



## Гендерный подход к анализу фильма «Поэт и Падшая душа»

**С.А. Смагина**

кандидат искусствоведения

*Статья посвящена вопросам репрезентации женской гендерной модели в отечественном кинематографе дореволюционного периода. В работе исследуется экранный образ публичной женщины и факторы его формирования. Одно из наиболее интересных явлений, анализируемых в статье, — экранный женский образ, формируемый поэзией А. Блока. В качестве примера яркого воплощения этой тенденции анализируется фильм Б. Чайковского «Поэт и Падшая душа» (1918).*

АННОТАЦИЯ УДК 778.5(09) «1896-1917»

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

история кино, русский дореволюционный кинематограф, А. Блок, В. Соловьев, Б. Чайковский, гендер, гендерные исследования кинематографа

В настоящее время проблема гендерного анализа в искусствоведении — одна из особо актуальных во всем мире. Традиционный подход, когда в исследованиях женщине отводилась роль безмолвной музы, вдохновительницы и «объекта» почитания мужчины-творца, исчерпал себя. Как «объект» мужского внимания женщина, не смея сойти с предоставленного ей «творцом» пьедестала, оказалась лишена права голоса. В данном контексте показательно, что и ожившая Галатея, нарушившая «обет молчания» и сошедшая к Пигмалиону, — фигура мифологическая. Женщине-героине в искусстве и в кинематографе в частности ничего не оставалось, как принять это воплощение, которое, скорее всего, является персонифицированным представлением «творца» о норме. Не более того.

Художественные образы положительных женщин (добродетельная мать, целомудренная скромница, рачительная домохозяйка и т. д.), как и товарки с сомнительной репутацией (порочные куртизанки, распутные блудницы, коварные соблазнительницы...), превратились в стереотипы и культурологические штампы. Вопросы «Где заканчивается добродетель и начинается порок?» и «Кто определяет и устанавливает эти границы?» не подлежат обсуждению. Данная проблема оказалась вне сферы искусствоведческого и киноведческого анализа. И оставаясь в рамках «традиционного» подхода, мы были бы вынуждены

признать, что женская «сущность» — неизменная величина, не подверженная влиянию времени, смене морально-нравственных парадигм. Мировоззрение меняется, а феминный образ в искусстве остается застывшим, как изваяние.

### Гендерная репрезентация образа публичной женщины на дореволюционном киноэкране

Для парадигмы «гендерных культурных исследований» базовым является понятие репрезентации, когда вместо подгонки героинь в произведении под архетипическое понятие «женского образа», мы обращаемся к рассмотрению женщины «как динамического образа». Это, в свою очередь, позволяет определить «природу» и интерпретировать стереотипы восприятия подобной героини исходя из понимания «духа времени» (нем. *Zeitgeist*).

Репрезентация женской гендерной модели в отечественном кинематографе от патриархальной до феминистской, как ни удивительно это прозвучит, происходит через образ публичной женщины. Впервые он появляется на киноэкране в дореволюционный период и трансформируется в зависимости от политической ситуации в стране, исчезает и вновь возвращается, обретая новое смысловое звучание. При всей своей буквальности, это распространенный и весьма пластичный кинематографический образ, который в разное время и под разные цели и задачи противопоставляется патриархальной системе ценностей.

Как писал Л.Н. Толстой: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»<sup>1</sup>, так и в раннем русском кинематографе 1910-х годов про публичных женщин — при всей относительной разности сюжетов — существует ряд общих элементов, присутствующих в большинстве анализируемых кинолент. А именно, в дореволюционной Москве все значные места были сконцентрированы на Бульварном кольце, поэтому именно это топонимическое пространство<sup>2</sup> становится основным местом трагической развязки женских судеб. И оно, так или иначе, присутствует во всех фильмах, где существует тема «проституция». Так как частые спутники публичных женщин — праздность и порок, царившие в дореволюционной России в питейных заведениях, распространенным дополнением или альтернативой бульварам в кинокартинах становятся отдельные кабинеты ресторанов или кабаки («Дитя большого города», 1914), «Убогая и нарядная», 1918), «Девушка из подвала», 1914), «Жертва Тверского бульвара», 1915), «Барышня из кафе», 1916), «Курсистка Ася», 1913), «Месть падшей», 1917).

