

DOI: 10.17805/zpu.2017.2.11

Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов

О. О. Хлопонина

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

В статье представлено исследование динамики трансформации женских типов образов и их художественной репрезентации в кинематографе как отражение изменений в социально-политической истории России. Хронологические рамки исследования — 1920–1930 гг.

В постреволюционной России женский мир подвергся коренной перестройке. Изменения в социальном положении женщин обусловили появление образа новой женщины как воплощения прав и свобод новой Советской России. Основные женские типы — героический, материнский и роковой — изменяются и обновляются, формируясь в систему мифов-идеологем и репрезентуются в массовой культуре.

Проанализированы доминирующие в каждом десятилетии типы и особенности их эволюции под влиянием социокультурных и идеологических факторов. Через анализ киноматериала выявляются мифосемиотические основы функционирования и визуализации героинь советского кинематографа и их неомифологическая характеристика.

Анализ показывает, что доминирующим женским типом в 1920-х годах становится героический, синтезировавший в себе новую символику и реанимацию мифологических моделей и схем. В 1930-е на фоне трансформации героини из революционной в производительную актуализируется материнский тип, связанный с архетипом Родины-матери, и два доминирующих типа сливаются, образуя синтетический образ, на основе которого формируется специфический тип советской женщины.

Ключевые слова: советский кинематограф; история кино; история российского кино; женский образ

ВВЕДЕНИЕ

В современном мире женские исследования не теряют своей актуальности — положение, роль и место женщины в мире постоянно подвергаются осмыслению и обновлению. Актуальность темы подтверждается сложившейся на сегодняшний день ситуацией, в которой наша страна, с одной стороны, в полной мере открыта и вклю-

чена в общемировой контекст гендерных представлений; с другой — наследие советского прошлого имплицитно оказывает огромное влияние на самоопределение и самоощущение женщин. Такое сильное влияние советского прошлого, основанного на мощнейшем идеологическом давлении, объясняется не только длительностью советского периода, но и живучестью архетипической женской образности.

Поэтому для понимания истории и осмысления вопросов настоящего времени представляется интересным исследовать феномены возникновения и функционирования укорененных в обществе мифов-идеологем. Мы обращаемся к репрезентации женских образов в советском кинематографе, опираясь на теоретические исследования в области кино М. И. Туровской (Туровская, 2003, 2015), Н. М. Зоркой (Зоркая, 2014) и других авторов. Кроме того, большая исследовательская работа по изучению репрезентации женских образов в СМИ была проведена Т. Ю. Дашковой (Дашкова, 2013). Теоретические основы функционирования архетипических образов в кинематографе изучал Н. А. Хренов (Хренов, 2006). Типологические характеристики женских образов, выделяемые на основе доминантных ценностей и свойств каждого типа, неоднократно рассматривались исследователями русской культуры. Ю. М. Лотман обозначал их как «образ нежно любящей женщины», женщины с «демоническим характером, смело разрушающей все условности созданного мужчинами мира» и «женщины-героини» (Лотман, 2015: 85); вслед за ним женские типы исследовала и В. Н. Кардапольцева (Кардапольцева, 2000).

Опираясь на типологию Ю. М. Лотмана (Лотман, 2015), выделяющего три базовых условных типа («нежно любящей женщины», женщины с «демоническим характером», «женщины-героини»), мы уточняем их и расширяем их характеристики, основанные на психолого-деятельностной репрезентации: *традиционный (материнский, деметрианский)*, основу которого составляют функции продолжения рода и сохранения домашнего очага; *героический (тип девы-воительницы, амазонки)*, характеризующийся активным деятельностным началом и стремлением к самореализации вне семейно-домашнего круга; *демонически-роковой (венецианский)* (Хлопонина, 2016). В своей основе все они восходят к архаическим коллективным представлениям о женских ролях, а их содержательным ядром являются варианты их непосредственного воплощения: маскулинность, женственность, самостоятельность.

Целью настоящей статьи является изучение динамики женской образности на примере различных образцов кинофотворчества как отражения социокультурных преобразований 1920–1930-х годов.

КИНЕМАТОГРАФ КАК ВАЖНЕЙШЕЕ ИЗ ИСКУССТВ И НОВАЯ ГЕРОИНЯ

Пристальное внимание к женской теме в постреволюционный период определяло ее большое значение в процессе формирования мифов-идеологем новой жизни. Кардинальная перестройка всего общества включала в себя трансформацию социально-правового и экономического положения женщин, расширение границ реализации социальных женских ролей. Новый подход к функционированию семьи и приватности, отношение власти к материнству сформировали тип новой женщины, ставший в контексте идеологии олицетворением самой идеи нового строя.

