

УДК 008.009:008.001

Ю.С. Шевчук

РАДЯНСЬКЕ ІГРОВЕ КІНО ЯК СОЦІАЛЬНА РЕКЛАМА

Коли В. Ленін писав, що «з усіх мистецтв для нас найважливішим є кіно», він мав на увазі потужний ідеологічний потенціал нового на той час мистецтва. І в цьому був правий, адже телебачення, що згодом перевершить у цьому кінематограф, ще не існувало.

Персуазивний заряд кіно, не зважаючи на низку робіт, присвячених цьому виду мистецтва (С. Безклубенко, Е. Громов, В. Ждан, Л. Козлова та ін.), залишається майже terra incognita, поза як на його сугестивну функцію науковці за поодиноким виключенням (Н. Косенкова, Н. Чукреєва) уваги не звертали. Сугестія вважається здебільшого прерогативою реклами. Дійсно, перцептивні елементи реклами працюють на донесення до адресата комунікації концептуальної ідеї, здатної вмотивувати реципієнта рекламного звернення до заданої поведінки. Таким є механізм дії будь-якого виду реклами, отже і реклами соціальної.

У Законі України «Про рекламу» зазначено, що соціальна реклама – «це інформація будь-якого виду, розповсюджена в будь-якій формі, спрямована на досягнення суспільно корисних цілей, популяризацію загальнолюдських цінностей і розповсюдження якої не має на меті отримання прибутку» [2].

Закон Російської Федерації «О рекламе» свідчить, що «социальная реклама – информация, распространенная любым способом, в любой форме и с использованием любых средств, адресованная неопределенному кругу лиц и направленная на достижение благотворительных и иных общественно полезных целей, а также обеспечение интересов государства» [3].

Отже, якщо мета соціальної реклами в законі України визначається як досягнення суспільно корисних цілей і популяризація загальнолюдських цінностей, то в російському Законі додається така ознака, як «забезпечення інтересів держави». Останнє вводить у розуміння соціальної реклами політичну складову.

Політизація соціальної реклами в РФ продовжує традицію ідеологічної обробки населення з метою впливу на моделі суспільної поведінки, яка за радянських часів забезпечувалася не тільки соціальною рекламою, а й літературою, візуальними, аудіальними та візуально-аудіальними мистецтвами, серед яких кіномистецтво посідало перше місце. На те, що радянське кіно виконувало роль соціальної реклами звернула увагу лише І. Демедюк, згадавши у цьому контексті фільми «Висота» і «Дівчата», що «служили рекламою нових професій, способствовали формированию образа жизни советского человека, его нравственных ценностей» [1].

Вплив радянського кіно на моделі суспільної поведінки був надзвичайно потужним і різнобічним. У полі зору держави знаходилося усе життя радянської людини, що скеровувалося у бажаному напрямі не лише партійними директивами і силовими, часом репресивними, методами, але й засобами прихованого впливу, першим з яких слід вважати художній кінематограф. У залежності від історичного часу, актуалізувалися ті чи інші архетипи суспільної свідомості або формувались і впроваджувались нові, відповідно до напрямку, що визначався державною політикою. Кіно виконувало замовлення щодо художньо-ідеологічного супроводу поставленого завдання. Це й тема революції, героїки Громадянської і Вітчизняної війни, трудових буднів, колективізації, освоєння цілини, досягнень науки і техніки, формування схвальних стереотипів поведінки і засудження поведінки девіантної, впровадження або підкріплення соціальних і моральних цінностей та вибудовування їхньої субординації. Зважаючи на механізм дії кіно у цьому напрямі, вважаємо правомірним розглядати його як варіант соціальної реклами.

Дослідити усі напрями ідеологічного застосування кіномистецтва за часів СРСР у

межах однієї статті неможливо. Тому оберемо лише один напрям: формування засобами ігрового кінематографу гендерних соціальних стереотипів. *Мета*, яку переслідує написання цієї статті, – охарактеризувати впровадження у суспільну свідомість нових гендерно-чутливих моральних цінностей та популяризацію «жіночих» професій засобами радянського ігрового кіно.

