

УДК 93/94

И.В. ДУКОВА

(ira.duckova@yandex.ru)

Волгоградский государственный социально-педагогический университет

ОБРАЗ СОВЕТСКОЙ ЖЕНЩИНЫ В КИНЕМАТОГРАФЕ 1920–1930-Х ГГ.*

Прослеживается трансформация женских образов в кинематографе 1920–1930-х гг. как отражение изменений социально-политической истории страны. Кинофильмы выступают в качестве транслятора новых идей советской власти и общества.

Ключевые слова: СССР, советский кинематограф, женский образ, «советская женщина», гендер.

В современном мире изучение женских тем становится всё более актуальным – место и роль женщины в обществе часто подвержены обновлению и переосмыслению. Актуальность темы можно подтвердить, взглянув на сформировавшуюся обстановку в нашей стране, где с одной стороны, мы в полной мере открыты и включены в общемировой контекст гендерных представлений; с другой – наследие советского прошлого непосредственно оказывает огромное влияние на самоопределение и самоощущение женщин. Это сильнейший отпечаток советского времени, базирующегося на мощном идеологическом давлении, поясняется не только длительностью советского периода, но и живучестью архетипической женской образности.

События 1920 – 1930-х гг. (Гражданская война, послевоенное восстановление экономики, индустриализация) заставили партию устремиться к женщине как к трудовому ресурсу. В стране, хозяйство которой было развалено мировой войной, где властвовали разруха и голод, была неминуема ориентация на экстенсивное развитие производства, на максимальную мобилизацию всех трудовых ресурсов. Процесс индустриальной модернизации объективно способствовал притоку женщин в производственную сферу. В первые годы советской власти решалась проблема, не столько экономического, сколько идеологического характера: воспитать у женщин новое «коммунистическое» отношение к труду. В 1930-е гг. советская рабочая семья была главным источником трудовых ресурсов благодаря применению предоставляемого ей государством резерва в виде женских рабочих сил. Это способствовало накоплению капитала и распределению гендерных ролей в рабочем классе [1, с. 67]. Большевиками возлагается большая ответственность на образ советской женщины. Задуманный как противопоставление образу дореволюционной женщины, он должен был показать триумф революционных идей и социального прогресса в стране [Там же, с. 77].

Таким образом, для того чтобы понять и осмыслить вопросы современного мира, становится интересным изучение феноменов возникновения и функционирования укорененных в обществе представлений. В связи с этим, приобретает актуальность тема трансляции женских образов в советском кинематографе 1920–1930-х гг., когда этот процесс только зарождался и воспринимался как нечто экстраординарное.

Большевицкая власть важной линией своей деятельности и одним из главных оружий укрепления власти находила в идеологической работе. Её результатом должно было стать формирование «нового» человека, целиком разделяющего ценности нового режима. В.И. Ленин ещё в 1907 г. сказал: «кино, до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, доставляет больше зла, чем пользы, зачастую развращая массы противным содержанием пьес. Но... когда массы завладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно предстанет одним из могущественнейших орудий просвещения масс» [7, с. 93].

* Работа выполнена под руководством Такташевой Ф.А., кандидата исторических наук, доцента кафедры отечественной истории и историко-краеведческого образования ФГБОУ ВО «ВГСПУ».

В 1920-е гг. путь женщины от старой жизни к новой, ее превращение из жертвы старой (традиционной) жизни в героиню нового времени становятся одними из главных сюжетных сцен. В фильме «Третья Мещанская» (1927 г., реж. А. Роом), где поднимается вопрос новой свободы выбора, центральный персонаж Людмила оказывается в обстоятельстве любовного треугольника и в итоге бежит от своей нелюдимо, ограниченной, обиденной мещанской жизни и устремляется на поезде вперед, к новоиспеченной жизни. Все изменения в жизни героини и ее душевные волнения изображаются состоянием воды в кадре: скажем, в сцене спора о ребенке в кадре кипит чайник, поднимающийся вверх пар символизирует внутренние изменения героини и её уход из тесного пространства. В конце фильма, когда героиня бросает обоих мужчин, они, не обнаружив этого, собираются пить чай, разговаривают о варенье и не замечают, как вода – женщина – выкипела: покинула, исчезла. Понимание проблемы ими наступает, когда они смотрят в зеркало – еще один значимый символ мифологической трансляции образа [12, с. 146].