Художественно-мифологические доминанты нового женского образа в искусстве трансформируются под влиянием социокультурных факторов и формируются соответствующе для каждого из этапов развития советских идеалов. В 1920-е годы для

женского образа были характерны решительность, ориентированность на новый быт, социальная активность, коллективизм, грамотность. В целом женский тип проявляется в выраженной маскулинности. К 1930-м годам маскулинность трансформируется в традиционную женственность. За женщиной признаются черты доброты, жертвенности, эмоциональной теплоты, отзывчивости. К концу 1930-х формируется образ эталонной для советского общества женщины — самостоятельной, независимой, внешне привлекательной, успешной в своем деле. При этом в основе женской образности, на наш взгляд, всегда лежат условные три базовых типа (традиционный, героический, демонически-роковой), которые в зависимости от социокультурной ситуации проявляют себя с разной степенью активности, синтезируются и дополняют друг друга. Рассмотреть наглядно репрезентацию указанных типов и их трансформацию можно на примере молодого, но очень быстро развивающегося искусства кино.

Кинематограф в постреволюционный период становится одним из важнейших механизмов просвещения и трансляции господствующей идеологии. Как инструмент влияния на массовое сознание, это новое искусство воссоздавало женские образы, вписанные в реальность социума, а позднее и идеальную модель, встроенную в картинку светлого будущего, на экране представляемого как настоящее. Для кинематографа 1920-х годов с его экспериментальными поисками молодого искусства авангарда характерна особая позиция женщины как в реальном, так и в художественном преломлении. В кино с удовольствием экспериментируют представители богемы и последние носители идей Серебряного века, рождается режиссерское и монтажное кино. М. И. Туровская отмечает: «...киноискусство стало тогда почти что синонимом “эксперимента”. Женщине в этом эксперименте было уготовано существенное место на всех его уровнях» (Туровская, 2003: 56). Эсфирь Шуб и Елизавета Свилова становятся мастерами монтажа и перелицовки пленки; в самых разных ампулах проявляют себя актрисы Александра Хохлова, Юлия Солнцева, Софья Магарилл, Елена Кузьмина и др. К сожалению, это направление просуществовало недолго, и после эмиграции в 1917–1918 гг. киностудий (И. Ермольева, А. Ханжонкова) не все талантливые представительницы раннего российского кинематографа — из тех, кого мы знаем, — успели раскрыться и реализоваться полностью.

Что касается массового пропагандистского кинематографа 1920-х годов, то здесь на первый план выступает оппозиция старое — новое. Кино доводит до сведения масс новые порядки и возможности, выполняет просветительскую функцию в актуальных вопросах, например гигиены, необходимости медицинского наблюдения, различных повседневных и юридических проблем. Основным сюжетным мотивом становится путь женщины от старой жизни к новой, ее трансформация из жертвы старой (традиционной) жизни в героиню нового времени.

Так, в просветительском фильме «Проститутка» (1926 г., реж. О. Фрелих) повествуется о трех женских судьбах, разными путями оказавшихся на обочине жизни и вынужденных торговать собой: сироте Любе, попавшей в руки сводне; матери-одиночке Надежде, не имеющей после трагической смерти мужа средств к существованию и не знающей о возможностях новой жизни, и уличной женщине Маньке. При этом своеобразным знаком-сигнификатором в фильме являются водные образы, подчеркивающие знаковые моменты жизни героинь. В начальной сцене соблазнения Любы соседом в комнате идет пар из самовара, когда они туда входят. Потом динамика действия разворачивается вокруг самовара с наливающейся водой и чая, льющегося из чайника. И непосредственно в момент соблазнения сосед «перекрывает» кран свободно лью-

щейся из самовара воды — «перекрывает» Любину жизнь. «Затравленная», «добыча», женщина здесь исключительно жертва обстоятельств, среды, с которой она не в состоянии бороться. Характерны безответность, инертность, покорность Любы, не способной сопротивляться ни тетке, ни соседу, ни сводне. Это безвольное существо, никак не противостоящее ни среде, ни стихии. На таком контрасте разительно преобразование женщины в Героиню — новая власть дает прежней жертве уверенность, и Люба находит в себе силы не стать жертвой шантажа и признаться Шуру в своем прошлом. Шура относится к ее прошлому разумно и спокойно, как и подобает новому человеку, для него главное — стать полноценным членом нового общества; он учит Любу писать, убеждает обратиться за помощью к власти — и новая власть встает на защиту женщины. Семиотически значим возраст персонажей: все похотливые «хозяйева» и соблазнитель, принадлежащие «старой» жизни, — пожилые, тогда как новая жизнь персонифицирована молодостью. В сцене, где другая героиня — Надежда — убегает от преследователей и падает в воду, теряя сознание, отчетливо звучит мотив крещения водой. Именно после этого случая, вылечившись в госпитале, она получает работу, устраивает детей в детский сад и начинает новую жизнь. Символично в этом контексте и решение финала — бегущая впереди на лыжах женщина ведет за собой остальных.

