

Журавльова Тетяна Василівна,
кандидат мистецтвознавства, старший
викладач кафедри кінознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Tetiana Zhuravliova,
a Ph.D. in Art Criticism, a senior research
fellow of cinematology Department.
Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЖІНОЧНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ТОТАЛІТАРНОЇ ДОБИ

Анотація. У статті проаналізовано провідні риси жіночих образів в українському кіномистецтві 1930-50-х років. Професійну першість героїнь українського екрана визначено як основну рису їхньої жіночої привабливості. Розкрито поведінкові фактори, особливості зовнішності героїнь популярних стрічок, образи яких відтворювали основні тренди мистецтва так званого соціалістичного реалізму. Акцентовано на гендерних особливостях у екранній репрезентації жіночих типів, зокрема на ролі шлюбу в соціальному статусі жінки.

Ключові слова: жіночність, фемінний фактор, українське кіномистецтво, тоталітарна доба, соціалістичний реалізм.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Репрезентація жіночих образів у вітчизняному кіномистецтві має історичний, соціологічний, філософський характер. Адже роль жінки в суспільних процесах відображалася на її місці в екранному просторі провідних стрічок того чи того історичного періоду. Для з'ясування основних поведінкових моделей, аспектів зовнішніх трансформацій образу жінки на вітчизняному екрані обрано тоталітарну добу. У період коли чинник маскулітності в соціумі мав домінуючу функцію, жіночність по-радянськи мала свої особливості, надто у фільмах на так звану колгоспну тематику, знятих на українських студіях. Актуальність дослідження полягає в недостатній мистецтвознавчій і культурологічній артикуляції концепту фемінності в українському кіномистецтві. У тоталітарну добу жіночий образ на екрані мав свою візуальну та поведінкову (драматургічну) конкретику, яка ґрунтувалась здебільшого на типі колгоспниці.

На довгі десятиліття образ сільської жінки в українській екранній культурі набув певних стереотипних ознак і практично не мав подальшого

розвитку. Такий тип вплинув на уявлення про українку на екрані, що актуалізує проблему визначення фактора жіночності в українській екранній культурі та кореляцію його основних рис з гендерними конструкціями в сучасному українському кіно- й телепросторі.

Мета дослідження полягає у окресленні основних рис, притаманних головним героїням кінофільмів українського радянського кіно тоталітарної доби. Дослідження передбачає визначення прямої залежності основних фемінних рис героїнь від культурних та соціально-історичних процесів, які впливали на уявлення про жіночність.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій: авторка статті спирається на соціологічні дослідження щодо повоєнного життя в УРСР (Коляструк О.) та аналіз екранних творів тоталітарної доби (Туровська М., Госейко Л., Берест Б., Шупик О.)

Виклад основного матеріалу: Концепт фемінності на українському екрані тоталітарної доби знаходився в парадигмі уявлень про соціальну роль жінки в радянському суспільстві. «Нова жінка», як основа радянської міфологеми про нове, оновлене

життя після 1917 року, формувала не лише соціологічний конструкт, а й відповідно створювала основні поведінкові чинники та візуальні тренди соціалістичного ладу.

Часто у кінематографі 1920-30-х років через жіночі образи протиставлялася боротьба «старого», архаїчного з «новим», прогресивним життям. Згадаємо стрічки Дз. Вертова чи С. Ейзенштейна. Старе життя презентувалося відповідно старими, часто потворними обличчями. Жіночими в тому числі. А молода, усміхнена, коротко стрижена дівчина з повними щічками, з неудаваним ентузіазмом відтворювала на екрані всі переваги та перспективи генеральної лінії партії в побудові світлого майбутнього.

