

ОТ «ОСВОБОЖДЕНИЯ» К ТРУДОВОЙ ГЕРОИНЕ: УЗБЕКСКАЯ ЖЕНЩИНА В КИНЕМАТОГРАФЕ 1930-Х ГОДОВ

Акбарова Камила Шухрат кизи

стажер-исследователь

Институт антропологии

Академии наук Республики Узбекистан

Аннотация: Статья посвящена образу узбекской женщины в кинематографе 1930-х гг. Нужно отметить, что в 1920-е годы сценарии преимущественно создавались на уровне отдельных национальных кинематографий, то в сталинский период был выстроен централизованный механизм управления кинопроизводством. Цель статьи показать, что советская власть пыталась сформировать “новую” женщину на Востоке.

Ключевые слова: Средняя Азия, восточная женщина, советский кинематограф, раскрепощение, модернизация

FROM “LIBERATION” TO LABOR HEROINE: UZBEK WOMEN IN 1930S CINEMA

Akbarova Kamila Shukhrat kizi

Intern Researcher at the Institute of Anthropology

Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan

Abstract: This article examines the image of Uzbek women in 1930s cinema. While scripts were primarily created at the level of individual national film studios in the 1920s, a centralized mechanism for managing film production was established during the Stalin period. The article aims to demonstrate that the Soviet government attempted to shape a “new” woman in the East.

Keywords: Central Asia, Eastern woman, Soviet cinema, emancipation, modernization

К середине 1930-х годов в СССР завершилось формирование государственной системы, установившей полный контроль над всеми сферами общественной жизни. С распространением звукового кино значительно усилилось его влияние на массовое сознание. В связи с этим государство проявляло повышенное внимание к развитию киноиндустрии. Кинематограф должен был не только отражать актуальную социальную реальность, но и предлагать ее нормативную модель. Жанровая система кино функционировала

как механизм репрезентации идеализированной структуры социалистического общества, охватывая все его ключевые аспекты [5, с. 151]. 11 января 1935 года состоялось официальное празднование пятидесятилетия советской кинематографии. В этот день в центральной печати, включая газету “Правда”, было опубликовано обращение И.В. Сталина к работникам кино, имевшее программный характер и определившее идеологические и культурные ориентиры дальнейшего развития кинематографа в СССР [4, с. 33].

В 1938 году в соответствии с постановлением Совета Народных Комиссаров “Об улучшении организации производства кинокартин”. Документ вводил жесткую административную регламентацию сценарного процесса. В соответствии с ним на всех киностудиях, а также в профильном Комитете были учреждены специальные сценарные отделы. Сценарный отдел Комитета получил полномочия по обеспечению студий плановыми сценариями, экспертизе литературных проектов и представлению их на утверждение председателю Комитета. Также отдел формировал сценарный резерв и координировал работу с профессиональными писателями и драматургами [7, с. 20-21].

Основной тематический вектор историко-революционного фильма середины 1930-х годов сосредоточился на изображении процесса включения индивидуального, “частного” человека в масштабное историческое строительство. Центральным мотивом стала трансформация личности в сознательного субъекта исторического действия, активного строителя социалистического общества [5, с. 153].

Актуальной остается и проблематика женской эмансипации: как в кинематографе, так и в социальной действительности продолжается активное обсуждение роли женщины в процессе социалистического строительства [1, с. 48]. Начиная с 1930 года, в Среднюю Азию начинают прибывать молодые специалисты, окончившие ведущие театральные и кинематографические вузы Советского Союза. В отличие от прежних времён, многие из них остаются в регионе для постоянной работы. Среди выпускников Всесоюзного государственного института кинематографии (ВГИК) — М. А. Авербах, М. П. Быстрицкий и Д. А. Познанский. Из Ленинградского института сценических искусств приехали Н. Н. Кладов, К. Б. Минц, А. В. Разумовский и Г. Б. Ягдфельд [9, р. 8].

