

УДК 94(47).084.9

**ЖЕНСКАЯ ПОВСЕДНЕВНОСТЬ И СТЕРЕОТИПЫ ФЕМИННОСТИ
ПО МАТЕРИАЛАМ СОВЕТСКОГО КИНЕМАТОГРАФА КОНЦА 1960-Х - НАЧАЛА 1980-Х ГГ.**

© 2024 Т.С. Губанова

Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева

Статья поступила в редакцию 20.12.2023

Цель исследования заключается в раскрытии особенностей стереотипов феминности в советском обществе, транслировавшихся посредством произведений позднесоветского кинематографа. Исследование проведено с использованием гендерного подхода, базирующегося на принципе междисциплинарности. В результате исследования выявлено, что особенностью репрезентации женских образов и нормативных моделей феминности было представление трех основных моделей женской самореализации: «женщина-руководитель», «женщина-мать», «женщина-добытчица». Рассматриваются общие черты в изображении этих трех типов, а также различия между ними.

Ключевые слова: гендер, гендерная история, гендерные стереотипы, женщины в СССР, кинематограф, история женщин, позднесоветское общество.

DOI: 10.37313/2658-4816-2024-6-1-103-112

EDN: NGQCBД

Проблема равноправия мужчин и женщин в СССР конца 1960-х – начала 1980-х гг., так называемого «периода застоя», или «позднего социализма», привлекает интерес многих современных специалистов в области гендерной истории и гендерной социологии. В их исследованиях уделяется внимание вопросам участия женщин в экономическом производстве, их вовлеченности в политическое управление, особенностям их социального статуса и бытового поведения (Н.Л. Пушкарева, С.Г. Айвазова, Ж. Чернова, Е. Здравомыслова и А. Темкина, А. Роткирх)¹. По мнению большинства исследователей, значимой характеристикой периода является двойственность положения женщин. С одной стороны, равенство женщин и мужчин было законодательно закреплено и декларировалось в официальном дискурсе как важнейшее завоевание социализма; женщины были интегрированы в экономическую жизнь общества, имели широкий доступ к образованию. С другой стороны, на протяжении исследуемого

периода в социальной психологии, культуре и повседневной жизни общества сохранялись гендерные стереотипы, влияющие на социальный статус женщин и на их самоопределение.

Важным источником для выявления и изучения репрезентаций женского и мужского в советском обществе «застойного» периода являются произведения советского кинематографа. Кино в данном случае рассматривается не только как вид искусства, но и как важнейший канал трансляции тех или иных стереотипов, что обусловлено его спецификой по сравнению с другими видами искусства, ориентацией на удовлетворение культурных запросов широких масс. Популярность вышедшего на экраны кинофильма можно оценить гораздо более точно, чем степень популярности литературного произведения. Язык литературы и кино также имеет разную степень доступности и разную степень влияния на аудиторию за счет того, что образы в кинофильме, воздействующие на зрительное восприятие, производят на смотрящего более глубокое эмоциональное впечатление.

Губанова Татьяна Сергеевна, аспирант кафедры российской истории. E-mail: gubanova-ts09@mail.ru

В данном исследовании объектом внимания становятся советские кинокартины различных жанров, снятые с конца 1960-х до 1985 г., сюжеты которых связаны с советской повседневностью. Исследовательской целью является раскрытие специфики репрезентации феминных и маскулинных образов и выявление гендерных стереотипов. При анализе репрезентаций женских образов учитывались типичные особенности сюжетов, распространенные кинематографические клише, отношения между мужскими и женскими персонажами, реплики героев, их внешний вид, манера поведения и прочие детали, которые помогают раскрыть характеристики феминного. Анализ образов женщин, представленных в советском кино, на наш взгляд, позволяет выявить основные пути женской самореализации и модели феминности в социально-политическом дискурсе позднего СССР. Некоторые черты героинь советских фильмов предстают как инвариантные и позволяют сделать вывод об общих признаках советской феминности (и феминности в целом). Другие черты позволяют типологизировать образы советских героинь, выявить основные формы репрезентации женственности и раскрыть их вариативность.

