

СІМЕЙНО-ПОБУТОВА ТЕМАТИКА НА РАДЯНСЬКОМУ КІНОЕКРАНИ (1920–1930-ті рр.)

Стаття концентрує увагу на соціокультурних і моральних аспектах радянських фільмів сімейно-побутової тематики 1920-х-1930-х років.

Ключові слова: кінематограф радянського періоду, сімейно-побутова тематика, соціокультурний і моральний аспекти.

Статья концентрирует внимание на социокультурных и моральных аспектах советских фильмов семейно-бытовой тематики 1920-х-1930-х годов.

Ключевые слова: кинематограф советского периода, семейно-бытовая тематика, социокультурный и моральный аспекты.

The article focuses on the socio-cultural and moral aspects of Soviet films in the family and household subjects of the 1920s-1930s.

Key words: cinema of the Soviet period, family-household themes, socio-cultural and moral aspects.

1920-ті роки минулого століття в Країні Рад були позначені кардинальними змінами в усіх сферах суспільного життя, зокрема в сфері статевих стосунків, нової концепції шлюбу та сім'ї. Питання інтимного характеру виносилися на обговорення РСДПР ще до революції 1917 року. Ще К. Маркс і Ф. Енгельс, зокрема в «Маніфесті комуністичної партії» пророкували відмирання сім'ї у її традиційному буржуазному розумінні. Сімейне господарство при соціалізмі має стати частиною суспільної праці, а виховання дітей, як народжених у шлюбі, так і позашлюбних, суспільним обов'язком, — зазначав Ф. Енгельс у праці «Походження сім'ї, особистої власності та держави». Ці ідеї підтримував і В. Ленін, який на III з'їзді партії доручив Л. Троцькому розробити теорію відносин між чоловіком та жінкою. Соціальна революція безпосередньо пов'язується із революцією сексуальною, а сексуальна свобода із боротьбою за соціалізм.

Ще 1911 року у своєму листуванні з Леніним Троцький пише: «Любовне пригнічення — головний засіб поневолення людини. Доки пригнічують, мови не може бути про свободу. Сім'я, як інститут, себе зжила». Ленін зазначає: «... не тільки сім'я. Всі заборони з питань інтимного характеру треба зняти. Варто застосувати досвід суфражисток і дозволити одностатеву любов тощо» [1].

19 і 20 грудня 1917 року виходять два декрети за підписом Леніна: «Про відміну шлюбу» і «Про громадянський шлюб, про дітей і про внесення в акти громадянського стану». Обидва закони позбавляли чоловіка права на керівництво сім'єю і надавали жінці повне матеріальне і, відповідно, сексуальне самовизначення, свободу вибору імені, місця проживання та громадянства.

Ідея сексуальної революції, як однієї зі складових соціально-політичних зрушень, змінила насамперед місце жінки в традиційних сімейно-побутових відносинах патріархального суспільства, запроваджуючи елементи матріархату. Водночас, зміни у сфері міжстевих стосунків віддзеркалювали суттєві зрушення у духовній сфері людської діяльності, зокрема в галузі культури. «Без усвідомлення сексуального процесу в Радянському Союзі неможливо зрозуміти і процес культурного розвитку, котрий там відбувається», — писав австро-американський лікар і психолог, учень Фрейда, один із засновників європейської школи психоаналізу В. Райх [2, 208].

Проте марксизм так і не дав чітких орієнтирів сексуальної революції. Ленін критикуючи концепцію Рут Фішер наголошував, що сексуальна революція, як і в цілому процес суспільної сексуальності, зовсім ще не усвідомлена з позиції діалектичного

матеріалізму і його осмислення потребує накопичення великого досвіду. Таким чином, теорії радянської сексуальної революції не існувало [2, 238].

Отож за відсутності чітко визначеної політики держави, нові лозунги набули кардинального тлумачення. З'явилася так звана «теорія склянки води». Суть її полягала у запереченні любові і зведення міжстатевих стосунків до інстинктивної сексуальної потреби, яка мала отримувати задоволення без будь-яких «умовностей», так само просто, як угамування спраги (зайнятися сексом так само просто, як випити склянку води).

19 грудня 1918 року в Петрограді святкували річницю декрету «Про відміну шлюбу» ходою лєсбіянок. Ленін радісно відреагував: «Так тримати, товариші!» У цій же ході брали участь представники руху «Геть стид», який активно підтримувала Олександра Колонтай. Голі чоловіки і жінки почали з'являтися не лише на нудистських пляжах, а й у центрі Петрограда і Москви, чим шокували добропорядну публіку.

