

---

# Концепции репродуктивного поведения и материнства в советском кино 1920–1930-х гг.

Юлия Филина

## Concepts of reproductive behaviour and motherhood in Soviet cinema of the 1920–1930s

Julia Philina

(Institute of Russian History, Russian Academy of Sciences, Moscow)

DOI: 10.31857/S2949124X24040121, EDN: FFDDEV

Репродуктивность и материнство всегда являлись важной темой как общественных обсуждений, так и исследований в области социальных наук, демографии и медицины. В то же время многие аспекты материнства, прежде всего беременность и роды, продолжительное время относились к области сакрального, т.е. были окружены многочисленными традициями, верованиями и суевериями и даже табуированы. Это осложняло распространение медицинской информации и проведение исследований социальных аспектов данного явления. Советское государство в первые годы своего существования проводило новаторскую политику в отношении вопросов репродуктивности, а семья как социальный институт переживала в это время серьезные трансформации.

В центре внимания данной статьи – отражение репродуктивного поведения и материнства в советском кино конца 1910-х – первой половины 1930-х гг.: показ механизма репродуктивного выбора, беременности, деторождения и ухода за младенцем. Исследование кинематографа относится к области визуальной истории. В её методологии изобразительное произведение рассматривается как самостоятельный источник, апеллирующий прежде всего к сфере эмоционального<sup>1</sup>. Его необходимо исследовать, исходя из постулата об автономности произведения. Кинематограф – объёмный источник, отражающий широкий спектр общественных процессов и явлений. Поэтому следует учитывать исторический и художественный контексты, авторскую позицию создателей фильма и подход студии, политический запрос государства и финансирующих структур и т.д. Также кино доносит до публики желаемые и критикуемые модели поведения<sup>2</sup>.

В то же время следует отметить проблемы исследования кинофильма как исторического источника. Главная из них – невозможность определить степень влияния на поведение аудитории: удавалось ли при его помощи «уговорить» или «отговорить» зрителя совершить тот или иной поступок, какие открытия делались в процессе просмотра, какое впечатление производили те или иные герои. Для понимания конкретного воздействия того или иного фильма могли

---

© 2024 г. Ю.С. Филина

<sup>1</sup> См.: Мазур Л.Н. «Визуальный поворот» в исторической науке на рубеже XX–XXI вв.: в поисках новых методов исследования // Диалог со временем. 2014. № 46. С. 95–108; Щербакова Е.И. Визуальная история: освоение нового пространства // Исторические исследования в России–III. Пятнадцать лет спустя. М., 2011. С. 473–488; и т.д.

<sup>2</sup> См.: Булгакова О. Фабрика жестов. М., 2021.

бы использоваться социологические опросы, но, во-первых, они в изучаемый период не проводились, во-вторых, табуированность темы могла привести либо к уклонению от ответа, либо к неискренности. Тем не менее можно предположить, что представленные в кинематографе концепции репродуктивного поведения и материнства (как и многие другие аспекты) в значительной мере определяли представления аудитории о любви, семье, детях и т.д.

Историографию исследуемой темы можно разделить на две основные категории. Первая – историческая литература. В советский период преимущественно изучалась система охраны материнства и детства. В 1990-х гг. появление новых источников, подходов (гендерной истории и др.) и методик позволили учёным расширить предметное поле исследований и выйти на новый уровень осмысления материала<sup>3</sup>. Однако справедливо отмечается, что проблематика отнюдь не исчерпана<sup>4</sup>. Напротив, регулярно появляются новые темы – например, практика деторождения<sup>5</sup>, которой посвящена важная публикация последних лет – «Человек рождающий»<sup>6</sup>. В ней исследованы перемещение родов из домашнего пространства в больницу, из статуса интимного, «женского» дела в поле профессиональной медицины, переход от традиционной модели родов к «биомедицинской» в XVIII – начале XX в. Предложенная авторами монографии концептуальная модель использована в данной статье при рассмотрении темы репродуктивности и материнства в кино 1920–1930-х гг.

Вторая категория – научная литература, затрагивающая вопросы женского и материнского образов, пространства телесного и интимного в советском кинематографе<sup>7</sup>. Здесь особенно интересен тематический номер журнала «Studies in Russian and Soviet cinema»: авторы включённых в него статей пришли к выводу, что «интимное» на советском экране фактически отсутствовало вплоть

---

<sup>3</sup> Коршунова Н.Н. Деятельность Коммунистической партии в области охраны материнства и младенчества (1917–1926 гг.) // КПСС в борьбе за социализм и коммунизм: некоторые вопросы истории и историографии. М., 1985. С. 26–32; Gradska Yu. Soviet people with female bodies. Performing beauty and maternity in Soviet Russia in the mid 1930–1960s. Stockholm, 2007; Смирнова Т.М. Дети страны Советов: от государственной политики к реалиям повседневной жизни. 1917–1940 гг. М.; СПб., 2015; Жиромская В.Б., Араловец Н.А. Российские дети в конце XIX – начале XXI в.: историко-демографические очерки. М., 2018; Араловец Н.А. Городская семья в России 1897–1926 гг. Историко-демографический аспект. М., 2019; и т.д.

<sup>4</sup> См.: Смирнова Т.М. Семейная политика и трансформация семейно-брачных отношений в послереволюционной России (1917–1920-е гг.): основные итоги и актуальные вопросы изучения // Российская история. 2023. № 1. С. 146–157.

<sup>5</sup> Коршунова Н.Н. Материнство и здоровье женщины: социальные практики в России конца XIX – начала XX веков // Репрезентации телесности. М., 2003. С. 128–137; Графова М.А. Аборт в Советской России в эпоху НЭПа: официальная пропаганда vs массовые установки // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. Т. 38. 2020. № 4. С. 229–264; Материнство в советской деревне: ритуалы, дискурсы, практики: в 2 т. СПб., 2022; и т.д.

<sup>6</sup> Мицюк Н.А., Пушкарёва Н.Л., Белова А.В. Человек рождающий: история родильной культуры в России Нового времени. М., 2022. Стоит отметить, что данная тема уже становилась объектом исследования, но лишь в рамках истории медицины (Леви М.Ф. История родовспоможения в СССР. М., 1950).

<sup>7</sup> Смагина С. Новая женщина в кинематографе переходных исторических периодов. М., 2023; Смагина С.А. Критика «полового вопроса» в советском кинематографе второй половины 1920-х – начала 1930-х гг. // Артикулы. 2017. № 3. С. 89–94; Хан О.В. «Раскрепощение женщины Востока» в 1920-е годы: идеология, практика и кинематограф // Вестник антропологии. 2021. № 4. С. 215–229; Цивьян Ю. На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., 2010; Moss A.E. Stalin's harem: the spectator's dilemma in late 1930s // Studies in Russian and Soviet cinema. Vol. 3. 2009. № 2. P. 157–172; и т.д.

