

Аде, Клэр, Эрику, Ларсу, Робу, Сэйти и Заку

Благодарности

Мы хотели бы поблагодарить за помощь и поддержку следующих людей и организации, без чьей помощи эта книга не была бы написана. Мишель выражает признательность Программе Фулбрайта, чья финансовая поддержка сделала возможным проведение некоторых исследований. Лора хотела бы поблагодарить за финансовую поддержку фонд профессионального развития преподавателей Калифорнийского университета в Ирвине. Мы обе также выражаем нашу благодарность за щедрую финансовую поддержку и помощь в исследованиях со стороны Центра России, Восточной Европы и Евразии в Иллинойском университете в Урбане-Шампейне и Государственного департамента США в рамках программы Title VIII, отдельно мы хотели бы поблагодарить Стефани Чанг Портер. Мы признательны замечательным сотрудникам библиотеки Иллинойского университета, в особенности Яну Адамчику и Джозефу Ленкарту, которые с достоинством и юмором принимали участие в нашей игре «озадачь библиотекаря». Книга была бы невозможна без трудолюбивых сотрудников Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), Госфильмофонда и Ленинской библиотеки. Мы высоко ценим проявленные ими терпение и творческий подход к работе с архивами. Наконец, мы выражаем глубочайшую благодарность аниматорам и студиям, предоставившим нам разрешение на использование изображений.

Глава 1

Женское кино и российская и советская анимация

«Женское кино» — это сложная критическая, теоретическая и институциональная конструкция, созданная зрителями, кинематографистами, журналистами, кураторами и исследователями и функционирующая только благодаря их непрестанному интересу. Это гибридная концепция, возникающая из ряда переплетающихся практик и дискурсов...

*Элисон Батлер. Women's Cinema:
The Contested Screen*

Введение

Представьте, если получится, время, когда женщин-режиссеров станет настолько много, что их гендер больше не будет иметь значения. К сожалению, до сих пор почти во всем мире женщин-режиссеров не просто мало — исторически их вклад в кинематограф недооценивался, сводился к минимуму или даже исключался из канонов. Последние 20–30 лет исследователи медиа, кинематографическое сообщество и порой даже руководители компаний пытаются привлечь внимание к нехватке женщин на руководящих постах в киноиндустрии и сделать заметными работы, созданные женщинами. Это призвано привлечь в индустрию больше женщин с целью достижения равенства.

Несмотря на его нехватку, киноведы продемонстрировали, что в течение долгого времени кино являлось сферой, в которой некоторые женщины сумели достичь успехов и внести особенный личный вклад в ее развитие. В числе таких исследований — написанная Карин Кей и Джеральдом Пири книга «Женщины и кино: критическая антология» («Women and the Cinema: A Critical Anthology»), которая определяет кино как одну из областей, где «взошли основы “женской культуры” — обычно незамеченные или снисходительно игнорируемые» [Kay, Peary 1977: xiii]. Кей и Пири отмечают, что даже в профессии, где до такой степени доминируют мужчины, женщины сумели найти себе достойное место. Со времени публикации «Женщин и кино» были предприняты серьезные шаги к тому, чтобы не только выдвинуть незамеченных и игнорируемых женщин на передний план, раскрывая их место в формировании и активном развитии киноиндустрии, но и изучить удивительный вклад женщин в уникальную женскую культуру в этой области. Среди недавних примеров стоит назвать «Women Film Pioneers Project», начавшийся с работы Джейн Гейнс и Шелли Стэмп о Лоис Вебер¹. «Women Film Pioneers Project» — онлайн-ресурс, объединяющий и публикующий научные исследования, посвященные женщинам, работавшим в различных кинематографических профессиях в эпоху немого кино по всему миру, в том числе в России. Недавнее исследование Стэмп предлагает новаторский взгляд на карьеру Вебер как актрисы, сценаристки и режиссера, подчеркивая, что она сыграла ключевую роль в развитии культуры кино в растущей студийной системе Голливуда.

Для сравнения стоит отметить, что относительно немногие исследователи занимались темой женщин в восточноевропейском кинематографе. Однако эти немногие внесли важный вклад в исследование роли женщин в игровом кино России и Советского Союза. Примечательна работа Джудит Мэйн «Кино и женский вопрос» («Kino and the Woman Question») 1989 года, в которой основное внимание уделяется женской гендерной проблема-

¹ URL: <https://wfpp.columbia.edu/> (дата обращения: 11.07.2023).