Тема водного крещения как старта новой жизни и духовного преображения героини встречается и в фильме «Катька “Бумажный ранет”» (1926 г., реж. Ф. Эрмлер, Э. Йогансон). Главная героиня – Катька – уже владеет «героическими» чертами: она – инициативная, категоричная, активная. Ее компаньон по сюжету – болезненный, не приспособленный к жизни интеллигент Вадька в мгновение прощания с жизнью падает в воду – и выходит абсолютно иным человеком, который способен вести борьбу за счастье, свою жизнь и любимую женщину. Главная героиня воплощает в себе материнское и героическое начала, однако ее материнство преподносится в типичном для этого времени виде – оно обезличено, поскольку нигде в фильме ни разу не упоминаются, ни пол, ни имя ребенка. Личные особенности ребенка маловажны, значим только факт его рождение как исполнение материнской функции. Женственность Катьки никак не выделяется; на фоне слабого мужчины все гендерные признаки смещены. Значима не романтическая линия, а идея равного партнерства – товарищества [Там же, с. 147].

В целом в 1920-е годы мы видим следующую картину по расстановке главных женских типов. Героический тип стал центральным в кинофильмах, призывающие воспроизвести новый быт, изменения жизни и показать идеи и победы новой власти, тогда как материнский тип был призван показывать разницу между положением женщины до и после революции. Здесь героизму присущ индивидуальный характер: всякая женщина постигает свой путь, и ее трансформация совершается хоть и с помощью каких-либо участников нового коллектива, но все же объединена с индивидуальной работой над собой. В условиях НЭПа тип роковой женщины смотрится нелепо и часто изображен в вывернутом виде, скорее как сытой, глупой и распутной нэпманши («Дом на Трубной», 1928 г., «Девушка с коробкой», 1927 г. и др.) [Там же, с. 149].

Материнский тип представлен как образ заступницы своего ребенка, что роднит его с традиционным образом Богоматери как защитницы. Материнство в новых условиях выдвигается на первое место как функция организма по воспроизводству новых тружеников, функции воспитания отводятся государству. В кинофильмах советская власть являлась в роли первой защитницы женщин и ее детей (Надежда в «Проститутке»), советская женщина была самостоятельной в принятии решений в отношении детей (Людмила в «Третьей Мещанской», Катька в ленте «Катька “Бумажный ранет”»). Все эти образы призывали показать волю в принятии решений и перемещений, допустимую лишь только в условиях нового общества [Там же, с. 149].

К началу 1930-х гг., когда официальный курс был взят на реставрацию, строительство, производство, склонность очертить советский образ жизни как идеальный, и в Советской России, как и за рубежом, кинематограф становится одним из главных инструментов идеологии – поскольку кино общедоступно, понятно, может оказывать большое влияние на восприятие зрителя. Основные тенденции кинофильмов 1930-х гг. проявляют в склонности представить успехи нового строя, визуализации светлого будущего и пропаганде коллективизма. Постепенно меняется характер ге-

роини, и акцент с героического пафоса революционной борьбы перемещается на героиню труда. К 1930-м гг. режиссёры перемещают свой акцент с мускулинности женщины на традиционную женственность. Образ женщины сочетает в себе черты жертвенности, эмоциональной теплоты, сердечности, чуткости.

Общая соревновательность в 1930-е гг. становится привычным явлением, повсюду возникают героини-стахановцы и передовики производства. С доминированием данных идей индивидуальный подвиг утрачивает революционное значение и воплощается в трудовых победах. Так, например, исчезает приватность из личных отношений – пара обычно представлена не просто на фоне коллектива, но коллектив выступает в качестве полноправного участника раскручивания любовных отношений. Любопытно, что в повести П. Нилина «Варя Лугина и ее первый муж» (1936), ставшей основой киноленты, Варя так и не возвращается к Василию, т. к. не видит в нем настоящего товарища и комсомольца, а все, что связано с нуждами ребенка, она может обеспечить самостоятельно с помощью коллектива [12, с. 150].

Создаётся идеал советской женщины, сочетающий в себе черты образцово-показательной матери и жены с передовой труженицей. Теперь она является символом новой жизни. Мужчина, как главный герой, формирует установки, а героиня – транслирует их общественности. Основные постулаты и политические идеи теперь пропагандируют женщины. Как, например, героиня фильма «Член правительства» А. Зархи и И. Хейфица (1939) скажет: «Товарищи депутаты! Вот стою я перед вами простая русская баба. Мужем битая, попами пуганная, врагами стрелянная, живучая. Стою я и думаю: зачем я здесь? Это... проводить величайшие в мире законы. Это ж понять надо!». Появляется целый ряд фильмов, посвященных женщинам, бросающим вызов старому укладу жизни и вещающим свое равное положение с мужчиной в советском обществе [4, с. 170].