Робітниця та селянки радянського екрана в довоєнному кіно були енергійними, оптимістичними, цілеспрямованими, їхні дії використовували увесь позастатевий функціонал тогочасного протагоніста. На рівні з чоловіками вони вантажили вугілля, будували, боролися за врожай (згадаємо Мар'яну Бажан – майстра швидкісного зорювання полів з фільму І. Пир'єва «Трактористи», 1939). Нечисленні жіночі персонажі, які б випромінювали сексуальність – жіночність іншого, несоціалістичного стибу, могли бути або ж негативними персонажами, або такими, що впродовж фільму мали змінити свої уявлення про радянську жінку. Тут яскравим прикладом буде героїня Л. Орлової з фільму «Цирк» Г. Олександрова: красуня-американка, Маріон наприкінці фільму змінює гламурні туалети на лаконічний білий гольф. У контексті стрічки ця метаморфоза жіночності прочитується як відмова від буржуазних уявлень про жінку як сексуальний об'єкт на користь її рівних прав з чоловіком.

Одним з основних поведінкових чинників головного героя сталінського кіно було вміння зберігати хороші стосунки з колективом. Усі позитивні персонажі-жінки – надзвичайно комунікабельні особистості. Більш того, вони часто є лідерками, а саме передовичками. Цей факт диктував і зовнішні ознаки персонажа. Скажімо, у жіночому товаристві (ті ж «Трактористи» чи «Багата наречена» І. Пир'єва) героїні навряд досягли б лідерства якби були наділені зовнішньою винятковістю. Миловидна М. Ладиніна «виправдовує» своїх героїнь за привабливість, компенсуючи її наївністю та комічністю. Щоб бути як усі. І справді, її тендітна Маринка на загальних планах, у натовпі завзятих колгоспниць майже непомітна – у хустині та білій вишитій сорочці вона дійсно зливається з трудовою масою.

Мар'яна зі стрічки «Трактористи» демонструє інші манери – «автори підвищують її суспільний статус. Тепер вона не проста колгоспниця, а бригадир тракторної бригади, в руках у неї не граблі, а гайковий ключ, вишиванку вона змінила на комбінезон, не ходила боса по полю, а хвацько їздила на мотоциклеті» (Шупик, 2006, с. 179). Її поведінка та рід діяльності докорінно відрізняються від спроможності інших жінок цього колгоспу працювати нарівні з чоловіками. У цьому її унікальність, завялена ще в зав'язці цього фільму.

Краса жінки, не у сенсі естетичного замилювання, якоїсь візуальної канонічності, а в розумінні тогочасної концепції фемінності в СРСР, визначалась ставленням жінки до праці. Яскраво цей факт проілюстрований на плакатах 1930-х років. Якщо у 1920-х гендерні візії щодо радянської жінки допускали привабливі індивідуалізовані жіночі образи – надто якщо меседжі були спрямовані на міську жінку. У наступному ж десятилітті зрими уявлення про фемінність цілком відповідали ідеологічним установкам на завзяту працю, а згодом і на захист від ворогів. Тому жіночність у візуальних мистецтвах проявлялась у масивній чоловікоподібній статури, міцних руках тощо. Жінка мала сприйматись суспільством як нова робоча одиниця, а важка фізична праця не давала підстав для захоплення традиційними фемінними рисами.

Особистість у фільмах на виробничу тематику зазвичай нівелювалася до плакатних, типажних образів. Враження від екранного завзяття колгоспників описав у книжці з історії українського кіно американський автор Б. Берест, замість звичайних людей він там побачив «калейдоскоп недорозвинених кретинів, і, щоб глядачі мали з чого сміятися, всіх їх наділено гумористичними рисами та поставлено в безглузді комедійні ситуації» (Берест, 1962, с. 113).

Візуальна культура СРСР, в той час спрямована на пропаганду, наділяла своїх персонажів або емоціями гніву, або ж всепоглинаючого щастя, через що риси жінок, чоловіків чи дітей набували спільних рис. Ці люди не були обтяжені життєвими проблемами, адже всі турботи на себе брали партія та уряд.