У Рязанській губернії влада в 1918 році видала декрет «Про націоналізацію жінок», а в Тамбовській у 1919 — «Про розподіл жінок». У Вологді ж агітували: «Кожна комсомолка, робфаківка або інша, яка навчається, котра отримала пропозицію від комсомольця чи робфаківця вступити у статеві стосунки, повинна її виконати. Інакше вона не заслуговує звання пролетарської студентки» [3].

Почалася справжня сексуальна вакханалія. Кількість сексуальних злочинів випереджала всі інші. Особливо це стосувалося робітничої молоді. Великого розголосу набула в 1926 році сумнозвісна «Чубаровська справа» в Ленінграді про звіряче групове звалтування молоді робітниці своїми ж пролетаріями, в якому брали участь двадцять п'ять чоловік. П'яні оргії з розпустою і поножовщиною, кастрації — як помста за зраду, — про все це писали в рубриці «Події» газети «Вечерняя Москва», «Красная газета» в Ленінграді.

Прообраз шведської сім'ї, хоч як дивно, народився в Росії. Звичайним явищем післяреволюційного часу були комсомольські комуни. На добровільних засадах у такій «сім'ї» мешкало 10–12 осіб обох статей. Як і в сучасній «шведській сім'ї» велося загальне господарство і статева любов. Поділ на постійні пари не допускався. На відміну від шведського аналога, народження дітей не віталася; якщо дитина народжувалась, її віддавали в інтернат. Поступово статеве комунарство поширилося по всіх великих містах Росії [1].

Як наслідок вільної любові на початку 20-х років спостерігається різке підвищення народження

позашлюбних дітей. Зокрема в Москві у 1923 році кількість позашлюбних немовлят сягає половини від загального числа. Зростають безпритульність, дитяча злочинність, розширюється будівництво дитячих будинків, трудових колоній.

У другій половині 1920-х років вакханальні тенденції у статевих стосунках ще не канули в Лету, проте почали набувати певного критичного осмислення в суспільстві.

До цієї проблеми звернувся радянський кінематограф. Зокрема картина Фрідріха Ермлера (у співавторстві з Е. Йогансоном) «Катка — паперовий ранет» («Катка — бумажный ранет») вийде 1926 року. Сюжет для радянського кінематографа був досить сміливим. Сільська дівчина Катерина (акт. В. Бужинська) приїздить до Ленінграда, щоб заробити грошей на купівлю корови. Вона незаконно торгує яблуками «паперовий ранет», за що і отримує своє прізвисько. Її зваблює професійний злодій на прізвисько Жбан (акт. В. Соловцов). Проте Катка — жінка нової формації, їй не потрібні ані жалість, ані крихти уваги негідника. Вона жене свого коханця, більш того поводить зухвало і навіть плює йому в обличчя. Торгуючи на вулиці, вагітна Катка з сумом і заздрістю дивиться на крокуючих піонерів, які уособлюють нове, щасливе життя.

В сюжет вплітається лінія ще одного героя — занепаłego інтелігента Вадьки (акт. Ф. Нікітін). Добрий, але слабкий він прив'язується до Катки та її дитини. Вадьку тероризує і б'є Жбан, а захищає і рятує його Катка. Проте у вирішальну мить недолугий Вадька проявляє свої кращі якості, затримує Жбана, який скоїв черговий злочин, і не дає йому вкрати дитину Катки. Любовний трикутник розв'язано. Катка влаштовується працювати на завод і обіцяє влаштувати туди Вадьку. Нове життя відчиняє свої двері перед щасливими героями. Мелодрама (жанр був заявлений у титрах) доходить до свого логічного кінця. Зазначимо, що 1926 року був затверджений новий шлюбний кодекс, який прирівнював усі фактичні шлюби до зареєстрованих.

Тему нового побуту радянської молоді, ставлення до жінки, її місця в новому суспільстві Ф. Ермлер продовжує в фільмі «Парижський швець» («Парижский сапожник») 1928 року. Сюжет картини був розгорнутий за фельетоном «Злочин Кирика Руденка» в газеті «Комсомольская правда», сценарій М. Нікітіна і Б. Леонова. В центрі — стосунки комсомольського активіста Андрія (акт. Соловцов) і комсомолки Катерини (акт. В. Бужинська).

Андрій дізнається, що Катерина завагітніла від нього. Проте що для нього статеві стосунки? «Що таке любов?» — ставить він риторичне запи-

тання і відповідає: «Голе розмноження, міщанство і більше нічого». Йому не потрібні зайві проблеми, попереду велика кар'єра. Він заохочує місцевого хулігана Мотьку із його компанією розважитися з Катєю і розпустити чутки про її легковажну поведінку. У справу втручається закоханий у дівчину глухонімиий швець Кирик (акт. Ф. Нікітін), над майстернею якого висить надпис «Паризький швець». Герой Ф. Нікітіна свідчить проти Андрія і поновлює репутацію дівчини, проте, заступаючись за неї, вбиває Мотьку.

