середины - или чуть за колени, открытые стройные ноги и туфли на каблуках. Этот тип активно пропагандировался театром и кинематографом указанного периода, а после окончания выпуска журналов мод (начало 30-х) - остался только на сцене, экране и в “артистических” журналах.

Долгое время, параллельно с “артистическим” типом женской внешности существовал “*рабоче-крестьянский*”, составляя с ним разительный контраст. Для этого типа характерно широкое лицо с

крупными грубыми чертами. Бросается в глаза абсолютное отсутствие косметики и общая неухоженность изображаемых лиц: широкие “растрепанные” брови, растрескавшиеся губы, неухоженные волосы. Причем волосы в большинстве случаев короткие: просто ровно подрезанные чуть ниже ушей, зачесанные на пробор (чаще - на косой), иногда подколотые заколками-“невидимками” над ушами (или зачесанные за уши) или схваченные большим гребнем, очень редко - чуть подвитые снизу. Фигура обычно коренастая, крепкая, шея короткая, плечи широкие. Поскольку одежда объемная и мешковатая (чаще всего спецодежда, ватник, толстовка, “мужской” пиджак) - “женские признаки” под ней почти не видны. Мне кажется очень важным отметить эту “половую невыраженность” на женских фотографиях изучаемого периода. Кстати, этому “снятию гендерных различий” в немалой степени способствовало быстро привившееся “бесполое” обращение “*товарищ!*”. И все же трудно поверить, чтобы некрасивые и неухоженные лица “насаждались” сознательно - скорее всего это была “правда жизни”, за которой не всегда успевали уследить. Эту мысль подтверждает тот факт, что нередко при репрезентации женских образов на страницах журналов в дело включалась ретушь, несколько облагораживавшая лица. Скорее всего, эту “анти-женственность” часто просто не замечали, считали несущественной по сравнению с социальной значимостью изображаемых женщин.

Вообще, для журналов конца 20-х - начала 30-х годов характерно невнимание (недостаточное внимание) к формам визуальной репрезентации: то “что” изображено было несоизмеримо значимее того “как” его изображали. Отсюда - несформированность форм и способов изображения, “доформулирование” непонятных снимков за счет подписей. Все это является свидетельством того, что

в культуре этого периода изображение трудового процесса было важнее изображения конкретного человека, осуществляющего этот процесс. Интересовала трудовая ситуация как таковая - человек лишь ее обслуживал. Составителей журналов интересовала человеческая масса, ее плотность и многочисленность, поэтому на снимках можно увидеть "растворенность" отдельных людей в "народной массе". Идея единения заметно доминировала над идеей "личного вклада" в общее дело. Также как вербальная компонента репрезентации значительно преобладала над визуальной: "представлять нечто" в конце 20-х означало "говорить об этом", то есть словесно формулировать свои идеи - визуальные формы еще только начинали формироваться.

Эту "визуальную несформированность" можно наблюдать при работе с журналами указанного периода. В этих журналах можно зафиксировать особые типы репрезентации женщин, точнее - репрезентации женского тела. Далее я опишу и проинтерпретирую основные **типы изображения женщин**, выведенные мною в результате разглядывания "женских журналов"<sup>50</sup> - "*Работница*", "*Крестьянка*", "*Работница и крестьянка*" (другие журналы будут использоваться как вспомогательные).

**"Портреты"** (*описание*): погрудные снимки женщин, напоминающие фотографии на паспорт. Обычно это небольшие снимки (2x3 или 3x4), расположенные по 2-3 на странице, либо в ряд по 4-6 по ее периметру. Под фотографиями не всегда есть подписи. Часто подписывается только фамилия. Схема наиболее типичной подписи: где работает изображенная (подробно), трудовые заслуги, иногда - фамилия без инициалов. Фамилия фотографа, сделавшего снимок, чаще всего отсутствует<sup>51</sup>.

*(рефлексия)* Тип изображений, названных мною “портретами”, представляет собой простую констатацию внешности, то есть фиксируется только внешнее сходство. Чаще всего, выражения лиц достаточно однообразны (весело-беззаботные) - изображенные “позируют”, следовательно пытаются придать своему лицу определенное выражение - то, которое они хотят увидеть на страницах журнала. Ситуация спонтанности абсолютно исключена - об этом свидетельствует спокойная подготовленность изображенных женщин. Думаю, что их не просто предупреждали о съемке, но и предварительно расспрашивали, записывали, объясняли для какого издания их фотографируют.

**“Многоголовые портреты”***(описание)*: особый тип изображений, не встречавшийся мною более нигде - своеобразный фотографический коллаж, состоящий из вереницы однотипных и однородных фотографий женщин (погрудных), вырезанных по верхнему контуру. Это могут быть или женские головки, выстроенные в ряд, или в несколько (обычно до трех) рядов, в которых они расположены на одной плоскости, то есть одна над другой. Чаще всего (в начале 30-х) такие коллажи печатаются без подписей. С середины 30-х подписи появляются: они даются сплошным текстом под всем массивом фотографий. Схема та же, что и в обычных портретах. Указания на фотографов, сделавших снимки, разумеется, отсутствуют.

*(рефлексия)*. Впечатление создается странное, если не сказать страшное: взгляд скользит по рядам абсолютно однородных и поразительно похожих голов. Изображения носят чисто орнаментальный характер (о чем свидетельствует первоначальное отсутствие подписей к ним) - они обрамляют текст, являются репрезентацией некоего собирательного женского “мы”,

деперсонифицированного и механистичного. Появившаяся позднее подпись мало изменила ситуацию - это единая подпись под изображением “коллективного тела”, где одно лицо неотделимо от другого и где невозможно установить, какая часть подписи относится к какому лицу. Однородность и похожесть усиливается обильной ретушью, делающей лица на фотографиях не только похожими как близнецы, но и, зачастую, вообще создающей впечатление не снимков реальных людей, а странных рисунков<sup>52</sup>.

**“Женщина/станок”** (*описание*): фотографии среднего формата (4х6, 5х6), изображающие женщину за работой на станке, тракторе, поле, трибуне и т.д. В некоторых случаях лица не видны или видны нечетко. Иногда - снимки со спины. Подписи под снимками двух видов: либо - специальность, фамилия (иногда с именем), “за работой на/в ...”(или “выступает на ...”), - либо просто: “Ткачиха/токарь/дойрка за работой” (то есть без указания фамилии и какой либо конкретизации), или “Слесарь завода ... (за работой)”.

