

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ
SOCIOLOGICAL SCIENCES

Женщина в российском обществе. 2022. № 4. С. 33—47.

Woman in Russian Society. 2022. No. 4. P. 33—47.

Научная статья

УДК 930.85

DOI: 10.21064/WinRS.2022.4.4

**«КУБА — ЛЮБОВЬ МОЯ»:
СИМВОЛИЗМ МУЖСКОГО И ЖЕНСКОГО
В СОВЕТСКИХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯХ ОСТРОВА СВОБОДЫ**

Людмила Леонидовна Клещенко, Татьяна Борисовна Рябова

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург, Россия, ludmila.porova2011@yandex.ru

Аннотация. В статье, основанной на анализе произведений советской массовой культуры 1960-х гг. (художественные и документальные фильмы, популярная песня), исследуется роль символизма мужского и женского в репрезентациях Кубы в контексте холодной войны. Авторы приходят к выводу о том, что образы мужчин и женщин стали заметной составляющей советских репрезентаций кубинской революции. Женские образы привлекались для обоснования ее справедливого характера, а также для демонстрации того, что только социализм может обеспечить решение женского вопроса. Репрезентации революционной кубинской маскулинности позволяли показать способность Фиделя Кастро и его соратников защитить дело революции, а также непобедимость революционного движения в мире. Привлечение символизма мужского и женского вносило вклад в создание образа врага, способствуя наделянию его такими чертами, как аморальность, бесчеловечность, жестокость, трусость, в обоснование того, что американский империализм несет угрозу человечеству. Кроме того, образы кубинской мужественности использовались в политике советской идентичности. Акцентирование молодости революционной маскулинности барбудос включалось в демонстрацию молодости СССР как страны, устремленной в будущее. Оно создавало возможность провести своеобразный ребрендинг Октябрьской революции, показать, что ее дело продолжается.

Ключевые слова: маскулинность, фемининность, Куба, холодная война, советская песня, советский кинематограф, образ врага

Благодарности: исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00305 «Образы врага в массовой культуре холодной войны: содержание, современная рецепция и использование в символической политике России и США».

Для цитирования: Клещенко Л. Л., Рябова Т. Б. «Куба — любовь моя»: символизм мужского и женского в советских репрезентациях Острова свободы // *Женщина в российском обществе. 2022. № 4. С. 33—47.*

Original article

“CUBA IS MY LOVE”: THE SYMBOLISM OF MALE AND FEMALE IN THE SOVIET REPRESENTATIONS OF THE ISLAND OF FREEDOM

Liudmila L. Kleshchenko, Tatiana B. Riabova

Herzen State Pedagogical University of Russia,
St. Petersburg, Russian Federation, ludmila.popova2011@yandex.ru

Abstract. The article based on an analysis of Soviet mass culture of the 1960s (feature films, documentaries, popular songs) examines the representations of Cuban masculinity and femininity in the context of the Cold war during the 1960s. The authors conclude that the images of men and women, masculinity and femininity have become a noticeable component of Soviet representations of the Cuban Revolution. Female images were used to explain the just nature of the revolution, to demonstrate that only socialism can provide a solution to women’s issues. Representations of revolutionary Cuban masculinity made it possible to show the ability of Fidel Castro and his associates to defend the cause of the revolution, as well as the invincibility of the revolutionary movement in the world. The attraction of male and female symbolism contributed to the creation of the enemy image, portraying him as immoral, inhuman, cruel, and cowardly, in demonstrating that he poses a threat to humanity. The function of the defender of Cuba as a woman was one of the main ones in the representations of Cuban masculinity. These images were also used in the politics of Soviet identity. Emphasizing the youth of revolutionary masculinity *Barbudos* was included in the demonstration of the youth of the USSR as a country aspiring to the future together with all progressive humanity. It created an opportunity to carry out a kind of rebranding of the October Revolution, to show that its work continues.

Key words: masculinity, femininity, Cuba, Cold War, Soviet song, Soviet cinema, enemy image

Acknowledgments: this work was supported by the Russian Science Foundation under grant № 22-18-00305 “The images of the enemy in Cold War popular culture: their content, contemporary reception and usage in Russian and U.S. symbolic politics”.

For citation: Kleshchenko, L. L., Riabova, T. B. (2022) “Kuba — liubov’ moia”: simvolizm muzhskogo i zhenskogo v sovetskikh reprezentatsiiakh Ostrova svobody [“Cuba is my love”: the symbolism of male and female in the Soviet representations of the Island of Freedom], *Zhenshchina v rossiiskom obshchestve*, no. 4, pp. 33—47.

Введение

Своеобразная влюбленность в кубинскую революцию — заметная составляющая советской культуры и, более того, политики советской идентичности. Советскость 1960-х гг. сложно представить не только без полета Юрия Гагарина или кинематографа «оттепели», но и без образа героического Острова свободы. Куба была не просто одной из стран социалистического содружества: кубинская революция и дальнейшая борьба далекого острова с могущественным соседом — США вызывали у советских граждан восторженный отклик. Кубинские события были в центре внимания советских СМИ, на них отзывались и те, кто создавал массовую

культуру: популярные поэты, кинорежиссеры, графики. Обострение отношений Кубы и США в начале 1960-х вызвало волну прокатившихся по стране митингов под лозунгом «Руки прочь от Кубы!».

