

«ОБРАЗЫ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ: КИНО, ТЕЛЕВИДЕНИЕ И НОВЫЕ МЕДИА». Часть I: статьи по итогам международной научной онлайн конференции, проведенной в Государственном центральном музее кино 18 декабря 2020 г.

УДК 778.5.01.041

Образ женщины в советском кинематографе 1930-1960 гг.: проблема свободы воли и личностного выбора

ШИМОНОВА Н. В.

Аннотация

В конце 1920-х гг. в СССР строилось новое общество, страна взяла курс на индустриализацию и новому советскому правительству была нужна дополнительная рабочая сила. В новом обществе началась стремительная эмансипация женщины. Кинематограф отразил этот процесс, формируя на экране образ новой женщины-труженицы. Однако в этой новой свободе женщина все равно оставалась лишена свободы и выбора. В статье анализируется эволюция образа женщины в советском кино 1930–1960-х гг.

Ключевые слова

советский кинематограф, женский образ в кино, эмансипация, равенство полов, женщина в СССР, Г. Александров

UDC778.5.01.041

The image of a woman in Soviet cinema of the 1930s-1960s: the problem of freedom and personal choice

SHIMONOVA N. V.

Abstract

In the late 1920s, in the USSR was being built a new society, the country embarked on a course of industrialization and the new Soviet government needed additional labor force. The rapid emancipation of women began in the new society. Cinematography reflected this process, forming on the screen the image of a new female worker. However, in this new freedom, the woman still remained deprived of freedom and choice: what does she want to be? The article analyzes the evolution of the image of women in Soviet films in the 1930s and 1960s.

Key words

Soviet cinema, female image in cinema, emancipation, gender equality, woman in the USSR, Grigory Alexandrov

Советская женщина представляет собой серьезный историко-культурный феномен. От мира патриархального в самый сжатый исторический период русская, впоследствии советская, женщина шагнула в мир стремительных перемен. Политика эмансипации женщин была одной из первых инициатив советской власти. Еще в сентябре 1917 г. Временное правительство опубликовало постановление о том, что «выборы в Учредительное Собрание проводятся на основе всеобщего голосования, без различия пола» [1]. В. Ленин считал, что положение женщины в России — «один из главнейших пережитков, остатков крепостничества». Поэтому уже в декабре 1917 г. советское правительство приняло декреты о браке и разводе, уничтожавшие «особенно гнусное, подлое, лицемерное неравенство в брачном и семейном праве, неравенство в отношении к ребенку» [2, с. 136]. Конституцией 1918 года равенство полов было закреплено. Кроме этого, за всеми гражданами новой страны было закреплено избирательное право. В той же Конституции в 18 статье труд был признан обязанностью всех граждан новой Республики.

Ликвидация безграмотности, политическое просвещение, охрана материнства и детства — все это первые шаги нового советского правительства. Эта политика продолжалась и далее. В 1920-х гг. создавались многочисленные комиссии по вопросам труда и быта женщин, по вопросам охраны материнства и детства. Е. Гамелько отмечает: «1930-е годы стали временем бурного развития политического сознания женщин, массового вовлечения их в общественную деятельность» [1]. На арене общественной и политической жизни появляются такие фигуры как А. Коллонтай, Л. Рейснер — женщины-дипломаты, государственные и общественные деятельницы, писательницы; П. Ангелина и В. Гризодубова — женщина-тракторист и женщина-летчик «Чкалов в юбке» и многие другие. Все они символизировали собой новое женское лицо новой эпохи.

Советский кинематограф не остался в стороне от темы женской эмансипации. Фильм А. Роома «Третья Мещанская» (1927) был основан на вполне реальной истории, почерпнутой В. Шкловским на страницах газеты «Комсомольская правда». Любовь втроем без ревности — лозунг нового мира, очень популярный в 1920-х гг. Уже в этот период была заложена основа для широкого диапазона образов советских женщин на экране. Перед Великой Отечественной войной советским правительством

был взят курс на стремительную индустриализацию, которая требовала рабочей силы. Не только мужчины, но и женщины должны были работать на экономический рост. Производства, заводы, колхозы — везде женщина работала с мужчиной наравне. Государство, в лице институтов партии, решительно эмансипировало советскую женщину, чтобы иметь возможность полноценно ее эксплуатировать в «строительстве нового мира». Эксплуатация явилась суррогатом свободы.