до 1980-х гг.<sup>8</sup> Однако сейчас этот взгляд уже можно скорректировать благодаря новым исследованиям, которые, в частности, раскрыли советский «язык интимности» и телесности применительно к 1930-м гг.<sup>9</sup>

Хронология данной статьи охватывает период, начинающийся на рубеже 1910–1920-х гг. и отмеченный, среди прочего, легализацией аборт<sup>10</sup>, и завершающийся в 1936 г., когда с их запретом<sup>11</sup> отношение государства к репродуктивному выбору женщины резко изменилось. В качестве источников выступают выявленные мной игровые фильмы соответствующей тематики<sup>12</sup>, которые можно разделить на три группы. В первую входят произведения о советской современности тех лет: «Дети – цветы жизни» (1919), «Особняк Голубиных» (1924), «Дорога к счастью» (1925), «Катка – бумажный ранет», «Проститутка» (оба – 1926 г.), «Третья Мещанская» / «Любовь втроём», «Парижский сапожник», «Такая женщина» / «Чужая» (все – 1927), «Мой сын» (1928), «Саша», «Стыдно сказать» (оба – 1930 г.), «Две матери» (1931), «Женщина» (1932), «Наследный принц Республики» (1934), «Лавры мисс Элен Грей» (1935), «Случайная встреча» (1936). Вторая группа – фильмы историко-революционные: «Конец Санкт-Петербурга», «Бабы рязанские» (оба – 1927 г.). Третья – сохранившиеся или восстановленные фильмы, события которых происходят в Закавказье или Средней Азии: «Вторая жена» (1927), «Алмаз» (1936), а также «Джальма» (1928), где по сюжету героиня приезжает из Чечни в украинскую деревню. В них центральные темы статьи – зачатие, беременность, роды – прямо не затрагивались, более того, отсутствовала сама постановка вопроса о репродуктивном выборе женщины. Однако показывалось становление её как матери в новых, послереволюционных условиях, выступавшее как часть процесса освобождения угнетённой женщины Востока и превращения её в советского человека. Помимо собственно кинопродукции исследованы и частично вводятся в научный оборот материалы различных версий сценариев и их обсуждений, режиссёрские записи.

Кинофильмы, рассказывавшие романтические истории, довольно быстро обрели популярность у мирового зрителя и стали одним из наиболее коммерчески успешных жанров. Обычно они повествовали о бедной девушке, попадающей в тяжёлую ситуацию, но затем спасающейся. Однако советское кино, противопоставив себя капиталистическому, наполнило привычные лирические сюжеты новым идеологическим содержанием, сделав акцент на распространении санитарной грамотности или явлениях, связанных с трансформацией

---

<sup>8</sup> *Shcherbenok A.* Russian/Soviet screened sexuality: an introduction // *Studies in Russian and Soviet cinema.* Vol. 3. 2009. № 2. P. 137–138.

<sup>9</sup> *Дашкова Т.Ю.* Любовь и быт в кинолентах 1930-х – начала 1950-х годов // *Отечественная история.* 2003. № 6. С. 59–67; *Дашкова Т.Ю.* Телесность – идеология – кинематограф: визуальный канон и советская повседневность. М., 2013.

<sup>10</sup> Постановление наркоматов здравоохранения и юстиции РСФСР от 18 ноября 1920 г. «Об охране здоровья женщин» // *Собрание узаконений РСФСР.* 1920. № 90. Ст. 471.

<sup>11</sup> Постановление ЦИК и СНК СССР 27 июня 1936 г. «О запрещении абортов, увеличении материальной помощи многодетным, расширении сети родильных домов, детских яслей и детских садов, усилении уголовного наказания за неплатёж алиментов и о некоторых изменениях в законодательстве о разводах» // *Собрание законов СССР.* 1936. № 34. Ст. 309.

<sup>12</sup> В данной статье не рассматриваются научно-просветительское кино (например, фильм «Аборт» Н.И. Галкина, снятый в 1924 г.), которое в массе своей утеряно, а также документалистика (хотя, к примеру, в фильме «Человек с киноаппаратом» Д. Вертова, вышедшем в 1929 г., реальные роды показаны наиболее откровенно).

семьи. Причём следует отметить, что смена сюжетных акцентов объяснялась не только государственным заказом, но и идейной позицией создателей кинопродукции. Так, А. М. Роом, режиссёр фильма «Третья Мещанская», приобретшего широкую известность со скандальным оттенком, писал: «Та интимная “честность” и то прилизанное целомудрие, с которым подходили в фильме к взаимоотношениям мужчины и женщины, должны быть окончательно разоблачены. Довольно обкармливать зрителя сладкими сказками о проворных аистах и волшебной капусте! Нужно заговорить настоящим языком там, где до сих пор слышны были хихикание, подсюсюкивание и шепелявость»<sup>13</sup>. Как следствие, в картинах тех лет смело заявили о себе новые явления в семейной жизни. Так, хотя в подавляющем большинстве рассматриваемых фильмов герои состоят в браке, один из главных двигателей сюжета — любовный треугольник в том или ином виде (из 20 вышеназванных он присутствует в 12).

**Репродуктивный выбор: зачатие, выявление беременности, сохранение или аборт.** В изучаемый период осознанное родительство в его современном понимании отсутствовало, а возможности для репродуктивного выбора на этапе зачатия ввиду острой нехватки средств контрацепции и слабой информированности населения о способах контроля рождаемости по сути были крайне ограничены даже в городе, не говоря уже о деревне. Однако на этапе почти неизбежной беременности решался вопрос о сохранении ребёнка, и советский кинематограф демонстрирует, что выбор оставался за женщиной. В то же время прерывание беременности — почти всегда несостоявшееся. К примеру, Людмила из «Третьей Мещанской»<sup>14</sup> сообщает новость о своей беременности мужу Николаю, который предлагает ей сделать аборт. Интересно, что лечебница, которую она посещает, частная, хотя в 1927 г. аборт доступен бесплатно в государственных медучреждениях<sup>15</sup>. Подчёркнуто, что к данной услуге прибегают лишь «чуждые элементы» — нэпманши, купчихи. Однако героиня непривычна к больнице, профессиональное медицинское вмешательство пугает её. Она убегает, сохраняет ребёнка, отказываясь таким образом от мещанского сознания, и садится в поезд, который в кинематографе данного периода часто символизировал прогресс и освобождение.

Идея создания фильма «Дорога к счастью»<sup>16</sup> принадлежала лично наркому здравоохранения Н. А. Семашко. В центре сюжета — красноармеец, который заводит роман с городской девушкой Настей при наличии жены и детей в деревне. Узнав о своей беременности и «двоежёнстве» избранника, героиня пытается покончить жизнь самоубийством, однако её и неродившегося ребёнка спасают бдительные соседи. При поддержке подруг и государства она сохраняет беременность и становится матерью.

«Парижский сапожник» рассказывает об отношениях Кати и Андрея. Несмотря на то что Андрей — комсомолец, он не готов стать отцом, беременность подруги оценивает как «кучу неприятностей», заявляя, что «пропахнет пелёнками»<sup>17</sup>, и в итоге обращается за помощью к «товарищам» из криминального

<sup>13</sup> Абрам Матвеевич Роом. 1894–1976. Материалы к ретроспективе фильмов. М., 1994. С. 14.

<sup>14</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0JBweoVX5Tw>

<sup>15</sup> Следует отметить, что несмотря на разрешение аборта, удовлетворить потребность в нём ввиду недостаточности количества соответствующего персонала и пространств советское государство не могло.

<sup>16</sup> Госфильмофонд (далее — ГФФ). Р-1287.

<sup>17</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LOsA6PMNVIw> — с 16:45.

