

**РАДЯНСЬКА ЖІНОЧА ПРЕСА І ХУДОЖНЄ КІНО 1920–1940 РР.
ЯК КАНАЛИ ГЕНДЕРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ВЛАДИ**

У статті розглянуто жіночий журнал і художній кінофільм 1920–1940-х рр. як складові гендерної комунікації влади. У роботі з масовою аудиторією художній кінофільм кінця 1910-х – початку 1920-х рр. доповнював вплив пресового ресурсу на реципієнтів, проте вже в середині 1920-х рр. його було визнано не тільки засобом художньої комунікації, але й одним із каналів і засобів пропаганди нових гендерних стандартів життя.

Ключові слова: гендерна комунікація влади, пресовий ресурс, пропаганда, художній кінофільм.

У середині 1920-х рр. кіно вже було визнане не тільки засобом художньої комунікації, але й одним із засобів пропаганди нових гендерних стандартів життя. У роботі з масовою аудиторією художній кінодискурс спочатку доповнював вплив пресового ресурсу на реципієнтів, а згодом став одним із основних каналів тиражування чоловічих і жіночих образів, поведінкових стратегій, способу життя, гідних наслідування. Саме цією тезою може бути зумовлена актуальність пропонованої наукової розвідки.

Сучасний дослідницький контекст має потужне підґрунтя для переосмислення, перепрочитання і передослідження цінного і такого необхідного для сьогодення різноканального комунікаційного спадку, проте, як не прикро про це говорити, національні (та й не тільки) гендерні дослідження в соціальних комунікаціях, як правило, представлені не надто численними науковими репрезентаціями [1–4].

Аналіз гендерного аспекту художнього кіно, подібно до соціальнокомунікаційного, не є широкопредставленим у напрацюваннях учених, хоча міждисциплінарність гендерних студій зумовлює проблемно-тематичну й предметно-об'єктну строкатість наукових праць. Поодинокі дослідження це підтверджують (зокрема, йдеться про: станове формування нового суспільства [11; 12]; образ жінки доби соціалізму [5–7]; приватний дискурс у кінематографі [8]; постаті державних діячів у кінематографі [21; 22]; частково дотичною є й тема ідеологічного керівництва художньою кіноіндустрією [10] тощо).

У своїх статтях ми неодноразово акцентували на значній ролі жіночих журналів перших десятиліть радянської влади у формуванні гендерної парадигми нового соціалістичного суспільства [13–16]. Проте варто

зауважити, що для повної гендерної характеристики доби цього замало. Повноцінну мозаїку з каналів і засобів гендерної комунікації влади можна скласти за умови аналізу всіх її складових. Це завдання для солідної наукової праці, а в цій статті ми зупинимось на радянському жіночому журнальному і художньому кінодискурсі означеного періоду в контексті жіночих репрезентацій.

Отже, **мета статті** – розглянути жіночий журнал і художній кінофільм 1920–1940-х рр. як складові гендерної комунікації влади.

Незважаючи на те, що на початку 1920-х рр. у молодій соціалістичній країні рівень грамотності населення залишався низьким, це не заважало урядові вкладати кошти в розвиток пресової індустрії, маючи конкретну мету: "Комуністична партія та уряд поставили пресу на службу соціалістичному будівництву і вимагають від неї активної боротьби за піднесення і реконструкцію народного господарства, за мобілізацію широких трудящих мас на будівництво соціалізму, за підвищення культурного рівня пролетаріату... Преса не лише виховує, учить, правильно пояснює, що і як повинен робити пролетаріат..., але й організує маси, втягує їх до активної участі у справі будівництва соціалізму" [9, с. 7].

Окрім того, преса, зокрема жіноча, як канал комунікації трансливала образні й поведінкові жіночі й чоловічі ряди, прийнятні для нової влади. Журнальний формат, обмежений жанровими й виражальними засобами, був більше прив'язаним до реального життя – і, відповідно, на журнальних шпальтах більше фігурували реальні жінки й чоловіки, біографія яких й повсякденне буття коригувалися вимогами влади й ідеології.