тике в советском монтажном кино [Maune 1989]. Поскольку в то время женщин-режиссеров практически не было, Мэйн прицельно концентрируется на том, как мужчины-режиссеры в своих фильмах обращались к проблеме женской эмансипации или игнорировали ее. Кроме этого, в оригинальной работе «Red Women on the Silver Screen» («Красные женщины на голубом экране») Линн Этвуд исследует роль женщин в качестве героинь российского кино и в качестве работниц киноиндустрии, особенно тех, чья работа была направлена на изменение отрасли и репрезентации женщин [Attwood, Turovskaia 1993]. А вышедшая относительно недавно, в 2017 году, книга «Performing Femininity: Woman as Performer in Early Russian Cinema» Рэйчел Морли анализирует концепцию женского перформанса в кинематографе дореволюционной России [Morely 2017]. Подобные работы меняют наше понимание истории кино, которая до недавнего времени была в основном историей великих мужчин².

Кроме публикаций о труде женщин в киноиндустрии, за последние 20 лет вышли исследования, посвященные гендерным вопросам в российском и советском кинематографе, особенно об образах женщин в игровом кино. Так, например, Мэйн и Этвуд исследовали персонажей игрового кино, раскрывая свойственные различным периодам советской и российской истории гендерные двусмысленности и проблемы. Некоторые гендерные вопросы игрового кино актуальны и для анимации, но большинство — нет. Например, Римгайла Салис в своей статье «Life into Art: Laying Bare the Theme in “Bed and Sofa”» на примере фильма 1927 года «Любовь втроем (Третья Мещанская)» Абрама Роома (на английском языке фильм известен как «Bed and Sofa») исследует, как тема господства мужчин и подчинения женщин в 1920-х годах передается непосредственно через историю развития персонажа [Salys 1998: 294]. Салис приходит к выводу, что фильм Роома инсценирует и демонстрирует всю сложность вопроса женской самостоятельности и самоопределения, не предлагая путей к его

² Это, конечно, ни в коем случае не исчерпывающий список работ, посвященных репрезентации женщин в кино и их работе в киноиндустрии.

решению [там же: 303]. Разбирая сталинистский «Цирк» Григория Александрова (1936), Бет Хольмгрен раскрывает противоречия мифа о советском гендерном равенстве в годы сталинизма [Prokhorov 2007: 4]. По предположению Хольмгрен, искупление падшей героини «Цирка» — Мэрион Диксон — лишает ее эротизма и сексуальности, освобождает в ней подлинного человека, угнетенного лживой капиталистической культурой, а ее очарование обретает приемлемую советскую форму [Holmgren 2007]. Используя современные феминистские теории, такой тип исследований оценивает развитие персонажей игрового кино, пытаясь восстановить процесс борьбы женщин за самореализацию, предлагая более тонкое понимание динамики гендерных аспектов и власти. Анализ персонажей игрового кино нельзя напрямую перенести на дискуссию о советской и российской анимации, которая редко — если вообще когда-либо — фокусируется на межличностных романтических отношениях между мужчинами и женщинами, падших женщинах или сексуальности, поскольку эти предметы считались неподходящими для детей³. Однако, хоть взрослые темы и считались табуированными, мы покажем, что в некоторых случаях анимация, созданная женщинами, обращалась к теме женского самоопределения и противоречий советского гендерного равенства.

Фокус исследований советского кинематографа сдвигается с появлением нового поколения советских кинематографистов 1960-х годов и позднее. Представители этого нового поколения пытались переосмыслить мир своих фильмов и противопоставить себя кинематографу эпохи сталинизма, фокусируясь на частной жизни и повседневности советских горожан [Kaganovskiy 2012: 482–483]. Также в 1960-е годы среди режиссеров игрового кино появлялось все больше советских женщин, что, по нашему мнению, повлияло на подход исследователей к анализу фильмов этого периода. Например, вместо того чтобы, следуя официальной позиции, игнорировать гендерную проблематику, исследователи стали рассматривать фильмы, снятые женщинами,

³ Далее в этой главе мы перечислим «детские» темы.