мира. Он договаривается о встрече с Катей, но на месте её поджидают совсем другие люди. Девушка получает записку: «Я узнал, ежели будешь с несколькими, плод ликвидируется. Надейся на ребят»<sup>18</sup>. Она, однако, спасается от группового изнасилования, в конце фильма отрицательные героини наказаны, в том числе благодаря комсомольской ячейке, а Катя ожидает родов. Вероятно, основой для сюжета могло послужить «чубаровское дело»<sup>19</sup>, хотя в режиссёрском описании данная связка отсутствует<sup>20</sup>.

В фильме И.А. Савченко «Случайная встреча» сталкиваются две актуальные для этого периода темы — спорт и деторождение. Главная героиня Ирина, ударница фабрики игрушек им. Ф.Э. Дзержинского и спортсменка, сообщает своему партнёру, спортивному инструктору Гришке, о беременности. Тот воспринимает новость негативно — собирался привезти на спартакиаду чемпионку, а «это» ему не нужно. Однако отправить подругу на аборт не может, так как к моменту выхода фильма его в СССР уже запретили, поэтому ограничивается фразой: «Дело твоё»<sup>21</sup>.

Сценарий этой кинокартины множество раз переписывался. Авторы старались успеть за идеологическими изменениями, касавшимися как физкультуры и спорта, так и деторождения, однако текст всё равно отправляли на доработку<sup>22</sup>. Савченко создавал первичный вариант в конце 1920-х гг. для театральной постановки: «В 1929 году, когда я работал в бакинском ТРАМе<sup>23</sup>, мною совместно с тов. Перельманом была задумана физкультурная оперетта, в основу которой мы предполагали положить опубликованный в газете факт о том, что девушка отказалась от всесоюзного рекорда, потому что не хотела делать аборт (кажется, речь шла о Марии Шамановой)»<sup>24</sup>. В этой версии сценария слово «аборт» фигурирует, однако не в разговоре Гришки и Ирины, а когда последняя обсуждает случившееся с товарищами по фабрике: Пятачком и влюблённым в неё Петром Ивановичем<sup>25</sup>. При этом она сама рассматривает прерывание беременности как один из возможных вариантов, правда, лишь на мгновение. Одна из отсутствующих в итоговом варианте сцен — митинг-спор, в котором с одной стороны выступают физкультурники, уговаривающие Ирину отправиться в абортарий ради участия (и победы) в спартакиаде, а с другой — сама Ирина и поддержавшие её женщины. К данному моменту она уже решила сохранить ребёнка: «Эти большие здоровые парни явились сюда целой оравой, чтоб убедить меня стать убийцей». В ходе спора одна из женщин с горечью заявляет, что в «годы боёв» можно было делать аборты, более того, «на другое

<sup>18</sup> Там же, с 23:50.

<sup>19</sup> Процесс над бандой, совершившей групповое изнасилование, состоявшийся в Ленинграде в 1926 г. и получивший широкий резонанс (подробнее см., например: *Савчук А.А.* Чубаровское дело как прецедент законодательства и социокультурное явление в Советской России 1920-х гг. // Женщины и мужчины в контексте исторических перемен. Материалы Пятой международной научной конференции Российской ассоциации исследователей женской истории и Института этнологии и антропологии РАН (Тверь, 4–7 октября 2012 г.). Т. 2. М., 2012. С. 235–238; *Чубаров И.М.* «Чубаровское дело»: теория, политика и коллективная чувственность на закате раннесоветской эпохи // Гендерные исследования. 2017. № 22. С. 58–76).

<sup>20</sup> *Эрмлер Ф.М.* Документы, статьи, воспоминания. Л., 1974. С. 109–110.

<sup>21</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cBSGjZ9wdQ8>–23:58–26:53.

<sup>22</sup> Кремлёвский кинотеатр. 1928–1953. Документы. М., 2005. С. 364–365.

<sup>23</sup> ТРАМ — театр рабочей молодёжи.

<sup>24</sup> РГАЛИ, ф. 1992, оп. 1, д. 55, л. 7.

<sup>25</sup> Там же, д. 53, л. 58–61, 70.

мы... не имели права»<sup>26</sup>, однако теперь наступило иное время, и каждая может позволить себе счастье материнства.

Единственный фильм данного периода, где аборт всё-таки происходит, — «Лавры мисс Элен Грей»<sup>27</sup>. Он снят Ю.А. Желябужским на киностудии «Востоккино» в Ялте и выпущен в 1935 г. В центре внимания снова спорт и беременность. В экспликации к сценарию режиссёр описал главную героиню Таню следующим образом: «Основным её свойством, основной чертой её является, по-моему, — молодость. И не столько потому, что ей мало лет, хотя ей и фактически лет немного, но и потому, что у неё по-молодому мечтательная голова, горячая голова, которая и увлекает её иной раз в сторону от правильного пути. Но у неё также и горячее любящее сердце и это помогает ей преодолеть свои ошибки, изжить свои увлечения. Она отнюдь не взбалмошна, у неё хороший характер, она любит мужа, она хороший товарищ, и если она в своём увлечении спортом доходит до того, что порывает с мужем и с товарищеской средой, что в погоне за рекордом она, ради него, готова пожертвовать даже своим материнством (хотя всё её отношение к сыну подруги Лютвии говорит, что ей женское, материнское чувство совсем не чуждо), — то всё это именно потому, что она по-молодому, безоглядно увлеклась спортом уже не как физкультурой... И именно потому, а не только благодаря физической слабости после аборта, она так беспокоится ещё до решающего бега: её мучит разрыв с мужем, то, что она оторвалась от товарищей, — Лютвии, Алима, славного Кости. Всё это и ведёт к проигрышу, всё это и усугубляет для неё горечь поражения... И несомненно дальше она будет по-прежнему хорошей работницей и товарищем, хорошей женой и матерью, что не помешает ей заниматься и даже увлекаться и дальше спортом, но уже без тех перегибов, которые обнаружились в этот грозовой период её жизни». В отличие от предыдущих картин здесь будущий отец счастливы новости о беременности и пытается отговорить Таню от аборта: «Когда она захотела разрушить его самую горячую, самую заветную мечту — мечту о ребёнке — тут-то его южный темперамент прорвался и он гневно бросает “тогда убирайся к чёрту!”»<sup>28</sup>.

К середине 1930-х гг. перечень показаний для бесплатного аборта оказался сильно ограничен. Желябужский несколько раз переписывал сцену посещения Таней врача. Неизменными оставались сомнения, одолевавшие героиню. Обуздать волнение ей удалось не с первого раза: «Лестница большого дома. По ней быстро идёт кверху Таня, но постепенно её движения замедляются и вот она медленно подошла к двери. На двери таблица “Врач-гинеколог Э.Н. Каминская” (так в источнике. — Ю.Ф.). Таня протянула руку к звонку и, так и не решившись позвонить, быстро повернулась. Побежала вниз по лестнице, всё убыстряя спуск. Тротуар перед домом, где живёт доктор. Выбежала Таня. Остановилась. Крупно: Лицо Тани. Ей, по-видимому, стало нехорошо, закрыла глаза, судорожно глотнула воздух»<sup>29</sup>. Отображение же личности врача и сам приём подвергли значительной редакции. Первый вариант подан так: «На двери таблица: “Старший врач гинекологического отделения больницы им. Семашко Е.Н. Каминская”... В кабинете врача. Она, доканчивая писать, говорит сидящей Тане: “С этим назначением вы придёте через день прямо в больницу”».

