

*Журавльова Тетяна Василівна,*  
кандидат мистецтвознавства, старший викладач,  
кафедри кінознавства Київського національного  
університету театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

*Tetiana Zhuravliova,*  
Ph. D. in Art Criticism, a senior research fellow of  
cinematology Department. Kyiv National  
I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and  
Television University, Kyiv

## ПРОПАГАНДА В УКРАЇНСЬКОМУ КІНОМИСТЕЦТВІ 1930-х РОКІВ: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ

**Анотація.** Завданням статті є аналіз пропагандистських тенденцій в кінематографі СРСР 1930-х років крізь призму гендерних стереотипів. На думку авторки, жіночі образи дають можливість яскравіше простежити динаміку соціокультурних процесів, які формували основні ідеологеми соціалістичного реалізму. Також зміни в соціально-політичному житті радянського суспільства в зазначений період зумовлювали трансформації уявлення про гендерні ролі, а також про моделі статевої поведінки, які могли бути продемонстровані на радянському екрані.

**Ключові слова:** пропаганда, гендер, жінка, українське радянське кіномистецтво, тоталітаризм.

**Постановка проблеми та її актуальність.** Вплив гендерних моделей соціальної поведінки на екранні мистецтва, а також зворотний процес — формування соціальних стереотипів через екранні образи — є основною проблемою статті. В українському кінознавстві це питання недостатньо вивчене. Зосередження уваги на жіночих образах в кінематографі суголосне новітнім соціальним гендерним запитам суспільства. Акцентування уваги на пропагандистських меседжах, які здатні впливати на суспільну думку та на громадянську позицію, також додає дослідженню актуальності.

**Мета дослідження** — визначити особливості репрезентації жіночих образів у ігровому кінематографі СРСР періоду 1930-х років. Виявити елементи пропаганди, а саме просування у широкий загал певних ідеологічних установок через жіночі персонажі. Чоловічі персонажі розглядатимуться в контексті соціальних і культурних трансформацій поняття «жіночності» в пропагандистських меседжах радянського екрана в зазначений період.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Вплив тоталітарної ідеології на кінематографічну

образність проаналізовано у статті Барабаш К. На порівняльній характеристиці радянської та нацистської систем авторка робить висновок про подібність сюжетних схем у стрічках СРСР та Німеччини 1930-х років. Тоталітарне мистецтво тяжіло до стереотипів, що спонукало режисерів надавати перевагу масовому кінематографові. У простих, доступних, часто видовищних формах таке мистецтво просувало пропагандистські ідеї, зокрема, персонажі часто відмовлялися від особистого на користь суспільних інтересів.

Зміни у правовому та соціальному становищі жінок в СРСР, у 1920–1930-ті роки та вплив радянської ідеології на уявлення про жіночу красу розглянуто в дослідженні Ігнатенко І. Критичною рефлексією щодо мистецтва соціалістичного реалізму позначені праці Мусянко О.

Роль образу жінки в радянському кіномистецтві тоталітарної доби, зміни уявлення про жіночність, а також особливості демонстрації на екрані інтимного, приватного життя розглянуто в працях Дашкової Т., Булгакової О. та Бородіної А.

**Виклад основного матеріалу.** Предметом пропонуваного дослідження є концепт «жінка» в соці-

окультурному контексті тоталітарного мистецтва. Акцентуватимуться ті жіночі образи, які несли позитивний сенс, тобто у річищі пропагандистських ідей вони набували структуротворчого засобу.

У статті зосереджено увагу на українських стрічках тоталітарної епохи — вітчизняний екран у цей період був залежним від загальнорадянських культурних ідеологем 1930-х років. Та навіть ці ідейні, політичні чи соціальні установки в свою чергу мали спільні ознаки з тоталітарним мистецтвом інших країн, приміром, тої ж Німеччини часів Гітлера.