Писать историю страны посредством истории кино, историю женского вопроса в СССР отечественные ученые начали уже довольно давно. В первую очередь хотелось бы отметить сборник «История страны — история кино» [2], в частности, речь о статьях Т. Дашковой «Любовь и быт в кинофильмах 1930-начала 1950-х гг.» и В. Тяжелниковой «Москва слезам не верит»: жизненные стратегии советских женщин в 1950–1970-е гг.». Особый интерес представляет книга М. Туровской «Зубы дракона. Мои 30-е годы» [6]. Также, значительна работа Е. Марголита «Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов» [4], рассматривающая коллективистский миф советской идеологии на материале истории отечественного кинематографа. Октябрьская революция 1917 г., по мысли автора, воспринимается советским кинематографом как «новое пространство, <...> пространство, в котором возникают и реализуются те возможности, те социальные роли человека, о которых он ранее и не подозревал» [4, с. 158]. Из современных авторов хотелось бы отметить британскую исследовательницу женской образности в кино с точки зрения феминистического подхода. Речь о ее работах «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» [8] и «Взгляд в прошлое из настоящего: переосмысление теории феминистского кино 1970-х» [7].

Эмансипированных женщин-героинь нового времени мы видим в ряде знаковых советских фильмов: «Свинарка и пастух» (1941) и «Кубанские казаки» (1949) И. Пырьева, «Светлый путь» (1940), Г. Александрова и многих других. Но в межличностных отношениях, в семье, женщина все так же жила по патриархальному укладу. Никто не освобождал ее от обязанностей матери и жены. В 1920-е гг. была предпринята попытка коренного переустройства быта, «индустриализации кухонь», по меткому выражению Ю. Олеси: «Женщины! Мы сдую с вас копоть, очистим ваши ноздри от дыма, уши — от галдежа, мы заставим картошку волшебным образом, в одно мгновение, сбрасывать с себя шкуру; мы вернем вам часы, украденные у вас кухней, — половину жизни получите вы обратно. Ты, молодая жена, варишь для мужа суп. И лужице супа отдаешь ты половину своего дня! Мы превратим ваши лужицы в сверкающие моря, щи разольем океаном, кашу насыплем курганами, глетчером поползет кисель! Слушайте, хозяйки, ждите!» [5, с. 10–11].

Целью всего этого действия было дать женщине свободу от так называемого «кухонного рабства», но попытка эта, призванная освободить женские силы для «созидательного труда» как-то быстро сошла на «нет». То есть «созидательный труд» остался, но к нему прибавился еще и труд домашний. Были созданы ясли и детские сады, чтобы женщина-мать как можно раньше могла выйти на производство. Но с производства она неизменно возвращалась домой и становилась хозяйкой. Государство эксплуатировало женщину: делая ее рабочей единицей и обязывая ее поставлять новых граждан стране. Освобождение в «новом мире» оказалось иллюзией.

Тем не менее, советское кино создавало образ свободной женщины, женщины-лидера. Рассмотрим советские фильмы 1930–1960 гг. Выбор временного отрезка неслучаен, он охватывает период от рождения звукового кино до начала «оттепели», когда новые поколения кинематографистов обновляют и обогащают гуманистический потенциал экрана, его образный язык и жанрово-стилевую палитру. При всех этих качественных изменениях женский образ в советском кино трактуется неизменно устойчиво в своем глубинном социокультурном посыле.

Кино 1930-х гг. выводит на экраны яркие образы главных героинь в фильмах Пырьева и в фильмах Александрова. В фильмах Александрова перед нами прошли образы Анюты в «Веселых ребятах» (1934), Марион Диксон в «Цирке» (1936) и Дуни-Стрелки в «Волге-Волге» (1938), безусловных советских хитах 1930-х гг. Анюта освобождалась от домашнего хозяйства, Марион — от ложных предрассудков, Дуня билась за выход на большую сцену. Все эти героини обладали каждая своим особым даром, были так или иначе артистками внутри своего сюжета и эмансипировались благодаря своему таланту. Причем везде им сопутствовал герой-мужчина. Тот, кто помогал и вел героиню к ее заветной цели.

