



## МИФОЛОГЕМА «УЧЁНАЯ ЖЕНЩИНА» В СОВЕТСКОМ И ПОСТСОВЕТСКОМ КИНО

Prof. Dr. Natalya L. PUŞKAREVA \*

### РЕЗЮМЕ

В этой статье представлен полный обзор кинолент советской и пост-советской России, в которых явлен образ женщины-ученого. В ней доказывается, что - начиная с конца Второй мировой войны - киноведам очевидна динамика изменений в способах представления идеального образа ученой женщины в сталинское время, в годы политической оттепели, застоя, а также в постсоветский период. Киноматериалы, охватывающие столь большой отрезок времени, пересмотрены автором под новым углом зрения, с учетом новейших концепций (гендерной концепции в первую очередь), тематики и подходов в киноведении, а также в смежных дисциплинах. Подводя итоги этих наблюдений, автор статьи представляет богатую многоплановую картину развития советского и постсоветского кино, охватывающую разные по жанру фильмы, показывая пути конструирования мифологемы «ученая женщина» в конкретных политических условиях.

**Ключевые слова:** гендер, феминистские киноисследования, гендерные исследования в истории, история науки, Россия, пост-советская Россия

### MYTH ABOUT WOMEN SCIENTIST IN SOVIET AND POST-SOVIET CINEMA

### ABSTRACT

This article presents a comprehensive re-examination of the cinemas of the Soviet and Post-Soviet Russia that reflect the image of woman-scientist. It argues that, since the end of World War, film scholars are able to view the changes in the representations of ideal image of women scholar: Stalin era, political thaw, stagnation, Post-Soviet period. The field has been reinvigorated by its opening up to more contemporary concepts (gender concept first of all), themes and approaches in film studies and adjacent disciplines. Taking stock of these developments, this article presents a rich, varied tapestry, relating specific films to specific national circumstances.

**Keywords:** gender, feminist cinema studies, gender studies in history, history of science, Russia, Post-Soviet Russia

### ÖZ

Bu makale, Sovyet Rusya'sı ve Sovyetler sonrası Rusya sinemasında bilim kadını imajının nasıl yansıtıldığının kapsamlı bir yeniden değerlendirmesini konu almaktadır. Burada kanıtlanmaktadır ki, sinema uzmanları için İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesinden bu yana Stalin Dönemi, Politik Yumuşama süreci, ekonomik durgunluk ve Sovyetler sonrası dönemlerindeki ideal bilim kadını imajının sunumundaki değişiklikler barizdir. Yazar sinema kaynaklarını; en modern konseptlerle (öncelikli cinsiyet konsepti), temalarla, sinema çalışmalarına yaklaşımları ve komşu disiplinlere göre yeni

---

\* Prof. Dr. Natalya L. PUŞKAREVA, Rusya Bilimler Akademisi, Etnoloji ve Antropoloji Enstitüsü (Moskova). pushkarev@mail.ru,

bir bakış açısıyla tekrar değerlendirmektedir. Gözlemleri özetlemek gerekirse; makalenin yazarı belirli politik koşullarda "efsanevi bilim kadını"nın oluşumunu gösteren spesifik filmleride içeren Sovyet Dönemi ve Sovyetler sonrası Rusya Sineması'ndaki zengin ve farklı resmin gelişimini aktarmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Cinsiyet, feminist sinema çalışmaları, tarihte cinsiyet çalışmaları, bilim tarihi, Rusya, Sovyetler sonrası Rusya.

Игровое кино, как и художественная литература (даже произведения в литературном отношении малозначительные) – исторический источник, обсуждению значимости которого в 2003 г. был посвящен целый номер журнала «Отечественная история». Когда о возможности понять социальный опыт советского времени говорят социальные антропологи, то о киноисточниках вспоминают постоянно, но по сложившейся традиции их чаще всего используют как комплементарные (дополнительные): специальный анализ ментальных перемен на основе изучения кинообразов практически не встречается в научной литературе. Между тем, киноленты 1945-2010-х гг. позволяют увидеть в кинематографе особый тип исторического дискурса, иногда не совпадающий с дискурсом письменной истории, поскольку он являет собой особый тип коллективного бессознательного советской и постсоветской эпохи.

То, что в советском кино мысли, мнения, идеологические установки репрезентированы более, нежели реальность, в которой эти фильмы создавались (Sekirinskiy 2003: 126), – кажется, уже трюизм. Это заставляет использовать понятие «мифологемы» (Nazov 2009). Я понимаю его расширенно: как устойчивый, воспроизводимый коллективным сознанием в различных текстах культуры комплекс знаков, играющий роль универсального паттерна и определяющий как содержание, так и оформление различных культурных феноменов. На примере анализа мифологемы «ученая женщина Страны Советов» (работница НИИ или вуза) в художественном кино и, отчасти, литературе можно попытаться увидеть обобщенный образ работницы сферы науки, а уж через него – размышлять о мотивации, жизненных стратегиях прототипов киногероинь – нескольких поколений женщин-ученых, живших полвека тому назад и живущих поныне.

Сотрудницы научно-исследовательских институтов и преподавательницы вузов – небольшая обособленная часть образованной городской элиты – редко является предметом внимания социологов и историков (Puşkarova 2006, 4: 39-59; Puşkarova 2010a, 143-150; Puşkarova 2010b, 24-36; Puşkarova 2011a, 168-192; Puşkarova 2013a, 838-855; Puşkarova 2013b: 65-68; Puşkarova 2013c, 89-98). Да и образ «странного профессора» в мировой художественной литературе и культуре – это образ именно мужской, ведь научная профессия была сферой мужского преобладания в течение нескольких столетий. В России же XX век был временем многоэтапной феминизации науки. Особенно заметное влияние на общество имела вторая, послевоенная волна этого процесса, совпавшая с массой политических, экономических и эстетических перемен.

Послевоенная разруха, стремление сделать в нищей, разоренной стране, которой был СССР после войны, быстрый и решительный научный рывок сделали науку приоритетной темой документального кино (Teplinskiy 2006). Не отставало и кино художественное – желание создать визуальными и риторическими средствами канон советского ученого и его женского воплощения чувствуется во множестве кинолент. При этом главной чертой советского кинематографа на протяжении долгих лет было то, что он не столько отображал, сколько конструировал действительность (Marsh 1986; Salnikova 2010) - являл не то, что было, а что хотелось бы видеть, не факты и реальное, но желаемое и идеологические установки (Sirov 2006), ориентированные на прославление особенностей советского экономического и социального устройства. Послевоенное десятилетие продолжало начатую ранее политику “приручения” интеллектуалов: создавались благоприятные условия для проведения научных исследований, а лояльным ученым, работавшим над решением крупных народнохозяйственных задач, предоставлялись материальные привилегии. Это продвигало науку, а самих ученых буквально “ослепляло научно-исследовательским проектом”, который обеспечивал бегство в работу от действительности, замыкание в привилегированной “башне из слоновой кости” (Bayrau 1994, 122-136). Учеными мужами восхищались. Женщин в науке не замечали.

Первое появление женщины–ученой на российском экране относится к досоветскому 1914 году – Вера Юренева сыграла в фильме П.И.Чардынина (прод. – А.Ханжонков) «Женщина завтрашнего дня» образ самоотверженной женщины-врача. Ровно в тот же год, когда будущий великий пролетарский поэт Владимир Маяковский написал поклѣп на нашу профессию, назвав его иронично «Гимном ученому» («Смотрят: и ни одного человеческого качества! Не человек, а двуногое бессилие...; «Искривился позвоночник, как оглоблей ударенный, но ученому ли думать о пустяковом изъяне? »), А.Ханжонков, напротив, реально воспел научную деятельность, да еще сделал героиней женщину. Лента эта фрагментарно сохранилась в архивах Госфильмофонда, не оказав влияния на советский кинематограф, который просуществовал потом не одно десятилетие, не отображая женщин в науке.

После Великой Отечественной войны доказательство преимуществ отечественного научного знания перед зарубежным стало суровой необходимостью в государственной политике. Потому именно в 1945 г. был выпущен на экраны фильм «Сердца четырех», снятый К.Юдиным за 4 года до этого, но «задержанный» (по причине легкомысленности сюжета и комедийности образов). В нем одна из популярнейших актрис того времени – хрупкая блондинка Валентина Серова (кстати, муза поэта К.Симонова, которой он посвятил знаменитые строчки «Жди меня – и я вернусь...») играла доцента математики Мурашову, подтягивающую на даче командный состав Красной Армии по математике. Трудно вообразить эту 22-летнюю красотку на университетской кафедре. Обычная жизнь доцента Мурашовой и собственно работа ученой и преподавателя остались за кадром. Песня, исполняемая

героиней, известна и сейчас («Все стало вокруг голубым и зеленым...»), но редко, кто может вспомнить, что она пелась героиней с научной степенью и званием доцента.