Одним из фронтов холодной войны была «борьба за сердца и умы», и это соперничество велось прежде всего в массовой культуре СССР и США. Аргументами в данном противостоянии служили репрезентации не только двух сверхдержав, но и третьих стран, включая Кубу. Образы Кубы в риторике холодной войны уже становились объектом изучения [Soderlund et al., 1998; Adler-Nissen, 2014; Гегелова и др., 2019]. Особое значение, на наш взгляд, имеет компаративный анализ [Ярулина, 2015; Клещенко, 2021], который позволяет показать закономерности советских и американских репрезентаций кубинской революции в конструировании образов «врага номер один» в СССР и в США¹. Вклад настоящей статьи в исследование репрезентаций Кубы в контексте холодной войны мы видим в том, что впервые предметом исследования становится использование *символизма мужского и женского* в «борьбе за сердца и умы» (что было весьма значимым в риторике холодной войны в целом, как показано в работах многих отечественных и зарубежных исследователей (напр.: [May, 1988; Enloe, 1993; Dowling, 2014; Riabov, Riabova, 2021]).

Как репрезентировались мужественность и женственность кубинцев в советской массовой культуре? Какие функции эти образы выполняли? Какую роль они играли в дискурсе советского антиамериканизма? Наконец, какое место они занимали в политике советской идентичности? Ответы на эти вопросы мы попробуем дать, опираясь на такие источники, как произведения советской массовой культуры 1960-х гг., в том числе популярные песни, художественные и документальные фильмы. Если роль кинематографа в холодной войне уже исследовалась [Shaw, Youngblood, 2010] (см. об этом: [Riabov, Riabova, 2021: 123]), то изучение музыки как оружия холодной войны еще только начинается (напр.: [Schmelz, 2009; Юдин, 2021]). Особый интерес представляет здесь советская песня — и поскольку она была ориентирована на непосредственный эмоциональный отклик человека, и поскольку песня, из-за ее способности оказывать воздействие, рассматривалась как важный инструмент формирования идейных убеждений и нравственных качеств советского человека [Степанова, 2015; Иванова, Бережной, 2020].

Методология

По определению М. Эдельмана, символы представляют собой «способ организации репертуара познаваемого в смыслы» [Edelman, 1971: 34]. Символы воздействуют на содержание индивидуального и массового политического сознания и — опосредованно — на политическое поведение индивидов и групп. В качестве политических символов могут выступать различные события, предметы, образы. Политические символы полисемантичны, специфика их интерпретации обусловлена как социальными представлениями [Кобб, Элдер, 2009: 134], так и теми целями, которые преследуют использующие их политические акторы.

¹ Значимыми для понимания роли Кубы в противостоянии сверхдержав войны являются и работы, посвященные наследию периода холодной войны в современной кубинской политике [Кодзоев, 2020; Хейфец В., Хейфец Л., 2017].

Символы выполняют в политических процессах ряд функций. Прежде всего, привлечение содержащихся в символе интерпретаций позволяет обеспечивать формирование сильных социальных связей внутри группы и исключать другие группы, не разделяющие доминирующую трактовку содержания символа; тем самым создаются символические границы, помогающие отделять «своих» от «чужих». Использование политическими акторами символов помогает укреплять позитивную идентичность «своих», нередко при помощи демонизации «чужих». Кроме того, символы способствуют упрощению передачи и восприятия политической информации, помещая новую информацию в уже известный человеку культурный контекст [Phillips DeZalia, Moeschberger, 2014: 5]. Наконец, символы, связанные с базовыми ценностями сообщества, способны вызывать сильные эмоциональные реакции; это делает их эффективным средством политической мобилизации.

Символизм мужского и женского является релевантным для репрезентаций политических событий (включая репрезентации Кубы в годы холодной войны) потому, что, во-первых, пол легко идентифицируется человеком, представления о характеристиках мужчин и женщин соотносятся с его или ее личным опытом; значимо и то, что отношения полов воспринимаются едва ли как не самые очевидные, понятные, а потому легитимные. Во-вторых, в самой оппозиции «мужское — женское» заключена возможность использовать ее для продуцирования отношений неравенства и контроля.

Символизм женского

Одной из самых известных репрезентаций кубинской революции в культуре холодной войны стал советско-кубинский фильм «Я — Куба» (1964). В создании картины приняли участие видные деятели советской культуры: режиссером и оператором выступили соответственно М. Калатозов и С. Урусевский, чей фильм «Летят журавли» был высоко оценен во всем мире, а сценаристом — Е. Евтушенко. В контексте нашего исследования картина представляет особый интерес потому, что образы женщин используются в объяснении причин кубинской революции и в обосновании ее легитимности. Метафора «Куба — женщина» в ней становится одной из центральных. Фильм состоит из нескольких не связанных между собой киноновелл о судьбах людей накануне революционных событий, а действие сопровождается закадровым комментарием от имени Кубы.

Первая новелла разоблачает такие формы объективации женщин, как конкурс красоты и проституция. Создатели фильма рассказывают о жизни молодой кубинки Марии («Бетти») в предреволюционный период, которую крайняя бедность вынуждает заниматься проституцией. Привлечение образа сексуальной эксплуатации «своих» женщин со стороны врага выступает распространенным способом апелляции к идентичности «своих» мужчин и служит средством политической мобилизации. В качестве антигероев в новелле изображены американцы, которые прибыли на остров для праздного времяпрепровождения. В сцене в ресторане, где богатые гринго выбирают себе подружек на ночь, авторы фильма дают понять, что для американцев кубинские женщины являются только объектом удовлетворения первичных потребностей: выбор ими девушек сравнивается с выбором блюд из меню. Кубинки лишаются права голоса: общаться

с американцами им мешает языковой барьер, они владеют только небольшим набором фраз: «да, мистер», «я знаю, как будет “нет”, но я не говорю “нет”». Силуэты девушек в баре подобны статуям или куклам: они красивы, но почти неподвижны, молча ждут своей участи. Эти женские образы включены в киноповествование, очевидно, для того, чтобы продемонстрировать такие качества американцев, как неуважительное отношение к женщинам, безнравственность, алчность, пошлость.