В фильме «Третья Мещанская» (1927 г., реж. А. Роом), где поставлена проблема новой свободы выбора, главная героиня Людмила попадает в ситуацию любовного треугольника и в конце концов вырывается из своей приземленной, замкнутой, ограниченной мещанской жизни и направляется на поезде вперед, к новой. Все перемены жизни героини и ее внутренние переживания также передаются состоянием воды в кадре: например, в сцене «падения» оператор дает крупный план стакана с дрожащей в нем водой; это символ женщины в оковах, в границах — она колеблется, отзывается на изменения среды, ибо сама стихия — но вырваться за пределы «стакана» (ограничений своей жизни) не может. А вот позже, в сцене спора о ребенке в кадре кипит чайник, поднимается сверху пар — символическое изменение героини и ее уход за пределы ограниченного пространства. В финале фильма, когда героиня покидает обоих мужчин, они, не заметив этого, собираются пить чай, обсуждают сладкое варенье и не замечают, как вода — женщина — выкипела: ушла, испарилась. Осознание проблемы приходит к ним, когда они смотрят в зеркало — еще один важный символ мифологической репрезентации образа.

Тема водного крещения как момента начала новой жизни и духовного перерождения героини обнаруживается и в ленте «Катяка “Бумажный ранет”» (1926 г., реж. Ф. Эрмлер, Э. Йогансон). Главная героиня — Катяка — уже обладает «героическими» чертами: она решительная, боевая, активная. Ее партнер по сюжету — женственный, слабый, не приспособленный к жизни интеллигент Вадыка в момент расставания с жизнью падает в воду — и выходит совершенно другим человеком, способным бороться за свою жизнь, счастье и любимую женщину. Главная героиня олицетворяет синтез материнского и героического начала, причем ее материнство подается в типичном для эпохи виде — оно обезличено, так как нигде в фильме ни разу не упоминаются ни имя, ни пол ребенка. Индивидуальные характеристики ребенка не важны, важен лишь факт его появления на свет как реализация материнской функции. Женственность Катяки никак не подчеркивается; на фоне слабого мужчины все гендерные характеристики смещены, и даже в финале отсутствует традиционная романтическая сцена — пара не строит личных планов, молодые люди пожимают друг другу руки

и собираются идти на завод. Здесь важна не романтическая линия, а идея равноправного партнерства — товарищества.

В целом в расстановке основных женских типов в 1920-е годы мы можем наблюдать следующую картину. Героический тип является основным в кинолентах, призванных отобразить изменения жизни, новый быт и визуализировать достижения и идеи новой власти, тогда как материнский тип не востребован как самоценность, а призван иллюстрировать разницу между положением женщины до и после революции. Акцент делается на амбивалентности жертвы и героини и на процессе перехода из одного крайнего состояния в другое. Героизм здесь еще носит индивидуальный характер: каждая женщина проходит свой путь, и ее трансформация происходит хоть и с помощью каких-либо представителей нового коллектива, но все же связана с индивидуальной работой над собой.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ГЕРОИКИ И НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА МАТЕРИНСТВО

В то же время в кинематографе 1920-х годов на первый план выходит не индивидуальный характер, а некое воплощение представлений массы с лицом конкретной роли: новый герой пришел в киноискусство в облике «множеств» (История отечественного кино, 2005: 66). Венерианский тип в этом разряде фильмов наименее востребован, так как в условиях обломков старого быта и новой героики, а также новых отношений между полами тип роковой, влекущей женщины не включен в список ролевых моделей нового мира. В условиях нэпа и отторжения его избытка пролетариатом тип роковой женщины чаще показан в вывернутом виде, скорее как сытой, тупой и развратной нэпманши («Девушка с коробкой», 1927 г., «Дом на Трубной», 1928 г. и др.). Но в некоторых лентах, таких, например, как «Папиросница от Моссельпрома» (1924 г., реж. Ю. Желябужский), природные черты роковой красавицы прорываются наружу, и потому актриса Юлия Солнцева так органично и естественно смотрится в роли девушки, поначалу не сумевшей отказаться от преимуществ своей красоты. Мы уже отмечали, что в реальной жизни богемного слоя (начала 1920-х), благодаря наследию Серебряного века и свободе творчества, венерианский тип сближается с героическим, порождая целую плеяду равно талантливых, проявивших себя в творческом самовыражении, но при этом женственных и привлекательных женщин, настоящих муз. В официальном кинематографе этот тип практически не проявляется, что связано и с затуханием к концу 1920-х годов авангарда, и с усилением идеологического давления на кинематограф.