К этому же типу можно отнести и “женщину/диаграмму”, то есть фотоколлаж, изображающий женщину среди графиков и диаграмм. Это обычно большие коллажи (1/2 страницы или разворота журнала) с цифрами и комментариями<sup>53</sup>.

(*рефлексия*) “Станок” (“трибуна/корова/пробирка”) на таком снимке воспринимается как продолжение телесности вовне - это не “человек у станка” или не “человек, работающий на станке”, а “человек-станок”. Человеческое тело неотделимо от “механизма”, оно без него неполно и незначимо. Это “кентаврический объект”-единый телесный комплекс, неделимый и непроницаемый далее (то есть далее одежды и устройства “станка”). С этим связано и отсутствие подписей под изображениями: снимается *трудовой процесс*, а не конкретный человек. Фотограф видит механизм -

человек лишь его обслуживает - отсюда нечеткость в изображении лиц, дальние планы, снимки со спины.<sup>54</sup>

**“Массовки”** (*описание*): групповые многолюдные фотографии различной величины, фиксирующие собрания, митинги, демонстрации, военные учения, на которых отдельные люди практически неотличимы. Почти никогда не сказано “кто” на снимке - подписано только “что происходит”, “по какому поводу” и “где”.

(*рефлексия*) Для фотографа и журнала *важно событие* - конкретные люди не значимы, важно только, что их *много*. Обычно люди на снимках очень однородны: взгляд скользит по рядам голов, а сходство лиц усиливается ретушью - на групповых снимках она особенно сильная (ряды голов напоминают грядку). Можно предположить, что журнальная эстетика таких “массовок” (однородность, подобие, ретушь) имела целью *зримо* продемонстрировать единение и единодушие участников зафиксированного на снимке процесса.

**“Безлюдные кадры”** (*описание*): фотографии разного размера и формы, изображающие “портреты” заводов, станков, мешков и т.д., то есть изображения *без людей*. Обычно - подробная подпись: что изображено и где это находится<sup>55</sup>.

(*рефлексия*). Это именно “портреты” на которых с подписями изображены объекты, которые для составителя журнала казались *значимыми*, а следовательно, достойными быть запечатленными. Если вполне логично увидеть фотографии заводов и фабрик, то снимки станков без людей, гор мешков или щебенки, штабелей дров и т. д. вызывают болезненное ощущение *нехватки* человека. Изображения такого рода наталкивают на невольные поиски субъекта, поскольку безлюдные изображения воспринимаются исключительно как предикат: не видя “субъекта” я пытаюсь его

“достроить” за счет контекста - подписи к снимку, сопровождающей статьи (которая, чаще всего, со снимком не связана!) - и обычно, безуспешно. Это подтверждает мысль, что для исследуемой культурной ситуации конца 20 - начала 30-х годов предметы были столь же значимы, а иногда и более значимы, чем люди.

### **Сложившийся канон.**

К середине 30-х годов складывается тот тип визуальной репрезентации, который мы привыкли артикулировать как "соцреалистический канон". Это прежде всего связано со структурированием общества и складыванием социальной иерархии<sup>56</sup>: начинает доминировать конкретный человек, выделенный из массы<sup>57</sup> и эту массу репрезентирующий. Именно этот период можно назвать периодом становления визуального канона. А о различных способах его "бытования" можно судить по все тем же фотографиям в многотиражных журналах.

Прежде всего, с середины 30-х наметились существенные изменения как в самих типах женской телесности, так и в *приемах* ее журнальной (и не только журнальной) репрезентации. В самом общем виде я бы ее сформулировала так: был взят “курс на женственность”. Определить эту перемену можно словами из журнала “Искусство одеваться”: “война давно закончилась - пора отрешиться от рваной юбки”. Мысль о том, что желание хорошо одеваться - “не грех для пролетария”, кроме эстетической привлекательности своих результатов носила и идеологический оттенок: здоровые нарядные граждане были визуальным свидетельством улучшения условий жизни.

Произошедшую перемену легко заметить, если сравнить “женские образы” в журналах начала и середины 30-х (приблизительно 1930-31 и 1935-37 гг.): изменилась не только

женская внешность, - изменились и сами *способы репрезентации женщины*. Прежде всего, стала “размываться” противопоставленность “рабоче-крестьянского” и “артистического” типов женской телесности: среди изображаемых женщин резко возросло число привлекательных и интеллигентных лиц. У женщин на фотографиях начала появляться косметика - обычно это ярко подкрашенные губы, выщипанные и/или подведенные тонкие брови, прически (в основном, короткие волосы, подвитые щипцами - “волны”), украшения: чаще всего - нитка бус, брошка, реже - маленькие серьги (крупные - только у “женщин востока”). Ручные часы стали фигурировать как символ определенного статуса - их носили преимущественно научные работники и взрослые члены их семей, поэтому в журналах с “рабоче-крестьянской” ориентацией они довольно редки; как и очки (круглые металлические), по которым можно сразу узнать ученого. Вне трудового процесса исчезли платки<sup>58</sup> и начали изредка появляться шляпки, чаще - береты. Женская одежда, попадающая на страницы журналов также изменилась: стали доминировать костюмы - пиджак, блузка, иногда с жабо, бантом или белым накладным воротничком и юбка, чуть прикрывающая колени; появились платья - достаточно эффектные, часто комбинированные (с асимметричными геометрическими вставками и крупными пуговицами). В качестве украшений стали использоваться аппликации, вышивки, кружевные воротники, галстучки, искусственные цветы.

Кроме того, на способы визуальной репрезентации женщин сильно повлияло изменение *ситуаций показа*: фиксация ситуаций показа важна нам потому, что сложившиеся в журнальной фотографии формы показа (женщин) оказали заметное влияние иконографию советской живописи, скульптуры, плаката.

Исследования показали, что способы визуальной репрезентации, первоначально вырабатывались прессой<sup>59</sup>, затем перенимались другими культурными практиками, закреплялись ими - и переносились обратно в фотографию<sup>60</sup>. То есть, с середины 30-х годов, происходил уже обратный процесс - движение из живописи (плаката) в фотографию -, то есть теперь уже журнальная фотография начала функционировать по законам соцреалистической живописи, репрезентируя *уже готовые* формы визуального канона.

