

СОВЕТСКАЯ ЖЕНЩИНА КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЕКТ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ 1920–1950-х гг.

Ю. Г. Алексеева

Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация

Статья посвящена исследованию образа советской женщины как художественного проекта в русской живописи 1920–1950-х гг. В центре внимания находятся механизмы культурной политики визуального конструирования женского образа в контексте социалистической мифологии и культурной политики государства.

Исследование опирается на представление о мифологизированном характере советского «строительства социализма», в рамках которого идеология выступает проективным механизмом культурной политики и задаёт нормативные сценарии социального поведения.

Изучен процесс конструирования женского образа и его связь не только с политико-экономическими задачами государства, но и с выработкой устойчивого визуального канона, транслирующего социальный идеал.

Особое внимание уделяется живописи как виду искусства, обладающему способностью закреплять идеологические смыслы через пластический язык. Рассматриваются художественные способы репрезентации социального идеала: типизация персонажей, композиционная организованность, ритмическая структура, акцент на функциональности жеста и целесообразности движения, а также имперсональность героинь как следствие включённости в производственный процесс. На материале творчества А. Н. Самохвалова и А. А. Дейнеки анализируются женские образы, которые выступают носителями идеологических смыслов и символом «новой женщины».

Делается вывод о двойной природе образа советской женщины – как художественного феномена и как инструмента символического закрепления идеологической нормативности.

Ключевые слова: А. А. Дейнека, А. Н. Самохвалов, образ, «новая женщина», соцреализм.

Введение

Значимый импульс к постановке вопроса для настоящей статьи дает понимание культуры как эстетического проекта организации действительности. Б. Гройс трактует советскую власть как систему, создающую «тотальное произведение искусства», где соцреализм выступает не столько как стиль, сколько как механизм визуальной материализации «должного» [1]. В сходной логике В. Паперный описывает сталинский архитектурно-визуальный режим через модель «Культуры Два» как иерархичной, монументальной, централизованной и нормативной [2], что позволяет рассматривать живопись как элемент единого организованного пространства эпохи. Появляется идея о государстве как произведении искусства, где власть мыслит государство как единое художественно организованное целое и стремится оформлять социальную реальность по единому художественному замыслу.

Актуальность изучения советской визуальной культуры 1920–1950-х гг. подтверждается большим количеством соответствующих публикаций западных и отечественных искусствоведов и определяется необходимостью уточнить состав и структуру проекта «советская женщина» как системы представлений об идеале и недостаточной разработанностью вопроса о том, какие именно художественные приёмы живописи обеспечивали устойчи-

вость и узнаваемость женских типажей соцреалистического канона. Изучение воплощения женских образов выполняет как искусствоведческие, так и культурно-исторические исследовательские задачи.

При наличии обширного теоретического анализа советского периода сохраняется искусствоведческая ниша: системное сопоставление конкретных живописных решений и приемов репрезентации нормы на материале отдельных произведений и авторов в соотношении с аспектами идеала «советской женщины». Научная новизна работы заключается в переводе общих историографических выводов на уровень анализа изобразительного языка и его функций.

Образ «советской женщины» в культуре СССР первой половины XX века выступает как нормативная модель и одновременно как идеологическая конструкция. В условиях переоценки советского наследия, активизировавшейся в конце 1980-х – начале 1990-х гг., становится возможным более дистанцированное рассмотрение механизмов конструирования данной модели и способов её визуализации.

Цель исследования – на основе характеристики историко-культурного контекста и нормативных установок культурной политики, влияющих на формирование идеологического проекта «советской женщины», определить основные семантические компоненты, проанализировать материал

произведений живописи 1920–1950-х гг. и выделить типологию ключевых визуальных ролей, а также художественных средств репрезентации с помощью которых закрепляется социальный идеал.

Обзор литературы

В массиве искусствоведческих и культурологических исследований, посвященных визуальной культуре советского периода 1920–1950-х гг., преобладает исторический подход в изучении советской художественной культуры. Решаются вопросы создания стиля соцреализм, изучается творчество художников в целом и в контексте новых художественных формаций.

