

«РАСКРЕПОЩЕНИЕ ЖЕНЩИНЫ ВОСТОКА» В 1920-Е ГОДЫ: ИДЕОЛОГИЯ, ПРАКТИКА И КИНЕМАТОГРАФ

В 1920-е годы советская власть предприняла серьёзную попытку деконструировать патриархальную идею женского подчинения и разорвать связи с архаичными традициями, веками бытовавшими на территории Средней Азии, расширить права и возможности женщин. Эта политика нашла свое отражение в движении Худжум, которое символизировалось сожжением лицевого покрывала – паранджи. Частью новой идеологии стали первые кинокартины (немое кино) Средней Азии, посвященные восточной женщине – традиционной и стремившейся к новой жизни. Поскольку женские образы служили олицетворением общественно-политических преобразований, изменения в их социальном положении напрямую связывались с художественной репрезентацией в кино. В этой связи, показательны узбекские фильмы 20-х годов («Мусульманка», «Вторая Жена», «Шакалы Равата», «Чадра», «Прокажённая» и др.) Автор показывает, что эти фильмы построены на принципах прямой бинарной оппозиции (старое – новое, плохое – хорошее), сюжетной однотипности, ориентализме (все режиссеры – не местные), частичной мифологизации и заданном конструировании образов. Героини фильмов следуют по пути «освобождения» мусульманской женщины, не допускающего выбора.

Ключевые слова: Худжум, идеология, кинематограф, образ женщины, узбекское кино

Ссылка при цитировании: Хан О.В. «Раскрепощение женщины Востока» в 1920-е годы: Идеология, практика и кинематограф // Вестник антропологии, 2021. № 4. С. 215–229.

Становление советской власти в Средней Азии положило начало эмансипации женщин, а также заложило основы гендерного равноправия. Попытка сдвигов в женском вопросе началась еще в начале XX века и выразилась в противостоянии «прогрессистов» (джадидов) и «традиционалистов». Впоследствии оно продолжилось между сторонниками и противниками движения «Худжум». Призывая обращаться с женщинами с почетом, уважением и справедливостью, джадиды, в поисках легитимации своих взглядов, не могли не учитывать идейных основ ислама. В своих произведениях известные просветители того времени – М. Кори, М. Бехбудий, А. Кокири, Х. Ниёзий, А. Фитрат, А. Чулпан – выдвигают идею защиты прав женщин, поднимают вопрос об их образовании, так как женщины – «воспитатели нации», а будущее нации напрямую зависит от уровня их образованности. Так, Махмудходжа

Бехбудий писал: «Женщина рождает, воспитывает и доводит до уровня великой личности мудрецов. Женщины достойны самого глубокого уважения» (*Бехбудий* 1997: 16), а Мунаввар Кары Абдурашидханов осуждал ношение паранджи, считая это явление архаичным (см.: ЦГА РУз, ф. 461, оп. 1, д. 1260, л. 34)

Изменение положения мусульманских женщин рассматривалось джадидами как элемент комплексных реформ в попытке по преобразованию местного традиционного общества. Полигиния, ранние браки, односторонние бракоразводные права для мужчин, основанные на шариате (исламском праве), расценивались реформаторами как основные факторы цивилизационной отсталости, нуждающиеся в искоренении. И даже после советизации региона «женщины Востока» определялись как наиболее угнетенная категория в сравнении с европейской частью населения, «ибо к классовому и семейно-бытовому гнёту здесь присовокуплялся национальный гнёт... Женщина была на положении домашнего обихода, вещи, частной собственности мужчины. Как вещь, её покупали и продавали за калым (выкуп)» (*Татыбекова* 1975: 12–13). В книге устных историй женщин Узбекистана «Судьбы и время»¹ Халима Насырова делится печальной историей Султанхан – сестры писателя Камила Яшена: «Еще совсем девочкой её продали за калым богатому человеку. Жизнь её ограничилась стенами ичкари, даже к родне её не пускали. Лишь раз в год муж провожал её, закутанную в паранджу, к родным, провожал вечером, чтобы никто не увидел её. Это была единственная её радость. И снова целый год она сидела запертая в четырех стенах, ожидая, когда придет единственный ее праздник» (*Тохтаходжаева, Абдуразакова, Кадырова* 2004: 24). Описанный выше традиционный принцип разделения домов узбеков на мужскую и женскую половины также подчинялся особенностям уклада жизни согласно законам ислама, и был тесно связан «с положением женщины, сохранением её традиционной изолированности» (*Нильсен* 1998: 30). Н. С. Лыкошин в своей книге 1916 года пишет, «дом туземца делится на две половины – «ичкари» и «ташкари». Только в наружную половину, «ташкари», можно войти, не посягая на неприкосновенность помещения женщин, ведущих затворнический образ жизни и тщательно скрывающих лицо своё от постороннего взгляда» (*Лыкошин* 2013: 18). Выходя из дома, узбечки надевали паранджу – верхнюю одежду наподобие халата с ложными рукавами, скрывающую практически все тело, а лицо прятали за чачваном – чёрной сеткой из конского волоса. Рахбарой Олимова² вспоминает как в один из дней её тети пришли к старшему брату и сказали: «Гафур, смотри. Твоя младшая сестра выросла. Теперь она должна надеть паранджу. Мне было двенадцать. Они надели на меня покрывало. «Я не могу ходить, я не могу ходить», – первым делом сказала я. Несколько дней мне всё казалось настолько тёмным, что я не могла ходить» (*Камп* 2006: 154).

Традиция носить паранджу напрямую связывалась с «отсталостью» примитивного Востока, так что любая попытка отменить её ношение имела бы большой международный резонанс: паранджа безусловно создавала резкий визуальный контраст между тёмной, мрачной изолированностью и ярким светом, и прогрессом советского будущего (Northrop 2004: 81). В Узбекистане официальный указ против паранджи и чачвана был предложен и принят в 1929 году.

¹ Книга составлена из устных жизненных рассказов, писем и дневниковых записей женщин Узбекистана, и охватывает более чем 80-летний период – от первых послереволюционных годов до наших дней.

² Подробное интервью с Рахбарой Олимовой приводится в книге Марианны Камп «The New Woman in Uzbekistan: Islam, Modernity, and Unveiling under Communism». Она родилась в Ташкенте в 1908 году и сбросила паранджу в Международный женский день, 8 марта 1927 г.