У другій половині 1930-х, коли в СРСР забороняються аборти, ускладнюється процедура розлучення, жіночі образи в кінематографі СРСР поступово піддаються корекціям. Стрічки вже згаданого режисера І. Пир'єва – це передісторія весілля. Відповідно, на такій функції жіночності, як материнство, увага не акцентувалася. До шлюбу жінка/дівчина йде через трудову ініціацію. Напере-

додні ж війни акцент ще не переноситься на репродуктивну функцію, але жінка вже відсторонена від трудових звершень. Їй основне завдання – захист родини, нинішньої чи майбутньої.

Про материнство в українському ігровому кіно воєнного періоду було найпромовистіше заявлено у стрічці М. Донського «Райдуга» (1943). У фільмі приховано презентуються біблійні мотиви жертвості – жінки змушені стоїчно зносити найважче горе – втрату дитини. Від того й образи цих героїнь наділені типовими плакатними рисами Батьківщини-Матері. Негативна ж героїня, дівчина, яка стала коханкою німецького офіцера, якраз підкреслено жіночна. Її привабливість спрямована на привернення чоловічої уваги. Вважалося, що радянському чоловікові, морально стійкому до подібних «буржуазних» канонів краси, ця жінка байдужа. Її модна зачіска з буклями, рівні брови-ниточки, помада, модні сукні – усе мало викликати захоплення лише у ворогів-нацистів.

Така жінка, як у стрічках американського чи французького кіно, могла з'явитися, наприклад, у ролі радянської зв'язкової, як у повоєнному фільмі Б. Барнета «Подвиг розвідника» (1946). Візуальною естетикою деяких сцен цей фільм складається на американську «Касабланку» (1942), відповідно й дівчина-агент, у блискучому плащі та широкополій шляпі, була наділена ознаками «закордонної» жіночності, відмінної від зовнішності більшості кінематографічних радянських героїнь. Вона вимушено була пристосована до іншої реальності – ворожої радянській ідеології. Її образ, так само як і силуети модно вдягнених фрау на задніх планах, – був для радянських жінок ідеалом для наслідування. Саме так намагались виглядати молоді жінки в СРСР і у важкі воєнні та повоєнні часи, але на екрані позитивні героїні тривалий час повинні були приховувати свою сексуальність за хустками та маскулініними піджаками.

Демографічне становище України після закінчення німецько-радянської війни засвідчило значне скорочення чоловічого населення. Відсутність здорових працездатних чоловіків, а також повоєнний голод у свою чергу позначилися й на низькій кількості народжень. Фотодокументи, тогочасна кінохроніка відбивають суспільний настрій громадян України – люди вбого вдягнені, чоловіки здебільшого доношують військову форму:

місцеві кустарі й кравчині перелицьовували старі довоєнні пальта і костюми, майстрували необхідні одяганки з парашутів, гардин, брезенту тощо. Згідно з рішенням ще воєнного часу готовий одяг, трикотаж, бавовняні тканини відпускалися

лише військовослужбовцям, інвалідам, працівникам мистецтва та школам... Більшість купувала не нове, а ношене взуття і одяг (Коляструк, 2012, с. 134).

Жінки змушені були опановувати чоловічі професії. Екрані образи 1930-х численними героїнями-трудівницями декларували факт рівності статей в СРСР. Після 1945-го року ішлося вже про державну, суспільну необхідність такого акту. Пафос важкої праці знову закарбовувався в плакатах, образотворчому мистецтві й на кіноекрані також. Сублімація нереалізованої жіночності могла знайти свій вихід через ескапізм – втечу від важкого сьогодення через рецепцію кінотвору зокрема.

Радянський кінематограф воєнного та повоєнного періоду не надавав глядачеві можливості через екран долучитись до, нехай і примарного, але такого бажаного світу гармонії й сильних почуттів. Такою розрадою для кінопубліки СРСР аж до середини 1950-х років стали так звані трофейні фільми – тобто закордонні стрічки, які переважно через Німеччину (гітлерівський кіноархів у Бабельсбергу) потрапили на територію Радянського Союзу, у розпорядження «Госфильмофонда»). В публічний простір цей термін увійшов через роки по закінченню війни, а одну з найперших «трофейних» стрічок, німецький мюзикл «Дівчина моєї мрії» (реж. Г. Якобі) радянські глядачі побачили у 1945 році. Саме лише кохання, точніше шлях до його усвідомлення, було представлено в нехирому сюжеті цього фільму. Більшою мірою любовна лексика звучала в піснях, емоції, які вирували між героями, також були майстерно відтворені у танцювальних дивертисментах, адже головна героїня – артистка вар'єте.