Фабулы большинства фильмов, центральными персонажами которых являются женщины, строятся вокруг темы поисков личного/семейного счастья. Само по себе это является типичной особенностью массовой культуры как таковой; достаточно точно обозначила данную проблему А. Усманова, говоря о том, что в классическом кинематографе удачное замужество (желательно по любви) часто представлено как главная цель женщины-героини: «Несомненно и то, что топос Золушки является в патриархальной культуре наиболее востребованным: в советском кино невесты зачастую тоже волшебным образом преобразуются и уезжают со своим принцем в сказочный дворец (например, однокомнатную квартиру)»². Характерной особенностью советского кинематографа конца

1960-х - начала 1980-х гг. становится скорее акцентирование внимания на теме женского одиночества и на его новом социальном облике: в качестве героини, ищущей личного счастья, все чаще выступает не юная девушка, а зрелая женщина в возрасте «за тридцать», как правило, городская жительница, имеющая профессию и материально независимая.

Для ряда советских фильмов периода «застоя» характерна некая двойственность в оценке ролей и женщины, и мужчины, что соотносится с особенностями позднесоветского дискурса в целом. Так, с одной стороны, в фильмах зритель может наблюдать образованных, умных, волевых женщин, заслуживших высокий социальный статус, в некоторых случаях – более успешных по сравнению с окружающими их мужчинами. С другой стороны, создатели фильмов подчеркивают, что женщины не могут найти полной самореализации без мужчин. Именно в этом, по мнению А. Шадринной, заключается смысл «скрытых и очевидных посланий, адресованных аудитории» в фильмах «Одиноким предоставляется общежитие» (реж. С. Самсонов, 1983), «Одинокая женщина желает познакомиться» (реж. В. Криштофович, 1986) и, наконец, «Родня» (реж. Н. Михалков, 1981), где с экрана звучит знаковая фраза: «Одинокая женщина в наше время – это неприлично»³. В фильме «Вам и не снилось» (реж. И. Фрэнк, 1980) несчастливой и одинокой героиней предстает учительница, о которой, несмотря на ее человечность и популярность среди учеников, мама одной из учениц отзывается так: «Не люблю бывших актрис и старых дев». Мужчине, с которым учительница так и не решается на отношения, тоже предъявляет ей претензии и хочет, чтобы она была «покорной, глупой, самой обыкновенной бабой». В данном случае образ героини соотносится с типажом страдающей от одиночества советской женщины (по словам ученицы-старшеклассницы, «Танечка [учительница. – Т.Г.] говорит, что жизнь больше любви, а у самой глаза тоскливые, как у больной собаки»), одна-

ко найти себе партнера женщина хочет не только полагаясь на рационализм, но и обязательно прислушиваясь к эмоциональному влечению.

Как и в сказке о Золушке, в кинематографе, чтобы обрести любовь и «заслужить» счастье, герой или героиня должны преобразиться. Фабула ряда советских киноисторий подразумевает качественное перерождение главных героев, когда мужчина или женщина изначально показаны как имеющие некий изъян, обладающие характеристиками, которые могут расцениваться зрителем как недостатки или объекты критики. В процессе развития сюжета герои переосмысливают свое поведение, меняют свой образ жизни и внешний вид, приближаясь к нормативности. Так, главные героини могут быть представлены как внешне непривлекательные, не уделяющие внимания своему внешнему виду, но впоследствии значительно преобразившиеся, в том числе в отношении к себе и к мужчинам. Примерами в данном случае выступают такие известные фильмы позднего советского периода, как «Служебный роман» (реж. Э. Рязанов, 1977), «Самая обаятельная и привлекательная» (реж. Г. Бежанов, 1985), «Отпуск за свой счет» (реж. В. Титов, Я. Буйташ, 1981). Характерен в этом отношении фильм «Влюблен по собственному желанию» (реж. С. Микаэлян, 1982), в котором подтверждением патриархального представления о роли женщины становится не только процесс внешнего преобразования главной героини и постепенная сексуализация ее образа, но и фраза, произнесенная ею после интимной близости с героем в финале фильма: «Теперь можно и умереть!» – как будто ее жизненная цель счастливо достигнута.