В историографии советского искусства женский образ рассматривается на пересечении истории живописи, культурной политики и визуальных стандартов соцреализма. И. Н. Голомшток описывается официальное искусство через систему истории и типологии образов [3]. В теоретическом поле Б. Гройс переопределяет соцреализм через категорию «тотального искусства», анализирует политико-эстетическую логику эпохи [1]. Для реконструкции советской искусствоведческой оптики важны тексты А. А. Федорова-Давыдова как источник языка описания и критериев «правильной» репрезентации [4]. Постсоветская синтетика В. С. Манина полезна для периодизации и объяснения перехода от плюрализма 1920-х гг. к нормативности 1930-х [5]. В фокусе «соцреализм через художника» особенно значимы исследования К. Киаэр, читающей творчество А. А. Дейнеки через телесность и «коллективное тело», что позволяет связать формальный язык живописи и идеологическую функцию [6].

Методы исследования

Методологическая основа включает в себя искусствоведческий, иконографический и иконологический анализ, элементы семиотического анализа визуального образа как инструмент выявления нормативных моделей женственности в культуре.

В качестве материала исследования отобраны живописные произведения ряда художников указанного периода: А. Н. Самохвалова, Н. А. Касаткина, А. А. Дейнеки, – поскольку творчество этих художников находилось в зоне активной публичной репрезентации и институциональной поддержки. Выбор художников обусловлен их репрезентативностью для формирования и закрепления канона образа «советской женщины» в живописи 1920–1950-х гг. Произведения авторов демонстрируют устойчивый тип женской фигуры, что позволяет проследить не единичные авторские интерпретации, а именно типологические модели, закреплявшиеся в визуальной культуре и транслировавшиеся как нормативные. Обращение в данному корпусу произведений расширяет материал анализа за счёт вариативности художественных решений, позволяя выявить устойчивые компоненты репрезентации проекта. В исследовании рассмот-

рены контекстные источники – нормативные документы и тексты культурной политики, публикации идеологов эпохи, материалы художественной критики и выставочной практики.

Результаты и дискуссия

В 1920–1930-е гг. советское «новое искусство» стало восприниматься как тотальное производство искусства, как художественная организация самой жизни по единому плану, происходит размытие границы между искусством и жизнью, что превращает социальные модели в репрезентируемые каноны. В рамках программы воспитания «нового человека» искусство в СССР рассматривалось как один из ресурсов культурного конструирования и потому включалось в систему институционального регулирования. Эта норма закрепляется в виде метода социалистического реализма, распространявшегося на основные виды искусства.

Причины и предпосылки явления «советская женщина» сложны и обширны. Их подробное изучение не является целью статьи, однако поверхностное обозначение необходимо для понимания рассматриваемой проблематики. Идеологический конструкт «советская женщина», разрабатывавшийся в раннесоветской публицистике и просветительских практиках (А. Коллонтай, И. Арманд, Н. Крупской и др.), задавал не только тезис о равноправии, но и нормативную модель женской роли в новой культуре. Эти установки проецировались на повседневность, формы поведения и репрезентации тела, формируя эстетически считываемый тип, удобный для художественного обобщения. Для искусствоведческого анализа важно, что «мифологическая» составляющая здесь проявляется в канонизации визуальной нормы: героиня наделяется предельно ясной читаемостью роли, а её фигура организует пространство картины как смысловой центр.

Репрезентация правового аспекта в социальном идеале «советская женщина» в произведениях художников 1920–1950-х гг. выражалась через идею правовой свободы и социальной ответственности женщины. В картине Н. А. Касаткина «Знамя революции в крепких руках комсомола» (1925) появляется образ политически активной женщины, на которой наравне с мужчинами лежит ответственность за новое государство. Женщина получает равные права участвовать в политической жизни страны. Художник перекладывает знамя революции из крепких рук мужчины в крепкие руки женщины, которые не только прописаны как мужские, но и осознанно диспропорциональны телу; закатанные по локоть рукава обнажают крепкую руку, держащую знамя революции, первой привлекающую внимание при взгляде на картину. Используя такой образ женщины, художник отменяет все сомнения зрителя в том, что знамя революции находится в надёжных руках. В созданном образе нет женственности, изящества,

кокетства. На картине женщина одета в рабочую, возможно, мужскую рубашку. Появления такой женщины, которой можно будет доверить знамя революции, ждут советские идеологи, уравнивая женщину в политических правах с мужчиной.