Так, селянка представлялася як: рівноправна громадянка нової соціалістичної країни, активна будівниця нового соціалістично-

го життя; як правило, вона була незаможною; колгоспницею; громадською активісткою; грамотною або такою, яка вчилася грамоті й прагнула після цього здобути освіту, аби стати кваліфікованим працівником; до того ж вона не забувала про виконання своєї основної функції – репродуктивної, хоча й мала право (протягом певного часу) на власний контроль над нею [19]. Селянин позиціонувався як колгоспник, політично свідомий (бажано, аби був комсомольцем чи комуністом), письменним, освіченим (чи мав бажання вчитися, опановувати фах), готовим до зміни традиційних ролей чоловіка в родині та суспільстві; таким, котрий визнавав рівноправність жінки [17, с. 380–381].

Жінка-робітниця, мешканка міста повинна була мати відповідне станове минуле та на світоглядному рівні відповідати вимогам часу. Вона мала: самовіддано працювати на виробництві пліч-о-пліч з чоловіком, бути небайдужою до участі в громадському житті, здобувати освіту й фах на різних кваліфікаційних рівнях, пильнувати внутрішнього вору; народжувати й виховувати дітей, спираючись на медичні й педагогічні поради; обслуговувати родину, максимально використовуючи при цьому допомогу держави в соціальній і побутовій сфері. Саме передова робітниця мала брати шефство над відставною селянкою й вести її шляхом нових гендерних трансформацій.

Робітник, а особливо робітник-комуніст, був першим помічником партії на місцях, взірцем для наслідування (цінувалися його самовіддана праця на благо соціалістичної батьківщини, постійне освітнє й професійне удосконалення, ідеологічна стійкість, громадська активність, гендерна гнучкість тощо). Він позиціонувався як основна сила в реалізації планів нової влади.

Аби позитив якомога більше лунав і відлявся на шпальтах журналів, правильним селянці / селянину, робітниці / робітнику протиставлялися образи неправильних членів соціалістичного суспільства – так званих ворогів, шкідників, лишенців обох статей.

Здавалося, що жіночий журнал мав величезну аудиторію, проте накладі видань тих часів свідчать про те, що технологія читання не могла функціонувати як самостійна і на певних етапах між журналом і аудиторією мали діяти професійні комунікатори (жінорганізатори, професійні читці, робсількори, агітатори й пропагандисти та ін.) [18]. У малограмотній аудиторії мали працювати й інші канали, якими б трансливалися нові образні стандарти. Одним із таких каналів було кіно, зокрема художнє.

У молодій соціалістичній країні прекрасно розуміли роль і значення кіно, а тому докладали чимало зусиль щодо його розвитку.

Художня й естетична функції кіно на довгі десятиліття стали вторинними відносно агітаційної і пропагандистської, а кінодискурс, у першу чергу, використовувався як своєрідний комунікатор-провідник світоглядних, візуальних, поведінкових та інших стереотипів, штамів і кліше, тиражованих або навпаки, засуджуваних владою. Минуле, сучасне й майбутнє радянського чоловічого й жіночого життя активно візуалізувалося радянським кінематографом. З цією метою кожного року (особливо в 1930-х рр. – першій половині 1941 рр.) радянське кіновиробництво продукувало все більше й більше кінофільмів. Натомість критики тих років були впевнені, що кількість все ще не переросла в потрібну партії якість.

Оскільки ми говоримо про два канали гендерної комунікації влади – жіночий журнал і художнє кіно, – можемо сказати, що на шпальтах видань для жінок не часто, але з'являлися матеріали, метою яких була корекція кінематографічного смаку пересічної радянської жінки відповідно до образних уподобань партійного дискурсу. Так, наприклад, у 1929 р. “Женский журнал” надрукував рецензію-огляд “Героїня нашого часу на сучасному екрані” (автор М. Юдін), у якій художнє кіно зазнало нищівної критики через неспроможність показу справжньої жінки часу. З погляду сьогодення ця рецензія є прекрасним ілюстратором офіційного позиціонування жінки тогочасною владою (звернімо увагу на те, що сучасні кінознавці високо оцінюють більшість фільмів, названих у тексті рецензії). Отже, по-перше, в ідеологічно правильному ключі жінка мала і могла бути ким завгодно, але аж ніяк не звичайною жінкою: “Сучасну жінку, у житті – людину, у родині товариша, у політиці – активіста, у науці – робітника, у мистецтві – художника ще незадовільно демонструвала радянська кінематографія” [20]. По-друге, жінка в коханні для кінорепресентацій була небажана, а ще краще – категорично заборонена, бо “вся тематика “жіночих фільмів” конструюється навколо однієї, так би мовити, генеральної точки драматургії: кохання, кохання і кохання..., простіше кажучи, будь-який такий фільм, котрий змальовує життя жінки, спостерігає за нею в побуті, описує й формує ідеологію жінки, агітує за жінку в громадському житті тощо, демонструє її майже виключно крізь призму статевої проблеми. Чи йдеться про жінку-міщанку (“Місяць ліворуч”), революціонерку (“41-й”), селянку (“Баби рязанські”), робітницю (“Вибієни”), пригнічену (“Мусульманка”), вільну (“Кохання втрюх”), розумну (“Її шлях”), дурнувату (“Світле місто”), самотню (“Дім на Трубній”) чи заміжню (“Дружина”) – скрізь й усюди кухарі розважальної кінематографії подають цю страву духовної їжі щедро змашеною

