

*Александра Игнатович*

## ПРОИЗВОДСТВО ГЕНДЕРНОЙ СУБЪЕКТИВНОСТИ СОВЕТСКИМ ДЕТСКИМ КИНЕМАТОГРАФОМ 1920-х – НАЧАЛА 1950-х гг.

**Aliaksandra Ihnatovich**

### **Production of Gender Subjectivity in Soviet Children's Cinema of the 1920s – early 1950s.**

The article addresses the production of gender subjectivity in Soviet children's cinema (1920s – early 1950s). The author's analysis of the practices of subjectivation in Soviet cinema is based on the close reading of several films that are well known to Soviet viewers, but practically unknown to the post-Soviet audience (“Protiv voli otcov” (“Against the Will of the Fathers”, 1926), “Putevka v zhizn” (“A Start in Life”, 1931), “Timur i ego komanda” (“Timur and his Squad”, 1940), “Krasnyj galstuk” (“Red Tie”, 1948)). Particular attention is paid to the explication of the historical and political contexts that enables the identification of the influence the discussions on a “new (wo)man and the “sexual issue” had on the formation of Soviet “children's policy” (educational and cultural).

**Keywords:** gender subjectivity, Soviet children's cinema, “new (wo)man”, “sexual issue”, practices of subjectivation.

### ***Введение***

Вопросы социокультурного конструирования сексуальности, пола и гендера в СССР достаточно широко обсуждаются западными и постсоветскими исследовательницами и исследователями. Несмотря на сложности, с которыми сталкиваются русскоязычные авторы (равно как и те, кто предпочитает писать на национальных языках – белорусском, украинском и т.д.) в адаптации англо/франкоязычной терминологии и концептуального аппарата к контекстам

рассматриваемых ими вопросов [1], можно привести довольно внушительный перечень имен и публикаций, которые, с одной стороны, картографируют, а с другой – представляют возможность осмысления вопросов сексуальности, гендерного порядка, конструирования гендерной идентичности, производства гендерной субъективности в СССР. Методология гендерных исследований, применяемая к данному историческому и культурному контексту, приобретает значение интеллектуальных «процедур», значимость которых определяется в том числе (и, безусловно, не исчерпывающе) современным социально-политическим порядком постсоветских стран. В данном случае я имею в виду пролиферацию радикально правого (гомофобного, антимигрантского, сексистского) дискурса, укрепляющегося в том числе на уровне законодательных инициатив и актов: закон об установлении административной ответственности «за пропаганду нетрадиционных сексуальных отношений среди несовершеннолетних» (принят в Российской Федерации в 2013 г.) [2], запрет на проведение и силовые действия в отношении участников гей-парадов в Москве и Минске [3], погромы выставок изобразительного искусства и фотографии «православными активистами» и казаками [4], запрет к показу и цензура театральных постановок [5] – к сожалению, перечисление конкретных примеров можно продолжать практически бесконечно. Показательно, что данные дискурсы выстраиваются в том числе через апелляцию к «традиционным ценностям» – семье, материнству и детству.

В связи с этим в контексте данной статьи важным видится исследование связи между защитой детей и подростков («несовершеннолетних») со стороны государства и маргинализацией и/или криминализацией определенных типов субъективности [6]. Одним из властных механизмов регулирования производства знания о сексуальности и гендерных субъективностях на постсоветском пространстве является концептуализация данного процесса через обращение к дискурсу чужеродности вариативных сексуальностей для постсоветского общества, т.е. легитимация радикального дискурса, описанного выше, через утверждение его преемственности советскому общественному и гендерному порядку. Поэтому артикуляция полисемичности кинематографических текстов советского периода, на мой взгляд, вскрывает логику функционирования гендерной матрицы в СССР и указывает на невозможность редуцирования гендерной субъективности к бинарным оппозициям маскулинного/феминного, гетеросексуального/гомосексуального, естественного/перверсивного.

В наибольшей степени мне кажется важной постановка вопроса не только/столько о механизмах производства нормативной гендерной субъективности, сколько о форме ее со-существования с субъектами и практиками, ставящими под вопрос унифицированность дискурса нормативной гендерной субъективности, нормативных маскулинности и феминности и гетеросексуальной матрицы, т.е. о таких субъектах, которые репрезентируются как «чужие»/«иные»

по отношению к обществу, унаследовавшему социокультурные установки и регуляторные механизмы советского государства. Обращение к кинематографу как «технологии гендера», непосредственно задействованной в производстве гендерной субъективности, делает видимыми, на мой взгляд, с одной стороны, властные механизмы формирования гендерной идентичности индивидов, а с другой – возможности существования альтернативного (хотя и взаимодействующего, пересекающегося и накладывающегося) пространства для реализации «иных» субъективностей.

Важно отметить, что я полностью осознаю риск упрека в приписывании кинематографическим текстам тех значений, которые они в себе не содержат. Однако, вслед за А. Доти, я придерживаюсь мнения, что «инаковость» всегда присутствует в тексте, ее рецепция же затрудняется гетероцентристской и гомофобной традицией интерпретации и считывания кодов (Doty, 1997: XI–XIX). Таким образом, возможность иного прочтения становится практикой рефлексивного чтения кинематографического текста, основанной на выборе стратегии осознанного поиска значений и коннотаций, которые ускользают от нормативных интерпретаций текста, поиска того, что еще может содержать в себе данный текст.

### **«Детки в клетке»: государственная политика в отношении детей и подростков в 1920-х – начале 1950-х гг.**

Анализируя детскую литературу в статье «О новой русской детской книге» (1931), М. Цветаева писала о цикле стихов С. Маршака «Детки в клетке»: «Не звери в клетке, а детки в клетке, те самые детки, которые на них смотрят. Дети смотрят на самих себя. [...] Все там будем» (Цветаева, 1988). На мой взгляд, данное прочтение одной из самых популярных (неоднократно переизданной) детских книг как нельзя лучше отражает ситуацию советского детства. С одной стороны, речь идет о государственном конструировании детства по модели «взрослого» мира, с другой – о параллельном процессе инфантилизации взрослого населения страны. Каким образом соотносится политический проект построения нового государства для новых людей с политикой в отношении детей и подростков? Какой тип детской субъективности производился доминантным дискурсом в СССР? На эти и некоторые другие вопросы я попытаюсь ответить в данной части статьи и продолжу рассмотрение обозначенных проблем при анализе фильмического материала. На мой взгляд, социально-политический контекст конструирования детства в СССР важно учитывать при анализе культурных продуктов того времени, однако ограничиваться им – значит редуцировать детскую субъективность к «точечному субъекту», зафиксированному раз и навсегда в позиции значений, определяемой исключительно властным дискурсом (Гусаковская, 2007: 148).

В первые послереволюционные годы советское правительство предпринимает ряд шагов, направленных на регулирование семейной политики, а также вопросов материнства и детства. Провозглашая ценности «нового» общества, политические деятели отвергали и упраздняли дореволюционные – «капиталистические и буржуазные» – законодательные нормы «умершего права», утверждая «право новое – справедливое для всех, право великого братства и равенства трудящихся» (Луначарский, 1918: 15–19). Право, которое претерпело значительные изменения в 1930–1940-х гг. Необходимо также отметить, что принимаемые в то время законы и декреты носили довольно прогрессивный характер. Уже в 1917 г. Декретом ВЦИК и СНК РСФСР «О гражданском браке, о детях и о введении книг актов гражданского состояния» была отменена церковная форма брака и установлен государственно зарегистрированный брак («гражданский брак»). Регистрация брака понималась как временная мера борьбы с церковными обрядами, при этом довольно часто ею пренебрегали, хотя сама по себе процедура была крайне проста: необходимо было только поставить свою подпись в документе. В программе РКП(б), опубликованной в марте 1919 г., провозглашались принципы новой советской школы, основным среди которых был принцип преодоления классовости. Для полной реализации этого принципа было установлено, среди прочих инициатив, совместное обучение мальчиков и девочек [7]. В 1926 г. ВЦИК был принят «Кодекс о браке, семье и опеке», который действовал до вступления в силу нового кодекса в 1969 г. Кодексом 1926 г. устанавливался единый минимальный возраст для вступления в брак (от 18 лет), была закреплена возможность расторжения брака по желанию одного из супругов, предусматривалась возможность лишения родительских прав (что не освобождало родителей от материальных обязательств перед детьми), возобновлялся институт усыновления, дети, рожденные вне брака, получали те же права, что и дети, рожденные в зарегистрированном браке [8].

Следует отметить, что достаточно большое количество законодательных инициатив тех лет было направлено на «всестороннее освобождение» женщин, которое понималось, прежде всего, в терминах создания бытовых условий материнства, совмещаемого с трудовой активностью, что впоследствии привело к функционированию контракта «работающая мать». Материнство определялось как «социальный долг, а не частное дело» (Коллонтай, 1972: 378). При этом дети становились детьми не столько семьи, сколько государства: «...после октябрьской революции забота о ребенке составляет прямую обязанность государства. [...] Нет больше детей “ничьих” – есть только дети государства», – утверждалось в первом декрете нового правительства, который был опубликован в официальной газете «Рабоче-крестьянское правительство» в 1917 г. (Зензинов, 1929: 36). Именно этот аспект государственной политики СССР 1920-х гг. кажется мне наиболее важным при анализе политического дискурса «нового человека» в контексте «детского вопроса». С одной стороны, его основа – модернизация

законодательства, конструирование и пропаганда принципов «новой морали», движение за раскрепощение и равноправие женщин, с другой – культивирование деиндивидуализации, включенности в коллектив и представления наивысшей ценности индивида как «трудовой единицы». Данное противоречие в гендерной политике 1920-х гг. можно объяснить необходимостью, во-первых, ликвидации гендерного порядка дореволюционной России, а во-вторых, формирования основ «новой» (гендерной) субъективности советского гражданина. Кроме того, возникновение разнообразных концепций построения «нового» общества в ситуации нестабильности материальных и символических структур, а также вполне осязаемого краха социальной системы, существовавшей на протяжении десятилетий, кажется вполне закономерным. Если вспомнить об ожиданиях, которые возлагали на революцию достаточно широкие слои российского общества (не только «прогрессивная» интеллигенция, студенчество, но и многие крестьяне), с литературной репрезентацией которых мы знакомы (по художественной литературе, мемуарам, дневникам и архивным документам), то противоречивость 1920-х гг. уже не будет казаться озадачивающей. Скорее, наоборот, в данном контексте культурные и социальные трансформации, тесно переплетенные с производством смыслов, значений и концепций «нового» общества, предоставляют возможность проследить не только за властными механизмами социальной и политической регуляции, но и за непосредственным процессом производства новых смыслов и позиций значений, исключения одних и дальнейшего развития других, а также функционирования тех из них, следы которых можно увидеть и в нашей повседневности, принципах организации общества, гендерном порядке и современных механизмах производства субъективности (говоря «нашей», в данном контексте я в большей степени апеллирую к Беларуси, хотя допускаю, что те же следы, но, возможно, в отличной форме, можно увидеть и в современной России, Украине, Молдове и других постсоветских государствах).