Женщина получает право на образование наравне с мужчинами. Уровень образования женщин в СССР служил знаком особых достижений социалистической системы. На всех женщин распространялся закон об обязательном общем среднем образовании.



Рис. 1. А. Н. Самохвалов. Вузовка. 1936–1937.
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург
Fig. 1. A. N. Samokhvalov. Female Student. 1936–1937.
The State Russian Museum. Saint Petersburg

В картине А. Н. Самохвалова «Вузовка» (1936–1937) (рис. 1) художник создаёт образ женщины, получающей высшее образование. Он изображает её фронтально зрителю; в руках женщины книга и цветок – как некий намёк на достижение светлого будущего с помощью труда и знаний. Взгляд женщины направлен не на зрителя, а куда-то вдаль, к будущему, он передает целеустремлённость персонажа. Перед зрителем обобщённый образ советской женщины: её поза, телосложение, причёска – всё это типичные черты портрета советской женщины. На данной картине перед нами не конкретная женщина, получающая высшее образование, а «советская женщина» за учебой.

В этих образах гражданская включённость, готовность к публичному действию и принятие ответственности становятся предметом художественной типизации. Изобразительный язык строится на доминанте жеста и атрибута, которые обеспечивают узнаваемость роли и создают эффект общественной значимости персонажа. Такая трактовка согласуется с соцреалистической установкой на «типическое» как выражение сущности и перспективы социального явления.

Репрезентация экономического аспекта в социальном идеале «советская женщина» в произведениях советских художников 1920–1950-х гг. выражалась художниками через образы рабочих женщин (образы такой женщины, какой она должна была стать, чтобы быть полезной и необходи-

мой, быть частью общего механизма в построении монолитного государства), подчинённых то торжественно-напряжённому, то бурному ритму труда; инженерная логика ажурных строительных конструкций и сама техника становятся воплощением новой эпохи в жизни страны. Женщина становится равным с мужчиной фактором производства, её труд нередко бывает физическим.



Рис. 2. А. А. Дейнека. На стройке новых цехов. 1926.
Государственная Третьяковская галерея. Москва
Fig. 2. A. A. Deineka. At the Construction Site of New Workshops. 1926. The State Tretyakov Gallery. Moscow

Эти тенденции мы видим на картине А. А. Дейнеки «На стройке новых цехов» (1926) (рис. 2): на переднем плане перед нами женщина, выполняющая мужскую работу; её телосложение не женственно и не изящно. Мы видим её со спины; её волосы убраны, чтобы ничто не мешало и не отвлекало от труда. От мужчины её отличает только наличие юбки: если бы художник изобразил её в брюках, распознать за образом советского труженика, с мускулисто развитым телом, занятого традиционно мужским видом деятельности, женщину было бы непросто. На втором плане молодая девушка; ещё не загружена тяжелой работой, но создается впечатление, что она в скором будущем займёт место женщины на первом плане, и этот факт её нисколько не страшит и не смущает, напротив, она жизнерадостна.

В 1920-е гг. А. А. Дейнека увлеченно работает над темой индустриализации. Строительство заводов и фабрик воспринималось как явление исторического масштаба. Художник считал основной задачей искусства поиск художественного языка, способного точно и образно выразить современность. В композиции применен характерный для фотографии и кино принцип монтажной композиции, фигуры людей решены на контрасте масштаба, объема и цвета, они будто противопоставляются фону.

Подобные женские типы мы видим в акварельной серии А. Н. Самохвалова «Девушки Метростроя». Художник стремился быть в эпицентре важнейших событий и процессов своего времени,

в которых видел романтический пафос созидания. Строительство метро в середине 1930-х гг. было таким явлением. В 1937 г. художник на основе одного из листов акварели написал маслом портрет-картину «Метростроевка со сверлом». «Некоторые образы этих метростроевок я воссоздал в картине большого размера, пользуясь иногда и натурой, но это отнюдь не было портретом. Очень хорошо выразился А. А. Дейнека по поводу двухметрового холста, на котором изображена девушка с отбойным молотком: «Она, как богиня, и все-таки она наша, русская девчонка»» [7, с. 207].