Важливою складовою внутрішньої політики СРСР була політика щодо жінки: її нових соціальних ролей, нового характеру включення до професійної діяльності, нового типу визначення її соціальної значимості і навіть нового підходу до оцінки її фізіологічних функцій: сексуальної і репродуктивної. Серед моральних цінностей, що наполегливо впроваджувалися комуністичною партією і радянським урядом в образ життя радянської людини, були ті, що мали сприяти формуванню нового типу гендерної культури, утвердженню рівності жінки з чоловіком. Ціннісні настанови впроваджувались у соціальну практику різними методами: юридичними – принцип рівності жінки і чоловіка був закріплений у радянському законодавстві, зокрема в усіх Конституціях СРСР, – директивними, організаційними і методами персуазивного впливу. Останні здійснювалися через культурно-просвітницьку роботу, організацію масових свят і видовищ, літературу і мистецтво, в якому окрема роль відводилась кіномистецтву. Кіно відображало ті цінності, які культивували у суспільстві комуністична партія і радянський уряд. Тому ретроспективний аналіз художніх кінострічок дозволяє реконструювати основні аксіологічно-нормативні концепції у сфері політики щодо жінки в залежності від актуальних завдань, що вирішувалися у той чи інший період існування Радянського Союзу.

Джерельною базою дослідження виступили ігрові фільми звукового радянського кіно, в яких жіночі персонажі подані в якості зразків для наслідування, і в яких реалізовувався вплив на суспільну свідомість з метою формування соціально схвального типу поведінки відповідно до нових моральних норм і цінностей у сфері стосунків чоловіка і жінки.

Образ жінки у світовому кіно залишається темою мало дослідженою, у той час як це не тільки образ мистецтва, але й віддзеркалення соціокультурних уявлень, міфологем, ідеологем і стереотипів, що існують у тому чи іншому суспільстві, й у тому числі притаманні індивідуальній свідомості режисера, сценариста та акторів.

Від виходу у 1931 році першої звукової художньої кінострічки «Путівка в життя» М. Екка до початку Великої Вітчизняної війни на кіностудіях Радянського Союзу знято чимало ігрових фільмів різних жанрів, серед яких особливо популярними були музичні кінокомедії, екранізації літературних творів, соціальний, історичний, історико-революційний. Кожен жанр мав свою специфіку подання жіночих образів, однак, незважаючи на це, усіх їх пронизувало кілька основних ідейних настанов, що впливали на концепцію трактовки жіночих кінообразів.

На перший погляд такий жанр, як екранізація літературних творів, найменше підлягав ідеологізації, через те, що літературний оригінал обмежував сценариста і режисера заданими рамками вихідного тексту. Тим не менш, аналіз екранізацій художньої літератури довоєнного періоду свідчить про те, що соціальне замовлення впливало на кінотрактовку сюжету і головних героїв, посилюючи або послаблюючи початковий задум автора.

У 1934 р. В. Петровим було екранізовано «Грозу» О. Островського. У фільмі Катерина у виконанні А. Тарасової поставала як носій майже революційної ідеї, символ боротьби з ненависним минулим. Достатньо тривіальну історію адюльтеру було трактовано як революційний виклик не тільки купецькому середовищу, що уособлював інший жіночий персонаж – Кабаниха, але й застарілій моралі. Схожим стало й трактування образу Лариси (Н. Алісова) у фільмі Я. Протазанова «Безприданниця» (1937 р.), екранізації іншого твору О. Островського. Героїзація жінки, яка віддає перевагу становищу утриманки, аніж заміжньої, і трагічний результат цього рішення, знов-таки подається як протест проти моральних норм суспільного устрою «клятого минулого».

Нагадаємо, що ідею вільного кохання, відому як теорія «склянки води», змушений

критикувати свого часу В. Ленін.

При трактовці жіночих образів у фільмах, відзнятих на сучасну або нещодавно історичну тематику, аксіологія жінки відображала загальну ціннісну установку соціалістичного світогляду, подавалася як модель жіночої поведінки і стереотип сприйняття жінки як чоловіком, так і нею самою. Формується трактовка екранного образу жінки як соратниці чоловіка. Саме такою постає Анка-кулеметниця (В. Мясникова) з фільму «Чапаєв» (1934 р.) Г. і С. Васильєвих або героїня Т. Макарової у фільмі С. Герасимова «Семеро сміливих» (1936 р.): вірна подруга, справжня комсомолка і при цьому «просто красуня» (якщо зважити, що головну роль у другому з названих фільмів грала одна з найкрасивіших радянських кіноакторок Т. Макарова, дружина С. Герасимова).