Кіно тоталітарної епохи в усіх країнах в усі часи має одну головну спільну ознаку: воно було спрямоване на завоювання глядацьких мізків на користь певної ідеології. Як правило, основа будь-якого фільму тоталітарної епохи — протиставлення «свій — чужий», «друг — ворог», «герой — зрадник». Розподіл героїв за такими ознаками завжди базується на превалюванні надцінної ідеї над особистістю. Ідея може бути будь-якою, але вона завжди важливіша за людину (Барабаш, 2021).

Жіночий образ у кінопропаганді тоталітаризму конструє екранну реальність, яка виходить за межі власне мистецтва і стає частиною реальності соціальної. На довгі роки саме екранні образи героїнь заміщували в соціальній свідомості реальні жіночі типи, закарбовуючи мистецькі образи як достовірні історичні прототипи.

Авторка у цьому дослідженні не відділяє соціальне значення понять «чоловіче» та «жіноче» від їхніх біологічних статевих відмінностей. Акцентуючи увагу на різниці в соціальних функціях чоловіка та жінки (принаймні декларованих у радянській суспільній думці), простежимо особливості відтворення цих відмінностей у формах і стереотипах пропагандистського мистецтва. Візьмемо для аналізу фільми на так звану тему колгоспної праці, доволі актуальну для всього радянського кіно тоталітарного періоду.

Людина села ще в дозвуківий період у радянському кіно виокремлюється в особливий культурологічний феномен. Щоб наголосити негативні сторони «патріархальної сільської свідомості», застосовуються засоби невербального характеру. Зокрема можна навести різноманітні приклади суто жестового відтворення «ексцентричного образу “сільського ідіота”»: впізнавані техніки Чапліна, як-то величезні валянки зі шкарпетками назовні, також селянина часто зображають інфантилізованою особою, з великими руками, які ще більше видовжені рукавицями на резинках (Булгакова, 2005, с. 153).

Сільське як безглузде, некультурне, нецивілізоване начало просувається в радянській культурі опозицією до культури урбаністичної. Недаремно сільського жителя часто зображають у міському середовищі, в якому він губиться, і від того ще більш комічними та неоковирними видаються його манери. Зрештою сільський персонаж стає опонентом міському жителю, але особливого класу — пролетаря. Інфантильного селянина місто за допомогою кіно вчить, як митися під душем, як правильно переходити вулицю, сідати в трамвай, пересуватися в натовпі тощо, а також як знайомитися із дівчиною, навіть як цілуватися (Булгакова, 2005, с. 149). Тобто створюється суспільне уявлення про місто як осередок правильного, єдино прийняттого життя. Де навіть кохання відмінне від «дикого», архаїчного сільського. Тут можна згадати стрічку 1928 року «Баби рязанські» (реж. О. Преображенська, Совкино), в якому йшлося хоч і про події дореволюційного життя, але традиції вочевидь були ще знайомими глядачам, адже фільм користувався великою популярністю серед радянського глядача. Мовилось про давні звичаї так званого снохацтва — співжиття свекра з невісткою. У фільмі ці стосунки мали характер винятковий, який засуджувався спільнотою (молода жінка накладає на себе руки після народження дитини від згвалтування свекром).

Мешканець села позиціонується в кіно СРСР також як потенційно ворожий новому устрою елемент. Агітаційний фільм С. Ейзенштейна «Старе й нове» (1929 р., Совкино) просував радянську ідеологію щодо села з першого титру — вислову В. Леніна «Нам необхідно нашу країну із країни аграрної перетворити на країну індустріальну». Нині можемо зауважити, що режисер змальовує сцену «весілля» племінного бичка Фомки і сільської корови з доволі саркастично переосмисленим фрейдистським підтекстом, проводячи паралель між природними потребами свійських тварин з інтимними стосунками сільської спільноти. Щоб набути нових ознак, ці прості, «природні» люди мусять проти ініціацію — перетворення «з людини природи», «землі» на людину цивілізації, за улюбленою метафорою часу — «сталеві» людини. З простої, мужиком битої баби — в утопічного андрогіна, зливаючись у фіналі фільму зі своїм «залізним конем» і стаючи абсолютно невпізнаною у шкіряних крагах та окулярах-фарах...» (Раку, 2014, с. 143). Так героїня стрічки, сільська жінка, Марфа Лапкіна, непоказна, з дійсно дикунською пластикою, демонструє метаморфозу міфічного становлення нової радянської людини.