Все это можно проследить по изменению журнального видеоряда с конца к середине 30-х годов. Ранее, в конце 20-х, женщин фиксировали, в основном, за работой или на митингах. *Работающих женщин* изображали стоя, по пояс или чуть ниже пояса (не видно ног), в косынках, рукавицах и спецодежде с длинными рукавами, - то есть в одежде, максимально скрывающей тело. То же можно сказать и о *митингах*: поскольку они происходили до, после или во время работы - форма одежды была аналогичной. Кроме того, это всегда групповые фотографии, на которых, люди стоят достаточно плотно (“демонстрируя единение”), поэтому можно разглядеть только лица и плечи, да и то первых двух-трех рядов. Из одежды видны только косынки и воротники (спец-)одежды (если таковые имеются). Как правило, кадры не выстроены, “мизансцены не продуманы, в “кадр” попадает много необязательного и случайного<sup>61</sup>.

Иная ситуация наблюдается с изображением женщин с середины 30-х: если с начала 30-х годов их “заставали” за трудовым процессом (“у станка”) или на митинге, то во второй половине 30-х к этому добавились *торжественные собрания, учеба, праздники, отдых, военная подготовка*. На *торжественных собраниях* женщины, во первых, сидят, то есть можно рассмотреть фигуру, а

иногда и ноги; во вторых, они по возможности нарядно одеты, аккуратно причесаны, а иногда и подкрашены. Да и сама ситуация “торжественного собрания” (“их пригласили!”) создает у женщин иное, приподнятое настроение. Кроме того, возможно, они замечают, что их фотографируют, поэтому немного “позируют”, то есть стараются выглядеть еще лучше. В районе 1937 года снимки с такого рода мероприятий стали появляться очень часто: обычно это торжественные собрания в Кремле с присутствием Сталина и других членов правительства<sup>62</sup>. На фотографиях - либо, достаточно крупным планом, ряды приглашенных, среди которых фотограф “выхватывает” преимущественно женщин (поскольку “женский” журнал!); либо женщина, выступающая на трибуне; либо женщина (женщины), вручающие цветы Сталину, Ворошилову, Молотову, Кагановичу или члены правительства, пожимающие руки наиболее отличившимся женщинам. Эти фотографии следуют строгой схеме - обычно это многофигурная композиция, данная средним планом, на которой запечатлен стол президиума, за которым и происходит “дарение” и/или рукопожатие. Аналогичные мизансцены можно наблюдать и на картинах В.Ефанова “Незабываемая встреча”(1937) и Г.Шегалея “Вождь, учитель, друг”(1937)<sup>63</sup>. В это же время в иконографии соцреализма сложился и другой тип изображения сходной ситуации: Сталин ( Молотов, Киров или др.) с высокой трибуны *наклоняются* к женщинам, вручающим им букеты.(См. картину А.Самохвалова “С.М.Киров принимает парад физкультурников” 1935 года).

В это же время в журналах стало появляться много материалов, связанных вопросами обороны (ожидание войны, конфликты на границах). Если рассмотреть “женский ракурс” проблемы, то это, прежде всего, фотографии с *военных учений* по

стрельбе, по прыжкам с парашютом, по химзащите<sup>64</sup>, где девушки тренируются наравне с мужчинами. Ярким примером может служить неподдельный энтузиазм и соревновательный пыл героинь фильма И.Пырьева “Трактористы”(1939), желающих обогнать мужчин не только в работе, но и в военной подготовке.

Это желание догнать мужчин - очень характерно для культуры второй половины 30-х: женщины начинают осваивать несвойственные им профессии и этот почин активно пропагандируется журналами. Появляются фотографии трактористок, бурильщиц, бетонщиц<sup>65</sup>, а также женщин-военных. Последние на снимках тех лет, за редким исключением, выглядят очень привлекательно - им идет военная форма, подчеркивающая все прелести женской фигуры, у них интеллигентные молодые лица (недавно получили образование), аккуратные прически и вообще особый шарм, привносимый их особым, выделенным положением и постоянным мужским окружением<sup>66</sup>.

Но поскольку женщины-военные продолжали оставаться фигурами достаточно экзотическими, средства массовой информации нашли весьма нетривиальное решение проблемы “женщина и армия”, сведя воедино проблемы гражданской обороны и женской привлекательности в большом количестве появившихся журнальных публикаций об общественной деятельности женкомсостава<sup>67</sup>. *Жены военных* составляли совершенно особый социально-психологический тип - это женщины, жизнь которых была полностью обусловлена службой мужа. Поэтому, чаще всего, жены военных - это неработающие домохозяйки, посвятившие свою жизнь мужу и детям<sup>68</sup>. А следовательно, имеющие время следить за своей внешностью и гардеробом. Поэтому в 30-е годы - это наиболее обеспеченная категория женщин, имеющая время и возможность (в

том числе и материальную) следить за модой. На фотографиях тех лет - это красивые женщины с изысканными прическами (обычно, укладка щипцами или завивка), со вкусом наложенной косметикой (яркие губы, выщипанные и подведенные брови), в платьях индивидуального пошива из хороших материалов, в туфлях на высоких каблуках, а зимой - в шубах<sup>69</sup> и сапожках (а не в валенках с калошами, как большинство советских граждан). Муж воспринимал такую женщину как достояние и всячески способствовал, чтобы ее вид был неизменно эффектным<sup>70</sup>.