Радикальное изменение государственной идеологии, стремительные социальные и политические трансформации требовали появления «нового» типа субъективности – субъективности нового советского гражданина. И начинать лучше с самого начала, т.е. с детей. На VIII Съезде РКП(б) в 1919 г. школа была официально объявлена «орудием коммунистического перерождения общества», механизмом конструирования «нового человека» [9]. Через десять лет А.В. Луначарский заявил, что «гарантией перерождения» является не поколение революционеров, но «подрастающая смена». Таким образом, была обозначена первостепенная важность идеологической работы со школьниками и подростками. Для достижения поставленной задачи предпринимался ряд мер, среди которых – отделение ребенка от семьи и передача его коллективу, т.е. государству, идеологическое образование и воспитание. Иллюстрацией данного тезиса являются высказывания политических деятелей, в том числе крупнейшей

советской деятельницы в области опеки о детях З. Лилиной (жены Зиновьева). Она полагала, что для воспитания будущих коммунистов, преемников вершителей революции, необходимо не только реформировать школу, изгнав из нее все «буржуазные пережитки», но и «изъять детей из-под грубого влияния семьи [...] – национализировать» (Томилов, 2012). Для этого основную часть времени ребенок должен проводить в государственных учреждениях коммунального типа – детских садах, школах и интернатах. При этом Лилина видела практической задачей «заставить мать отдать нам, советскому государству, ребенка» (Зензинов, 1929: 36). Данные утверждения соответствовали и программе «раскрепощения» женщины. По всему СССР строились специальные интернаты, где учились и жили дети.

В годы гражданской войны идеологическая работа с детьми осложнялась большим количеством беспризорников. В то же время именно в них партийные деятели видели плодородный «материал» для создания «нового человека». Чуждые любого воспитания, кроме воспитания голодом, бродяжничеством, маргинальным образом жизни, лишенные любых социальных связей, кроме коллектива, оторванные от семьи с ее «пережитками», эти дети представлялись советским идеологам наилучшим примером коллективного сосуществования, коллективной детской субъективности. В связи с этим в начале 1920-х гг. предпринимается ряд мер по организации беспризорных детей в коммуны. Также в 1918 г. выходит декрет, согласно которому все судебные дела по обвинению детей до 17-летнего возраста передавались на рассмотрение специальных комиссий, целью которых было не уголовное наказание детей и подростков, но возвращение их в трудоспособное состояние.

Основой организации жизни в коммуне стала педагогическая теория А.С. Макаренко. В 1924 г. вышел приказ административно-организационного управления ОГПУ о создании трудовой коммуны на 50 человек для малолетних правонарушителей в возрасте от 13 до 17 лет (Позамартин, 1999). Реализовать план организации коммуны было поручено М.С. Погребинскому, который впоследствии напишет книгу «Фабрика людей» о перевоспитании подростков в Большевской трудовой коммуне. В коммуну набирали малолетних заключенных Бутырской и других московских тюрем, а также из трудовой колонии Соловецкого концлагеря (Хиллиг, 2001). Их жизнь была организована согласно педагогической теории Макаренко: руководили жизнью в коммуне все ее члены посредством общего собрания, на котором принимались все важные решения, в том числе и вопросы о том, кого отправить обратно в тюрьму или кого принять в коммуну. Решения общего собрания были обязательными для исполнения всеми коммунарами. Основой (пере)воспитания являлся труд, спорт и дисциплина, необходимая для продуктивной работы, – «заповеди» А. Залкинда реализовывались в самых разнообразных контекстах, но для одних и тех же целей – направление энергии ребенка вовне, на общественную деятельность, учебу,



участие в партийной деятельности, т.е. включение ребенка только в практики, в наибольшей степени подконтрольные государственным аппаратам.

В то же время вопросы здоровья и качества жизни как беспризорных детей, так и всех детей в СССР вообще – высокая смертность от голода и многочисленных болезней (в том числе и венерических), алкоголизм, проституция – являлись серьезной помехой для идеологических работников. В своей книге «Беспризорные» 1929 г. советский политический деятель и впоследствии диссидент В.М. Зензинов приводит многочисленные ужасающие свидетельства, обнажающие в определенной степени «лицо» счастливого советского детства, а также контекст и основания «детского вопроса». При знакомстве с данными документами первое, что бросается в глаза, – радикальное несоответствие идеологических образов советского детства («счастливое советское детство», «дети – единственный привилегированный класс в СССР. Родина неустанно заботиться о детях» и пр.), транслируемых руководителями страны и средствами массовой информации, катастрофическому положению детей. Позволю себе привести описание бытовых условий в сибирских трудовых поселениях из записки «О состоянии спецпереселенцев в Восточно-Сибирском крае» от 1931 г.: «Жилищные условия... сильно неблагоприятные. Типовых домов выстроено всего 21, землянок 120, бараков 274, юрт 8. Условия жизни самые тяжелые. В бараках сплошь и рядом люди набиты до отказа, там же сложены все их манатки, там же готовят пищу, а как следствие этого – невозможная грязь, антисанитария, вшивость и т.д. Отсюда и эпидемические заболевания как среди детей, так равно и среди взрослых» (Зензинов, 1929). Тяжелые бытовые условия усугублялись недостатком продуктов питания, нередко жители трудовых поселений получали только муку, что приводило к высоким показателям детской смертности. При этом за несколько лет до приведенных свидетельств Н.К. Крупская, главный идеолог СССР по работе с детьми и молодежью, писала о том, что у ребят-пионеров должны быть «красные щеки» и ответственные за воспитание детей должны знать, что делать, чтобы этого достичь (Крупская, 1959). Значение, придаваемое именно «красным щекам», которые должны репрезентировать здоровье детей Советского Союза, кажется мне достаточно важным. На символическом уровне данная коннотативная конструкция – «здоровый ребенок» – отсылает нас, с одной стороны, к идее «счастливого будущего», которое оправдывает любые выборы в настоящем, а с другой – к важности в «детском вопросе» именно физического аспекта воспитания детей.

Для «национализации» ребенка, для отчуждения его от «биологической» семьи и включения в семью общественную, идеологическую, очевидно недостаточно принятия законодательных актов либо создания соответствующих форм воспитания и социализации детей. Необходимо переозначить само понятие «родное», включить в него в первую очередь коллектив и его представителей (в том числе и руководителей страны) и полностью исключить привязанности, об-

условленные биологическим родством. Как утверждает И. Сандомирская, центральным элементом данного процесса можно считать идеологическое конструирование коллективного тела советского ребенка, посредством которого детям передавался символический опыт «родного», подчиняющий переживания ребенка идеологической конструкции «родных» иерархий. Таким образом, коллективное тело советского ребенка включало в себя родную страну, партию, товарища Ленина/Сталина/... (Сандомирская, 2001: 108–110). Также важно отметить, что проект конструирования коллективного тела очевидным образом связан с производством детской субъективности, которая полагалась субъективностью внеиндивидуальной, коллективной, подчиненной доминантному дискурсу (на основании «родства»).

Внеидеологические грани субъективности всячески стигматизировались и подавлялись, в том числе, очевидно, и сексуальность, которая должна была быть подчинена «классовой целесообразности». С этой необходимостью, на мой взгляд, можно связать стратегии маргинализации любых проявлений сексуальности у детей и подростков в школьном воспитании, а также формы организации жизни детей (быта, учебы). Сформированная в 1922 г. Всесоюзная пионерская организация имени В.И. Ленина представляла собой институт коммунистического детского движения. Основной функцией пионерской организации, по мнению А. Залкинда, являлась организация жизни детей таким образом, чтобы их внимание было полностью сосредоточено на общественно-полезной деятельности, что уберезет их от «паразитирующего паука раннего полового возбуждения» (Залкинд, 1990: 224–255). Не случайно в кинематографических репрезентациях, которые будут рассмотрены мной в данной работе, организация жизни пионеров противопоставляется образу жизни беспризорников, которые еще не стали полноценными членами общества. В пионерах Залкинд видел надежду на реализацию платформы «полового вопроса», т.е. осознанный и целесообразный классовым интересам и идеалам советского общества подход к организации индивидуальной половой жизни. Он писал: «наши дети – пионеры – первыми сумеют довести дело полового оздоровления до действительно серьезных результатов. С них и надо начинать» (Залкинд, 1990).