выявляя отличительные черты и приписывая их гендерному фактору. В одном из таких случаев Сьюзан Ларсен в главе «Kira Muratova's Brief Encounters» [Larsen 2007: 119–127], опираясь на знаменитое эссе Лоры Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» («Visual Pleasure and Narrative Cinema») [Mulvey, Rose 2016], предполагает, что кино Муратовой нарушает «способность зрителя отождествлять себя с мужским взглядом (нормативная идентификация, предполагаемая классическим художественным кино) на каждом уровне структуры фильма, неоднократно помещающего происходящее на экране в воспоминания двух женских персонажей». Иными словами, статус Муратовой как женщины-режиссера позволяет ей отказаться от стандартного мужского видения и концепта удовольствия, получаемого зрителями-мужчинами при взгляде на ее героинь. Лиля Кагановски в «Ways of Seeing: On Kira Muratova's "Brief Encounters" and Larisa Shepit'ko's "Wings"» (2012) делает предположение, что женщины-режиссеры, начавшие карьеру во время оттепели, олицетворяли своего рода советское «контркино: такое, которое в качестве основной своей задачи ставило вопрос иного — гендерного — “видения”». По мнению таких исследователей, как Ларсен и Кагановски, равно как и авторов этой книги, женщины-режиссеры часто обращаются к женской зрительской аудитории и вопросам, касающимся исключительно женщин, и поэтому их работы могут быть отнесены к категории женского кино. Самим термином «женское кино», к которому мы еще вернемся, оперирует при этом только Кагановски. Остальные вышеупомянутые исследователи обращаются к эстетическим и сюжетным особенностям, связанным с более широкими вопросами репрезентации женщин, и привносят новые идеи в обсуждение гендера в игровом кино всего советского и постсоветского периода.

Общая проблема указанных исследований — они не затрагивают успехи, достигнутые женщинами в анимации. Советские женщины-режиссеры сделали немало для индустрии анимации, хотя их достижения по большей части игнорируются. В следующих главах мы докажем, что работа женщин в анимации сложными и замысловатыми путями взаимодействует с идеологией,

часто изображая женщин и феминность способами, раздвигающими границы идеологических и эстетических норм Советского Союза. На страницах этой книги мы продемонстрируем, как, несмотря на доминирующую советскую идеологию и российскую культурную мизогинию, анимация, созданная женщинами, была и, по сути, является гендерной, и что гендерная проблематика имеет решающее значение для понимания того, как повлияли женщины на историю анимации. Однако для анализа этих фильмов мы не используем типичный западный феминистский подход. Вместо этого мы пытаемся рассматривать женщин-режиссеров и их фильмы в их исторической реальности. Несмотря на возможные наложения теорий, наш подход заключается не в том, чтобы поднять те же гендерные вопросы, которые исследуют женщины-режиссеры игрового кино. Мы считаем, что объединение в одной монографии работ женщин-мультипликаторов является необходимым вкладом как в феминистские исследования, так и в исследования анимации, поскольку эти женщины достойны того, чтобы их работа заняла заслуженное место в истории кино. Мы видим эту книгу не как сравнение мужской и женской анимации, а как рассказ о том, как женщины представляют себе сильных героинь, материнство, женственность, а иногда и аутентичные формы феминизма, отличающиеся от западных.

С целью преодолеть разрыв между исследованиями кино и анимации, славяноведением и гендерными исследованиями, мы объединили в нашем исследовании реконструкцию женского труда и истории мультипликации с анализом, учитывающим специфику области. Исторические рамки нашей работы выбраны так, чтобы мы могли тщательно пересмотреть роль женщин не только в процессе становления советской и российской анимационной индустрии, но и по мере того, как мы пытаемся понять образы женщин и феминности в фильмах, снятых женщинами. Три основные задачи нашей книги: 1) восстановление вклада женщин в российскую и советскую анимацию за последние 100 лет; 2) изучение вопроса, как термин «женское кино» в России и Советском Союзе может быть применен к анимации;

и 3) осложнения и возможные преимущества, связанные с изолированным положением анимации как вида искусства, направленного исключительно на детей. Несмотря на то, что для оценки успеха женщин в области анимации существует множество препятствий и что многие их достижения за последние 100 лет остались незамеченными, наша цель — продемонстрировать, что несколько женщин-аниматоров смогли эти барьеры преодолеть и поспособствовать формированию культуры и традиции мультипликации в России.

Мы считаем, что многие гендерные вопросы, поднятые исследователями игрового кино, применительно к нашей теме очерчивают сложный комплекс проблем, если принять во внимание все особенности индустрии: средства анимации, использование авторской точки зрения, целевая аудитория произведений, российские и советские культурные ограничения в отношении мультипликации, а также женский вопрос. Каждое из этих ограничений мы будем обсуждать по очереди, пытаясь понять особое значение женщин-режиссеров в советской и российской детской анимации. Только так мы сможем выяснить, почему и как женская анимация вносит вклад в понятие женского кино и почему изучение этого вклада имеет решающее значение для понимания истории советской и российской анимации.