Концептуальне місце в фільмі приділено секретареві комсомольської організації — «організований старий» (акт. С. Антонов), який вивчає різні розумні книжки, проте не бачить за ними реального життя.

Фільм закінчується запитанням: «Хто винен?» (у моральному падінні Андрія і ситуації, в яку потрапила Катерина). Останні кадри фокусують увагу на крупному плані секретаря комсомольської організації, який протирає свої окуляри, крізь які не зміг розгледіти драми своїх підопічних і завадити трагічній розв'язці «побутової історії».

Історики кіно відзначали успіх «Паризького шевця» у глядачів та преси. «Часто-густо після перегляду картини у молодіжних клубах спалахували дискусії, що намагалися дати відповідь на головне питання: “Хто ж винен?”».

На наш погляд, фільм «Катя — паперовий ранет» був більш досконало вибудований з драматургічної точки зору, проте «Паризький швець» мав чітко означену соціальну спрямованість, яка відповідала наріжним проблемам часу — становище жінки в новому суспільстві, котре має брати на себе відповідальність за кардинальні зміни в сфері гендерних стосунків.

Означену проблематику Ф. Ермлер продовжує в фільмі «Уламок імперії», хоча їй відводиться роль другого плану. Колишня дружина головного героя Філімонова (акт. Ф. Нікітін), який втратив пам'ять під час Першої світової війни і якого вважали загиблим, виходить за такого собі робітника культурного фронту. Цей суб'єкт читає на підприємствах лекції про розкріпачену роль жінки у соціалістичному суспільстві, а вдома влаштовує справжній домострой, знущаючись над дружиною.

Та, мабуть, найбільш помітним явищем в руслі означеної проблематики радянського кінематографа 1920-х років стала картина А. Роома «Третя міщанська» («Любов у трьох») 1927 року. За версією біографа А. Роома І. Герашенкової, (історію) сюжет фільму запропонував Ю. Шкловський, запозичивши його зі шпальт газети «Комсомольська правда» (Брак втроем, с. 90), коли до породіллі у лікарню прийшли

двоє чоловіків, які одночасно жили з жінкою і не знали, хто був батьком дитини.

«Третя міщанська» — назва вулиці, де відбуваються події, проте назва символічна — можливо, осередок міщанського побуту? В основі сюжету лежить дивний любовний трикутник. Такі стосунки не були рідкістю в 1920-х роках (згадаймо хоча б Маяковського та сім'ю Осипа та Лілі Брик). До сім'ї Баталових Миколая та Людмили приїздить старий друг чоловіка Володимир. Старі друзі радо зустрічаються, і Володимир залишається жити у Баталових на дивані.

Микола постійно на роботі, у відрядженнях. Людмила, яка не працює, сумує, їй не вистачає чоловічого піклування, уваги. Це відчуває Володимир, який радо береться виправляти помилки свого друга. Скоро дружні стосунки переходять у любовні, про що дізнається Баталов. Проте йому нікуди подітися і він залишається жити в своїй квартирі. Та ось з'ясовується, що Людмила завагітніла. Жоден з чоловіків не хоче брати на себе відповідальність, підозрюючи, що дитина від іншого. Людмила наважується на аборт, але в останню мить відмовляється. Вона бачить за вікном немовля, посміхається і обирає нове життя, залишаючи двох остогидлих чоловіків.

Фінал стрічки символічний: чоловіки залишаються пити чай удвох на «міщанській», героїня сповнена надій, їде на поїзді, який мчить її у невідомий, але, мабуть, більш яскравий і щасливий світ.

Зауважимо ще одну сюжетну лінію, означену пунктиром. Відомий радянський кінознавець Нея Зоркая прямо відсилає нас до одностатевої любові [4]. Двоє героїв самодостатні: енергійний, кароокий, мускулистий Микола і тендітний, білявий, блакитноокий Володимир. Недарма Микола, зажмуривши очі, сприймає руку Володимира за жіночу — своєї дружини.

Щодо теми любовного трикутника, заявленого в «Третій міщанській», вона спливе ще в 1930-ті роки, але в більш коректному трактуванні у стрічці «Приватне життя Петра Виноградова» («Частная жизнь Петра Виноградова», 1934, реж. О. Мачерет). Троє вірних друзів випускників школи: Петро Виноградов, Семен Кауфман і Котя Охотников сміливо вступають в нове життя. Головний герой Петро Виноградов (акт. Б. Ліванов) людина талановита, хоча й не без недоліків. У нього є дівчина Валентина, в яку він начебто закоханий. Проте приїзд до великого міста, цікава робота закружляли хлопцеві голову, він не помітив, як закохався в іншу дівчину — Надію. І ось він бігає на побачення до двох коханих. Він один, а їх двоє — «несправедливо», — констатують

друзі, яким подобаються дівчата. Фільм закінчується першим уроком життя для Петра, його дівчата, втомившись від любовної інтриги, виходять заміж за Семена і Котю. Та герої не тримає образи на друзів — він щасливий своєю роботою. Світосяйно посміхаючись з екрана, чудовий актор і красень Борис Ліванов промовляє: «Дружба — особлива річ. Справжню дружбу трьох хлопців ніщо не може зруйнувати». Усі п'ятеро із щасливим виглядом вирушають на дружню прогулянку.