статевими емоціями. І в результаті виходить якась загальна патологія” [20]. По-третє, показ вищеназваних героїнь вважався соціальним замовленням, але поширеним не в соціалістичному, а в “буржуазному мистецтві” у контексті ідеї боротьби, а не рівності статей. По-четверте, це зумовило появу (йдеться про західний контекст) “цинічного”, “грубого” терміна “хороша баба”. По-п’яте, “саме ця “хороша баба” до цього часу заважає справжній жінці вийти на авансцену життя, посісти почесне місце в історії і стати людиною, товаришем, активістом, працівником, творцем” [20]. По-шосте, автор матеріалу переконаний, що справжня жінка до цього часу жорстоко боролася з “хорошою бабою” – і тільки в СРСР “справжня” перемогла, “аж раптом радянське кіномистецтво встало впоперек дороги, заважає знищувати суперницю” [20].

М. Юдін намагався виправити ситуацію, як йому здавалося, на краще, а тому запропонував типи героїнь “радянського жіночого фільму”, які відповідають чи могли б відповідати новим ідеологічним стандартам. Це: а) тип революционерки (фільми “Мати”, “Оповідання про повішених”, “Бунт”, “Ордер на арешт”), але й тут Юдіна дратує недосконалість художнього змалювання жіночого образу; б) тип селянки, у якому ним було виявлено “багатющу гаму відтінків”: слабка, підлегла чоловічій силі (“Баби рязанські”, “Красуня Харита”); заповнена чужим розумом (“Світло місто”); пригнічена долею (“Морок”); дружина, коханка (“Катерина – паперовий ранет”); та, що, ніяковіючи, прагне до свободи і рішуче завойовує права (“Її шлях”); учорашня рабіня, що стала хазяїном життя (“Генеральна лінія”). Тип селянки Юдін вважає героїнею майбутніх і найближчих поколінь; вона “нова, наша, справжня жінка, котра прокинулася від вікової сплячки” [20, с. 5]; в) тип комсомолки, на думку Юдіна, “кіноплівка ще не вловила як слід”. Це комсомолка-панянка (“Вибіони”), комсомолка-мрійниця (“Дівчина з далекої ріки”), комсомолка-бій-баба (“Красуня Харита”), комсомолка-тихоня (“Кружева”), комсомолка-шибайголова (“Ціна людини”), комсомолка – страждаюча жінка (“Паризький чоботар”) та ін. Такі типи називаються “достатньо фальшивими” порівняно з “типом просто комсомолки”; г) тип робітниці “однозначно не змогла ані зрозуміти, ані показати радкінематографія. Замість неї ми бачимо бездушні схеми людей від станка (“Людина народилася”, “Два панцирники”, “Рідня”, “Світле місто” та ін.)” [20, с. 5]; д) тип декласованої жінки також позиціонувався несприятливо; це: “буржуазна, котра живе з робітником” (“Чужі”), “аристократка, яка зійшлася з партійцем” (“Така жінка”); е) “тип пригніченої жінки Сходу” радянський кінематограф та-

кож не міг показати правдиво; це або гаремна іграшка чоловіка, або жертва релігійно-побутового дурману цілої нації; д) ніяк не представлялися типи інтелігентки (“Коло”, “Аеліта”), непманші (“Свої й чужі”, “Ордер на життя”), міщанки (“Яблучко”, “Дівчина з коробою”) [20].