<sup>1</sup> Толстой Л.Н. Анна Каренина. М.: Азбука, 2015. С. 1.

<sup>2</sup> Топоним (от др.-греч. τόπος — место + ὄνομα — имя, название) — имя собственное, обозначающее собственное название географического объекта. Топонимическое пространство — это ряд географических объектов, объединенных по тем или иным признакам. — *Прим. авт.*

Исключительно редко на экране появляется публичный дом как таковой («Убогая и нарядная», 1918), «Девушки, на которых не женятся», 1916). И лишь в одном фильме нам показывают подробно его организацию («Поэт и Падшая душа», 1918).

Такое неравномерное распределение порока в пространстве (бульвар, ресторан, бордель) не случайно. В кинематографе той поры нет такого понятия, как «пространство публичного дома», характерного для русской литературы («Воскресение» и «Святочная ночь» Л.Н. Толстого, «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского, «Невский проспект» Н.В. Гоголя, «Припадок» А.П. Чехова, «Яма» А.И. Куприна, «Тьма» Л.Н. Андреева и т. д.), перешагивая порог которого, читатель условно оказывается в инфицированной ране общества. Названия приведенных фильмов уже создают впечатление, что само пространство общества нездорово, оно таит в себе обреченность, что вполне коррелируется с исторической и политической ситуацией в стране — время между революцией 1905 года и Февральской 1917-го. Все зыбко и неясно. Улицы, чаще всего бульвары, захлопываются для героини кино смертельным капканом, из которого невозможно выбраться. Трагические финалы становятся отличительной чертой фильмов про загубленные души невинных девушек: они либо безвозвратно растворяются в пороке, либо гибнут физически.

В некоторых фильмах «Кормилица» (1914), «Поэт и Падшая душа» (1918), «Барышня из кафе» (1916), «Юрий Нагорный» (1915) встречаются кадры, где девушка оказывается на берегу Москвы-реки напротив Кремля. Это своеобразная пространственная точка бифуркации в душевных метаниях героини, после которой она отправляется навстречу своей смерти на Бульваре («Юрий Нагорный»), бросается в омут с головой, если не мутной реки, то грязных развлечений («Поэт и Падшая душа»), или же находит чудесное спасение, так как мир не без добрых людей («Кормилица»). Можно предположить, что Кремль со своими церковными куполами как символ национальной святости, центр и сердце Москвы, контрастно противостоит опасности, пороку и нравственной темноте, поджидающим героиню на улицах города.

Обреченность и неизбежность возникают из полярного сочетания обыденной бытовой детали и ее контекстуально обусловленного нового смыслового значения. Речь идет об обычной парковой скамейке (лавочке), которая для героинь становится шагом с «обрыва» нравственности. Более того, она приобретает роковое звучание и для мужчины в фильме «Люди гибнут за металл» («Проданная душа», 1919) режиссера Александра Волкова.

Герой становится разменной монетой в споре миллионера Горностаева и балерины Илоны о том, что важнее, богатство или молодость и красота. Алексей продает спорщикам два года жизни, а фактически закладывает душу дьяволу за возможность пожить в достатке. Но в самом начале своего трагического пути, когда перспективы безоблачной жизни в богатстве еще окрыляли его, герой встречается с любимой девушкой, стремясь поддержать ее деньгами. Она же без особой радости встречает эту поддержку, беспокоясь, как бы он не загубил свою душу. Влюбленная парочка присаживается на скамейку, и с этой минуты герой обречен — его жизнь не только оказывается загубленной, но и он сам становится причиной гибели человека. Однако мужчине-жертве это скорее исключение из правил — пострадавшими от «сидения» на скамейках становятся женщины.