У своєму набутому образі — напівжіночому і напівчоловічому, вона демонструє нову сексуальність, вже відділену від гендерних поведінкових стереотипів минулого. Оновлена Марфа справді уперше видається привабливою.

На початку 1930-х років актуалізується поняття агітпропу<sup>1</sup>. Кінематограф в СРСР був повністю підпорядкований державі, комуністичній партії зокрема, ідеологи могли вимагати, аби той чи той фільм переробили чи зупинили його виробництво. Тому й з'являється сила-силенна так званих агітпропівських стрічок: «всі зняті нашвидкуруч упродовж двох-трьох місяців. При цьому від режисерів вимагалось синтетичного й динамічного стилю, безпосереднього відгуку на тогочасні події та політико-економічні кампанії, що їх проводила партія» (Госейко, 2005, с. 73).

Зважаючи на процеси колективізації, які впроваджувалися здебільшого примусово та мали на меті ліквідацію заможних господарів-землевласників, агітаційний екран поставив завдання дещо змінити фокус, під яким до того розглядали селянина. Через спротив населення такій системі примусових заходів екран був покликаний висвітлювати перехід селян у колгоспи з залученням максимально привабливих соціальних типів.

«Кінофільм «Земля» (1930) поетично та схвилювано відтворює ті соціалістичні перетворення, які відбувалися в селі на початку колективізації...» — так писав про фільм О. Довженка радянський історик кіно І. Корнієнко (Корнієнко, 1975, с. 83). У «Землі» висока емоційність часто досягається не наративом, а сугестивними для української ментальності архетипами, зокрема архетипом Землі: «який апелює до читача різними символічними значеннями та емоційними нюансами й включає не тільки поняття ґрунту, але й живописні краєвиди та чарівну природу» (Фока, 2016, с. 100).

Однією з найпотужніших у фільмі є сцена оголення Наталки, дівчини Василя, сільського активіста, який загинув від рук куркуля. Розпач через втрату коханого змушує молоду жінку скоїти дивний і доволі незбагненний акт — вона, геть роздягнута, кидається по кімнаті від вікна до ліжка, немов від болю стискає груди та скроні. Кадри оголеної жінки монтуються то зі стадом коней, яке

біжить полем, то з натовпом молоді, яка поспішає на збори, то зі сценою в сільській церкві, у якій панотець на самоті править службу. Оголена жінка немов пов'язує весь життєвий коловорот подій, адже її горе є рушійною силою сюжету, принаймні його завершальною стадією.

Оголена жінка агонізує від втрати коханого, і мимоволі цей образ асоціюється з самою Землею, яка буде зорана не волами, а «пекельною» металеву машиною — трактором. Земля втратила первозданий спокій перших сцен стрічки — лагідні поля, яблуневі садки, немов райські кущі, — відтепер вона покликана, виснажуючи себе, працювати на благо соціалістичного суспільства. Не варто вчергове наголошувати, що стрічка О. Довженка не досягла бажаного пропагандистського ефекту. Її звинуватили в ідеологічній невитриманості та «біологізмі». І справді, біологічний акт запліднення жіночого начала, живого організму — землі, неживою матерією — трактором (його чоловічий маркер унаочнений актом сечовипускання сільських чоловіків у радіатор машини) повністю руйнує ідеологічний сенс стрічки.