На картине А. А. Дейнеки «Текстильщицы» (1927) три девушки заняты на текстильном производстве, каждая из них выполняет определенный вид работы, что ведёт к механизации человеческого труда, потере индивидуальности. Зритель наблюдает последовательно производственный процесс, который представлен в развитии. Художник передает целесообразность и точность движений работниц, динамику современного труда в новых условиях фабричного пространства.

«Черты плакатного принципа решения видны здесь с первого взгляда: подчеркнутая плоскостность, белый фон, четкий ритм, имперсональность героинь, занятых делом» [8, с. 5].



Рис. 3. А. Н. Самохвалов. Ткацкий цех. 1929. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург
Fig. 3. A. N. Samokhvalov. Weaving Shop. 1929. The State Russian Museum. Saint Petersburg

У А. Н. Самохвалова в картине «Ткацкий цех» (1929) (рис. 3) фабричное пространство трактуется иначе. Его ткачихи – девушки своего времени, они включены в ритм машин не как обезличенные элементы механизма, а как организаторы и «укротительницы» производственного движения. «Две-три юные ткачихи спокойно, как няни, ходили среди станков <...>, как бы одобряя их довольно буйный ритм и с той же человеческой ласковостью исправляя возможные неполадки. А шпульница в белой кофточке с чёрными полосами точно танцевала среди станков, устанавливая новые шпульки и забирая из красных ящиков израсходованные» [7, с. 128].

Визуальный акцент смещается на координацию тела и техники: повторяемость операций становится формой дисциплины и профессиональной уверенности, а фабрика предстает упорядоченным пространством современной жизни.



Рис. 4. А. Н. Самохвалов. Кондукторша. 1928. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург
Fig. 4. A. N. Samokhvalov. Female Conductor. 1928. The State Russian Museum. Saint Petersburg

В работе «Кондукторша» (1928) (рис. 4) изображена не просто женщина, продающая билеты и следящая за порядком в трамвае. Художник подчеркивал, что хотел заставить зрителя почувствовать, как простая работница, дающая энергичным жестом сигнал хода, управляет грозной и страшной силой – электричеством. «Если бы ей навстречу попала Афина в своей колеснице, то удивлена была бы не кондукторша, а Афина. Так я думал тогда. Мне казалось все ясным. Пафос “Кондукторши” остается пафосом той эпохи» [7, с. 129]. Героиня господствует в футуристически динамичном пространстве трамвая. Половина лица озарена зелено-голубым светом электрической вспышки, и это сияние разливается по ее могучей груди, откликаясь в очертаниях открытой ладони. А. Н. Самохвалов стремится возвысить образ до значения символа эпохи, использовать язык монументальной живописи.

Художник создал первые образы новых, советских людей. Не только запечатлел черты их внешности, но прежде всего воспел их. Именно установка на типическое, на «образец» позволяет художественно закрепить женскую включённость в производственный мир как норму.

Экономическая свобода и ответственность «новой женщины» репрезентируются через функциональную телесность и строятся вокруг героики труда. Женский образ конструируется как тип советского труженика, где гендерное различие намеренно ослаблено в пользу роли и производственной функции.

Задача изображения действительности в его развитии, то есть в перспективе должного, в изобразительном искусстве достигается через телесность, атрибут труда, функциональную среду и ритм композиции.

Репрезентация нравственного аспекта в идеале «советская женщина» выражалась художниками через образ ответственности, которая заключалась в подчинении своих личных желаний и устремлений коллективному, в обязательном исполнении трудовых обязанностей. Выполняя даже тяжелую работу, женщина должна была оставаться жизнерадостной, не терять оптимизма и веры в светлое

будущее, она обязана была следить за своим здоровьем и укреплять его.

Мотив героического как неотъемлемой составной части спорта получил преломление и в сфере женского портрета-типа, где ведущей являлась идея, согласно которой молодая, вступающая в «большую жизнь» девушка могла справиться с возложенными на нее новыми (ранее считавшимися совершенно не женскими) задачами, в первую очередь, благодаря именно спорту [8, с.13].