По сюжету пресыщенный обычными развлечениями американец уговаривает Марию привести его к себе домой, и она не находит в себе силы отказать ему в этой просьбе. Добравшись до лачуги, американец и там чувствует себя как дома: к примеру, он съедает апельсин, подаренный Марии ее женихом. Таким образом, враг не только вторгается в ее личное пространство, но и символически уничтожает ее надежды на будущее.

Весь сюжет первой новеллы основан на аналогии между эксплуатацией Кубы колонизаторами и эксплуатацией ими кубинских женщин. Янки отнимает у Марии нательный крест, а возможно, и жениха (узнавшего о роде занятий своей подруги) — подобно тому, как американские компании вывозят с Кубы ее ресурсы: сахар и табак («Мой сахар увозили корабли, мои слезы оставляли мне»). Но Куба мстит американцу: покинув дом Марии, он вынужден скитаться по трущобам, будучи не в силах найти выход из лабиринтов лачуг, преследуемый к тому же детьми, выпрашивающими милостыню.

Еще один эпизод фильма, разоблачающий объективацию кубинок американцами, — сцена преследования военными моряками кубинской девушки в третьей новелле. Включение этой сцены в фильм соответствует практикам дегуманизации «врага номер один», отмеченным исследователями (напр.: [Riabov, 2020]). Поведение американцев уподобляется поведению животных: стая во главе с вожаком загоняет беззащитную жертву. Авторы фильма ставят под сомнение не только человеческие, но и мужские качества американских военных. Столкнувшись с кубинским студентом Энрике, не побоявшимся в одиночку встать на защиту женщины, они трусливо отступают. Здесь мы видим использование еще одной из практик пропаганды периода холодной войны — демаскулинизацию «врага номер один» (напр.: [там же; Рябова, Панкратова, 2019]). Ему отказывают в обладании так называемыми мужскими качествами (силой, отвагой), мужскими функциями (защитника и кормильца). При этом моряки изображены скорее не как реальная угроза, а как посмешище. Их обобщенный образ основан на стереотипных советских представлениях об американских военных: низкий культурный уровень, вульгарное поведение, отсутствие уважения к традициям тех народов, на территории которых они находятся².

Итак, в фильме «Я — Куба» образы претерпевающих страдания и лишения женщин используются для политической мобилизации, обоснования необходимости защищать кубинок. В целом фильм служит примером заметной, хотя и не единственной, тенденции в советских репрезентациях Кубы — феминизации, проявляющейся в уподоблении этой страны женщине [Клещенко, 2021].

² Как показали исследования фокус-групп, именно такие черты в образах «американской военщины», созданных советским кинематографом, распознает и современная российская аудитория [Рябова, Панкратова, 2019].



Ил. 1

Важной для понимания смысла картины в контексте холодной войны является киноафиша, выполненная А. Фёдоровым (ил. 1). Изображенная на переднем плане мулатка символизирует Кубу, а ее антагонистом является американец — с сигарой, коктейлем, бутылкой рома, для которого остров — место развлечений. Это именно американцы стремятся превратить Кубу в публичный дом. Угрозу человечеству несет сам американский образ жизни, который культивирует низменные, животные инстинкты в человеке и распространяется, в том числе силой оружия, по всему земному шару. Таким образом, использование женских образов стран третьего мира выступало одним из ресурсов создания образа врага в советском дискурсе холодной войны, способствуя наделению «врага номер один» такими чертами, как агрессивность, аморальность, а также трусость (янки ведут себя как хозяева лишь до тех пор, пока не получают отпор).

Схожие функции образа женской уязвимости используются в фильме «Черная чайка» (реж. Г. Колтунов, 1962), который посвящен разоблачению отряда диверсантов на послереволюционной Кубе. Беспощадность врага в фильме демонстрируется с помощью его готовности убивать женщин и детей [Спутницкая, 2021: 437].

Вместе с тем необходимо отметить, что образы женщин как объектов эксплуатации содержатся прежде всего в произведениях, посвященных дореволюционной Кубе. После смены социально-политического строя меняется как роль кубинских женщин в обществе, так и их образы в советской культуре.

Например, документальный фильм «Пылающий остров» Р. Кармена (1961) создает образ женщины — боевой подруги. Картина содержит дискурс феминизации Кубы («бело-голубая красавица Гавана»), но одновременно и дезавуирует его («Этот город всегда шумен, говорлив, улыбчив, потому иногда кажется легкомыслен и беспечен, как хорошенькая девушка... но только на первый взгляд. Это город умеет быть мужественным»). Фильм не обходит стороной и традиционные женские роли: зритель видит образы кубинок с младенцами, которые символизируют надежды на светлое будущее, а также скорбь женщин, потерявших мужей или сыновей в ходе революционной борьбы. В то же время женщины наравне с мужчинами готовят автоматы к бою, маршируют на парадах, работают на заводах. Акцентируется внимание на том, что революция дала им возможность возглавлять общественные организации и местные органы власти, трудиться наравне с мужчинами. Кубинки несут службу в батальонах народного ополчения. В подтверждение этой мысли зрителю показывают кадры, на которых

строгие женщины проходят военную подготовку, а в ящике стола красивой девушки с косметикой соседствует пистолет.