Новий чоловік у цій стрічці Довженка зазнає поразки, нова жінка — не відривається від свого архаїчного, питомо національного ґрунту — і через те потерпає сам режисер, як невдалий на той момент апологет сталінського тоталітаризму, що набирає потуги.

На початку 1930-х років кінематограф узяв на озброєння метод художнього відображення дійсності — соціалістичний реалізм, декларований тоді радянськими ідеологами як єдиноприйнятний для мистецтва СРСР. Один з постулатів соцреалізму вимагав від митців відтворювати життя «у формах самого життя», тобто герої мали бути максимально правдоподібними, а їхні вчинки психологічно мотивованими. Насправді ж, за таких умов герої виходили здебільшого одноманітними за своїми характеристиками. Образи виходили доволі функціональними, такими що втілюють певну сюжетну функцію, якийсь ідеальний чи, навпаки, негативний зразок особистості. У розмірковуваннях про художню сутність соцреалізму відома вітчизняна кінознавиця О. Мусієнко посилається на думку українського філософа, культуролога М. Поповича: «чим фальшивішою по суті була картина, намальована митцем, тим ближчими до реальності, більш життєподібними мусили бути засоби зображення» (Мусієнко, 2006, с. 119).

Продовжуючи далі тему агітації селянства до побудови комуністичного суспільства, розглянемо дві музичні стрічки російського режисера

<sup>1</sup> Агітпроп — пропаганда загалом і радянська пропаганда зокрема. Часто поняття застосовують коли йдеться про твори радянської культури та мистецтва, що мають ознаки радянської пропаганди, заангажовані комуністичною ідеологією. Часто застосовується в негативному, іронічному сенсі.

І. Пир'єва, які були зафільмовані в Україні. Основним сюжетним елементом згадуваних картин зокрема є «передісторія весілля», трудові досягнення молодих виконують роль посагу і є ознакою чеснот. Як у фільмі «Багата наречена» (1937), так і в подальших роботах режисера ця казкова та мелодраматична схема є основною. Також казковий атрибут ідеальності персонажів задіяний як сюжетний елемент «обґрунтованості» кохання, коли найкращий обирає найкращу (Павло — найкращий тракторист, Маринка — найкращий член найкращої бригади хліборобів).

Казкові мотиви та образи були легко впізнавані та близькі масовому глядачеві, адже вплив через персонажа — «просту людину» — це дієвий засіб переконання широкої аудиторії в будь-яких ідеях. Тим більш, що герої відкрито не декларували пропагандистські гасла, навпаки, вони займалися буденними справами — але весело, з ентузіазмом. І між соцзмаганнями примудрялися закохуватися, ревнувати, будувати родини. На таких мали рівнятися виснажені голодоморами українські колгоспники, жителі інших республік, подивившись ці фільми, повинні були формувати своє уявлення про Україну як про процвітаючу радянську республіку.

Також фільм рясніє масовими сценами. Кінопропаганда таким чином заволодівала довірою глядача, намагаючись ідентифікувати позицію головних героїв і соціуму, який їх підтримує, з позицією середньостатистичної радянської людини. Головний меседж згадуваних фільмів І. Пир'єва — це необхідність важко працювати, досягати високих показників у труді. Актриса М. Ладиніна в ролі передовички Марини була рекламою колгоспної праці як приємного проведення часу з піснями та жартами: темперамент героїні, тендітна фігура, витончені манери, майже аристократичні риси обличчя мали перемонтувати в свідомості глядача розуміння про колективізацію та пов'язані з нею трагічні суспільні наслідки.

Вже мовилося, що герой у фільмі на колгоспну тему повинен був мати виняткові трудові досягнення. Інші характеристики вже були додатками до цієї, основної, риси — характер, уподобання, зовнішність не ставилися так високо, як показники праці. Так, до прикладу, газета з портретом ударниці Мар'яни Бажан (М. Ладиніна) у фільмі «Трактористи» (1938) дала поштовх для заочної закоханості в неї танкіста Кліма Ярка (М. Крючков).