В этот период кинематограф национальных республик СССР развивалось в русле социалистического реализма, при этом сохранялся акцент на “местном колорите” как выразительном средстве, позволяющем подчеркнуть преимущества светского образа жизни, женской эмансипации и советской государственной модели. Американский исследователь Майкл Смит в статье “Кино для “Советского Востока”: национальный факт и революционный

вымысел в раннем азербайджанском кино”” вводит термин “национальный реализм”. С точки зрения М. Смита, одной из задач советского кинематографа в республиках было не только указание на идеологически выверенный путь в коммунистическое будущее, но и демонстрация “отсталости” и архаичности прежнего уклада жизни. “Национальный реализм”, в этом контексте, выступает как изнанка соцреализма: он использует образы традиционной культуры и быта не ради их сохранения, а как контрастный фон, усиливающий идеологическую привлекательность советской модернизационной программы [13, р. 646].

В 1931 году выходит художественный фильм “Дочь святого”, поставленный режиссёром Олегом Фрелихом по сценарию Михаила Рудермана [3, с. 453]. Созданная в русле антирелигиозной кампании лента фокусируется на моральной трансформации Хакимы, ставшей жертвой насилия со стороны религиозного авторитета — ишана. Сюжет разворачивается на фоне коллективизации и разрушения традиционного уклада. Теме вовлечения узбекской женщины в производство и ее быстрому раскрепощению был посвящен фильм режиссера Григория Черняка “Ее право” (“Перелом”). Картина раскрывает тему раскрепощения через индустриальный труд на примере крестьянки Таджи, которая тайком уходит из колхоза в город и становится заводской ударницей. Кульминационный эпизод связан с показом хроники в колхозе: Касым видит на экране свою жену с непокрытым лицом и пытается разрушить проекцию. Отрезвленный реакцией коллектива, он едет в город, где происходит символическое примирение супругов на фоне новых советских порядков [1, с. 55]. Образ Таджи олицетворяет новый тип советской женщины — трудовой героини, активно участвующей в производстве и преодолевающей патриархальные ограничения. В сталинскую эпоху вопрос женской эмансипации рассматривался как формально решенный [8, с. 184]. В публичных выступлениях И. В. Сталин неоднократно подчеркивал, что участие женщин в производительном труде само по себе свидетельствует об их освобождении [12, р. 53]. В 1937 году некоторые из ведущих узбекских женщин-активисток были подвергнуты чистке и высланы, как и значительная часть руководства Компартии Узбекистана [11, р. 218]. Во времена первых пятилеток и коллективизации советское кино активно продвигало идеи ударничества и стахановского движения. Эти героини не только олицетворяли рост возможностей, предоставленных женщинам в социалистическом обществе, и служили стимулом для повышения производительности, но и представляли собой новый жизненный путь для советской женщины [6, с. 113].

Собирательный образ такой труженицы лег в основу сценария Камиля Яшена “Асаль”, по которому в 1940 году режиссер Михаил Егоров снял одноимённый фильм. В центре сценария — образ ткачихи-стахановки, прибывшей на

Ташкентский текстильный комбинат, где в сотрудничестве с передовыми рабочими и работницами-узбеками она добивается высоких показателей производительности труда. Оказывая поддержку молодой неопытной сотруднице Асаль, только что начавшей работу на предприятии, героиня способствует её профессиональному становлению и достижению нового всесоюзного рекорда [2, с. 509]. Фильм “Асаль” — пример советской кинематографической пропаганды, демонстрирующей столкновение традиционной узбекской культуры и советской модерности. Через образы героев и символические сцены (например, караван верблюдов против кинотеатра) фильм показывает столкновение традиционного Востока и модернизации, принесенной из Москвы. Наталья — ударница из Москвы — символизирует не просто экономический прогресс, но и социальное преобразование. Однако эти изменения имеют границы: модернизация возможна только при частичной аккультурации местных героев. Рустам и Асаль частично перенимают русскую культуру: Рустам — в одежде, Асаль — в отношениях с русским инженером Власовым [10, р. 5]. Чтобы не нарушать консервативные нормы, фильм избегает прямого межнационального брака. Вместо этого союз русских и узбеков оформляется через “символическое” родство — мать Асаль усыновляет Власова.