Следует отметить, что для второй половины 30-х все более важное место стали занимать *вопросы семьи и брака*. Причем именно семьи, поскольку проблемы любви практически вовсе исчезают со страниц периодической печати<sup>71</sup>. Интересно отметить различие акцентов в подаче “семейной темы” в журналах начала и второй половине 30-х. В начале 30-х семья рассматривалась исключительно как помеха в работе (наследие дискуссий 20-х о семье и браке): считалось, что женщина, вышедшая замуж, сразу окунается в домашние заботы, а следовательно, начинает плохо работать и отвлекаться от общественной жизни, особенно, если муж - не комсомолец (или не “партийный”). Часто встречаются призывы к замужним комсомолкам привлекать мужей к деятельности комсомольской ячейки и к вступлению в ВЛКСМ. Если говорить о визуальном ряде, то в этом плане проблема брака разрабатывалась почти исключительно на карикатурном уровне: в сатирических рубриках журнала “*Работница*”, носивших названия “Все напоказ”, “Фото-глаз “Крокодила””, “Веселые беседы ткачихи-непоседы” основной темой был рассказ об оскорблениях и побоях жен пьяными мужьями (причем дело доходило до ножевых ран и госпитализации). Больше всего поражает, что об этом говорится

веселеньким раешным стихом<sup>72</sup>, а сопровождается материал мелкими карикатурками грязных пьяных мужиков, с топорами (бутылками) гоняющихся за орущими растрепанными женщинами. А мнение о том, что замужество пагубно сказывается на дальнейшей трудовой и общественной деятельности женщины, судя по всему, оказалось очень стойким: в 1938 году в фильме И.Пырьева “Богатая невеста” этот вопрос все еще дискутируется. Так, важнейшим фактом для счастливой женитьбы и главные героини, и колхозная общественность считают трудовые показатели<sup>73</sup>. Вопрос женитьбы активно обсуждается в бригадах жениха и невесты. Бригадирша, огромная женщина с пышными формами и бурным темпераментом объясняет девушкам, к чему приводят браки с “ледащими” мужиками, демонстрируя нарядным и пышущим здоровьем девушкам замученную и неопрятную замужнюю Фроську. Кстати, к этому времени уже сложился визуальный стереотип показа “селянок”- это либо веселые молоденькие девушки с круглыми лицами<sup>74</sup> и короткими волосами в национальных костюмах (вышитая рубашка, подпоясанная пучком соломы, юбка ниже колена, передник и босиком); либо пышнотелые сильные женщины с уложенными на затылке тяжелыми косами, олицетворяющие здоровье, благополучие и плодovitость.

Еще одним решением проблемы показа семейных отношений было повышенное внимание к фотографиям *беременных, роддомов* и *грудных детей*<sup>75</sup>. В конце 20-х в СССР для беременных и матерей были введены льготы: были запрещены ночные работы, утвержден декретный отпуск на 4 месяца (2 месяца до - 2 после родов), стали организовываться женские консультации и ясли. Но только с середины 30-х на страницах женских журналов стали появляться материалы на эти темы. Например, об отдыхе для беременных

женщин с фотографиями пансионатов для беременных передовиц труда: на них обычно были изображены опрятно одетые женщины, сидящие за столом по двое-трое, за чтением или рукоделием<sup>76</sup>. На заднем плане - обычно богатый интерьер (пансионаты чаще всего размещались в старинных загородных усадьбах), картина и фикус (пальма) в кадке. Достаточно частыми были снимки родильных палат - пустых, с аккуратно застеленными кроватями и цветами в горшках на белых тумбочках, - или с сидящими (очень редко - лежащими) женщинами, с грудными детьми на руках. Стали появляться фотографии врачей, медсестер, акушерок с подробными объяснениями кто это и где работает. Большое внимание стало уделяться проблеме ясель<sup>77</sup>, вопросам ухода за детьми, детского питания и детской одежды<sup>78</sup>. На эти темы появляются проблемные статьи, начинают печататься советы беременным и рекомендации матерям по уходу за детьми ( в том числе, рецепты блюд, выкройки детской одежды, советы по изготовлению и починке игрушек и др.). Отдельный раздел составляют письма благодарных читательниц (практически всегда *не* сопровождавшиеся фотографиями), где женщины рассказывают о преимуществах родов при социализме<sup>79</sup>.

В середине 30-х годов важной темой была визуальная репрезентация *праздников*. Интересно отметить, что для изображения праздников использовались преимущественно кинематограф (как художественный, так и документальный) и монументальная живопись (в том числе, практика настенных мозаичных панно в Московском метро). Изображение празднеств и массовых гуляний требовало особой стилистики и размаха, а мелкая черно-белая журнальная фотография не удовлетворяла поставленным требованиям. Потому в женских журналах изображение праздника обычно давалось на *рисованной красочной*

обложке: веселые нарядные женщины (часто - представительницы разных союзных республик в национальных костюмах) с детьми и цветами. Мужчины на обложках “женских” журналов обычно оттеснены на второй план.

С темой праздника неразрывно связана тема *отдыха*, причем отдыха *активного* (то есть исключаящего праздность) куда входили спорт и кружки по военной подготовке. Последние так тесно переплелись, сто уже воспринимались как единое целое<sup>80</sup>. Журнальные страницы пестрят изображениями девушек, чаще всего занимающихся стрельбой<sup>81</sup> из винтовки или из пистолета. Стреляющих из винтовки обычно изображали лежащими и со спины, а стреляющих из пистолета - стоящими рядом с инструктором. Бросается в глаза, что тренирующиеся девушки одеты в *повседневную одежду* (юбка до колена, блузка, белые носочки, иногда берет или шляпка!).

Теме военной подготовки отдала дань и живопись: отмечу, например, картину А.Самохвалова “Осоавиахимовка” 1932 г., композиционно повторяющую ситуацию на аналогичных фотографиях: изображенная на ней мужеподобная женщина одета в военную форму и кепку. Возможно, для начала 30-х ситуация учений была не столь привычна, как для второй половины, когда она, судя по всему, стала частью повседневной жизни. Но особым интересом живописцев и скульпторов пользовались спортсмены (точнее, спортсменки) - вспомним известные картины А.Дейнеки “Кросс”(1931), “Физкультурница”(1933), “Игра в мяч”(1932) и А.Самохвалова - “Спартакровка”(1928), “Девушка в футболке”(1932), “Физкультурница с букетом”(1935), “На стадионе”(1935) и др. С их легкой руки образы молодых спортсменов воспринимались (и продолжают восприниматься) как символ радости, здоровья и

молодости. Античные торсы советских физкультурниц заполнили не только полотна живописцев, но и дорожки парков культуры и отдыха (“Девушка с веслом” (1935) И.Шадра) и стены станций метро (напр., круглые барельефы на метро “Парк культуры” - кольцевая).