Можно сказать, что при очевидных нюансах в раскрытии темы репрезентации образа проститутки или, шире, падшей женщины в раннем отечественном кинематографе, упомянутые истории девушек все-таки носят типический характер, в той или иной степени обозначая общие тенденции: коварный мужчина-обольститель — трудные жизненные обстоятельства — бульвар — скамейка — гибель. Любопытно, что анализируемые фильмы словно дополняют друг друга, делая данный женский образ объемным, а его репрезентацию исчерпывающей. При этом, по своим художественным достоинствам картины в массе своей очень просты, напичканы стандартными ходами и сложившимися стереотипами. Режиссеры словно нащупывают и образную систему, и свой авторский почерк.

Однако в ряду фильмов данной тематики есть картина, которая аккумулирует все находки образа, становясь итоговой на этом историческом этапе в разработке темы репрезентации публичной женщины в отечественном кинематографе. Речь идет о фильме *Бориса Чайковского «Поэт и Падшая душа» («И душу падшую поэт извлек из мрака заблуждения») 1918 года.*

### **Блоковский символизм в образной системе фильма Б. Чайковского «Поэт и Падшая душа»**

В русской литературе XIX — начала XX века (Ф. Достоевский, Л. Толстой, А. Чехов, Н. Гоголь, А. Куприн, Н. Чернышевский, Л. Андреев, М. Горький, В. Гаршин, И. Бабель и другие) и в русском обществе существовало лояльное, сочувствующее отношение к падшим женщинам, которые олицетворяли собой униженный и страдающий русский народ. Их как жертв общества и социальной несправедливости было принято не осуждать, а

жалеть. Чтобы проститутка считалась духовной личностью, она должна терзаться совестью, тяготиться собственным положением, что, собственно, восходит к христианской традиции. Публичный дом того времени становится частым прибежищем творческой интеллигенции, и литература фактически создает миф о спасении блудницы посредством брака. Миф зарождается еще в фабуле повести «Невский проспект» Н.В. Гоголя<sup>3</sup> и почти в то же время оформляется в лирических строках Н.Н. Некрасова: «Забудь сомнения свои, / В душе болезненно-пугливой / Гнетущей мысли не таи! / Грустя напрасно и бесплодно, / Не пригревай змеи в груди / И в дом мой смело и свободно / Хозяйкой полною войди!». И именно строки из стихотворения Некрасова<sup>4</sup> обыгрываются в фильме Чайковского: «... Когда из мрака заблужденья / Горячим словом убежденья / Я душу падшую извлек, / И, вся полна глубокой муки, / Ты прокляла, ломая руки, / Тебя опутавший порок...».

Тем не менее, в этом фильме нет нравоучительной и обличительной тональности, характерной для лирики Н.Н. Некрасова (как, например, в картине «Убогая и нарядная» (1915) П. Чардынина, снятой по одноименному стихотворению). По настроению, художественной образности и интонации картина абсолютно блоковская! Налицо хитроумная литературная преемственность, когда в фильме нет прямых ссылок на творчество поэта, но и метафора «незнакомки», и символизм в раскрытии образа Прекрасной дамы, и даже название «Поэт и Падшая душа» — всё отсылает к Александру Блоку<sup>5</sup>. И картину «Поэт и Падшая душа», безусловно, необходимо рассматривать как в контексте терпимости и отчасти романтического отношения к публичным женщинам, так и сквозь призму блоковского символизма, в котором есть «видимое» бытовое и «внутреннее» мистическое в репрезентации образа женщин легкого поведения. Тема двойственности мира у Чайковского, как и «отраженная» реальность у Блока, не имеет четкой границы, всё зыбко, на полутонах и до конца не ясно, какой из миров окажется обманкой. И конечно же, в фильме находит отражение эпоха, сравнить которую можно с падшей женщиной на мосту, оказавшейся в год выпуска картины перед непростым выбором дальнейшего пути.