<sup>26</sup> Там же, л. 101, 103–104.

<sup>27</sup> ГФФ, Р-1365.

<sup>28</sup> РГАЛИ, ф. 2698, оп. 1, д. 37, л. 3–4.

<sup>29</sup> Там же, л. 12.

Протянула Тане листок — та встала. Врач — полная, очень приятная женщина со спокойными уверенными движениями, одета в докторский белый халат»<sup>30</sup>. В итоге изменились и фамилия врача (на «В.Г. Обух»<sup>31</sup>), и результат посещения. Женщина-врач отказывает Тане в операции: во-первых, «аборт всегда разрушает здоровье», а во-вторых, её мотивы несостоятельны. Как и где героиня совершает аборт — не показано.

**Беременность и роды советской героини.** В рассматриваемое время беременность и роды на экране чаще всего демонстрировались символически. Например, о том, что героиня «в положении», зрителю сообщалось сценой, в которой она занимается теми или иными бытовыми делами и ей становится дурно. Роды показывались отрывочно, с акцентом на выражение лица героини, действия медиков и проч.

Два фильма второй половины 1920-х гг., в центре сюжета которых беременные женщины на больших сроках, это «Катка — бумажный ранет» и «Саша». Катка недавно перебралась из деревни в город, живёт в несоветской среде, незаконно торгует яблоками. Антагонистом выступает отец её ребёнка — делец Сёмка. Интересно, что он не отказывается от ребёнка и пытается возродить отношения с Каткой, однако она его отвергает. Когда приходит время рожать, ей становится дурно во время работы. На помощь приходит Вадик-Тиллигент — «осколок» отмирающего дореволюционного прошлого. Катка демонстрирует «не прогрессивное» поведение: рождает дома на кровати, требует позвать не врача или акушерку, а соседку Захарьевну, на следующий день снова идёт на работу, а ребёнка спокойно оставляет Вадиду<sup>32</sup>. Процесс родов демонстрируется через крик, сжимающийся кулак Катки, в сценарии она в момент родов также кричит Вадьке: «Отвернись!»<sup>33</sup>.

В первоначальном варианте сценария фильма «Саша», написанном О.Л. Леонидовым, сцена родов отсутствует. Вероятно, её добавила в сюжет режиссёр А.С. Хохлова, ко времени съёмок сама уже ставшая матерью. Героиня приезжает в город, во время прогулки попадает под трамвай, её спасает милиционер. Картина была призвана, среди прочего, создать положительный образ советской милиции, поэтому бездомная Саша остаётся жить в участке, помогает милиционерам по хозяйству, благодаря чему становится более сознательной. Роды начинаются на лестнице во время работы, после таскания мешков, и Саша не посылает за бабкой, а просит вызвать ей скорую помощь<sup>34</sup> (в сценарии врачей вызывал милиционер<sup>35</sup>). Из роддома она выходит только на десятый день. Во время общественного просмотра и обсуждения фильма в Москве сцена родов вызвала у некоторых зрителей недоумение. Так, рабочий Соколов с завода «Москвотопа»<sup>36</sup> о кадрах из больницы высказался так: «Не то Саша сумасшедшая, не то она родит»<sup>37</sup>. По мнению комсомолки Волковой, по

<sup>30</sup> Там же, л. 68, 72.

<sup>31</sup> Вероятно, что это отсылка к соратнику Семашко и стороннику превентивной медицины В.А. Обуху (1870–1934). Он занимал пост заведующего Московским городским отделом здравоохранения, но в 1931 г. вышел на пенсию.

<sup>32</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IFtI2jsDjrM> — 19:10–22:20.

<sup>33</sup> ЦГАЛИ, ф. 257, оп. 16, д. 8, л. 17.

<sup>34</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1ojCNaUrDiM> — 14:25–18:27.

<sup>35</sup> РГАЛИ, ф. 2579, оп. 1, д. 20, л. 16.

<sup>36</sup> Москвотоп — Московский топливный комитет, затем трест Наркомата лесной промышленности СССР.

<sup>37</sup> Там же, д. 1403, л. 5 об.

ходу фильма совершенно не чувствовалось, что Саша беременна, и вдруг у неё появился ребёнок<sup>38</sup>. И действительно, героиня до сцены с перетаскиванием мешков не демонстрировала дурного самочувствия и не испытывала бытовых трудностей. Выропанов из Общества друзей советского кино вообще предложил сцену родов сократить<sup>39</sup>.

Фильм «Женщина», пожалуй, последний, в котором беременность и роды продемонстрированы сколько-нибудь откровенно. В нём рассказывается о деревенской девушке Маше, которая мечтает стать трактористкой, но сталкивается с насмешками и нежеланием обучать её со стороны мужчин. Содействует ей только председательница сельсовета Петрович, помогавшая организовать на селе ясли и сама беременная. В кульминационный момент параллельно идут сцены с героинями<sup>40</sup>. Петрович рождает на рабочем месте. Маша в этот момент обучается на тракторной ремонтной станции. Там над ней «шутят», вынуждая взять голыми руками раскалённую гайку. Несмотря на сильную боль, она доносит её до мастера, предлагая ему «принять эстафету». В момент, когда она решается взять гайку, кадр переключается на роды председательницы: «С искажённым от боли лицом мучается Петрович, закусив губы. Спокойно делает своё дело акушерка, быстро хватая то один, то другой инструмент»<sup>41</sup>.

Художественный совет «Белгоскино» оценил фильм в целом положительно, при этом наибольшее внимание привлекла именно сцена с гайкой. Большинство сторонников упирали на наличие подобных фактов: «Разве... в нашем рабочем классе нет ещё отсталых рабочих, которые смотрят на женщину как на существо низшего порядка... призванное заниматься только деторождением и домашним хозяйством»<sup>42</sup>. По контрасту сцена с родами внимания тогда не привлекла. Упрёк в её излишней «биологичности» прозвучал позднее, на страницах журнала «Пролетарское кино»: «Эпизод с Петрович... затянут, что неверно, прежде всего со стороны содержания, ибо акцентирует на биологических началах... Уже простое сокращение этого прохода, снимающее акцент жертвенного страдания, дало бы убедительный эффект в плане последовательного развития идеи фильма, ликвидируя незакономерное и ложное отклонение в сторону... Диалектико-материалистическое восприятие действительности прорывается примитивно-материалистической, биологической трактовкой явлений, сопровождаемой, как это часто бывает, материалистическими привесками»<sup>43</sup>.

С 1933 г. изображение беременности из фильмов исчезает, однако сам сюжет о девушке, которая остаётся одна и «в положении», сохраняется. Это отражено, в первую очередь, в картинах «Наследный принц Республики» и «Случайная встреча». Здесь героини сами сообщают своим партнёрам о беременности, при этом никаких видимых проявлений «положения» нет. И в том и в другом случае мужчины не рады новости из-за того, что ребёнок повлияет на их образ жизни, но их супруги принимают решение рожать.

Литературный сценарий «Наследного принца Республики» акцентирует внимание на небедственном положении семьи и её мещанстве: «Муж и жена

<sup>38</sup> Там же, л. 9 об.

<sup>39</sup> Там же, л. 8 об.