В 1930-х – начале 1940-х гг. многие из принятых в 1920-е гг. законодательных актов были упразднены. Так, в 1930–1931 гг. были закрыты женотделы и многие женские журналы; до конца 1930-х по всему СССР были ликвидированы трудовые коммуны; в 1936 г. ЦИК издал постановление о запрещении и криминализации абортов; 1943 г. было вновь введено раздельное обучение для мальчиков и девочек в школах, а в 1944 г. Указом верховного Совета СССР была усложнена процедура развода, действительными признавались только зарегистрированные браки, а дети, рожденные вне брака либо без установленного отцовства, лишались возможности в судебном порядке потребовать финансовой поддержки со стороны предполагаемого отца. Необходимо отметить, что перечис-



ленные законодательные нормы послевоенных лет в первую очередь наиболее остро ощутили на себе так называемые «фронтовые жены», оставшиеся после возвращения своих «мужей» к первой семье либо после смерти возлюбленного в ситуации не только законодательной незащищенности, но и стигматизации их детей через категоризацию «незаконнорожденный». Данные законодательные инициативы могут являться формой реализации подозрения в «неблагонадежности», «лояльности» к врагу и даже в «предательстве» Родины. В годы войны, однако, именно женщины и дети стали основой обеспечения потребностей фронта: во-первых, работа на промышленных объектах означалась как возможность женщин и детей внести свой вклад в борьбу с «немецко-фашистскими захватчиками», во-вторых, от женщин также ожидалось создание комфортных бытовых условий для представителей армии, в-третьих, женщины и дети символизировали собой «Родину», за свободу которой и шло сражение.

В связи с этим в годы войны в идеологической организации жизни детей и подростков на первый план выступают мотивы детского героизма и готовности пожертвовать собой ради Родины. Рассказы о революционных и военных подвигах детей и подростков включались в школьные хрестоматии, выпускались в виде отдельных брошюр и буклетов, в школах пионеры организовывали музеи боевой славы. Как отмечает И. Сандомирская, литературные сюжеты, как и устные рассказы о детях-героях, принесших себя в жертву ради коллективной общности, строились по одному и тому же образцу: 1) возникновение опасности для Родины, 2) ребенок, вопреки взрослым, выступает на защиту Родины, 3) ребенок гибнет «смертью храбрых».

При этом важно, на мой взгляд, артикулировать, что к 1940-м гг. символический конструкт Родины уже был сформирован и представлял собой «симулированную реальность семейного окружения и семейных ценностей [...]», которые являлись основой счастливого детства (Сандомирская, 2001), а также то, что семью ребенка заменил коллектив в виде пионерской организации. Крайне важно для данного исследования акцентировать то символическое значение, которое дискурсивно выстраивалось во взаимоотношениях Родина – семья – государство. Очевидным образом Родина персонифицируется в образе матери, в то время как окружают ребенка в основном мужчины – старшие товарищи (пионеры, комсомольцы), старшие братья, дедушка Ленин, отец народов Сталин, отцы и деды. При этом детская субъективность конструировалась по маскулинному типу независимо от фактического пола ребенка, что отражается в языковых формах обращения (интерпелляции): ребенок, октябренок, пионер и только комсомолец/комсомолка. Как отмечает Сандомирская, в советской педагогике вопросы сексуальных и репродуктивных семейных взаимоотношений оставались практически незатронутыми, а двуполой характер нормативной семьи «притушевывался». В связи с этим исследовательница утверждает, что советское детство развивалось в однополой, мужской, семье – дедушка, отец, братья (Сандомирская, 2001).

На мой взгляд, принимая во внимание данное утверждение, а также описанные выше механизмы конструирования нормативной идентичности через дискурс «братства», можно говорить о гомосоциальном характере общественных отношений указанного периода. Согласно И. Кону, гомосоциальность, являясь имманентным свойством маскулинности, порождает одновременно и гомоэротизм, и гомофобию. Так, гендерная сегрегация способствует развитию гомоэротизма, в то время как гомофобия является страхом не столько гомосексуалов, сколько других мужчин, которые могут подвергнуть сомнению маскулинность индивида (Кон, 2005). Для гомосоциальности характерна иерархическая структура с безусловной подчиненностью лидеру и исключением женщин из структуры социального взаимодействия либо подчинение их. На мой взгляд, можно говорить о том, что в определенной степени советское общество было структурировано гомосоциальными связями, которые являлись характерными для нормативной маскулинной субъективности. Гендерный порядок советского общества характеризовался иерархической структурой взаимоотношения индивидов (у мужчин – подчинение другим мужчинам, которые обладают большими символическими и властными ресурсами, и подчинение женщин; у женщин – подчинение мужчинам и выстраивание своей субъективности от нормативного маскулинного типа субъективности), гомофобией и гомоэротизмом одновременно. Непосредственно гомосексуальность преследовалась особенно жестоко, так как открытое функционирование гомосексуального желания ставило под вопрос десексуализированный характер гомосоциальных взаимоотношений мужчин и, соответственно, нормативный гендерный порядок. Кроме того, стигматизация гомосексуальности в противовес гетеросексуальности позволяла на дискурсивном уровне атрибутировать вопросы сексуальности именно гомосексуальности, реализуя, таким образом, принцип «политической экономии пола», подчиненный доминантной идеологической структуре, и определяя форму реализации сублимированной энергии в соответствии с возможностью паноптического контроля над индивидом.

### ***Советский детский кинематограф 1920-х – начала 1950-х гг.: опыт «несанкционированных» прочтений***

В 1926 г. на студии «Совкино» был снят фильм «Против воли отцов». Лента является сокращенным вариантом фильма «Мабул», который не был выпущен на экраны, хотя получил благосклонные отзывы кинокритиков и А. Луначарского. Одна из причин такой судьбы – тема, которая затрагивается в кинофильме, а именно участие еврейского купечества и интеллигенции в революции 1917 г. К сожалению, такая же участь постигла и ленту «Против воли отцов». Фильм можно считать «детским», поскольку главные персонажи в нем – школьники старших классов и последующие студенты – Эсфирь и Борис. После окон-

чания школы Эсфирь отправляется учиться на курсы в Петербург, где присоединяется благодаря своему другу (в которого она влюблена) студенту Антону к революционной организации. Борис же представляется в титрах «отчаянным сионистом». В конце ленты, пережив смерть возлюбленного Антона, тюремное заключение и еврейский погром, Эсфирь убеждается в необходимости продолжения революционной борьбы. Борис, вдохновленный примером Эсфирь, также приходит к пониманию необходимости борьбы за свободу для всех «здесь» (а не в Палестине).

Важным является то, что данный фильм отражает социальные и культурные трансформации в советском обществе того времени. В отличие от фильмов, которые будут рассмотрены ниже, в этой ленте репрезентируется становление женской субъективности и возможность ее автономии. Именно трансформации, которые происходят с Эсфирь, являются двигающей составляющей нарратива: Эсфирь сдает экзамены в школе на отлично и отказывается выходить замуж, она решает ехать учиться в Петербург, где присоединяется к революционной организации; до этого момента Эсфирь во многом следует советам Антона, в которого влюблена, однако, узнав о его смерти и отбыв тюремное наказание, Эсфирь возвращается в родительский дом «новым человеком» – женщиной с активной общественной позицией, которая вдохновляет на борьбу мужской персонаж. Кроме того, в сцене репрезентации деятельности революционной организации именно женщина отправляется «в поход» – передавать революционную литературу солдатам в казармах. С одной стороны, она использует свои гендерные особенности, инсценируя беременность, с другой – репрезентирует возможность для женщины справиться с разнообразными ситуациями, участниками которых раньше были мужчины. Когда ее застает часовой, Эсфирь, ловко достав пистолет, запугивает двух солдат и убегает через окно. Мы видим сцену, главным действующим персонажем которой чаще всего является мужской субъект, наделенный вследствие процесса означивания «подлинной мужественностью» – теми качествами, которые составляют доминантную маскулинность: храбрость, ловкость, сила, ум. В данном же случае действующим актором выступает женский субъект, что в принципе не характерно для жанрового кинематографа первой половины XX в. Таким образом, на мой взгляд, можно сказать, что кинематограф, являясь гендерно чувствительным медиумом, поддерживает патриархальный статус-кво и вместе с тем всегда обладает потенциалом для создания новой «этики» репрезентации. При условии распространения идей женской эмансипации хотя бы в концепции А. Коллонтай, не такого бедственного состояния кинематографа и отсутствия цензуры мы могли бы иметь в настоящий момент если не совершенно другой тип женской субъективности, репрезентируемый на экране, то, как минимум, гораздо больше примеров иного кино.

В 1931 г. был снят один из первых советских детских звуковых фильмов «Путевка в жизнь», режиссером и одним из авторов сценария которого был

Николай Экк. Данная лента была представлена на первом Международном кинофестивале в Венеции в 1932 г. (Парамонова, 1975: 7). Прототипом главного персонажа фильма Сергеева являлся М.С. Погребинский. Очевидно, что само название фильма закладывает основную стратегию его интерпретации: весь сюжет фильма репрезентирует то, каким образом советская власть создала возможности для лучшей жизни героям фильма. Как известно, путевки выдавали наиболее отличившимся, дисциплинированным и продуктивным работникам. При этом путевки также являлись своеобразным механизмом поощрения работников при их значительном вкладе и отдаче на рабочем месте. Слово сочетание «путевка в жизнь» по своему денотативному значению отражает возможность существования индивида «вне жизни», в условиях, которые «жизнью» в советском обществе считать нельзя. То есть можно говорить о том, что те, кому предоставляется данный шанс, в момент обращения к ним идеологического аппарата, не являются субъектами нового общества и, соответственно, их субъективность должна претерпеть трансформации, чтобы быть включенной в нормативный порядок (в том числе и гендерный). Таким образом, «путевка», коннотирующая с движением, поездкой, трансформацией во времени и пространстве, является одновременно возможностью и необходимостью конструирования нового типа субъективности. В экспозиции фильма довольно эксплицитно выстраивается такая образная схема, которая означает процесс конструирования новой субъективности как процесс, который инициируется властным режимом и не возможен как сознательный выбор.

