



ГОДИШНИК НА СТУДЕНТИТЕ ПО СОЦИОЛОГИЯ  
АСОЦИАЦИЯ НА СТУДЕНТИТЕ ПО СОЦИОЛОГИЯ В СУ  
КАТЕДРА СОЦИОЛОГИЯ, ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
СУ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
Том 5, 2008-2009

---

## ОБРАЗЪТ НА ЖЕНАТА В БЪЛГАРСКОТО КИНО ОТ ВРЕМЕТО НА КОМУНИЗМА

**ПЕТЯ ПАВЛОВА**

Курсова работа по дисциплината "Социология на културата"

Ръководител: ас. Ния Нейкова



В един от своите най-известни трудове - „Understanding Media. The Extensions of man”, канадският медиен теоретик Маршал Маклуан изказва твърденията си, че медиите са продължение на хората, на техните сетива (например електричеството като продължение на нервната система)<sup>1</sup>. Киното като медия, следователно, може да бъде възприемано като продължение и отражение на нас самите, което предопределя неговата роля на огледало на социалната структура и същност, на нейните проблеми.

Медиите при тоталитарните режими са особено важна част от самия режим, те са машина на пропагандата, разпространяват, поддържат, оформят и насаждат идеологията сред масите, упражняват контрол. В социалистическа България киното, започнало да пише своята история с прожекцията на първия български игрален филм „Балкан е галант” от 13.01.1915 г. на режисьора Васил Генов, заема особено важно място в сферата на културата, защото контролирано стриктно от цензурата, то изпълнява своята медийна функция на пропаганда, на популяризиране на новия светоглед и прокарането на социалистическите идеи сред народа.

Киното е отражение на социално-културните процеси, произтичащи в обществото с промяната на обществения строй и пренастройката на хората на вълната на ценностите, определени от социализма като основополагащи и общовалидни. Чрез изкуството и културата новият тоталитарен режим се опитва да доближи тези ценности до народа, да ги направи приемливи, да ги направи образци за подражание, съгласувани с партийната линия. Българският игрален филм е средство за онагледяване на противоречивите държавни политики относно положението на жената в обществото, като целта на режима е да овласти ценностите, изобразени на филмова лента, като обществено приемливи форми на социален живот и на социални взаимоотношения. Киното проследява развитието в социалистическото общество на еманципационния проект от началото на 50-те години с изобразяването на идеала за жена като работник-ударник, трудещ се за издигането на социалистическия строй (намиращ израз в кинопрегледите, прожектирани преди самите филми в кинозалоните), през завръщането и реабилитирането на занемарената роля на жената като преди всичко майка от 60-те и 70-те (в набор от различни филмови образи) , за да се достигне до разнообразието от женски образи, крайно различните форми на еманципация и професионална и житейска реализация през 80-те години, в края на социалистическия режим (характерно изобразено във филма „Дами канят”, 1980г.).

---

<sup>1</sup> McLuhan, Marshall: The Gadget Lover. Narcissus as Narcosis. B: Understanding media. The Extensions of man. London/New York 2002 [1964], стр.43

След края на Втората световна война и налагането на комунистически режим в България след 9.09.1944г. започва да се следва съветския модел за изграждане на социалистическо общество. Една от основните линии на съветското влияние засяга еманципацията на жените, която е същностен елемент „на характерното за социализма „трудово общество““. Процесът на еманципация може условно да се раздели на три периода с техните характерни особености, породени и обусловени от историческия, икономическия и социалния контекст: първият е от настъпването на комунизма до края на 50-те години, вторият обхваща разцвета и най-силните 2 десетилетия - 60-те и 70-те, и третият период е в залеза на социалистическия режим през 80-те години.