<sup>40</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tCZbNdi7fRM> – с 48:27.

<sup>41</sup> РГАЛИ, ф. 3015, оп. 1, д. 5, л. 43.

<sup>42</sup> Там же, д. 293, л. 71.

<sup>43</sup> Пролетарское кино. 1932. № 13–14. С. 30–31.

у себя дома. Большая, светлая и удобная комната. Среди древтрестовской мебели попадаются отдельные вещи, купленные без надобности. Явная роскошь. Это начинающий отлагаться жирок достатка». У героини Наташи (Ирина в финальной версии фильма) беременность вызывает радость и она готова на конфликт с мужем: «Жена обернулась к нему всей фигурой, её лицо неожиданно спокойно: “А я хочу иметь ребёнка, и это моё право”. Муж вскипел от этого небывалого бунта». Затем сценарий концентрируется на неприятностях героя, а его спутница снова возникает в повествовании только после родов: «Открылась дверь комнаты. В комнату входит молодая жена — Наташа. В руках у неё завернутый в одеяла ребёнок. Она возвратилась из родильного дома. Она входит радостно возбуждённая, улыбающаяся и всё-таки тревожная... и вот остановилась в дверях, перестала улыбаться»<sup>44</sup>. Расстройство связано с запиской, в которой муж предлагает ей «одуматься» и сдать младенца в детдом, в противном случае он будет платить алименты, однако этим его участие в жизни Наташи и ограничится.

В обоих упомянутых фильмах роды и всё, что с ними связано, оставлены за кадром. По возвращении героинь на экран в их внешности не видно изменений: они обе выглядят по-прежнему, всё так же следят за собой, Ирина из «Случайной встречи» едет на спартакиаду и выигрывает её. Более того, и в этих, и в большинстве прочих кинокартин беременность и роды приводят лишь к положительным изменениям. Если сначала девушки оказываются одни в новой для них городской среде и претерпевают злоключения, то, став матерью, Катя устраивается на завод, Людмила покидает мешанское пространство полуподвальной квартиры и отправляется в новую жизнь, Саша вызволяет из тюрьмы мужа, ложно обвинённого в убийстве, и сама становится милиционером, и т.д. Героини превращаются в полноправных членов советского общества и таким образом обретают самостоятельность и счастье. Даже в «Лаврах мисс Элен Грей» первое место в соревнованиях занимает уже имеющая ребёнка Лютвия, а главная героиня Таня, сделавшая аборт, терпит поражение. Её «выздоровление» в конце фильма происходит именно благодаря материнскому инстинкту: «Таня не выдержала, схватила и поцеловала ребёнка. В этом её порыве должна сказаться вновь проснувшаяся в ней мечта о материнстве»<sup>45</sup>.

Интересно, что в том жанре советского кино, который принято обозначать как историко-революционный, итог беременности как правило печален. Фильмы «Бабы рязанские»<sup>46</sup> и «Конец Санкт-Петербурга»<sup>47</sup> повествуют о событиях 1917 г. и предшествующих лет. В обоих рождение ребёнка приводит к смерти матерей (одна умирает во время родов, другая, родив в результате изнасилования и боясь гнева мужа, кончает жизнь самоубийством). Этот сюжетный ход использован ещё в первом художественном фильме студии «Ленфильм», ныне утраченном: «Доля ты русская, долюшка женская» (1922)<sup>48</sup>. Беременность и деторождение использовались как один из элементов разграничения «старого» и «нового». Дореволюционная жизнь демонстрировалась как среда, лишавшая женщину возможности счастливого и здорового материнства. Противоположностью этому выступало материнство советское.

<sup>44</sup> ЦГАЛИ, ф. 257, оп. 16, д. 307, л. 8–10, 16.

<sup>45</sup> РГАЛИ, ф. 2698, оп. 1, д. 37, л. 218.

<sup>46</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wHSJoF5-fVI>

<sup>47</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qCxBFrT3EрE>

<sup>48</sup> Ленфильм. Аннотированный каталог фильмов (1918–2003). СПб., 2003. С. 18.

*Отцовство в кинематографе 1920–1930-х гг.* Не меньшее значение для кинематографии рассматриваемого периода имел вопрос отцовства. В большинстве случаев демонстрировалось, как биологический отец пытается влиять на выбор будущей матери, как правило его стремление направлено на отказ от отцовства. Людмила из «Третьей Мещанской» отправляется на аборт, поскольку в результате отношений с двумя мужчинами неясно, кто отец, а официальный муж не готов воспитывать чужого ребёнка. При этом в конце фильма её партнёры называют себя подлецами (что, впрочем, не мешает им продолжить жизнь уже вдвоём, без Людмилы). В фильмах «Катюша — бумажный ранет», «Наследный принц Республики», «Случайная встреча» биологические отцы детей показаны как главные антагонисты. В итоге они жалеют о решении бросить мать с ребёнком, но для них всё кончено, а вот женщина и ребёнок счастливы уже с новым партнёром.

В отличие от «Катюши» и «Саши», отец из «Наследного принца Республики» — классический советский персонаж. Он архитектор — создатель нового типа жилищ, нового быта. Работа для него значительно важнее отцовства. После расставания с женой он поселяется в квартире коллег, они фактически живут маленькой коммуной. Во время обсуждения фильма на совещании коллегии консультантов совместно с руководством 4-го объединения киностудии «Ленфильм» началась дискуссия о том, какой же социальный слой представляет муж и отец. Художественный руководитель студии А.И. Пиотровский заявил: «В основном этот сценарий ставит вопрос о социалистическом отношении к ребёнку. Сам по себе этот вопрос чрезвычайно важен и существенен. Здесь все трудности заключались в том, чтобы перевести [его] из плана буржуазного в план социалистический. Человек, который во всех отношениях корректен, он может в отношении семьи проявлять глубочайший атавизм, проявлять враждебность к ребёнку и тем самым он скатывается на позиции чрезвычайно враждебные нашей действительности... Мы хотели показать государственную заботу о ребёнке... в то же время левацким загибом является взгляд, что государство должно полностью нести заботу о ребёнке»<sup>49</sup>. Сценарист фильма Б.Ф. Чирсков указал, что поведение героя — следствие его буржуазности: «Такое отношение к ребёнку коренится в элементах буржуазной психологии, потому что бездетная семья — это типичное буржуазное явление, заиллюстрированное статистикой». Другим участникам совещания такой подход к фигуре отца казался слишком радикальным. По мнению старшего редактора и консультанта студии Р.Д. Мессер, отец должен оставаться «леваком», считаящим, что ребёнок будет мешать, но «он не должен быть безоговорочно сброшен, он не должен быть по ту сторону социалистического общества»<sup>50</sup>.

В финальной версии такого «перевоспитания» отца не происходит. В результате комедийного эпизода с трамваем ребёнок оказывается в квартире четырёх архитекторов. Они сначала тяготеют к нему, однако далее, при помощи советской системы охраны детства, их полная безответственность сменяется бережным отношением к младенцу, а один из них в финальной сцене заменяет ему отца. Переход от нежелания выполнять родительские функции к пересмотру точки зрения предполагался и в сценарии «Случайной встречи»<sup>51</sup>,

<sup>49</sup> ЦГАЛИ, ф. 257, оп. 16, д. 306, л. 22–22 об.

<sup>50</sup> Там же, л. 14 об.