Однозначно, образні жіночі і чоловічі репрезентації радянського кінодискурсу 1920-х рр. – початку 1941 р. були цікаві й різномірні, що цілком зумовлювалося поетапними змінами в гендерній політиці держави (не була винятковою ситуація, коли на певному етапі гендерній політиці держави представлення жінки або чоловіка вважалися прийнятними, проте згодом вони оцінювалися негативно). Так, наприклад, об’єктивним мистецьким і відмінним від інтерпретації Юдіна є представлення жінки в кіно в нарисі І. Рейнца “Жінка в кіно”, надрукований у 1926 р. у “Журнале для хозяек” [21; 22]. На відміну від Юдіна, автор не вбачав жодного негативу і не вдавався до політичних па в тому, що західний і радянський кінематограф так багато уваги приділяв жінці (зауважимо, що 1926-й р. і форма власності журналу ще дозволяли робити такі порівняння на позитиві). “Жінка в кіно. В іноземному репертуарі вона посідає виключно величезне місце. Можна впевнено говорити, що 80% фільм західного, а особливо американського виробництва, вибудовує свій сюжет навколо центрального жіночого образу, і тільки 20% сценаріїв або показують чоловічу фігуру в особі героя п’єси, або вимальовують детективну історію зі змішаним персоналом, тобто з повноцінними чоловічими і жіночими ролями” [20; с. 17]. На додаток цього перевага жіночого в кіно дискурсі зумовлюється тим, що, по-перше, вона більше, ніж чоловік-актор, западає в душу аудиторії: глядач з легкістю може назвати “десятки жіночих імен, знайомих і слуху й окові, дякуючи їх артистичному значенню для екрану”; по-друге, жінка є “представницею лику для кіно” на протизаг “безликий масі”; по-третє, “вона фотогенічна” за чоловіка-актора. По-четверте, посилюючись на коментар німецького кінорежисера, І. Рейнца зазначав: “При рівності в інших відношеннях я надаю перевагу при зйомці жінці, оскільки вона ... психологічно характерніша для картини”; через образ жінки завжди можна легко показати “характер обстановки, побуту, взаємовідносин діючих осіб...” [20, с. 17].

Для І. Рейнца цілком є зрозумілим і аргументованим те, що “незалежно від ідеологічної оцінки цього явища, можна констатувати той факт, що в теперішній час (коли наша молода кінематографія дає, вірогідно, не більше 2–3% загальносвітової продукції), домінуюче місце в процесі екранної творчості займає жінка...” [21, с. 22].

Незважаючи на камінці в бік “радянського жіночого кіно” М. Юдіна, можемо твердити, що від 1920-го й до початку 1940-х рр. динамічна жіноча приватна історія залишалася вдячним тлом для показу кроків партії й уряду щодо зміни політичного, економічного й соціального життя в країні на краще. А найважливішим було те, що знімали ці історії відомі й визнані світом режисери (Г. Александров, С. Герасимов, О. Довженко, М. Донской, С. Ейзенштейн, Г. Козинцев, М. Ромм, Я. Фрід та ін.), і грали в них чудові актори (І. Ільїнський, М. Крючков, М. Ладиніна, І. Макарова, І. Москвін, Л. Орлова, В. Серова та ін.).

Оскільки в означений період було знято багато стрічок (проте від кінця 1910-х і в 1920-х рр. чимало фільмів не збереглося або до нас дійшли тільки окремі їх частини чи уривки), ми називатимемо найбільш поширені кіноти́пи жінок чи то дівчат.

1. Так, виховання нової жінки соціалізму починалося з дитинства, тому в фільмах активно діяли дівчата-підлітки, які радо відгукувалися на зміни в радянській країні: Таня (“Хочу бути льотчицею”, 1928), Ілька (“Кульгава”, інша назва “Забути не можна”, 1930), Айгуль (“Айгуль”, 1936) та ін. Звичайно, що сегмент дитячого кіновиробництва розвивався і не залишався поза увагою ідеологів нової влади. У ньому нарівно діяли і хлопчики, і дівчата.

2. Різномірним представлявся тип молодій дівчини, яка поступово торувала шлях до самостійного дорослого життя. Це дівчата, які ще тільки обирали професії (дочка залізничника Оришка (“Оришка”, 1939); уже стали студентками (Тоня Жукова (“Гарячі дні”, 1935), Наталя (“Закон життя”, 1940), Шура Мурашова (“Серця чотирьох”, 1941)), курсантками льотної школи (Галя (“Льотчики”, інша назва “Окрилені люди”, 1935)) та ін.