Фабульна схема, оздоблена фольклорно-обрядовими весільними елементами, надає пропаганді захопливості. Також цей фільм, які і попередній,

демонстрував життя нового класу, свідомішого за селянство, кориснішого за інтелігенцію, але ще менш значущого, ніж пролетаріат, — колгоспника. Характер цієї міфологеми про нову людину, нові принципи стосунків і вже недалеке світле майбуття збігався з казковою ідеалізацією життя. Додатково підсилене музичним матеріалом, дійство цих картин пропонувало справжню казку на сучасному матеріалі.

У згаданий історичний період культурологи та історики кіно зазначають важливу деталь, на якій до того не зосереджували увагу. У радянських фільмах 1930–50-х років доволі типовою сюжетною ситуацією була демонстрація кохання персонажів через працю:

не просто «паралелізм», а перекодування любовної лінії в трудову, сцена трудового пориву, підготовлена попередньою любовною лінією, яка відбувається на очах у «закоханого» (рідше — «закоханої»), демонструє духовне єднання «пари» і шляхом метафоричного перенесення прочитується як сцена еротична (Дашкова, 2014, с. 167).

Атрибути праці в цьому разі ставали «фігурами заміщення» в любовних стосунках для привнесення «еротичної складової» в сцени кохання.

Говорити про почуття в радянському кінематографі зазначеного періоду також було не надто прийнятним. Саме в радянському кіно спостерігається винятково цютовлива та лаконічна, частіше завуальована любовна лексика. Дослідники радянського кінематографа акцентують увагу на несформованості побутової мови «говоріння» про кохання. Герої замість вербального спілкування чи прямого зізнання в коханні, приміром, гуляють під хвилюючу музику, співають (якщо це музичний фільм). Іншим «традиційним “евфемізмом” еротичного стану (в радянському кіно — Ж. Т.) слугував показ природи: весняне танення снігу, вир, водоспади, льодохід, лісосплав, пшениця, яку ритмічно гойдає вітер» (Дашкова, 2014, с. 168).

Попри те, що кохання в радянському кіно сприймалось як щось позитивне, навіть бажане для повноцінного розвитку особистості в суспільстві, з його екранною репрезентацією відбувалися деякі проблеми. Наприклад, за всієї своєї класової благонадійності навіть «правильне» почуття було таким, що «мусило приховуватись та витіснятись, імовірно саме з цим нормативним витісненням кохання в радянському кінодискурсі й пов'язана його сублимація в роботу чи мистецтво» (Дашкова, 2014, с. 168).

Окрім еротизації трудового акту в тоталітарному кіно СРСР спостерігаємо, ще й «суспільний

характер» любовних стосунків, які «розглядаються лише як спосіб побудови родини, як любов для шлюбу» (Дашкова, 2014, с. 168). Любовні переживання — побачення та з'ясування стосунків також переважно відбуваються прилюдно, доволі нечасто в період дозвілля і набагато частіше — за трудовими поривами.