<sup>51</sup> РГАЛИ, ф. 1992, оп. 1, д. 53, л. 247.

но уступил место финалу, в котором отцовство на себя берёт другой, положительный герой. В «Саше», где биологический отец стал жертвой обстоятельств, тоже находится новый, уже коллективный родитель – милиционеры. Во время родов они радуются, что появился «сын», а на вопрос, чей он, отвечают: «Поможем. И без отца вырастишь».

Неготовность мужчины к отцовству демонстрируется и в частично сохранившемся фильме «Две матери»<sup>52</sup>. Сюжет выстроен вокруг любовного треугольника: Андрей (работник фабрики) – Вера (его жена, сознательная коммунистка) – Юля (девушка из другого города, забеременевшая от Андрея). Юля покидает родителей, отправляется к Андрею, сообщает ему новость, однако он её отвергает, сообщая, что ребёнок ему не нужен. В утраченном фрагменте она рождает, но отдаёт младенца некой женщине, которая от него избавляется. Затем по случайному стечению обстоятельств ребёнок попадает к Вере. Андрей недоволен появлением «подкидыша»: супруга мешает ему спать, вставая ночью к ребёнку. Юля, которая устроилась на работу в детский сад, узнает, что это её сын, и стремится его воспитывать, даже выкрадывает из учреждения. Когда всё выясняется, ребёнок остаётся с двумя матерями, а отцу назначается выплата алиментов. Развязка происходит на коммунистическом суде. Андрей пытается обвинить Юлю в том, что она его соблазнила, однако проникательные товарищи становятся на сторону девушки. Более того, о необходимости помочь ей, приняв в ряды коммунистов, говорит преодолевшая ревность Вера.

В одном из самых ранних фильмов, затрагивающих эту тематику («Дорога к счастью»<sup>53</sup>), герой Егор не отказывается от отцовства прямо. Во-первых, он долгое время находился на военной службе: сначала в Первую мировую войну, затем – в Гражданскую. Во-вторых, его отношение к детям сугубо положительно<sup>54</sup>. Он покидает свою городскую подругу Настю, не зная, что она «в положении», и возвращается в деревню, к законным жене и детям (о чём Насте не сообщает, рассказав о необходимости помогать старушке-матери). В сохранившемся фрагменте финала после смерти жены он вместе с детьми возвращается к Насте. Та уже узнала об обмане (наличии жены) и пыталась покончить жизнь самоубийством, но решила жить ради ребёнка: «Белая комнатка в больнице. Елена ласково гладит голову сразу осунувшейся, бледной Насти. Настя взяла её за руки. Страстный шепот. / Ведь я беременна, – пойми ты! / Обняв Настю, Елена целует её. / Поэтому ты и должна жить... / Серьёзное лицо Елены / Ради ребёнка!»<sup>55</sup>. Она даже написала письмо в деревню, где сообщила Егору, что они теперь чужие: «Моя жизнь принадлежит ребёнку, которого я с нетерпением жду»<sup>56</sup>. Кроме того, в сценарии она отказалась и от алиментов: её подруга Елена говорит, что он обязан их выплачивать по декрету, Настя же заявляет, что ей ничего от него не нужно<sup>57</sup>. Однако данный фрагмент на стадии доработки сценария вычеркнули.

В «Дороге к счастью» представлен более радикальный взгляд на материнство, которое рассматривается как долг. В его выполнении на помощь женщи-

<sup>52</sup> ГФФ. Р-132.

<sup>53</sup> ГФФ. Р-1287.

<sup>54</sup> Любопытно, что и законная жена, и любовница находятся примерно на одном сроке беременности.

<sup>55</sup> РГАЛИ, ф. 2014, оп. 1, д. 49, л. 15.

<sup>56</sup> Там же, л. 18.

<sup>57</sup> Там же, л. 32.

не готово прийти государство: «Охрана материнства и младенчества поможет тебе. А с ребёнком вернётся и радость». В консультации их встречает плакат «Материнство – социальная функция женщины». Ещё одно испытание для Насти – приезд бабушки. Однако, вопреки её ожиданиям, та не осуждает, а относится с пониманием и рассказывает, как «при царе» отец привёз её в город. Она стала служанкой, сын хозяйки её изнасиловал, и она забеременела, из-за чего лишилась работы. Приют она нашла в благотворительном доме, но его условия несравнимы с советской системой охраны материнства и детства.

Норматив советского кинематографа данного периода – осуждение отказа биологического отца от родительских функций. Готовность же мужчины принять на себя ответственность за неродного ребенка всячески одобряется. В фильме «Мой сын»<sup>58</sup> жена, выйдя из роддома, сознаётся мужу, что ребёнок не его. Герой мучается, но в итоге понимает, что сын всё равно «его», если он возьмётся за воспитание, а также то, что дитя не может быть источником несчастья. В фильме «Алмаз»<sup>59</sup> ситуация аналогичная: благородство жениха главной героини демонстрируется через готовность заявить, что младенец, к которому он не имеет отношения, – его.

Если ситуация, когда мужчина отказывается от отцовства, типична, то женщина, действующая аналогично, – исключение. Отказ Юли от ребёнка в фильме «Две матери» вызван отсутствием у неё работы и жилья, однако когда возможность содержать сына появилась, она «одумалась» и захотела его вернуть. Единственный пример «некачественного» материнства показан в фильме «Такая женщина» (другое название – «Чужая»)<sup>60</sup>, в основе сюжета которого – подселение. Главный положительный герой матрос Матвей вселяется в квартиру, где живут «бывшие» – Алиса и её престарелая мать. У него водятся хлеб, сахар и даже масло, ради которых Алиса сходится с ним. Революционная эпоха заканчивается и наступает нэп, у пары рождается сын. Алисе теперь мало продуктов, она требует меховое манто, однако у Матвея недостаточно средств. Тогда она толкает его на спекуляцию. Он осознает всю глубину разрыва между ними и уходит, при этом, бросив взгляд на детскую кроватку, говорит, что заберет ребёнка, когда тот подрастёт. Однако, как следует из дальнейших событий, о своём намерении забывает и уезжает в деревню. Алиса грустит недолго, находит состоятельного ухажёра-нэпмана. Она неспособна влиться в советское общество, что проявляется в стремлении к роскошной жизни, нежелании трудиться, пренебрежении ребёнком. Она не сдаёт его в детдом или воспитательные учреждения (например, детский сад), но при этом мальчик предоставлен сам себе и в итоге убегает. Противопоставлена ей новая подруга Матвея, которая принимает его сына как родного и готова стать ему новой матерью.

В советском кинематографе для «нормальной» женщины материнство, во-первых, предмет естественной радости и способ обретения счастья, во-вторых, способ перехода в статус полноправной гражданки. Причём, к примеру, от Наташи из «Наследного принца Республики», чтобы считаться «своей», не требуется причастности к рабочему классу, достаточно реализации как матери. С мужчинами этот механизм не работает: «пропуск» в советское общество получает лишь тот, кто принял на себя функции родителя, а биологическое отцовство

<sup>58</sup> URL: [https://www.youtube.com/watch?v=8PV3X6n\\_rNU](https://www.youtube.com/watch?v=8PV3X6n_rNU)

<sup>59</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q1Yb50GePSI>

<sup>60</sup> ГФФ. Р-1485.