Худжум

Партийные лидеры и руководители женотделов взяли на вооружение марксистскую интерпретацию среднеазиатского общества, в которой восточные женщины представлялись в качестве «суррогатного пролетариата» (Щурко 2015). «Отсталые нации» в силу их общего угнетенного положения являлись пролетариями по отношению к более «культурным» нациям, превратившись во всемирный эквивалент западного рабочего класса» (Слезкин 2001: 335), а женщины как наиболее угнетённая масса стали считаться самыми пролетарскими пролетариями. Представители советской власти сочли необходимым устранить т.н. притеснение мусульманских женщин, унаследованное со времен ханов и царей, путем оказания им поддержки, но не с каким-либо филантропическим мотивом, а с намерением увеличить рабочую силу для производства хлопкового сырья и получения содействия в создании социалистической экономики (Ibrahim 2013: 48). Чтобы изменить жизнь узбекских женщин, была организована кампания по снятию паранджи – «Худжум», ключевым символом которой стало публичное снятие паранджи и сжигание её в огне. Ликвидация паранджи послужила первой ступенью к перемене традиционного быта, а как следствие, интеграции женщины во внешнюю общественно-политическую среду. Также считалось, что Худжум объединит местных женщин «под девизом равенства и освобождения для женского пола» (Greene 2012).

Стремясь создать новое социалистическое государство, Советская власть рассматривала женское образование, труд и общественную деятельность как демонстрационные индикаторы уровня «светскости» в стране, и одновременно – средствами достижения модернизации государства. Большевистский проект по раскрепощению «женщины Востока» носил социально инструменталистский характер: основная цель заключалась не только в установлении прав и индивидуальных свобод женщин ради них самих, но и масштабнее – в изменении роли женщин в интересах широких социальных преобразований. Социалистическая модернизация требовала участия всех граждан – и мужчин, и женщин – в общественном производстве, как для трансформации сознания граждан в целом, так и для достижения быстрейшего экономического прорыва (см.: Kamp 2006: 67). Учитывая специфику положения мусульманской женщины в семье и обществе, правительство начало создавать особые рабочие места только для женщин – открывались специальные женские клубы, красные чайханы и красные юрты, дабы помочь женщинам интегрироваться в новые социальные структуры. Кроме того, Советы развернули ряд идеологических кампаний в форме печатного дискурса, направленных на формирование приемлемой социальной идентичности. В отличие от мужчин, для узбечек выпускались книги и женские журналы, которые не только пропагандировали новые ценности и взгляды, но и способствовали пониманию советского мира (Constantine 2007: 116–117). Благодаря их деятельности, только с 8 Марта 1925 г. по 8 Марта 1926 г. число женских клубов увеличилось по Туркестанскому краю с 13 до 26, объединив в одном Узбекистане более 3 тыс. женщин (Любимова 1926: 58). Также было издано несколько законов, отменяющих архаичные обычаи, бытовавшие веками на территории Средней Азии, например, декреты об отмене калыма и повышении брачного возраста, запрещались многоженство и принудительная выдача девушек замуж.

Худжум и все связанные с ним политические изменения открыли возможности для узбекских женщин, которые трудно было вообразить до начала кампании. Многие

женщины присоединились к женотделам, свыше 90 тыс. узбечек с марта по май 1927 г. перестали носить покрывала. Однако осуществление фактического равноправия осложнялось тем, что в повседневной жизни продолжало действовать множество патриархально-религиозных установлений, нормировавших семейный уклад. Цивилизаторскую работу с «угнетёнными» можно оценивать в рамках понятия о «двойной колонизации»¹, согласно которой женщины в странах, возникших в результате колонизации, «были вдвойне колонизированы как имперской, так и патриархальной идеологией» (*Parry 1995: 36*). Философ Гаярти Чакраворти Спивак² в своих работах касается вопроса о позиции «вдвойне угнетенной коренной женщины», пойманной между господством местного патриархата и иностранного – маскулинно-империалистического, между традицией и модернизацией, культурализмом и прогрессом; ведь для местных мужчин женщина виделась кем-то на границе между человеком и животным, а для большевиков каждая женщина в парандже являлась «символом угнетенности, отсталости и примитивизма в царской (капиталистической) империи, нуждающаяся в немедленной советской эмансипации» (*Northrop 2007: 99*). Первые успехи кампании привели к тому, что 100 000 узбечек (около 6% от общего числа в Узбекистане) сняли паранджу вскоре после 8 марта, однако, согласно десяткам внутрипартийных отчетов, подавляющее большинство вновь её надели (*Northrop 2004: 97*). Для многих женщин, чья жизнь регулировалась исламскими нормами, отказ от паранджи как части естественного порядка, вековой традиции, собственной культурной идентичности обернулся непростой дилеммой. В итоге многие вновь надевали паранджу: кто-то из страха поддавался семейному давлению, другие не привыкли появляться на публике непокрытыми, остальные же считали, что показывать свои лица – грех. Как отмечает Дуглас Нортроп³, категорию «временно снявших паранджу» трудно причислять к тем, кто выступал за снятие паранджи, или к тем, кто был против модернизации. Многие женщины появлялись без паранджи в семейном кругу и на собраниях, а также в Новом городе, но в собственной махалле и деревнях ходили в парандже. Когда на местных хлопкообрабатывающих и молочных заводах появлялись рабочие места, претендовать на них могли только женщины, сбросившие паранджу. Поэтому большинство оставляло дома свои покрывала, чтобы подать заявление, но как только уходили, надевали их снова (см.: *Northrop 2007: 97*). А Марианна Камп показывает, что паранджа была не просто символом мусульманки, её снятие автоматически влекло за собой ярлыки, касающиеся морального облика женщины, её поведения, доходя до прямого обвинения в проституции: «Дискомфорт был не только внутренним, религиозным и психологическим: его воспроизводили внешние слухи и угрозы. Ассоциативная связь между снятием покрывала и проституцией подкреплялась слухами, так что любая узбечка без покрывала, независимо от её характера, скорее всего называлась шлюхой на улице, а ложные слухи о её действиях быстро распространялись по окрестностям» (*Kamp 2006: 169–170*). В целом, М. Камп рассматривает «Худжум» не как борьбу с религиозными предрассудками, а как насилие государства над обществом, при котором государство не институционализировало сложившиеся практики социальной жизни, а навязывало их (*Kamp*

¹ Термин, придуманный Кирстен Холст Питерсон и Анной Рутерфорд, отсылает к тому, что женщины одновременно испытывали угнетение колониализма и патриархата.

² См.: *Can the Subaltern Speak? Reflections on the history of an idea*, 2010.

³ Дуглас Нортроп – автор знаковой книги «*Veiled Empire. Gender and Power in Stalinist Central Asia*», 2003.