В данном кинотексте репрезентируется и то, что жизнью не является, и то, что должно пониматься как жизнь. Мы видим, что маргинальный образ жизни детей и взрослых (преступники и пьющий отец) предлагается как иллюстрация «не жизни», а коммунальная форма жизни в гомогенном мужском/патриархальном обществе трудовой коммуны – как полноценная жизнь, путевку в которую необходимо заслужить, к тому же она является поощрением от советского правительства. Интересно то, что кинотекст конструирует и субъект долга, поскольку беспризорники очевидным образом не имели возможности заслужить эту путевку, им она дается в долг, и только честным и самозабвенным трудом на благо коллектива можно этот долг возратить. Финал фильма, однако, представляет всю требовательность власти к своим субъектам: чтобы стать значимым в структуре властных иерархий, тот, кто взял «жизнь» в долг, в итоге должен эту жизнь отдать ради коллектива товарищей и идеи строительства «светлого будущего». Таким образом, забегая немного вперед, можно сказать, что данный кинотекст производит тип идеальной субъективности советского ребенка-героя, а также воспроизводит классовое неравенство, так как жизнь отдать должен тот, кто изначально этой (т.е. советской) жизни не принадлежал. Стигму принадлежности к другой группе, пусть даже и в далеком «несознательном» прошлом, можно ликвидировать только героической жертвой. Кроме того, фильм

означивает потерю «маргинального» субъекта (Мустафа, помимо всего прочего, эмигрант из Ближней Азии) как возможную жертву в сравнении с потерей субъекта, изначально нормативного (о кинематографических механизмах конструирования данной нормы речь пойдет ниже).

В экспозиции фильма просматривается история превращения «семейного» ребенка Коли в беспризорника. Как станет понятно уже из последующей работы означивания, именно эта трансформация является «путевкой в жизнь» для мальчика. «Шанс» у Коли появляется благодаря его включенности в коллектив товарищей и вследствие разрыва связей с «отжившей» (в том числе и в прямом значении данного слова, как будет показано ниже) структурой организации жизни в обществе – системой родства и формы организации отношений, соответствующих данной системе. Необычайно важным кажется тот факт, что «завязка» действия представляет фантазматическую смерть Матери – матери Коли. Она умирает от рук одного из беспризорников, который впоследствии станет самым близким другом Коли, однако это обстоятельство так и останется для мальчиков тайной, спрятанной в «чулане». Думается, не будет преувеличением сказать, что именно наличие данной тайны (ситуации «неведения») означает и делает возможными более близкие отношения Мустафы и Коли, а также указывает на их специфический характер, основанный на взаимном неведении того, что их «на самом деле» связывает. То есть гомоэротический характер их дружбы остается тайной для них самих, а потому и неэксплицитным для других, однако именно он обеспечивает их тесную связь и, как представлено в финале фильма, возможность исполнения долга перед государством/коллективом, залогом чего является трансформация их субъективности, т.е. появление новой субъективности.

С одной стороны, в данном кинотексте читается символизация «национализации детей»: умирает «кинематографическая» мать, репрезентирующая смерть Матери и семейного уклада жизни, который при помощи работы камеры и построения мизансцены идеализируется и денатурируется, предстает как не соответствующая суровой реальности первых лет строительства коммунизма форма жизни. С другой стороны, смерть матери является залогом вхождения «маленького человека» в мир коллективной жизни, в коммунистическую трудовую семью его «братьев». Таким образом, конструируется и гомосоциальный общественный порядок, где социальные связи выстраиваются по принципу заботы старших мужчин-товарищей о младших в обмен на уважение и послушание последних перед своими «старшими братьями» и «отцами». При этом крайне важно, что «биологический» отец Коли оказывается не в состоянии превозмочь свои душевные страдания и заняться воспитанием сына. Он теряет статус и символическое значение фигуры о/Отца, который передается коллективу и его лидеру (Сергеев). При этом важно, что происходит кинематографическое выстраивание идеологических позиций, которые приводят ребенка от

«биологического родства» (через смерть традиционной семьи, которую олицетворяла мать) к родству идеологическому: умершую мать замещает образ Родины-матери, отца – Сергеев, семью – коллектив товарищей.

При этом кроме образа идеальной матери и, соответственно, Матери все женщины в фильме представлены как «аморальные» и «павшие». Стратегию прельщения женским телом использует Жиган – главарь банды, который хочет вернуть бывших «товарищей» и нынешних жителей коммуны в свою властную систему. В эпизоде медицинско-психологического осмотра беспризорников момент, рассказывающий о 16-летней девушке, страдающей сифилисом в связи с ее образом жизни и вовлеченностью в проституцию, имеет такой же хронометраж, как и представление Мустафы. В то же время данный аспект состояния здоровья юношей не артикулируется. Очевидно, что данная последовательность эпизодов выстраивает такую систему значений, которая означает женщину либо как идеальную мать, которая должна родить здорового ребенка (и потому сама быть здоровой) и в идеале «умереть» (либо социально, либо даже и физически), либо сексуализированный объект, который заслуживает только потребительского отношения и трудового перевоспитания, однако полноценным членом общества на равных с мужчинами не является. Во всем фильме женщины исключаются из пространства репрезентации, оставаясь элементом, исчезновение которого, с одной стороны, позволяет установить систему репрезентации взаимоотношений персонажей-мужчин, но который, с другой стороны, данной системе и угрожает (девушки из банды Жигана, которые единственно могли вернуть молодых людей в банду). В сцене приезда банды Жигана в поселок рядом с коммуной представлена ситуация выбора, вставшего перед подростками: коллектив товарищей со строгой дисциплиной и экономией энергии для продуктивного труда либо реализация сексуального желания и тем самым предательство идеалов братства. На мой взгляд, можно говорить о явно мизогинистской репрезентации женщины как инструмента борьбы одной группы мужчин за членов другой группы мужчин, а также об означивании сексуальности как маргинального явления, исключающего граждан (субъектов идеологии) из установленных социальных связей, из самой «жизни», структурированной согласно гомосоциальным взаимоотношениям. Кроме того, вероятно, можно говорить о том, что «новое общество», которое воспроизводят члены коммуны, отличается от «старого, прогнившего, маргинального» как раз отсутствием в нем женщин. Таким образом, происходит закрепление образа женщины в позиции маргинального либо маргинализирующего элемента, угрозы порядку и социальной системе. Чтобы быть включенной в данную – властную и нормативную – символическую общественную систему, женщина должна освободить то место, которое она занимает, для государства и коллектива (состоящего из мужчин-товарищей). Система репрезентации данного кинотекста конструирует такую форму организации жизни детей и подростков, а в перспективе и взрослых людей, для которой



характерен коммунальный образ жизни, основанный на гомосоциальных отношениях между членами коллектива.

Механизмом реализации потребности человеческой близости является труд. Такое означивание происходит и в сценах противопоставления труда в коммуне (строительство железной дороги, образ которой сам по себе отсылает к фаллической символике) и разврата в притоне Жигана. Бандит предлагает молодым людям алкоголь и женщин, в то время как коммуна – труд, который, с одной стороны, заменяет алкоголь, а с другой – является формой коммуникации между мальчиками, объединяющей их деятельностью и опосредованным механизмом реализации сексуального желания.

Очевидно, что образы Сергеева и Жигана являются бинарными оппозициями «старой» и «новой» жизни. Старая жизнь в случае Коли – это семейственность с важностью фигуры Матери, а в случае беспризорников – это групповое существование, объединенное алкоголем и сексуальными практиками. При этом очевидно, что для создания «новой жизни» и «нового субъекта» необходимо создать альтернативу данным формам организации детства. Этой новой формой становится гомосоциальное общество, основанное на трудовой солидарности, с авторитетом старшего товарища и «отца» (Сергеева, чья фигура, очевидно, замещает фигуру Сталина и государственного аппарата в целом). Таким образом, в данном фильме складывается система репрезентации «нового общества» и конструируется новый тип «субъективности» советского гражданина (но не гражданки, которая не определяется вообще на протяжении всего фильма). Немаловажно и то, что Коля так и не узнает, что смерть матери и драма его жизни (которая как будто и не повлияла на него эмоционально и психологически, а только изменила форму организации его жизни) была причинена его товарищем. В этом также видится репрезентация идеи товарищества и дружбы, которые стоят вне системы родства и «буржуазных» ценностей индивидуализма.

Таким образом, можно говорить о том, что в данном кинофильме происходит процесс производства субъективности «нового человека» и, соответственно, гендерной субъективности. Кинотекст, с одной стороны, функционирует как технология производства гендерной субъективности на эксплицитном уровне (если рассматривать исключительно сюжетную основу, центральной является идея коллективной субъективности и необходимости детского жертвоприношения во имя «счастливого будущего»), а с другой стороны, проводит зрителя по тем позициям значений, которые были артикулированы выше. Производя соответствующих субъектов, власть как бы обеспечивает возможность для реализации данного типа субъективности, в то же время подвергая ее стигматизации и маргинализации, указывая на возможность ее функционирования только в установленных властью режимах. Кроме того, такая символическая структура общественных отношений позволяет поддерживать иерархическую структуру власти, основанную на подчинении лидеру и «старшим товарищам», а также на

подчинении своим потребностям женщин, исключая их из системы распределения ресурсов и принятия решений.