У радянському кіно наприкінці 1930-х років актуалізується проблема рівності жінок із чоловіками. Декларативні тези мали бути закарбовані в кіномистецтві, а не лише на шпальтах газет. Жінки — передовички виробництва чи трактористки мали унаочнювати гарантовані радянською Конституцією рівні права чоловіків і жінок. У реальності ж на керівних посадах перебували переважно чоловіки, у сфері науки та освіти також провідні позиції були за чоловіками. Але мистецтво мусило нівелювати фактичний розподіл гендерних ролей у радянському суспільстві, видаючи ідеальний світ екрана за правду життя. У вже згаданих раніше «Трактористах» жіночий персонаж — Мар'яна Бажан виступає доволі активним чинником сюжету. Ця активність підкріплена не лише професійною та характерною завзятістю трактористки. Дівчина й візуально вже не відповідає загальноприйнятному образу колгоспниці. Як і у фільмі С. Ейзенштейна «Старе й нове» (де абсолютно не фотогенічна Марфа Лапкіна набуває жіночого шарму у чоловічій формі тракториста), Мар'яна виглядає винятково привабливою в засмальцьованій робі та незмінних кирзових чоботях. М. Ладиніна створила образ не лише трудової одиниці — звичної візуальної моделі екранного героя радянського кіно. Режисер вочевидь намагався втілити на екрані не лише ідею рівності чоловічих і жіночих персонажів, а й акцентувати увагу на маскулінності як необхідній властивості для успіху в роботі та особистому житті, коли «проста баба» підвищується до «товариша», особистість у такому разі «наділяється традиційно чоловічими соціально-політичними функціями» (Бородин, 2000, с. 118).

М. Ладиніна значно підкорегувала виробничо-героїчний тип радянської екранної феміни та привнесла в нього сексуальну привабливість. У сценах *несуспільних*, коли дівчина у себе вдома, вона замріяна, ніжна і тендітна, такою ж «традиційно жіночною» вона постає й у сцені власного весілля — у вишитій сорочці та газовій хусточці на ший. Одразу ж ми спостерігаємо різку переміну в її манерах, у мові її тіла. Поруч із сильним чоловіком, своїм нареченим, танкістом-трактористом, вона вже не хлопчисько в кепі, а лагідна

й покірنا жінка. Віднині її основна функція — це материнство, і вочевидь, наприкінці 1930-х років у кіномистецтві доволі обережно просувається ідея спрямування сексуальної енергії персонажів вже не так на виробничі процеси, а на захист населення та його репродукування.

Через загрозу війни відбувається певна мілітаризація суспільного життя в СРСР, скажімо, заняття спортом фактично перетворились у військову підготовку цивільного населення. На тлі державної пропаганди такі традиційно чоловічі заняття, як авіація та стрільба, ставали дедалі більше популярними і серед жінок (Ігнатенко, 2014, с. 180). У кінематографі також цю тенденцію підхоплює оборонна кінопродукція. Іноді непрямо, не акцентуючи увагу на військових подіях, кінофільми впроваджували в суспільну свідомість думку про необхідність у разі війни жінкам захищати країну на рівні з чоловіками.

Ще до війни режисер Г. Тасін на Одеській кіностудії починає роботу над фільмом «Дочка моряка». Весела та життєрадісна стрічка не містила якогось вагомого драматичного конфлікту, любовні непорозуміння героїв, випускників морського інституту, вирують лише навколо упередженого ставлення хлопця до жінок на флоті. Так само сприймає жінку-штурмана й батько героїні, бувалий капітан на пенсії. Найнапруженішим моментом фільму є шторм, Ірина (Т. Беляєва), як помічник капітана, скеровує команду таким чином, що судно виходить з лиха майже неушкодженим. Таким чином дівчина доводить свою професійну компетентність і гендерну рівність своєму батькові та нареченому. Навіть після вдалого повернення на берег судна Ірини, Василь має ще вагоміші підстави дорікнути, що фах капітана для жінки небезпечний. Яка ж тоді головна ідея цього фільму? Усталена істина, що чоловіча функція на флоті є провідною, в цій історії навіть не обговорюється. Прагнення Ірини виняткове, нетипове для радянської жінки. У фільмі наголошено на рівних можливостях, й аж ніяк не на легкості чи доцільності їхнього практичного втілення. Дівчина виглядає доволі елегантною в морській формі, вона виявляє великодушність, коли її невеличке судно рятує пасажирів закордонного лайнера. У цьому сенсі образ морського штурмана втрачав свою маскулінність, але натомість нарочито декларував миролюбність і гуманізм радянського флоту (цивільного чи військового — у цьому разі ці поняття тотожні). Нагадаємо, що стрічка вийшла на екран у 1941 році, хоч і оповідала ще про мирне довоєнне життя. Її ідея була проєкцією тодішньої загальнодержавної

позиції СРСР щодо винятково оборонного характеру радянського війська, а власне, пропагандою миролюбної політики сталінського режиму.