Анализ узбекских фильмов 1930-х годов показывает, что женская эмансипация в кино была частью более широкой модели советской модернизации. Изменение положения женщины показывалось через смену пространства её жизни: религиозная и семейная среда уступала место фабрике, заводу, городу и коллективу. Вместе с этим менялся и тип героини — от женщины, сопротивляющейся традиционному порядку, к трудовой героине, чья социальная ценность определялась участием в производстве. Эта модель имела свои границы. Производственная занятость не отменяла традиционных семейных обязанностей, а самостоятельность женщины оценивалась через ее соответствие коллективу и задачам социалистического строительства. Для узбекского кино этот процесс был тесно связан с противопоставлением советской современности традиционному Востоку. Религиозность, патриархальный уклад и прежние формы быта помещались в пространство прошлого, тогда как фабрика, завод, город и коллектив обозначали будущее. Женская эмансипация становилась одним из средств показать эту границу. В итоге образ «новой женщины» в кинематографе 1930-х годов позволяет увидеть двойственность советской модернизации. Она действительно расширяла доступ женщин к образованию, труду и общественной жизни, но одновременно задавала пределы этой свободы. Освобождение женщины в кино означало прежде всего ее включение в советскую систему производства и коллективных отношений. Именно поэтому переход от «освобожденной» героини к трудовой героине становится одним из ключей к

пониманию того, как советский кинематограф представлял изменение гендерного порядка в Узбекистане.

Список литературы

1. Абул-Касимова Х.Н., Тешабаев Д.Т., Мирзамухамедова М.Т. Кино Узбекистана. Т.: Изд-во лит. и искусства. 1985. – 288 с.
2. Аппарат ЦК КПСС и культура: 1953-1957: документы / составители: Е.С. Афанасьева, В.Ю. Афиани (отв. ред.). М.: РОССПЭН. 2001. – 808 с.
3. История советского кино 1917-1967. История советского кино 1917-1967: В 4-х томах. Т.1 1917-1931. М.: Искусство. 1969. – 755 с.
4. Ленин, Сталин, партия о кино / Предисл.: “От составителя” Н. Лебедев. Москва, Ленинград: Искусство. 1938. – 104 с.
5. Марголит Е.Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. (Краткий очерк истории художественного кино) // Киноведческие записки. 2004. Т. 66. С. 125-208.
6. Минаева О.Д. Журнал «Работница» и «Крестьянка» в решении «Женского вопроса» в СССР в 1920-1930-е гг.: Модель пропагандистского обеспечения социальных реформ. М.: Медиа Мир. 2015. – 232 с.
7. Михайлов В. Сталинская модель управления кинематографом. В кн. Маматова Л. Кино, политика и люди: 30-е годы. М.: Материк. 1995. С. 9-25.
8. Щурко Т. «Женщина Востока»: советский гендерный порядок в Центральной Азии между колонизацией и эмансипацией // Понятия о советском в Центральной Азии. 2016. №. 2. С. 178-209.
9. Abikeyeva G., Rouland M., Beumers B. (ed.). Cinema in Central Asia: Rewriting Cultural Histories. I.B. Tauris. 2013. – 320 p.
10. Drieu C. Nabi Ganiev, cinéaste ouzbek sous Staline L'idéologie à l'épreuve de la diffraction nationale // Dissidences. 2010. Pp. 1-8.
11. Kamp M.R. The new woman in Uzbekistan: Islam, modernity, and unveiling under communism. Seattle, WA; London: University of Washington Press. 2011. – 320 p.
12. Öz Ö. Muslim women in Central Asia: The impact of Soviet legacy. Middle East Technical University (Turkey). 2013. – 191 p.
13. Smith M.G. Cinema for the «Soviet East»: National Fact and Revolutionary Fiction in Early Azerbaijani Film // Slavic Review. 1997. Т. 56. №. 4. Pp. 645-678.