В полной мере историю образов работниц сферы науки на советском экране открывает комедия Г.В. Александрова «Весна» (1947 г.). В задачи фильма входило прославление отечественных интеллектуальных достижений после Великой победы 1945 года, равно как и показ идеальных отношений между учеными и советской властью (достижения науки ставились в заслуги режиму). Это было то самое время, когда быть ученым было престижно и занятие научной деятельностью обещало наполненность жизни интересными событиями, счастье поиска и находок (само название фильма «Весна» уже воодушевляло!). Авторы небезуспешно пытались доказать и то, что самоотверженное служение высокому академизму обеспечивает высокий уровень жизни. Содержание строилось на противопоставлении двух женских характеров, сыгранных одной актрисой (мегазвездой советского кино Л.Орловой) – опереточной артистки Шатровой и ученой Ирины Никитиной, которая – по сценарию – «приручала солнечную энергию».

В реальной российской науке женщин-академиков с мировым именем было так мало (а астрономов вообще не было), что есть основания предположить, что прототипами могли быть и биофизиолог академик АН СССР Лина Соломоновна Штерн (1878-1968), и дерматолог академик АМН СССР Ольга Николаевна Подвысоцкая (1844-1958), и член-корреспондент АН СССР математик Пелагея Яковлевна Кочина (1899-1999) (Puşkarova 2011, 3: 58-77). Мысль о собирательности образа Никитиной в фильме подтверждается, если вспомнить, что первоначально в сценарии речь шла об ученом-рефлексологе. Но именно в те годы рефлексология была объявлена в СССР лженаукой, поэтому новую научную специальность решили связать с физикой, а саму Никитину представить работающей на ВПК. В итоге научную специальность героини меняли 8 раз, пока академик-физик П.Л.Капица не предложил связать ее с солнечной энергией, которую надо было заставить служить людям (Zudina 2011, 167-176). Символическое отображение ученой было увязано с социальным конструированием Великой Науки Страны Советов, чему способствовала сама публичная репрезентация образа, обусловленная социальным контекстом (фильмов было мало, смотрели их все и по много раз) (Mamatova 1990, 103-111).

Внешне ни одна из реальных женщин-академиков не была похожа на Никитину в фильме «Весна», не была так обложечно-хороша и ухожена, но и не носила постоянно уродливых очков (какие в качестве маркера образа ученой надели на Л.Орлову костюмеры: «Ученый должен быть строгий! Ну-ка, наденьте очки!» - командует режиссер в «Весне») (Vulgakova 2002 : 391-411). В этом плане кино снабжает нас дополнительной аудио-визуальной информацией, которая в вербальном нарративе обычно только подразумевается: женщина-ученый жестка, неприступна, не носит кокетливых платьев, легкомысленных шляпок – хотя их ей присылают (!) аж из Дома моделей.... При этом внутреннее содержание образа отвечало мифологизированному канону: героиня Л.Орловой

была явлена трудоголиком с фанатичной преданностью избранной жизненной стезе. Невероятная работоспособность зиждилась на решенности у неё бытовых проблем: зритель видел, что у одиноко живущей ученой Никитиной есть домработница (Ф.Г.Раневская) (Daškova 2003, 59-67), на которую наверняка и было возложено поддержание порядка в роскошной «профессорской» двухэтажной квартире с 3-метровыми потолками, дорогой 'буржуазной' мебелью и тонким фарфором. Героиня пила чай, сидя за столом с накрахмаленной скатертью... И домработница (уходящая на рынок за продуктами для героини), и отличная «жилплощадь» – все это детали быта известных, «прикормленных властью» ученых сталинского времени. Никитина выглядела неприспособленной к повседневной жизни обычных людей (««Чего - открытия, открытия... Они (учёные – Н.П.) без меня банки консервов не откроют!»- восклицает пройдоха–завхоз НИИ, в котором она работает, как бы подтверждая: они все неумехи, эти женщины-ученые...)

Что же касается мифа о самоотверженной, незамужней, не знающей личной жизни и собственных пристрастий ученой даме (какой, казалось бы, должна всегда рисоваться женщина-ученая в головах зрителей того времени), то он начинал элиминироваться в момент, когда -- согласно сценарию -- ученая Никитина приезжала на съемочную площадку, чтобы сыграть саму себя. Две Любови Орловы просто растворялись друг в друге, режиссер запутывался, ученая Никитина предлагала ему снять фильм о том, что с ними со всеми произошло... Но тут некто другой громко кричал: «Кончили!» -- и тут оказывалось, что фильм уже снят, и мы его только что досмотрели. Миф, доведенный до совершенства, растворялся, оставляя хорошее настроение.

Учитывая государственный курс на возвеличивание материнства (в 1944 году было введено звание «Мать-героиня» для женщин родивших 10 и более детей) (Puşkarova 2012, 117: 8-24), отсутствие привлекательности означало для «карьерных» женщин отсутствие семьи и детей. Фильм давал понять, что это – аномалия! И потому в «Весне» (как и в «Сердцах четырех») вектор сюжета был нацелен на превращение «синего чулка» в «настоящую женщину».

Полностью соответствовал стилистике сталинского кинематографа и фильм о выдающейся ученой XIX века Софье Ковалевской – «Ковалевская» (1956, в главной роли Е.Юнгер, реж. И.Шапиро). Он сильно помог конструированию идеологемы «ученая женщина», так как вписывал женское имя в общий ряд имен, прославивших русскую науку: «Мичурин» (1948, реж. А.П. Довженко), «Академик Иван Павлов» (1949, реж. Г.Л. Рошаль), «Жуковский» (1950, реж. В.И. Пудовкин). Пьесу о выдающемся русском математике, написали П.Рыжий и Л.Тубельский (Братья Тур), ее поставил Ленинградский театр комедии, демонстрируя не столько научную работу первой в мире женщины-профессора математики и ее мужа, палеонтолога В.Ковалевского, не столько их доблестное служение отчизне, сколько сложности их личных взаимоотношений. Это было неоднозначно принято кинокритикой конца 1940-х годов, но почти незаметно прошло в середине 1950-х, когда на экраны вышла экранизация пьесы и тема частной жизни зазвучала в кино и на сцене уже совсем по-иному. Воспоминания С.Ковалевской,

ее безрадостная семейная жизнь (фиктивный брак, с помощью которого она выбралась за рубеж для получения образования, слишком большая увлеченность наукой обоих супругов, позднее 'допущенная' Софьей и, по сути, случайная близость с мужем, в результате которой родилась дочь, – и ее воспитывала подруга Софьи, также женщина-ученый, химик Ю.Лермонтова, влюбленность Софьи в однофамильца – опять-таки ученого, антрополога М.М.Ковалевского) – все это, к сожалению, очень урезанно попало в пьесу и в фильм. Тема частной жизни женщины-ученой была затронута только связи с отношениями с мужем, пытавшегося развернуть бизнес на наследственные деньги Софьи. Вторичная фигура человека, заманившего Владимира в свой, как мы бы ныне сказали, «бизнес-проект» и вконец его разившего (что и привело к самоубийству В.Ковалевского) оказалась на первом плане. А типично-женские переживания первой женщины-профессора математики, попавшие в ее воспоминания, – за бортом... Между тем, сама ученая писала в воспоминаниях:

«Я чувствую, что предназначена служить истине - науке и прокладывать новый путь женщинам... Моя слава лишила меня обыкновенного женского счастья... Почему меня никто не может полюбить? Я могла бы больше дать любимому человеку, чем многие женщины, почему же любят самых незначительных, и только меня никто не любит?» (Kovalevskaya 2005).

Очевидно, что спустя восемь лет после самоубийства мужа Софья Ковалевская не писала и не произносила соцреалистических речей, типа «*Держайте!*» и «*Не бойтесь обжечь руки о звёзды!*»: она простудилась и умерла от пневмонии в 41 год, но традицией и правилом создания картины о людях науки была в то время неизбежная патетика. Проблема столкновения благородных грёз о великой Науке и лёгких денег на их воплощение показана трагично: актёры одеты во всё чёрное, тени на лицах, мрачные и тесные комнаты. По сути, вечная для России трагедия нехватки средств на Науку передана тут через личную женскую судьбу – интонациями, тембром голоса, даже движениями.

Художественные фильмы эпохи политической оттепели 1950-1960-х гг. продолжали соответствовать идеологеме героизации ученого в вербальных и визуальных символах советского героического – сверхчеловеческого, направляющего общество в будущее своей культурной миссией, объединяющей сотворение нового и предполагающего самопожертвование. Не удивительно, что следующий по значимости женский образ из мира науки – образ сотрудницы физического института Академии наук Лёли – было доверено воплотить еще одной советской мегазвезде, сексапильной кинокрасотке Татьяной Лавровой. Событийная канва фильма «Девять дней одного года» (1961, реж. М.И. Ромм) – совместная работа двух физиков-ядерщиков и их коллеги, которую как раз и играла Т.Лаврова, над разработкой проблем ядерной физики.

Поскольку женская фигура в данном сценарии была сдвинута на роль второстепенной, постольку ей было 'позволено' стать обворожительной и сыграть именно женскую *социальную* роль – роль верхушки любовного треугольника.