Справедливо отметить, что в позднесоветском кино встречаются и репрезентации женской оптики, женских оценок представителей противоположного пола. Героини также оценивают внешнюю привлекательность мужчин, хотя и не ставят данный фактор на первый план, а мужчины делают попытки внешнего преобразования, чтобы произвести положительное впечат-

ление на своих избранниц. Этот сюжетный ход возникает в таких фильмах, как «Самая обаятельная и привлекательная» (реж. Г. Бежанов, 1985), «Любимая женщина механика Гаврилова» (реж. П. Тодоровский, 1981), «Дамы приглашают кавалеров» (реж. И. Киасашвили, 1980), но, как правило, такие эпизоды носят комический характер.

Для ищущих любви героинь советских фильмов важными оказываются эмоциональная привязанность и романтические чувства. В фильмах «Любимая женщина механика Гаврилова» (реж. П. Тодоровский, 1981), «Вас ожидает гражданка Никанорова» (реж. Л. Марягин, 1978), «Вокзал для двоих» (реж. Э. Рязанов, 1982) и др. женщины из разной социальной среды показаны как с трудом принимающие свое одиночество, идущие на жертвы ради чувств к мужчине, готовые бесконечно ожидать не пришедших на встречу кавалеров, бежать за уехавшими «на край света». Социальный статус избранника не играет при этом решающей роли, напротив, женщина может взять на себя миссию спасительницы мужчины, оказавшегося на социальном «дне». Эти женщины показаны и как несогласные на формальное бытовое партнерство с теми, к кому они не испытывают ярких чувств и глубокой эмоциональной привязанности. В этом отношении советский кинематограф продолжает традиции классической русской литературы: как отмечает Л. Бердихина, «Исконно русская (литературная) традиция взаимоотношений «мужского» и «женского» огрубленно сводится к двум сценариям. Идеальная русская женщина находила себя в отождествлении с идеальным русским мужчиной, как правило, «лишним», т.е. социально невостребованным. Неидеальная – отдавалась нелишнему...»⁴.

Помимо общности в изображении жертвенности зрелой женщины, ищущей любви, каждый из приведенных выше источников содержит отражение стереотипов, связанных с гендерными и семейными ролями.

Как в драматических, так и в комедийных фильмах женщины зачастую показаны

в бытовых сценах, выполняющими обслуживающие функции (приготовление пищи, уборка жилища), а мужчины между делом обращаются к женам с требованием подать ужин или расстелить постель. Ситуации, когда мужчины выполняют такого рода домашнюю работу, часто соотносятся с образом холостяка или мужчины, чья маскулинность поставлена под сомнение в силу мягкости характера или возраста: например, изображение пожилого овдовевшего следователя в комедии «Старики-разбойники» (реж. Э. Рязанов, 1971). Судя по этим кинематографическим клише, потенциальная зрительская аудитория не привыкла воспринимать компетентность мужчины в области ведения домашнего хозяйства как повседневную норму.

Советское кино также демонстрирует разницу в допустимом поведении для женщин и для мужчин. Это выражается в отношениях, репликах и поступках героев. Например, преимущественное право на сексуальную свободу по сюжетам часто принадлежит мужчине: как в комедиях, так и в драмах они покидают женщин ради соперниц или каких-либо других целей, тогда как женщины-героини оказываются готовыми принять мужчин после измены, и их готовность идти на жертвы вознаграждается взаимностью, моральным исправлением или физическим выздоровлением избранника («Любовь и голуби» (реж. В. Меньшов, 1984), «Не могу сказать “прощай”» (реж. Б. Дурова, 1982)). Сексуальная же свобода женщин в позднесоветском кинематографе выражается в свободном выборе единственного партнера и оправдывается глубиной чувств и искренностью намерений – прежде всего готовностью к самопожертвованию по отношению к одному из них в ситуации выбора. Женская супружеская измена, в отличие от мужской, редко становится темой, прямо обыгрываемой в комедийном жанре (исключение – «Иван Васильевич меняет профессию» (реж. Л. Гайдай, 1973, по пьесе М.А. Булгакова 1934-1936), однако и здесь уход Зины от инженера Шурика к режиссе-

ру Якину является галлюцинацией изобретателя, получившего травму, а «настоящая» Зина в финале предстает скромной, не легкомысленной и не корыстной). Если советские режиссеры брались за тему женских партнерских измен, то жанр кинокартины определялся, как правило, как драматический, что подразумевало, что ситуация вряд ли может показаться зрителю смехотворной и в целом заслуживает серьезной рефлексии: в качестве примеров можно привести фильмы «Странная женщина» (реж. Ю. Райзман, 1977), «Единственная...» (реж. И. Хейфиц, 1975).