Детская анимация и цензура

Анимация зародилась одновременно с кино как преимущественно взрослая форма развлечений⁴, но вскоре стала ассоциироваться в первую очередь с детьми. Эта ассоциация с детьми привела многих к выводу, что анимация менее важна и менее серьезна, чем игровое кино, и что, поскольку она адресована детям,

⁴ Анимация по-прежнему присутствовала во «взрослой» сфере экспериментального и художественного кино, но в американском контексте снова стала сферой действия взрослых только после выхода в 1972 году «Приключений кота Фрица» («Fritz the Cat») Ральфа Бакши.

она безвредна и невинна. Эти ошибочные предположения способствовали двум значительным результатам в Советском Союзе: 1) поскольку анимация считалась менее престижной, женщинам здесь разрешалось занимать высокие творческие посты, включая позиции режиссеров; и 2) детские передачи и анимация фактически стали площадкой, где художники могли дать отпор господствующей идеологии и создавать альтернативное видение⁵.

Из-за того, что мультипликация стойко ассоциируется с детской аудиторией, киноведы часто игнорируют ее как не представляющую интереса для научных исследований. Джейн Пиллинг в своей программной книге «Женщины в анимации» («Women in Animation») [Pilling 1984] допускает, что женщины занимали авторитетные и творческие позиции при создании важнейших детских фильмов. Однако анимацию, созданную для детей, она исключает из своего исследования, не видя в ней ни художественной формы, ни формы самовыражения. По мнению Пиллинг, детская анимация слишком шаблонна и не затрагивает сферу личного, а именно это отличает шелуху от искусства. Такая позиция популярна среди исследователей детских медиа, склонных концентрироваться на внутренней ценности анимации как формы развлечения и/или средства обучения, но зачастую избегать любых дискуссий о ее художественной ценности⁶. Подобное обесценивание детской анимации особенно актуально в российском и советском контексте. Исследовательница российского кинематографа Биргит Боймерс в своей статье «Утешающие создания в детских мультфильмах» («Comforting Creatures in Children's Cartoons») отмечает, что детская анимация в России не вызывает научного интереса исследователей из-за ассоциации с детьми [Beumers 2007: 153]. Еще больше дискредитирует детскую

⁵ В том же американском контексте прекрасным примером является сериал «Улица Сезам» («Sesame Street»): шоу знакомит зрителей с реальным жизненным опытом, включая смерть главного героя, и рядом персонажей, бросающих вызов понятиям «нормальности» и приемлемости: персонаж с синдромом Дауна, кукла с ВИЧ-позитивным статусом, а также кукла с расстройством аутистического спектра.

⁶ См. [Kort-Butler 2013; Zehnder, Calvert 2004].

анимацию в России то, что это область, в которой женщины-режиссеры и художницы пользовались куда большим творческим и культурным влиянием, чем их коллеги в игровом кино.

Поскольку целевой аудиторией для большинства мультфильмов в советский и постсоветский период были дети, некоторые вопросы гендера или сексуальности и некоторые более широкие проблемы репрезентации женщин, используемые феминистскими исследователями игрового кино, не могут быть без изменений перенесены на исследование анимации. Хотя темы женской самодостаточности и самоопределения действительно появлялись в мультипликационных фильмах в 1920-х годах и позже, вопросы эротики и сексуальности в них встречаются гораздо реже. В 1960-х годах советские женщины-режиссеры привлекали разные способы видения, но психоаналитический подход Малви к интерпретации зрительского взгляда не особенно подходит для обсуждения фильмов, в которых действуют антропоморфные кошки или черепахи. Его, конечно, можно применить все равно, но мы считаем, что это не объяснит должным образом репрезентацию женщин в мультипликационных фильмах, предназначенных для детей. Среди потенциальных научных подходов к исследованию анимации и игрового кино существуют некоторые области совпадения. Например, фокус на сильных женских персонажах, преодолевающих препятствия, или образ женщины как олицетворение матери-земли. Тем не менее анализировать анимационные фильмы и игровое кино одинаковым образом невозможно из-за специфики целевой аудитории и российских и советских культурных ограничений в сфере детской мультипликации.

Однако в последнее время все больше исследователей склонны выходить за рамки суждений о предполагаемой безобидности детской анимации, изучая не только то, как мультипликация влияет на детей, но и то, как она бросает вызов гегемонии и культурным конструктам. Генри Жиру, критик американской культуры, в своей книге «Мышь, которая зарычала: Дисней и конец невинности» («The Mouse That Roared: Disney and the End of Innocence») рассматривает социальные, гендерные и этнические конструкты, поддерживаемые корпорацией Уолта Диснея,