Будь-яких натяків на пропаганду нацизму чи навіть буржуазного способу життя радянська влада у цій стрічці не знайшла. Закиди щодо ідейної ворожості цього фільму для свідомості радянської людини розбивались ущент через його показники в прокаті – оборот за копію склав 103 млн глядачів: «успіх “Дівчини моєї мрії” свідчив про найгостріший дефіцит нормального добробуту, європейського рівня життя (хай і у стилі кіч), нарешті, еротичної цінності жінки» (Туровская, 2010, с. 75). Маріка Рьок, виконавиця головної ролі, відповідала усім тогочасним канонам краси, яких намагались сягнути і актриси радянського екрану – світловолоса та світлоока, не надто худенька, за своїм норовом – доволі рішуча, жінка, яку важко назвати слабкою. Навіть у сексуальному сенсі її героїня, Юлія, доволі активна, свою розкутість вона, правда, демонструє неявно – кожен номер з її реву від-

творює різні грані її жіночої чарівливості. У фіналі ж вона, стрімголов біжить велелюдною вулицею за чоловіком аби зізнатись йому в коханні.

Поведінка героїв закордонних стрічок, яка викликала захоплення в радянського глядача, в його буденному житті частіше була табуованою. Шуба, вдягнена лише на тоненьку комбінацію, у якій мандрує Юлія, її кокетливо-примхливі вчинки, точніше їхнє сприйняття, виявляли численні комплекси в емоційному житті тогочасної радянської людини, забарвлювали сувору, почасти небезпечну повоєнну реальність.

Захопливості закордонних стрічок та красі їхніх героїв радянський екран мусив щось протиставити. Звісно, за браком коштів, вітчизняний продукт навіть не намагався конкурувати з екранними видовищами іноземного виробництва. Ідеологічно вивірені стрічки у період малокартиння продовжували виконувати пропагандистську функцію з висвітлення переваг радянського способу життя. Першість надавалась історіям про сучасників, а радше – відтворення реальності, яка лише поверхнево торкалось тогочасних суспільних проблем. Приміром, знову набирала обертів колгоспна тематика, адже в повоєнний час спостерігалася тенденція до злиття колективних господарств.

Аби просувати нагальні державні настанови максимально виразно, режисери вдаються, хоч і дозовано, до класичних прийомів комедії та мелодрами. Герої та героїні також немов перескочили воєнне лихоліття і з тими ж самими проблемами і турботами з'явилися вже на екрані початку 1950-х.

Наприклад, стрічка «Щедре літо» (1951, реж. Б. Барнет), знята за сценарієм Є. Помещикова, який долучався до створення колгоспних кіноісторій І. Пир'єва «Багата наречена» й «Трактористи». Сюжетним прийомом розвитку любовних стосунків через соцзмагання та звитяжну працю «Щедре літо» дублює довоєнні фільми режисера І. Пир'єва, про які вже мовилося вище. Додамо, що людина, занурена у власні переживання, не могла бути представленою на радянському екрані. Увага широкого загалу могла бути зосереджена лише на героєві, який творить щось загальнокорисне – навчає дітей у школі, виготовляє засоби виробництва, сіє та збирає добрий врожай, герой може бути задіяний на виробництві або ж є членом партії (тут навіть не спадало на думку сумніватись у користності цього роду заняття). Порівняно з 1930-ми роками у повоєнний період мало що змінилось у спрямованості радянського кінематографа на виконання соціальних і пропагандистських завдань. Тип героя, окрім обов'язкової його задіяності у

виробничій сфері, мав бути максимально наближеним до широких верств населення – саме тому герої-чоловіки у фільмах тих років ходять переважно в брюках-галіфе (колишні фронтовики), а жінки й дівчата в колгоспних фільмах – переважно запнуті в хустки та вдягнені в одноманітні сукні.