В таком же ключе созданы и героини фильмов Пырьева. Они ударно трудятся и успешно устраивают свою личную жизнь. Таковы «Богатая невеста» Маринка Лукаш (1937) свинарка Глаша («Свинарка и пастух») и председатель колхоза Галина Ермолаевна вместе со звеньевой Дашей Шелест («Кубанские казаки»).

Немного особняком стоит фильм «Светлый путь» (1940). Григория Александрова, эта не просто советская сказка о Золушке без принца. В одной из финальных песен этого фильма прямо сказано: «Не волшебница седая подавала мне совет. И не фея молодая, а товарищ средних лет». Это фильм о женщине-лидере, редкий гость на наших экранах. В чем же состоит история Татьяны — главной героини «Светлого пути»? Чумаза Татьяна-Золушка становится ткачихой, и упорный доблестный стахановский труд делает из нее не только передовику производства, но и депутата и орденосца.

В финале фильма герои гуляют в Москве на фоне монументальных барельефов ВДНХ, которые воспевают человека труда и утверждают, что самый главный тот, кто делает что-то полезное для других. Визуальная метафора — сопоставление Татьяны (Л. Орлова) и Алексея Николаевича (Е. Самойлов) со знаменитыми «Рабочим и колхозницей» В. Мухиной — это утверждение полного равенства мужчины и женщины. Равенства не только в труде, но равенства в жизни. Татьяна «полноценный созидатель» этого мира.

Все остальные герои фильма уважительно относятся к Татьяне после того, как она прославилась трудовыми подвигами. И при этом никто не отнимает у нее женского — она любит и выйдет замуж за любимого. Но будет трудиться наравне с мужем, чтобы они оба были достойны друг друга. Не мужчина и женщина, а два человека труда создадут счастливую семью. Пожалуй, это единственная столь гармоничная история о новой судьбе советской женщины.

Нельзя обойти внимание картину «Девушка с характером» (1939) К. Юдина. Ее героиня Катя Иванова (В. Серова) — продукт новой советской эпохи. Если ткачиху Таню (героиню «Светлого пути») новый мир «перековал», и в ее судьбе мы читаем заявление о том, что новый мир перекует любого, кто хочет, кто может трудиться, кто не боится работы, то Катя Иванова — девушка абсолютно новой формации. Она родилась и формировалась в советское время, при новой идеологии. Эта героиня не золушка, она ничего не боится и вершит не только свою судьбу. Катя не боится вершить судьбы окружающих и, в конечном итоге, судьбу страны. Она ловит шпионов, агитирует девушек ехать на Дальний Восток. И, кроме этого, находит свое личное

счастье.

Такие героини — запрос раннесталинской эпохи, ее отражение. Этим новым девушкам и женщинам ковал социум. Он ждал от них такого поведения. Эти девушки и женщины нового времени — лидеры не только в труде, но и в отношениях с мужчиной. Это заявляется очень четко. Мужчине и самому приходится сильно потрудиться, чтобы завоевать ее любовь, чтобы быть достойным ее. Но и нашей героине необходимо трудиться и вписываться в общепринятые социально-политические рамки для взаимного соответствия. Она не может быть простой домохозяйкой, ярко одетой модницей с замысловатой прической, легкомысленной особой. Такая женщина — счастья и уважения недостойна.

Вторая половина 1950-х гг. — первая половина 1960 гг., то есть эпоха «оттепели», слегка переставляет акценты. Наша героиня по-прежнему отважная и неутомимая труженица, но все это — лишь яркая оболочка, приманка. По сути, героиня постсталинской эпохи — обычная домохозяйка в поисках женского счастья, которая ходит на работу и даже успешно трудится, но работа отнюдь не ее призвание.