Материнский тип показан как образ защитницы своего ребенка, что сближает его с канонической иконографией — традиционным образом Богородицы как защитницы, и на примере этой символики показана разница между старым строем (где мать не воспринималась отдельно от мужа и была обречена на зависимость и подавление, а мать-одиночка была явлением постыдным и порицаемым) и новой жизнью, где функция матери признавалась одной из самых востребованных в государстве, которое, в свою очередь, обеспечивало ребенку уход и воспитание, «освобождая» женщину для работы. Материнство в новых условиях востребовано как функция организма по воспроизводству новых тружеников, воспитательные же функции отходят государству. В кино демонстрировалась роль советской власти как первого защитника женщины и ее детей (Надежда в «Проститутке»), подчеркивались самостоятельность женщины и ее способность принять решение о жизни ребенка (Катя в ленте «Катя-

ка «Бумажный ранет»», Людмила в «Третьей Мещанской»). Все эти роли призваны были продемонстрировать свободу решений и передвижений, возможную только в условиях нового общества и нового быта.

Постепенно формируется новое советское кино с четко заданными целями и функциями, а критериями служат понятность и доступность народу и многократно усилившийся идеологический контроль, в конце концов оформившийся в соцреалистиче-ский канон.

К началу 1930-х, когда был взят официальный курс на восстановление, производство, строительство, изобилие, стремление представить советский образ жизни как идеальный, и в Советской России, и за рубежом кинематограф становится одним из важнейших инструментов идеологии — кино общедоступно, понятно, способно оказывать глубинное воздействие на восприятие зрителя.

Так как картинка победившего социализма должна была быть представлена таким образом, чтобы зритель ощущал себя в уже наступившем «раю», кинематограф превращается в мифотворчество с заданными темами, главными из которых являются визуализация светлого завтра, показ достижений нового строя, пропаганда коллективизма, поддержание бдительности граждан для защиты идеального мира от внешних и внутренних врагов. Реабилитация архаики, в целом свойственная культуре XX в., на фоне ее общей массовизации и визуализации естественным образом реализуется в киноискусстве через активизацию символической традиции, «выявление в чувственных явлениях сверхчувственных идей» (Хренов, 2006: 6). Кинематограф практически отказывается от каких-либо авангардных поисков и экспериментов, целиком переходя под идеологический контроль; соответственно, вырабатываются приемы мифопостроения, среди которых В. С. Малышев и Л. А. Геращенко (Малышев, Геращенко, 2014: 112) выделяют такие, как:

- смещение времени и пространства;
- наличие персонажей-оборотней и двойников;
- реконструкция древних мифологических сюжетов с авторскими допущениями;
- помещение мифологического героя в реальные события сегодняшнего дня;
- лирическая, притчевая тональность;
- смешение героев национального фольклора с персонажами древних мифов;
- ориентация на архетипические константы жизни: домашний очаг, любовь и др.;
- жонглирование всевозможными знаковыми символами.

Все эти приемы доминируют в советских кинолентах 1930-х, что в целом приводит к актуализации в кинематографе мотивов плодородия и фертильности, преодоления хаоса и строительства нового. Кроме того, тоталитарная культура, как неоднократно отмечали в своих трудах многие исследователи (Голомшток, 1994; Соцреалистиче-ский канон ... , 2000; Хренов, 2006), почти всегда несет в себе черты театра и карнавала, что вместе с реанимацией фольклорных мотивов вылилось в небывалый подъем советской песни и проникновение этих элементов во множество лент. Общий курс кино был взят на развлекательность, радость и смех (знаменитое замечание Сталина после просмотра ленты «Волга-Волга»: «Как в отпуске побывал»). Без радостного энтузиазма, например, деревенский труд — просто крестьянство, а не колхоз и, следовательно, не иллюстрация социализма.

Карнавал и оппозиция «мечта — реальность» воплощаются в замещении и подмене реальности мечтой и наоборот. В кинематографе это выражается семиотикой зер-кал (отражения). В картине «Светлый путь» (1940 г., реж. Г. Александров) после пре-

ображения из Золушки в принцессу и попадания во дворец героя видят волшебное зеркало и в нем себя — прошлую, реальную. Затем изображения сливаются, и становится неясно, по какую сторону зеркала она находится: мечта неотличима от реальности, а реальность — от мечты. Подобная сцена есть и в фильме «Цирк» (1936 г., реж. Г. Александров), где отражения героя и героини в зеркальной поверхности рояля и их реальные лица сливаются в вихре.

Женский героический образ остается наиболее востребованным, но меняется характер героини и, соответственно, акценты ее визуального воплощения. В процессе смещения акцента с героического пафоса революционной борьбы на героиню трудового энтузиазма первостепенное значение приобретают труд, производство и коллективизм. Одной из самых востребованных тем для кинематографа становится перенос действия в деревню, где и реализуется сюжет, максимально отражающий новые ценности и проблемы.