У зв'язку з цим варто зазначити, що еротична складова жіночого кінообразу також потребувала нової інтерпретації. Це завдання було «віддано на відкуп» музичній кінокомедії – жанру, ексклюзивним привілеєм якого стало формування образу радянської жінки як секс-символа. У довоєнний час в радянському кінематографі формується акторський типаж «наша відповідь Маріці Рьокк» (улюблена акторка Гітлера), який найбільш повно втілювала Л. Орлова. Крім неї образ сексапільної білявки на екрані створювали В. Серова, М. Ладиніна, а варіант «бєбі гьорл» – Л. Цєліковська і Я. Жєймо. Якщо «соратниці чоловіка» переважно чорняві (Т. Макарова) та не такі вже й сексапільні (В. Марецька), то героїні-білявки, хоча і не дуже аристократичні (персонажі Л. Орлової), і не надто переймаються підвищенням рівня свого інтелектуального розвитку (персонажі Л. Цєліковської у фільмах: О. Івановського «Антон Іванович гнівається» (1941 р.), «Серця чотирьох» К. Юдіна (1941 р.), «Повітряний перевізник» (1943 р.) Г. Раппопорта), – проте дуже привабливі ззовні.

Зазвичай позбавленими будь-якого еротизму були жіночі персонажі у фільмах соціальної тематики, приміром «Член уряду» (1940 р.) реж. О. Зархі і Й. Хейфіца. Головний персонаж, якого зіграла Віра Марецька, – Олександра Соколова – сільська жінка, яка пройшла шлях до голови колгоспу, а згодом стала депутатом Верховної Ради СРСР. Фільм розпочав традицію подання радянської жінки як такої, чий кар'єрне зростання сягає посади голови колгоспу: «Кубанські козаки» (1950 р.) реж. І. Пир'єва (актриса М. Ладиніна), «Проста історія» (1960 р.) реж. Ю. Єгорова (актриса Н. Мордюкова).

У подальшій хронології радянських фільмів посади головних героїнь підвищуються до: директора державної установи у фільмі «Службовий роман» (1977 р.) реж. Е. Рязанова (актриса А. Фрейдліх), директора великого підприємства – «Москва сльозам не вірить» (1980 р.) реж. В. Мєншова (актриса В. Алєнтова). Однак, ці посади «стали доступними» для жіночих персонажів вже в останні півтора десятиріччя існування радянського кіно.

Ще один напрям використання ігрового кіно в якості соціальної реклами – популяризація професій, що «підходили» радянським жінками. Тут лідували робітничі професії: ткалі – фільм «Світлий шлях» (1940 р.) реж. Г. Александрова (Л. Орлова); будівельниць метро – фільм «Добровольці» (1958 р.) реж. Ю. Єгорова, (Е. Бистрицька і Н. Мордюкова); зварщиці-висотниці – фільм «Висота» (1957 р.) реж. О. Зархі (І. Макарова).

У повоєнному кінематографі додалися професії сфери обслуговування: повара – «Дівчата» (1961 р.) реж. Ю. Чулюкіна (Н. Румянцева), офіціантки – «Вокзал для двох» (1982 р.) (Л. Гурченко) і директора ресторану – «Дайте книгу скарг» (1965 р.) (Л. Голубкіна): обидва фільми режисера Е. Рязанова; працівниці бензоколонки – «Королева бензоколонки» (1962 р.) реж. О. Мішуріна і М. Літуса (Н. Румянцева).

Ще довоєнне кіно подає традиційні сільські роботи жінки вже під радянським брендом колгоспниці. Цю тему успішно експлуатував І. Пир'єв у фільмах «Багата наречена» (1937 р.), «Трактористи» (1939 р.), «Свинарка і пастух» (1941 р.). Тема кохання головних героїв як складової трудового змагання, що прозвучала у цих фільмах, буде продовжена режисером і у повоєнній кінокомедії «Кубанські козаки» (1950 р.) (в усіх кінострічках головну роль грала М. Ладиніна – дружина режисера).

Перипетії кохання, що відбувається у контексті соціалістичного змагання кількох

чоловічих бригад, складає сюжет комедій Ю. Чулюкіна «Непіддатливі» (1959 р.) і «Дівчата» (1961 р.) з Н. Румянцевою у головних ролях.