В фильме «Высота» (1957), режиссер А. Зархи рисует нам любопытную картину. Главная героиня фильма Катя (И. Макарова), работает сварщиком на стройке, на высоте. Она сирота, она очень самостоятельна и независима. Но появление рядом с ней любимого мужчины Коли Пасечника (Н. Рыбников) лишает ее независимости, которая оказывается показной и абсолютно ненужной героине. Любовь мгновенно смиряет Катю, этот мужчина настолько ей важен, что она быстро меняет даже стиль одежды под его влиянием с «неправильного», подходящего для «Латинской Америки» (по мнению Коли) до «правильного», годного для «хорошей советской женщины».

Показателен образ Вари (И. Макарова) в фильме «Дорогой мой человек» И. Хейфица (1958). Трансформация героини от вполне обычной, веселой, чуть легкомысленной девчонки, которая хочет стать артисткой, до милой, доброй и обаятельной до женщины-геолога, которая оставила свои юношеские мечты, но не изменила своей любви и своему характеру, произошла, по мысли авторов, только под влиянием любви или мужчины — главного исключительно положительного героя Володи Устименко (А. Баталов), в которого героиня влюблена всю жизнь. Женщина перекраивает себя и свою судьбу для того, чтобы «быть достойной» своего избранника. Ведь главное в ее жизни — любовь и соответствие ее объекту.

Советским кинематографом 1930–1960 гг. воспевается принудительный, изнурительный труд, он чрезмерно романтизируется. Однако номинально заявленная эмансипированность женского сознания, развитие неповторимого личного начала мало принимается во внимание, постоянно размывается мужскими пожеланиями в сторону «улучшения» характера женщины и того, что она «должна» делать, чтобы стать «достойной» мужской любви во вполне себе мужском мире. Женское ценностное начало в том, чтобы быть женой и матерью. Это априори закреплено за ней и другие варианты не рассматриваются. Женщине не задается вопрос: чего ты хочешь? Ее ставят перед фактом: тяжело по-мужски работай и получишь семью. И тогда будешь счастлива.

К примеру, фильм «Карьера Димы Горина» режиссеров Ф. Довлатяна и Л. Мирского (1961) — очень романтическая картина о труде. Главный ее герой Дима (А. Демьяненко) едет в Сибирь на строительство ЛЭП и встречает там девушку своей мечты Галю (Т. Конюхова), а также других девушек, которые, ни больше, ни меньше, возводят опоры ЛЭП в непроходимой тайге. Ни отсутствие бытовых условий, ни тяжелый труд не стирают красоты, не уменьшают задора юных строительниц ЛЭП. И все они, конечно, мечтают о любви.

Фильм «Большая семья» (1952) Хейфица выводит на экран целый ряд героинь, которые могли бы послужить иллюстрацией этой мысли. Лидия (К. Лучко), которая трудится без души и для галочки, не имеет детей в браке, что служит главным обвинением в ее адрес, наказана лишением супружеского очага. И пока она не найдет себя в труде, (а Лидия устраивается работать к геологам), она не будет награждена счастьем.

Катя (Е. Добронравова) также «просто чертежница» в отличие от членов семьи Журбиных — потомственных рабочих, «могильщиков капитала», в поисках любви отвергает Алешу Журбина (А. Баталов) в пользу интеллектуального Вениамина Семеновича (Н. Гриценко), заведующего клубом. Сладкоречивый Вениамин Семенович наглядно демонстрирует, что его начитанность — пустая оболочка, что он псевдоинтеллектуал, что вообще любой интеллектуальный труд слегка отдает гнильцой, если он не подкреплен тяжелым трудом в суровых условиях (вспомним бухгалтера Диму Горина, который перековался в Сибири на строительстве ЛЭП или инженера Павла Каурова (Ю. Соломин) из фильма «Бессонная ночь» (1960), который «начал формироваться как личность и человек труда» после того, как вышел из конторы и стал работать на реке, подвергая свою жизнь опасностям). Итак, Катя вместо любви получает ее телесный суррогат, в результате которого она делается матерью. Но прощение Алешки возвращает ее в мир трудовых людей и счастливых в любви и семье женщин. Ту же коллизию мы наблюдаем в фильме «Человек родился» (1956) В. Ордынского, где главная героиня Надя (О. Бган) попадает также в ловушку псевдоинтеллектуальности, становится матерью-одиночкой и спасается только после полноценного вливания в дружную трудовую семью работников автобусного парка, а также при помощи любви честного парня Глеба (В. Гусев), который готов бросить учиться и пойти работать ради того, чтобы помочь любимой женщине.