3. Левова доля фільмів тиражувала образ жінки-трудівниці, зокрема робітниць Марії (“Партійний квиток”, 1936) і Каті Іванової (“Дівчина з характером”, 1939), Льолі Сергєєвої (“Весняні дні”, інша назва “Ентузіасти”, 1934); рибалок Марії (“Біля синього-синього моря”, 1935) і Варвари (“Баби”, 1939), вагоножатої Наді (“Не затримуйте рух”, 1930), регулювальниці (“Саша”, 1930), поштарки (“Волга-Волга”, 1938); білетного касира Яни (“Пригоди Корзинкіної”, 1941) та ін. У часи непу цілком адекватно сприймалася роль жінки, котра працювала сама на себе: (“Дівчина з коробкою”, 1927) тощо.

4. Не міг обійтися радянський кінематограф і без показу жінок, які опанували чоловічу професію: бригада дівчат-токарів (“Наші дівчата”, 1939), Мар’яна Бажан (“Трактористи”, 1939), майбутня трактористка Марія (“Жінка”, 1932), Ніна – інструктор льот-

них курсів (“Крилатий маляр”, 1936), випускниця морехідного училища, помічник капітана Іра (“Донька моряка”, 1941) та ін.

5. Представлялися й жінки, котрі воювали чи мали стосунок до бойових дій (не в контексті Великої Вітчизняної війни): стрілок Марютка (“Сорок перший”, 1926), Марина (“Її шлях”, 1929), Глаша (“В останню ніч”, інша назва “Глаша”, 1933), санітарка Наташа (“Фронтіві подруги”, 1941) та ін.

6. Незважаючи на те, що до жінок-інтелігенток, особливо “дореволюційного гарту”, ставлення було стриманим, а вряди-годи й ворожим, кінематограф не міг не транслювати образи таких жінок, ось тільки походження нової інтелігенції мало бути робоче-селянське. Це: вчителька Надя, котра повертається працювати до своєї школи (“Весняний потік”, 1940), і Тетяна Петрівна, яка їде вчителювати в тундру (“Романтики”, 1941); викладач університету і науковець доцент Галина Мурашова. Цікавою була і презентація типу жінки-науковця у фантастичному контексті: аспірантка Марина (“Космічний рейс”, 1935) тощо.

7. Тип жінки творчої професії був не надто популярним, але досить часто представлявся у таких жанрах, як комедія чи музична комедія. Це колишня хатня робітниця – співачка Анюта (“Веселі хлоп’ята”, 1934), дочка професора Сіма, котра захоплюється оперетою, а не класичною музикою, як хотів її батько професор (“Антон Іванович сердиться”, 1941) та ін.

8. Різною була й селянка на кіноекрані. Це дівчина-комсомолка, яка активно працювала на благо суспільства: колгоспниця Маринка (“Багата наречена”, 1937), свинарка Глаша (“Свинарка й пастух”, 1941); колишня батрачка, наймичка, яка охоче приймала нові зміни в суспільстві: Параша (“Будинок на Трубній”, 1928), Танька (“Танька-корчмарка”, 1928), Альона (“Любов Альони”, інша назва “Пісня про бабу Альону”, 1934), Олександра Соколова, яка стала колгоспницею й була обрана депутатом Верховної Ради (“Член уряду”, 1939), ткаля Таня (“Світла путь”, 1940); дівчина – селянка-активістка громадського життя; Даша (“Станиця дальня”, 1939); селянка-жертва свого чоловіка, котрий не сприймав нову владу і був замаскованим ворогом: Варвара (“Селяни”, 1934) та ін.

9. Тип жінки, котра опинилася на “дні” суспільства, тиражувався неактивно й переважно протягом 1920-х рр.; більш прийнятним був варіант її перевиховання: Люба (“Повія”, друга назва “Вбита життям”, 1926), Катерина (“Катерина – паперовий ранет”, 1927) та ін. Негативним персонажем були: жінка-лишенка, яка намагалася в будь-який спосіб “підлаштуватися” під нову владу: пані фон Вальц та її донька Аліса (“Чужа”, інша

назва “Така жінка”, 1927) та ін.; жінка-ворог нового ладу: княгиня Ширванська (“Покарання княгині Ширванської”, 1926) тощо.