В фильме 1935 г. «Новый Гулливер» можно увидеть, как средствами пластического языка решаются вопросы, характерные для фильма «Путевка в жизнь». Фильм А. Птушко является детской анимационно-игровой сатирической комедией по мотивам романа Джонатана Свифта, в которой впервые главный игровой персонаж (пионер Петя Константинов) действует в художественном пространстве, полностью созданном средствами объемной мультипликации. Мое внимание данный фильм привлек, прежде всего, в связи с кинематографическими решениями, которые довольно сложно назвать предназначенными для детской аудитории. На мой взгляд, данный фильм демонстрирует тезис, высказанный ранее, о том, что детство в СССР выстраивалось как идея «маленьких взрослых». Важной для анализа в данном фильме является структура производства субъективности, которая организуется вокруг борьбы пионера (уже субъекта идеологии) за установление власти рабочего коллектива. Пионер Петя, отличившийся в строительстве лодки вместе с другими товарищами, получает в награду любимую книгу «Путешествие Гулливера», чтение которой вслух командиром их группы переносит Петю в фантазматическую страну, где у Пети появляется шанс стать участником реальной борьбы пролетариата. Так на уровне кинематографической изобразительности, с одной стороны, репрезентируется завершенность процесса построения социализма в СССР (только в нереальном пространстве сна все еще может существовать классовое неравенство и угнетение рабочего класса), а с другой – предоставляется возможность производства героической субъективности советского ребенка. Важно обратить внимание на то, что в мир фантазии Петю переносит властная инстанция голоса – голоса командира отряда. Таким образом, означает ситуация, при которой государство может отправить своих граждан – советских детей – на борьбу с несправедливостью. Крайне важна также репрезентация двух противодействующих классов – рабочих и лилипутов. Король Лилипутии – марионетка. Речь его воспроизводится с пластинки, его бьет то ли его мать, то ли жена, то ли сестра. Все лилипуты представлены достаточно «женоподобными», т.е. их костюмы, жесты и речь соответствуют кодам феминности, в то время как рабочие, призывом для восстания которых становится чтение дневника Пети (возникает коннотация с чтением обращений руководителей партии к советским гражданам, чтение в школах трудов и воспоминаний Ленина), подчеркнута маскулинность – их тела напоминают античные скульптуры и образность изобразительного искусства соцреализма. Примечательно, что среди рабочих нет женщин, в то время как в Лилипутии такие персонажи есть: женщина, которая пребывает в какой-то неопределенной связи с королем, и танцовщицы кордебалета, лица которых лишены движения: застывшая эмоция, выраженная в широко открытых глазах и губах, коннотирует с абсолютным отсутствием понимания происходящего, да и

вовсе отсутствием ума. Таким образом, создается образ женщин-кукол, которые подчинены мужской воле и являются объектами взглядов. В данном фильме виден процесс означивания детской субъективности через подвиг на благо коллектива товарищей-мужчин. Так же как и в «Путевке в жизнь», пространство фильма не предполагает возможности функционирования в нем автономной женской субъективности. Женщины не участвуют ни в борьбе, ни в социальных процессах. Все, что составляет сферу реализации их субъектности, – это объективирующая ситуация их рассматривания. Важно, что, как и в «Путевке в жизнь», женщины-танцовщицы используются лилипутами для отвлечения внимания Пети, при этом их танец сопровождается песней «Моя лилипуточка», которая очевидным образом является элементом эстетики питейных заведений, означающих принадлежность самих лилипутов (несмотря на то что по сюжету они представители дворянства) к данной маргинальной группе – деклассированных элементов, «нэпманов», бандитов (интертекстуально данная песня может устанавливать связь для современного зрителя, скажем, с сюжетом борьбы Глеба Жеглова и Владимира Шарапова против банды Фокса).

Во всех фильмах 1920–1950-х гг. детским персонажам – представителям пионеров – противопоставляются хулиганы и беспризорники. Если в фильме «Путевка в жизнь» репрезентирован путь беспризорников к коллективной форме жизни, а в фильме «Новый Гулливер» – миссия пионера по борьбе с индивидами, которые ведут образ жизни, отличный от нормативного в советском обществе, то в фильме 1940 г. «Тимур и его команда» данному типу (само)организации детей противостоят беспризорники. Фильм интересен тем, что именно кинематографическая репрезентация тимуровцев (а не история реально функционирующей трудовой коммуны, положенная в основу фильма «Путевка в жизнь») стала основой для последующей подобной организации жизни детей. Как отмечают авторы статьи «Фильмы для детей» («Советская детская энциклопедия»), данный фильм положил начало «новой эпохе в пионерской истории» – движению тимуровцев, которое «и в годы Великой Отечественной войны, и в наше время принесло стране огромную пользу, воспитало несколько поколений советских людей» [10]. Таким образом, кинематографический текст не только репрезентировал идеал новой жизни, но и производил формы организации жизни детей. В данном фильме группа детей принимает на себя заботу о семьях, члены которых ушли на службу в Красную Армию. Мужчины показаны как те, кто «ушел», а женщины – дочери и возлюбленные – как те, кто остался их ждать. Дети помогают в бытовых делах старикам и женщинам, ведут борьбу с беспризорными сверстниками. Борьба, однако, представляется серией нравоучительных разговоров и финального публичного порицания беспризорников, главарь которых в конце фильма присоединяется к «тимуровцам» во время проводов одного из старших товарищей тимуровцев в армию. Примечательно, что в команду тимуровцев, до этого состоящую исключительно из мальчиков, принимается девочка Женя –

дочь командира КА. Она становится «боевой подружкой» Тимура, выполняя, тем не менее, исключительно «женские» задания: успокоить плачущую девочку, организовать торжественные проводы дяди Тимура в армию. В остальное же время группа девочек поет песни, посмеивается над «серьезными» делами ребят и репрезентируется как далекая от «реальных» забот мальчишеского коллектива. Тимур представлен в фильме идеальным персонажем. Он бескорыстно помогает нуждающимся, не щадя себя и своих товарищей, не желая признания и скрывая свои добрые поступки. Он – безусловный романтический персонаж, который изображен, тем не менее, в реалистической традиции. Именно в образе Тимура представляется собирательный образ советского пионера – честного, находчивого, бесстрашного и бескорыстного, ставящего общественные блага превыше не только своих, но и любых индивидуальных нужд. Данный фильм важен, прежде всего, тем, что в нем практически впервые женский персонаж получает возможность действия. Однако данную репрезентацию женского активизма нельзя назвать автономной. Она по-прежнему встроена в структуру мужских взаимоотношений, ее возможность определяется личной симпатией лидера мужской группы, а также «принадлежностью» к мужчине, который занимает значимое место в символической организации мужского сообщества – командиру Красной Армии. Важно, что образ Жени противопоставлен образу ее старшей сестры Ольги. И это противопоставление артикулирует границу между миром «взрослых» и «детей» через отношения полов. Женя сразу же, как только попадает в дачный поселок, знакомится с Тимуром и вовлекается в деятельность группы ребят, в то время как Ольга ведет уединенный образ жизни, ждет сестру дома, ругает ее за неподобающее для девочки поведение и также пассивно ждет приезда горячо любимого отца. Дружба Тимура и Жени, хотя и репрезентируется через систему взглядов Тимура на Женю и их взаимодействия (в первую свою ночь в поселке Женя заблудилась и осталась ночевать в доме у Тимура, где он и нашел ее спящей), лишена эмплицитного значения «отношений», как они понимались у взрослых людей разного пола. Общение же Ольги и дяди Тимура Георгия Гараева изначально основывается на очевидной симпатии, которая означает «нечто большее», чем дружба. Однако в финале фильма обе истории взаимоотношений мальчика и девочки, юноши и девушки заканчиваются схожим образом: Ольга остается ждать Георгия из армии, Тимур помогает Жене успеть на встречу с отцом и там знакомится с ним, символически получая право присвоения Жени себе. Таким образом, думается, можно говорить о том, что репрезентационная структура данного фильма производит нормативную женскую субъективность, определяя возрастные границы допустимости определенного (крайне незначительного) несоответствия гендерной норме, а также лишает данную субъективность любой возможности автономности, поскольку определяет ее через мужских персонажей и символически через их принадлежность мужчинам (изначально – отцу, впоследствии – мужу).

В фильме режиссеров Марии Сауц и Владимира Сухобокова «Красный галстук» (1948), который является экранизацией одноименной пьесы С. Михалкова, главные персонажи также пионеры. Однако нарративная структура данного фильма в значительной степени отличается от всех рассмотренных ранее. Центральной в фильме является тема отречения от коллектива и болезненного возвращения к нему через трансформацию субъективности персонажа. Главный герой – ученик младшей школы Валерий – скрывает от родителей свое исключение из пионерской организации. На протяжении всей ленты на уровне сюжета он отрицает ценности коллектива, неуважительно ведет себя со школьными товарищами и родственницами (исключительно женского пола – бабушкой, мамой, сестрой), и только отец и самый близкий друг Шура способны повлиять на Валерия. Между двумя лучшими друзьями – Валерием и Шурой (которого семья Вишняковых взяла жить к себе после гибели отца и смерти матери) разыгрывается настоящая драма, разрешить которую стремятся их товарищи по классу и пионерской организации. Принципиальный Шура не прощает Валерию нежелание соответствовать идеалам пионеров и, оскорбленный им, уходит из дому. Примирение мальчиков больше похоже на примирение двух возлюбленных – так выстраивается визуальный и символический ряд. Важно, что все фильмическое пространство, равно как и сам нарратив, репрезентирует патриархальную гомосоциальную среду: в семье Валерий слушается лишь отца (об этом говорит и его мать), который редко бывает дома; единственной силой, развивающей нарратив, являются взаимоотношения Валерия с его другом Шурой и одноклассниками. Финальная сцена фильма – обмен красными галстуками вместо обмена объятиями между Валерием и Шурой за спиной у сестры Валерия – отсылает к образу обмена кольцами при венчании либо ценными дарами при ритуалах со сходным значением. Данный фильм кажется мне чрезвычайно важным именно в связи с очерченными особенностями нарратива. В отличие от фильмов предыдущих лет в «Красном галстуке» нет явных антагонистов, есть ребенок, немного «оступившийся», который выбрал не тот путь, но товарищи должны ему помочь и помогают. Поводом для исключения Валеры из пионеров явилось его собственное желание: он сам ушел из пионерской организации после того, как за отказ рисовать школьную стенгазету ему вынесли публичный выговор. Если в предыдущих фильмах смыслообразующим элементом производства детской субъективности был подвиг на благо коллектива, то в данном фильме центральной является тема искупления «грехопадения» добровольного самоисключения из системы. Война, несмотря на «героическую победу советского народа», оказала достаточно сильное демотивирующее влияние на многих советских граждан. В связи с этим кинематографическая система репрезентации возвращения к идеалам партии ребенка, если вспомнить утверждение, сделанное ранее, о том, что дети символизировали собой, с одной стороны «светлое будущее», а с другой – служили оправданием исторического