В первом кадре мы видим мужчину за письменным столом. Это — писатель Красов (Ваграм Папазян) за работой. Но так как фильм сохранился без объяснительных титров, то слова «поэт» в его названии и «писатель» в либретто, опубликованного в «Кино-Газете» 1918 года, можно было бы оставить без внимания. Однако если следовать логике блоковского символизма, заявленного

<sup>3</sup> Цит. по: Гоголь Н.В. Невский проспект // Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. Повести. Ревизор. Жентильба. М.: Слово, 2000. 672 с.

<sup>4</sup> Цит. по: Некрасов Н.Н. «Когда из мрака заблужденья» (1846) // Некрасов Н.А. Поэзия. М.: Слово, 2000. 808 с.

<sup>5</sup> В рамках акции «Ночь музеев» в 2016 году в Санкт-Петербурге, в музее-квартире А. Блока прошел кинолекторий, где культуролог, кандидат философских наук О.А. Кириллова среди фильмов, отражающих блоковский символизм на киноэкране, разбирает и кинокартину «Поэт и Падшая душа». Более того, первый музейный публичный показ этой работы Б. Чайковского прошел здесь же, в музее-квартире А. Блока годом раньше (подр.: // URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=V79CdKN3T9M> (дата обращения: 01.01.2017). — Прим. авт.

в стилистике фильма, то такое разделение на «поэтическое» и «прозаическое» в картине представляется весьма любопытным. Блоковский творческий почерк возник на стыке романтической поэзии XIX века и философии Владимира Соловьева, основанной на идее о двойственности мира: реальный бытовой мир вторичен и является лишь отражением Божественного духовного начала<sup>6</sup>. Эта антитеза «поэтическое-прозаическое» в картине и есть по сути символ, вбирающий все противоречия и противопоставления этого двоимирия.

Из произведений Соловьева переключалась в раннее творчество А. Блока идея грядущей мировой катастрофы и учение о Мировой Душе, Вечной Женственности или Божественной мудрости — идея «Софии», призванная обновить мир. И если Вечная Женственность, по Соловьеву, спасает весь мир, то человека спасает любовь — одна из основных форм ее «воплощений». Героиня фильма, проститутка Соня Муратова (Зоя Баранцевич), соединяет в себе и Вечную Женственность, и плотскую любовь, и двоимирие. Борис Чайковский точно уловил и воплотил в фильме этот блоковский переход от образа Прекрасной Дамы, олицетворяющей Душу мира, к образу Незнакомки, соединяющему в себе и тонкие мистические переживания сердца, и «пошлую действительность». Главное, однако, в том, что через трагическое декадентское мироощущение героини режиссер смог рассказать о закате Российской империи, переживающей последние часы. Чайковский в фильме не делает никаких прогнозов, он лишь повествует через символическое обобщение о смене исторических эпох.

Красов встречается с Соней Муратовой, во время прогулки с приятелем, на улицах Москвы. Девушка с расчетом на галантность мужчин намеренно роняет сумочку, провоцируя неизбежное знакомство. Как и в стихотворении Блока «Незнакомка», герой очарован Дамой: «И странной близостью закованный, / Смотрю за темную вуаль / И вижу берег очарованный / И очарованную даль»<sup>7</sup>. Молодые люди с первой встречи симпатизируют друг другу, между ними завязывается нежная дружба. Несмотря на

<sup>6</sup> Подр.: Соловьев В.С. София. Начала вселенского учения // Логос. 1997, № 3. С. 171–199. Там же: № 4. С. 275–296; № 5, С. 145–168.

<sup>7</sup> Цит. по: Блок А.А. Незнакомка (1906) // Блок А.А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М.: Художественная литература, 1968. 839 с.

Кадр из фильма «Поэт и Падшая душа» Б. Чайковского



частые свидания, девушке удается сохранить инкогнито, и держа в тайне от Красова имя, она раскрывает перед ним свою душу.