Първият етап, започнал веднага след преврата, се характеризира със стриктно следване на съветския модел. Отношението на социализма към жената е като към равнопоставена личност, прокламира се почти пълна взаимозаменяемост на двата пола в публичното пространство. Налага се представата за новата „социалистическа“ жена като за „мъжко момиче“.<sup>2</sup>

Социализмът изгражда и налага нови концептуални схеми за възприемане на мъжествеността и на женствеността, той има „...откровеното намерение да изравни правата и задълженията на двата пола във всички области на стопанския, държавен, културен и обществено-политически живот“<sup>3</sup>. В ранните години на комунизма, началото и средата на 50-те години, патриархалността като отличителен белег на балканските култури, а следователно и на българската<sup>4</sup>, бива подменена с нов социален порядък на равенство между половете и еманципация на жените, включване на жените в работния процес и навлизането им дори в някои считани за традиционно мъжки производствени отрасли като стругарство, огнярство, селско стопанство, те са „активни строителки на социалистическото общество“<sup>5</sup>. Стремжът е жената да замени мъжа в сферата на труда, но без това да става в ущърб на семейните ѝ задължения. Традиционната и дълбоко вкоренена патриархалност на българина изисква време и постоянство в налагането на новия образ.

Веднага след 9.09.1944г. се прокламират равните политически права на жените, те имат право да гласуват, да бъдат избирани в парламента, навлизат в политическите

---

<sup>2</sup> Марчева, Илияна: Мъжките момичета в кръговрата на промените: Българката през втората половина на ХХв. В: Гавраилова, Райна: Граници на гражданството: европейските жени между традицията и модерността. ЛИК. София 2001. стр. 318.

<sup>3</sup> Попова Гергана: Звеноводката Радка и по-късните пиратки. 2. Възвърнатите тела. <http://grosnipelikani.net/modules.php?name=News&file=article&sid=334>, 20.01.2009г.

<sup>4</sup> Лулева, Ана: Мъжествеността на прехода. Криза или преоткриване на патриархата. <http://cwsp.bg/htmls/page.php?category=445&id=976>, 20.01.2009г.

<sup>5</sup> виж: Попова, Гергана

партии. Основен образ, символ и олицетворение на новия режим става Цола Драгойчева като активна комунистка и важна политическа фигура. Ролята на киното като медия в този момент е в налагането на новия дискурс. В киносалоните продължава прожекцията на седмичните кинопрегледи (зародили се като аналог на европейските киножурнали още преди идването на социалистическия режим, но преименувани от него на „Отечествен кинопреглед“) . Под кинопреглед се разбира „киноинформация, като репортаж на актуални събития и факти от съвременния живот”<sup>6</sup>. Те са с дължина от 10-15 минути, като техен съвременен аналог би могъл да бъде телевизионният репортаж. Телевизията се появява в живота на българите сравнително късно, в началото на социализма киното е единственото средство, освен радиото и печатните издания, което популяризира режима. Редовното излъчване на седмичните кинопрегледи в България започва от април 1941 г. и продължава почти без прекъсване до 1982 г. В хронологическите рамки на тези четиридесет години са създадени 2364 кинопрегледа, които всяка седмица събират в 10 минути актуалните събития и техния прочит съобразно пропагандните акценти на политическата система, към която принадлежат и на която служат. Те показват политическия живот, културните и спортни събития, но с акцент предимно върху вътрешнополитическите сюжети.<sup>7</sup> Деян Деянов твърди, че седмичните кинопрегледи носят „тайнствения хелиотропизъм на "светлото комунистическо бъдеще", чрез тях „хрониката на всекидневните събития се оказва знак на това бъдеще”<sup>8</sup>, за него социализмът е общество на мрежи, разбирани като „обективни структури от позиции”. Кинопрегледите са много по-ефективни от пресата или радиото, защото придават „непостижима плътност на общите места на паметта: живи тела, погледи, осветяване и оставяне в сянка, жив говор, а към така уплътнените места на паметта насочват зрителски очи, които [...]са в камерата и се идентифицират с очите на действащите лица”. Включването на жените във всички отрасли на производството, дори нетипичните за жени, поражда необходимостта от пропагандиране на образа на „мъжкото момиче”. Затова в киносалоните и чрез седмичните кинопрегледи режимът прави достъпни и живи образите, които иска да наложи. Показвайки жените в тяхната нова трудова роля на полето, на строежа или във фабриките, кинопрегледите са „нормализиращи машини”, те правят усърдните работнички реалност, защото технологиите на киното са технологии на властта. Така

---

<sup>6</sup> <http://www.history.swu.bg/PDF/GD2.pdf> , 02.02.2009г.