Совершенно аналогичен ей образ, созданный в начале 1960-х гг. еще одной властительницей мужских сердец - актрисой Эллиной Быстрицкой. Речь о фильме Г.Натансона по пьесе Самуила Алешина «Все остается людям». Роль Э.Быстрицкой в нем – роль ассистентки выдающегося ученого Дронова, некой Румянцевой. Фамилия ее в известной степени говорящая – влюбленные в ученых научные сотрудницы никогда не носят в советском кино неблагозвучных фамилий. А она играет безумно в него влюбленную, постоянно находящуюся рядом с ученым и вызывающую вечную тревогу у жены Дронова. Научный вклад Румянцевой, как и отношение к ней как к ученому в фильме не прочитывались – ровно так же, как и в фильме «Девять дней одного года» не прочитывались научные достижения героини Т.Лавровой. Объекты любви женщин-ученых в советском кино времени оттепели – это всегда *ученые-мученики* – люди одной с ними специальности (что позволяет женщинам понимать вклад их избранников) (Woll 2000), ставящие Дело выше Любви (даже к ним, таким умным и таким жертвенным). Продолжением этих социальных связей было невысказанное утверждение: все заслуги советской науки – вновь заслуга режима, создавшего для ученых идеальные рабочие условия на новейшем оборудовании.

В советском кино 1960-х гг. прочитывалось обыкновенное для великой русской литературы XIX 'ужасное совершенство' (Barbara Heldt) – готовность русских героинь к самопожертвованию. Находясь во время опыта рядом со своим научным руководителем, один из друзей-соперников в «Девяти днях...» получал, по сценарию, смертельную дозу радиации. Узнававшая об этом Лёля тут же соглашалась стать его женой. Такой образ был созвучен времени – эпохе освоения космоса, открытий в химии и физике, которые поставили на повестку дня вопрос о последствиях научно-технического прогресса, о его гуманитарной составляющей.

Этические ценности становятся в советской культуре того времени объектом веры (как элемент антирелигиозной пропаганды). Женщина-ученый представляется тем «плечом» для ученого-праведника, которому оно необходимо, чтобы противостоять синклиту антагонистов, скажем, в еще одном «оттепельном» фильме «Иду на грозу», 1967 г. – (реж. С. Микаэлян по роману Д.Гранина) – академиком. Даже если это плечо – не законная жена, а любовница. Сегодняшний зритель давнего фильма отметил:

«В нашем кино эта тема почти не затрагивалась, может быть, из уважения к академику Ландау. Такая любовь тянется долгие года на глазах у всех. Даже народную мудрость на эту тему придумали: «Ученый, не имеющий любовницы, бездарен в науке» (Межуев 2013)

Ремейк фильма «Иду на грозу», вышедший в виде телеверсии в 1987 г. с названием «Поражение», перенес акценты с противостояния двух типов физиков и научного поведения (приспособленчества и умения бороться за идею), но сохранил тему женщины-ученой как «опоры» и «плеча» для новатора (в фильме 1967 г. ее играла В.Лепко, в фильме 1987 г. О.Кабо). Любовница в составе «своего» научного коллектива, разделяющая научную принципиальность

избранника, – типическая героиня советского кино и образ положительный, поскольку она тоже выступала борцом против 'всего косного', в защиту нового и / или Природы. Здесь уместно вспомнить о вышедшей за несколько лет до «Иду на грозу» повести дальневосточного писателя Андрея Пришвина «Хозяйка таежной горы» (М., 1960 – название переключается с названием народного сказа, обработанного Павлом Бажовым «Хозяйка Медной горы»). У Пришвина героиней была женщина-ихтиолог (научное звание и степень не указаны) Маруся Жигарёва, вступившая в неравную схватку с теми, кто варварски относился к природным богатствам края, то есть писателем был выведен образ не столько ученой, сколько спасительницы, защитницы в облике ихтиолога. В кино такие роли – ученых, не щадящих себя и работающих на износ, что подчас заканчивалось смертью, – обычно отдавались мужчинам («Девять дней одного года», «Здравствуй, это я!», «У озера», «Иванцов, Петров, Сидоров...»).

В те годы – годы, явно противостоящие предыдущему периоду «бури и натиска» в чувствах и поведении – была остро востребована мягкая женственность. Оно заставляла зрителя задуматься о нравственном мире человека, занятого научными изысканиями, об образе жизни ученого–современника – не знающего выходных и праздничных дней, постоянно занятого размышлениями над научной проблемой и выносящего эти обсуждения за пределы коридоров института или лаборатории, в контекст дружеского общения и отношений с любимыми. Во всех этих фильмах времен оттепели энтузиазм ученых подчеркивался отсутствием материальной заинтересованности, тема оплаты явно ненормированного труда с риском для жизни и здоровья (тем более женского) не волновала создателей кинолент. Кинокартины 1960-х гг. и периода застоя оставались в Стране Советов все теми же мифами, хотя они все более удачно мимикрировали под реальность (Vayl, Genis 1998, 100). Дух политической оттепели заставлял конструировать иной – отличный от времени господства тоталитарной культуры – тип героического. Это был период трансформаций безусловной и искренней веры в возможность создания «человека коммунистического завтра» в неясные сомнения, в стремление отнести идеальные качества человека науки, в том числе советской ученой, – такие, как самоотверженность, самозабвение во имя получения исследовательского результата, готовность довольствоваться малым в бытовом отношении, – к ушедшему времени, к более раннему периоду развития отечественной научной мысли. Казалось, что такие люди тогда чаще встречались и в жизни.

Писавшаяся в 1945-59 гг. трилогия Вениамина Каверина «Открытая книга» была экранизирована почти четверть века спустя – первые серии в 1973 (реж. В.А. Фетин), продолжение – в 1979 (реж. В.А. Титов). К тому времени история микробиолога и врача Татьяны Власенковой, создавшей дешевый антибиотик семейства пенициллинов и спасшей во время войны тысячи жизней (ее прототипом была акад. АМН СССР Зинаида Виссарионовна Ермольева, 1898-1974) (Puşkarova 2011, 11: 92-102) должна была стать образцовой для людей науки послевоенной эпохи. Целеустремленность, основанная на желании помочь людям, поразительная работоспособность, отчаянная смелость (часто связанная

со смертельным риском) – все эти мужские качества ученого дополнялись и в самом прототипе (З.Н.Ермольевой), и в ее литературном воплощении (Татьяна Власенкова), и в кинообразе, созданном Ией Савиной, женственностью.

Конечно, И.Саввина не была так обворожительна и сексапильна, как В.Серова, Л.Орлова и Т.Лаврова, но она была, бесспорно, женственна и выглядела как реально использовавшая ресурсы восходящей социальной мобильности в советской науке «простая девочка», ставшая известной ученой. Ее женственность (и в книге, и в сценарии, и в образном воплощении) нашла выражение в неподдельной чуткости, некоем таланте любви: и литературная, и киногероиня, как и их прототип, любили все жизнь одного человека, причем и после развода с ним. Подобная коллизия – и снова приложенная к судьбе женщины-ученого – была воспроизведена и в фильме «Ольга Сергеевна» (1975 г., сценарий Э.Радзинского, реж. А.Прошкин). "Красивая, но не желанная," – так позволяет сказать себе о ней ее учитель (!) профессор Никифоров. И на протяжении всей картины героиня (океанолог по профессии) страдает от неразделенного чувства к коллеге, во что, принимая во внимание, что ее играла одна из кинозвезд того времени, Т.Доронина, не слишком верилось. А вот в то, что муж упрекал героиню (такого же научного работника, как он сам!), в том что "дома у нас с тобой не было, полная безбытность" – зритель верил, поскольку повседневность ученых во все времена не знала выходных и праздничных дней, и потому бытовая неустроенность представлялась в то время неизбежным сопутствующим фактором повседневности человека из мира науки.

Интересно, что усложнение общей картины человеческих отношений в советском кино, ставшем к годам застоя более многомерным и менее похожим на «агитку», сказалось в иной, так же более сложной, трактовке образа женщины-ученой. Она была представлена по-прежнему 'модельной', идеальной в своих житейских устремлениях (наука превыше всего), но эта идеальность уже вписывалась в реальный контекст научных интриг. Чем сильнее и самостоятельнее становилась с течением времени героиня И.Саввиной как ученый-микробиолог, тем (парадоксально!) труднее ей оказывалось преодолевать интриги окружающих, завидующих ей и мешающих достигать поставленных целей. «Защитившиеся женщины» (т.е. имеющие научную степень) в мире, где их успехи такого рода никем не оценены, зато социальная роль замужней женщины престижна, начали размышлять с экранов кинотеатров о том, какова цена успеха в науке. Ровно, как в известных строках Риммы Казаковой, современницы этих фильмов («Стала ученой и защищенной в мире фальшивом. Может, и черт с ней, пустой, никчемной личной жизнью?..»).