2006). За отказ женщины снять паранджу, их мужья подвергались наказанию, вплоть до исключения из партии. Помимо пропаганды и массовых демонстраций, у Коммунистической партии были свои методы поощрения за снятие паранджи и наказания за отказ: существовали награды для сбросивших паранджу женщин, но параллельно оказывалось давление на мужчин – партийных работников грозились исключить из партии, а беспартийных лишиться работы, если их жёны не снимут покрывала. В конце 1920-х годов партия также усилила наказания за препятствование снятию паранджи, оправдывая легитимность проводимой политики её эффективностью.

Поддержание имиджа империализма (или глобализации) как основоположника благоустроенного общества зачастую сопровождается поддержкой женщины как объекта защиты от своего же рода (мужчин)¹, и в данной ситуации женщина вновь оказывается пойманной между программой «нормализации» со стороны государства и непринятием проводимой политики со стороны мужчин. Это привело к радикальным результатам – действия кампании спровоцировали ещё большую сплоченность местного населения вокруг символов мусульманской идентичности: отмечалось значительное увеличение числа молящихся и собраний в мечетях, родители-мусульмане повсеместно забирали детей, особенно девочек, из советских школ, а по самому региону прокатилась волна убийств и насилия над женщинами, которые в глазах традиционного населения нарушали общинные нормы. Попытки женщин добиться гендерного равноправия встретили жестокое сопротивление со стороны мужчин – те, кто сбросил паранджу, подвергались унижениям, преследованиям и угрозам. Не только местные мужчины, но и представители духовенства решительно протестовали против любых попыток изменить устоявшуюся систему, для которых женщина без паранджи «представляла чуждый, колониальный образ, порочный, с неопределенным отношением к ответственности за семью и явным отрицанием Бога и Его закона» (*Northrop* 2007: 99). Стремление к либерализации спровоцировало массовое насилие в отношении женщин и привело к многочисленным «убийствам чести», многие женщины по всей республике были изувечены. В своей книге «*The New Woman in Uzbekistan: Islam, Modernity, and Unveiling under Communism*» М. Камп приводит различные интервью с очевидцами и участницами движения, дающие представление о первых днях Худжума и его последствиях. «Они перерезали глотки, басмачи, они напали на узбекских женщин и резали их ножом», – вспоминает Рахбарой Олимова, которая сняла паранджу 8 марта, 1927 года. – «Я сбежала к старшему брату. И спряталась там. После этого я получила коммунистическое образование» (*Kamp* 2006: 158). В 1927–1928 гг. в ходе Худжума только в Узбекистане из числа членов женотделов, заведующих клубов и библиотек погибло свыше 2500 женщин (*Базаров* 1997). «Убийства чести» считались эффективным способом держать женщин в страхе, вынуждая последних отказываться от общественной жизни, и служили напоминанием об их месте в социальной иерархии. Расправы и насилие также были призваны продемонстрировать, что местная патриархальная община обладает большей властью над действиями женщин, чем государство. Среди известных убитых женщин были Нурхон Юлдашева и Турсуной Саидазимова, актрисы и танцовщицы, которые выступали на сцене, открыв лицо. Очевидица событий тех времён вспоминает о печальной судьбе

¹ Здесь можно вспомнить о сентенции, сконструированной Гаярти Чакраворти Спивак – «Белые мужчины спасают коричневых женщин от коричневых мужчин», рассматриваемую в качестве коллективной фантазии в рамках коллективного империалистического проекта.

Турсуной: «Она была действительно лидером, актрисой. Её убил муж, зарезав ножом. Он изрезал её лицо со словами: «Пусть она станет уродливой». Но это не закончилось уродством, она умерла» (*Kamp* 2006: 162).

Кино как средство пропаганды

С возникновением новых технологий, распространение информации и пропаганды получили дополнительные возможности в XX веке. Поскольку пропаганда носила массовый характер, это не могло не затронуть первые фильмы, снятые в регионе. На кино, как символ технического прогресса и современности, возлагались функции по выполнению агитационно-пропагандистских задач по мере того, как культура становилась более действенным инструментом по формированию новых образов и поведенческих моделей в общественном сознании. Символическая социальная реальность, «состоящая из любой формы символического выражения объективной реальности, такой как искусство, литература или содержание СМИ» (*Adoni, Mane* 1984: 326), стала неотъемлемой частью диалектического процесса социального конструирования, где люди выступают и как создатели, и как продукты социального мира.

Узбекистан, в котором собственная киностудия появилась в 1925 году, был единственной среднеазиатской республикой, где снимали «немое» кино. Для культурной и политической элиты кинематограф виделся идеальным средством для борьбы с религией, классовым или гендерным господством, а также для активизации протестов против «старомодных традиций» и гнёта. В.И. Ленин, И.В. Сталин или Л.Д. Троцкий сразу же предприняли меры по контролю кинематографа для трансформации и просвещения масс, а также внедрения пролетарской и атеистической культур, способных заменить прежние нормы и по-новому унифицировать верования и ценности. Однако использование театра или кино в качестве вектора культурных изменений было также высоко оценено, хоть и в менее концептуальном виде, некоторыми представителями мусульманской туркестанской элиты, которые ещё в 1913 году пришли к выводу, что исполнительское и изобразительное искусство может помочь обществу понять его болезни и таким образом преодолеть их (*Drieu* 2010: 532).

Кинематограф представлял собой универсальную модель масштабной трансляции идеологических установок и максимально охватывал советское население. Исследователь раннего узбекского кинематографа Хлоя Дрю (*Drieu* 2010: 536) использует один из введенных Ж. Эллюлем терминов «субпропаганда» для обозначения той фазы, когда политические и идеологические силы были направлены на установление социального, культурного и политического контроля, достигнутого в итоге к концу 1930-х годов. Под «субпропагандой» Эллюль подразумевал «социологическую пропаганду», так называемый медиум для дальнейшего осуществления прямой пропаганды. Он подчеркивает роль фильмов, как одного из инструментов социологической пропаганды, чья пропагандистская составляющая зачастую пронизана подсознательными идеями режиссера; характеристики «новой морали», а также и новые образы, возникают в фильмах «помимо воли автора, на втором плане развития сюжета, как бессознательная реакция общества на изменения, происходящие в стране» (*Смагина* 2018: 176). Таким образом, фильмы как носители социологической пропаганды формируют понятия о добре и зле, повышают внушаемость индивидов, задают критерии суждений и выбора, а также способны сформировать «новый образ

жизни» или обычаи. Кроме того, сама социологическая пропаганда может трансформироваться в прямую пропаганду, совершив плавный переход от простого спонтанного утверждения об «образе жизни» к целенаправленному «утверждению истины» (Ellul 1973: 66). Можно выделить два вида узбекских фильмов немой эпохи, срежиссированных в исключительно пропагандистском ключе: «антирелигиозные» фильмы, обличающие практики и религиозные авторитеты мулл, ишанов или дервишей, и фильмы об эмансипации мусульманских женщин.