<sup>7</sup> виж: 6

<sup>8</sup> [http://www.online.bg/kultura/my\\_html/2052/kinopreg.htm](http://www.online.bg/kultura/my_html/2052/kinopreg.htm) , 02.02.2009г.

цялостно се изгражда образът на жената като работник-ударник, образът на „мъжко момиче“.

До края на 50-те всички жени са включени в производствения процес, но без да бъдат осигурени необходимите социални условия за едновременната работна дейност и отглеждането на деца, нараства и неудовлетвореността на жените от неизживяното майчинство.<sup>9</sup> Това се случва в края на 50-те и началото на 60-те, когато ударничките все по-рядко се гордеят с липсата на време за отглеждането на децата. Усиленото популяризиране на жената-работник и откъсването на жената от функцията ѝ на майка обаче намира отражение в сериозен демографски спад. „След първоначалния патос за освобождаване на жените от дома и частната собственост чрез включването им в обществения труд, държавната политика на късния социализъм отново се върна към пропагандиране на семейните ценности и природната предопределеност на жените като майки.“<sup>10</sup> Държавната политика заменя идеалния образ на жената-ударник с този на работещата жена-майка, която, подобно на многоръко божество, успява да надхвърли плана за петилетката и да отглежда достойни граждани. Българските жени получават равнопоставеност и биват еманципирани много бързо, но за разлика от еманципацията, постигната бавно от феминистките движения в Западна Европа, към ролята на майка и домакиня бива прибавен образа на трудещ се, без еманципацията да намира израз в рамките на дома.

Държавата започва да отделя повече средства за социално осигуряване на работещите майки, призовава жените към изпълнение на майчинския им дълг, като разчита и на ефекта на медийната популярност.<sup>11</sup> До 1975г. се достига изключително висок процент на заетите професионално жени, те навлизат в общественото производство, редица професии се феминизират като например учителската, средните медицински кадри, леката промишленост. Като цяло образът на „мъжките момичета“ се интелектуализира, което намира своя израз и във филмите на съвременна тематика, където българката е представена като независима жена „реализираща се в обществото като инженер или партиен секретар, с труден или неуреден личен живот, жената-технократ.“<sup>12</sup> Почти във всеки филм от този период жената бива изобразявана като покорна домакиня, работеща обществена работа, а в обедните почивки и в извънработно време - изцяло отдадена на грижите за мъжа и децата, например образите

---

<sup>9</sup> виж: Марчева, Илиана, стр. 323

<sup>10</sup> виж: Попова, Гергана

<sup>11</sup> виж: Попова, Гергана

<sup>12</sup> виж: Марчева, Илиана, стр.325-326

на Тинка и на майката на Ран в „Момчето си отива” (1972) и Ганета в „Матриархат”(1977).