Длительный период с конца 1970-х до начала 1980-х гг – разгар брежневского застоя, когда и советская наука стала буксовать в своем развитии, – нашел отражение в ряде комедийных лент, которые высмеивали атмосферу советских НИИ, все более наводнявшихся женщинами с нелегкими судьбами. Именно тогда произошел отход от знаковой символики повседневного труда ученого как опасного испытания (что было типично для оттепели), от милитаризации образов женщин-ученых (мгновенно мобилизующихся при

проведении опытов, одетых в униформу - белые халаты), от символизма солнечной, атомной и любой другой природной энергии, энергии огромной, но подконтрольной героям и героиням и направляемой ими на благо людям, – к упрощению, «снижению» образов, приближению их к реальности (Çaşçuhiп 2006)

В НИИ брежневских времен все еще хорошо платили, и получение ставки в них было желанной перспективой после обретения диплома о высшем образовании. Женщин, занимавшихся реальным научным трудом, во множестве, подчас никому неизвестных, НИИ становилось все больше. При этом росло число не только научных работниц, охваченных высокими помыслами, но и «научных бездельниц», пользовавшихся преимуществами своеобразной организации научной жизни с большим количеством свободного времени для плетения интриг.

Достаточно вспомнить такую киноленту, как «Гараж» (Э.Рязанова, 1979), и фильм-насмешку над НИИ, снятый по сценарию Б. и А.Стругацких, напоминающему их повесть «Понедельник начинается в субботу» под названием «Чародеи» (реж. К.Бромберг, 1982 г.). И в том, и в другом фильме присутствовали образы женщин-ученых, хотя они и не были первостепенными. Действие фильма «Гараж» разворачивалось в вымышленном НИИ «Охраны животных от окружающей среды», а в «Чародеях» - в Научном универсальном институте необыкновенных услуг (сокращенно НУИНУ). Что касается образов женщин, работающих в перечисленных НИИ, то они были разнообразны, в известной мере содержали черты реальных социально-психологических типов, которых можно было встретить в академической системе того времени и в то же время все выведены смешными. В рязановской комедии «Гараж» перед зрителем предстали «женщины науки», про саму науку явно забывшие – это и замдиректора института, доктор наук Аникеева (сыгранная той же актрисой, что играла героиню «Открытой книги» - Ией Савиной, которой, кстати говоря, не нравился ни фильм, ни сыгранный ею образ), и шустрая, говорливая «мнс Малаева» (в исполнении Лии Ахеджаковой). Подспудные социальные связи, «нутро» жизни коллег по институту предстали в фильме столь неприглядными, сколь и узнаваемыми; съемочная группа опасалась, что фильм «положат на полку» за его «антисоветскость», поскольку это был тот редкий случай, когда кино выдавало зрителю не грезу, а реальность («Гараж» - зеркало нашей неприглядной жизни!» – писал позже автор фильма, Э.Рязанов). Женские образы ученых в этой комедии сочувствия не вызывали и представления об их жизни за пределами конфликта, связанного с дележом земельных участков по гаражи, составить не позволяли.

В «Чародеях» наиболее значимыми были Алёнушка (А.Яковлева) - «заведующая лабораторией абсолютных неожиданностей»; добрая и отзывчивая вначале, она в результате колдовства директора Киры Шамаханской (отсылка к пушкинскому образу Шамаханской царицы из «Сказки о золотом петушке», и это второй важный персонаж фильма, роль Е.Васильевой) представала бессердечной и расчётливой карьеристкой ( книжный прототипом – Ведьмочка Стела). В брачном контракте с одним из отрицательных персонажей, помимо дачи-машины-квартиры в центре столицы и поездок за границу значилось

«назначение на должность заместителя директора по науке». Это говорит о желанности подобной должности, ее статусности, «хлебности» (хорошей оплате). Замечу, что это – едва ли не первое появление амбициозной ученой (чьи потуги были тут же высмеяны) на советском киноэкране.

Что касается самой Шемаханской, то она была явлена женщиной на высшей академической должности - директором института, доктором наук, весьма доброй, но чересчур занятой, ревливой и обидчивой – то есть обладательницей типично женских качеств, совершенно не совместимых со статусом женщины на столь высокой административной должности. Женщин-директоров институтов в те времена в АН СССР не было (кроме Н.П.Бехтеревой, но она стала академиком РАН в 1975 г. и директором лишь в 1992, в годы перестройки). Авторы фильма будто предупреждали о последствиях – что случится, если на научный Олимп будут выдвигаться женские кандидатуры... Высмеянная в фильме директриса института, по сути, – обнаружение страха перед талантами, способностями, профессиональной удачливостью женщин. Мужчины и мужская культура таким образом деконструировали своим фильмом миф о все могущей и всё всегда успевающей деловой женщине из академической среды. Комедийные образы перечисленных фильмов позволяют, с одной стороны, напомнить, какие вопросы стали волновать сотрудников НИИ во времена застоя. Все это вопросы далекие от науки: о материальном положении, об участке в гаражном кооперативе, о «хлебности» (хорошей оплате и престижности для любого сотрудника, а для женщины в особенности) должности в дирекции института. Такие женщины, облеченные властью, как раз тогда и появились в академических институтах. Об оборотной стороне этой медали, также придававшей черты реалистичности конструируемым режиссерами и сценаристами образам, о личной жизни таких «странных женщин» (название одного из фильмов времен застоя) зритель мог судить по кинодрамам, снятым в те же 1980-е годы.

Вышедший в один год с комедией «Чародеи» фильм «Кафедра» по одноименной повести И.Грековой (П.Лунгин, И.Киасашвили, 1982) и телеспектакль с тем же названием доказывали, что тема науки и жизни ученых оставалась в тренде десятилетия. И в повести, и в телеспектакле, и в фильме одним из важнейших был образ Нины Игнатьевны Осташовой, доцента кафедры. Исполненный малоизвестной, не избалованной ролями и приглашениями актрисой Свет.Кузьминой (которая после съемок вновь затерялась), он уже этой «неизбитостью» был приближен к тем сотням сотрудниц НИИ и доцентов кафедр, имя которым к концу брежневской эпохи было легион. Невзрачная, немодно одетая, кутающаяся в оренбургский платок (и более похожая на школьную учительницу) она в своей твердости, неамбициозности, преданности делу и старому заведующему кафедрой Завалишину противостояла множеству мужчин-приспособленцев в научном коллективе, чья повседневная увёртливость была показана без прикрас.

Верная своей женской социальной роли (оберегать, защищать, отдавать себя) героиня Осташовой и в научной работе, в социальной жизни явлена

носителем высоких нравственных качеств и способности жертвовать собой, успехом, достижениями. При некоторой внешней жесткости, неумении смотреть на вещи с юмором и принимать объективные решения, которые в творческом коллективе всегда компромиссны, она – уже в финале, разбирая бумаги Завалишина, оставшиеся после его смерти, вдруг обнаруживала, что ее кумир уж лет пятнадцать, как отошел от науки и ничего существенного в ней не создал. Чтобы поддержать его доброе имя, доцент Осташова включала в посмертный сборник трудов профессора собственную работу под его именем. Мог ли так поступить мужчина (ученик, младший коллега)? Женская жертвенность – убеждал фильм – творит чудеса, делая такое возможным. Вполне жизненно выглядел и финал киноленты, когда героиня, добившаяся снятия своего оппонента Флягина с должности заведующего кафедрой, осознавала прочный жизненный тыл в своих подрастающих детях, и именно они были представлены смыслом ее жизни, а не успехи в науке или преподавании...

Тема нескладности личной жизни настоящей ученой, которая обретает броню в виде степеней и званий, но остается внутренне уязвимой, поскольку часто не успевает создать (а еще чаще – сохранить!) семью, тема психологических опасностей, которые таит в себе научная профессия для жен и матерей, – стала со временем приобретать все большую «слышимость и видимость». «Чем меньше регалий – тем лучше жена!» - восклицал один из героев телеспектакля, вышедшего на экраны в том же 1982 г. и поставленного М.Розовским. Он также называется «Кафедра», но был поставлен по повести Валерии Врублевской. В этой постановке конфликт между учеными был представлен как противостояние беспринципного и подлого завкафедрой проф. Брызгалова (сыгранного М.Ульяновым) и парторга кафедры Юлии Григорьевны Барвинской (необычная, но замечательно сыгранная роль Л.Ахеджаковой). Эпицентром конфликта – согласно сценарию – было обсуждение диссертации о необходимости «уроков нравственности» в современной школе. Обсуждение этой темы выявляло характеры ученых и преподавателей разных поколений, в том числе тех, кому на тот момент было около 20-ти. Молодой приспособленец, претендовавший на звание доцента, уверял любимую, что ей стоит подождать с защитой, уступая ему место: «Мне нужна жена, а не синий чулок, набитый идеями! Я хочу, чтобы мои дети не были беспризорниками, чтобы они видели мать дома не только по вечерам!»