Головний жіночий персонаж Оксана (М. Бєбутова) – героїня соціалістичної праці, і це є її основною позитивною ознакою, а також невід'ємною рисою її привабливості. Серед літа на дівчині ми бачимо темний костюм, який приховує усі вигини її стрункої фігури, на ногах чорні високі чоботи, на голові – вже зазначена обов'язкова хустка. Основною прикрасою є орден, який вона отримала за виняткові досягнення в труді. Саме на такий фемінний ідеал мали рівнятися радянські жінки. Зовнішність і поведінка закордонних красунь видавалась чимось недосяжним і далеким. А саме за такою Оксаною впадає привабливий, мужній чоловік та ще й голова колгоспу Назар (М. Крючков). Він ревнує Оксану до бухгалтера Петра – у цьому криється основна інтрига сюжету.

У виконанні актора М. Крючкова Назар – це вже дорослий прямолінійний, але дуже вразливий чоловік. Його ревності викликані страхом втратити жінку, з якою вони споріднені спільним інтересом. Б. Барнет зумів виокремити цю любовну пару з тенет плакатної агітації за самовіддану працю на благо вітчизни, якою хибувало чимало тогочасних стрічок. Ми спостерігаємо за звичайними людьми, зі своїми маленькими радощами чи сумнівами, та усі вони, здається, не мислять себе поза обширом квітучих садків, родючої землі, важкої праці коло неї та очікування щедрого літа. Їхнє приватне життя немов не належить їм, воно міцно вплетене в глобальні історичні процеси. І персонажі від того видаються ще більше щасливими.

Акцент у драматургії цієї стрічки робився на неприпустимості недовіри до коханої людини, адже тоді вся енергія, яка мала би спрямовуватись на активну працю йшла на буржуазного штибу з'ясування стосунків. Хоч про саме кохання у фільмі говориться дуже мало. Текст сценарію скупий на прояви почуттів.

Комплементарна рецензія на цей фільм була надрукована в журналі *Cahiers du cinéma* у 1953 році. Її автор, критик та в подальшому режисер Жак Ріветт, порівнював стрічку Б. Барнета з художніми прийомами класика французького кінематографа Ж. Ренуара. Зокрема, Ріветт наголошує на тому, що улюбленою темою Ренуара була гіркота нерозділеного кохання (або кохання, яке здається нерозділеним, що одне й те саме). «На виправдан-

ня барнетівських персонажів скажемо, що вони нізачо не хочуть виказати свою любов хоч найменшим словом і приховують її або під ввічливою усмішкою, або за пристрастю до арифметики» (*Cahiers du cinéma*. 1953). Остання фраза відповідає професії одного з героїв любовного трикутника (ба навіть чотирикутника) – бухгалтера.

Попри доволі вузький простір для виявлення почуттів, герої вийшли напрочуд органічними, живими, насамперед завдяки акторському виконанню. За проблемами тваринництва та рослинництва прозирають виснажені війною люди, які розучилися говорити красиво, соромляться навіть сам-на-сам виявити бодай дешицю своїх почуттів, красиві побачення вони спостерігали лише у трофейних фільмах. Актриса М. Бебутова змушена була відтворити образ ідеальної радянської жінки – вона не сердиться на безпідставні ревності Назара. Постійно усміхнена – і в праці, й на обговореннях важливих колгоспних справ, Оксана знімає напругу кожної сцени, в якій назріває конфлікт. Такій поведінці є своє виправдання: Назар – фронтовик, тому має серед інших героїв певний пієтет.

Режисер Б. Барнет, який змушений був знімати картини на замовлення партії, кожну сцену проробляв так, аби балансувати між пропагандою і дозованим психологізмом персонажів. Пропаганда суспільного та всепоглинаючого ентузіазму міцно й надовго увійшла в свідомість радянського глядача, бадьорість, радість на екрані давали змогу впроваджувати необхідні соціально-політичні меседжі та унеможливлювали навіть думки про хибність цих меседжів.