и влияние «Диснея» на популярную культуру [Giroux, Pollock 2010: 84–91]. Жиру утверждает, что через фильмы, телевидение, радио, тематические парки и рекламу «Дисней» вторгается в наше общество, чтобы поддержать «диснеевские ценности» (которые по сегодняшним стандартам могли бы считаться расистскими, сексистскими и гомофобными). Он предлагает провести тщательную оценку культурной гегемонии, установленной корпорацией, и рассматривать диснеевские фильмы как нечто большее, чем просто фэнтезийные истории, побег от реальности и форму чистого развлечения. Жиру предупреждает, что найти способ вернуть политическую составляющую в обсуждение этих мультфильмов и понять взаимосвязь между детством и невинностью — это наша ответственность. Аргументы Жиру справедливы и для советской анимации, которая была, возможно, куда более намеренно нравоучительна в своих гегемонистских подтекстах. В то время как мировоззренческие подходы корпорации «Дисней» и Советского Союза заметно различались, оба они были направлены на воспитание, формирование и идеологическую обработку детей. Взаимосвязь между детством и невинностью и склонность игнорировать послания, зашифрованные в анимационных фильмах, имеют решающее значение для понимания того, как российские женщины-режиссеры влияли не только на технические и эстетические аспекты советской мультипликации, но и на поддерживаемые ими культурные нормы и модели поведения.

Представления о безобидности анимации исследовала специалистка по украинскому фольклору Наталья Кононенко. В своей статье «Политика невинности: советская и постсоветская анимация на фольклорные сюжеты» («The Politics of Innocence: Soviet and Post-Soviet Animation on Folklore Topics») Кононенко утверждает, что, поскольку советская анимация была «замаскирована покровом невинности» и за счет ассоциации с детьми казалась безвредной, в ней скрывались порой весьма противоречивые образы. Например, этнические и гендерные стереотипы, которые были бы цензурированы в игровом кино, продолжали существовать в советской, а теперь и российской анимации, поскольку, будучи нарисованными, они кажутся несколько менее

опасными⁷. Советские мультфильмы отнюдь не безобидны и часто выдвигают идеи, противоречащие официальной идеологии. Фокусируясь на украинских примерах и упоминая лишь нескольких женщин-мультипликаторов, статья Кононенко разбирает типы женских персонажей, созданных в советский период: «Хотя коммунистическая партия изначально обещала освободить женщин и сделать их сильными и равноправными партнерами мужчин, к тому времени, когда создавались советские мультфильмы, независимые женщины были уже нежелательны» [Kononenko 2011: 277]. Вместо сильных независимых женщин Кононенко выделяет примеры женских персонажей, которых можно назвать «пассивными, мягкими, жертвенными... и трудолюбивыми» [там же]. Кроме трудолюбия, эти качества в целом идут вразрез с официальными целями коммунистической партии. Исследование Кононенко демонстрирует негативные стереотипы о женщинах в анимации, но тема ее статьи достаточно узкая, чтобы делать выводы о конкретных женщинах-режиссерах. Важно отметить, что Кононенко указывает на специфику цензуры в мультипликации: поскольку считалось, что анимационные фильмы находятся за пределами идеологии, цензура позволяла женщинам-режиссерам пользоваться свободой самовыражения, невозможной в игровом кино [там же: 273].

Многие исследователи пишут, что цензура в советской анимации работала иначе, чем в других областях киноиндустрии [Бородин 2005: 271]⁸. Фольклорист Джек Зайпс излагает эту распространную позицию так:

Сказочные короткометражки подвергались проверке государственных органов, и они были обязаны соответствовать коммунистической культурной политике и подчеркивать педагогические и моральные аспекты сказочных фильмов. Эта политика постоянно менялась, и аниматоры регулярно сталкивались с произвольными стандартами и цензурой [Zipes 2011: 79].

⁷ См. обсуждение Василисы Прекрасной у Наталии Кононенко в [Kononenko 2011].

⁸ См. также [Бородин 2006].