З інтелігентських професій перше місце в радянському кіно посідала професія вчительки: «Сільська вчителька» (1947 р.) реж. М. Донського (В. Марецька), «Першокласниця» (1948 р.) реж. І. Фреза (Т. Макарова), «Весна на Зарічній вулиці» (1956 р.) реж. Ф. Миронера і М. Хуцієва (Н. Іванова), «Доживемо до понеділка» (1968 р.) реж. С. Ростоцького (І. Печерникова), «Іронія долі, або З легким паром!» (1975 р.) реж. Е. Рязанова (Б. Брильська). З'являється на екрані і персонаж жінки-лікаря: «Сільський лікар» С. Герасимова (знятий 1951 р.) (Т. Макарова), щоправда особливого розвитку ця тема в радянському кінематографі не отримала. Проте під час війни і повоєнний період у радянському кіно до жіночих ролей додалися ролі працівниць сфери культури і мистецтва: співачки у виконанні Л. Целіковської: фільми «Антон Іванович гнівається» (1941 р.) О. Івановського і «Повітряний перевізник» (1943 р.) Г. Раппарта; організатора культуроти: «Карнавальна ніч» (1956 р.) Е. Рязанова (Л. Гурченко) і «Справа була в Пенькові» (знятий 1957 р.) С. Ростоцького (М. Менглет).

Образ жінки-вченого вперше з'являється у комедії «Серця чотирьох» К. Юдіна (1941 р.), де В. Сєрова грає «доцента математики». У повоєнний період із професією науковця у жіночих персонажів особливо не складається, адже образ з професійної точки зору жодним чином не розробляється, до того ж фільми, в яких фігурують жінки-вчені, за своїм жанром здебільшого комедії: «Весна» (1947 р.) реж. Г. Александрова (Л. Орлова), «Гараж» (1979 р.) реж. Е. Рязанова. В останньому з'являється персонаж «доктор наук Лідія Анікеєва» (І. Савіна) – цілком сатиричний, який знов-таки у професійній своїй діяльності не представлений.

Тема жінки-вченого по-іншому постала у фільмі М. Ромма «9 днів одного року» (1961 р.). Однак і тут героїня, фізик за професією (актриса Т. Лаврова), постає насамперед як дружина фізика-ядерщика (О. Баталов). Ракурс трактовки цього образу традиційний: дружина, а не вчений, бо те, що головна героїня працює у НДІ, лише інтелектуальне тло (просто навряд чи головний герой взагалі знайшов би супутницю життя поза рамками своєї роботи, якій він повністю віддається). За кадром залишається питання: ким саме і на якій посаді працює героїня Т. Лаврової, адже вона – символ дружини, а її екзотична для жінки і сьогодні професія – це теж символ, символ епохи «фізиків і ліриків».

Різно змінюється соціальне замовлення на жіночі образи під час війни і перші повоєнні десятиріччя. Якщо в екранізаціях О.Островського чітко простежувалося схвальне ставлення до готовності жінки йти за покликом кохання і нехтування заради цього вірністю чоловікові, то вже в історичному фільмі «Олександр Невський» (1938 р.) С. Ейзенштейна і Д. Васильєва прозвучала тема жіночої вірності. Ідеалізація жіночої вірності отримала подальший розвиток у повоєнному радянському кінематографі, де їй було надано імперативного характеру. Сплеск військової тематики і героїзація жіночих образів триватиме у радянському кінематографі до кінця 60-х років. Головна особливість трактування жіночих образів у цей час – культивування жіночої вірності: «Летять журавлі» (1957 р.) М. Калатозова, «Дім, в якому я живу» (1957 р.) Л. Куліджанова і Я. Сегеля, «На семи вітрах» (1962 р.) С. Ростоцького, «Журавушка» (1968 р.) М. Москаленка, а також – і у фільмі, в якому не постає тема війни: «9 днів одного року» (1961 р.).

Ідея самозречення жінки в ім'я вірності чоловікові, що загинув на війні, особливо ригористично втілена у фільмах «На семи вітрах» (1962 р.) (реж. С. Ростоцький) і «Журавушка» (1968 р.) (реж. М. Москаленко). Героїня першого у виконанні Л. Лужиної, як і героїня Л. Чурсиної у другому фільмі – це молоді жінки, які, або так і не вийшли заміж («На семи вітрах»), або залишилися вдовами («Журавушка») через те, що зберігають вірність полеглим чоловікам.

Ідея вірності полеглому чоловікові – сама по собі – трагічна і піднесена. Втім, згадані фільми – не тільки реквієм по жіночому щастю, але й впровадження соціального стереотипу

схвальної жіночої поведінки: аби за браком чоловіків після війни удови не «зазіхали» на одружених, не розбивали сім'ї і не заводили недозволених стосунків, бодай короточасних, адже це суперечило моральним нормам будівельника комунізму, нормам сексуальної моралі радянського суспільства. Добровільне самозречення жінок, що висвітлювалося у фільмах того часу, – приховане, але соціальне і політичне замовлення часу. Загалом же і у повоєнний час радянське кіно продовжувало пропагувати соціальну роль жінки як соратниці чоловіка. При цьому останній міг бути тільки позитивним персонажем, або таким, що виправляв свою поведінку під впливом жінки: «Непіддатливі» (1959 р.) Ю. Чулюкіна (Н. Румянцева), «Закоханий за власним бажанням» (1982 р.) С. Мікаеляна (Є. Глущенко). В останньому разі образ жінки суміщав у собі риси надійного товариша і материнські риси.