Проте любовний адюльтер руйнує дружбу старих друзів у комедії «Три товарища» («Три товарища», 1935, реж. С. Тимошенко). На якийсь завод у далекому містечку, де працюють позитивні герої Захар Лаціс (акт. М. Баталов) та Василь Глінка (акт. А. Грюнов), приїздить такий собі не дуже хороший Григорій Зайцев (акт. М. Жаров). Чоловіки, чия дружба скріплена роками громадянської війни, радо зустрічаються. Та ось починаються випробування дружби. З'ясовується, Григорій — корупціонер, до того ж у нього зав'язується любовна інтрижка з дружиною Лаціса, доволі меркантильною особою, внаслідок чого пара розлучається. Врешті-решт настає розв'язка — всі отримують «по заслугі»: Григорій погану дружину в особі Ірини, Василь, подолавши непорозуміння, залишається зі своєю дружиною, яка щиро кохає його, а Захар, у якого постійно болять зуби, потрапляє до стоматологічного кабінету, де над ним знущається ангельське створіння, яке, слід гадати, і стане його наступною дружиною.

Загалом, фільми присвячені сімейно-побутовій тематиці в 30-ті роки були поодиноким явищем у радянському кінематографі. Можна згадати ще дві картини — «Раптова зустріч» («Случайная встреча» 1936, реж. І. Савченко) та «Кохана дівчина» («Любимая девушка», 1940, реж. І. Пир'єв).

Перша стрічка розповідала невігядливу історію про те, як в якомусь містечку на фабрику іграшок, де працює Ірина (акт. Г. Пашкова) приїздить новий спортивний інструктор Григорій (Є. Самойлов). Він помічає спортивні здібності дівчини і починає готувати її до змагань. Їхні стосунки переростають у сильні почуття, які закінчуються шлюбом. Та Ірина завагітніла. Григорій категорично проти дитини, адже це заважає його планам, він не готовий морально, а Ірина не зможе тренуватися. Подружжя розводиться. Та Ірина незламна, вона ростить сина, працює і продовжує готуватися до спортивних змагань, у чому її всіляко підтримують друзі. Минає кілька років, настає час «Х». Ірина посідає перше місце у бігові на всесоюзних змаганнях, на яких неочікувано присутній Григорій з іншою дівчи-

ною Тетяною. Григорій бачить колишню дружину і свою дитину. Він розуміє, що припустився помилки, але пізно, Ірина влаштувала своє життя, в якому йому немає місця. Від нього відвертається і Тетяна. Звучить оптимістична музика із малорозбірливим співом, ракурс згори показує Григорія маленьким і нікчемним на тлі монументальної скульптури дискобла в дусі сталінських часів — народ на трибунах стадіону радіє!

Автори ж фільму «Кохана дівчина» намагалися глибше зануритися в проблему сімейних стосунків у молодій Країні Рад. Зазначимо: якщо шлюбно-сімейний кодекс 1926 року прирівнював усі фактичні шлюби до зареєстрованих, то в 1930-х роках ситуація почала змінюватися. 1932 року відбулася паспортизація населення країни. В паспорті з'явилася графа про сімейний стан. 1934 року Відділ актів громадянського стану перейшов із підпорядкування органам місцевого самоврядування до Наркомату внутрішніх справ. Розпочалося повернення до імперських традицій, старих устоїв інституту сім'ї і шлюбу.

Отож фільм «Кохана дівчина» розповідав історію двох молодих людей — Лунгіної Варвари (акт. М. Ладиніна) і Василя Добрякова (акт. В. Санаєв). В якесть містечко (назва, як і в багатьох картинах цього часу, не позначена) приїздить відомий токар-багатоверстатник Добряков. Він відшукує свою, так би мовити, «громадянську дружину» Лунгіну. Вони кохають одне одного, і Варвара охоче погоджується переїхати до Василя. Невдовзі вона повідомляє, що чекає дитину. Ось тут розгортається головний конфлікт. Почувши звістку, Василь каже: «Припустимо, я тебе кинув. У загсі ми ще не зареєстровані. Ніхто не знає, що ти зі мною жила. Як дізнатися, хто батько дитини?». У відповідь Варвара спалахує: «Що ти сказав? Я — батько!» Звичайно, молода жінка йде від недбайливого чоловіка. Обмеженість і гонористість Добрякова і гонорова гордовитість Лунгіної заважають їм порозумітися. Варвара не бажає, щоб нею командували, постійно називає коханого «феодалом». Вона загалом вважає, що дитині не обов'язково мати батька. На питання Василя «яке прізвище та по батькові отримає дитина», вона наївно відповідає: «Якщо буде дівчинка — Варварівна, якщо хлопчик — Варварович».