В целом, описывая цензуру как иррациональную и произвольную, Зайпс не ошибается. Однако он упускает нюансы, благодаря которым система была более благоприятной для режиссеров анимации. Цензура здесь хоть и была критической, поскольку мультфильмы могли повлиять на детей, но не такой строгой, как для игрового кино, — ведь речь шла о безобидной анимации. Майя Кац в своей книге «Рисуя на железном занавесе: евреи и золотой век советской анимации» («Drawing the Iron Curtain: Jews and the Golden Age of Soviet Animation») ставит под сомнение видение Зайпса, утверждая, что 1200 художественных фильмов, выпущенных «Союзмультфильмом» с 1936 по 1991 год, нельзя расценивать только как примеры пропаганды или соцреализма [Katz 2016]. Аниматоры не следовали слепо жестким стандартам культурной политики коммунистического режима⁹. Вместо этого, утверждает Кац, нередко во время производственного процесса режиссеры получали противоречивые отзывы, позволявшие им действовать на основании лишь одного мнения, игнорируя другие, противоречащие их художественному видению. Работа Кац отвергает идею о существовании централизованного, сплоченного органа, который бы принимал обоснованные и окончательные решения исходя из советской идеологии и превращал эти идеи в анимационные фильмы. Хотя цензура, безусловно, существовала и принимались указы, которые препятствовали производству анимации, мы выделяем некоторые пути, дававшие режиссерам анимации большую свободу самовыражения, чем режиссерам игрового кино [Гинзбург 1957: 164]. В частности, женщинам-режиссерам, которые, несмотря на цензуру, умудрялись продвинуть фильмы, содержащие их собственное видение женской самореализации и саморефлексии. Именно благодаря этой относительной свободе и тому факту, что большая часть мультфильмов, произведенных в советский и постсоветский периоды, предназначалась детям, мы выбираем в качестве объекта исследования анимацию, созданную женщинами.

⁹ О цензуре в «Союзмультфильме» см. в той же книге [Katz 2016: 19–24].

Вклад женщин в анимацию

На протяжении всей более чем столетней истории российского кинематографа, равно как и кинематографа многих других стран, в нем доминировали и продолжают доминировать мужчины. Несмотря на это, в свое время женщины сделали заметный вклад в формирование индустрии. Так, например, Антонина Ханжонкова до 1918 года руководила производством на киностудии своего мужа «Ханжонков и Ко.» [Leigh 2015]. Это справедливо и для анимации, где российские женщины одними из первых в мире имели возможность строить успешные карьеры и достигать желанной и престижной должности режиссера. Например, Ольга Ходатаева и сестры Валентина и Зинаида Брумберг начали карьеру в анимации в 1924 году в новообразованном советском государстве. К 1928 году они уже снимали собственные фильмы и продолжали заниматься этим до 1970-х годов.

В других частях мира женщины добивались возможности проявить себя в качестве режиссеров анимации с переменным успехом. Немка Лотта Райнигер начала карьеру с фильма Пауля Вегенера «Гамельнский крысолов» («Der Rattenfänger von Hameln») в 1918 году. Райнигер, известную сложной силуэтной техникой, часто называют первой женщиной-аниматором. Свой первый короткометражный фильм «Орнамент влюбленного сердца» («Das Ornament des verliebten Herzens») Райнигер сняла в 1919 году. Ее же «Приключения принца Ахмеда» («Die Abenteuer des Prinzen Achmed»), снятые в 1926 году, нередко называют первым полнометражным анимационным фильмом¹⁰. В американском контексте вершиной ранней индустрии анимации чаще всего считают студию Уолта Диснея, однако в первые годы своего существования она не нанимала женщин на должности режиссеров, как и на любые позиции, связанные с принятием решений. На самом деле, даже

¹⁰ Фильм Райнигер — самый ранний из дошедших до нас полнометражных анимационных фильмов. На самом деле первым фильмом, также выполненным в технике силуэтов, стал ныне утраченный аргентинский фильм «Апостол» («El Apóstol»), снятый Кирино Кристиани в 1917 году.

в 1938 году женщинам все еще отказывали в поступлении на диснеевскую обучающую программу, сообщив одной исполненной надежд соискательнице, что «женщины не выполняют никакой творческой работы при подготовке мультфильмов к выходу на экран, поскольку эту работу полностью выполняют молодые мужчины»¹¹. В данном письме от имени «Walt Disney Productions, Ltd.» Мэри Клив сообщила мисс Мэри Форд, что лучшее, на что она может надеяться, — это позиция контуровщицы (в классической анимации контролирует качество — исправляет и обводит тушью контуры рисунка перед раскраской) или заливщицы (сотрудницы цветового отдела, которая покадрово раскрашивает контуры, созданные контуровщиком). Однако автор письма не советовала Форд уезжать из Арканзаса, так как, учитывая количество претендующих на эти должности молодых женщин, данные вакансии были на вес золота [там же]. Одной из первых женщин, работавших в «Диснее» и упомянутых в титрах в качестве аниматора, была Ретта Скотт — за ее работу над «Бэмби» («Bambi») в 1942 году [Peterson 2001: 303–319]¹². Ощущение царящего в популярной культуре сексизма и менталитета мужского клуба усиливает тот факт, что исторически «Дисней» не нанимал женщин в качестве режиссеров полнометражных мультфильмов аж до 2013 года, когда сорежиссером и сценаристкой «Холодного сердца» («Frozen») стала Дженнифер Ли [Flores 2014]¹³.