Макар и рядко в центъра на вниманието с техните собствени проблеми и житейски ситуации (изключение прави може би единствено „Матриархат”), жените винаги присъстват като заден фон, подразбиращ се от само себе си, непроблематизиран и гарантиращ семейния уют, осигуряващ необходимата среда за развитие на останалите герои. Киното затвърждава обусловената от патриархалното роля на жената в домакинството, като филм след филм я показва като извършваща всички домашни задължения и задълженията и отговорностите по отглеждането на децата, съчетаваща работа и домакинстване. Домакинството продължава да е запазена територия на съпругите, майките и дъщерите. Мъжете, въпреки наложената от държавата еманципация, продължават да странят от споделянето на домакинската работа, дори от елементарни дейности като пазаруването (например в „Сиромашко лято”(1973) съпругът на Величка отказва да бъде занимаван с елементарни дейности като купуването на месо, а молбата на Величка дори извиква у него предположението, че тя вече не го обича; по-късно свекърът ѝ казва в друга ситуация, че пазаруването не е „мъжка работа”). Другият популяризиран и осъждан образ чрез кино е негативният женски образ – жената, която е твърде отдадена на работата си и не ѝ остава време за семейството, което задължително води от упреци от страна дори на близките - например Величка в „Сиромашко лято”, която прехвърля цялото домакинство и грижите за сина си на пенсионирания си свекър; Худерова във „Войната на таралежите”, която критикува децата си, че стоварват гледането на внуците на нейния гръб, вместо да отделят време за възпитанието им и казва в добавка „...мъж да си на тоя свят – шапка на тояга!”; отношението на гражданите в ресторанта, където влизат бременните от пансиона във филма „Бъди благословена”(1977), за които да имаш деца без брак е недопустимо и осъдително, а ролята на жената е да бъде майка и душата на семейството, а не да е разпусната и да ражда без съпруг; и много други.

В началото на 80-те комунистическият режим изпада в поредната дълбока криза. След отстъпа от първоначалната програма за еманципация, през 80-те жената бива разкъсвана между две противоречиви тенденции – стремеж към по-висок стандарт на живот и пронаталната политика на държавата, която обаче не може да осигури този стандарт. Условиата за отглеждане на деца се влошават поради цялостно влошената икономическо-социална ситуация. Жените не могат да си позволят да останат къщи и да гледат деца, защото освен държавната политика на всеобща заетост, заплатата на

мъжа не е достатъчно висока, за да осигури добър стандарт на семейството. За жените вече е практически невъзможно да не съвместяват работата с домакинството. И въпреки всички усилия на социализма да въдвори равенство между половете, еманципацията на жените продължава да минава през господството на мъжете. В киното тази тенденция намира характерен израз.

Филмът „Дами канят“ (1980) съдържа цял арсенал на различни по емоционалност и социален статус женски образи от домакинката на стола, през жената на известен спортист, до независима биоложка. Въпреки многообразието на образи може да се очертае общата тенденция, че героините са „олицетворение на еснафщината и използвачеството“<sup>13</sup>. Макар да се стремят да са независими и щастливи, винаги главна роля играе сполучлив брак и заможен съпруг, подsigуряващ добър стандарт на живот (което отчасти може да бъде обяснено с неравностойното заплащане на жените в сравнение с мъжете; жените са заети предимно в леката промишленост, където работата се счита за по-лека и съответно е по-ниско заплатена, докато заетите в сферата на толерираната тежка промишленост мъже получават значително повече). Останалите необходими биват задоволявани от инструктора Яким. Мима има своя Бамби; дори и да го ненавижда, тя никога няма да се разведе, заради доброто социално положение, което той ѝ осигурява и което тя със символичната си заплата като сервитьорка не би могла да си позволи. В една от сцените Мима говори относно това колко е важно да вземе книжка и става ясно, че първо, стремежът ѝ да стане шофьор е по-скоро натрапен от съпруга ѝ („Еми кой да го вози вечер като е пиян.”), и второ, независимо от това колко безпомощна се чувства („Змии как се ловят, ей така – ни да се измъкна, ни да го ухапя!”), на Мима ѝ е чужда идеята да напусне съпруга си и да се справя с живота сама („Няма как да се откажа, ще ме чупи веднага.”, „Не вземеш ли книжка – чупката!”).

В случая с Мима зависимостта на жената от мъжа е особено ярка. Макар причините за това абсолютно подчинено положение да не бъдат експлицитно показвани, в образа на Пехливанова, съпруга на известен спортист, можем да видим, че дори и очевидно образована жена, с независимо поведение, отново избира зависимостта от съпруга си. И докато можем да предположим, че безизходицата на Мима е породена от не достатъчно високо ниво на образование, то Пехливанова има образователния ресурс („Драгостинов, моят професор, винаги така казваше...”) да бъде финансово независима, но тя е предпочела удобното съществуване и висока

---

<sup>13</sup> [http://openlyfeminist.blogspot.com/2008/10/blog-post\\_12.html](http://openlyfeminist.blogspot.com/2008/10/blog-post_12.html) , 04.02.2009г.