І все ж між соцзобов'язаннями та соцзмаганнями персонажі примудрялися закохуватися ревнувати, сумніватися у почуттях. Саме ці дозовані радянською кіноцензурою «шекспірівські пристрасті» надавали подібним сюжетам динаміки чи інтриги. Слова кохання, висловлення сумнівів, жалю та туги передавались у фільмах виключно через пісню. У пісенній поезії персонажі по-особливому щирі, зворушливі й навіть розкуті, бо дозволяють собі не думати про надої, порядок денний і т. д. (музику до фільму «Щедра літо» написав Г. Жуковський, тексти пісень – А. Малишко).

Фінал-апофеоз цієї любовної історії з нинішнього погляду доволі абсурдний – на виставці досягнень народного господарства закохані подають одне одному руки на знак порозуміння і тим самим, під портретом Сталіна, поєднують свої долі. Людські маси в цій сцені міксуються з досягненнями в царині тваринництва – кіньми, коровами, свиньми з поросятами, птахами – в дивному біологічному

коловороті. Об'єднання колективних господарств у одне символічно дублюється шлюбом головних героїв. Чоловік зі сцени виголошує палку промову про майбутній комуністичний рай, де всього буде достатньо, й «батько народів» Й. Сталін з велетенського портрета немов благословляє наших героїв плодитися та розмножуватись.

У «Щедрому літі» конфлікт через ревності, як один з компонентів кінематографічної історії, був представлений доволі боязко, драматургічно невпевнено, аби не переважити основну, виробничу сюжетну лінію. Головну героїню – вірець праці, не можна було запідозрити в таких «буржуазних» рисах, як невірність. До того ж, теорія безконфліктного мистецтва, яка панувала тоді в кіномистецтві СРСР, не передбачала наявності негативного персонажа як такого.

Сценаристка іншої стрічки – «Доля Марини» (1953, реж. В. Івченко, І. Шмарук) – Л. Компанієць наважилася на доволі сміливий крок: за виробничою тематикою вона заховала типову мелодраматичну історію про подружню зраду. Ідейно всю крамолу конфлікту було виправдано у дусі соцреалізму – ударна праця не лише виликувала героїню від розпачу, а й посприяла її кар'єрному зростанню. Як відомо, за відсутності класової боротьби на екрані конфліктувати могли лише позитивні стимули. Такі є в сюжеті: Марина (К. Литвиненко), головна героїня, завзята трудівниця в колгоспі, її чоловік, Терентій (М. Гриценко), прагне навчатися, щоб вдосконалювати свої трудові навички. Зіткнення інтересів виникає тоді, коли чоловік від'їздить на навчання до Києва і вирішує зайнятись наукою, тобто до села він повертатись уже не збирається. Позитивні стимули тут змагаються у своїй відданості справі процвітання сільського господарства. Але мистецтво покликане впливати на почуття людини, задіюючи її фантазію, життєвий досвід, закарбований у художніх стереотипах. Тож на усі запропоновані партією актуальні сюжетні шаблони в історії про покинуту чоловіком Марину немає жодного виправдання Терентію.

Проста колгоспниця Марина не така вишукана, як донька професора, за якою впадає Терентій. Саме тому вона й викликає у глядача симпатію, адже нема її провини в тому, що жінка не вдягнена за останньою міською модою. Сукня, у якій вона зустрічає чоловіка після тривалої розлуки, дратує Терентія: «Подивись, як ти вдягнена, сама лише брошка чого варта!». Зовнішність Марини, її манери стають перепоною на шляху до кар'єрного зростання, вважає її чоловік: «До мене приходять культурні люди, про що їм з тобою розмов-

ляти?» Терентій вимовляє розлогий монолог про те, що хоче розвиватись як особистість, і зробити кар'єру він може лише у місті, що інтелектуально він переріс звичайну колгоспницю Марину. Його слова начебто й правильні, він має право на розлучення, на інше життя, навіть з іншою жінкою. Але хоч як би Терентій намагався аргументувати своє рішення, перед глядачем постає примітивний, майже оперетковий негідник.