Надо отметить, что режиссер невероятно точно схватывает эту блоковскую символическую двойственность в характере героини, фактически Незнакомки, и передает ее в двух встречах, где она видится с писателем. Первая — в музее, в

Фото сделаны с копии фильма, хранящегося в Госфильмофонде



Кадры из фильма «Поэт и Падшая душа» Б. Чайковского

окружении живописных полотен, мраморных статуй, то есть всего прекрасного, но искусственного. Пока Красов оживленно общается со своими приятелями, Соня, поначалу радующаяся культурному выходу в свет, вдруг грустнеет, испытывая нечто, схожее с угрызениями совести. Красов этого не замечает, судя по мимике, он хвастается перед друзьями, какое сокровище подарила ему случайная встреча. Второе свидание проходит на природе, куда писатель привозит девушку. Пейзажи весенней березовой рощи и речного берега, опутанного плакучими ивами, передают чистоту внутреннего мира героини, чье настроение вновь переходит от радости к беспричинной тоске. Ни в одном из двух миров — искусственном и естественном — Соня не чувствует себя на месте, и в этом прослеживается некая обреченность. Красов сажает девушку в коляску и с почтением провожает ее, спешащую по делам, в город.

Таинственную «незнакомку» писатель встречает вновь, когда вместе с приятелями отправляется в «домик» мадам Дитмар, чтобы приятно провести время. Здесь Соня предстает разодетая как греческая богиня, застыв в некоем театрализованном представлении, ожидая щедрого клиента. Красов поражен слу-



чайной встречей, его мир романтических фантазий моментально рушится. Соня же, сменив «божественную» униформу на будничное платье, уводит писателя в кабинет и умоляет выслушать историю ее жизни, нравственного падения.

А история до банальности проста. Скромная домашняя девушка оказывается на мероприятии, похожем на карнавал, где знакомится с известным оперным певцом. Тот, очаровав Соню, приглашает ее к себе и, подпоив, лишает невинности. Опороченная девушка возвращается домой. Но и там она не нужна — отец в гневе выгоняет ее на улицу. В надежде Соня навещает певца, но спасения не обретает. Далее ее жизнь развивается по накатанной: поезд, трамвай, Москва, бульвары и ...скамейка, на которую к девушке подсаживается потенциальный клиент. Отвергнув его домогательства, Соня оказывается на Большом Каменном мосту, точно напротив Кремля, собираясь броситься в воду. Ее останавливают прохожий и подоспевший патруль. Не утонув буквально, девушка гибнет морально, ее дальнейшая судьба предопределена — бордель и трагический финал. Софийская набережная, на которую смотрит девушка, с одной



стороны, четко обозначает «публичное» пространство Москвы, и то, что по факту ждет героиню фильма. С другой стороны, это сакральное место, названное в честь расположенной на набережной церкви Софии Премудрости Божьей, в сочетании с именем главной героини отсылает нас к «софиологии» Соловьева, основанной на идее всеединства, ставшей основой блоковского символизма. В центре этой философии лежит понимание, что Абсолют (или единство всего) содержит два центра: сам Абсолют — Божественное, Мировая Душа, собрание всех душ во Вселенной и Вечная Женственность — богиня София, которая из-за своей гордыни отдалается от Бога, решая стать самостоятельной. Так возникает хаотичный материальный мир, лишенный внутреннего единства, так как Бог без человечества не полон. По Соловьеву, а вслед за ним и по Блоку, получается, что земной мир есть падшая богиня София, которая пытается вернуться к Абсолюту. С этого и начинается природная эволюция, суть которой — восстановление утраченного всеединства, понимаемого как собрание Вселенной. И когда мы видим в фильме, что на мосту стоит Соня Муратова, смотрит на кремлевские купола и «шагает» в пустоту, или, точнее, в «домик» мадам Дитмар, где начинает отрабатывать свое земное предназначение, возникает ощущение безысходного трагизма. «Трагизм жизни Сони Муратовой тот же, что и Сони Мармеладовой. В ней не убита живая душа, больно чувствующая поругание тела. — Помните о моей душе, — говорит она поэту, когда тот еще не знал о ее позоре, и берет с него клятву не забывать о ее душе»<sup>8</sup>.