выбора, кажется элементом в конструировании соответствующей системы значений, в которой «оступившиеся» могут получить второй шанс. Важен также и тот факт, что Валерий сам отказался от пионерского галстука, поставив под вопрос безусловность идеологической системы. На мой взгляд, можно расценивать данное действие как трансгрессию нормативной детской субъективности, которая обнажила границы данной нормативности. Система идеологических позиций данного фильма организована таким образом, чтобы зритель, переходя от одной к другой, отстраивал свою субъективность схожим с Валерием образом. Изначально это бунт против системы, исключение из нее, отрицание необходимости данной системы для индивидуального различия, социальное давление на «оступившегося» члена общества, разрыв отношений с семьей, коллективом и, наконец, потеря наиболее близкого и значимого человека (для Валерия это Шура), а в финале – катарсис – радикальный пересмотр собственных ценностей и счастливое возвращение к идеалам, отрицаемым ранее. «... Только герой, преодолевший свою ущербность, может стать настоящим человеком», – отмечает Х. Гюнтер, характеризуя символические основания искусства и литературы сталинской эпохи (Гюнтер, 2009). Именно таким героем является ребенок в данном фильме. Важно обратить внимание на то, каким именно образом происходит, с одной стороны, осознание Валерием необходимости пересмотреть свою позицию, а с другой – возвращение в коллектив. И в первом, и во втором случае центральной фигурой является Шура – самый близкий друг и практически брат Валерия. Именно Шура, высказав свое мнение о Валерии как неготовом быть принятым обратно в пионерскую организацию, становится ключевой фигурой для осознания Валерием потери, которую несет ему исключение из детской организации. На мой взгляд, в данном случае можно говорить о том, что возможность близкой дружбы, граничащей с парными отношениями, маркируется как возможная только в системе идеологической властной структуры. То есть доминантная идеология предлагала возможность такого рода гомосоциальных отношений, не трансgressирующих гендерную нормативность, в то время как эти же самые отношения публичного типа либо вне данной структуры маргинализировались и табуировались. В финальной сцене фильма – принятии Валерия в пионеры, визуальная структура фильма и работа камеры возвращают героя в пространство нормативного гомоэротизма. Мальчики бегут по алее, держась за руки, после чего взбираются на гору, где Валерий произносит монолог, который пользователи «ютуб» охарактеризовали как «Горбатая гора по-советски» [11]: «На фоне голубого-голубого неба, вот как сейчас, – облака, золотые, и на высокой-высокой горе стоят, обнявшись, два друга, два комсомольца». Так Валерий описывает картину «Дружба», которую он нарисует, став художником. За этими словами следует сцена, в которой мальчики в порыве протягивают руки друг к другу, собираясь обняться, но одергивают их и договариваются обменяться галстуками, они повязывают друг другу галстуки, пока сестра Валерия не смотрит



на них. Таким образом, через специфические визуальные коды и работу камеры создается ситуация, в которой проговаривается то, что не совершается, а совершаемое приобретает совершенно другие коннотации и в связи с вербальным текстом, и в связи с внезапной робостью мальчиков перед проявлением своей, такой непорочной, дружбы. Данный эпизод кажется мне необычайно важным, поскольку в нем артикулируется все то, что оставалось имплицитным, нерелексивным, в прошлых фильмах: вместо физического действия проявления нежных чувств к друг к другу мальчики обмениваются символом своих чувств, которым выступает красный галстук – символ советской власти и пионерской организации. В данном случае, как мне видится, можно говорить о репрезентации нормативного гомоэротизма (тем более подчеркнутого, что действие происходит за спиной у девочки), пространство которого создается доминантной культурой, в то время как любая трансгрессия нормативности лишает индивидов возможности реализации своей сексуальности.

Сюжетные линии фильмов «Красный галстук» и «Аттестат зрелости» строятся по одному и тому же принципу искупления «отрыва от коллектива» и возвращения в него. Оба фильма в точности повторяют друг друга в репрезентации пути, проделанного главным героем – мальчиком из интеллигентной семьи, сыном партийного работника (отца, так как матери в обоих фильмах появляются лишь эпизодически), директора завода.

В фильме «Аттестат зрелости» (1954) главный персонаж – Валентин – также проявляет черты индивидуалиста, отказывается отождествлять себя с коллективом и ставить интересы своих товарищей выше личных. В итоге Валентина исключают из комсомола, и только чувства к лучшему другу – Жене – заставляют героя переосмыслить свое поведение и вернуться в коллектив. Валентин очевидным образом выделяется из среды своих школьных товарищей. Отличают его не только его личные качества, но также и социальный статус, принадлежность к интеллигенции, к семье комсомольских руководителей. Сам же Валентин репрезентируется как юноша весьма тонкой душевной организации, чуткий к эмоциональным состояниям других людей, сам подверженный изменениям в настроении, нарциссическому любованию, чрезвычайно талантливый: он имеет незаурядные способности к математике (за которые ему можно простить его экстравагантное поведение, по мнению преподавателя математики) и к занятиям музыкой (на его музыку товарищи сочиняют песни, он солирует на танцевальном вечере).

Валентин «не такой, как все» и демонстративно не желает подчиняться конформизму советской школы, «отрывается от коллектива», к которому его возвращают в ходе развития сюжета. Как отмечает Д. Хили, во время дискуссии о «природе» гомосексуальности в 1920-х гг. в СССР психиатры, которые придерживались так называемого «эмансипаторного» подхода, утверждали, что гомосексуальность является вариацией «нормы» и не нуждается в медикаментозном

лечении, но вместо этого предлагали излечивать гомосексуалов «возвращением в коллектив», интеграцией их в общество (Хили, 2002).

Весь нарратив фильма «Аттестат зрелости», как и в случае с фильмом «Красный галстук», строится на необходимости возвращения главного героя – Валентина – в коллектив, интеграцию его в общество. Отличает данные фильмы то, что в «Аттестате зрелости» присутствует женский персонаж – сестра Жени Елочка. Данный персонаж не влияет на структуру нарратива, но всегда оттеняет отношения Валентина и Жени. В одной из сцен Валентин, отвечая на вопрос друга, в кого тот влюблен, говорит: «В тебя, конечно же!» При этом, однако, данная фраза опосредованно передает чувства Валентина к Елочке. Как и в фильме «Красный галстук», фильмическое пространство представляется гомосоциальной средой: в семье Валентин также внимателен к мнению отца, в коллективе его опекает и помогает его лучший друг Женя, и даже в конце, когда чувства Валентина к Елочке уже практически открыты, Валентин возвращается к своим товарищам, радуясь восстановлению в комсомольской организации, в то время как Елочка наблюдает за сценой воссоединения молодых людей из-за угла дома, так и оставшись незамеченной/невидимой.

Достаточно важно, на мой взгляд, что в обоих фильмах главные персонажи представляют класс интеллигенции, каждый из них талантлив (Валерий – в изобразительном искусстве, Валентин – в музыке) и каждый из них гораздо более полезен обществу в составе коллектива, нежели за его пределами. В отличие от фильма «Путевка в жизнь» герои данных двух лент от рождения получили свои «путевки» благодаря родителям. Они изначально были вписаны в общественное устройство, однако отвергли его в связи со своими психологическими особенностями, суть которых не раскрывается в фильмах. Данный аспект также кажется мне достаточно важным: если в случае с персонажами фильма «Путевка в жизнь» зритель понимает, почему данные персонажи были исключены из общества, то в фильмах «Красный галстук» и «Аттестат зрелости» мотивы героев кажутся достаточно умозрительными и невнятными. Валерий говорит о том, что не хотел рисовать школьную стенгазету, потому что не любит рисовать наспех, Валентин говорит о том, что недооценивал значение коллектива в своей жизни. Однако ни один из них не артикулирует мотивов своего нежелания жить коллективно, хотя на уровне кодификации визуальных образов наблюдается рациональность в выборе данной позиции персонажами. При этом интересен именно тот факт, что для меня как для современной зрительницы нежелание Валентина подчиняться групповой дисциплине, выслушивать примитивные объяснения педагога и товарищей кажется абсолютно обоснованным, так же как репрезентация их образов видится достаточно сильным аргументом в пользу отказа от принятия данной системы. Однако, учитывая успех данных фильмов не только у зрителей, но и у государственных цензоров, достаточно тяжело говорить о возможностях альтернативного прочтения данных кинотекстов зрителями тех лет.

Вопрос об историчности рецепции и амбивалентности значений представляется достаточно продуктивным и важным в контексте анализа данных кинематографических репрезентаций, однако, к сожалению, формат данной статьи не предполагает их раскрытие.

Тем не менее, возвращаясь к этой недосказанности в отношении причин отказа быть частью коллектива и специфических качеств Валерия и Валентина, данная зона «незнания», как и в случае со смертью матери в фильме «Путевка в жизнь», кажется мне крайне важной, поскольку обозначает возможность разнообразных интерпретаций данного незнания, разрушает гетерогенность кинематографической репрезентации и позволяет говорить о том, что в фильмах присутствуют те значения, которые будут считаны только теми, кто знает коды, распознает характерные для чуланной идентичности жесты, взгляды, речевые обороты. В открывающей фильм сцене Валентин играет на фортепиано и разговаривает с Женей, после чего знакомит его со своим отцом. Система взглядов, жестов, прикосновений в данном эпизоде кажется не соответствующей гетеронормативной системе либо функционирующей в ситуации общения двух близких друзей-мужчин. Валентин и Женя отправляются в горы, где Валентин, рискуя жизнью, пытается забраться на высоту в дождь. Его страхует и спасает Женя. После возвращения молодых людей в хижину в горах, под раскаты грома, Валентин говорит Жене: «Ты знаешь, Женька, когда мы сегодня с тобой спускались, мне показалось, что во всем мире нас только двое – ты и я. Разговаривали мы с тобой, встречались часто и не понимали, что так нужны друг другу. Я рад, что пережил все это [...], потому что, если бы не это... – Пауза. Валентин и Женя смотрят друг на друга, Валентин легким движением прикасается к кончику носа Жени и они обнимаются, после чего Валентин продолжает: – Я никогда себе друга не искал...» На что Женя отвечает: «Ты знаешь, Валька, по-моему, дружба – это самое большое чувство». Их диалог – не только вербальный, но в большей степени абсолютно телесный – происходит под раскаты грома, в хижине, где они наедине (хотя в начале своего похода были с одноклассниками). Данные ассоциативные ряды создают коннотации крайне интимного момента, сокрытого от посторонних глаз и ушей, момента максимальной искренности.

За этой сценой – при использовании каше – следует сцена начала учебного года в школе, где в актовом зале собрались все ученики – мальчишки – и их приветствует директор школы, а затем Женя как председатель комсомольской организации. На мой взгляд, коннотативные связи, которые выстраиваются между двумя этими сценами, достаточно важны для интерпретации как всего фильма, так и вопроса производства гендерной субъективности данным кинотекстом. Единственная настолько интимная сцена в данном фильме посвящена признанию Валентина в своих чувствах к Жене, за этой приватной сценой следует сцена в максимально публичном пространстве, я бы даже сказала, пространстве паноптического типа – школе. Эта школа представляет собой пространство го-

мосоциальных связей, поскольку она только для мальчиков. Когда в следующей сцене в класс Жени и Валентина приходит молодая учительница, Валентин не хочет принимать ее в качестве педагога. Через специфическую актерскую работу и аудиоряд учительница репрезентируется уступающей Валентину в интеллектуальном плане, она робеет и не может ответить на поставленные вопросы, что означает превосходство Валентина. Наблюдая за кодификацией визуальных образов в данных сценах, можно говорить о том, что таким образом выстраиваются позиции значений, которые складываются в символическую структуру субъективности зрителя. И эта структура производит субъекта гомосексуального, но определяет место для реализации его субъективности только в приватном пространстве. Кроме того, данная очередность сцен указывает на уже знакомую нам структуру значений, при которой гомоэротизм определяется возможным только в структуре властных отношений, в гомосоциальной структуре мужского коллектива. Женщина же, пришедшая в данный коллектив, изначально находится в ущемленной позиции и не может соответствовать структуре идентичности мужчины, она репрезентируется слабой, неопытной, чрезмерно эмоциональной, чувствующей себя некомфортно в публичном/мужском пространстве. Данная последовательность значений конструирует соответствующий тип женской субъективности. Таким образом, можно сказать, что данный фильм гораздо артикулированней заявляет все те темы, которые скрыто присутствовали в предыдущих лентах.

Таким образом, анализ фильмического материала показывает, что пространство реализации гомосексуальной идентичности присутствует в данных фильмах на разных уровнях. Однако все они так либо иначе производят тип гендерной субъективности, не соответствующий нормативной гетеросексуальности. Однако данная трансгрессия не угрожает властному режиму и доминантной системе значений, поскольку все субверсивные элементы уже включены в нормативную структуру на уровне сокрытия их в «чулане» под вывеской «дружба». Словно картина, которую мечтает нарисовать Валерий, когда вырастет (к слову, эта мечта о возможности репрезентации «дружбы» на парадигматическом уровне отсылает к мечте о возможности выхода из «чулана» и открытого проявления своих истинных чувств, а также реализации субъективности). Однако это касается лишь мужской субъективности. Если же говорить о производстве женской субъективности, то необходимо констатировать, что ее субверсивный потенциал целиком и полностью ликвидируется (не)нормативной мужской субъективностью, а в детском кинематографе происходит исключение женской субъективности из символической структуры либо ее маргинализация.

## Заключение

Если предположить, что в советских детских кинофильмах 1920-х – начала 1950-х гг. осуществлялось производство нормативной гендерной субъективности, то возникает вопрос, каковы характеристики данного типа субъективности и каких «иных» она предполагает. В связи с этим кажется уместным обращение к концепции И.К. Сэджвик, которая утверждает, что для доминантного гетеросексуального дискурса необходимо существование «определяющей категории» гомосексуального, поскольку гетеросексуальность может быть определена только через отрицание, т.е. «от обратного» (Сэджвик, 2002: 16). Данная бинарная оппозиция тесно связана с центральной для западной культуры осью «сексуальность – знание» и артикулирует постановку вопроса о функционировании других бинарных оппозиций, таких как знание/неведение, естественное/неестественное, свое/чужое, мужское/женское, молодое/старое и пр. На мой взгляд, постановка вопроса о том, каким образом данные бинарные оппозиции функционируют в пространстве кинотекстов обозначенного периода, является решающим для ответа на главный вопрос данной статьи: каким образом осуществляется производство гендерной субъективности в советском детском кино 1920-х – начала 1950-х гг.

В 1920-е гг., в период широких и порой достаточно радикальных дискуссий относительно гендерных аспектов советской культуры и политик («половой вопрос»), происходил процесс производства гендерной субъективности индивидов, которые мыслились властью субъектами доминантной идеологии. В эти годы основным «местом битвы» стала «новая» женская субъективность, сама необходимость ее производства. При этом теоретики и идеологи как «нового человека» вообще, так и «новой женщины» в частности апеллировали к западному опыту и исследованиям. В то же время, несмотря на довольно прогрессивный характер многих законодательных инициатив, новая женская субъективность продолжала быть включенной в доминантный гендерный порядок, который устанавливал иерархический тип отношений как между разными классами женщин (тех, кто мог стать/быть политическим актором, и тех, кто оставался объектом идеологической работы; тех, кто дискурсивно конструировал образ эмансипированной женщины, и тех, кто был вынужден вписывать себя в новую норму), так и между «мужчинами» и «женщинами». Кроме того, анализируя законодательные акты и инициативы, направленные на эмансипацию женщин, в контексте государственной политики в отношении детей и подростков, я пришла к выводу о том, что и сам эмансипаторский проект являлся (либо стал таким по прошествии времени) частью выстраивания доминантной властной структуры по производству идеологических субъектов – «новых людей». Однако, как мне кажется, в данном моменте и кроется наибольшая опасность: в какой степени идеологема «новый человек» может считаться ос-

новой или отправной точкой для критического и деконструктивистского по своей сути анализа? Тем не менее данный вопрос пока остается открытым. На мой взгляд, можно говорить о том, что дискурсивный и идеологический конструкт «равноправия» на деле оказался элементом механизма лишения «женского вопроса» политических оснований и потенциала к субверсии патриархальной нормы.

Как стало очевидно в процессе анализа фильмического материала, мужская субъективность также претерпела значительные трансформации. Предполагаю, что можно говорить о конструировании гомоэротического/гомосексуального «чулана» для маскулинной субъективности. «Перверсивность» данной конструкции состоит в том, что система репрезентации, так же как и система идеологических значений, создавала гомоэротический тип мужской субъективности (нерефлексивный для индивида) и в то же время жестко регламентировала возможности ее функционирования, определяя формат ее существования либо в «чулане», либо в маргинальных и стигматизированных социальных пространствах. То есть можно говорить о «нормативном гомоэротизме» и табуированной гомосексуальности. При этом важно, что, как показал анализ кинофильмов «Красный галстук» и «Аттестат зрелости», ставкой, либо объектом обмена между индивидом и властной структурой, становится сама возможность реализации субъективности, произведенной самим же властным дискурсом и системой репрезентации. Индивид же для обмена может предложить либо себя («Путевка в жизнь»), либо свои способности («Красный галстук»: Валерий может стать художником, воспроизводящим доминантную систему репрезентации; «Аттестат зрелости»: Валентин талантлив во многих сферах и может также служить для воспроизводства символической структуры властной системы). Женской же субъективности отводится пространство для реализации, на которое не претендуют мужчины, – биологическое воспроизводство системы (что, тем не менее, не отменяет необходимости труда – «контракт работающей матери»).

Фильмы указанного периода (за исключением, пожалуй, только ленты «Против воли отцов», которая так и не вышла на экраны, возможно, именно в связи с явным несоответствием доминантной системе значений) реализовывали систему значений, соответствующую доминантной советской идеологии, и активно участвовали в производстве идеологических формаций. Можно выделить следующие смысловые коды, задействованные в производстве субъективности:

- коллективный субъект, лишенный не только индивидуального пространства, но и связей с семьей, родом, историей;
- субъект, чья история начинается в момент создания советского государства и полностью соответствует основным этапам становления данного государственного образования;
- социальные связи, в которые данный субъект включается, представляя собой «мужскую» гомосоциальную иерархическую структуру, в которой био-



логический отец либо заменяющий его старший товарищ присутствует как отсылка к Отцу символическому, «другу всех детей», руководителю страны, самому порядку культуры и идеологии;

- женские субъекты либо маргинализованы («Путевка в жизнь», «Новый Гулливер»), либо выполняют функцию «оттеняющих», поддерживающих активные мужские персонажи («Тимур и его команда», «Аттестат зрелости»), либо отсутствуют в структуре нарратива («Путевка в жизнь», «Красный галстук»);

- ребенок представляется символом будущего, принадлежащим государству и предназначенным для выполнения функций, обеспечивающих (вос)производство как идеологических установок, так и экономической базы;

- ребенок несет на себе ответственность как за прошлое (правильный исторический выбор), так и за будущее. Жертвуя «собой» ради коллектива, физически («Путевка в жизнь») или структурно («Красный галстук», «Аттестат зрелости»), он оправдывает функционирование системы власти;

- в фильмах 1930-х – начала 1950-х гг. дети полностью лишены исключительно детских занятий и функций, они не играют в игрушки и игры, они либо посещают заседания, либо борются с врагами;

- дети полностью включены во «взрослый» социальный порядок, они – «маленькие взрослые», организующие свою детскую жизнь в соответствии с установками государства (что репрезентировано в фильмах «Алеша Птицын вырабатывает характер» (1953), в образах Шуры из «Красного галстука» и Жени из «Аттестата зрелости»);

- данная репрезентационная стратегия, с одной стороны, содействовала производству соответствующего типа субъективности у детей, а с другой – инфантилизации взрослого населения, означивая СССР как «детство человечества»;

- кинематографический аппарат создавал образы не «реальной жизни», но того, каким образом она должна быть организована, чтобы соответствовать образу «светлого будущего». Ребенок же при этом выступал воплощением коммунистического идеала [12].