Марина викликає симпатію не лише через співчуття. Наполегливість і сильний характер жінки змінюють її долю. Вона також береться за навчання, досягає ще більших успіхів у роботі, стає знаним на всю країну фахівцем. І лише тоді, через роки, Марина несподівано виявляється цікавою для свого колишнього чоловіка. Проте вона вже відкидає його наміри повернутися в родину, адже має надію на справжнє жіноче щастя з іншим.

Згадані стрічки, зняті на українських студіях, виявили доволі цікавий гендерний аспект. Майже в усіх згаданих фільмах жінка не лише центральна фігура сюжету. У стрічках про кохання жінка повністю позбавлена традиційної мелодраматичної «слабкості» – вона не жертва обставин, їй ніщо не дається з волі випадку (дива) – згадаймо архетип Попелюшки як провідний для багатьох класичних історій цього жанру. Жінка на українському екрані зазначеного періоду – надзвичайно активна. Від її емоційного стану залежить не лише її доля, а й трудові досягнення всього колективу: до прикладу, цукровість буряка зменшується мірою того, як падає дух покинутої жінки, і підвищується, щойно повертається її чоловік (Госейко, 2005, с. 137). Абсурдність такого взаємозв'язку викривала недолугість як теорії безконфліктного мистецтва, так і соцреалізму в цілому. Ідеалізація трудового процесу, створення ідилічного екранного середовища на довгі роки загальмували кінопроцес в Україні. Намагання кіномитців відтворити образ ідеальної героїні у вітчизняному кінематографі також зазнав поразки, адже середовище, в якому вона функціонувала, не відповідало реальності.

Українська жінка, як і мільйони жінок в усьому світі, прагнула бути привабливою, коханою, мати змогу вільно обирати професію та місце проживання. На екрані ж глядач бачив українську героїню-сучасницю переважно серед полів та ланів – у картатій хустці, у чоботах та чоловічого крою жакетів. Концептуально екранна українська фемінність закарбувалась саме у зазначений час. Подальшого розвитку національний український тип сучасниці не мав. Миська жінка на вітчизняному екрані не мала етнічних ознак. Відтак українську екранну героїню

на довгі десятиліття презентував саме той тип, який сформувався в добу соціалістичного реалізму.

Висновки. У статті розкрито провідні риси жіночих образів в українському кіномистецтві 1930-50-х років. Поведінкові чинники, особливості зовнішності героїнь аналізованих стрічок відтворювали основні тренди мистецтва так званого соціалістичного реалізму. Згідно з постулатами цього художнього методу, ставлення героїнь до праці обумовлювало їхню привабливість. А вже шлюб закріплював статус радянської жінки в системі суспільних відносин, визначав її повноцінність.

Магістральний жіночий образ в українському кінематографі тоталітарної доби – це тип трудівниці, колгоспниці. Вона доволі незалежна, навіть у дечому емансипаційна жінка. Така героїня в побутових обставинах цілком може обійтися й без чоловіка, який потрібен для деякої сюжетної завершеності екранної історії. Через шлюб героїня остаточно інтегрується в систему суспільних уявлень про повноцінність жінки. Мар'яна, Марина чи Оксана досягають визнання (а за сюжетом мають досягнути й жіночого щастя) завдяки власним зусиллям, прагненню досконали робити свою справу. Чоловіки в цих виробничих історіях відіграють допоміжну функцію щодо динаміки розвитку характеру персонажа-жінки, але через фінальний результат перебігу подій – шлюб, мають позитивний вплив на соціальний статус жінки.