Общая соревновательность становится привычным состоянием, повсеместно появляются герои-стахановцы и передовики производства. С преобладанием этих идей индивидуальный подвиг теряет революционное значение и реализуется в трудовых достижениях. В качестве противовеса тяжелому и активному труду выступают мотивы идиллического досуга на природе, тихой беседы, созерцания красоты и расслабленности. При этом (так как трудовой подвиг становится все менее героическим и превращается в обычную привычку к ударной работе) героиня «разлагается — чем дальше, тем больше герой сливается с идеалом — ему уже некуда расти и незачем перековываться» (Добренко, 2007: 312). Для сохранения бдительности и боеготовности в сюжете вводятся внешние («Трактористы») и внутренние («Земля», «Одна») враги. С одной стороны, показана идиллия природы, мирной жизни в соответствии с круговым временем земледельца; с другой — герои постоянно вырываются из этой спокойной среды для перевыполнения плана или борьбы с враждебными (несознательными) элементами.

Активное обращение кинематографа к деревенской теме и апелляция к архетипическим символам приводят к общей архаизации киноязыка; при этом кино как молодое развивающееся искусство неизбежно использует приемы и наработки авангарда, что приводит к «причудливому синтезу ультрасовременного с архаическим, политического с фольклорным, консервативного с революционным, утопического с идеологическим» (Хренов, 2006: 6). Так, в уникальном для своего времени фильме «Земля» (1930 г., реж. А. Довженко) тема коллективизации и неизбежного обновления раскрыта в постоянной демонстрации смерти старого и рождения нового, похороны становятся началом новой жизни, маленькие внуки играют после смерти старика, а мать главного героя Василия, убитого кулаками, рождает нового ребенка — сына. На фоне этой новейшей истории, актуальной темы режиссер постоянно обращается к архетипическим символам и мотивам: так, природа наделяется женскими знаками фертильности и плодородия — показаны цветущие сады, тяжелые головки подсолнухов, полные семечек, созревшие фрукты. Но самым ярким моментом является сцена метаний жены убитого Василия — она продолжает линию отрицания Бога, намеченную несколькими репликами в сцене похорон деда, и достигает апогея в момент, когда обнаженная женщина срывает со стены икону — наружу вырывается вся стихия языческой женской силы разрушения и безумия. Заметим, что этот фильм — одна из последних «авторских» лент, быстро запрещенный. В дальнейшем кинематограф уже не будет так свободно играть с неоднозначными темами.

Визуальные представления стихийной силы через женский образ используют и другие режиссеры. Например, в картине «Цирк» эта связь показана в сцене, где Марион Диксон и Петрович мирно поют жизнеутверждающую песню, когда вдруг начинает плакать ее ребенок. Чтобы скрыть его плач, Марион сама садится за рояль и начинает играть со страстью и даже яростью, ее пение приобретает мощную силу — прорывается стихия матери, защищающей свое дитя.

М. И. Туровская обращает внимание на кинематографическое отражение внутреннего состояния героини фильма «Член правительства» (1939 г., реж. А. Зархи, Й. Хейфец) через знаки пространства: от забитости в замкнутости и ограниченности темной избы — к открытым пейзажам, где «кадры спящего села были метафорой ее же спящей силы, традиционно переходящей в просторные сцены коллективного сельского труда (сила проснувшаяся)» (Туровская, 2015: 605).

В то же время в решении женской темы сохраняется намеченный в 1920-е годы мотив очищения грешницы. Например, в картине «Ошибка инженера Кочина» (1939 г., реж. А. Мачерет) Любовь Орлова представляет настоящий христианский идеал трагической, страдающей героини — не безгрешной, но раскаявшейся и исповедовавшейся перед искупительной гибелью. С этой точки зрения очень интересен и сложный образ героини в картине «Цирк», где Марион изначально предстает в сдвоенном образе грешницы-блудницы (своеобразная советская интерпретация рокового типа) и жертвы западного общества и матери, что возвышает ее до героини. При этом характерно, что в момент преобразования в героиню материнская забота переходит к коллективу (сцена колыбельной и передачи ребенка с рук на руки), где коллектив защищает, воспитывает — а мать встает под знамена в строй других таких же героинь.