**Висновки.** У статті проаналізовано низку українських картин періоду 1930-х років, у яких через жіночих персонажів репрезентовані основні пропагандистські меседжі зазначеного часу. Зокрема, через магістральний для радянського кіно образ жінки-колгоспниці акцентовано увагу на соціокультурних змінах, які декларувалися мистецтвом так званого соціалістичного реалізму.

«Нова жінка», яка у пропаганді соціальних процесів сталінської доби мала руйнувати сталі, а часто архаїчні гендерні уявлення, в українському кінематографі продовжувала відстоювати та закріплювати в свідомості широких мас імідж трудівниці, для якої найвище благо — це важка праця. В привабливих і видовищних формах не одне десятиліття тоталітарної доби закарбовувалася ідея побудови світлого комуністичного майбутнього, заради якого часто потрібно терпіти скруту, заради якого можна віддати й власне життя.

Розглянуто способи репрезентації любовних стосунків у кінематографі 1930-х років, які часто сублимувалися в трудові досягнення, що також було однією з форм кінопропаганди.

Також було акцентовано на гендерній модифікації жіночих образів у зв'язку зі зміною політичного курсу СРСР. Проголошення статевої рівності в радянському суспільстві покликало кіномистецтво просувати імідж жінки, яка оволодіває чоловічими професіями, а відтак це привносить зміни і в характер її поведінки та у зовнішні ознаки. Маскулінні риси в жіночих образах наприкінці 1930-х років нерідко закарбовували в мистецтві суспільні інтенції щодо ймовірності військових дій СРСР. Кінофільми так званого оборонного характеру впроваджували в суспільну свідомість думку про необхідність у разі війни жінкам брати участь у бойових діях на рівні з чоловіками.

#### Джерела та література

- Барабаш, К. (2021). Левиафан і Ейзенштейн. *Український тиждень*. 4 квітня. URL: <https://tyzhden.ua/History/251714> (дата звернення: 09.06.2022).
- Бородин, А., Бородин, Д. (2000). Баба или товарищ? Идеал новой советской женщины в 20-х-30-х гг. *Женские и гендерные исследования в Тверском государственном университете*. Тверь: Тверской государственный университет. 2000. С. 45-51.
- Булгакова, О. (2005). *Фабрика жестов*. Москва: Новое литературное обозрение. 302 с.
- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа. 1896–1995* / пер. с фр. С. Довганюк; ред. В. Войтенко. Київ: KINO-KOLO. 461 с.

- Дашкова, Т. (2014). Любовь и быт в советских кинофильмах 1930–1950-х годов. *Культурология: Дайджест*. / Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии. Москва: РАН. ИНИОН. № 2 (69). 240 с.
- Ігнатенко, І. (2014). «Ідеальна жінка»: уявлення про жіночу красу в СРСР у 1920–1930-ті роки. *Етнічна історія народів Європи*. Київ: Вид-во УНІСЕРВ. Вип. 42. С. 178-183.
- Корниєнко, І. (1975) *Киноискусство Советской Украины. Страницы истории*. Москва: Искусство. С. 240.
- Мусяєнко, О. (2006). Українське кіно 30-х рр.: по той бік соціалістичного реалізму. *Нариси з історії кіномистецтва України*. Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва; ред.-упоряд. І. Зубавіна; голова ред. кол. В. Сидоренко. Київ: Інтертехнологія, 864 с.
- Раку, М. (2014). *Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи*. Москва: Новое литературное обозрение, 720 с.
- Фока, М. (2016). Сугестія підтекстових смислів у кіноповісті «Земля» та в однойменному фільмі Олександра Довженка. *Вісник ЛНАМ. Серія: Культурологія*. Львів. Вип. 29. С. 98-08.