второстепенно. Кроме того показано, что после рождения ребёнка женщина не остаётся одна. Она обретает нового надёжного партнёра и может положиться на поддержку государства.

*Медицинское просвещение и пропаганда системы охраны материнства и младенчества.* Дореволюционное и зарубежное, «капиталистическое» кино рассказывало романтические истории, чтобы завлечь зрителя. Советское кино стремилось не только завлечь, но и просветить. Причём не только идеологически, но и с точки зрения сугубо медицинской. В рассматриваемый период в здравоохранении господствовала идея превентивной (или профилактической) медицины и социальной гигиены, главным апологетом которой выступал Семашко. Её главные задачи — снижение заболеваемости, оздоровление рабочего класса, а также обеспечение государства здоровым молодым поколением. Для пропаганды репродуктивной грамотности активно использовались женские журналы<sup>61</sup>, устраивались выставки<sup>62</sup>, эффективным инструментом выступало и кино. В «Дороге к счастью» показан лозунг на стенах женской консультации: «Консультация охраняет здоровье трудящейся женщины не только тем, что даёт медицинские советы, но и тем, что идеи эти широко выносит за стены учреждения, ломая старый быт и грубую мещанскую мораль».

Один из важных факторов, влиявших на здоровье не только родителей, но и детей, в том числе будущих, — венерические заболевания. Силы кинематографа нацеливались на содействие профилактике и предотвращение их распространения. В фильме «Проститутка» продемонстрирована забота государственной медицины о женщинах, занятых в этой профессии. Несмотря на избыточное для советского человека внимание к собственной внешности и стремление к роскошной жизни, в середине 1920-х гг. они рассматривались в первую очередь как жертвы. И если для одних всё уже потеряно, то других (главная героиня фильма) ещё можно спасти при помощи системы здравоохранения и вернуть в общество (к примеру, устроив в трудовую артель). В то же время забота женщины о репродуктивном здоровье (в случае с данным фильмом — посещение женского врача) в глазах аудитории невольно оказывалась связана с проституцией, хотя ни самих болезней, ни их последствий не показывалось.

В фильме «Стыдно сказать»<sup>63</sup> профилактика венерических болезней подана иначе. Сюжет повествует о пришвартованном в порту корабле. Матросы отдыхают, но не всегда подобающим для гражданина СССР способом. Это приводит к возникновению «полового вопроса»: в самом начале картины одного из служащих отстраняют от спортивных соревнований по болезни, о чём сказано в объявлении, к которому сослуживец приписывает: «Надо меньше ходить по женщинам». Далее демонстрируются сцены фривольного общения моряков с новыми «подругами». При этом к одному из них по фамилии Гаврилюк в это время едет жена Варя. На корабле она встречает мужчину с явными последствиями сифилиса, показанными в подробностях. Он кончает с собой

<sup>61</sup> См.: *Филина Ю. С.* Вопросы репродуктивного поведения на страницах журнала «Работница» в 1917–1927 гг. // История России с древнейших времён до XXI века: проблемы, дискуссии, новые взгляды. Международная научно-практическая школа-конференция молодых учёных (8–9 октября 2019 г.). Сборник статей участников. М., 2019. С. 258–266.

<sup>62</sup> См.: *Жиромская В. Б.* Основные тенденции демографического развития России в XX веке. М., 2013. С. 51. В фильме «Дорога к счастью» показана такая выставка.

<sup>63</sup> ГФФ. Р-1427.

на глазах Вари, потому что не может более выносить вызванных болезнью порицания и изоляции. Матросов направляют на медицинские обследования, однако не все готовы их проходить. Над последними устраивают товарищеские суды. Гаврилюк передаёт заболевание жене, пытается стреляться, но счастливый финал показывает, что у пары всё будет хорошо — они вместе направляются в госпиталь.

Необходимость профессиональной медицинской помощи отмечалась не только в отношении венерических заболеваний. «Особняк Голубиных»<sup>64</sup> пропагандирует борьбу с главной социальной болезнью — туберкулёзом. Повествование начинается в дореволюционный период. Жизни рабочих из типографии (в том числе главного героя Николая) и служанки Ксении противопоставляется барская жизнь: пока одни пируют, другие умирают от туберкулёза. Николай и Ксения влюбляются друг в друга, но Николай болен. Он отправляется к врачу и спрашивает, можно ли жениться. Врач не советует, объясняет причины, зрителю в этот момент демонстрируют изображения больных детей. Предложение отправиться в санаторий Николай отвергает, так как занят революционной деятельностью. После прихода к власти большевиков у молодых людей всё налаживается — бывшие особняки стали санаториями, рабочие и крестьяне теперь под заботой профессиональных врачей и могут создавать семьи, не боясь вырождения.

Одна из основных задач такого кино — направить беременную в медицинскую консультацию и родильный дом. Несмотря на довольно продолжительную историю гинекологии и акушерского дела ещё в царской России, профессиональное родовспоможение и в 1920-х гг. имело крайне ограниченное распространение. Помимо нехватки заведений и специалистов сказывались недоверие, невежество и предрассудки, которые тоже демонстрировались на экране, как правило, на контрасте с государственными учреждениями. Так, в «Дороге к счастью» противопоставлены город, в котором развито родовспоможение, и деревня. Горожанку Настю в женскую консультацию ведёт подруга. Сам осмотр, конечно, не показан, зато можно рассмотреть соответствующие инструменты — гинекологическое кресло и щипцы. Женщина-врач и героиня явно расположены друг к другу, улыбаются, девушка не испытывает неловкости или дискомфорта. После приёма подруги останавливаются у стенда с соответствующей литературой, которая дана достаточно крупно — зритель может даже прочитать заголовки.

Другое дело в деревне: «Тоже “Консультация”». Убогая покосившаяся избушка в овраге. Молодая женщина с не слишком заметной беременностью стучит у дверей. У неё подмышкой живая курица, в руках каравай хлеба. Открылась ставня окошечка, выглянуло сморщенное лицо деревенской бабки-повитухи и скрылось»<sup>65</sup>. Как и в большинстве картин, особое внимание уделяется проблеме чистоты: «Внутри избы. Топится печь. Из полутьмы видны несколько женских лиц. На первом плане повитуха Арина, вынув из кипящего котелка какой-то корешок, протягивает его какой-то степенной деревенской бабе. “Супротив зачатия брюха верное средство”. Женщины придвинулись ближе. Арина делит корешок между двумя из них»<sup>66</sup>. Сюжет построен на со-

<sup>64</sup> ГФФ. Р-1384.

<sup>65</sup> РГАЛИ, ф. 2014, оп. 1, д. 49, л. 19.

<sup>66</sup> Там же, л. 22.

противлении крестьянки Ульяны попыткам мужа отправить её в участковую больницу. Она презрительно относится к медицинскому персоналу, отказывается раздеваться перед врачом-мужчиной. Её отводят к акушерке, которая даёт лекарства, однако Ульяна отказывается — предстоит покос и если она начнёт принимать их в поле, то вся деревня будет смеяться. Решив, что врачи ничего не умеют, она идёт за «лечением» к бабке-повитухе, а позднее умирает при родах от отсутствия профессиональной помощи<sup>67</sup>.