История девушки печальна, и в порыве сочувствия Красов выкупает девушку из борделя, собирается на ней жениться. В поисках уединения пара уезжает в провинциальный городок, начинает обживать на новом месте. Они ведут совместное хозяйство, заводят котенка, выходят в свет. В один из светских вечеров Соня узнает в оперном певце на сцене своего соблазителя. Узнает Соню и певец. Из-за невозможности установить точную последовательность сцен, отсутствия титров можно предположить, что девушку одолевают воспоминания и ее преследует бывший ухажер. В либретто «Кино-Газеты» 1918 года есть сведения о том, что он пытается ее шантажировать. И действительно, в фильме есть эпизод, когда бывший ухажер приходит к Соне, пытается склонить ее к близости, получает пощечину и замахивается на девушку. Но двусмысленность в ее поведении сохраняется: после встречи с певцом Соня возвращается домой, привычно достает из буфета графин с алкоголем, выпивает, закуривая папиросу. До конца не понятно, что ее

<sup>8</sup> Кино-Газета, 1918, № 29, 10. Цитирую по: Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). Каталог. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 471.

потрясло — встреча или неугасшие чувства. На одном из музыкальных вечеров Соня теряет сознание, когда мелодия вызывает в ее душе воспоминания о бывшем любовнике. По факту, шантажировать можно только тем, что держится в тайне, но может ли это быть тайной для Красова, выкупившего Соню из публичного дома?

После встречи, когда певец вновь попытался овладеть Соней, Красов узнает о произошедшем: девушка сама рассказывает ему о конфликте. Лояльность и гуманность в душе Красова побеждаются банальной ревностью. Он вступает в драку с певцом, а потом начинает доносить Соню упреками и подозрениями. Складывается впечатление, что девушку утомила монотонная семейная жизнь, лишённая прежнего блеска. И после завтрака с Красовым Соня отправляется на лодочную прогулку с бывшим любовником. Вернувшись домой, она пишет прощальную записку, в которой, судя по флэшбеку, напоминает писателю, что, забирая ее из «домика» мадам Дитмар, он обещал не попрекать ее прошлым. В итоге, Соня навсегда покидает тихий провинциальный городок, возвращается в бордель. Перед зрителями предстает образ впустую растраченной, падшей души, которая смертельно устала и отравлена собственной греховностью.

В заключительных сценах Соня снова находится в публичном доме, в костюме древнегреческой богини Софии и предста-



Кадр из фильма  
«Поэт и Падшая  
душа» Б. Чайковского

ет как коллективная душа, которая уже не ждет спасения. Она смотрит в объектив камеры с протянутыми руками, как это делали многие героини-проститутки в русских дореволюционных фильмах, то ли вызывая к сочувствию, то ли заманивая в свои порочные сети. С помощью этого жеста режиссер завершает тему двойственности в фильме. И снова в объятиях Сони писатель, заглянувший с компанией приятелей к мадам Дитмар. Только на этот раз он не пытается разгадать тайну «незнакомки», а хладнокровно убивает ее выстрелом в упор. Соня умирает на руках некогда любимого мужчины, унося надежду на всеединство. Конец истории Поэта и Падшей души.

<sup>9</sup> Толмачев В.М.  
Декаданс: опыт  
культурологической  
характеристики //  
Вестник Московского  
университета.  
Серия 9. Филология.  
1991, № 5. С. 25.

Предреволюционный характер эпохи символизма, с его стремлением к Идеалу, выражается в интонациях разочарования и декаданса («...чувствование декаданса — чувство утраты: века, иерархии, класса, жизни — чувствование фатальной, неизбежной неполноты бытия»<sup>9</sup>). Фильм, снятый на рубеже эпох, подводит черту под прежней жизнью, которая, как и Соня Муратова, застыла на Большом Каменном мосту. Этой кинокартиной завершается первый этап в развитии темы публичной женщины в отечественном кинематографе. ■

## ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков С. *Центральная проблема софиологии. Тихие думы*. — М.: Республика, 1996. — 510 с.
2. *Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919)*. Каталог. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 568 с.
3. Конева Л.А. *Философия Вл. Соловьева как явление символизма // Философия культуры. Изд-во «Самарский университет», 1993. — 126 с.*
4. «Незнакомка» А.А. Блока: пять разборов. Д.М. Магомедова, Д.П. Ивинский, С.И. Кормилов, А.Н. Ранчин, В.М. Толмачёв / *Вестник ПСТГУ III: Филология* 2009. Вып. 2 (16) // Цитирую по URL.: <http://pstgu.ru/download/1252604854.razbory.pdf> (дата обращения: 01.01.2017).
5. Соловьев В.С. *София. Начала вселенского учения // Логос*. 1997, № 3, 4, 5. — С. 171–199; 275–296; 145–168.