обществена позиция като съпруга на известен борец, пък дори и на цената на това да е „сама жена”. Ана-Дона и двете етърви са част от същия пантеон от образи - разглезени, гледани и получаващи всичко наготово.

Единствено Номер седем има интересна работа, неомъжена е и независима. Тя е биолог в рибарник, не се хваща на заучените реплики на Яким („Имаш страхотни очи.”), справя се сама с живота и, за разлика от останалите, не иска да бъде спасена и отведена в друг град, а напротив. Връзката ѝ с инструктора не я обвързва емоционално, тя не иска „да се махне”, а продължава да чака приятеля си да излезе от затвора. Тя е контрапункт на слабохарактерните съпруги, Яким я нарича „моето мъжко момиче”. „Мъжкото момиче” вече не е заето в традиционните тежки отрасли, запазена територия на мъжете, а се е развило; еманципираната жена е показана като жена с висше образование, способна да се грижи сама за себе си.

„Дами канят” е още едно доказателство за стереотипите, които киното налага и затвърждава. Други филми от 80-те също могат да бъдат дадени за пример за характерното положение на жената, имаща „по-голям” избор – самотната майка в „Търси се съпруг за мама” (1985), покорната домакиня и съпруга на Велко Кънев в „Да обичаш на инат”(1986), „Ева на третия етаж”(1987), разнообразието от женски образи в телевизионния сериал „Дом за нашите деца” (1986)(телевизията започва да навлиза масово в живота на българите през 80-те) и много други.

За идеологиите, които се стреми да наложи комунистическият режим в България след деветосептемврийския преврат от 1944г., е характерно, че се провъзгласяват за единствено валидни. Социализмът се огражда със сложна система от съвременни митове, които имат за цел да събудят вяра в легитимността на господството, което според Макс Вебер е характерно за всяко господство. Като форма на авторитарен режим, комунизмът създава своята съвременна митология, като основна роля в митотворческия процес и пропагандата заема киното, защото обединява в картини, олицетворява в плът и кръв идеалите, като по този начин ги прави достъпни и близки, дава възможност за съпоставяне и съпреживяване. Киното създава емоционални образи, въздействащи чисто по човешки, прави сухите предписания да изглеждат желани и смислени. Както твърди Ернст Касирер в своя труд „Съвременни политически митове”, целта на митовете е да създадат общност и да наложат идея. Това е стремежът и на социалистическия режим. В и чрез киното комунистическите идеи намират своя най-ярък и общовалиден израз, създават универсалната идентичност на социалистическия човек и, в частност, на социалистическата жена. Противоречивите

политики относно положението на жените – стремежът да се следва програмата на Съветския съюз за пълно заличаване границата между половете и еманципиране на жените от началото на 50-те години, през опитът за реабилитиране на жената-майка и пронаталната политика, последвалия демографския спад от началото на 60-те, до най-противоречивият образ на жените от 80-те години, разкъсани между дом, семейство, работа и желание за лично щастие- биват неизменно подкрепяни и пропагандирани от киното, дори само чрез избор на тематика и ситуиране на случващото се. Паралелно с българските филми се завъртат и много руски в подкрепа на идеологията и социалистическата политика, в които образите на жените отговарят перфектно за целите на пропагандата на желаните женски образи – например „Москва не вярва на сълзи”(1980), „Служебен роман”(1977), „Зимна вишня”(1985).

Разкъсвана от крайностите на различните политики, българката остава здраво стъпила на земята, умело жонглираща с всичките си задължения и преминаваща през всички трансформации с гордо вдигната глава, а образът ѝ в киното постепенно придобива плътност, многостранност и задълбоченост, които отговарят на реалните измерения на нейната същност.