В то же время не все неврачебные роды на экране заканчивались печально. Акцент делался на том, что облегчить этот сложный и болезненный процесс способны врачи. Из сценария фильма «Дорога к счастью»: «Родильная комната. Столы для рожаящих. На столе Настя. Врач и сестра, улыбаясь, успокаивают её. Врач отходит. Сестра наклонилась над Настей. “Спокойнее, спокойнее”. Лицо Насти. Широко открытые глаза. Крепко сжатые губы. Брови сдвинулись в напряжённом предчувствии боли. Быстрое движение врача, стоящего на первом плане, спиной к аппарату. Передал сестре маленькое тельце новорождённого ребёнка (протяжение этой сцены не более 2 секунд, т.е. меньше метра пленки). Сестра купает новорождённого ребёнка. Сестра наклонилась над Настей. Даёт ей понюхать эфир (так в источнике. — Ю.Ф.). Настя открывает глаза. Сестра улыбнулась ей ласково. “Ну вот и всё”. Взвешивание и осмотр ребёнка»<sup>68</sup>.

В фильмах, снимавшихся не по заказу Наркомата здравоохранения, женские страдания демонстрировались более подчёркнуто. В «Саше» — аккуратные врачи и стерильность, но при этом очевидные муки, усиленные самой постановкой кадра: зритель не видит дружелюбной атмосферы родильного дома, ободряющей беседы с акушеркой. Вместо этого чёрный фон, врач молчалив и суров, а Саша кричит от боли. В «Женщине» Петрович при начале родовых схваток тоже кричит, бросается на стены, после чего ей вызывают акушерку. Та приезжает на мотоцикле в коляске с красным крестом. Женщины укладывают лавки и подушки, акушерка в платке и халате достаёт инструменты, среди которых гинекологическое зеркало, и протирает их. Это единственная в рассматриваемых фильмах сцена медицинских родов в деревне.

Наибольший акцент сделан на том, что надо поручать младенцев системе охраны материнства и младенчества. В 1919 г. Желябужский снял короткометражный игровой фильм «Дети — цветы жизни»<sup>69</sup>. Уже в нём демонстрируется женщина, рожаящая в чистоте под присмотром врачей, при этом ребёнок, растущий под медицинским присмотром, — чистый и пухлый, а рождённый без врачей — очень худой и болезненный. В «Наследном принце Республики» роды не показаны, но значительный хронометраж выделен детской инспекции и прекрасному дому ребёнка, вызывающему зависть у архитекторов, а также дружелюбному врачу, который совершенно не удивлён тому, что у ребёнка четыре отца, но нет матери (правда, фильм относится к комедийному жанру). В вычеркнутом фрагменте сценария «Дороги к счастью» предполагалось показать обучение молодых матерей в родильном доме уходу за детьми: первые шесть месяцев младенца надо ежедневно купать, после купания мягким жгутом из ваты протирать нос и уши, туго не пеленать и т.д.<sup>70</sup>. Показано надомное по-

<sup>67</sup> Там же, л. 25–27.

<sup>68</sup> Там же, л. 29–30.

<sup>69</sup> URL: <https://www.culture.ru/live/movies/13502/deti-cvety-zhizni>

<sup>70</sup> РГАЛИ, ф. 2014, оп. 1, д. 49, л. 32–33.

сещение молодой матери (если она не справляется, например, с уборкой, то ей помогают), а также преимущества советской молочной кухни.

Следует отметить, что кормление грудью как часть материнской повседневности — обязательный элемент рассмотренных фильмов. Его важность с медицинской точки зрения отражена, например, в сценарии Леонидова к фильму «Человек родился» (другое название — «Её сын»), сюжет которого повторяет кинокартину «Мой сын». После очередной семейной ссоры Фёдора Ярыгина просят зайти для консультации в отдел охраны материнства и младенчества, где внушают ему необходимость более бережного отношения к жене: «Отдельно моменты из жизни консультации, подчёркивающие заботу этого учреждения о детях и матерях... Это может отразиться на молоке матери, от этого может пострадать ваш ребёнок»<sup>71</sup>. Соответственно, вмешательство в дела семьи направлено на защиту матери и младенца.

\* \* \*

Ранний советский кинематограф, посвящённый семье и материнству, придерживался нескольких основных линий. «Нормальная» женщина всегда рада беременности, «материнский инстинкт» работает почти безотказно. Исключение может объясняться только оторванностью от советского общества или принадлежностью к неисправимому «буржуазному элементу». Следует отметить, что рабочая функция не противоречит родительской и даже не пересекается с ней. Более того, материнство могло выступать единственным способом самореализации.

Если связь матери с ребёнком биологична и почти безусловна, то с отцами ситуация иная. Они могут отказываться от родительства даже при условии добропорядочности в остальных сферах жизни. Однако характерна установка кинопродукции: «Отказ отца от ребёнка — препятствие преодолимое». Героиня обычно встречает другого мужчину, который готов воспитывать ребёнка как «своего», в итоге семья остаётся «полной» (мужчина—женщина—дети) и счастливой. «Перевоспитание» биологического отца возможно, но демонстрировалось реже. Кроме того, всегда на стороне матери рабочий коллектив, она не встречает отторжения даже там, где его ожидает. Страху остаться в одиночестве с ребёнком на руках противопоставлены поддержка и забота не только государства, но и окружения. В этой связи следует подвергнуть коррективе представление о том, что в 1920-х гг. отвергалась идея семьи и пропагандировалась полная передача детей на попечение системы охраны материнства и младенчества.

Фильмы доносили до аудитории установку — на страже здоровья и благополучия матери и ребёнка стоят государство и медицина. Если рабочий, отец, коммунист и т.д. мог выказывать негативное отношение к женщине или младенцу, то врач всегда показан положительно (даже при изображении до-reволюционной России). Среди прочего он не занимается прерыванием беременности, хотя таковая в государственных больницах доступна. Аборты скорее осуждались: на них идёт в основном «несоветский элемент».

Среди угроз материнству — неправильное, «буржуазное» восприятие спорта. Данная связка появилась на советском киноэкране в середине 1930-х гг., в период перехода от физкультуры как оздоровительного занятия к спорту высших достижений как инструменту внешнеполитической борьбы. Позднее

<sup>71</sup> Там же, ф. 2698, оп. 1, д. 44, л. 76.

СССР активно пропагандировал женский спорт и отстаивал интересы женщин в этой, ранее традиционно мужской сфере, что на какое-то время обеспечило определённое идеологическое преимущество перед странами Европы и США<sup>72</sup>. Однако кинопродукция рассмотренного периода показывает, что в восприятии авторов (и, видимо, идеологических заказчиков) спорт и женственность не слишком совместимы.

Наконец, кино отражало характерные для большинства населения страхи перед врачебными родами, разницу отношения горожан и селян к репродуктивности. Откровенная демонстрация гинекологических инструментов должна была приучить зрителей, особенно женщин, к их виду. Но в середине 1930-х гг. сложности беременности и родов исчезли с экранов, поскольку плохо вписывались в концепцию счастливого и беззаботного материнства. Мужчина же вытесняется из этого пространства — теперь его место, за исключением крайних случаев, с обратной стороны ворот роддома.

---

<sup>72</sup> См.: *Куприянов А.И., Зубкова Е.Ю., Мухаматулин Т.А., Прозуменицков М.Ю.* Советский спорт в контекстах холодной войны. М., 2023. С. 216–235.