Идеологи советского государства поставили перед собой задачу построения «нового советского человека», где одна из основных ролей отводилась женской части населения страны. Роль женщин и мужчин в мире природы и культуры является одним из главных предметов гендерной антропологии и занимает центральное положение в социальном воспроизводстве культуры. А образ восточной женщины в региональном кинематографе 1920-х годов можно считать «центром и средоточием проблематики, так как это давало лучшую возможность для наглядного отображения сущности происходящих исторических перемен» (Агаева 1985: 17). Зачастую в социальных проектах применение одинаковых культурных ресурсов для продвижения своих целей, в том числе и насаждение визуальных образов, так как «сфера визуальных знаков и образов рассматривается как значимая часть реальности» (Захарова 2005: 9), используется теми, кто занимает решающие властные позиции, для навязывания населению выгодных определений реальности. Помимо отражения подлинных событий, кино активно занимается конструированием и производством представлений и образов, делая женский образ полифункциональным и претендующим на роль доминантного, поскольку «груз репрезентаций» или «насаждаемой идентичности» приходится нести по большей части женщинам, которые во многих культурах фигурируют как носители идентичности, причем как на личном, так и на групповом уровне. Следовательно, женщины, воплощающие границу общности, должны выглядеть и вести себя соответствующе.

Образ восточной женщины в эпоху немого кино

В 1925 г. в Бухаре состоялся показ первого совместного российско-узбекского фильма «Минарет смерти». Картина представляла собой «крайне ориенталистский и экзотичный» (См. Антова 2020: 1) приключенческий кинороман, о чём можно судить по обилию сцен с томными наложницами в бассейне, погоням и массовым сценам. Экранные события разворачиваются вокруг приключений дочери хивинского хана Джемаль и её молочной сестры Селихи, а сам фильм фокусируется на дореволюционном прошлом, где образ «восточницы» представлен в несколько ином контексте, отличном от традиционного изображения женских персонажей, освобожденных от паранджи. Здесь в центре повествования женщина «не только освобожденная от феодального строя, но и принимающая самостоятельное решение быть с любимым и дошедшая до своей цели» (Машиурова 2018: 66). Вслед за «Минаретом смерти» практически один за другим начали выходить картины на историко-революционную тему, такие как «Мусульманка» (1925), «Вторая Жена» (1926), «Шакалы Равата» (1927), «Чадра» (1927), «Прокажённая» (1928) и т.д. Фильмы на восточную тему пользовались успехом у зрителей и это объяснялось тем, что их снимали опытные режиссеры, участвовавшие в становлении узбекского кино: В. Висковский

(«Минарет смерти»), Д. Бассальго («Мусульманка»), М. Доронин («Вторая жена»), К. Гертель («Шакалы Равата»), О. Фрелих («Прокажённая») и др.

Образ женщины был одним из основных в советской мифологии, был призван разрушить все старые представления о женщине и не допускал дискуссии (Ажгихина 2000: 262). Так, М. Геллер пишет: «Цитатность советского языка связана с тем, что используемая цитата несет в себе ответ на вопрос, который может быть задан. Советский язык — язык утверждающий, отвечающий, но не спрашивающий» (Геллер 1994: 272). Начинает формироваться новая гендерная мифология, генерализирующим понятием которой становится оппозиция старое — новое, где «освобожденная женщина Востока» протестует против традиционного уклада жизни. Строгие культурно-визуальные коды, иллюстрирующие то, какой должна быть «новая женщина» и кто ею может называться, чаще всего разрабатывались с целью удержать женщин на определенных социальных позициях. Первые фильмы транслировали в массы примерно один и тот же сценарий: женщина уходит от патриархального мужа, уезжает учиться, сходится с любимым мужчиной, несмотря на обстоятельства. Сюжетная однотипность воспроизводилась в том числе с целью «индоктринировать непосредственно в сознание восточной женщины определенную модель поведения» (Апостолов 2018: 11). Образы несчастной узбечки и эмансипированной женщины встали во главе бинарной оппозиции «нового-хорошего-советского» и «старого-плохого-традиционного» (Каримова 2016: 215), визуально разделяя женское сообщество на два противоположных полюса. Несчастливая героиня представляла собой безграмотную, забытую женщину с тяжёлой судьбой, никак не противостоящую ни среде, ни стихии (см.: Хлопонина 2017: 143), и неспособную сопротивляться ни мужу, ни старшим женам, ни муллам. На таком контрасте разительно преобразование женщины в социально активную и «идеологически грамотную» героиню — отвергая устаревшие обычаи и религию, она самостоятельно принимает решения о вступлении или невступлении в брак, а «новая власть и помощь более удачливых «советских товарищей» дают прежней жертве уверенность» (Хлопонина 2017: 143) (напр., «Мусульманка», «Чадра», «Шакалы Равата»). Основным сюжетным мотивом становится путь женщины от старой жизни к новой, её трансформация из жертвы старой (традиционной) жизни в героиню нового времени, чьё предназначение заключается в том, чтобы «конструировать иные, отличные от прежних, женские поведенческие паттерны за счет внедрения новых моральных норм поведения, нового образа мышления и речи, формирования нового повседневного имиджа» (Смагина 2019: 166). По мере роста идеализации нового образа, элементы нарядов освобожденных узбечек, головные уборы и прически также отражают их недавно сформированную советскую идентичность.

С. Смагина (см.: Смагина 2019) уточняет, что понятия «советская женщина» и «новая женщина» не тождественны, так как во втором случае мы имеем дело с устойчивой идеологической конструкцией, однородной, конвенциональной, нетипологизированной. Она делает акцент на брошюре Александры Коллонтай «Новая мораль и рабочий класс» (1919), где первая глава так и называется — «Новая женщина». Данный образ Коллонтай относит к «пятому» типу литературных героинь¹, обозначая его как «хо-

¹ Выделяются четыре традиционных женских типа в беллетристике: 1) «чистая» и милая девушка, роман которой заканчивается благополучным замужеством; 2) жена, страдающая от измены мужа или сама повинная в адюльтере; 3) старая дева, оплакивающая неудачную любовь своей юности; 4) «жрица любви», жертва печальных условий или собственной «порочной» натуры.