Водночас героїня Ладиніної глибоко переживає розрив. Її дядько заспокоює жінку, мовляв, ти молода, все життя попереду. «А життя то яке! Куди хочеш йди, все відкрито, все зрозуміло і ніякого туману». — «Так, — відповідає Варвара, — туману нема, все відкрито, але не все зрозуміло. От я молода, спритна начебто. Я знаю, куди мені йти.

Я добре працюю. Іноді навіть думаю, правильно живу. У мене навіть вчиться дехто. Я поради даю. Та хто мені зараз дасть пораду? Де, в якій книжці написано, що робити в моєму становищі?!» — «Це правда, що в книжках про це замовчується. Чому?...» — відповідає дядько. «Ось раніше, — продовжує Варвара, — писали про бідних дівчат, яких кидали безчесні спокусники, Та мене ніхто не кидав, я сама можу кинути і сама можу прогодувати мою дитину. І все ж таки мені чомусь дуже погано...»

Незважаючи на художні та ідейні обмеження свого часу, не дуже вдалу гру Марини Ладиніної, хороший письменник і кінодраматург Павло Нілін намагається поглибити характери, відійти від поверхового освітлення проблеми, підштовхуючи глядачів до власних роздумів.

За традицією кіномоделі 30-х років фільм має щасливий кінець. Молоді миряться тепер, вочевидь, з твердим наміром офіційно оформити свої стосунки.

Говорячи про сімейно-побутову тематику неможливо обминути проблему місця дитини в сім'ї та суспільстві. ХХ століття в цілому і російська революція зокрема кардинально змінили погляди на це питання. Раніше мати-одиначка зазвичай мала маргінальний статус у суспільстві, згадаймо хоча б «Катерину», «Наймичку» Т. Шевченка. Тепер неповноцінна сім'я була доволі нормальним явищем, про що красномовно свідчив радянський кінематограф 20-х років. Зокрема, активного поширення у післяреволюційній Росії набула теорія «суспільного права колективу на дитину».

Як вже зазначалося, в 20-ті роки масштабно будувалися дитячі будинки, трудові колонії для неповнолітніх. Та в кінематографі ця тема була чітко заявлена 1931 року в звуковій стрічці М. Екка «Путівка в життя» і набула свого емоційно-художнього апогею у фільмі Г. Александрова «Цирк» (1936). Одна з останніх сцен картини розгортається довкола арени цирку: бідолашне негреньятко радо плекають представники різних народів СРСР, тут росіяни і, звісно, українці, представники республік Середньої Азії, грузини та євреї. Всі співають рідною мовою коліскову з ідеологічним підтекстом: «Сто доріг, сто шляхів для тебе відкрито!». Отак уся країна стає рідним домом для кожної ображеної капіталізмом людини, і всі її мешканці раді всиновити дитинча, позбавлене батьківської турботи.

У порівнянні з минулим десятиліттям, у 1930-ті роки концепція «суспільного права колективу на дитину» начебто відійшла на другий план. Все той же пропагандист сексуальної революції та скасування «репресивної» моралі В. Райх у цей час не

без сумніву зазначав, що боротьба з «власницьким інстинктом» і «зловживанням владою» з боку батьків стосовно дітей у Радянському Союзі пішла на спад. Але це була лише ілюзія. Репресивна машина працювала як ніколи «плідно»: сотні тисяч репресованих, десятки тисяч осиротілих дітей «ворогів народу». Ними займається країна в особі професійних вихователів — відданих протагоністів партії. Проте про цю проблему вважали за краще не говорити надто голосно.

Однак ідея колективного виховання дітей не зникла і продовжувала хвилювати увагу, небайдужих до проблеми статевої та родинних стосунків.

У 1957 році був надрукований науково-фантастичний твір Івана Єфремова «Туманність Андромеди», який став новаторським не лише для радянської, а й для світової літератури. Вперше був створений роман-утопія, який по суті спростовував цей жанр, оскільки його філософське підґрунтя було далеко не утопічним, автор розвивав добре відомі ідеї марксистсько-ленінської філософії, екстраполюючи їх у суспільство третього тисячоліття.