И вновь именно женщине была отдана роль носительницы высоких нравственных качеств, смелости и умения отстаивать собственное мнение. Чтобы это выглядело правдоподобным, нужно было как-то уравнивать позиции спорящих, потому Барвинская была выведена парторгом – женщиной на выборной партийной должности. В те годы должность парторга позволяла оппонировать мнению мужчины «при погонах» – заведующему кафедрой. В современной России такой возможности у женщины на кафедре нет. Не было ее и у Осташовой – героини первой «Кафедры»: поскольку она была всего лишь кандидатом наук, она не могла претендовать на заведование после смерти ее научного руководителя и главы подразделения профессора Завалишина, по той

же причине она не могла быть членом Ученого совета, на котором выдвигались кандидатуры нового заведующего. Она могла быть лишь заслушанной – не более того. И таково было положение тысяч женщин-сотрудниц НИИ в те годы в СССР: число докторов наук-женщин составляло лишь 14% от общего числа защитивших вторые диссертации (и эта диспропорция сохраняется поныне) (Puşkarova 2011, 123-131).

Общим знаменателем всех перечисленных фильмов, в которых были воплощены образы «ученых дам» периода брежневского застоя было стремление обозначить цену успеха женщины в науке и вообще выбора научной деятельности как жизненной стези. Все воплощения образов женщин-ученых не были столь сексапильны, как то было в 1940-1950-е гг., но все отличались привлекательностью, были одеты элегантно (насколько это соответствовало представлению об интеллигентной элегантности). С точки зрения средств внешней выразительности, то из них были почти изъяты очки (тем более, что и красивых оправ в Советской России было не найти, а о линзах никто и не слыхивал). Некоторые женщины-ученые красиво закуривали на экране – в телеспектакле «Кафедра» аспирантка, которой отказали в обсуждении ее диссертации и перенесли его на полгода, закуривала прямо на рабочем месте, на кафедре (что в целом было не принято).

Практически все успешные в науке женщины (в их экранном воплощении) были либо бездетны, либо с детьми – но без мужей. «Ты типичная женщина, хотя и доцент» - восклицал коллега Остаховой в фильме «Кафедра» (И.Грековой / П.Лунгина / И.Кисашвили), противопоставляя женщину с ученым званием обычной, званий не имеющей.

Успешная в науке женщина будет несчастливой в жизни – неявно убеждал зрителя кинематограф позднего застоя. И приводил пример: в очень популярном многосерийном фильме «Большая перемена» (1972, реж. А.Кортнев по мотивам повести Г. Садовникова «Иду к людям») главный герой - молодой педагог Нестор Петрович Северов (М. Кононов), обиженный тем, что в науке он обойден подругой Полиной, оставлял ее («ваш, уже не ваш...») и уходил преподавать в Школу рабочей молодежи.

Зритель редко видел повседневность НИИ в фильмах той поры, но имел возможность убедиться, что брачный рынок в них сильно сужен и героиням – «мнс» Тане Колотовой (Е.Прудникова) в «Младшем научном сотруднике» (1978, сценарий В.Приехмыхова, реж. В.Родченко), Вере (Л.Малеванной) в «Поздних свиданиях» (1980, сценарий Е. и А.Габриловичей, реж. В.Григорьев), Надежде Петровской (А.Каменкова) в фильме «Солнечный ветер» (1982, 6-тисерийный фильм Р.Горячева) удавалось получить высшее образование, окончить аспирантуру, иногда даже защитить диссертацию... Подчас (это был случай Надежды в «Солнечном ветре») они не имели преград, чтобы двигаться после защиты дальше – к получению собственной лаборатории, готовиться к защите докторской, но... всем им никак не удавалось обрести семейное счастье.

По сути, кинометограф убеждал в том, что цена женского успеха в науке – неумение строить отношения с избранниками, социально-коммуникативная некомпетентность, возникающая оттого, что время, необходимое для проб и ошибок в искусстве отношений с людьми, «убивалось» ими в лабораториях и архивах, было отдано науке, которая не всегда адекватно платила за такие жертвы. Но было ли в этом утверждении что-то новое, по сравнению с жизнью женщины-ученой столетием ранее? В 1985 г. был снят новый байопик – казалось бы, о женщине-гении, выдающемся математике Софии Ковалевской («Софья Ковалевская», реж. А.Шахмалиева), а на самом деле – о грустности обычной женской судьбы. Серьезная научная работа как высокое служение всегда воспринималась как мужская профессия; из оставленных С.Ковалевской воспоминаний (практически готового сценария для художественного фильма) было взято именно то, что касалось неженскости ее профессии и тех ограничений, которые накладывает она на женскую судьбу.

Роль талантливого математика, сыгранная 30-летней Е.Сафоновой (одновременно снимавшейся в «Зимней вишне», принесшей ей всенародную славу), была значима желанием показать сильную женщину в ситуации выбора между личным счастьем (М.Ковалевский – А.Ливанов, В.Ковалевский – В.Летенков) и эмансипированным существованием. Именно такую эмансипированность давала в XIX столетии принадлежность к миру ученых и преподавателей (Коçina 1955). В отличие от ленты 30-летней давности и подгаданный к очередной юбилейной дате со дня рождения ученой, этот 3-серийный телефильм был построен на вымышленных размышлениях дочери Софьи – тоже Софьи (дома ее звали Фуфой), пытающейся разобраться в отношениях своей матери с двумя однофамильцами – Владимиром и Максимом Ковалевскими. Наука существовала в фильме как фон и контекст межличностных отношений, при этом все три главных героя представляли разные сферы научного знания.

В отличие от событий вековой давности, когда женщин в науке не было и каждая была на виду, в фильмах о жизни науки в конце XX века констатировалась неизбывность семейственности в научных и научно-педагогических коллективах (тема затронута в фильмах «Гараж», в обеих «Кафедрах»), равно как возможности романтических отношений между стареющим директором (начальником в НИИ) и юным созданием (аспиранткой, лаборанткой, мнсом («Кафедра» по И.Грековой, «Младший научный сотрудник»). Обратные ситуации (отношения между статусными женщинами и их аспирантами), вероятно, в силу их нераспространенности в самой жизни познесоветского общества, художественного воплощения не нашли.

Киноиндустрия СССР того времени честно отобразила типическое для советской экономики стремление привязать работников к одному месту работы (вузу или НИИ в том числе, речь не только о предприятиях) на протяжении всей жизни. Практически все научные работницы и преподавательницы, за чьими жизнями наблюдал зритель, показаны работающими на одном на одном месте и в одном научном учреждении на протяжении многих лет (фильмы «Гараж», обе

«Кафедры»), а готовность уйти с насиженного и привычного места в другое – рисовалось как Поступок, на который способна редкая женщина-ученая и, главным образом, в обстоятельствах окончательного краха личной жизни и стремления заместить неудачи на личном фронте успехами в науке («Солнечный ветер»).

В отличие от ходульных образов кинематографа 1940-х, фильмы времен застоя показывали заботы, тревоги, надежды, жизненный мир научной интеллигенции «изнутри». Соотношение показа публичного и частного пространства менялось в зависимости от социальных задач фильма. Повседневные поведенческие практики ученых тесно связывались с общественной позицией и профессиональной деятельностью героев и героинь, образы уже не были столь однозначны.

Конец эпохи застоя был концом советской политической системы. Мифологема «ученая женщина» – как образец, как модель, идеал, который должны были воспринимать зрители и на который равняться, – постепенно подвергалась эрозии и в конце концов рассыпалась вместе с крахом культурно-идеологических основ советского режима.

На переломе между советским кинематографом, отображавшим желаемое и идеальное, и художественной эстетикой постсоветского времени оказалась давно забытая ныне комедия «Дорогое удовольствие» (1988, реж. Л.Марягин), в которой обожающую свою научную работу и готовящуюся диссертацию микробиолога Люсю сыграла Л.Кузнецова, а ее верного и понимающего мужа С.Мигицко. Сюжет закручен вокруг темы нищенского существования работников науки, когда конкретные инженерные навыки и умения (починить автомобиль) позволяют выжить семье научных работников, причем именно муж (сценарий А.Розанова) жертвует «чистой» работой в НИИ и начинает ремонтировать машины, чтобы дать возможность жене защитить диссертацию. «Абсурдизм реальности» был отмечен критикой (Stişova 1989), жертва мужа принималась зрителем благосклонно, поскольку сохраняла привычное, патриархальное распределение ролей: супруг становился реальным добытчиком (средств, дефицитных товаров, обеспечивающих более высокий, по сравнению с другими учеными, уровень жизни), а увлеченность жены наукой выглядела обычной женской прихотью. Героиня с ее научными потугами выведена жалкой, тощенькой, очкастой капризницей, зависимой от 'рукастого' мужа («Я скоро стану кандидатом наук и смогу спокойно ходить на рынок за покупками!»; «Если бы я была кандидатом – я могла бы купить 2 кг грецких орехов!»). Кинолента обыгрывала ситуацию начала горбачевской перестройки, когда работники НИИ месяцами не получали зарплаты, и отношения Власти и Науки перестали быть отношениями сюзерена и вассала.