Первостепенная роль коллектива сказывается на всех аспектах межличностных коммуникаций. Так, из показа личных отношений уходит приватность — пара, как правило, показана не просто на фоне коллектива, но коллектив является полноправным участником развития любовной линии. Иногда нежелание одного из партнеров такой открытости приводит к конфликту — например, в картине «Любимая девушка» (1940 г., реж. И. Пырьев), где основой конфликта влюбленных становятся собственные чувства Василия. Для фильма характерно отражение новых взаимоотношений женщины и коллектива: когда на заводе Василия обвиняют в индивидуализме, Варя встает на сторону коллектива. Одновременно и коллектив стеной встает на ее защиту, когда появляется необходимость. Интересно, что в повести П. Нилина «Варя Лугина и ее первый муж» (1936), послужившей основой кинофильма, Варя так и не возвращается к Василию, так как не чувствует в нем настоящего комсомольца и товарища, а все, что связано с потребностями ребенка, она в состоянии обеспечить сама с помощью коллектива. На наш взгляд, это изменение сюжета характерно в контексте реализации идеи полной семьи, активно внедряемой в общественное мнение (в том числе и с помощью плаката).

Героиня Марины Ладыниной в фильме «Трактористы» (1939 г., реж. И. Пырьев) подчеркнута лишена кокетства и женственности, тем не менее с самого начала акцентируется мысль о том, что именно такая девушка — тот идеал, в который мужчина может влюбиться по заметке в газете. Здесь также важна не романтика, а ценность товарищества. Поэтому главным критерием выбора становится не милостивая фотография (учитывая качество печати, вряд ли она получилась идеализированной), а трудовые достижения героини. В подтверждение этому на протяжении всего фильма зритель видит ее в комбинезоне, и лишь один раз на протяжении сюжета она предстает

слабой и женственной — когда повреждает ногу и принимает помощь героя Николая Крючкова.

В ленте «Богатая невеста» (1937 г., реж. И. Пырьев) образ Маринки, напротив, с самого начала сочетает в себе женственность и героизм. Здесь интересно воплощение образа матери в Палаге Федоровне, символически связанной с Родиной-матерью. Эта крупная, сильная женщина и бригадир, и мама для своих девчонок, она руководит работами и учит личной жизни (совет, что выходить замуж надо за «не лядящего», актуален во все времена, но здесь есть и маркер «новой» знатности).

На протяжении десятилетия 1930-х мы видим, как героический тип женщины постепенно смягчается и интеллектуализируется. Маркерами новой женственности становятся оптимизм, аккуратность, веселый характер, которые обязательно сопровождаются трудовым энтузиазмом, силой, здоровьем и неразрывной связью с коллективом. Типология женской образности условно распределяется между нежной, неопытной юной девушкой и веселой героиней-ударницей труда. Внешняя привлекательность, симпатичное лицо, прическа приобретают большое значение, положительная героиня больше не отрицает внешнюю женскую привлекательность, ранее ассоциировавшуюся с праздностью и «несоветскостью»: как отмечает Т. Ю. Дашкова, «стала “размываться” противопоставленность “рабоче-крестьянского” и “артистического” типов женской телесности: среди изображаемых женщин резко возросло число привлекательных и интеллигентных лиц» (Дашкова, 2013: 51). Тем не менее образ женщины рокового типа находится все еще вне официального дискурса — в режиме подавления индивидуальности и коллективного существования он не востребован. Идеологически одобренная женская телесность предстает в двух основных репрезентациях — фертильной и спортивно-производительной. Эротизм символизма, соблазн модерна и разнообразные трактовки телесности авангарда были вычеркнуты асексуальными спортивными образами соцреализма. По словам М. И. Туровской, «в основополагающем советском женском мифе не было места двусмысленным соблазнам *femme fatale* и эротики» (Туровская, 2015: 610–611).

Общий поворот к эстетизму в культуре, формирование номенклатурной элиты, ее потребности и возросшие возможности возрождают институт фавориток и возвращают женщинам творческих профессий место «муз». При этом в рамках официальной визуализации идеологии формируется высокий идеал — совершенно особый образ новой советской кинозвезды, который воплощает Любовь Орлова. Это ухоженная, уверенная в себе, строгая, асексуальная красавица. Даже несмотря на заимствованный у Марлен Дитрих киноимидж, холеная блондинка Любовь Орлова, которая выглядела не хуже иностранных звезд, умела исключить даже намеки на сексуальность и соблазнительность в образах своих героинь. Имманентная сексуальность другой звезды — Валентины Серовой, напротив, прорывалась через любую строгость роли, но тем заметнее была ее нереализованность в этом амплуа. Это направление мы рискуем обозначить как переход от «некультурной» передовички «от народа» к культурной представительнице умственного труда («Сердца четырех», 1941 г., реж. К. Юдин; «Весна», 1947 г., реж. Г. Александров).