Любовь в советском кинематографе для женщины становится вознаграждением за труд или за подвиг, иначе любовь ненастоящая и осуждается обществом. Любовь благословляется тогда, когда героиня становится достойным членом общества. Поэтому женщина трудиться вынуждена.

Фильм «Сверстницы» (1959) Ордынского ярчайшая иллюстрация постулата «любовь — награда за доблестный труд». Одна из главных его героинь Света (Л. Крылова) появляется на экране как стилиста, лентяйка и лгунья. Но влюбляется в Василия (В. Костин) — мастера на часовом заводе, на который она вынуждена пойти работать. Она понимает, что только труд сможет помочь ей обратить на себя внимание любимого человека. Света становится честной труженицей и в награду узнает, что ее избранник полюбил ее с первого взгляда.

Фильм «Женщины» (1965) П. Любимова разворачивает перед нами картину нескольких женских судеб, из которых мы можем сделать вывод: отвержение «исконного женского призвания» материнства, а также отвержение труда, как жизненного стержня, в пользу жизни в собственное удовольствие (мещанства) будет наказано. Пример этому — судьба Дуся (И. Макарова), лишенной даже надежды на женское счастье. В то время как Аля (Г. Яцкина), хотя и родила ребенка вне брака, но достойна счастья,

потому что она не отказалась от материнства (в противовес Дусе), не «вывернулась поудачнее», не бежит за мужчинами, а еще потому, что она хочет и любит трудиться. За это она награждается любовью Жени (В. Соломин), который готов ее учить и вести к светлому будущему. Ведь Аля должна теперь получить и достойное образование.

И нельзя не вспомнить картину «В добрый час» (1956) В. Эйсымонта и одну из его героинь Галю (Н. Малявина). Этот фильм посвящен мужской судьбе, но образ Гали также характерен. Поначалу она в глазах главного героя Алексея (Л. Давыдов-Субоч) является представительницей этакой «золотой молодежи», но ближе к финалу выясняется, что Галя дочь портнихи и портниха сама. И теперь, как человек честного труда, она достойна стать рядом с Алексеем в его простой и тяжелой жизни в Сибири. Все эти довольно яркие и по видимости самостоятельные героини фильмов второй половины 1950–1960 гг. в большинстве своем добровольно ищут зависимости от достаточно авторитарных мужчин. Мужчин, которые однозначно маркируют себя как более умные, более образованные, более сильные.

Физический труд — доминирующий фактор «выхода в люди». В одной из самых знаменитых кинопесен мы слышим фразу: «я не хочу судьбу иную, мне ни на что не променять ту заводскую проходную, что в люди вывела меня» (фильм М. Хуциева и Ф. Миронера «Весна на Заречной улице», 1956).

В советском кинематографе 1930–1960 гг. были попытки показать женщину, выбравшую в качестве модели жизни мужскую модель. Не могу не отметить женщину-ученую из Института Солнца Ирину Никитину, героиню фильма «Весна» (1947) Александрова. Хотя это музыкальная комедия, но образ взят характерный для своего времени. Это маркер того, что для всех в Советской стране дороги открыты. И нельзя не упомянуть Екатерину Воронину, героиню одноименного фильма 1957 г. режиссера И. Анненского. Екатерина — начальник участка речного порта, женщина с тяжелым и решительным характером, настоящий лидер-одиночка. Но и Ирина и Екатерина в конечном итоге обретают в любви свое пресловутое «женское счастье». Резюмируя все вышесказанное, следует отметить, что, несмотря ни на что, советский экран создал целый ряд запоминающихся женских образов: выразительных, психологически точных, интересных, несущих несомненную идеологическую нагрузку и крайне несвободных в личностных проявлениях. Вся их жизнь была подчинена великой идее. Такой же посыл несли они с экранов в жизнь. Но, несмотря на крайнюю идеологизированность, советский кинематограф сумел оставить в коллективной памяти женщину-героиню, трудолюбивую и обаятельную.