Это время было отмечено и публикацией повестей и романов об отношениях Власти и Науки, которые давно ждали обнародования. Такова история российской генетики и ее противников, окружавших академика

Т.Д.Лысенко, которую представил в своем социально-философском романе «Белые одежды» В.Дудинцев. В 1986 г. роман увидел свет, в 1992 г. экранизирован (реж. Л.Белозорович) в 7 сериях телефильма. Косвенно, говоря о событиях полувековой давности, авторы затрагивали тему обреченности советской системы (деконструкция которой к тому времени уже медленно, но шла). Старые отношения между кинопроизводством и цензурой, между кинодеятелями и системой были уже очевидно исчерпаны. В фильме зритель видел, как высокие нравственные качества превращались в аскриптивный маркер женских характеров, тем более, что речь шла о фактах почти четвертьвековой давности. Хотя большинство персонажей романа и фильма – это мужчины, все же некоторые женские образы выразительно характеризуют те трансформации, которые произошли и в самой российской науке за полвека, и в способах репрезентации образа женщины–ученой.

Зритель верил выразительности отрицательных образов – подтасовщицы фактов, верной прихлебательницы начальства, профессора Анны Богумиловны Побияхо (Л.Малкина), Анжелы Шамковой (С.Селезнева) – аспирантки, которую Побияхо переманила обещанием поддержки и скорой защиты («Я ее возьму. Обломаю, наша девка будет!»). Несколько меньше веры было тем «розовым» в своей правильности и непротиворечивости положительным образам, которые авторы противопоставляли антигероиням. Тут и Ольга Посошкова (научный ранг не известен) (О.Егорова), ушедшая от мужа, когда стало ясно, что он способен на предательство идеи, и верная тень своего супруга цитолог Вонлярлярская (Л.Аринина), и студентка Женя Бабич (О.Арбузова) и, конечно, Елена Владимировна Блажко (Ж.Эппле). В традициях советского кино, отрицательные персонажи были непривлекательны (у В.Дудинцева Побияхо не ходила, а «плавала и колыхалась» и вместе с каждым шагом «колыхались все ее подбородки, наплывающие на объемистую грудь, прыгали на груди красные бусы»), а положительных – играли кинопрелестницы.

Центральная женская роль в сериале – роль Леночки Блажко – позволившая Ж.Эппле, сыгравшей ее в 27 лет, стать заметной актрисой, – давала возможность построить неходульный образ симпатичной, но при этом отважной молодой ученой, упорной и самоотверженной, умеющей не лезть напролом, но и не поступаться принципиальным. В романе ей дарована долгая жизнь с избранником, генетиком Федором Дежкиным после ареста (вызванного разгромом советской генетики), возвращение к нему после амнистии, семейное счастье с ним и двумя детьми. Всего этого в фильме не показано, события обрываются на ее исчезновении с научного небосклона после ареста *кубла*. В книге и в фильме именно в уста Лены Блажко вложена сентенция «в черные времена в белых одеждах долго не проходишь», т.е. идея лжи во спасение. Героиня Блажко говорит, что «белые одежды иногда необходимо прятать в шкаф».

Фигуры женщин-ученых, представленные в сериале, снятом на раннем этапе перестройки, явственно показывали все те же, прежние черты ожидаемого в ученой женщине, продолжающие женскую социальную роль – хранить (в

данном случае: верность идее), оберегать, помогать и способствовать, оттенять (активность мужчин), жертвовать собой и своей карьерой ради них, если не петь с мужского голоса, то по крайней мере быть ему созвучными. Отрицательные персонажи (аспирантка Шамкова, профессорша Побияхо) также подтверждали свою схожесть с чеховской Душенькой, поскольку тоже пели с голоса, но уже другого, также статусного мужчины – антагониста главного героя генетика Ф.Дежкина, а именно – акад. Рядно. В фильме, рассказывающем о жизни научных работников, не было вновь ни одной счастливой судьбы, и кинематограф вновь обкатывал идею несовместимости профессии ученого с радостью семейного существования. В этом было определенное отступление от старых от традиций социалистического реализма, одной из черт которого была демонстрация социального оптимизма.

Анализ постперестроечного кинорепертуара показывает, что тема науки ушла на задворки сюжетных списков. По мере того, как самой наукой становилось заниматься все более непрестижно, тема жизни научного сообщества вначале ушла в тень, а затем и вовсе потерялась среди десятков более востребованных. В условиях идейных исканий последнего двадцатилетия кино утратило значимость «педагогического пособия для масс», коим было долгие годы (Bulgakova 2005; Volkov 2006). Вместо темы *работы*, в том числе работы как служения идее, науке, обществу, на первый план стали выдвигаться проблемы личности культуры отношений ученых как части городской интеллектуальной элиты, их запутанности и усложнённости. 4-хсерийный телефильм «Попытка Веры» (2010 г., другое название «Жизнь в квартире 115», реж. А.Антонов) об отношениях мужа-генетика с женой, врачом-исследовательницей, репродуктологом, по сути, был предупреждением о том, что женясь на деловой женщине, ученом (разве что не с мировым именем), мужчина должен понимать, что образцовой хозяйки из нее не получится. Конфликтная ситуация разрыва людей почти одной научной специальности, не смогших продолжать жить вместе, разрешалась не слишком правдоподобным обретением счастья ученой с... сантехником.

Резкое падение престижа научной деятельности, обнищание и столичного и провинциального научного сообщества не могло так или иначе не прорваться на экраны современного российского кинематографа. Поэтому нет ничего удивительного, что между квартирой ученой Никитиной в фильме «Весна» 1947 г. и питерской коммуналкой, в которой «чайники не мыли со времен *Июльского дождя*» – по сценарию А.Смирновой – обитает кандидат наук Лиза Воронцова, ученый-этнограф, сотрудница Музея этнографии РАН (фильм «Кококо», 2012 г., реж. А.Смирнова) дистанция огромного масштаба (Şavlovski 2012). И не только временного. Сюжет фильма – знакомство в поезде научной сотрудницы с ученой степенью Лизы с провинциалкой «из Ёбурга» [Екатеринбурга] Вики, которой Лиза предложила остановиться у себя дома. Взаимное непонимание, неумение интеллигентной Лизы понять жизненные ценности Вики, бессмысленность желаний 'подтянуть' Виду до себя, столкновение их культур показывает, что за полстолетия мифологема «ученой женщины» рассыпалась, да и сама профессия этнолога, ученой-музейщицы превратилась в «мертвый культурный код, как,

скажем, сонет — мертвая форма для современной поэзии». Еще совсем недавно – в фильме «Плащ Казановы» (1993 г., режиссер и сценарист А.Галин) русская искусствоведка (научная степень не ясна, роль И.Чуриковой) за границей могла хотя бы применить свои знания – и языковые, и профессиональные – что и давало завязку фильму: в ней подозревали богатую даму, которую хотел обольстить местный жиголо. Но спустя 20 лет познания «ученых дам» в гуманитарных дисциплинах стали куда менее востребованы.

Вот почему современному зрителю явлена в кино картина, совсем не похожая на зажиточный быт научной интеллигенции 1940-х в к/ф «Весна». Масса деталей обычной для нынешних ученых бытовой неустроенности... Тут и переполненность дома мелкими ненужными предметами (которые кажутся хозяевам еще годными для чего-то), отсутствие средств на ремонт квартиры («бумагу в унитаз не бросайте, там ведро, у нас трубы старые»), бестолково организованное пространство квартиры. Быт отражает внутренний мир хозяйки этого странноватого жилища, где вещи разных эпох соседствуют с неразобранными книгами, вазочками, предметиками, к которым не прикасалась рука, вероятно, уже многие годы. Понятно, что в сравнении со старыми фильмами об ученых, трагикомедия «Кококо» явила воочию переворот оверкиль. Его свершила вся наша система представлений о собственной стране, метнувшись из одной полуправды в другую (Kicin 2012). Фильм, весьма подробно рисующий контекст жизни современной российской научной интеллигенции, показывает через образы женщины-ученой и ее коллег по Музею этнографии и антропологии РАН, что словосочетание «российский ученый» (или «учёная») – это уж точно мифологема. Классический образ русского интеллигента, его умозаключения, его терзания и его жертвенность так и не стали конструктивной моделью для развития общества и не станут уже никогда.

Коллеги Лизы и она сама смешны и не вызывают сочувствия. Не вызывает сочувствия или возмущения старая, давно не менявшаяся мебель в Отделах музея, то есть на рабочем месте женщины-ученой, допотопные каталожные ящики, устаревшая компьютерная техника, криво стоящие книги на полках и раскиданные повсюду карты в тубусах. Фильмы престали быть в современной России 'педагогическими пособиями', тема желанная воспитать провинциалку, потуги на этом поприще имеющей ученую степень Лизы осмеяны: до знакомства с Викой она направляла те же самые усилия на изучаемых ею алеутов, один даже жил у нее, но сбежал. Образы ученых и самой героини фильма «Кококо» отразили трансформацию статуса науки в нашем обществе и образа ученого (ученой) в общественном сознании. Если раньше профессора, ученого представляли человеком образованным, немного не от мира сего, при этом глубоко порядочным и деликатным, то сейчас его образ – это типаж неудачника, не сумевшего устроиться в жизни. Двигать науку сегодня - совсем не круто, зарплаты у ученых просто смешные.