На думку письменника, у далекому майбутньому людство назавжди переборне сторінки доби непорозуміння і розбрату. Нова доба — ера Великого Кільця, об'єднавши людство, розширила поняття свободи і демократії, сприявши максимальному розквіту творчих можливостей кожного члена суспільства. Принципово нових змін зазнали соціальні функції жіноцтва. «Одне з найвеличніших завдань людства, — розмірковує одна з героїнь твору, — це перемога над сліпим материнським інстинктом. Тільки колективне виховання дітей спеціально вивченими і відібраними людьми може створити людину нашого суспільства. Тепер майже немає безумної, як у давнину, материнської любові. Кожна мати знає, що весь світ лагідний до її дитини. Ось і зникла інстинктивна любов вовчиці, що виникла з тваринного страху за своє дитя» [5, 415–416]. Щоправда, ще залишилися пережитки старих часів у вигляді острова Матерів, де живуть усі, хто бажають самі виховувати свою дитину.

Так звана теорія «суспільного права колективу на дитину» спалахне ще у середині 1940-х років, а саме у 1945-му, коли на екрани вийде комедійна стрічка К. Юдіна «Близнюки» («Близнецы»), в якій така собі Люба Карасьова (акт. Л. Целіковська) прагнутиме всиновити двох загублених близнюків. Майже чи не все місто візьме активну участь у долі малюків, усі допомагатимуть Любі, бажаючи не полишити дітей сиротами. Все скінчиться щасливо — знайдеться мати, а потім і безталанний батько, якому винесуть суспільну догану.

Ця картина з'явиться не раптово, адже під час Другої світової війни значно збільшилась кількість громадянських шлюбів, зростуть лави так званих військових дружин. Відтак зросте й кількість покинутих дітей, безбатченків при живому батькові. Законодавчо сталінську модель сімейного союзу (сім'я — осередок суспільства) закріпив Указ Президіуму Верховної Ради СРСР від 8 липня 1944 року, де юридично дійсним визнавався лише зареєстрований шлюб, ускладнилася процедура його розторгнення.

Ідея сексуальної революції, як однієї зі складових соціально-політичних зрушень, змінила на-самперед місце жінки в традиційних сімейно-побутових відносинах патріархального суспільства, запроваджуючи елементи матріархату.

Не секрет, що будь-яке гармонійне стійке об'єднання, союз, спільнота мають будуватися на рівноправних, толерантних засадах. Відсутність співдружності, зокрема у стосунках чоловіка та жінки, врешті-решт спричинює до того, що домінантне начало втрачає свій потенціал і занепадає. Водночас пригнічена сторона накопичує потенціал, який проявляється у прагненні домінувати, перебирати на себе невластиві функції та риси.

Для російського суспільства на межі XIX–XX століть ця проблема набула особливого значення. Ще Микола Костомаров у своїй статті «Дві російські народності» (1861) писав, що росіяни — це народ «матеріалістичний», на відміну від українців, яким властиве одухотворення світу. Закріпачений, пригнічений стан жінки в російському суспільстві яскраво висловив Микола Некрасов:

Доля ты! — русская долюшка женская!

Вряд ли труднее сыскать.

Не мудрено, что ты вянешь до времени,

Все выносящего русского племени

Многострадальная мать!»

Революція 1917 року випустила джина з пляшки. Доречно навести роздуми Миколи Бердяєва, який у праці «Російська ідея» писав, що росіяни схильні до розгулу та анархії за умов втрати дисципліни [6, 17]. Отож нав'язлива месіанська ідея росіян, прагнення перебудувати світ за власними уподобаннями химерним чином проявилися у сімейно-побутовій сфері.

Справедливе прагнення жінки на початку XX ст. відстояти свої суспільні права і водночас вульгарне тлумачення природи жіночого, поступово призвели до того, що жіноцтво отримало право на чоловічі обов'язки на виробництві та в сім'ї (дійова ініціатива, матеріальне забезпечення, захист і т. ін.), і в той же час почало втрачати свої

природні обов'язки матері-Берегині сімейного вогнища.

Потворність набула типових ознак, позначаючись як на зовнішньому вигляді жінки, так і на її внутрішньому світі. «Ви чоловік чи жінка?» — із неприхованою зацікавленістю звертається герой фільму «Собаке серце» до особи невизначеної статі, вдягнутої як чоловік, проте за манерою поведінки нагадуючу жінку.

Ця тенденція залишається і в сучасному суспільстві, коли звичними стають оксиморони — «мужні жінки» і «жіночні чоловіки». До речі, процес нехтування природним змістом статі, який є наслідком духовного знекровлення, зумовив викривлення поняття міжстатевої, тобто еротичної любові, підмінивши її поняттям сексу. Водночас природна жіночність і мужність не мають нічого спільного із сексуальністю, до чого прагне сучасне суспільство, зокрема, мистецтво і мода. Тотальна «сексуалізація» життя, всіх його сфер (політичної, культурної, побутової тощо) прагне заповнити лакуни духовного життя, підмінити собою реальні цінності міжлюдських стосунків.