лостую женщину» (Смагина 2019: 259)¹. «Новая женщина» в определении Коллонтай независима от мужчины, «её интересы всё шире и шире выходят за пределы семьи, дома, любви» (Коллонтай 1918: 21–22), а главной целью является служение партии, агитация, работа, идея. Однако в фильмах о «восточницах» именно любовь даёт толчок к социальному и политическому прогрессу, эмансипации женщин и освобождению от классового господства. Так, в «Мусульманке» возлюбленный главной героини помогает той избежать навязанного брака со старым баем, и девушка уезжает учиться в Москву. Здесь, на фоне идеологии свободного выбора и прогрессивного будущего, «семиотически значим возраст персонажей: все похотливые «хозяева» и соблазнительли, принадлежащие «старой» жизни, — пожилые, тогда как новая жизнь персонифицирована молодостью» (Хлопонина 2017: 143). Поэтому немаловажный сегмент заняли сюжеты, в которых женщины становились жертвами брачных традиций, либо боролись против них. Адолят («Вторая жена», 1926), в пятнадцатилетнем возрасте взятая второй женой в дом Таджибая, становится жертвой интриг первой жены Таджибая и его брата. В «Шакалах Равата» (1927) Каромат выдают замуж третьей женой за старого бая, который всячески унижает её. Тилляой («Прокажённая», 1928) против собственной воли вступает в брак с сыном богатого купца; в доме мужа её не считают человеком, она подвергается избиениям. Саодат («Мусульманка», 1925) хотят насильно выдать замуж за старого, но богатого Ахмет-бая.

Говоря о феминистском дискурсе в фильмах данной периодики, он не всегда означает торжество женщины над устаревшими нормами, царящими в социуме. Зачастую это просто постановка вопроса и риск героини в поисках собственного пути, который может привести в том числе к гибели (Смагина 2019: 97). Так, в фильме «Прокажённая» Тилляой, которую по местным обычаям выдают замуж за Саида-Вали, несчастлива с мужем. Влюбившись в сына уездного офицера, девушка решается на измену. Однако в политике и коммерции женские тела нередко исключают из коллективного «мы» и они быстро становятся объектом другого рода, неся в себе свойства «инаковости» (Григорьева, 2004: 23). Офицер уезжает из города, а Тилляой с позором выгоняют из дому. В поисках ночлега девушка попадает в лагерь прокажённных – это своего рода символическая аналогия между отверженными обществом прокажёнными и «иной» Тилляой, изменившей мужу, а по сему тоже «отверженной». Позже на большой дороге девушка видит всадников и просит их о помощи, но те, приняв её за прокажённую, бьют Тилляой плетью. Героиня погибает под копытами лошадей. Адолят из «Второй жены» вопреки традициям решается уйти от мужа и его жестоких родственников. Но отец девушки отказывает Адолят в приюте и по законам шариата беглянку силой возвращают в дом мужа, где сначала отнимают ребёнка, а после запирают в подвале и подвергают унижениям. В конце фильма девушка погибает в пожаре, охватившем подвал. Кадр с умирающей Адолят сменяется надписью на чёрном экране: «И потухла жизнь в глазах Адолят – жертвы старых, жестоких законов». Так, на примерах несчастных судеб Тилляой и Адолят не только показан своего рода вызов архаичным традициям, но и поднимаются вопросы о незащищенном положении восточной женщины и отсутствии механизмов социальной адаптации для женщин, попавших в трудные жизненные обстоятельства.

Советская власть оказала сильное влияние на новые возможности самореализации в области продвижения кино для местного населения. Кадровая проблема являлась

¹ См.: «Новая женщина» в Советском кинематографе 1920-х гг. как феномен.

одной из острых проблем раннего узбекского кино, поэтому процесс подготовки будущих кинематографистов проходил непосредственно на съемочных площадках, где на практике осваивались технические и эстетические особенности кино. На созданной в 1925 г. в Ташкенте первой узбекской кинофабрике «Шарк Юлдузи» («Звезда Востока», с 1936 г. – «Узбекфильм») открылись актерские мастерские, где слушатели получали уроки актерского мастерства (Красина 2020: 205). Для женщин профессиональная деятельность стала возможной в сфере сценической и экранной культуры – в театре, кинематографе. В 1926–1928 гг. несколько сценариев немых фильмов («Вторая жена», «Прокажённая», «Крытый фургон», «Шакалы Равата», «Из-под сводов мечети») было написано ташкентскими писательницами Лолахон Сейфуллиной и Валентиной Собререй. Многие сценарии представляли собой истории в духе «Ромео и Джульетты», но с присущим для центральноазиатского региона этническим колоритом. Однако все женские роли в основном исполнялись русскими или татарскими актрисами вплоть до 1937 года, хотя «играть им приходилось не столько психологически выписанные национальные характеры, сколько социальные типы на экзотическом восточном фоне» (Граценкова 2014: 78). В съемках массовых сцен «Второй жены» приняло участие более 300 узбеков и узбечек (Каримова 2016: 98), там же впервые в качестве актрис участвовали женщины-узбечки — Уктамхон Мирзабаева и Зухра Юлдашбаева, до этого из-за ношения паранджи узбечки не могли появляться с открытыми лицами (Каримова 2019: 22). В своей монографии «Игровой кинематограф Узбекистана» Н. Каримова приводит воспоминания Уктамхон и Зухры: «По объявлениям, через знакомых подбирались актеры и натурщики. Приходили многие, думая, что дадут какую-то работу, после многих уговоров, женщины снимали чачван, открывая лицо, но, узнав, что будут сниматься в кино, да с открытым лицом перед незнакомыми мужчинами, попросту бежали!» (Каримова 2016: 98, Советский Экран 1926).