10. Оскільки СРСР був багатонаціональним, і кіноіндустрія поступово розвивалася в усіх республіках, на екрани виходили фільми, у яких жінки різних національностей представлялися і як жертви, і як борці за свої права в новому суспільстві: чеченка-мусульманка Джальма, заміжня за українцем Миколою (“Джальма”, 1928), Айша (“Третя дружина мулли”, 1928), єврейка Со́ня (“Бунт бабусь”, 1929), удмуртки Італмас і Тутігаш (“Суперниці”, 1929), узбечка Ойнісу (“Донька святого”, 1930), єврейка Дора (“Квартали передмістя”, 1930), литовка Оніте (“Онїте й Іонеліс”, 1930), циганка Альта (“Останній табір”, 1935), грузинка Гверістіне (“Дівчина з Хідобані”, 1940), турчанка Фатіма (“Дівчина з того берега”, інша назва “Застава номер сім”, 1940), казашка вдова Райхан (“Райхан”, 1940) та ін.

Висновки. Протягом перших десятиліть радянської влади кіно впевнено завойовувало не тільки симпатію аудиторії, але й несвідомо для останньої ставало надійним каналом передачі не тільки художньої інформації, а й ідеологічного контенту. У нашому випадку воно слугувало (як і слугує до сьогодні) каналом динамічної трансляції змін гендерної системи на рівні вербальному, аудіальному, візуальному. Кіно продукувало образ, останній породжував емоцію, що забезпечувало образіві довге життя в підсвідомості глядача (за потреби показ художніх стрічок міг бути багаторазовим).

У журнальному жіночому дискурсі відбувалася постійна робота з цільовою читацькою аудиторією (журнали виходили раз на місяць; за потреби їх вихід збільшувався від двох до чотирьох разів на місяць). Одночасне подання потрібної для роботи з аудиторією текстової інформації в різних жанрових формах дала змогу спрямовувати й постійно підтримувати необхідний владі вектор перебудови гендерної системи і, відповідно, гендерного знання. Зручними в цьому плані були образні формати, подані в текстах, наповнення яких змінювалося залежно від зміни ідеологічних та гендерних настанов влади.

Перспективи подальших досліджень розлогі. Це і вивчення паралельності функціонування: художнього кіно і плакатного мистецтва; публіцистичного і художнього контенту як каналів гендерної комунікації влади тощо.

Література

1. Ажгихина Н. Гендерные стереотипы в современных масс-медиа / Н. Ажгихина // Женщины: свобода слова и творчества : сборник статей. – М. : Эслан, 2001. – С. 5–22.
2. Женщина и визуальные знаки / [под ред. А. Альчук]. – М. : Идея-Пресс, 2000. – 280 с.
3. Кирилина А. Гендерные аспекты массовой коммуникации / А. Кирилина // Гендер как интрига познания : сборник статей / [сост. А. Кирилина]. – М. : Рудомино, 2000. – С. 47–80.
4. Сидоренко Н.М. Гендерні орієнтації українських ЗМІ / Н.М. Сидоренко // Журналістика : науковий збірник / [за ред. Н.М. Сидоренко]. – К., 2005. – С. 84–92.
5. Булгакова О. Советские красавицы в сталинском кино / О. Булгакова // Советское богатство. Статьи о культуре, литературе и кино. – СПб. : Академический проект, 2002. – С. 391–411.
6. Маматова Л. Машенька и зомби. Мифология советской женщины / Л. Маматова // Искусство кино. – 1991. – № 6. – С. 110–118.
7. Туровская М. Женщина и кино. Заметки / М. Туровская // Искусство кино. – 1991. – № 6. – С. 131–137.
8. Дашкова Т.Ю. Любовь и быт в кинолентах 1930 – начала 1950-х годов / Т.Ю. Дашкова // Отечественная история. – 2003. – № 6. – С. 59–67.
9. Журнальна продукція УРСР : анотаційний збірник / [уклад.: А. Сокальський, М. Рапота. – Х., 1932. – 183 с.
10. Мячкова Е.Г. Партийное руководство развитием кинематографии : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. ист. наук : 07.00.01 / Е.Г. Мячкова. – М., 1990. – 24 с.
11. Орлов И.Б. “Гримасы эпохи” в историко-революционном фильме 1920-х годов / И.Б. Орлов // Отечественная история. – 2003. – № 6. – С. 21–30.
12. Теплинский О.В. Научная интеллигенция в советском кинематографе: основные тенденции презентации : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. ист. наук : 24.00.01 / О.В. Теплинский. – Краснодар, 2006. – 23 с.
13. Пода О.Ю. Проблема гендерных настанов у радянській жіночій пресі / О.Ю. Пода // Держава та регіони. Сер. Гуманітарні науки. – 2007. – № 1. – С. 96–100.
14. Пода О.Ю. Концепція “нової жінки” на шпальтах радянської жіночої преси / О.Ю. Пода // Вісник Запорізького національного університету. Сер. Філологія. – 2007. – № 1. – С. 141–150.
15. Пода О.Ю. Роль преси в роботі з “жіночим ресурсом” в Україні (1920–1921 рр.) / О.Ю. Пода // Соціальні комунікації сучасного світу: науково-теоретичний збірник / [гол. ред. О.М. Холод]. – Кривий Ріг : Вид-во Навчального центру ОНУА, 2009. – С. 125–131.