И еще об одной ситуации репрезентации женщины, появившейся на страницах журналов в конце 30-х годов - это ситуация *учебы*. Как я уже упоминала, женщины нерабочих профессий появлялись на страницах журналов крайне редко - чаще всего это были либо медицинские работники в белых халатах, либо профессора вузов в очках (обычно преподаватели естественнонаучных дисциплин, поэтому тоже в белых халатах и с пробирками в руках<sup>82</sup>), либо актрисы в костюмах и в гриме. Ситуация *учебы* стала появляться на страницах журналов (прежде всего “*Работницы и крестьянки*”) в связи с кампанией по обучению *работниц без отрыва от производства* (что всегда подчеркивалось в подписях к фотографиям): на снимках изображались молоденькие девушки, склоненные над книгами или проектами. На переднем плане обычно лежали “орудия труда”: карандаши, линейки, циркули, лекала... Кроме того, начали попадаться фотографии инженеров на производстве или на селе - обычно в сопровождении статей об их трудовом пути. Все это позволяет говорить о том, что к середине 30-х годов завершилось формирование советского визуального канона и началось его триумфальное шествие, “следы” которого мы продолжаем ощущать по сей день.

---

Предпринятое в данной статье описание советского визуального канона, дает возможность для постановки новых вопросов, требующих если не ответа (ответ - дело дальнейших исследований), то хотя бы проблематизации. Прежде всего, это

вопрос о том, что нам дает введение *визуальной составляющей* в разговор о соцреалистическом каноне? Я уже отмечала, что таким образом мы выходим на новый уровень анализа, позволяющий не пренебрегать сложностью и неоднозначностью материала, а значит, наряду с правилами увидеть и исключения. Таким образом, мы имеем возможность проследить становление визуальной идеологии как специфической культурной сферы, тесно связанной с "вербальной" идеологией, но существующей и развивающейся параллельно с нею, по своим особым законам. Эту "особенность" и "самодостаточность" визуального в советской культуре мне хотелось бы зафиксировать.

Кроме того, специальной проблематизации заслуживает *женский* визуальный канон, поскольку "незамечание" особенностей репрезентации женщин является одним из проявлений властных стратегий в советской (и постсоветской) культуре. Важно проследить, как идеология выстраивала визуальный женский образ - это поможет определить и понять, какой хотели видеть женщину и как эти властные репрезентации, выдаваемые за общеизвестные истины, насаждались в обществе.

Отдельную проблему составляет *представление о реальности*, репрезентированное советскими журналами, как на вербальном, так и на визуальном уровне. Безусловно, этот вопрос в большей степени относится к периоду выработки языка советского кинематографа, но и в журнальных изображениях мы можем проследить две разнонаправленные тенденции, направленные на одну цель - отражение реальности средствами кино и фотографии. Первая тенденция - поймать "жизнь как она есть" - ей, в основном, отдали дань кинематографисты и фотохудожники 20-х - начала 30-х годов; вторая - сконструировать "истинную" реальность - этим были

озабочены занимались с середины 30-х. Необычность состоит в том, что обе эти тенденции *сосуществуют*, причем акцентируется значимость самой реальности, тогда как средства ее фиксации "как бы" не замечаются. Такое акцентирование также носит идеологический характер, поскольку проблемы репрезентации выносятся за рамки разговора, а идеологический продукт (фотография, фотосъемка) таким образом объявляется "жизнью как она есть". Этот идеологический миф призвано опровергнуть проводимое мною исследование.

И, наконец, проблема методологии: настаивая на фиксации "особенного" и "неповторимого", я все равно пришла к типологиям как к единственной возможности описать столь разнородный материал. Единственное, что я могу сказать в свое оправдание, так это то, что типологизация явилась для меня необходимой подготовительной фазой, неким теоретическим конструктом, лекалом, которое я наложила на культуру для того, чтобы яснее проступило "особенное". Возможно, моя "синтетическая методология" как раз и заключается в почти невозможном балансировании между структурализмом и постструктурализмом, между канонem и отклонениями от него, между необходимостью деконструировать и желанием понять культуру 30-х годов.

---

<sup>1</sup>Разработке этой проблематики за рубежом и в России посвящена рубрика в недавнем № 51 "Нового литературного обозрения" (см.: "Литературный канон как проблема"). См. также программный сб.: Соцреалистический канон / Под ред. Х.Гюнтера и Е.Добренко.- СПб, 2000, где исследователи из России, Германии, Франции, Англии, Швейцарии США и др стран исследуют проблемы теории и практики функционирования соцреалистического канона рассматриваются

<sup>2</sup>О способах анализа идеологической риторики см.: Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса.- М.,1999.

<sup>3</sup>Одним из первых эту проблематику начал разрабатывать М.Ямпольский. См.: Ямпольский М. Власть как зрелище власти// Киносценарии.- 1989.- №5.- С.176-187; его же. Жест палача, оратора, актера// Ad Marginem'93.- М., 1994.- С.21-70.

<sup>4</sup>См. вышеуказанную публикацию в "Новом литературном обозрении" № 51, особенно ст. М.Гроноса. Чаще всего разговор о "каноне" возникает в связи с проблемой литературной "классики". См., напр.: Дубин Б. Словесность классическая и массовая: литература как

---

идеология и литература как цивилизация// Дубин Б. Слово-письмо-литература.- М., 2001.- С. 306- 323. См. также библиографию к этой публикации.

<sup>5</sup>Отдельные подходы к проблеме визуального канона можно найти в объемном и репрезентативном сборнике статей. См.: Соцреалистический канон.- Спб, 2000. Наряду с рассмотрением литературного канона имеет место анализ киноматериала, живописи, телесности, визуальных метафор и пр.

<sup>6</sup>Понятие "визуальный канон", правда без дополнительного обоснования, встречается в статье о канонических моделях в советском кинематографе в вышеуказанном сборнике. См.: Булгакова О. Советское кино в поисках "общей модели"// Соцреалистический канон.- Спб, 2000.- С.146.

<sup>7</sup>См.: Барт Р. Мифологии.- М., 1996.

<sup>8</sup>Следует отметить, что изучение "массовой" советской культуры 1930-х годов практически релевантно изучению культуры 1930-х годов вообще, поскольку в этот период был взят курс на "всеобщую массовизацию" культуры (в целях достижения большей простоты и доступности, а следовательно, и большей подконтрольности).

<sup>9</sup>См.: Паперный В. Культура Два.- М., 1996

<sup>10</sup>См.: Голомшток И. Тоталитарное искусство.- М., 1994.