Материнский тип здесь продолжает присутствовать, но тема материнства показывается либо как совершенная норма («Цирк»: «рожайте сколько хотите, хоть черненьких, хоть красненьких»; «Любимая девушка»), либо сублимируется в материнскую заботу как качество, свойственное женщине вообще, раскрывающее сущность героини, но направленное не на своего ребенка. Это Зинка и ее телята в «Чудеснице»

(1936 г., реж. А. Медведкин); Глаша и ее поросята в ленте «Свинарка и пастух» (1941 г., реж. И. Пырьев). Н. А. Хренов отмечает: «...продолжает быть активным языческий архетип женщины. Все остальное, что несет в себе женское начало, в том числе и хаотические, разрушительные, демонические комплексы, для наших режиссеров в те годы не существовало» (Хренов, 2006: 367).

А, например, в ленте «Сердца четырех» образ матери решен в контексте ее погруженности в мещанские заботы, постоянные домашние хлопоты, суетливую заботу о дочерях. Старшая дочь Галина даже позволяет себе в ее присутствии реплику, укоряя младшую, легкомысленно провалившую экзамен: «Может, ты хочешь стать домашней хозяйкой?» На наш взгляд, в этом фильме представлены основные присутствующие в обществе конца 1930-х годов типы женщин и показано отношение к ним. Тип веселой и жизнерадостной советской девушки Шуручки (Л. Целиковская), легкомысленной, но искренней; «героиня» — идеал советской женщины, ученый-математик Галина (В. Серова). Тип роковой женщины решен гротескно, ее кокетство смешно и жалко, а заикленность на стремлении нравиться и наряжаться вызывает у мужчин отторжение: в трех эпизодах фильма трое мужчин практически сбегают от нее (Глеб, Петр, старый профессор).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, с 1920-х годов в кинематографической репрезентации женских типов мы наблюдаем архетипические модели и мифологические схемы, которые в сочетании с развитием советской идеологии приводят к воплощению синтетических образов, сочетающих визуализацию новой жизни с опорой на архетипическую символику и мифологическое содержание.

К 1930-м годам идеологическое содержание ужесточает рамки творчества и формирует идеальный женский образ, в котором советская женщина является образцом здоровой силы — моральной и физической. В первую очередь это единица коллектива с функцией производства и воспроизводства, которая наделяется такими признаками архетипического образа матери-Земли, как сила, фертильность, работоспособность, здоровье, и визуализирует сочетание материнского и героического типов. Женское тело становится носителем символики идеологических смыслов — оно асексуально и функционально, а красота понимается как сочетание силы, здоровья и чистоты.

Героический тип, востребованный в 1920-х годах как отражение революционных идеалов, к 1930-м годам приобретает аспект трудовой героики и синтезируется с традиционным типом, воплощающим идеи плодородия и изобилия. На основе синтеза героического и традиционного типов, в полной мере отражающего двойную социальную роль, формируется тип советской женщины как части проекта советской власти по созданию «нового советского человека». В киноискусстве символика традиционного типа отражена опосредованно; женщина уверенно идет по пути развития образа героини, вырастая от жертвы старой жизни к ударнице, общественнице и передовице, а затем, поднимаясь все выше, в конце концов предстает в образе красивой, ухоженной и уверенной в себе женщины-ученого.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Голомшток, И. Н. (1994) Тоталитарное искусство. М. : Галарт. 296 с.
Дашкова, Т. Ю. (2013) Телесность — Идеология — Кинематограф : Визуальный канон и советская повседневность. М. : Новое литературное обозрение. 256 с.

- Добренко, Е. (2007) Политэкономия соцреализма. М. : Новое литературное обозрение. 592 с.
- Зоркая, Н. М. (2014) История отечественного кино. XX век. М. : Белый город. 512 с.
- История отечественного кино : учебник / под ред. Л. М. Будяк (2005) М. : Прогресс-Традиция. 523 с.
- Кардапольцева, В. Н. (2000) Женские лики России. Екатеринбург : Гуманитарный университет. 160 с.
- Лотман, Ю. М. (2015) Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб. : Азбука, ; Азбука-Аттикус. 544 с.
- Малышев, В. С., Геращенко, Л. Л. (2014) Мифотехнологии в кино в системе координат искусства и философии // Аналитика культурологии. № 29. С. 108–117.
- Соцреалистический канон (2000) : сб. статей / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб. : Академический проект. 1039 с.
- Туровская, М. И. (2003) Амазонки русского киноавангарда // Киноведческие записки. № 62. С. 56–63.
- Туровская, М. И. (2015) Зубы дракона. Мои 30-е годы. М. : Corpus. 652 с.
- Хлопонина, О. О. (2016) Архетипические модели художественной репрезентации женских типов в русской массовой культуре 1920-х годов // Вопросы культурологии. № 9. С. 30–34.
- Хренов, Н. А. (2006) Кино. Реабилитация архетипической реальности. М. : Аграф. 704 с.

Дата поступления: 15.02.2017 г.