¹¹ Mary Cleave, for Walt Disney Productions Ltd., to Miss Mary V. Ford. June 7, 1938. URL: https://www.openculture.com/2013/04/no_women_need_apply_a_disheartening_1938_rejection_letter_from_disney_animation.html (дата обращения: 18.05.2023).

¹² Скотт также несколько раз упоминается у Дидье Геза в [Ghez 2009]. См. также [Johnson 2017: 155]. Следует отметить, что Скотт, скорее всего, не была первой женщиной-мультипликатором у Диснея, но ее случай показателен для иллюстрации проблем, связанных с попытками восстановить имена женщин в истории кино и анимации, поскольку колоссальное количество женского труда не получило надлежащего упоминания в титрах.

¹³ В то время как «Дисней» называет Мериду одной из своих принцесс, фильм Бренды Чепмен «Храбрая сердцем» («Brave») (2012) был спродюсирован студией «Pixar», и студия сняла Чепмен с поста режиссера прямо посреди съемок по ее сценарию.

Поскольку Дисней так неохотно нанимал на ведущие посты женщин, первых женщин-аниматоров и режиссеров в американской мультипликации нужно искать в других крупных студиях. В 1931 году студия «Флейшер» («Fleischer Studios»), прославившаяся в 1930-х годах образом Бетти Буп (Betty Boop), наняла Лириан Фридман Астор в качестве контуровщицы, заливщицы и прорисовщицы — художника, который прорисовывает промежуточные фазы движений между ключевыми кадрами, созданными старшим аниматором. Затем Астор становится художником-ассистентом, а в 1933 году, наконец, и аниматором, хотя она никогда не снимала собственных фильмов. В интервью с Харви Денероффом Астор отмечает, что ее Бетти Буп показали братьям Флейшерам, «изначально не сказав им, что работа была выполнена девушкой», следовательно, Астор повысили до аниматора исключительно за ее мастерство [Deneroff 2016]. Немногим женщинам так повезло.

Как правило, индустрия анимации привлекает большое количество женщин. Возможно, это наследие раннего кинематографа, когда множество женщин были задействованы для изготовления трафаретов и раскрашивания кадров игрового кино. Несмотря на большое число женщин, занятых в индустрии, многим из них приходилось бороться за свое признание. Анна Белоногова, аниматор и педагог Всероссийского государственного института кинематографии, в своей статье «Гори, сверхновая!» высказывает мысль, что в анимацию привлекали женщин, потому что профессия требовала большого внимания, концентрации и креативности¹⁴. Далее Белоногова отмечает, что женщины-мультипликаторы всегда оказываются в тени своих коллег-мужчин, оказывая медвежью услугу собственному вкладу и своим фильмам, разнообразным и даже порой хорошо известным во всем мире. Авторы этой книги, как и Белоногова, считают важным не только осветить работу, которую выполняли женщины, но и обратить внимание на важность этой работы.

¹⁴ См. статью Белоноговой об истории кинематографа на сайте ВГИКа. В своей статье «Гори, сверхновая!» она рассказывает о женщинах-аниматорах [Белоногова 2016].

Отчасти трудность признания женского вклада в анимацию связана с тем, как снимаются эти фильмы. Как отмечает Эрик Герхут в «Политической анимации и пропаганде» («Political Animation and Propaganda»), труд аниматоров требует критического изучения, особенно из-за способности анимационных фильмов скрывать условия их производства [Herhuth 2018: 177]. За исключением авторского кино, большинство анимационных фильмов создаются большим творческим коллективом, а не одним человеком от начала до конца, потому и творческий вклад в анимацию нельзя легко приписать кому-то одному. В целом при создании фильмов режиссеры полагаются на других специалистов, часто присутствует определенное творческое сотрудничество, так что окончательный результат несет в себе вклад многих людей. Даже когда членам съемочной группы присваиваются звания режиссеров, аниматоров, операторов, художников и монтажеров, точное распределение ролей при создании конкретного фильма может быть в лучшем случае затруднительным, и определить вклад каждого из них в окончательное произведение зачастую непросто. Такая непрозрачность трудовых практик может привести к эксплуатации и дискриминации, особенно в отношении женского труда. В рамках исследования российской анимации, особенно в ранние ее годы, практически невозможно восстановить имена женщин, которые работали прорисовщицами, контуровщицами и заливщицами. Эти должности в Советском Союзе и во всем мире занимали преимущественно женщины, однако их обычно не упоминали в титрах, поэтому идентифицировать женский труд иногда совершенно невозможно. В этом отношении Белоногова права: над мультипликационными фильмами работало множество женщин, они влияли на анимацию, но, к сожалению, по большей части их имена до сих пор неизвестны, потому что их вклад был и остается анонимным.