В кино советская власть олицетворяла собой первого защитника женщин и их детей (Хлопонина 2017: 143), а Красная Армия – «верных друзей». В «Мусульманке» советская власть способствует пробуждению самосознания у главной героини Саодат, а также её освобождению. В «Шакалах Равата» красноармейцы спасают Каромат от басмачей, а после освобождают от «шакалов» – басмачей и баев – и весь кишлак Рават. В данном фильме Красная Армия не только символизирует порядок, эмансипацию и защиту, но и толчок к грамотности, так как именно от солдат Каромат получает первые уроки письменности. А героиня фильма «Невеста ишана» (1931) Хакима, пытаясь уберечь свою дочь Ойнисо от брака с ишаном, позволяет той бежать в комсомол – единственное место, которое она считает безопасным. Как правило, счастливый финал фильма зависел от «правильного» выбора, сделанного женщиной. Если она обращалась за помощью к советским друзьям, её спасали от мужа-тирана, но, если женщина оставалась пассивной, она погибала в конце. Анализируя образы освобожденных восточниц в кинематографе сталинской эпохи, А. Апостолов делает вывод, что «вся потенциальная разница сводилась к тому, умирали ли героиня от рук отца или мужа, непременно натравленного на неё муллой, в неравной схватке за своё освобождение или добивалась его, благодаря чему могла выразить в финале личную признательность советской власти, как это сделала, например, героиня фильма «Мусульманка» (Апостолов 2018: 10), провозглашая в финале: «Я вернусь и отдам свою жизнь на борьбу за свободу женщин и Красную Москву» (Советское кино 1925).

Заключение

Подводя итоги, можно сказать, что идеальный образ того времени носил черты женщины равной мужчине как в государственной, так и в частной сферах, экономически самодостаточной, имеющей равный доступ к выгодам рынка труда, образованию и медицинскому обслуживанию. «Освобожденная» от патриархального ига женщина становится не только товарищем, но и частью амбициозного большевистского проекта по созданию «новой женщины» – проводника идеологии нового мира (Смагина 2019: 93). А кино помогало транслировать в сознание людей правильное представление об обществе, надлежащие стандарты жизни и избегало любых насмешек над законом, а все сравнительные сюжетные линии были призваны продемонстрировать одно – «свободу решений и передвижений, возможную только в условиях нового общества и нового быта» (Хлопонина 2017: 145).

Источники и материалы

- Антова 2020 – Антова С. Взгляд на советское прошлое: кино Центрально Азии с Хлоей Дриё // Central Asian Analytical Network [Электронный ресурс]. 18.06.2020 // Код доступа: <https://www.caa-network.org/archives/19974>.
- Советский Экран 1926 – Советский Экран, 1926. № 24.
- Советское кино 1925 – Советское кино. Москва, 1925. № 6.
- ЦГА РУз – ЦГА РУз. Ф. 461. Оп. 1. Д. 1260. Л. 34

Научная литература

- Агаева Г.Г. Режиссура туркменского художественного кино (страницы истории и современность) / отв. ред. И.Л. Репин. Алматы: Ылым, 1985. 128 с.
- Ажгихина Н.И. Гендерные стереотипы в современных масс-медиа // Гендерные исследования, 2000. № 5. С. 261–273.
- Апостолов А.И. Пределы эмансипации. Освобожденная женщина Востока в кинематографе сталинской эпохи // Западно-Восточный экран. Материалы Всероссийской научно-практической конференции 12–14 апреля 2017 года / сост. Мильдон В.И. «ВГИК», 2017. С. 8–18.
- Базаров М. Советская религиозная политика в Средней Азии. 1918-1930 гг. // Этнические и региональные конфликты в Евразии. Т.1: Центральная Азия и Кавказ / под ред. Коппитерс, Б., Малашенко, А., Тренин, Д. Москва: Весь мир, 1997. <http://poli.vub.ac.be/publi/etni-1/mustafobazarov.htm> (дата обращения: 16.11.2020)
- Бехбудий М. Избранные произведения. Ташкент: Фан, 1997. 16 с.
- Геллер М.Я. Машина и винтики. История формирования советского человека. Москва: «МИК», 1994. 336 с.
- Гращенкова И.Н. Киноантропология хх/20. Москва: Издательство «Человек», 2014. 859 с.
- Григорьева Д.К. Философско-антропологические аспекты образа женщины в гендерных исследованиях. Автореф... дисс. кан. филос. наук. Москва, 2004. 28 с.
- Захарова Н.В. Визуальные женские образы: опыт исследования советской визуальной культуры. Автореф... дисс. кан. соц. наук. Москва, 2005. 18 с.
- Каримова Н. Игровой кинематограф Узбекистана. Ташкент: Издательство журнала «San'at», 2016. 215 с.
- Каримова Н. Киноиндустрия Узбекистана и ее вклад в социально-экономическое развитие страны. Ташкент: Vaktria press, 2019. 100 с.
- Красина О. Кинематограф Узбекистана 1920-х годов: зарождение национальной кинематографической школы // Этнодиалоги, 2020. № 3 (61). С. 204–218. DOI 10.37492/ETNO.2020.61.3.013.