THE TRANSFORMATION OF FEMALE IMAGERY
IN SOVIET CINEMA OF THE 1920–1930S.

O. O. KHLOPONINA

MOSCOW UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

The article provides research of the dynamics of the transformation of female types of imagery and their artistic representation in the cinema as a reflection of changes in the socio-political history of Russia. The chronological framework of the study covers the period of 1920–1930s.

In the post-revolutionary period the women's world underwent a radical restructuring. Women's social status changed and the image of a new woman was the embodiment of rights and freedoms in the new Soviet Russia. The main female types, such as "heroic", "motherly" and "fatal", were changed and updated, forming a system of myths-ideology and were represented in mass culture.

The article analyses the types that were predominant in every decade, and also shows the peculiarities of their evolution under the influence of socio-cultural and ideological factors. The analysis of the film footage helps to reveal the basis of mythic and semiotic functioning and visualization of the heroines of the Soviet cinema and their neo-mythological characteristics.

The analysis shows that the dominant female type of the 1920s was the heroic one; it absorbed the new symbols and the resuscitation of mythological models and schemes. In the 1930s, alongside the transformation of the revolutionary heroics into the productive one, the motherly type, associated with the archetype of the Motherland, is developed. The two dominant types fuse, forming a synthetic image on the basis of which a specific type of the Soviet woman is developed.

Keywords: Soviet cinema; history of cinema; history of Russian cinema; female image

REFERENCES

- Golomshtok, I. N. (1994) *Totalitarnoe iskusstvo*. Moscow, Galart Publ. 296 p. (In Russ.).
- Dashkova, T. Iu. (2013) *Telesnost' — Ideologiya — Kinematograf: Vizual'nyi kanon i sovet-skaia povesdnevnost'*. Moscow, New Literary Review Publ. 256 p. (In Russ.).
- Dobrenko, E. A. (2007) *Politeknomiia sotsrealizma*. Moscow, New Literary Review Publ. 592 p. (In Russ.).
- Zorkaia, N. M. (2014) *Istoriia otechestvennogo kino. XX vek*. Moscow, White City Publ. 512 p. (In Russ.).

Istoriia otechestvennogo kino (2005) : ucheb., ed. L. M. Budiak. Moscow, Progress-Tradition Publ. 523 p. (In Russ.).

Kardapol'tseva, V. N. (2000) *Zhenskie liki Rossii*. Ekaterinburg, University for the Humanities Publ. 160 p. (In Russ.).

Lotman, Iu. M. (2015) *Besedy o russkoi kul'ture. Byt i traditsii russkogo dvorianstva (XVIII — nachalo XIX veka)*. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus. 544 p. (In Russ.).

Malyshhev, V. S. and Gerashchenko L. L. (2014) Mifotekhnologii v kino v sisteme koordinat iskusstva i filosofii. *Analitika kul'turologii*, no. 29, [online] Available at: <http://cyberleninka.ru/article/n/mifotekhnologii-v-kino-v-sisteme-koordinat-iskusstva-i-filosofii> [archived in WebCite] (access date: 27.12.2016). (In Russ.).

Sotsrealisticheskii kanon, ed. H. Giunter and E. Dobrenko (2000). St. Petersburg, Academic project Publ. 1039 p. (In Russ.).

Turovskaia, M. I. (2003) Amazonki russkogo kinoavangarda. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 62, pp. 56–63. (In Russ.).

Turovskaia, M. I. (2015) *Zuby drakona. Moi 30-e gody*. Moscow, Corpus. 652 p. (In Russ.).

Khloponina, O. O. (2016) Arkhetipicheskie modeli khudozhestvennoi reprezentatsii zhenskikh tipov v russkoi massovoi kul'ture 1920-kh godov. *Voprosy kul'turologii*, no 9, pp. 30–34. (In Russ.).

Khrenov, N. A. (2006) *Kino. Reabilitatsiia arkhietipicheskoi real'nosti*. Moscow, Agraf. 704 p. (In Russ.).

Submission date: 15.02.2017.

Хлопонина Ольга Олеговна — аспирант кафедры философии, культурологии и политологии Московского гуманитарного университета. Адрес: 111395, Россия, г. Москва, ул. Юности, д. 5. Тел.: +7 (499) 374-61-81. Эл. адрес: hloponinaolga@gmail.com. Научный руководитель — д-р филос. наук, д-р культурол., проф. А. В. Костина.

Khloponina Olga Olegovna, Postgraduate Student, Department of Philosophy, Culturology and Politology, Moscow University for the Humanities. Postal address: 5, Yunosti St., Moscow, Russian Federation 111395. Tel.: +7 (499) 374-61-81. E-mail: hloponinaolga@gmail.com. Scientific Adviser: A. V. Kostina, Doctor of Philosophy, Doctor of Culturology, Professor.