

Історичні науки

УДК 778.5(477)

Левківська Марія Миколаївна

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Левковская Мария Николаевна

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

Levkivska Mariia

Taras Shevchenko National University of Kyiv

Науковий керівник:

Пижик Андрій Миколайович

кандидат історичних наук, доцент,

завідувач кафедри новітньої історії України

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

**ТИПОЛОГІЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКОМУ
РАДЯНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 1920-1950-Х РР.
ТИПОЛОГИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В УКРАИНСКОМ
СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1920-1950-Х ГГ.
TYPOLOGY OF FEMALE IMAGES IN THE UKRAINIAN SOVIET
CINEMA OF 1920-1950-IES.**

***Анотація.** Розглядається роль та типологія радянської жінки у кінематографічній спадщині УРСР 1920-1950-х років. Відстежуються основні мотиви, співзвучні з політикою емансипації згори, прослідковується чітка класифікація жінки та надання штампів щодо певних типів.*

***Ключові слова:** український радянський кінематограф, фемінізм, жіноче питання, гендер.*

Аннотация. Рассматривается роль и типология советской женщины в кинематографическом наследии УССР 1920-1950-х годов. Отслеживаются основные мотивы, созвучные с политикой эмансипации сверху, прослеживается четкая классификация женщины и предоставление штампов в отношении определенных типов.

Ключевые слова: украинский советский кинематограф, феминизм, женский вопрос, гендер.

Summary. The role and typology of the Soviet woman in the cinematic heritage of the 1920s and 1950s are examined. The basic motives, which are in line with the emancipation policy from above, are monitored, a clear classification of a woman and the giving of stamps according to a certain type are followed.

Key words: Ukrainian Soviet cinematography, feminism, women's issues, gender.

Від часу винаходу кінематограф став відігравати важливу роль в житті суспільства. Кіно виявилось не лише мистецтвом, а й засобом формування і поширення певних образів і стереотипів. Після захоплення влади більшовики використали кінематограф як інструмент агітації і пропаганди, поширення комуністичної ідеології і маніпуляції свідомістю населення. Мистецькими засобами показувалася політика комуністичної партії, завдання, які ставила влада, і формувалися образи нової радянської людини і, зокрема, нової жінки.

Створення комплексів жіночих образів у кінематографі було явищем, котре на початку не передбачало пропагандистських елементів, розглядаючи жінок виключно як елемент культури, побуту, а не як цілісну та окрему складову історію. Але для більшовиків надзвичайно важливим завданням постало сформувати образи жінок, які б відповідали

ідеологічним критеріям. Саме такий підхід знайшов відображення в українському ігровому кіно в період його становлення.

Власне, усі жіночі образи в українському радянському кінематографі 1920-1940-х років можна звести до чотирьох типів, при цьому не порушуючи їх цілісність:

- Берегиня
- Жертва
- Борчиня
- «Наджінка»

Перший образ склався завдяки довічній псевдо-теорії про існування українського матриархату [5, с. 18–21.], що породила безліч псевдо-наукових концепцій та творів. Саме завдяки першому типу – *Берегині* була встановлена така думка. Незважаючи на явну штучність, концепція завдяки відомим авторам [6] отримала популярність. Образ Берегині було складено завдяки дотриманню поглядів про те, що мати була ключовою фігурою та мала значний вплив у сім'ї. Однак, по-перше, і це головне – лише у випадку того, як жінка стала матір'ю, вона отримувала певні (і доволі сумнівні) привілеї, водночас при появі будь-кого із чоловічого роду, усе це анулювалось. Власне, образ Берегині мав являти собою жінку, котра народжує дітей, піклується про них і при цьому звалює на себе непосильну ношу праці – і безумовно, зберігає спокій та ідеалізовану покірність.

Оксана зі «Звенигори» [3, с. 18–22.], мати із «Щорса» [12, с. 42-43.] - приклади традиційних, нав'язаних культурою стереотипів, котрі втілились у образах жінок, як мовчазних та покірних слуг.

Другий тип - Жертва було створено власне життям і до нього можна віднести абсолютно усіх жінок з усіх типів того часу. Пояснення просте: якщо дівчина не реалізовувалась у системі Берегині (не стала матір'ю, не вступила до шлюбу, абощо), вона автоматично ставала вигнанкою, що була змушена натикатись на суворі погляди близьких [10, с. 7-8.]. І так,

мова йде не про традиційну українську культуру. На прикладі фільму Джальма (1928 р.) та фільму Васирина (1928 р.), де яскраво вираженими є історичні традиції, такий пресинг є абсолютно типовим для тих суспільств, де влада намагалась контролювати населення, де дотримання прав людини – лише слова.

Яскравим прикладом є Пуся з «Райдуги» Марка Донського, що в силу певних обставин, потрапила у категорію соціальної вигнанки, з власного вибору, або ж із диктованих правил виживання. Однак, кожна з жінок свого часу була у цій категорії, а повальна більшість, на жаль, там і залишилась.