<sup>11</sup>См.: Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896-1930.- Рига, 1991.

<sup>12</sup>См.: Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов.- М., 1995.

<sup>13</sup>См.: Золотоносов М. Философия общего тела: Советская садово-парковая скульптура 1930-х годов// Хармсиздат представляет. Советский Эрос 20-30-х годов: Сб. матер.- Спб., 1997 и кн.: Золотоносов М. Слово и тело.- М., 1999.

<sup>14</sup>См.: Рыклин М. Террорологиики.- Тарту; М., 1992.

<sup>15</sup>См.: Глебкин В. Ритуал в советской культуре.- 1998.

<sup>16</sup>Свидетельство тому - вышеуказанная книга В.Паперного.

<sup>17</sup>Например, визуальное как материал для исторической науки, социологии и т.д.

<sup>18</sup>При том, что в советском искусстве, особенно кинематографе, женщины занимали явно привилегированное положение. Вспомним хотя бы многочисленные советские комедии, где основная идеологическая нагрузка падала именно на женщин.

<sup>19</sup>Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии.- М., 1997.

<sup>20</sup>Прежде всего я имею в виду: Подорога В. Феноменология тела.- М., 1995; его же. Человек без кожи. Материалы к исследованию Достоевского; Лицо других. Размышления по поводу фотофильмов М.Михальчука// Ad Marginem'93.- М., 1994.- С. 71-115, 131-147; Ямпольский М. Демон и лабиринт.- М., 1996.

<sup>21</sup>Об этом подробнее см.: Дашкова Т. Проблемы исследования женской телесности: поиск языка описания (на материале советских журналов 1920-1930-х годов)// Выбор метода: Изучение культуры в России 1990-х годов: Сб. научн. ст.- М., 2001.- С. 274-278.

<sup>22</sup>Первоначально, с 1931 г. - "*Пролетарское кино*", с 1933 г. - "*Советское кино*".

<sup>23</sup>В 1932-1934 гг. - "*Искусство массам*".

<sup>24</sup>В 1932-1933 гг. - "*Пролетарское фото*".

<sup>25</sup>Речь пойдет о "женски- ориентированных" журналах, о журналах где встречаются "женские образы" и о некоторых журналах по искусству.

<sup>26</sup>По моим наблюдениям в прессе 30-х гг. слово "культура" возникает в тексте, когда речь идет о "*воспитанности*" и "*воспитательной роли*" искусства, спорта, отдыха. То есть в то время для концепта "культура" определяющей являлась семантика "*культурного поведения*", "*умения себя вести ( в общественных местах)*", а кроме того, понятия "*культурного отдыха*" и "*физической культуры*". "Собирательным" значением обладает название (и стоящая за ним реалья) "*Парк культуры и отдыха*" (ср. у В.Высоцкого "Тут стоит культурный парк по-над речкою.// Тут гуляю и плюю только в урны я...", что демонстрирует "живучесть" старого понимания "культуры" и для 70-х).

<sup>27</sup>Следует сказать, что журнал "*Работница и крестьянка*" - самый "поздний" по времени основания из "женских журналов", выходящих в 30-е гг.- он основан в 1939 г. (тогда как "*Крестьянка*" - в 1922, а "*Работница*" - вообще в 1914), поэтому он, судя по всему, был призван заполнить лакуну, образовавшуюся в результате достаточно жесткой тематической закреплённости и традиционности других женски-ориентированных журналов.

<sup>28</sup>Интересная особенность: политическая направленность "женских" журналов была столь наивно-прямолинейной, что случались забавные (с теперешней точки зрения) парадоксы. Так, на обложке журнала, под заголовком "*Работница*" мог оказаться портрет Кагановича или мужчины-красноармейца (я уже не говорю про портреты Ленина и Сталина, которые воспринимались не как портреты реальных людей, а как эмблемы, символы).

<sup>29</sup> Причем “плавающих” даже в течение года, что еще раз подтверждает оперативность и мобильность этих журналов. Так, за 1937 г. тираж журнала “Работница” колебался: от 390 до 425 тыс. экз.

<sup>30</sup> Возможно, это кроме всего прочего было связано с огромными тиражами - требовалось максимальное удешевление изданий.

<sup>31</sup> Здесь уже следует сказать об интересной особенности журнального “видеоряда”: фотографии почти всегда *не связаны* непосредственно с содержанием окружающей их статьи, а чаще всего, вообще никак не откомментированы в журнале. Они существуют отдельно от вербального текста, составляя свой, параллельный “видеотекст” (особенно это касается вклеек).

<sup>32</sup> И этим их очень напоминают отечественные “рисованные” журналы мод 70-х годов. В этих изданиях конца 20-х был выработан особый способ представления моделей одежды - на *рисованных схематических фигурках женщин*, воспроизводящих пропорции модного тогда прямоугольного, “плоского”, чуть вытянутого силуэта с короткими, кокетливо уложенными волосами и в шляпках-”шлемах”.

<sup>33</sup> В этом журнале, наряду с рисованными моделями присутствовали и *фотографии*, причем, преимущественно, из заграничных (парижских) журналов. На них, наряду с роскошными моделями, присутствовали и “фрагментарные” снимки: ножки в дорогих чулках, головки в шляпках, аксессуары, украшения

<sup>34</sup> Причем, дело доходило до курьезов: так, например, на одной из фотографий мужчина демонстрирующий костюм, был изображен без головы - она “не попала в кадр”. (“*Искусство одеваться*”.- 1928.- №7).

<sup>35</sup> Этим объясняются такие факты, как “передовица”, написанная Луначарским, как эскизы рабочих костюмов или снимки работниц, демонстрирующих модели одежды (с подписями фамилий и места работы).

<sup>36</sup> Так, на обложке журнала “Крестьянка”. (1933.- №5) можно понять, что это фотография, а не рисунок только по наличию у изображенной женщины крупной родинки у носа

<sup>37</sup> Об этом упоминал В.Беньямин, акцентировавший проблему “*директивности*” подписей к фотографиям. Его интересовала “подпись, втягивающая фотографию в процесс олитературивания всех областей жизни, без ее помощи любая фотографическая конструкция *останется незавершенной*”. - Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе.- М., 1996.- С. 34, 91.