Джерела та література

- Берест Б. (1962). *Історія українського кіна*. Нью-Йорк : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 272 с.
- Госейко Л. (2005). *Історія українського кінематографа. 1896–1995*. Пер. с фр. С. Довганюк; ред. В. Войтенко. Київ : KINO-КОЛО. 461 с.
- Кинодата*. 65 лет со дня выхода на экраны фильма «Щедрое лето» (2016). *Сеанс*. № 49/50. URL : [https://www.museikino.ru/media_center/kinodata-65-let-so-dnya-vykhoda-na-ekrany-filma-shchedroe-leto/](https://www.museikino.ru/media_center/kinodata-65-let-so-dnya-vykhoda-na-ekrany-filma-shchedroe-let/) (дата звернення: 13.10.2022).
- Коляструк О. (2012). Повсякденне життя українського суспільства у перші повоєнні роки. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського*. Серія «Історія». Вип. 20. С. 131-136.
- Туровская М. (2010). Кинопроцесс: 1917–1985. Предисловие. *Киноведческие записки*. № 94/95. С. 70-89.
- Шупик О. (2006). Комедії І. Пир'єва та фільми виробничої тематики Л. Лукова як відповідь на соціальне замовлення часу: [кінематограф тоталітарної доби (1930–1950-ті роки)]. *Нариси з історії кіномистецтва України*. Академія мистецтв України, Інститут

проблем сучасного мистецтва; ред.-упоряд. Ірина Зубавіна. Київ : Інтертехнологія. С. 165-194.

References

- Berest, B. (1962). *Istoriia ukrainskoho kina* [History of Ukrainian cinema]. Niu-York : Naukove tovarystvo im. T. Shevchenka, 272 s. [in Ukrainian]
- Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa. 1896–1995* [History of Ukrainian cinematography. 1896–1995] ; per. s fr. S. Dovhaniuk; red. V. Voitenko. Kyiv : KINO-KOLO. 461 s. [in Ukrainian]
- Kinodata. 65 let so dnya vyhoda na ekrany filma «Shedroe leto»* (2016) [Kinodate. 65 years since the release of the film «Generous Summer»]. *Seans*. № 49/50. URL : https://www.museikino.ru/media_center/kinodata-65-let-so-dnya-vykhoda-na-ekrany-filma-shchedroe-leto/ (accessed: 13.10.2022). [in russian]
- Koliastruk, O. (2012). *Povsiakdenne zhyttia ukrainskoho suspilstva u pershi povienni roky* [Everyday life of Ukrainian society in the first post-war years]. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu im. M. Kotsiubynskoho*. Serii «Istoriia». Vyp. 20. [in Ukrainian]
- Turovskaya, M. (2010). *Kinoproces: 1917–1985. Predislovie*. [Cinema process. 1917–1985. Preface.]. *Kinovedcheskie zapiski*. № 94/95. S. 70-89. [in russian]
- Shupyk, O. (2006). *Komedii I. Pyrieva ta filmy vyrobnychoi tematyky L. Lukova yak vidpovid na sotsialne zamovlennia chasu: [kinematohraf totalitarnoi doby (1930–1950-ti roky)] [I. Piriev’s comedies and L. Lukov’s working class-themed films as a response to the social order of time: the cinematograph of the totalitarian era (1930s–1950s)]*. *Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy*. Akademiia mystetstv Ukrainy, Instytut problem suchasnoho mystetstva; red.-uporiad. Iryna Zubavina; Kyiv : Intertekhnolohiia, S. 165-194. [in Ukrainian]

Tetiana Zhuravliova

Representation of femininity is in the Ukrainian cinema of totalitarian twenty-four hours

Abstract. The article analyzes the leading features of female images in Ukrainian cinema of the 1930s-50s. The professional primacy of the heroines of the Ukrainian screen is defined as the main feature of their female attractiveness. Behavioral factors, features of the appearance of the heroines of popular films, whose images reproduced the main art trends of the so-called socialist realism, were revealed. Emphasis is placed on gender features in the on-screen representation of female types, in particular on the role of marriage in the social status of women.

Keywords: femininity, feminine factor, Ukrainian cinematography, totalitarian era, socialist realism.