Третій тип – зазвичай непригаманий для традиційного українського суспільства, радше культивованій у радянському суспільстві, де відбулось викривлення феміністичних віянь, та жінкам нав'язувались стереотипи про те, що необхідно намагатись встигати будувати і кар'єру, і займатись дітьми, і відбудовувати державу [7, с. 23-25.]. Це, як правило, жінки, котрі не хотіли втискатись у запропоновані рамки, а тому бажали чи то отримувати освіту, чи не виходити заміж, або ж інші речі, що не потрапляли під звичне уявлення. Таких прикладів не так багато, однак певні його риси має Катерина із фільму «Нічний візник» (1927 р.) та головна героїня фільму Щорс (1939 р.)

Четвертий тип – сформовано післявоєнними роками та бажанням радянської влади створити надлюдину. Власне це і стало основною причиною, чому виник культ жінок, котрі за потреби змогли б і на заводі по 14 годин працювати, і дітей виховувати і піклуватись за недолугими партнерами «на благо» образу ідеальної жінки того періоду [8, с. 71-79.]. Яскравою представницею стала Марина із фільму «Доля Марини» (1954 р.).

Фактично, реакції чоловіків та жінок на історичні обставини, спосіб їхньої залученості у відповідні ситуації і процеси відрізняються тією

мірою, якою відрізняються їхні гендерні ролі. З огляду на таку диференціацію, чоловіки та жінки набували різні гендернообумовлені знання, уміння, навички та сформували різні стилі поведінки і соціальних взаємодій, їхні реакції на певні ситуації також були гендерно означеними.

Розвиток фемінізму в ХХ столітті поставив під сумнів традиційне розуміння, що для жінки є «природним» [11, с. 17-18.]. З'явилися жінки, які обирали професію поліціантки, пожежниці, будівельниці, військової. Ба більше, вони домоглися розширення повноважень на робочому місці, показали, що можуть на рівні з чоловіками впоратися з найбільш стресовими та вимогливими завданнями. У відповідь режисери та сценаристи спробували уявити жінку активною, сильною, такою, що мобілізує типи зображень, які вже існували в популярній культурі. У класичному кінематографі чоловічі персонажі рухають сюжет, тимчасом як жіночі призупиняють його і слугують для візуального задоволення глядача. Тобто об'єктивуються. Коли з'являється образ активної героїні, яка відмовляється від очікуваної пасивної ролі, жінка стає рушієм сюжетної лінії та найчастіше здобуває перемогу над ворогом. Тому в медіа формується нова логіка побудови жіночих образів, які потім стають стереотипами. Це яскраво продемонстрував радянський кінематограф.

Жіночий героїчний образ залишається найбільш затребуваним, але змінюється характер героїки і, відповідно, акценти її візуального втілення. У процесі зсуву акценту з героїчного пафосу революційної боротьби на героїку трудового ентузіазму першорядне значення набувають праця, виробництво і колективізм. Однією з найбільш затребуваних тем для кінематографа стає перенесення дії в село, де і реалізується сюжет, максимально відображаючи нові цінності і проблеми.

Таким чином, кінематограф став тією нішею, де не вдалось зберегти тотальний чоловічий контроль, якщо не в режисурі, то бодай на екрані. Жіночі образи не змогли оминати більшість фільмів, котрі були зняті

впродовж 1920-х -1950-х років в радянській Україні, а тому становлять безцінну частину джерел, для вивчення еволюції зображення жінки в кінематографі.

Література

1. Богачевська М. Українська жінка та міжнародний фемінізм // Сучасність. 1984. №7-8. 45 с.
2. Бондаренко Г. Ідеальна жінка в реаліях традиційного українського побуту // Людина і світ. 1996. №7. 38 с.
3. Брюховецька Лариса. Генерал-хорунжий як сценарист // Кіно-Театр. 2012. №12. 37 с.
4. Журженко Т.Ю. Социальное воспроизводство и гендерная политика в Украине. Х.: Фолио, 2001. 166 с.
5. Кісь О. Кого оберігає Берегиня, або Матріархат як чоловічий винахід // Я. 2006. № 4(16). 49 с.
6. Маланчук-Рибак О. Жінка в історії. Львів: Львівський національний університет, 2002. 340 с.
7. Мироненко І. Сказано, «женщина»: Жіночий Рух в Україні: погляд у минуле з надією на майбутнє // Березіль. 1994. №7. 78 с.
8. Москаленко В., Романова В. Особливості статевої ролі соціалізації в умовах трансформації суспільства // Соц. психологія. 2004. №1. 26 с.
9. Рубан В. Берегиня. Історичний роман. К., 1992 191 с.
10. Сніжко В. Роль жінки в українському суспільстві // Визвол. шлях. 1998. №9. 51 с.
11. Хома Т. Чи був фемінізм в Україні? // Незалеж. культуролог. часоп. „І”. 2000. Чис. 17. 42 с.
12. Юр'єв Б. Довженко знімає "Щорса" / Б. Юр'єв // Кіно-театр. 2003. № 1. 53 с.