<sup>38</sup> Эта *иерархия* сохраняется и для внутрижурнальных снимков. Кроме того, именно вышеперечисленные всегда указывались первыми в различных перечнях: например, в списках награжденных указывались сначала эти фамилии, а потом - далее - *по алфавиту*.

<sup>39</sup> Культура 30-х гг. вообще очень подозрительно относилась к этой профессии. Так, в кинофильме “Богатая невеста” единственный отрицательный персонаж - колхозный счетовод - упоминается не иначе, как с эпитетом “чернильная душа”.

<sup>40</sup> Интересны примером может служить журнал “*Кино и жизнь*” для которого характерно *неразличение* в репрезентации кадров из фильмов (сцен из спектаклей) и ситуаций “из жизни”. Так, под снимками сцен из спектакля я встретила весьма симптоматичные подписи: “*Кулак мстит*” или “*Рабочие пришли заступиться за выдвигенца*”. “Преступление Караваева”, реж. Лукашевич” (“*Кино и жизнь*”.-№1).

<sup>41</sup> Следует отметить, что заметки, как и фотографии, *не всегда подписывались*, или подписывались только инициалами.

<sup>42</sup> Например: “Работницы! В ответ на провокацию фашистов и церковников вступайте в ряды МОПР и ОСОАВИАХИМа, укрепляйте оборону СССР!”. - “Работница”.- 1930.- №13 (- сразу три пропагандистских идеи: антифашистская, антицерковная и оборонно-спортивная). Лозунги в “женских” журналах, обычно носили “гендерную” ориентацию.

<sup>43</sup> Вроде следующего: “Работницу” - в массы!”. - “Работница”.- 1930.- №15.

<sup>44</sup> Например, статья Сталина “Головокружение от успехов. (К вопросам колхозного движения)”.- “Работница”.- 1930.- №10.

<sup>45</sup> Например, серьезная статья “Директора института косметики и гигиены, доцента московского медицинского института И.Л.Белыхова”, рекламирующая работу этого института, в т.ч. массаж, маникюр и педикюр, удаление деформированной кожи, лечение и уход за волосами, косметическую хирургию.

<sup>46</sup> Например, заметки “О половой холодности” (с подписью “Врач”), “Об онанизме”, “О парше”, “О причинах бесплодия”, “Отчего человек краснеет”(последние четыре - на одной странице). - “Работница”.-1930.- №47.

<sup>47</sup> Надо заметить, что все эти разделы полностью отсутствовали в журнале “Крестьянка”.

<sup>48</sup> Последние практически все закончили свое существование к началу 30-х гг.

<sup>49</sup> Отметим, что в 20-30-е гг. (впрочем, как и сейчас) наиболее модными женщинами были актрисы. Кроме того, в те годы они часто являлись “живой рекламой” новейших моделей одежды (см. многочисленные фотографии актрис в кн.: Дзеконська-Козловска А. Женская мода XX века. - М., 1977).

<sup>50</sup> В основном, журналов “второго типа” (“рабоче-крестьянского”), т. к. именно они оказали доминирующее влияние на формирование советского визуального канона.

<sup>51</sup> Указание фотографа стало появляться под журнальными снимками (и то не под всеми) приблизительно с середины 30-х. *Всегда* подписывались политически ответственные снимки: фотографии на которых присутствует Сталин и члены правительства, снимки с важных совещаний и мероприятий государственной важности.

<sup>52</sup> Отмечу, что вместо индивидуальных фотографий иногда печатались *рисунки*, графически изображающие ту или иную конкретную женщину. Под рисунком была подпись, аналогичная подписи под фотографией и автограф нарисовавшего художника. Эти картинки выполняли функции фотографий.

<sup>53</sup> Например, “Фото-диаграммы” из журнала “Крестьянка”. - 1933.- №4.- С.4-5. Одна из этих диаграмм носила название: “Удельный вес женщины в школах ФЗУ и типа ФЗУ по подготовке кадров”.

<sup>54</sup> Первоначально я собиралась выделить в отдельный тип фотографии на которых не видны (или плохо видны) лица, ракурсы с наклоненной головой или со спины, назвав их “Бестелесные кадры”. Но поскольку на этих снимках *телесность* неотделима от механизма, я посчитала целесообразным рассмотреть их в рамках типа “женщина/станок”.

<sup>55</sup> Например, на снимке нечетко сфотографированы две свиньи. Подпись: “Свиньи колхоза “Красная роза”, Анненского сельсовета, Тербунского района. Фото Гальцева”. (“Крестьянка”. - 1933.- №1.- С.13).

<sup>56</sup> На смену “горизонтальности” Культуры-1, приходит “вертикальность” Культуры-2. См. указ. кн. В.Паперного.

<sup>57</sup> “Делегированный”, в терминологии П.Бурдые. См.: Бурдые П. Социология политики. - М., 1993. (“Делегирование и политический фетишизм”).

<sup>58</sup> Для 30-х гг. *платки* - важный маркер: по тому, как надет платок можно точно установить социальное происхождение женщины. Работницы ходили в косынках, завязанных назад. Крестьянки завязывали платок под подбородком или накидывали его на плечи. Позднее, наиболее радикальные девушки сменяют их на кепки - отличительный знак трактористок.

<sup>59</sup> За которой был закреплен статус основного “фиксатора реальности”, “жизни как она есть”. Изображение как способ *конструирования* реальности программно не замечался.

<sup>60</sup> Мне, например, встречалась “промежуточная” фаза перехода от живописи к фотографии - в журнале “Работница”.-1939. - № 12.: на снимке, подписанном “Товарищи Каганович, Ворошилов, Сталин с октябренок Таней Ахапкиной”, внизу *дорисованы* размытые цветы, еще ниже - пионеры с цветами и куклами, также производящие впечатление нарисованных. Этот же “кадр” я несколько раз встречала в различных журналах: в одних он о больше походил на фотографию, в других - на картину.

<sup>61</sup> Мне запомнился интересный кадр: митинг на карамельной фабрике (периода процесса над троцкистами). Все женщины-работницы в белых халатах и косынках. Страшная теснота (я насчитала “в кадре” около 30 человек), поэтому женщина, читающая резолюцию, *стоит на табуретке*. (“Работница”.- 1937.- №5.- С.7).

<sup>62</sup> Фотографии которых появлялись на страницах “женских журналов” с завидной регулярностью.