- Лыкошин Н. С.* Полжизни в Туркестане. М.: Книга по требованию, 2012. 415 с.
- Любимова С.* По Средней Азии. (К итогам работы среди женщин) // Коммунистка, 1926. № 4.
- Машиурова А.Б.* Женские образы в игровом кинематографе исторического жанра Казахстана и Центральной Азии. Дисс. докт. философии. Алматы, 2018. 161 с.
- Нильсен В. А.* У истоков современного градостроительства Узбекистана. Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1988. 208 с.
- Слезкин Ю.Л.* СССР как коммунальная квартира, или Каким образом социалистическое государство поощряло этническую обособленность // Американская русистика: Вехи историографии последних лет. Советский период: Антология / сост. М. Дэвид-Фокс. Самара: Самарский университет, 2001. С. 329–374
- Смагина С.А.* «Новая женщина» в Советском кинематографе 1920-х гг. как феномен // Vestnik slavianskikh kul'tur, 2019. Vol. 51. Москва, 2019. С. 257–266
- Смагина С. А.* Образ «Новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов. Дисс. докт. искусствоведения. Москва, 2019. 349 с.
- Смагина С.А.* Экранная репрезентация «новой женщины» в советском кинематографе 20-х гг. Научный электронный журнал АРТИКУЛЬТ, 2018. №32 (4). С. 174–181 <http://articult.rsuh.ru/> (дата обращения: 09.08.2021)
- Татыбекова Ж.С.* Великий Октябрь и женщины Киргизстана. Фрунзе: Кыргызстан, 1975. 172 с.: ил.
- Тохтаходжаева М., Абдураззакова Д., Кадырова А.* Судьбы и время. Штрихи к прошлому Узбекистана в устных рассказах женщин – свидетелей и современниц событий. М.: Издательство Р. Элинина, 2004. 300 с.: ил.
- Хлопонина О.О.* Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920-1930-х гг // Знание. Понимание. Умение, 2017. № 2. С. 140–151. <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-zhenskoj-obraznosti-v-sovetskom-kinematografe-1920-1930-h-gg> (дата обращения: 10.08.2021).
- Шурко Т.* «Худжум»: женская эмансипация в период ранних советских «экспериментов» в Советской Киргизии (1918–1930 годы). Цивилизаторская политика СССР: работа с «угнетенными». Гефтер, 2015. <http://gefeter.ru/archive/15305> (дата обращения: 16.11.2020).
- Adoni H., Mane Sh.* Media and the Social Construction of Reality: Toward an Integration of Theory and Research // Communication – Research, 1984. Vol. 11. Pp. 323-340. DOI: 10.1177/009365084011003001.
- Constantine E. A.* Practical Consequences of Soviet Policy and Ideology for Gender in Central Asia and Contemporary Reversal // Everyday Life in Central Asia Book Subtitle: Past and Present / ed. Sahadeo J., Zanca R. Indiana University Press, 2007. Pp. 115–126.
- Drieu C.* Cinema, Local Power and the Central State: Agencies in Early Anti-Religious Propaganda in Uzbekistan // Welt des Islams, 2010. Vol. 50 (3). Pp. 532 – 563. Доступ: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01700280> (дата обращения: 06.07.2021) DOI: 10.1163/157006010X545835
- Ellul J.* Propaganda. The Formation of Men's Attitude. N.Y.: Vintage Book, 1973. 320 p.
- Greene L.* Hujum // Russia's Periphery, 2012. <https://russiasperiphery.blogs.wm.edu/central-asia/general/hujum/> (дата обращения: 19.06.2020)
- Ibrahim S.* Status of Women in Uzbekistan // Journal of Humanities and Social Science (IOSR-JHSS), 2013. Vol. 10. Pp. 47–55.
- Kamp M.* The New Woman in Uzbekistan: Islam, Modernity, and Unveiling under Communism. Seattle: University of Washington Press, 2006. 332 p.
- Northrop D.* The Limits of Liberation: Gender, Revolution, and the Veil in Everyday Life in Soviet Uzbekistan // Everyday Life in Central Asia Book Subtitle: Past and Present / ed. J. Sahadeo, R. Zanca. Indiana University Press, 2007. Pp. 89–102.
- Northrop D.* Veiled Empire Gender and Power in Stalinist Central Asia. Ithaca-Londres: Cornell University Press, 2004. 392 p.
- Parry B.* 'Problems in Current Theories of Colonial Discourse' (1987) // The Post-Colonial Studies

Reader / ed. Ashcroft B., Griffiths G., and Tiffin H. London: Routledge, 1995. Pp. 36–45.
Spivak G.Ch. Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea / edited by R.C. Morris. N.Y.: Columbia University Press, 2010. 336 p.

Khan, Olga

“Emancipation of the Eastern Woman” in the 1920s: Ideology, Practice, and Cinematography

DOI: 10.33876/2311-0546/2021-4/215-229

In the 1920s, the Soviet government made a serious attempt to deconstruct the patriarchal idea of female subordination, empower women and cut traditional ties with archaic traditions that had existed for centuries in Central Asia. This policy was embodied in the Hujum movement, often symbolized by the burning of the face-veil – paranji. Central Asian films (silent cinema) served the new ideology and were dedicated to an Eastern woman who is both traditional and seeking a new life. Since female characters personified socio-political transformations, significant changes in the social status of women were directly related to their artistic representation. In this regard, Uzbek films of the 20s are highly illustrative (“Muslim Girl”, “Second Wife”, “Jackals of Ravat”, “The Veil”, “The Leper Girl”, etc.) The author shows that these films are based on a direct binary opposition (“new-good-Soviet”, “old-bad-traditional”), similar plots, orientalism (none of the film directors were local), partial mythologization, and purposeful character construction. Female characters have no choice but to follow the “liberation” path of a Muslim woman.

Keywords: *Hujum, ideology, cinematography, image of women, Uzbek cinema*

For Citation: Khan, O. 2021. “Emancipation of the Eastern Woman” in the 1920s: Ideology, Practice, and Cinematography. *Herald of Anthropology (Vestnik Antropologii)* 4: 215–229.

Author Info: Khan, Olga – PhD student, University Chung-Aung (06974, #120, Art Center (301), Chung-Ang University, 84 Heukseok-Ro, Dongjak-Gu, Seoul, Republic of Korea). E-mail: helgafrey@naver.com. <https://orcid.org/0000-0002-3185-248X>

References

- Adoni, H., and Sh. Mane. 1984. Media and the Social Construction of Reality: Toward an Integration of Theory and Research. *Communication Research* 11: 323–340. DOI: 10.1177/009365084011003001.
- Agaeva, G.G. 1985. *Rezhissura turkmenskogo khudozhestvennogo kino (stranitsy istorii i sovremennost')* [Directing Turkmen feature films (pages of history and modernity)]. Almaty: Ylym.
- Apostolov, A. I. 2018. Predely emansipacii. Osvobozhdenная zhenshina Vostoka v kinematografe stalinskoj epohi [Liberated woman of the East in the cinema of the Stalin era]. In *Zapadno-Vostochnyj ekran. Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii 12–14 aprelya 2017 goda*, edited by V. Mildon, 8–18. Moscow: Litres.
- Azhgikhina, N.I. 2000. Gendernye stereotipy v sovremennykh mass-mediia [Gender stereotypes in modern mass media]. *Gendernye issledovaniia* 5: 261–273.
- Bazarov, M. 1997. Sovetskaia religioznaia politika v Srednei Azii. 1918–1930 gg. [Soviet religious policy in Central Asia. 1918–1930]. In *Etnicheskie i regional'nye konflikty v Evrazii*. Vol. 1, *Tsentral'naia Aziia i Kavkaz*, edited by B. Koppiters, A. Malashenko, and D. Trenin. Moscow: Ves' mir. <http://poli.vub.ac.be/publi/etni-1/mustafobazarov.htm>.
- Bekhbudii, M. 1997. *Izbrannye proizvedeniia* [Selected works]. Tashkent: Fan.