16. Пода О.Ю. Жіноча сторінка в газеті як канал гендерної комунікації влади / О.Ю. Пода // Держава і регіони. Серія: Соціальні комунікації. – 2010. – № 2. – С. 150–154.
17. Пода О.Ю. Мала проза журналу “Селянка України” (1924–1941) як історія образу-стереотипу української жінки та чоловіка / О.Ю. Пода // Українська періодика: історія і сучасність : доп. та повідомл. десятої всеукр. наук.-теорет. конф., Львів, 31 жовт. – 1 листоп. 2008 р. / НАН України ; ЛННБУ ім. В. Стефаника ; [за ред. М.М. Романюка]. – Л., 2008. – С. 371–381.
18. Пода О.Ю. Роль комунікаторів-аматорів у контексті гендерного пресового дискурсу 20-х – 30-х рр. ХХ ст. / О.Ю. Пода // Журналістика. Лінгвістика. Дидактика : збірник наукових праць. – Полтава : ПНПУ ім. В.Г. Короленка, 2010. – С. 220–224.
19. Пода О.Ю. Нова радянська жінка українського села на шпальтах журналу “Селянка України” (“Колгоспниця України”) (1920-ті – 1930-ті рр.) / О.Ю. Пода // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – Т. 23 (62). – № 4. – С. 359–367.
20. Рейнц И. Женщина в кино / И. Рейнц // Журнал для хозяек. – 1926. – № 2. – С. 17.
21. Чернова Н.В. Полководческий образ Сталина периода гражданской войны в трактовке советского художественного кинематографа второй половины 1930-х – начала 1950-х годов : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. истор. наук : 07.00.02 / Н.В. Чернова. – Магнитогорск, 2007. – 31 с.
22. Багдасарян В.Э. Образ врага в исторических фильмах 1930–1940-х годов / В.Э. Багдасарян // Отечественная история. – 2003. – № 6. – С. 31–46.
23. Юдин М. Героиня нашего времени на советском экране / М. Юдин // Женский журнал. – 1929. – № 8. – С. 5.

Пода Е.Ю. Советская женская пресса и художественное кино 1920–1940 гг. как каналы гендерной коммуникации власти

В статье рассматривается женский журнал и художественный фильм 1920–1940-х гг. как составляющие гендерной коммуникации власти. В работе с массовой аудиторией художественный фильм конца 1910-х – начала 1920-х гг. дополнял влияние пресового ресурса на реципиентов, хотя уже в середине 1920-х гг. он был определен не только как средство художественной коммуникации, но и как один из каналов и одно из средств пропаганды новых гендерных стандартов жизни.

Ключевые слова: гендерная коммуникация власти, пресовый ресурс, пропаганда, художественный ресурс

Poda O. Soviet female press and feature film of the 1920–1940 years as channels of government's gender communication

In the article the author determines the female magazine and the feature film of the 1920th – 1940th years as a components of government's gender communication. In terms of influence on mass audience, the feature film of the end of 1910th – the beginning of 1920th years completed the impact of the press resource on recipients. However, in the middle of the 1920th years the feature film was considered not only as means of artistic communication but as a one of the channels and means of propaganda of the new gender life standards.

Key words: feature film, government's gender communication, press resource, propaganda.