<sup>63</sup> См. репродукции в кн.: Морозов А.И. Конец утопии.- М., 1995.

<sup>64</sup> Хотя трудно понять, мужчина или женщина в противогазе. Обычно это выясняется из подписи к снимку.

<sup>65</sup> В живописи дань этой традиции отдал А.Самохвалов в своей знаменитой серии “Метростроевки” 1934 г.: “Со сверлом”, “Несущая арматуру”, “С лопатой” и др.

<sup>66</sup> Этот, весьма привлекательный, тип “женщины-военного” будет визуально “закреплен” в знаменитом фильме 1946 года “Небесный тихоход”.

<sup>67</sup> Журнал “Работница” за 1937 г. постоянно публиковал материалы на эту тему. В частности, широко освещалось Всесоюзное совещание жен командного и начальствующего состава РККА и печатались списки награжденных женщин. Судя по всему, деятельность жен комсостава имела большую идеологическую значимость. Определяющим является название речи одной из делегатов: “Смелость мужей передается и нам”.

<sup>68</sup> В “сталинские времена” военные очень хорошо зарабатывали, поэтому жены комсостава могли позволить себе не работать. Престиж военной профессии начал резко падать при Хрущеве, сократившем, в частности, зарплату и пенсии военным.

<sup>69</sup> Шубы в то время себе могли позволить еще разве только знаменитые актеры и высокая партийная бюрократия.

<sup>70</sup> В.Паперный связывает “появление понятия ”жен” с новым этапом развития советской культуры - с “тоталитарной” “культурой 2. Для этой культуры, по его мнению, характерно появление различных организаций “жен” (“советов жен”), тогда как для авангардной “культуры 1” свойственно стремление к уничтожению семьи “как органа угнетения и эксплуатации”. (См.: Паперный В. Культура Два.- М., 1996.- С.146-155.)

<sup>71</sup> Проблемы *любви* бурно обсуждались после революции и в 20-е гг. на всех уровнях, вплоть до правительственного. Напр, можно вспомнить любопытные работы на этот счет А.М.Коллонтай и др. В середине 20-х уже начинает ставиться акцент на вопросах *семьи и брака*. См.: Партийная этика. Документы и материалы дискуссии 20-х годов.- М.,1989. В 30-е гг. любовная тема разрабатывалась уже практически только в художественной литературе и кинематографе.

<sup>72</sup> Например: “Ноты рвутся не простые, не удержишь и струну: там Герасимов, партиец, пятый год все бьет жену”. (Подпись: “Баба-раешница”). - “Работница”.- №4.- С.8. *Реальные* фамилия, место жительства, место работы “нарушителя” были “вмонтированы” в стихотворный текст и выделены жирным шрифтом.

<sup>73</sup> Отрицательный герой, счетовод, формулирует это прямо: “Какая больше всех трудодней имеет - ту и возьму!”. Главные герои, Маринка (М.Ладынина) и Павло в этом вопросе более щепетильны, поэтому *потихоньку* узнают о трудовых показателях друг друга через третье лицо, которое их “дезинформирует”. На этом и построена интрига.

<sup>74</sup> М.Ладынина с ее узким “некрестьянским” лицом, составляла контраст с остальными “девчатами”, поскольку всегда играла “героинь” - передовиц и местных красавиц.

<sup>75</sup> Это можно связать с общим “*нафосом плодovitости*”, характерном, по мнению В.Паперного для культуры второй половины 30-х (Культуры 2). См.: Паперный В. Культура Два.- М., 1996.- С.163-165.

<sup>76</sup> Беременность изображенных внешне не акцентирована (в этом видна характерная “стыдливость” культуры этого времени): о ней мы узнаем из подписей к снимкам, в которых указывается, что отдыхающие в пансионате *беременные* женщины - передовицы, стахановки, реже - комсомольские лидеры. В подписи подробно указаны имя, фамилия, чем отличилась, место работы и, иногда, место учебы *без отрыва от производства*.

<sup>77</sup> В силу маленького срока послеродового отпуска эта проблема стояла очень остро, особенно в сельской местности. Вспомним кадры из кинофильма “Богатая невеста”: во время уборки урожая женщины сдают своих грудных детей в импровизированные “ясли”, т.е. - под навес, установленный тут же, *на поле*. Отмечу также картины А.Самохвалова на эту тему: “Ясли. Внимание к ребенку” и “Передача детей в ясли” (1930).

<sup>78</sup> Например, статья “О детском приданом”, т.е. о продаже вещей для новорожденных в отдельных местах, чтобы беременные не стояли в общей очереди.- “Работница и крестьянка”.- 1939.-№1-2.-С.31.

<sup>79</sup> В 1936 году в СССР были полностью запрещены аборты. Следствием этого было появление в печати большого числа статей, повествующих о достижениях в области облегчения процесса деторождения, например, о *гипнозе*. Так, в статье “Гипнотарий” пропагандируются сеансы массового внушения над беременными женщинами, в результате которых их перестает тошнить, проходят головокружения, перестают мучить семейные проблемы. См. ст.:“*После внушения - роды без боли*: (Метод доктора Вигдорловича)”// “Работница и крестьянка”.- 1939.- №17.- С.10-11. На снимке - мужчина, нависающий над спящей женщиной. Только из подписи понятно, что это врач-гипнотизер.

<sup>80</sup> А возможно, “чистый” спорт, то есть лишенный общественной полезности (исключая, разумеется, парады физкультурников) уже начинал восприниматься как праздность и индивидуализм. Либо ему придавался статус “*боевых действий*” (по аналогии с трудом как “*битвой за урожай*”). Вспомним песню: “Эй, вратарь, готовься к бою, // часовым ты поставлен у ворот, // ты представь, что за тобою // *полоса пограничная* идет”.

<sup>81</sup> Поскольку для прыжков с парашютом с 1935 г. требовалось специальное разрешение наркомата обороны.

<sup>82</sup> Поскольку непонятно, что должно быть в руках у гуманитария - он менее репрезентативен.

*Опубликовано: Культура и власть в условиях коммуникативной революции XX века. Форум немецких и российских культурологов /Под ред. К.Аймермахера, Г.Бордюгова, И.Грабовского.- М.: АИРО-XX, 2002.- С.103-128.*