Современный отечественный кинематограф не может похвастаться такими достижениями. Работавшую ранее модель он решительно отверг, а собственной пока не создал. Можно предположить, что это связано с отсутствием четкой идеологии или, что тревожнее всего, с отсутствием социокультурного запроса. Новой реальности не нужна женщина ни как свободная личность, ни как работающая или творческая единица. Современное общество склоняется к патриархальным ценностям и видит в женщине только жену и мать, отнимая у нее даже видимость самореализации. Такой подход сильно обедняет спектр возможностей как для современной женщины, так и для российского кинематографа.

Литература

1. Гамелько Е. В. Советское законодательство о положении женщины в 1917–1930-гг. // Молодой ученый. 2010. № 5 (16). Т. 2. С. 97–99.— URL: <https://moluch.ru/archive/16/527/> (05.12.2020)
2. История страны/история кино / Под ред. доктора исторических наук С. С. Секиринского. М.: Знак, 2004. 496 с.
3. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и Пленумов ЦК (1898–1988). М.: Ин-т Марксизма-Ленинизма при ЦК КПСС, 1983–1990. Т. 2: 1917–1922. 1983. 606 с.
4. Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. М.: Сеанс, 2012. 560 с.
5. Олеша Ю. К. Зависть; Ни дня без строчки. Рига: Лиесма, 1987. 349 с.
6. Туровская М. Зубы дракона. Мои 30-е годы. М.: Corpus, 2015. 656 с.
7. Mulvey L. Looking at the past from the present: rethinking feminist film theory of the 1970s // Signs: Journal of Women in Culture and Society, special issue: Beyond the Gaze: Recent Approaches to Film Feminisms. 2004. Vol. 30. № 1. PP. 1286–1292.
8. Mulvey L. Visual pleasure and narrative cinema // Screen. 1975. Vol. 16, № 3. PP. 6–18.

References

1. Gamel'ko Ye. V. Sovetskoye zakonodatel'stvo o polozhenii zhenshchiny v 1917–1930-gg. [Soviet legislation on the status of women in 1917–1930s.]. Molodoy uchenyy. 2010. № 5 (16). Т. 2. PP. 97–99.— URL: <https://moluch.ru/archive/16/527/> (05.12.2020).
2. Istoriya strany / istoriya kino. Pod red. doktora istoricheskikh nauk S. S. Sekirinskogo. [History of the country / history of cinema. Ed. Doctor of Historical Sciences S. S. Sekirinsky]. M.: Znak, 2004. 496 p. (in Russian).
3. Kommunisticheskaya partiya Sovetskogo Soyuz v rezolyutsiyakh i resheniyakh s'yezdov, konferentsiy i Plenumov TSK (1898–1988). [The Communist Party of the Soviet Union in resolutions and decisions of congresses, conferences and plenums of the Central Committee (1898–1988)]. M.: In-t Marksizma-Leninizma pri TSK KPSS, 1983–1990. Т. 2: 1917–1922. 1983. 606 p. (in Russian).
4. Margolit Ye. Zhivyye i mertvoye. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-kh godov. [The Living and the Dead. Notes on the history of Soviet cinema in the 1920s — 1960s.]. M.: Seans, 2012. 560 p. (in Russian).
5. Olesha Y. K. Zavist'; Ni dnya bez strochki [Envy; Not a day without a line]. Riga: Liesma, 1987. 349 p. (in Russian).
6. Turovskaya M. Zuby drakona. Moi 30-ye gody. [Dragon's teeth. My 30s.]. M.: Korpus, 2015. 656 p. (in Russian).
7. Mulvey L. Looking at the past from the present: rethinking feminist film theory of the 1970s. Signs: Journal of Women in Culture and Society, special issue: Beyond the Gaze: Recent Approaches to Film Feminisms. 2004. Vol. 30. № 1. PP. 1286–1292.
8. Mulvey L. Visual pleasure and narrative cinema. Screen. 1975. Vol. 16. № 3. PP. 6–18.