Для А. Н. Самохвалова телесная культура была радостью бытия – той радостью, которая накапливала потенциал преодоления трудностей в борьбе за построение новой жизни. В картине «Девушка в футболке» (1932) автор изобразил учительницу Евгению Петровну Адамову. Однако в ее облике воплощены типические черты «новой женщины» – воплощение оптимизма, красоты молодости, силы, счастья. В произведении воплотилось представление об эпохе, «прекрасной современнице, девушке, каких не было раньше» [10]. Приметы монументальности отличают ясную композицию, широту письма, «фресковость» фактуры. Футболка – одежда времени, изящно облегающая фигуру и придающая девушке современный вид.

Толкание ядра, дисциплина в лёгкой атлетике, появилось в Англии в середине XIX в. и долгое время считалось преимущественно мужским спортом. Однако со временем женщины тоже начали участвовать в соревнованиях. На картине «Девушка с ядром» (1933) А. Н. Самохвалов изображает юную спортсменку. «Советская женщина» была спортивно-мускульной, антиженственной – и это ясно видно через образ её тела.

Очевидной становится идеализация человеческого тела. Экспрессивная деформация при изображении мускулистых, аскетических спортсменов и рабочих, выражающая предельное физическое напряжение во время состязаний или в работе, уступает место гармонической красоте.

Легкоатлетическая эстафета вдохновила А. А. Дейнеку на создание картины «Эстафета» (1947) (рис. 5). Художник изображает три пары спортсменов (трое юношей и три девушки). Композиция строится вокруг белой линии на асфальте, которая обозначает финиш одного этапа и старт следующего.

«Художник не наделил персонажей картины индивидуальными чертами, а дал “вариации типа”». А. А. Дейнеку интересовали «не характеры, а характерность, проявляющаяся прежде всего в движении, позе, повадке, то есть качествах, опять-таки воспринимающихся сразу» [10, с. 117].

По мнению искусствоведа В. П. Сысоева, «Картина убедительно передаёт “биение светлых здоровых сил жизни”, изображает гармоничного человека, эстетические и нравственные начала, заложенные в его духовном и физическом облике» [11, с. 118], как и в работе «Лыжники» (1931), где женщины участвуют в соревнованиях наравне

с юношами. Спортивное событие послужило причиной создания работы «Бегунья» (1936). Телесность у А. А. Дейнеки неизменно оптимистична, он воспекает красоту и совершенство здорового женского тела. Женское тело всегда куда-то устремлено – к победе, трудовому рекорду, в будущее.



Рис. 5. А. А. Дейнека. Эстафета. 1947.
Государственная Третьяковская галерея. Москва
Fig. 5. A. A. Deineka. Relay Race. 1947.
The State Tretyakov Gallery. Moscow

Подобная логика репрезентации темы соответствует соцреалистическому пониманию художественного образа как модели должного: не фиксировать случайное, а формировать тип, воспитывающий зрителя. Отсюда телесная культура, героика преодоления и коллективный пафос, которые переводят нравственную норму в видимую форму. Нравственный идеал «советской женщины» выражается через канон телесной нормы и эстетики дисциплины: здоровье, спортивность, готовность к усилию, жизнерадостность, оптимизм, где телесность становится носителем нормы.

Создается идеал советской женщины не как носителя частной психологии, индивидуальных черт, а как нормативный образ, поддерживающий идею коллективного.

Выводы

В заключение целесообразно подчеркнуть, что рассмотрение проекта «советская женщина» через призму советского идеологического проектирования позволяет увидеть в живописи 1920–1950-х гг. не столько «отражение» социальной реальности, сколько механизм её нормативного конструирования. Искусство встраивается в проективную логику государства и начинает функционировать как один из инструментов преобразования сознания и повседневности.

Проведённый анализ показывает, что в официальной доктрине и в визуальной культуре формируется нормативная матрица женской идентичности: гражданская активность, трудовая дисциплина, коллективизм, оптимизм, готовность к самоотдаче конструируются как универсальные признаки.

Ключевым результатом является выявление того, что способы реализации проекта в живописи 1920–1950-х гг. структурируются вокруг трёх взаимосвязанных аспектов социального идеала – гражданского, экономического и нравственного. Правовой аспект проявляется в визуализации включённости женщины в коллективную политическую ответ-

ственность. Экономический аспект выражен через акцент на трудовой телесности и профессиональной компетентности: женская фигура репрезентируется как ресурс модернизации и производительной силы, а труд – как форма социализации и подтверждение «равенства». Нравственный аспект закрепляет ценности дисциплины и оптимизма.