## REFERENCES

1. Bulgakov S. *Centralnaya problema sofologii. Tihie dumy [The central problem sophiology. The silent thought]*. — М.: Respublika, 1996. — 510 p.
2. *Velikiy Kinemo: Katalog sohranivshihsy igrovih filmov Rossii (1908–1919) [Great Kinemo: Catalog surviving feature Russian films (1908–1919)]*. Catalog. — М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. — 568 p.
3. Koneva L.A. *Filosofia V. Solovyeva kak yavlenie simbolizma [The philosophy of Vl. Soloviev as a phenomenon of symbolism] // Filosofia kultury. Izdatelstvo “Samarskiy universitet”, 1993. — 126 p.*
4. “Neznakomka” A.A. Bloka: pyat razborov. D.A. Magomedova, D.P. Ivinsky. S.I. Kormilov, A.N. Ranchin, V.M. Tolmachev. / *Vestnik PSTGU III: Philology* 2009. Issue 2 (16) // URL.: <http://pstgu.ru/download/1252604854.razbory.pdf> (date of the application: 01.01.2017).
5. Solovyev V.S. *Sofia. Nachalo vselenskogo uchenia [Sofia. The beginning of the great teaching]*. // *Logos*. 1997, № 3, 4, 5. — P. 171–199; 275–296; 145–168.

# Gender Analysis of the Film “The Poet and the Fallen Soul”

**Svetlana A. Smagina**

PhD (Arts)

UDC 778.5c(09)«1896–1917»

**ABSTRACT:** The essay analyses representations of female gender roles in the Russian cinema of the pre-1917 period. It centers on the images of sex workers and discusses factors involved in its formation. The aim of the essay is to look at the pre-Revolutionary Russian cinema from an advanced perspective which should reveal new or buried meanings and influences. Among the latter is a set of images formed by the poetry of Alexander Blok — for instance, Blok’s influence is tangible in *The Poet and the Fallen Soul* (1918) directed by Boris Tchaikovsky.

In spite of the absence of direct references to Blok’s work, the metaphor of “the Lady Unknown”, the symbolic image of “the Fair Lady” and the film’s title refer the viewer both to Blok’s poetry and private life. *The Poet and the Fallen Soul* is discussed in the essay in the context of the creative community’s romantic attitude to sex workers nourished by Blok’s symbolism which, in its turn, had been influenced by the West European romantic poetry of the 19th century and the Russian philosopher Vladimir Solovyov. Blok borrowed from Solovyov’s works the idea of the coming world catastrophe and the teaching about the World Soul, the Eternal Feminine or the world-reviving Sophia the Wisdom of God. According to Solovyov, the Eternal Feminine saves the whole world, an individual is saved by love, the Eternal Feminine’s embodiment. The essay regards the protagonist of *The Poet and the Fallen Soul*, prostitute Sonia Muratova, as a combination of the Eternal Feminine, the carnal love, and the romantic duality. Boris Tchaikovsky’s film reflected Blok’s shift from the image of the Fair Lady, which embodied Solovyov’s idea of the World Soul, to the image of the Lady Unknown, which combined fragile mystical heartaches and the vulgarity of the real world. The author concludes that Tchaikovsky’s exploration of Sonia Muratova’s decadent worldview reflects the final days of Imperial Russia.

**KEY WORDS:** film history, pre-Revolutionary Russian cinema, Alexander Blok, Vladimir Solovyov, Boris Tchaikovsky, gender, cinema studies