На всём протяжении 1930-х гг. мы наблюдаем, как героический тип женщины мало-помалу интеллектуализируется и смягчается. Отличительными чертами новой женственности станут опрятность, жизнерадостность, веселый нрав, которые непременно сопутствуют здоровью, трудовым энтузиазмом, силой и крепкими взаимоотношениями с коллективом. Женский образ совмещает в себе нежную, неискушенную юную девушку и в тоже время веселую героиню-ударницу труда. Опрятный внешний вид, симпатичное лицо, прическа играют большую роль, положительная героиня теперь не отрицает внешнюю женскую привлекательность, прежде ассоциировавшуюся с праздностью и «несоветскостью»: как подмечает Т.Ю. Дашкова, «стала «размываться» противопоставленность «рабоче-крестьянского» и «артистического» типов женской телесности: среди изображаемых женщин круто возросло число привлекательных и интеллигентных лиц» [2, с. 51]. Однако образ роковой женщины всё ещё не востребован в советском коллективе.

Таким образом, советская власть в 1920-х гг. видела «образцовую» женщину, как мужчину в юбке, равную ему на производстве и свободно высказывающую о своих потребностях в быту. Для женского образа были характерны социальная активность, решительность, ориентированность на новый быт, грамотность, коллективизм. В целом женский тип выражается в явленной маскулинности. К началу 1930-х гг. революционный романтизм с характерным для него радикализмом становится более практичным: в государственной политике на второй план отходят идеи эмансипации, ныне становятся более востребованными задачи, как привлечь женскую рабочую силу к индустриализации и коллективизации страны. В 1930-е гг. для женщины недостаточно быть активной и транслировать радикальные идеи, она, главным образом, должна быть труженицей, а лучше стахановкой и орденосцем. Как раз такие работницы становятся главными героинями фильмов этого периода, а успех в труде на экране теперь считается как новая женская привлекательность (женственность).

Исследование утверждает, что в 1920-е гг. преобладающим женским типом является героический, сочетающий в себе новую символику. В 1930-е гг. материнский тип актуализируется.

Литература

1. Бильшай В.Л. Решение женского вопроса в СССР. М.: Госполитиздат, 1956.
2. Дашкова Т.Ю. Телесность – идеология – кинематограф: визуальный канон и советская повседневность. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
3. Зоркая Н.М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005.
4. Королевич В. Женщина в кино. М.: Теа-кино-печать, 1928.
5. Лебина Н., Терехова М. «Я человек эпохи Москвошвее...»: внешний облик горожанина в советском кино 1920–1930-х годов // Уральский исторический вестник. 2016. № 3(52). С. 89–99.
6. Ленивихина Н.О. Партийное руководство «женской активностью» в 20-е г. XX века на примере Нижневолжского региона // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. 2015. № 5. С. 287–294.
7. Луначарский А.В. Беседа с В.И. Лениным о кино // Самое важное из всех искусств: Ленин о кино: сб. документов и материалов. 2-е изд. М.: Искусство, 1973.
8. Туровская М.И. Амазонки русского киноавангарда // Киноведческие записки. 2003. № 62. С. 56–63.
9. Смагина С.А. Образ «Новой женщины» в советском кинематографе 1930-х гг. (на примере фильмов «Земля в плену» и «Женщина») // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2017. № 9. С. 169–173.
10. Смагина С.А. Новая мораль в советском кинематографе 1920-х г. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2017. № 12. Ч. 4. С. 165–169.
11. Федюк А.В. Советская система кинопроизводства и кинопроката в 1920-е – 1930-е гг.: дис. ... канд. ист. наук. Новосибирск, 2009.
12. Хлопонина О.О. Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930- годов // Знание. Понимание. Умение. 2017. № 2. С. 140–151.

IRINA DUKOVA

Volgograd State Socio-Pedagogical University

IMAGE OF SOVIET WOMAN IN CINEMATOGRAPH IN THE 1920–1930S

The article deals with the transformation of woman images in cinematograph in the 1920–1930s as the reflection of the developments of the social and political history of the country. Cinema serves as the translator of new ideas of the Soviet system and society.

Key words: *the USSR, soviet cinematograph, woman image, “soviet woman”, gender.*