Обзор истории конструирования и деконструкции мифологема «ученая женщина» завершает 12-серийная мелодрама, в центре которой фигура кандидата физических наук, работающей в сфере нанотехнологий

(В.Толстогонова). В телесериале «Второе дыхание» (2013, реж. С.Пикалов). начавшая было рассыпаться идеологема «женщина, преданная отечественной науке», вновь обрела контрастные очертания и мотивацию к тиражированию. В ленте обсуждения сериала зрителями встретилось восторженное: «Мы видим, как одна женщина сделала за несколько дней то, что не могла сделать за год целая лаборатория ученых!». Однако большинство зрителей увидело в фильме не отображение реальности (как, скажем, в «Кококо»), а вновь сплошные натяжки и допущения, говорящие о том, что жизни современных ученых (женщин в том числе), равно как жизни НИИ, прозябающих на остаточном финансировании, да и Сколково, которое финансируется достаточно и ученые получают огромные гранты под свои идеи, – создатели фильма не знают:

Возможно, авторы решили сэкономить на научных консультантах– а без них было не добиться достоверности (Kirby 2003, 231-268). Между тем, 2000-е были уже временем новых модальностей (новых типов соотношения содержания авторских высказываний и действительности), позволяющих размышлять об особенностях статуса женщин-ученых и конструируемых идеологем в контексте именно сегодняшнего времени.

Снятый в два приема, фильм «Второе дыхание» (часть серий 2013 г., заключительные – в 2014 г.), был явно успешен и показывался Первым каналом, то есть жизнь научных работников стала вновь интересна массовому зрителю. Впервые после «Открытой книги» в центре повествования стоял именно образ научной сотрудницы – физика, кандидата наук Маши Шевелевой) но – ровно в соответствии с гендерными стереотипами – как бы талантлива, умна и успешна она ни была, – изображена она эмоционально-зависимой от мужчины, точнее мужчин (всего своего мужского окружения, ведь наука – сфера мужского господства). Вольно или невольно, художник по свету сделал ленту в основном серой: серый город, тусклый свет в квартирах, мрачные стены в институте и даже в «наноцентре»: жизни ученых и особенно женщин явно не хватало солнца и ярких оттенков. Невольно авторы фильма показали и то, как дети современных ученых женщин становятся по сути «беспризорниками»: если мать-ученая – гений, а отец – тряпка, их сын (пока его мама, подобно героине «Открытой книги», совершала великие открытия и хотела спасти всё человечество) может оказаться в смертельной опасности.

Житейская проблема женщины, чей муж оказывался слабаком и которая лишь мечтала о настоящем супруге, помогал повседневно и понимал ее жизненные установки, была приближена к реальности: как в жизни современных ученых благополучные семьи чаще встречаются там, где муж и жена не одной научной специальности и не конкурируют (Puşkarova 2012, 161-173), так и в фильме счастье героини в конце концов составлял врач, а не физик.

Приближению к реальности в мелочах повседневья зритель мог верить, как и отдельным репликам («В нашей стране либо ты ученый, либо у тебя сытые дети!»; «А мыть-стирать-говорить – не работа разве?!»). Помимо неустроенности, зритель находил в фильме и драму «перечеркнутых усилий» (особенно после

возвращения героини с зоны), драму ответственности (после получения высокого статуса и необходимости его оправдать) и цейтнота, не говоря уже о драме проблемы с законом (как в свое время рязановский герой в «Вокзале для двоих», Маша брала на себя вину за сбитого на дороге человека, чтобы муж не потерял научного темпа и научного статуса). Вернувшись из мест заключения, героиня быстро справлялась с научной проблемой, которую не мог решить целый коллектив лаборатории, что демифологизировало представления о характере труда ученого-исследователя, находящегося на переднем крае науки, тему длительности научных усилий для получения хоть какого-то результата.

Начатый еще «оттепельными» фильмами («Девять дней одного года») процесс деконструкции традиционного внешнего образа «женщины, преданной науке» – без кокетливых причесок и нарядов, одетой «бедненько, но чистенько» (без неряшливости, однако; последняя более характерна для внешних воплощений «мужей науки»), повсю развернулся в 2000-е гг. Стиль одежды героини «Второго дыхания», скорее, студенческий, во всяком случае – молодежный, она не чужда светскости и умению держаться на вечернем *party* в «наноцентре». Таким образом фильм транслирует обществу желаемые для современной власти образцы отношения ученой к делу и к себе, к выполнению своего профессионального долга и к тому, как это должно быть репрезентировано (а именно: «радовать глаз»). Для наглядности нравственность героини противопоставлена алчности администратора от науки, который сам никакого научного продукта не создает, но участвует в распределении финансовых потоков и отрезает от них себе немалую долю (образ руководителя нанлоборатории Сергеева, роль Г.Дурнайкина). Он – 'чужой' в науке 2000-х, какими были западно-ориентированные ученые, «шпионы» в 1950-х, карьеристы в 1960-х и в годы застоя... Очевидно, что вся эта эволюция репрезентации взаимоотношений ученых и государства, а также кинообразов «своих» и «чужих» ученых была исторически детерминирована не столько взглядами авторов сценариев и режиссеров, сколько приоритетами государственной политики и связана с задачей формирования правильных, с точки зрения принципов соцреализма и ныне постсоветской идеологии, зрительских представлений о научном сообществе.

\*\*\*

Подводя итоги проделанной аналитической работе, отмечу еще раз, что советский кинематограф, имеет особый эвристический потенциал, поскольку содержит многоуровневую, своеобразно закодированную (знаками и художественными образами) информацию как основу конструируемого мифа об особом месте Науки в культурной жизни страны, в том числе мифа о ценности жизни и труда ученой женщины. Важно было высмотреть во всех фильмах не только то, что его создатели высказали, но и то, что прорвалось на экран помимо их желания и сознательных интенций (Usmanova 2002, 38-65), что понималось зрителем «между строк» (непроговоренные ценности, случайные свидетельства). Они и помогли понять ту реальность, которая вошла в фильм как неявный фон (Yarskaya-Smirnova 2001, 72-92).

Образы женщин-ученых нашли свое место в самых различных жанрах - мелодрама, биографический, производственный, научно-фантастический фильм, комедия... Благодаря кино, особенно кино художественному, играющему высокую роль в конструировании и поддержании социальных мифов и социально одобряемых стратегий поведения, было возможно проследить изменения в общественном бессознательном. На основе увиденного в кино заимствовались модели поведения, равно как их образцы в сознании всех зрителей, в том числе и женщин (ведь именно они по-особенному сопереживали героиням и идентифицировали себя с ними). Так формировалась концептуальная модель реальности, которая обосновывалась в строгом соответствии с правильной, социальной поддерживаемой структурой ценностей. Сердцевиной ее был концепт одобрения интеллектуалами действий и интенций власти. Показывая 'приблизженный к правде' семейный и профессиональный быт академического сообщества в целом и ученых женщин в частности, их эмоциональный мир и повседневные поведенческие паттерны, киноленты оказывали перманентное влияние на коллективные представления, отвечающие за социальную ориентацию и восприятие реальными научными работницами и преподавательницами самих себя.

На протяжении всех 60 лет, которые рассмотрены здесь сквозь призму кинофильмов о женщинах-ученых в изображении этих «героинь науки» существовала некая константа, над которой не властны социальные катаклизмы. Против воли авторов фильмов или как раз следуя их мотивированному желанию, в кинолентах нашла отражение особая *непростота*, нелегкость научной работы. У ученых на самом деле нет фиксированного рабочего времени, как правило, оно превышает продолжительность установленного рабочего дня, не всегда получаются удачные результаты, необходимо постоянное усовершенствование своих знаний, умение воспринять и оценить поток научной информации и критики в свой адрес. Собственно из этого следует вывод о том, что женщина – чтобы объединить научную карьеру и материнство, быть хорошей матерью и успешным ученым, – нуждается в стойкой финансовой ситуации в стране (и в ее семье), в стабильной помощи и поддержке общества.

Определенной константой можно считать отсутствие в советских и постсоветских фильмах образов женщин-ученых как «чужих и чуждых» стране и ее приоритетам. Негативные образы научных работниц и преподавательниц в проанализированных выше фильмах – образы прихлебательниц, «душечек», чиновниц от науки, не были образами носительниц активного интеллектуального начала. В послевоенные годы 'чужими' в фильмах о науке были зарубежные ученые (почти шпионы); ученые, преклоняющиеся перед Западной наукой, пытающиеся контактировать с зарубежными коллегами, передавать советские открытия за границу – и ими выводились только мужчины. В годы оттепели такими 'чуждыми элементами' считались и карьеристы, идущие академические институты не ради научной деятельности, а ради высоких административных постов – и снова в фильмах это были мужчины. Они могли воровать научные секреты, подводить героев к самоубийству, относиться к науке как источнику

материальных благ – но все это были не женщины. Во-первых, в самой научной реальности последней половины столетия таковых злодеек было немного; во-вторых, традиция представлять женщин существами более нравственными, чем сильный пол, - никуда не исчезла.