Підсумовуючи, зазначимо, що виступаючи в ролі потужного каналу впливу на суспільну свідомість, радянське ігрове кіно фактично відіграє роль соціальної реклами. У площині гендерних відносин засобами кіно культивується така моральна якість, як жіноча вірність і відданість чоловікові. При цьому тема кохання виявляється вплетеною у контекст трудової професійної діяльності головних персонажів і корелюється з показниками їх успішності в праці. Еротизація жіночих образів, що слідує західним зразкам їх візуалізації, дозволяється лише в жанрі музичної кінокомедії.

У сфері соціальної цінності і значущості жінки радянське кіно подавало жінку як добросовісну трудівницю передусім на індустріальних і сільськогосподарських ділянках народного господарства. Її кар'єрне зростання у сюжетах фільмів зазвичай обмежувалось посадами голови колгоспу, а у повоєнному кіно додалися посади начальника підрозділу, директора ресторану, державної установи або державного підприємства.

У повоєнному кіно було розширено спектр професій, що пропагувалися як жіночі: до робочих і сільськогосподарських додалися професія вчительки, лікаря, працівниць сфери обслуговування і мистецької сфери. Щодо образу жінки-науковця, то хоча він і з'являється у кіно, починаючи з 1941 року, його трактування обмежувалося символічним означенням принципової доступності цієї професії і цього статусу для жінки.

Аналіз концептуалізації жіночих образів у радянському ігровому кіно дозволяє дійти висновку про те, що, не зважаючи на жанрові відмінності, кінострічки відображають соціальні і політичні зміни, що мали місце у суспільстві і дозволяє виділити етапи, на яких актуальними були ті чи інші уявлення щодо норм жіночої поведінки, соціальних ролей та професій, у яких радянське суспільство готове було сприймати жінку позитивно.

Довоєнний період радянського звукового кіно характеризується впровадженням у суспільну свідомість принципу соціальної активності радянської жінки, закріпленням її образу як трудівниці, що працює на рівні з чоловіком і успішно опановує нові професії, серед яких переважають робітничі. Традиційні селянські професії подаються під новим брендом – колгоспниці – з різною специфікацією: від свинарки до трактористки. З «інтелігентських» професій найбільш «доступною» для жінки є професія вчителя. У повоєнний період додаються професії сфери обслуговування, мистецтва, науки, а соціальний престиж жіночої праці символічно піднімається до рівня керівника установи чи підприємства.

Таким чином, роль ігрового кінематографа у Радянському Союзі була більшою, ніж, власне, мистецька. Кіно формувало ціннісні установки суспільної свідомості і впливало на масову поведінку населення, утверджувало суспільні і моральні цінності у відповідності до курсу партії і уряду у конкретний період історичного розвитку радянського суспільства, отже, на той час виконувало функції соціальної реклами.

Список використаної літератури

1. *Демедюк И.* Социальная реклама : [Електронний ресурс]. – И. Демедюк. – Режим доступу: www.reklama.web-3.ru
2. *Закон України «Про рекламу»* : [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.medialaw.kiev.ua

3. *Закон РФ «О рекламе»* : [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.zakonrf.info/zoreklame

Резюме

Розглядається радянське ігрове кіно в якості соціальної реклами, що впроваджувала у суспільну свідомість норми соціально схвальної жіночої поведінки, популяризувала професії, у яких радянське суспільство готове було сприймати жінку.

Ключові слова: ігрове кіно, соціальна реклама, жіночі образи у радянському кіно.

Summary

Shevchyk U. The Cinema of the Soviet Union as a Social Advertising

The articles devoted to analyses of the rule, the Cinema of the Soviet Union played as a Public Advertising.

Key words: cinema, public advertising, women's images in the soviet cinema.

Аннотация

Рассматривается советское игровое кино в качестве социальной рекламы, внедрявшей в общественное сознание нормы социально одобряемого женского поведения и популяризовавшей профессии, в которых советское общество готово было видеть женщину.

Ключевые слова: игровое кино, социальная реклама, женские образы в советском кино.

Надійшла до редакції 15.11.2013 р.