Иллюстрацию непризнанного, но очевидного женского труда в советской анимации 1940–1950-х годов можно найти в тексте художника-мультипликатора Ивана Иванова-Вано «Рисованный фильм» [Иванов-Вано 1950]. За свою карьеру Иванов-Вано, которого часто называли отцом советской анимации, снял более

60 фильмов. Он работал с сестрами Брумберг и с Александрой Снежко-Блоцкой. «Рисованный фильм» анализирует анимацию как вид искусства, при этом знакомит начинающих аниматоров с некоторыми практическими приемами. Книга состоит из ряда глав, посвященных техническим навыкам, профессиональным требованиям, а также истории анимации. Эта брошюра объемом 85 страниц содержит всего пять фотографий, и на каждой изображены аниматоры в процессе создания мультфильмов. На четырех из пяти фотографий мы видим женщин за работой: женщины, сидящие рядами в мастерской; женщины, занятые контуровкой и заливкой; женщины-художницы и даже женщина-оператор за камерой. Однако нигде в своем тексте Иванов-Вано не комментирует вклад женщин в анимацию, и ни под одной из фотографий нет их имен. Если соотношение мужчин и женщин на этих фотографиях свидетельствует о репрезентации женщин в анимации, можно сделать вывод, что женщины занимали важное и существенное место в этой индустрии. Книга Иванова-Вано напоминает нам о том, что женщины не получали признания за проделанную работу. Несмотря на визуальное присутствие женщин, эта книга также служит тому, чтобы стереть их вклад.

Если мы проанализируем современные исследования о советской и российской анимации, то увидим, что хотя женщины-аниматоры и упоминаются, но их фильмы не рассматривают с точки зрения феминности, женского вопроса или женского кино, что еще больше затушевывает какую-либо связь с гендером. Например, одним из первых исследователей, обратившихся к долго игнорируемой теме советской анимации, стал Дэвид Макфэдьен со своей новаторской книгой 2005 года «Желтые крокодилы и голубые апельсины: российское анимационное кино после Второй мировой войны» («Yellow Crocodiles and Blue Oranges: Russian Animated Film since World War II») [MacFadyen 2005]. В то время как Макфэдьен упоминает несколько женских имен, в том числе сестер Брумберг и Инессу Ковалевскую, его не интересует их работа с точки зрения женского труда; скорее, он пишет о связи советской анимации с феноменологией. В книге

того же 2005 года «Юрий Норштейн и “Сказка сказок”: путь аниматора» («Yuri Norstein and Tale of Tales: An Animator's Journey») Клэр Китсон рассматривает один из самых широко известных фильмов всех времен и одного из самых известных и заслуженных российских аниматоров — Юрия Норштейна [Kitson 2005]. Китсон отмечает Франческу Ярбусову, жену Норштейна, их сотрудничество с Норштейном, но не исследует вклад Ярбусовой как часть женского труда и не рассматривает, как Ярбусова могла или не могла повлиять на создание фильмов Норштейна. «Советская анимация и оттепель 1960-х: не только для детей» («Soviet Animation and the Thaw of the 1960s: Not Only for Children») Лауры Понтъери фокусируется на ветре перемен, который позволил аниматорам периода оттепели отойти от назидательного характера детских фильмов эпохи соцреализма [Pontieri 2012]. Понтъери анализирует мультфильмы для взрослых, снятые сестрами Брумберг, но, опять же, их работа интересует ее не как работа женщин-режиссеров. Наконец, в книге Кац «Рисуя на железном занавесе: евреи и золотой век советской анимации» («Drawing the Iron Curtain: Jews and the Golden Age of Soviet Animation») сестры Брумберг появляются в качестве еврейских художниц, но опять-таки не в качестве женщин в искусстве [Katz 2016]. Кац, однако, подчеркивает тот факт, что в советской анимационной индустрии открывались беспрецедентные возможности для женщин и представителей уязвимых групп, особенно еврейских художников. Все вышеперечисленные тексты являются основой для формирования области исследования российской и советской анимации, однако ни один из них не затрагивает вклад женщин в эту индустрию. Хотя эти тексты не были нацелены на обсуждение гендерной проблематики, они непреднамеренно поддерживают предполагаемое равенство российских женщин на рынке труда, еще больше обезличивая и обесценивая работу всех тех безымянных женщин, которые работали в советской и российской анимации.

Мы считаем важным и необходимым идентифицировать и делать заметным невидимый труд женщин в анимации. Однако эта книга будет сосредоточена на проявленной более ярко,

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru