

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 пересмотра¹. 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 законам². Среди этих "правил конструирования" немаловажную роль, наряду с риторическими средствами, играют средства визуальные³. Несмотря на несомненную значимость визуальной составляющей "идеологического дискурса", проблема канона рассматривалась преимущественно в сфере литературы⁴, 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 себе⁵. В связи с этим особую значимость приобретает и проблема визуального канона, 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,

¹Разработке этой проблематики за рубежом и в России посвящена рубрика в недавнем № 51 "Нового литературного обозрения" (см.: "Литературный канон как проблема").

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

³Одним 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.

⁴См. ст. М.Гроноса в "Новом литературном обозрении" № 51. 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; его же. Пополнение поэтического пантеона// Там же.- С.324-328. См. также библиографию к этим публикациям.

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

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 штампы⁶.

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 влияния⁷. 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.Паперным⁸, фундаментальную монографию о тоталитарном искусстве И.Голомштока⁹ и книгу Ю.Цивьяна о рецепции кинематографа в России (в том числе, и в России советской)¹⁰; а также интересные работы А.Морозова об изобразительном искусстве 1930-х годов¹¹, М.Золотоносова о

⁶См.: Барт Р. Мифологии.- М., 1996.

⁷Следует 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).

⁸См.: Паперный В. Культура Два.- М., 1996

⁹См.: Голомшток И. тоталитарное искусство.- М., 1994.

¹⁰См.: Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896-1930.- Рига, 1991.

¹¹См.: Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов.- М., 1995.

садово-парковой скульптуре¹², М.Рыклина об оформлении московского метрополитена¹³, В.Глебкина о ритуалах советского времени¹⁴. 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 отеснялись 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 форм¹⁵, 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

¹²См.: 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.

¹³См.: Рыклин М. Террорологиики.- Тарту; М., 1992.

¹⁴См.: Глебкин В. Ритуал в советской культуре.- 1998.

¹⁵Свидетельство тому - вышеуказанная книга В.Паперного.

как иллюстрацию и/или источник для других культурных практик¹⁶, 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 потенциалов, 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)¹⁷, 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

¹⁶Например, визуальное как материал для исторической науки, социологии и т.д.

¹⁷При 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.

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 фотографии¹⁸ и работы В.Подороги и М.Ямпольского о телесности¹⁹. 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

¹⁸Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии.- М., 1997.

¹⁹Прежде 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.

партитуре", которую мы "прочитываем" в процессе разглядывания²⁰.

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

²⁰Об этом подробнее см.: Дашкова Т. Проблемы исследования женской телесности: поиск языка описания (на материале советских журналов 1920-1930-х годов)// Выбор метода: Изучение

"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)²¹, *"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)²², *"Фотограф"*(1929), *"Советское фото"*(1932-40)²³, *"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.

культуры в России 1990-х годов: Сб. научн. ст. - М., 2001. - С. 274-278.

²¹ Первоначально, с 1931 г. - *"Пролетарское кино"*, с 1933 г. - *"Советское кино"*.

²² В 1932-1934 гг. - *"Искусство массам"*.

²³ В 1932-1933 гг. - *"Пролетарское фото"*.

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 годов²⁴ многое кажется необычным. Во-первых, их обилие и разнопрофильность. Особенно представляется странным огромное количество журналов по искусству (или тесно связанных с искусством/культурой²⁵). 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 интеллигенцию²⁶

²⁴ Речь пойдет о “женски- ориентированных” журналах, о журналах где встречаются “женские образы” и о некоторых журналах по искусству.

²⁵ 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).

²⁶ Следует сказать, что журнал *“Работница и крестьянка”* - самый “поздний” по времени основания из “женских журналов”, выходявших 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

(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” серединную позицию, с некоторым тяготением к “упрощению”.

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”²⁷.

призван заполнить лакуну, образовавшуюся в результате достаточно жесткой тематической закреплённости и традиционности других женски-ориентированных журналов.

²⁷ 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

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” тиражах²⁸).

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 полиграфию²⁹: 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

мужчины-красноармейца (я уже не говорю про портреты Ленина и Сталина, которые воспринимались не как портреты реальных людей, а как эмблемы, символы).

²⁸ 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.

²⁹ Возможно, это кроме всего прочего было связано с огромными тиражами - требовалось максимальное удешевление изданий.

фильмов, в том числе и на тонированных вклейках³⁰, 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 культивировали 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 - человека, воспитанного в духе новой морали и новых культурных представлений. Это - общественно-политические журналы. 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 рисунки³¹, 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

³⁰ 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).

³¹ 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”.

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 оформлен³² и разнообразен по части женской одежды (мужская одежда встречалась крайне редко)³³, но и включал в себя ряд интересных рубрик: “Парижские письма”- сообщения корреспондента из Парижа о тенденциях моды), “Курьезы мод” - смешные истории, связанные с модой, “Прошлое костюма”- о культурном значении костюма в различные эпохи и в различных ситуациях. И кроме того, отдел “Полезные советы”, где можно было узнать, “Как чистить лайковые перчатки”, “Как стирать тонкие кружева”, “Как обновить черные кружева и вуали”, “Как устранить перегибы и складки на гравюре” 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 конъюнктурой³⁴ 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

³² 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

³³ 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).

³⁴ Этим объясняются такие факты, как “передовица”, написанная Луначарским, как эскизы рабочих костюмов или снимки работниц, демонстрирующих модели одежды (с подписями фамилий и места работы).

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 рисунков³⁵. 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 фотографиям³⁶ 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, Крупской³⁷. 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

³⁵ 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

³⁶ 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.

³⁷ 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*.

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”³⁸ - 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

³⁸ 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”.

человека³⁹. 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 вербальному⁴⁰. “Параллельный текст” чаще всего представляют и *лозунги*: от длинных и многосоставных⁴¹ до забавных и лаконичных⁴². 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”

³⁹ 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).

⁴⁰ Следует отметить, что заметки, как и фотографии, *не всегда подписывались*, или подписывались только инициалами.

⁴¹ 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.

⁴² Вроде следующего: “Работницу” - в массы!”. - “*Работница*”.- 1930.- №15.

статьи⁴³ или сообщения о государственно-важных событиях (съездах, юбилеях, празднованиях). Среди достаточно устойчивых рубрик следует прежде всего назвать *письма читателей* - рубрика “Раборки 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 уходу за детьми (преимущественно, грудными). Но к концу 30-х появились публикации по вопросам гигиены и косметики⁴⁴. 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.⁴⁵ Здесь же помещались выкройки женской и детской одежды, мода, рецепты, советы хозяйкам, реклама⁴⁶.

Две различные журнальные стратегии, сложившиеся к концу 20-х годов, сформировали два совершенно противоположных друг

⁴³ Например, статья Сталина “Головокружение от успехов. (К вопросам колхозного движения)”.- “Работница”.- 1930.- №10.

⁴⁴ Например, серьезная статья “Директора института косметики и гигиены, доцента московского медицинского института И.Л.Белахова”, рекламирующая работу этого института, в т.ч. массаж, маникюр и педикюр, удаление деформированной кожи, лечение и уход за волосами, косметическую хирургию.

⁴⁵ 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.

⁴⁶ Надо заметить, что все эти разделы полностью отсутствовали в журнале “Крестьянка”.

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 мод⁴⁷ (“*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 подчеркнuto “плоскими” фигурками, коротко стриженными головками на длинных шеях, черными гладкими волосами с челкой или на косой пробор. Поскольку этот тип мы можем наблюдать по фильмам, журналам мод и киножурналам⁴⁸, ясно, что одежда “моделей” соответствовала последней моде. Для конца 20-х - самого начала 30-х - прямоугольный “плоский” силуэт (“женщина-дощечка”), иногда - одежда, чуть расклешенная книзу. Длина - до середины - или чуть за колено, 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

⁴⁷ Последние практически все закончили свое существование к началу 30-х гг.

⁴⁸ Отметим, что в 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).

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 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.

Типы изображения 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": "*Работница*", "*Крестьянка*", "*Работница и крестьянка*" (другие журналы будут использоваться только 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 отсутствует⁴⁹.

(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.

⁴⁹ 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.

(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 рисунков⁵⁰.

“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/доярка 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

⁵⁰ 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.

диаграмм. Это обычно большие коллажи (1/2 страницы или разворота журнала) с цифрами и комментариями⁵¹.

(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.⁵²

“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”

⁵¹ 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”.

⁵² 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

(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 находится⁵³.

(*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 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

кадры”, Но поскольку на этих снимках *телесность* неотделима от механизма, я посчитала целесообразным рассмотреть их в рамках типа “женщина/станок”.

⁵³ Например, на снимке нечетко сфотографированы две свиньи. Подпись: “Свиньи колхоза “Красная роза”, Анненского сельсовета, Тербунского района. Фото Гальцева”. (“Крестьянка”.- 1933.- №1.- С.13).

структурированием общества и складыванием социальной иерархии⁵⁴: начинает доминировать конкретный человек, выделенный из массы⁵⁵ 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

⁵⁴На смену "горизонтальности" Культуры-1, приходит "вертикальность" Культуры-2. См. указ. кн. В.Паперного.

⁵⁵"Делегированный", в терминологии П.Бурдьё. См.: Бурдьё П. Социология политики. - М., 1993. ("Делегирование и политический фетишизм").

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 платки⁵⁶ 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 прессой⁵⁷, затем перенимались другими культурными практиками, закреплялись ими - и

⁵⁶ 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.

переносились обратно в фотографию⁵⁸. 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 случайного⁵⁹.

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

⁵⁷За которой был закреплён статус основного “фиксатора реальности”, “жизни как она есть”. Изображение как способ *конструирования* реальности программно не замечался.

⁵⁸Мне встречалась и “промежуточная” фаза перехода от живописи к фотографии - в журнале “Работница”.-1939. - № 12.: на снимке, подписанном “Товарищи Каганович, Ворошилов, Сталин с октябренком Таней Ахапкиной”, понизу *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.

⁵⁹Мне запомнился интересный кадр: митинг на карамельной фабрике (периода процесса над троцкистами). Все женщины-работницы в белых халатах и косынках. Страшная теснота (я

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 правительства⁶⁰. 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.Шегаля “Вождь, учитель, друг”(1937)⁶¹. 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.

насчитала “в кадре” около 30 человек), поэтому женщина, читающая резолюцию, *стоит на табуретке*. (“Работница”. - 1937. - №5. - С.7).

⁶⁰ Фотографии которых появлялись на страницах “женских журналов” с завидной регулярностью.

⁶¹См. репродукции в кн.: Морозов А.И. Конец утопии.- М., 1995.

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 химзащите⁶², 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, бетонщиц⁶³, 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.

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

⁶² Хотя трудно понять, мужчина или женщина в противогазе. Обычно это выясняется из подписи к снимку.

⁶³ В живописи дань этой традиции отдал А.Самохвалов в своей знаменитой серии “Метростроевки” 1934 г.: “Со сверлом”, “Несущая арматуру”, “С лопатой” и др.

и женской привлекательности в большом количестве появившихся журнальных публикаций об общественной деятельности жен комсостава⁶⁴. *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 детям⁶⁵. 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 шубах⁶⁶ 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 эффектным⁶⁷.

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

⁶⁴ 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 делегаток: "*Смелость мужей передается и нам*".

⁶⁵ 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, зарплаты и пенсии военным.

⁶⁶ Шубы в то время себе могли позволить еще разве только знаменитые актеры и высокая партийная бюрократия.

⁶⁷ 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.)

исчезают со страниц периодической печати⁶⁸. 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 стихом⁶⁹, 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

⁶⁸ 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.

⁶⁹ 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.

фактом для счастливой женитьбы и главные героини, и колхозная общественность считают трудовые показатели⁷⁰. 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 лицами⁷¹ 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*⁷². 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,

⁷⁰ Отрицательный герой, счетовод, формулирует это прямо: “Какая больше всех трудодней имеет - ту и возьму!”. Главные героини, 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.

⁷¹ М.Ладынина с ее узким “некрестьянским” лицом, составляла контраст с остальными “девчатами”, поскольку всегда играла “героинь” - передовиц и местных красавиц.

⁷² Это можно связать с общим “*пафосом плодovitости*”, характерном, по мнению В.Паперного для культуры второй половины 30-х (Культуры 2). См.: Паперный В. Культура Два.- М., 1996.- С.163-165.

сидящие за столом по двое-трое, за чтением или рукоделием⁷³. 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 ясель⁷⁴, вопросам ухода за детьми, детского питания и детской одежды⁷⁵. 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 социализме⁷⁶.

В середине 30-х годов важной темой была визуальная репрезентация *праздников*. Интересно отметить, что для

⁷³ 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*.

⁷⁴ 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).

⁷⁵ 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.

⁷⁶ 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.-

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 целое⁷⁷. Журнальные страницы пестрят изображениями девушек, чаще всего занимающихся стрельбой⁷⁸ 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!).

С.10-11. На снимке - мужчина, нависающий над спящей женщиной. Только из подписи понятно, что это врач-гипнотизер.

⁷⁷ 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”.

⁷⁸ Поскольку для прыжков с парашютом с 1935 г. требовалось специальное разрешение наркомата обороны.

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 руках⁷⁹), либо актрисы в костюмах и в гриме. Ситуация учебы стала появляться на страницах журналов (прежде

⁷⁹ Поскольку непонятно, что должно быть в руках у гуманитария - он менее репрезентативен.

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. Кроме того, мы имеем возможность проследить становление визуальной идеологии как специфической культурной сферы, тесно связанной с “вербальной” идеологией, но существующей и развивающейся параллельно с нею, но 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 отметить, как идеологически выстраивался 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 и развиваются параллельно, причем акцентируется значимость самой реальности, тогда как средства ее фиксации "как бы" не замечаются. Такое акцентирование также идеологический характер, поскольку проблемы репрезентации выносятся за рамки разговора, таким образом идеологический продукт (фотография, фотосъемка) объявляется "жизнью как она есть". Этот идеологический миф призвана 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 каноном и отклонениями от него, между необходимостью деконструировать и желанием понять культуру 30-х годов.