Важно подчеркнуть, что живопись рассматриваемого периода функционирует как визуальный регламент – она не только изображает «как есть», но предлагает «как должно быть», создавая модель мира, претендующую на переход из художественного пространства в социальную действительность. Отсюда вытекает принципиальная особенность репрезентации: в произведениях А. Н. Самохвалова, Н. А. Касаткина, А. А. Дейнеки и других художников образ «советской женщины» строится не как психологический портрет, а как знаковая конструкция, где выразительные средства подчинены задаче нормализации идеала. Это позволяет рассматривать живопись как часть механизма реализации культурной политики, в рамках которого закреплялись нормативные модели новой женственности. Такой выбор обеспечивает сопоставимость материала и делает возможным анализ устойчивых визуальных стратегий, которые работали на легитимацию идеологического проекта.

Таким образом, проект «советская женщина» в живописи 1920–1950-х гг. следует понимать как художественно оформленный элемент советской системы идеологического проектирования, где репрезентация становится формой социального управления и воспитания. Перспективы дальнейшего исследования связаны с уточнением эволюции этого идеального типа в динамике десятилетий, а также с сопоставлением живописных образов с другими медиумами визуальной культуры, что позволит точнее описать механизмы формирования и трансляции «женского» в системе советского культурного проекта.

Литература

1. Гройс, Б. Искусство утопии / Б. Гройс. – М. : Художественный журнал, 2003. – 247 с.
2. Паперный, В. Культура Два / В. Паперный. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 384 с.
3. Голомшток, И. Н. Тоталитарное искусство / И. Н. Голомшток. – М. : Галарт, 1994. – 296 с.
4. Федоров-Давыдов, А. А. Русское и советское искусство / А. А. Федоров-Давыдов. – М. : Искусство, 1975. – 739 с.
5. Манин, В. С. Искусство и власть: борьба течений в советском изобразительном искусстве / В. С. Манин. – СПб. : Аврора, 2008. – 384 с.
6. Кайер, К. Коллективное тело. Александр Дейнека на грани социалистического реализма / К. Кайер. – Чикаго. : Издательство Чикагского университета, 2024. – 360 с.
7. Самохвалов, А. Н. Мой творческий путь / А. Н. Самохвалов. – Л. : Художник РСФСР, 1977. – 318 с.
8. Дмитренко, А. Ф. «О, спорт – ты мир!» / А. Ф. Дмитренко, Р. А. Бахтияров // Спорт в искусстве: Альманах. Вып. 256. Каталог выставки. – СПб. : Palace Editions, 2009. – 22 с.
9. Дмитренко, А. Ф. Русский портрет. XX век / А. Ф. Дмитренко. – СПб. : Макромедиа, 2008. – 384 с.
10. Мочалов, Л. В. Художник, картина, зритель. Беседы о живописи / Л. В. Мочалов. – Л. : Художник РСФСР, 1963. – 144 с.
11. Сысоев, В. П. Александр Дейнека : монография : в 2 т. / В. П. Сысоев. – М. : Изобразительное искусство, 1989. – 295 с.
12. Сысоев, В. П. А. Дейнека. Мастера советской живописи / В. П. Сысоев. – Л. : Аврора, 1971. – 171 с.
13. Коллонтай, А. М. Труд женщины в эволюции народного хозяйства / А. М. Коллонтай – М. : Пг., 1923. – 110 с.

Алексеева Юлия Геннадьевна – аспирант института гуманитарных наук кафедры искусствоведения и креативных индустрий, Алтайский государственный университет (Барнаул), e-mail: y.alexeeva1603@gmail.com. ORCID 0009-0007-5314-8024

Поступила в редакцию 1 марта 2026 г.

DOI: 10.14529/ssh260306

THE SOVIET WOMAN AS AN ARTISTIC PROJECT IN SOVIET PAINTING OF THE 1920s–1950s

Y. G. Alekseeva

Altai State University, Barnaul, Russian Federation

This article examines the image of the Soviet woman as an artistic project in Russian painting of the 1920s–1950s, focusing on the mechanisms of cultural policy that shaped

the portrayal of women within the context of socialist mythology and the ideological agenda of the Soviet state.