Саме з фільмів 1920-х-1930-х років у радянському кіно вийшли сильні духом жінки, а також їхні слабохарактерні чоловіки: «Випробування вірністю» («Испытание верностью», 1954, реж. І. Пир'єв), «Урок життя» («Урок жизни», 1955, реж. Ю. Райзман), «Круті гірки» («Крутые горки», 1956, реж. М. Розанцев), «Людина народилася» («Человек родился», 1956, реж. Ю. Ординський) та ін.

Український науковець Н. Хамітов переконаний, що в родовому спілкуванні людей жіноче постійно домінує над чоловічим, оскільки головне завдання — подовження роду лягає на жінку. З іншого боку, захист свого роду, його матеріальне забезпечення обумовлює більш загальне коло стосунків, яке включає і підкорює родові начала, що його автор визначає, як цивілізацію [7, 44].

Ми, своєю чергою, визначимо родовід як сім'ю, а цивілізацію як суспільство в широкому значенні слова.

Жіноче начало має своєю домінантою душевність, а чоловіче — духовність. Між цими формами буття існує суперечка, яка призводить до самовідчуження особистісного начала — душевність відсторонюється від духовності і навпаки. Самовідчуження особистісного начала веде до відкритої і прихованої самотності в сім'ї та суспільстві.

Цей процес досить красномовно віддзеркалив кінематограф. Чим більш самодостатніми в соціальному плані ставали жінки, тим більш нещасними вони відчували себе в житті особистому: «Старша

сестра» («Старшая сестра», 1966, реж. Г. Натансон), «Липневий дощ» («Июльский дождь», 1967, реж. М. Хуциев), «Короткі зустрічі» («Короткие встречи», 1968, реж. К. Муратова), «Ще раз про кохання» («Еще раз про любовь», 1968, реж. Г. Натансон), «Слово для захисту» («Слово для защиты», 1976, реж. В. Абдрашитов), «Прошу слова» («Прошу слова», 1976, реж. Г. Панфілов), «Дивна жінка» («Странная женщина», 1977, реж. Ю. Райзман), «Поклич мене в далину світлу» («Позови меня в даль светлую», 1977, реж.: Г. Лавров, С. Любшин), «Де кілька інтерв'ю з особистих питань» («Несколько интервью по личным вопросам», 1979, реж. Л. Гогоберідзе), «Без свідків» («Без свидетелей», 1983, реж. М. Міхалков) та ін.

Непорозуміння між чоловіком і жінкою, духовним і душевним, суспільством і сім'єю дедалі більше виступає на перший план у 1960-ті — 1970-ті роки, і не лише в радянському кінематографі. Недарма головними героїнями чимдалі більше стають жінки. Чому це відбувається? Чи не тому, що наша цивілізація дедалі більше бере крен у матеріальну, науково-технічну сферу, якій притаманний інтелект і його похідні: раціональність, прагматизм, доцільність і т. ін. Це царина чоловічого з його волею до влади. Жінка — істота із найбільш розвиненими душевними якостями: співчуття, співстраждання, милосердя, прощення тощо, і вона, як чутливий барометр суспільства, відчуває всі його викривлення і хиби. Їй не вистачає розуміння, душевного тепла і любові. Цю екзистенціальну проблему чудово відобразив Ф. Фелліні у фільмі «Дорога» (1954). Головні герої — Дзампано, який втілює брутальне чоловіче начало, руйнівну силу вогню, і ніжна Джельсоміна, яка асоціюється з життєдайною силою стихії води.

З іншого боку, жінка у ХХ столітті чимдалі більше почала перебирати на себе чоловічі обов'язки. Як рівні соціальні суб'єкти, жінки розділяють з чоловіками конкурентні, агресивні якості у боротьбі за кар'єру, матеріальне становище, соціальний статус тощо. У цьому спостерігається щось неприродне і загрозливе.

Звернімося, наприклад, до фільму «Час бажань» («Время желаний», 1984, реж. Ю. Райзман). Її героїня — моложавка, приваблива, розумна і, здається, порядна жінка Світлана Василівна (акт. В. Алентова) — мріє влаштувати своє життя: вийти заміж за доброго чоловіка, що має хорошу роботу і квартиру в Москві. Її таланить, і в неї закохується вже не молода, але інтелігентна і м'яка людина Володимир Дмитрович Лобанов (акт. А. Папанов). Чоловічі обов'язки Світлана перебирає на себе. Вона вимінює квартиру в центрі столиці, облаштовує її

і навіть підвищує чоловіка на службі. Вона абсолютно впевнена, що діє правильно згідно з законами сучасного суспільства. Здається — ось воно щастя, час бажань здійснився! Проте чоловікові все це не потрібно, він не витримує «бурі і натиску» занадто дбайливої дружини, його серце зупиняється. Можливо, це один з найбільш драматичних фільмів зазначеного циклу, який виходить на актуальні соціально-моральні проблеми. Закадровий останній відчайдушний крик героїні підводить останню риску і водночас ставить багато крапок у сучасній гендерній проблематиці.