Стиль поведения и одежды, когда речь шла о женщинах-ученых, оказывался подчищенным, улучшенным, их язык и стиль общения с коллегами – более литературным и правильным, даже физиономический тип учитывался и участвовал в игре: на роли героинь науки подбирались и подбираются женщины с яркой индивидуальностью («лица необщим выраженьем»), с открытым, ясным взором, прямоотой и простотой, не лишенной некоторого аистократизма и интеллигентности. Не только Софья Ковалевская, но и рядовые деятельницы науки вплоть до горбачевской перестройки выступали личностями общественными, равнодушными, часто бесстрашными и очень принципиальными. После 1990-х гг. – вместе с падением престижа науки – они стали изображаться более приземленными и менее включенными в общественно-политическую жизнь; в последние годы (вместе с ностальгией по советскому, «не по прошлому ностальгии – ностальгии по настоящему», А.Вознесенский) – кинематограф вновь вернулся к образам ученых дам без страха и упрёка. При этом и рутинные повседневные заботы уже не опускаются создателями образов женщин-ученых, а вплетаются в ткань киноповествования. От почти рекламного показа зажиточного быта послевоенной интеллигенции и одиноко живущей ученой с мировым именем (главное желание которой – сделать открытие, которое превзойдет мировые достижения, как в фильме «Весна») кинематограф эволюционировал в сторону пропаганды индивидуальной (а не коллективной) успешности женщины-ученой, ориентированной на получение западных грантов («Второе дыхание»). Стремление к нормальной, достойной жизни перестало быть предметом недоверия или осуждения в обществе, и миф о том, что стремление к высоким доходам может противоречить выполнению профессионального долга ученой, ныне окончательно развеян.

## ЛИТЕРАТУРА

BAYRAU, D. (1994) *İntelligentsiya i vlast' – sovetskiy opt* // **Oteçestvennaya istoriya** 2: 122-136

BULGAKOVA, O. (2002) *Sovetskiye krasavitsı v stalinskom kino* // **Sovetskoye bogatstvo. Stat'yi o kul'ture, literature i kino**. Sankt-Peterburg: Nauka, 391-411.

BULGAKOVA, O. (2005) **Fabrika jestov**. M.: Novoye literaturnoye obozreniye.

VOLKOV, V. (2006) *Kazus Kagarlnitskogo* // **Mirovoy sotsialistiçeskiy veb-sayt**. 2006. 20 maya // <http://www.wsws.org/ru>.

VAYL, P. и A. GENİS. 60-e. **Mir sovetskogo çeloveka**. M., 1998. C.100.

- DAŠKOVA, T. (2003). Lyubov' i bit v sovetskom kinematografe 30-50-h gg. // **Otečestvennaya istoriya**. 6: 59-67.
- ZUDİNA, A. (2011) Nauka i obraz uçoного v sovetskom kino (1928-1986 godı) // **Obščestvenniye nauki i sovremennost'**. 5: 167-176.
- SEKİRİNSKİ, S. (2003). İstoriya strani. İstoriya kino. Tematičeskiy vıpusk // **Otečestvennaya istoriya**. 6: 3-127.
- KİÇİN, V. (2012). Devuški s karakterom. Fil'm «Kokoko» otkrıvayet eru separatnogo jenskogo kino // **Rossiyskaya gazeta**. 18 июня
- KOVALEVSKAYA, S. (2005). **Vospominaniya**. Moskva: AST-Press, 2005.
- KOÇİNA, P. YA. (1955) **Sofya Vasilyevna Kovalevskaya**. Moskva: Nauka.
- LİVŠİTS, L. (1948). Trudnosti preodolenniye i nepreodolimiye (P'yesa "Sofya Kovalevskaya" brat'yev Tur v teatre im. T. G. Ševçenko ). İyun' 1948 // <http://www.levlivshits.org/index.php/works/vopreki-vremeni/publ-recenz-menu/249-trudnosti-recenz.html>
- MAMATOVA, L. (1990). Model' kinomifov 30-h godov // **İskusstvo kino**. 1990. № 11. S. 103-111
- MEJUYEV, B. (2013). 26.11.2013 // **Kino-teatr.ru**. Kod dostupa: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/2667/forum/#1918695>.
- PUŠKAROVA, N. L. (2006) Jenščını-uçoניye v postsovetskom fol'klоре // **Etnografičeskoye obozreniye**. 4: 39-59
- PUŠKAROVA, N. L. (2010) İz nebitiya: jenskiye imena v rossiyskoy nauke naçala XX v. // **Nauçniye vedomosti BelGU**. Tom 1(72). 13: 143-150
- PUŠKAROVA, N. L. (2010) Jenščını v rossiyskoy nauke kontsa XX – naçala XXI veka: obobščeniye količestvennih karakteristik // **Jenščını v rossiyskom obščestve**. 3: 24-36
- PUŠKAROVA N. L. (2011a) Libido academica // **Antropologičeskiy forum**. 14: 168-192;
- PUŠKAROVA, N. L. (2011b) Vosproizvodstvo kadrov dlya rossiyskoy nauki v sovetskiy i postsovetskiy period: genderniy i institutsional'niy aspektı// **Vestnik Tverskogo Gosudarstvennogo universiteta**. 3: 58-77
- PUŠKAROVA, N. L. (2011c) Jenščını v sovetskoy nauke 1917-1980-e gg. // **Voprosı istorii**. 11: 92-102
- PUŠKAROVA, N. L. (2011d) Jenščını v sovremennoy rossiyskoy nauke // **«Noviye jenščını» i stariye genderniye poryadki. Sbornik nauçnih statey, posvyaščenniy 10-letiyu Tsentra jenskoy istorii , gendernih issledovaniy v Tv GU**. Tver': TGU, 123-131
- PUŠKAROVA, N. L. (2012a) Gendernaya sistema v Rossii 20 veka i sud'bi rossiyanok // **Novoye literaturnoye obozreniye**. 117: 8-24

PUŞKAROVA, N. L. (2012b) « Da zečem mne eto nujno ?» Počemu rossiyskiye jenşçini-uçonıye ne «rvutsya spesivo» k nauçnoy slave? // **Jizn' v jenskom svete. K 60-letıyu V. İ. Uspenskoy.** Tver', 2012. S. 161-173

PUŞKAROVA, N. L. (2013a) «Da zečem mne eto nujno ?!» // **Rossiyskaya povsednevnost' v zerkale gendernih otnoşeniy:** Sbornik statey. Moskva: NLO, 838-855;

PUŞKAROVA, N. L. (2013b) «Vıdumki obıjennıh jenşçin» ili «dopolnitel'naya pomoşç ne vredna»? // **Rossiyskaya gendernaya istoriya s «yuga» na «zapad»: proşloye opredelyayet nastoyaşçee:** T. 2, 65-68;

PUŞKAROVA, N. L. (2013c) «Uma ne nado»: sotsial'niye predstavleniya o jenşçine-nauçnoy-rabotnitse v sovetskom i postsovetskom obşçestve // **Trudi Karel'skogo nauçnogo tsentra RAN.** 3: 89-98.

SALNİKOVA, YE. V. (2010) **Sovetskaya kul'tura v dvıjenii: ot seredinı 1930-h k seredine 1980-h. Vizual'niye obrazi, geroi, syujeti.** Moskva: LKI

STİŞOVA, YE. (1989) Dorogoye udovol'stviye // **Sovetskiy ekran.** 1989. 1: 21-28.

SIROV, V. N. (2006) Kino kak istoričeskiy istoçnik // **Çelovek-tekst-epoha: Sbornik nauçnih statey i materialov.** Vıp. 2: Sovremenniye problemi istoçnikovedeniya / Pod. red. V. P. Kulemzina, Ye.Ye. Dutçak. Tomsk: İzdatel'stvo Tomskogo universiteta, 26-41

TERLİNSKİY, O. V. (2006) **Nauçnaya intelligentsiya v sovetskom kinematografe: osnovniye tendentsii reprezentatsii.** Avtoreferat dissertatsii na soiskaniye uçonoy stepeni kandidata istoričeskih nauk Krasnodar: KGU,

HAZOV, V. K. (2009) **Mifologemı rossiyskoy kul'turı postsovetskogo perioda (1990-e godı) : filosofskiy analiz.** Astrahan': API.

ÇAŞÇUHİN, A. (2006). **Prezentatsionniye tehniki sovetskogo učitelya 1950-1960-h gg.** // Sotsial'no-gumanitarnoye i politiçeskoye obozreniye. Mayskiye çteniya 2006. Perm': Permskiy gosudarstvenniy tehniçeskiy universitet [<http://maiskoechtivo.pstu.ru>]

ŞAVLOVSKİY, K. (2012). Gost'ya iz nastoyaşçego // **Seans.** 27 iyunya 2012.

KIRBY, D.(2003). Science Consultants, Fictional Films, and Scientific Practice» // **Social Studies of Science.** 33/2 (April): 231-268.

MARSH, R. (1986). **Soviet Fiction Since Stalin: Science, Politics, and Literature.** London: Rowman & Littlefield

WOLL, J. The Grand Illusion (2000) // **Real Images. Soviet Cinema and the Thaw.** London-New York: I.B. Tauris Publishers.