The study is based on the understanding of the mythologized nature of Soviet “socialist construction,” in which ideology serves as a projective tool for cultural policy and establishes normative scenarios of social behavior. The creation of the female image is examined in relation to both the state’s political and economic objectives and the formation of a coherent visual canon that communicates the social ideal.

Special attention is given to painting as an art form that can convey ideological meanings through its plastic language. The article discusses artistic strategies for portraying the social ideal, including the typification of characters, compositional arrangement, rhythmic structure, emphasis on the functionality of gestures and the purposefulness of movements, as well as the impersonal nature of the heroines as a result of their inclusion in the production process. The study uses works by A. N. Samokhvalov and A. A. Deineka as examples to analyze female figures that serve as carriers of ideological messages and symbols of the “new woman”.

The article concludes that the image of the Soviet woman has a dual nature: it is both an artistic phenomenon and a tool for the symbolic reinforcement of ideological normativity.

Keywords: A. A. Deineka, A. N. Samokhvalov, image, “new woman,” Socialist Realism.

References

1. Groys B. *Iskusstvo utopii* [The Art of Utopia]. Moscow: Art Magazine, 2003. 247 p.
2. Papernyi V. *Kul'tura Dva* [Culture Two]. Moscow: New literature review, 1996. 384 p.
3. Golomshtok I.N. *Totalitarnoe iskusstvo* [Totalitarian Art]. Moscow: Galart, 1994. 296 p.
4. Fedorov-Davydov A.A. *Russkoe i sovetskoe iskusstvo* [Russian and Soviet Art]. Moscow: Art, 1975. 739 p.
5. Manin V.S. *Iskusstvo i vlast': bor'ba techenii v sovetskom izobrazitel'nom iskusstve* [Art and Power: The Struggle of Trends in Soviet Visual Art]. Saint Petersburg: Avrora, 2008. 384 p.
6. Kiaer C. 2024. *Collective Body: Aleksandr Deineka at the Limit of Socialist Realism*. Chicago: University of Chicago Press, 2024. 318 p.
7. Samokhvalov A.N. *Moi tvorcheskii put'* [My Creative Path]. Leningrad: RSFSR Artist. 1977.
8. Bakhtiarov R.A., Dmitrenko A.F. “O, sport – ty mir!” [“Oh, Sport, You Are Peace!”] // *Sport v iskusstve: al'manakh*. Vyp. 256. Katalog vystavki. Saint Petersburg: Palace Editions, 2009. P. 13–22.
9. Dmitrenko A.F. *Russkii portret. XX vek* [Russian Portrait: The 20th Century]. Saint Petersburg: Makromedia, 2008. 384 p.
10. Mochalov L.V. *Khudozhnik, kartina, zritel'*. Besedy o zhivopisi [Artist, Painting, Viewer: Conversations on Painting]. Leningrad: RSFSR Artist, 1963. 144 p.
11. Sysoev V.P. *Aleksandr Deineka* [Aleksandr Deineka]: monografiia: v 2 t. Moscow: Visual Art, 1989. 295 p.
12. Sysoev V.P. *A. Deineka. Mastera sovetskoï zhivopisi* [A. Deineka. Masters of Soviet Painting]. Leningrad: Avrora, 1971. 171 p.
13. Kollontai A.M. *Trud zhenshchiny v evoliutsii narodnogo khoziaistva* [Women’s Labor in the Evolution of the National Economy]. Moscow; Petrograd, 1923. 110 p.

Yulia G. Alekseeva – Postgraduate Student of the Department of Art History and Creative Industries, Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul), e-mail: y.alexeeva1603@gmail.com

Received March 1, 2025

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Алексеева, Ю. Г. Советская женщина как художественный проект в отечественной живописи 1920–1950-х гг. / Ю. Г. Алексеева // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2026. – Т. 26, № 3. – С. 54–60. DOI: 10.14529/ssh260306

FOR CITATION

Alekseeva Y. G. The Soviet woman as an artistic project in soviet painting of the 1920s–1950s. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*, 2026, vol. 26, no. 3, pp. 54–60. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh260306