Ця тенденція, звичайно, у значно спрощеному вигляді, знаходить своє відображення у маскультурі. «Її звали Нікіта», «Ксена — принцеса-воїн», «Леді-термінатор» тощо. Образ Ерінні з палаючими очима, яка хвацько розмахує різноманітною зброєю і наводить жах на чоловічу стать, міцно закріпився у нашій свідомості. Не є винятком феномен спортивних змагань — миролюбної демонстрації фізичного культу чоловічого начала (культуризм, важка атлетика, різноманітні бої та ін.), який заохочує сучасне жіноцтво до розвитку невластивих йому якостей воїна, захисника, мисливця, культивує агресивні сторони натури.

Отож — де той ідеал гендерних стосунків, про який мріяв Г. Маркузе, коли антитезис «чоловіче-жіноче» трансформується в синтез — легендарну ідею андрогінності [8].

Не хотілось би писати етюд у похмурих тонах, та райдужної перспективи поки не вбачається. Щодо сучасного кінематографа, справляється враження, що його не цікавлять проблеми сім'ї, шлюбу, гендерних стосунків, хоча в суспільстві вони, звісно, залишилися. Хоч як дивно — час повертається: узаконюються громадянські шлюби, ніхто не дивиться скося на матір-одиначку, дедалі більше секс заміняє кохання, «теорія склянки води» на часі, нікого не дивує нудизм не лише на пляжі, а й у житті. Сучасна людська спільнота зробила крок ще далі — узаконюються одностатеві шлюби, усиновлення такими «сім'ями» дітей. І якщо сім'я є віддзеркаленням духовного стану суспільства, його культури, то що ж там — по той бік дзеркала?

Справляється враження, що людська спільнота не знає, куди прямує: відсутні соціальні, політичні, економічні і, головне, моральні орієнтири. А відтак немає ідеалів, які надають сенсу людському життю, підтримують людину в найважчі часи історії. Все ж таки хочеться сподіватися, що людство кінець-кінцем подолає цю невизначеність і розгубленість, адже воля до життя завжди залишається сильнішою.

Джерела та література

1. Свободная любовь в Советской России: как это было — URL: <http://russian.7.ru/post/svobodnaya-lybov-v-sovetskoy-rossii-k/>
2. Райх В. Сексуальная революция. Санкт-Петербург; Москва: Университетская книга, 1997. 352 с.
3. Секс-революция 20-х и чубаровское дело — URL: <http://bestbashni.livejournal.com/70290.html>
4. См. Зоркая Н. Брак втроем — советская версия. Искусство кино. 1997. № 5. С. 89–97.
5. Ефремов И. Туманность Андромеды (Библиотека современной фантастики). Т. 1. Москва: Молодая гвардия, 1965.
6. Бердяев Н. Русская идея. Самопознание. — Москва: Книга, 1991.
7. Хамитов Н. Пределы мужского и женского / Н. Хамитов. Философия человека: поиск пределов. Киев: Наукова думка, 1997. 172 с.
8. Маркузе Г. Марксизм и феминизм — URL: http://www.redflora.org/2013/blog-post_7.html

References

1. Free love in Soviet Russia: how it was. URL: <http://russian.7.ru/post/svobodnaya-lybov-v-sovetskoy-rossii-k/>
2. Reich, V. The Sexual Revolution (1997). St. Petersburg; Moscow: University Book, 352 [in Russian].
3. The sex revolution of the 20's and Chubar's case. URL: <http://bestbashni.livejournal.com/70290.html>
4. See: Zorkaya, N. Marriage the threesome — the Soviet version (1997). The Art of Cinema. № 5. P. 89–97 [in Russian].
5. Efremov, I. The Andromeda Nebula. Library of modern fiction (1965). T. 1. Moscow: Young Guard [in Russian].
6. Berdyaev, N. Russian idea. Self-knowledge (1991). Moscow: The Book, 446 [in Russian].
7. Khamitov, N. Limits of male and female (1997) / N. Khamitov. Philosophy of man: the search for limits. Kiev: Naukova Dumka, 172 [in Russian].
8. Marcuse, G. Marxism and feminism. URL: http://www.redflora.org/2013/blog-post_7.html