Таким образом, обращение к «советскому прошлому» и культурным практикам этапа формирования СССР и установления «тоталитарного» режима может дать наиболее интересные и значимые результаты в попытке ревизии формирования гендерного порядка и гендерной матрицы в странах бывшего СССР, что в определенной степени может стать возможностью поиска путей преодоления (хотя бы на дискурсивном уровне) современных радикальных установок в отношении сексуальности и гендера в странах данного региона. Безусловно, говоря о «странах», «контексте» и апелляции к советскому дискурсу, я допускаю достаточную степень гомогенизации: Беларусь и Россия имеют много различий, в том числе и в вопросах гендерной политики, однако некоторые клю-

чевые установки все-таки кажутся мне характерными для этих стран, в особенности при рассмотрении вопроса производства гендерной субъективности.

### **Примечания**

- <sup>1</sup> Более подробно о вопросах/вызовах для феминистской критики и гендерных исследований в контексте постсоветского пространства см., например: *Першиай, А.* Колонизация наоборот: гендерная лингвистика в бывшем СССР // *Гендерные исследования.* № 7-8, Харьков, 2002. С. 236–249; *Савкина, И.* Факторы раздражения: О восприятии и обсуждении феминистской критики и гендерных исследований в русском контексте // *Журнальный зал [Интерактивный]*. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/sa13.html>; *Ушакин, С.* Gender (напрокат): полезная категория для научной карьеры? // *Гендерная история: pro et contra.* СПб.: Нестор, 2000. С. 34–39; *Воронина, О.* «Английский рецепт» для российских гендерных исследований // *Гендерные исследования.* № 15. Харьков, 2007. С. 174–179.
- <sup>2</sup> Ознакомиться со статьей 6.21 Кодекса об административных правонарушениях РФ можно по ссылке: <http://www.jurinspection.ru/koap/6.21>
- <sup>3</sup> Весной 2016 года активисты Московского гей-прайда получили отказ от мэрии Москвы в 11 раз [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://lenta.ru/news/2016/05/18/parad/>, <http://mir24.tv/news/society/12676283>. С историей и форматами проведения гей-прайдов в Минске можно ознакомиться в статье Насты Манцевич «В поиске места: ретроспектива гей-прайда в Минске», доступной по ссылке: <https://makeout.by/2015/09/28/v-poiske-mesta-retrospektiva-gey-prayda-v-minske.html>
- <sup>4</sup> Дискуссия об атаке на выставку современного искусства в Москве, которую совершили «православные активисты» в 2015 г., в журнале «Сноб»: <https://snob.ru/selected/entry/96609?preview=print>, <https://snob.ru/selected/entry/96522>. Подробнее о попытке сорвать выставку «Духовная брань» в Москве см.: <http://archives.colta.ru/docs/5977>. Дискуссия о погроме в Сахаровском центре и атаке на выставку работ фотографа Джока Стерджеса: <http://rustelegraph.ru/news/2016-09-29/Osen-i-pogrom-pochemu-na-vystavki-napadayut-kazaki-ofitcery-s-butylkami-mochi-65806/>.
- <sup>5</sup> Со списком и подробностями запрета либо цензуры спектаклей в России можно ознакомиться в статье «Цензура в театре: какие спектакли запрещают в России», доступной по ссылке: <http://artprotest.org/cgi-bin/news.pl?id=10184>. О попытках пермских общественных деятелей добиться запрета спектакля «Голубая комната» в связи с использованием изображения Богородицы в «лесбийских сценах»: <https://meduza.io/news/2016/10/24/v-prokuraturu-pozhalovalis-na-spektakl-permskogo-teatra-iz-za-lesbiyskih-stsen> и [http://www.aif.ru/culture/theater/teatr\\_razdora\\_aktivisty\\_pytayutsya\\_zakryt\\_spektakl\\_s\\_lesbiyskimi\\_scenami](http://www.aif.ru/culture/theater/teatr_razdora_aktivisty_pytayutsya_zakryt_spektakl_s_lesbiyskimi_scenami)
- <sup>6</sup> Как отмечают авторы поправки к федеральному закону об административных правонарушениях, административная ответственность предусматривается «не за сам факт гомосексуальной ориентации человека, а только за пропаганду гомосексуализма среди несовершеннолетних», т.е. речь идет именно о «запрете» на определенный тип субъективности. См. Пояснительная записка к проекту федерального закона «О внесении изменений в кодекс Российской Федерации об административных правонарушениях» (Законодательное Собрание Новосибирской области) // Официальный сайт Государственной думы РФ [Интерактивный]. Доступ через: <http://asozd.duma.gov.ru/main.nsf/%28Spravka%29?OpenAgent&RN=44554-6&02>

- <sup>7</sup> Программа РКП(Б) 18–23 марта 1919 г. / сост. А.А. Абакумов и др. // Народное образование в СССР. Общеобразовательная школа: Сборник документов 1917–1973 гг. М., 1974. С. 18–19.
- <sup>8</sup> Кодекс законов о браке, семье и опеке. Юридическое издательство Министерства юстиции СССР. М., 1947. С. 3–16.
- <sup>9</sup> ВКП(б) в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1932). Ч. 1. 1898–1924. Партиздат, 1933. С. 333–334, 360.
- <sup>10</sup> Детская энциклопедия. Т. 12. Искусство. М: Издательство «Педагогика» Академии педагогических наук СССР и Государственного комитета Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 1977. С. 521.
- <sup>11</sup> См. ролик: <http://www.youtube.com/watch?v=BFDHBEpVMRg>
- <sup>12</sup> При этом очевидно, что кинематограф выполнял функции «фабрики грез»: не случайно в начале 1930-х гг. начальник ГУКФ Борис Шумяцкий активно пропагандировал идею создания Советского Голливуда в Ялте. Он был расстрелян в 1938 г.

### Литература

- Doty, A.* Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture. Minnesota; London: University of Minnesota Press, 1997.
- Гусаковская, Н.* Оптические опыты Евгения Мохорева / отв. ред. А.Р. Усманова // Гендер и трансгрессия в визуальных искусствах. Сборник научных статей. Вильнюс: ЕГУ; М.: ООО «Вариант», 2007.
- Зензинов, В.М.* Беспризорные. Париж: Современные Записки, 1929.
- Коллонтай, А.М.* Советская женщина – полноправная гражданка своей страны (1946 г.). Избранные статьи и речи. М.: Политиздат, 1972.
- Крупская, Н.К.* Совещание по физическому воспитанию школьников в массовой школе (1925 г.). Т. 3. Обучение и воспитание в школе. М.: Академия педагогических наук РСФСР. Институт теории и истории педагогики АПН РСФСР, 1959.
- Луначарский, А.В.* Революция и суд. Материалы Народного комиссариата юстиции. М.: Изд-во Наркомюста, 1918.
- Парамонова, К.* Фильм для детей, его специфика и воспитательные функции. М.: Полиграфист, 1975. С. 7.
- Сэджвик, И.К.* Эпистемология чулана / пер. с англ. О. Липовской, З. Баблюяна. М.: Идея-Пресс, 2002.

### Источники

- Гюнтер, Х.* Пути и тупики изучения искусства и литературы сталинской эпохи // Журнальный зал. № 95. НЛЮ. 2009 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/gu23.html>
- Залкинд, А.Б.* Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата // Философия любви: в 2 т. Т. 2. М.: Политиздат, 1990. С. 224–255 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bookz.ru/authors/aron-zalkind.html>
- Кон, И.* Маскулинность и гомосоциальность. Доклад на Международной научной конференции «Мужское и женское в культуре». Санкт-Петербургский государственный университет. ИППК – Республиканский гуманитарный институт,

- 26 сентября 2005. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pseudology.org/Kon/Zametki/MasculinHomococialnost.htm>
- Позамартин, Р.* Большевская трудовая коммуна // Московский журнал. № 7. Июль, 1999 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.mosjour.ru/index.php?id=893>
- Сандомирская, И.* Книга о Родине: опыт анализа дискурсивных практик. Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 2001. С. 108–110 [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://yanko.lib.ru/books/cultur/sadomirskaya-rodina.htm#\\_Тoc527292141](http://yanko.lib.ru/books/cultur/sadomirskaya-rodina.htm#_Тoc527292141)
- Томилов, В.* Детство без детства // Байкальские вести. № 9. 2012 [Интерактивный] Доступ через: <http://baikvesti.ru/archive/1440-2012-02-09-10-40-54>
- Хиллиг, Г. А. С.* Макаренко и Большевская коммуна // Постметодика. № 2. 2001. «Громадянська освіта в школі» [Electronic resource]. Mode of access: <http://www.el-history.ru/node/348>
- Цветаева, М.* Сочинения. В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1988. [Интерактивный]. Доступ через: <http://www.synnegoria.com/tsvetaeva/WIN/prose/newrdkn.html>
- Хили, Д.* Исчезновение русской «тетки» или Как родилась советская гомофобия [Electronic resource]. Mode of access: [http://www.genderstudies.info/sbornik/muzhest/21.htm#\\_ftn1](http://www.genderstudies.info/sbornik/muzhest/21.htm#_ftn1)