#### References

- Barabash, K. (2021). Leviathan i Eizenshtein. [Leviathan and Eisenstein] *Ukrainskyi tyzhden*. 4 kvitnia. URL: <https://tyzhden.ua/History/251714> (date of completion: 06/09/2022) [in Ukrainian].
- Borodina A., Borodin, D. (2000). Baba ili tovarisch? Ideal novoy sovetskoy zhenschiny v 20-h-30-h gg. [Woman or a comrade? The ideal of the new Soviet woman in the 20s-30s]. *Zhenskije i gendernyje issledovaniya v Tverskom gosudarstvennom universitete*. Tver: Tverskoy gosudarstvennyiy universitet. S. 45-51 [in russian].
- Bulgakova, O. (2005). *Fabrika zhestov* [Gesture Factory]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. 302 s. [in russian].
- Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa. 1896–1995* [History of Ukrainian cinematography. 1896–1995] / per. s fr. S. Dovhaniuk; red. V. Voitenko. Kyiv: KINO-KOLO. 461 s. [in Ukrainian].
- Dashkova, T. (2014). Lyubov i byit v sovetskih kinofilmah 1930–1950-h godov [Love and life in Soviet films of the 1930s–1950s]. *Kulturologiya: Daydzhest. / Tsentri gumanit. nauch.-inform. issled. Otd. kulturologii*. Moskva: RAN. INION. N. 2 (69). 240 s. [in russian].
- Ihnatenko, I. (2014). «Idealna zhinka»: uiavlennia pro zhinochu krasu v SRSR u 1920–1930-ti roky [«Ideal woman»: a statement about woman's beauty in the USSR in the 1920s-1930s]. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*. Kyiv: Vyd-vo UNISERV. Vyp. 42. S. 178-183 [in Ukrainian].
- Kornienko, I. (1975). *Kinoiskusstvo Sovetskoy Ukrainyi. Stranitsyi istorii* [Cinematography of Soviet Ukraine. History pages]. Moskva: Iskusstvo. S. 240 [in russian].
- Musiienko, O. (2006). Ukrainske kino 30-kh rr.: po toi bik sotsialistychnoho realizmu [Ukrainian cinema of the 30s: according to the book of socialist realism]. *Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy*. Akademiia mystetstv Ukrainy, Instytut problem suchasnoho mystetstva; red.-uporiad. I. Zubavina; holova red. kol. V. Sydorenko. Kyiv: Intertekhnolohiia, 864 s. [in Ukrainian].
- Raku, M. (2014). *Muzyikalnaya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epohi* [Musical classics in the myth-making of the Soviet era]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 720 s. [in russian].
- Foka, M. (2016). Suhestiiia pidtekstovykh smysliv u kinopovisti «Zemlia» ta v odnoimennomu filmi Oleksandra Dovzhenka [Suggestion of subtextual meanings in «Earth» cinematography and in Oleksandr Dovzhenko's film of the same name]. *Visnyk LNAM. Seriia: Kulturolohiia*. Lviv. Vyp. 29. S. 98-108 [in Ukrainian].

*Tetiana Zhuravliova*

**Propaganda in ukrainian cinema art of the 1930S: gender aspect**

**Annotation.** The task of the article is to analyze the propaganda trends in the cinema of the 1930s in the USSR from the perspective of gender stereotypes. According to the author, women's images make it possible to more clearly trace the dynamics of socio-cultural processes that formed the main ideologemes of socialist realism. Also, the shifts in the socio-political life of Soviet society in the period entailed transformations of the understanding of gender (roles, ролі), as well as patterns of sexual behavior that could be demonstrated on the Soviet screen.

**Keywords:** propaganda, gender, woman, Soviet cinematography, totalitarianism.