Женские образы становятся символом революционной борьбы на Кубе не только в кинематографе. На плакате В. Воликова «Народ Кубы не сломить!» (1960) изображены женщина и мужчины (ил. 2). Правда, необходимо подчеркнуть, что они символизируют различные ценности: в руках кубинки не оружие, как у окружающих ее мужчин, а колосья. Фемининность, таким образом, ассоциируется с миролюбием и созиданием, маскулинность — с оружием и войной.



Ил. 2

В целом советская культура формирует двойственное представление о роли женщин в революции. С одной стороны, женским образам уделяется большое внимание, подчеркивается активность женщин, их способность выполнять различные социальные роли. С другой — общее количество женских персонажей меньше, чем мужских, женщинам чаще отводится второстепенная роль.

Для советских репрезентаций Кубы характерно обращение к женским образам либо в контексте эксплуатации кубинок врагами (американские империалисты и поддерживаемый ими кубинский режим), либо в контексте их участия в революционной борьбе. Кроме того, образы новой кубинской женщины вносили вклад в легитимацию политики советского государства в отношении женщин. Эта политика была основана на идеях об освобождении женщин в социальной практике [Хасбулатова, Смирнова, 2022]; следовательно, только в процессе социалистического строительства можно добиться решения женского вопроса и обеспечить равенство полов.

Символизм мужского

Репрезентации Кубы как женщины, чести и жизни которой угрожает американский агрессор, предполагают создание образов кубинских революционеров как защитников.

Способность мужчины выполнять функцию защитника является одним из главных критериев его мужественности. В фильме «Я — Куба» спасителем девушки, к которой пристает толпа нетрезвых американских моряков, становится

молодой кубинец; неудивительно, что он оказывается революционером, вставшим и на защиту Кубы.

Как воплощение образцовой мужественности предстают в советской культуре Фидель Кастро и его соратники — защитники Кубы. Р. Кармен включает в фильм «Пылающий остров» слова Кастро о том, что врагов и изменников родины на Кубе «встретят не маменькины сынки, а настоящие мужчины». Композитор А. Пахмутова, рассказывая о создании своей известной песни «Куба — любовь моя» (сл. Н. Добронравова и С. Гребенникова, 1962), подчеркнула, что ее целью было «придать песне мужественный характер», поскольку произведение писалось «в дни, когда героическому народу Кубы, только что начавшему строить новую жизнь, грозила опасность новой интервенции»³.

Помимо подобной прямой маркировки, образ мужественности кубинского народа создавался при помощи наделения его атрибутами маскулинности. В стереотипный набор характеристик мужественности исследователи включают персональные черты (сила, отвага, независимость, твердость, целеустремленность, решительность, уверенность в собственных силах и др.), а также социальные роли защитника и кормильца. В советской песенной культуре атрибуты мужественности часто использовались как маркеры кубинцев («Вольная страна Куба, / Отвагою полна Куба. / Знает весь мир — на Кубе живет / Смелый, прямой народ» («Товарищ Куба», сл. Л. Ошанина, муз. А. Островского, 1963), «Мужество знает цель», «это бесстрашных клятва» («Куба — любовь моя») и др.).

Субъектность является одним из ключевых элементов стереотипной маскулинности, и стремление к свободе и независимости занимает центральное место в советских репрезентациях кубинцев. «Кубинцы — это смелый, гордый, свободный народ!», — характеризуют жителей Острова свободы авторы песен «Корабли идут на Кубу» (сл. З. Ямпольского, муз. А. Новикова, 1981) и «Товарищ Куба»⁴. Л. Ошанин так объясняет героизм кубинцев: «Тот, кто свободу видел хоть час, / Жизнь за нее отдаст. <...> Свободу задушить, / Как солнце потушить, нельзя!» («Товарищ Куба»).

Другой заметной чертой в репрезентациях кубинской маскулинности была ее военизация, что связано с ролью защитника; для советского человека кубинцы — это прежде всего воины-герои. Поэтому образ кубинцев, с оружием в руках совершивших революцию и защищающих ее завоевания перед лицом угрозы иностранной интервенции, был наиболее популярным.

Военизация кубинской маскулинности активно используется в кинематографе. Молодой крестьянин Мариано, герой одной из новелл фильма «Я — Куба», не хочет воевать («Эти руки не для того, чтобы воевать, а чтобы сеять, я хочу жить в мире»), однако присоединяется к повстанческой армии после того, как его семья попадает под артиллерийский обстрел. На руинах своей догорающей хижины Мариано находит искореженную детскую игрушку и понимает, что потерял сына. Главным мотивом его действий становится защита своей семьи, жены

³ См.: *Лойтер Е.* Чьи песни ты поешь: Александра Пахмутова. URL: <http://pakhmutova.ru/songs/loit1965.shtml> (дата обращения: 20.06.2022).

⁴ О стремлении к свободе кубинцев см. также песни «За эту свободу!» (сл. Ф. Хамиса и Е. Евтушенко, муз. С. Каца), «Да здравствует Куба!» (сл. Ю. Каменецкого, муз. Б. Александрова, 1962).

и детей, а значит, будущего. «Твои руки привыкли к мотыге, но сейчас у тебя в руках винтовка. Ты стреляешь не для того, чтобы убивать... Ты стреляешь, чтобы защитить свое будущее» — так комментирует выбор героя закадровый голос.

В массовой песне военизация осуществлялась не только с помощью поэзии («Слышишь чеканный шаг — / Это идут барбудос» («Куба — любовь моя»); «В жизнь тебя ведет Кастро, / Солдат и патриот Кастро» («Товарищ Куба»)), но и через подбор музыкального ряда: песни про Кубу в 60-х гг. чаще имели маршеобразную мелодию.

В фильме Р. Кармена «Гость с Острова свободы» (1963) центральной становится тема военного героизма кубинцев, защищающих завоевания революции. Советский механизатор Никулин, работавший на Кубе, рассказывает с экрана, что каждый кубинский рабочий, крестьянин, служащий является одновременно воином.

Примечательным аспектом этого фильма становится использование исторического дискурса. Кармен считает необходимым поместить в фильм фрагмент речи Кастро в Волгограде, в которой тот сравнивает мужество кубинцев, защищающих свою страну, и мужество защитников Сталинграда. Эта аналогия была понятна и близка каждому советскому человеку, она помогала почувствовать единство с кубинцами.

В создание образа героической Кубы вовлекаются и другие аналогии; и советские люди, и кубинцы противостояли одному и тому же врагу — американскому империализму. В условиях холодной войны ресурс антиамериканизма был особенно актуален. Память кубинцев о жерлах американских орудий в бухте Гаваны сравнивается с памятью советских людей об американских интервентах в Архангельске во время Гражданской войны, а память о жертвах блокадного Ленинграда — с памятью о юных кубинцах, растерзанных палачами американского ставленника Батисты.

Таким образом, кубинцы представляли как воплощение стереотипной мужественности, соответствуя тому канону маскулинности, который был принят в СССР. Однако в репрезентациях маскулинности были и новые черты, которые можно характеризовать как составляющие революционной маскулинности.

Одной из таких черт являлась молодость. «Наш молодой товарищ по борьбе» — именно эту характеристику Кубы, данную Н. Хрущевым, цитирует Кармен в «Госте с Острова свободы». Молодость революции в этом фильме подчеркивалась и с помощью метафоры обновления («как будто заново родились эти люди после революции»). Визуальный ряд фильмов Кармена также не дает сомневаться в том, что на Кубе живут молодые и энергичные люди. «Настоящая революция всегда молода», — констатирует рассказчик в «Пылающем острове», подчеркивая, что большинству кубинских военачальников немного за двадцать, а кто-то еще и не достиг этого возраста. Акцентирование возраста кубинских революционеров объясняется вниманием к теме молодости в советской культуре 1960-х. Анализируя значимость сюжета молодости в советской песенной культуре, Е. Степанова связывает его с необходимостью формирования новой советской идентичности у молодого поколения строителей коммунизма [Степанова, 2015: 33]. Кроме того, в период холодной войны поколенческий дискурс активно привлекался в качестве ресурса конструирования образа врага. Молодые и красивые, революционеры противопоставляются американцам — стареющим плейбоям,

гоняющимся за развлечениями. Америка символизирует дряхлеющее уходящее прошлое, мир социализма — энергию строителей будущего.

Другая черта революционной маскулинности — романтизм. Революция всегда романтизируется; в данном же случае к этому добавляются беззаветная преданность кубинских революционеров идее и их антибуржуазность. Дополнительными атрибутами, романтизирующими кубинскую революцию для советского человека, выступают экзотичность Кубы, необычность ее героев и антуража (тропический остров в океане, пальмы, пляжи, сигары, небрежная одежда, фотогеничность ее лидеров).

Особое место в создании образа революционной кубинской маскулинности принадлежала бороде. Исследования семантики бороды показывают, что, хотя в истории ее значение менялось, оно нередко было связано с политическими контекстами [Oldstone-Moore, 2015]. Борода стала фирменным знаком кубинских воинов-революционеров, которых часто называли испанским словом «барбудос» (бородачи). На всех плакатах кубинских революционеров изображали бородатыми. В «Черной чайке» мальчишки, мечтающие вступить в армию Фиделя, трут подбородки, надеясь на то, что у них тоже вырастет борода и они станут настоящими революционерами. Курьезным случаем использования бороды стало выступление И. Кобзона с песней «Куба — любовь моя» на «Голубом огоньке» в 1962 г. Кроме военной формы и автомата, певца украшала борода (ил. 3)⁵.



Ил. 3

В советских детских фильмах маскулинность кубинцев становится эталоном для детей, стремящихся быть похожими на отцов-героев. Помимо «Черной чайки», тема подражания детей кубинским революционерам воспроизведена в фильме «Компаньерос» (реж. М. Терещенко, 1962). Советские ребята боготворят Кубу, мечтают увидеть ее хотя бы в кино, их идеалом мужчины становится молодой кубинец «дядя Мигель»: «13 лет и уже капитан!»

⁵ Танцевальный ансамбль, сопровождающий выступление, был также одет в военную форму кубинских революционеров. Примечательно, что не только юношей, но и девушек представили в качестве защитников революции.

Какие функции выполняли репрезентации мужественности кубинских революционеров как образцовой, сочетающей черты традиционной стереотипной маскулинности и маскулинности революционной?

Во-первых, позитивный образ Кубы, создаваемый в том числе при помощи привлекательных образов маскулинности, способствовал легитимации внешней политики СССР, которая была направлена на поддержку борьбы кубинского народа против американского империализма. Тем самым создание этого образа вносило вклад в легитимацию власти, которая эту политику проводит. Оно помогало конструированию образа врага — опасного, аморального, безжалостного, но слабого, комичного, выродившегося, которого можно победить даже маленькому народу, успешно противостоящему голиафу американского империализма.

Во-вторых, репрезентации кубинской маскулинности использовались в политике советской идентичности. Сходство двух революций, их преемственность стали значимой темой в советском дискурсе о кубинской революции. Р. Кармен цитирует фрагмент речи Кастро в Ленинграде о том, что кубинцы — прямые преемники Октябрьской революции, что им проложили путь красногвардейцы, штурмовавшие Зимний дворец. В годы, предшествующие полувековому юбилею Октябрьской революции, появляется немало произведений массовой культуры, в которых возрождается романтика революции. В связи с этим образ молодых кубинцев, подаривших надежду на дальнейшее победоносное шествие по миру идей Октябрьской революции, оказался весьма востребованным и позволил провести ее своеобразный ребрендинг. Очевидно, одной из причин восторженного отношения к кубинцам было именно возрождение романтизации Октябрьской революции и ее героев-революционеров как молодых, преданных идее, готовых отдать за нее жизнь⁶.

В контексте нашего исследования имеет значение и то, что такие репрезентации кубинской революции были также формой обновления канонов маскулинности. Репрезентации кубинской революции позволяли предложить вместо бюрократической маскулинности революционную, что оказало влияние на каноны советской маскулинности этого периода.

Таким образом, репрезентации мужественности кубинцев в советской массовой культуре, с одной стороны, закрепляли ценность традиционной мужественности, с другой — актуализировали черты революционной маскулинности, что использовалось в обосновании правильности избрания страной курса на построение коммунизма.

Заключение

Образы мужчин и женщин, маскулинности и фемининности стали заметной составляющей советских репрезентаций кубинской революции. Женские образы привлекались прежде всего для объяснения причин восстания кубинского народа. Образ Кубы как женщины, поруганной американскими империалистами и их кубинскими приспешниками, использовался в легитимации революции, в обосновании ее справедливого характера. Данный образ вносил вклад

⁶ Как отметил Н. С. Хрущев в речи на Центральном стадионе им. В. И. Ленина в Москве во время визита Ф. Кастро в 1963 г., «для нас Куба — это боевая песнь молодости нашей советской страны, песня первых побед!» («Гость с Острова свободы»).

в создание образа врага, способствуя наделению его такими чертами, как аморальность, бесчеловечность, жестокость, трусость, в демонстрацию того, что он несет угрозу человечеству. Вместе с тем советская массовая культура создавала и популяризировала образы героических кубинцев, защищающих революцию наравне с мужчинами, а также картины начинающих преобразований в кубинском обществе, которые помогут обеспечить решение женского вопроса.

Функция защитника Кубы-женщины была одной из основных в репрезентациях кубинской маскулинности. В целом Ф. Кастро и его соратники представлены как воплощение маскулинности. Акцентирование мужества кубинцев позволяло показать их способность противостоять проидам врага, защитить дело революции, а также продемонстрировать непобедимость революционного движения в мире.

Кроме того, создание привлекательных образов революционной маскулинности имело значение для политики советской идентичности, проводимой в 1960-х гг. Оно создавало возможность провести своеобразный ребрендинг Октябрьской революции, показать, что ее дело продолжается, добавить романтические черты в каноны маскулинности «своих». Акцентирование молодости революционной маскулинности барбудос включалось в демонстрацию молодости СССР как страны, устремленной в будущее вместе со всем прогрессивным человечеством. Помимо легитимации самой кубинской революции, символизм мужского и женского вносил вклад в легитимацию власти в СССР и проводимой им внешней политики.

Список иллюстраций

1. А. Фёдоров. «Я — Куба». Киноафиша. 1964 (URL: <https://www.kinopoisk.ru/picture/3857261/> (дата обращения: 20.06.2022)).
2. В. Воликов. Народ Кубы не сломить! Плакат. 1960 (URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01008084616> (дата обращения: 20.06.2022)).
3. «Куба — любовь моя». Кадр из телевизионной передачи «Голубой огонек». 1962 (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6gU0VCmrFIQ> (дата обращения: 20.06.2022)).

Список источников

- Гегелова Н. С., Барселей Рамирес Я., Реброва А. Д. Влияние СМИ на восприятие имиджа разных стран: сравнительный анализ на примере Кубы и России // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. 2019. Т. 24, № 3. С. 533—543.
- Иванова Е. Ю., Бережной Д. А. Образная сфера советской эстрадной песни середины XX века как отражение социокультурных ценностей советского общества // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2020. Т. 19, № 1. С. 122—128.
- Кобб Р., Элдер Ч. Использование символов в политике // Политическая лингвистика. 2009. № 3. С. 131—145.
- Кодзоев М. А.-М. США — Куба: эхо холодной войны. М.: Ин-т Латинской Америки РАН, 2020. 273 с.
- Клеценко Л. Л. Куба в советском и американском кинематографе холодной войны. Сравнительный анализ // Латинская Америка. 2021. Вып. 8. С. 92—101.

- Рябова Т. Б., Панкратова Е. В. «Cold warriors» глазами современных россиян: рецепция кинообразов маскулинности американских военных периода холодной войны // Женщина в российском обществе. 2019. № 4. С. 29—40.
- Спутницкая Н. Ю. Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930—1960-х // Художественная культура. 2021. № 3. С. 420—451.
- Степанова Е. А. «Все проходит. Остается Родина — то, что не изменит никогда»: образ Родины в советской песне // Лабиринт: журнал социально-гуманитарных исследований. 2015. № 4. С. 28—42.
- Хасбулатова О. А., Смирнова И. Н. Эволюция женского вопроса в российском обществе (1900—2020) // Женщина в российском обществе. 2022. № 1. С. 3—21.
- Хейфец В. Л., Хейфец Л. С. Куба: переосмысление роли страны в мировом сообществе // Мировая экономика и международные отношения. 2017. Т. 61, № 2. С. 94—103.
- Юдин К. А. Аккорды «холодной войны»: музыка как ресурс для репрезентации «образа другого» в англо-американском кинематографе // Известия Саратовского университета. Сер.: История. Международные отношения. 2021. Т. 21, № 3. С. 353—358.
- Ярулина Д. П. Куба в советском/российском и американском художественном и массмедийном дискурсе второй половины XX века: компаративный анализ: дис. ... канд. культурологии. М., 2015. 212 с.
- Adler-Nissen R. Stigma management in international relations: transgressive identities, norms, and order in international society // International Organization. 2014. Vol. 68, № 1. P. 143—176.
- Dowling R. Communism, consumerism, and gender in early Cold War film: the case of Ninotchka and Russkii vopros // Aspasia: the International Yearbook of Central, Eastern, and Southeastern European Women's and Gender History. 2014. Vol. 8. P. 117—132.
- Edelman M. Politics as Symbolic Action. Mass Arousal and Quiescence. Chicago: Markham Publishing Company, 1971. 188 p.
- Enloe C. H. The Morning After: Sexual Politics at the End of the Cold War. Berkeley, etc.: University of California Press, 1993. 239 p.
- May E. T. Homeward Bound: American Families in the Cold War Era. New York: Basic Books, 1988. 290 p.
- Phillips DeZalia R. A., Moeschberger S. L. The function of symbols that bind and divide // Symbols That Bind, Symbols That Divide the Semiotics of Peace and Conflict / ed. by R. A. Phillips DeZalia, S. L. Moeschberger. New York: Springer, 2014. P. 1—12.
- Oldstone-Moore Ch. Of Beards and Men: the Revealing History of Facial Hair. Chicago: University of Chicago Press, 2015. 345 p.
- Riabov O. The Red Machine: the dehumanization of the communist enemy in American Cold War cinema // Quaestio Rossica. 2020. Vol. 8, № 2. P. 536—550.
- Riabov O., Riabova T. The images of urban space in constructing the Cold War enemy: US skyscrapers in Soviet animation // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2021. № 2. P. 122—138.
- Schmelz P. J. Introduction: music in the Cold War // Journal of Musicology. 2009. Vol. 26. P. 3—16.
- Shaw T., Youngblood D. J. Cinematic Cold War: the American and Soviet Struggle for Hearts and Minds. Lawrence: University Press of Kansas, 2010. 301 p.
- Soderlund W. C., Wagenberg R. H., Surlin S. H. The impact of the end of the Cold War on Canadian and American TV news coverage of Cuba: image consistency or image change? // Canadian Journal of Communication. 1998. Vol. 23, № 2. P. 217—231.

References

- Adler-Nissen, R. (2014) Stigma management in international relations: Transgressive identities, norms, and order in international society, *International Organization*, vol. 68, no. 1, pp. 143—176.
- Dowling, R. (2014) Communism, consumerism, and gender in early Cold War film: The case of *Ninotchka* and *Russkii vopros*, *Aspasia: The International Yearbook of Central, Eastern, and Southeastern European Women's and Gender History*, vol. 8, pp. 117—132.
- Edelman, M. (1971) *Politics as Symbolic Action. Mass Arousal and Quiescence*, Chicago: Markham Publishing Company.
- Enloe, C. H. (1993) *The Morning After: Sexual Politics at the End of the Cold War*, Berkeley, etc.: University of California Press.
- Gegelova, N. S., Barselaĭ Ramires, Ia., Rebrova, A. D. (2019) Vliianie SMI na vospriatie imidzha raznykh stran: sravnitel'nyĭ analiz na primere Kuby i Rossii [The influence of media on the perception of the image of different countries: a comparative analysis on the example of Cuba and Russia], *Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov*, seriia Literaturovedenie, Zhurnalistika, vol. 24, no. 3, pp. 533—543.
- Iarulina, D. R. (2015) *Kuba v sovetskom/rossiiskom i amerikanskom khudozhestvennom i massmediĭnom diskurse vtoroi poloviny XX veka: komparativnyi analiz*: Dis. ... kand. kul'turologii [Russian and American artistic and mass-media discourse of the second half of the XX century: comparative analysis: Diss. (Cand. Sc.)], Moscow.
- Iudin, K. A. (2021) Akkordy "kholodnoi voĭny": muzyka kak resurs dlia reprezentatsii "obraza drugogo" v anglo-amerikanskom kinematografe [Chords of the "Cold War": music as a resource for representing the "image of the other" in Anglo-American cinema], *Izvestiia Saratovskogo universiteta*, seriia Istoriia, Mezhdunarodnye otnosheniia, vol. 21, no. 3, pp. 353—358.
- Ivanova, E. Iu., Berezhnoi, D. A. (2020) Obraznaia sfera sovetskoĭ estradnoi pesni serediny XX veka kak otrazhenie sotsiokul'turnykh tsennosteĭ sovetskogo obshchestva [The figurative sphere of the Soviet variety song of the mid-20th century as a reflection of the sociocultural values of Soviet society], *Uchĕnye zapiski Rossiiskogo gosudarstvennogo sotsial'nogo universiteta*, vol. 19, no. 1, pp. 122—128.
- Khasbulatova, O. A., Smirnova, I. N. (2022) Ėvoliutsiia zhenskogo voprosa v rossiiskom obshchestve (1900—2020) [The evolution of the women's issues in Russian society], *Zhenshchina v rossiiskom obshchestve*, no. 1, pp. 3—21.
- Kheĭfets, V. L., Kheĭfets, L. S. (2017) Kuba: pereosmyslenie roli strany v mirovom soobshchestve [Cuba: rethinking the country's role in world community], *Mirovaia ĕkonomika i mezhdunarodnye otnosheniia*, vol. 61, no. 2, pp. 94—103.
- Kobb, R., Elder, Ch. (2009) Ispol'zovanie simvolov v politike [The use of symbols in politics], *Politicheskaia lingvistika*, no. 3, pp. 131—145.
- Kodzoev, M. A.-M. (2020) *SShA — Kuba: ĕkho kholodnoi voĭny* [USA — Cuba: Echoes of the Cold War], Moscow: Institut Latinskoĭ Ameriki Rossiiskoi akademii nauk.
- Kleshchenko, L. L. (2021) Kuba v sovetskom i amerikanskom kinematografe kholodnoi voĭny. Sravnitel'nyĭ analiz [Cuba in Soviet and American Cold War cinema. Comparative analysis], *Latinskaia Amerika*, no. 8, pp. 92—101.
- May, E. T. (1988) *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, New York: Basic Books.
- Phillips DeZalia, R. A., Moeschberger, S. L. (2014) The function of symbols that bind and divide, in: Phillips DeZalia, R. A., Moeschberger, S. L. (eds), *Symbols That Bind, Symbols That Divide the Semiotics of Peace and Conflict*, New York: Springer, pp. 1—12.
- Oldstone-Moore, Ch. (2015) *Of Beards and Men: The Revealing History of Facial Hair*, Chicago: University of Chicago Press.

- Riabov, O. V. (2020) *The Red Machine: the dehumanization of the communist enemy in American Cold War cinema*, *Quaestio Rossica*, vol. 8, no. 2, pp. 536—550.
- Riabova, T. B., Pankratova, E. V. (2019) «Cold warriors» glazami sovremennykh rossiiian: retseptsiia kinoobrazov maskulinnosti amerikanskikh voennykh perioda kholodnoï voïny [The “Cold warriors” in the eyes of contemporary Russians’: today’s reception of Cold War cinematic images of U.S. militaries’ masculinity], *Zhenshchina v rossiiskom obshchestve*, no. 4, pp. 29—40.
- Riabov, O., Riabova, T. (2021) The images of urban space in constructing the Cold War enemy: US skyscrapers in Soviet animation, *Studies in Russian and Soviet Cinema*, no. 2, pp. 122—138.
- Schmelz, P. J. (2009) Introduction: music in the Cold War, *Journal of Musicology*, vol. 26, pp. 3—16.
- Shaw, T., Youngblood, D. J. (2010) *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, Lawrence: University Press of Kansas.
- Soderlund, W. C., Wagenberg, R. H., Surlin, S. H. (1998) The impact of the end of the Cold War on Canadian and American TV news coverage of Cuba: image consistency or image change?, *Canadian Journal of Communication*, vol. 23, no. 2, pp. 217—231.
- Sputnitskaia, N. Iu. (2021) Amerikanskiĭ bebi-bum i sovetskiĭ pionerskiĭ lager’: vragi i “skrytaia ugroza” v detskom kino SSSR i SShA 1930—1960kh [American baby boom and the Soviet pioneer camp: enemies and the “hidden threat” in the children’s cinema of the USSR and the USA in the 1930—1960s], *Khudozhestvennaia kul’tura*, no. 3, pp. 420—451.
- Stepanova, E. A. (2015) “Vsë prokhodit. Ostaetsia Rodina — to, chto ne izmenit nikogda”: obraz Rodiny v sovetskoï pesne [“Everything passes. Only Motherland remains, the one which would never be unfaithful”: image of Motherland in Soviet song], *Labirint*, no. 4, pp. 28—42.

Статья поступила в редакцию 19.07.2022; одобрена после рецензирования 02.11.2022; принята к публикации 11.11.2022.

The article was submitted 19.07.2022; approved after reviewing 02.11.2022; accepted for publication 11.11.2022.

Информация об авторах / Information about the authors

Клещенко Людмила Леонидовна — кандидат политических наук, старший преподаватель кафедры политологии, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Россия, ludmila.porova2011@yandex.ru (Cand. Sc. (Political Sc.), Senior Lecturer at the Department of Political Science, Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russian Federation).

Рябова Татьяна Борисовна — доктор социологических наук, профессор кафедры политологии, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Россия, riabova2001@inbox.ru (Dr. Sc. (Sociology), Professor at the Department of Political Science, Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russian Federation).