- Constantine, E.A. 2007. Practical Consequences of Soviet Policy and Ideology for Gender in Central Asia and Contemporary Reversal. In *Everyday Life in Central Asia Book Subtitle: Past and Present*, edited by J. Sahadeo and R. Zanca, 115–126. Indiana University Press.
- Drieu, C. 2010. Cinema, Local Power and the Central State: Agencies in Early Anti-Religious Propaganda in Uzbekistan. *Welt des Islams* 50 (3): 532–563. DOI: 10.1163/157006010X545835.
- Ellul, J. 1973. *Propaganda. The Formation of Men's Attitude*. N.Y.: Vintage Book.
- Geller, M.Ya. 1994. *Mashina i vintiki. Istoriia formirovaniia sovetskogo cheloveka* [Machine and cogs. The history of the formation of Soviet man]. Moscow: “MIK”.
- Grashchenkova, I.N. 2014. *Kinoantropologiya xx/20* [Film anthropology xx/20]. Moscow: Izdatel'stvo “Chelovek”.
- Greene, L. 2012. *Hujum. Russia's Periphery*. <https://russiasperiphery.blogs.wm.edu/central-asia/general/hujum>.
- Grigor'eva, D.K. 2004. *Filosofsko-antropologicheskie aspekty obraza zhenshchiny v gendernykh issledovaniakh* [Philosophical and anthropological aspects of the image of women in gender studies.]. PhD diss. abstract, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences.
- Hloponina, O.O. 2017. Transformatsiia zhenskoi obraznosti v sovetskom kinematografe 1920–1930-kh gg. [Transformation of female imagery in Soviet cinema of the 1920–1930s]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* 2: 140–151. DOI: 10.17805/zpu.2017.2.11
- Ibrahim, S. 2013. Status of Women in Uzbekistan. *Journal of Humanities and Social Science (IOSR–JHSS)* 10: 47–55
- Karimova, N. 2016. *Igrovoy kinematograf Uzbekistana* [Fiction cinema of Uzbekistan]. Tashkent: Izdatel'stvo zhurnala “San’at”.
- Karimova, N. 2019. *Kinoindustriia Uzbekistana i ee vklad v sotsial'no-ekonomicheskoe razvitie strany* [The film industry of Uzbekistan and its contribution to the socio-economic development of the country]. Tashkent: Baktaria press.
- Kamp, M. 2006. *The New Woman in Uzbekistan: Islam, Modernity, and Unveiling under Communism*. Seattle: University of Washington Press.
- Krasina, O. 2020. Kinematograf Uzbekistana 1920-kh godov: zarozhdenie natsional'noi kinematograficheskoi shkoly [Cinema of Uzbekistan of the 1920s: the birth of the national cinema school]. *Etnodialogi* 3 (61): 204–218. DOI 10.37492/ETNO.2020.61.3.013.
- Lykoshin, N.S. (1916) 2012. *Polzhizni v Turkestane* [Half of life in Turkestan]. Moscow: Kniga po trebovaniuu.
- Liubimova, S. 1926. Po Srednei Azii. (K itogam raboty sredi zhenshchin) [Regarding Central Asia. (To the results of work among women)]. *Kommunistka* 4.
- Mashurova, A.B. 2018. *Zhenskie obrazy v igrovom kinematografe istoricheskogo zhanra Kazakhstana i Tsentral'noi Azii* [Female images in fiction cinema of the historical genre of Kazakhstan and Central Asia]. PhD diss., Kazakh National Academy of Arts.
- Morris, R.C. (ed.). 2010. *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*. N.Y.: Columbia University Press.
- Nil'sen, V.A. 1988. *U istokov sovremennogo gradostroitel'stva Uzbekistana* [At the origins of modern urban planning in Uzbekistan]. Tashkent: Izdatel'stvo literaturi i iskusstva.
- Northrop, D. 2007. The Limits of Liberation: Gender, Revolution, and the Veil in Everyday Life in Soviet Uzbekistan. In *Everyday Life in Central Asia Book Subtitle: Past and Present*, edited by J. Sahadeo and R. Zanca, 89–102. Indiana University Press.
- Northrop, D. 2004. *Veiled Empire Gender and Power in Stalinist Central Asia*. Ithaca-Londres: Cornell University Press.
- Parry, B. 1995. ‘Problems in Current Theories of Colonial Discourse’ (1987). In *The Post-Colonial Studies Reader*, edited by B. Ashcroft, G. Griffiths, and H. Tiffin, 36–45. London: Routledge.
- Shurko, T. 2015. “Khudzhum”: zhenskaia emansipatsiia v periodrannikh sovetskikh “eksperimentov” v Sovetskoi Kirgizii (1918–1930 gody). Tsivilizatorskaia politika SSSR: rabota s “ugnetennymi”

- [“Hujum”: female emancipation during the period of early Soviet “experiments” in Soviet Kyrgyzstan (1918–1930 years). Civilizing policy of the USSR: working with the “oppressed”]. *Gefter*. <http://gefter.ru/archive/15305>.
- Slezkine, Yu. 2001. SSSR kak kommunal’naia kvartira, ili Kakim obrazom sotsialisticheskoe gosudarstvo pooshchrialo etnicheskuiu obosoblennost’ [The USSR as a communal apartment, or how a socialist state promoted ethnic particularism]. In *Amerikanskaia rusistika: Vekhi istoriografii poslednikh let. Sovetskii period: Antologiya*, edited by M. David-Fox, 329–374. Samara: Samarskii universitet.
- Smagina, S.A. 2018. Ekrannaia reprezentatsiia “novoi zhenshchiny” v sovetskom kinematografe 20-kh gg. [Screen representation of the “new woman” in Soviet cinema of the 20s]. *Nauchnyi elektronnyi zhurnal ARTIKUL’T*, 32 (4): 174–181. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-4-174-181.
- Smagina S.A. 2019. “Novaia zhenshchina” v Sovetskom kinematografe 1920-kh gg. kak fenomen [“New Woman” in Soviet cinema of the 1920s as a phenomenon]. *Vestnik slavianskikh kul’tur* 51: 257–266.
- Smagina, S.A. 2019. Obraz “Novoi zhenshchiny” v kinematografe perekhodnykh istoricheskikh periodov [The image of the “New Woman” in the cinema of transitional historical periods]. PhD diss., All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov.
- Tatybekova, Zh.S. 1975. *Velikii Oktiabr’ i zhenshchiny Kirgizstana* [Great October and women of Kyrgyzstan]. Frunze: Kyrgyzstan.
- Tokhtakhodzhaeva, M., D. Abdurazzakova, and Kadyrova A. 2004. *Sud’by i vremia. Shtrikhi k proshlomu Uzbekistana v ustnykh rasskazakh zhenshchin – svidetelei i sovremennits sobytii* [Fates and time. Touches to the past of Uzbekistan in oral stories of women – witnesses and contemporaries of the events]. Moscow: Izdatel’sтво R. Elinina.
- Zakharova, N.V. 2005. *Vizual’nye zhenskie obrazy: opyt issledovaniia sovetskoi vizual’noi kul’tury* [Visual female images: experience in the study of Soviet visual culture]. PhD diss. abstract. Ulyanovsk State University.