Можно сделать вывод, что общими чертами изображения женщин в советском кинематографе является их концентрация на поиске мужчины как романтического семейного партнера, а одной из главных тем является тема женского одиночества, фактически отождествленная с проблемой женского несчастья. Несмотря на то, что данная проблема показана как общая для большинства женщин, советские режиссеры демонстрируют некоторую вариативность в репрезентации женщин и форм их самореализации.

Первый тип женской самореализации представляет модель «женщины-руководителя», нашедшая яркое отражение в образах главных героинь ряда известных фильмов: «Служебный роман» (реж. Э. Рязанов, 1977) и «Москва слезам не верит» (реж. В. Меньшов, 1979). М.Р. Торбург и С.В. Добронравов, анализируя данные образы, приходят к выводу о том, что «в 70-х гг., когда Коммунистическая партия утратила контроль за киноискусством, изображаемая социальная реальность и образы женщин-руководительниц стали подаваться в значительной степени правдиво, что отразило на экране существующие в советском обществе патриархальные предрассудки»⁵. На наш взгляд, выразительным примером является менее известный широкому зрителю телевизионный восьмисерийный фильм «Ольга Сергеевна» (реж. А. Прошкин, 1975), о женщине-океанологе, которая в процес-

се развития сюжета становится руководителем лаборатории подводных исследований, а также пытается выстроить сложные отношения с мужчиной, воспоминания о котором хранит со студенческих лет. Ряд высказываний и поступков героев свидетельствует о стереотипах, имеющих гендерную специфику. Так, в одной из серий руководитель лаборатории (предшественник Ольги Сергеевны на этой должности) собирается в министерство для продвижения интересов лаборатории и дает распоряжение Ольге сопроводить его, т.к. «наличие красивой женщины очень помогает в таких предприятиях. Этим товарищам [чиновникам в министерстве, очевидно, мужчинам. – Т.Г.] иногда бывает приятно блеснуть властью перед красивой женщиной». Показателен и эпизод с подсобным рабочим, предчувствующим вступление Ольги Сергеевны в должность и высказывающимся на эту тему с неодобрением: «Женщинам не надо давать распоряжаться! Женщины, они – другая нация. Они все видят в другом цвете. Вы видите желтое, а женщина глядит на то же самое и видит зеленое». С одной стороны, эту мысль изрекает персонаж, принадлежащий к более низкой социальной страте, нежели большинство образованных героев фильма. С другой стороны, его мнение косвенно подтверждает дальнейшее развитие сюжета: когда Ольга Сергеевна, ставшая руководителем, пытается сочетать управленческую работу с научными исследованиями и романтическими отношениями, в лаборатории наступает смута. В целом, говоря о таком роде дискурса, важно отметить его бинарность, так как романтическое достаточно остро противопоставляется профессиональному и карьере зачастую представлена как то, что не позволяет героине найти полное жизненное самоудовлетворение и самореализацию.

Второй тип женской самореализации в советском кино представляет собой образ женщины-матери, большая часть жизни которой посвящена заботе о детях – в одиночестве или совместно с мужчиной.

Исполнение семейных (материнских и отцовских) функций в советском кино показано как типовым, так и с некоторой долей вариативности. Так, в целом ряде фильмов прямо или косвенно отображена модель одинокого материнства, при которой вся забота о незапланированном ребенке после неудачных отношений ложится на женщину; при этом не артикулировано, но подразумевается, что женщины не предъявляют претензий несостоявшимся отцам и не настаивают на том, чтобы мужчины реализовали свои отцовские функции (вокруг такой коллизии строится, например, сюжет фильма «Школьный вальс» (реж. П. Любимов, 1977)). Основой фабулы фильмов «Мужики!..» (реж. И. Бабич, 1981), «Мачеха» (реж. О. Бондарев, 1973) и «Не было печали» (реж. Ю. Даниялов, 1982) становится ситуация, при которой мужчина случайно узнает о своем осиротевшем внебрачном ребенке. Стратегии поведения мужчины, вынужденного неожиданно взять на себя роль отца, и женщины (его матери, жены или возлюбленной), сталкивающейся с необходимостью принять чужого ребенка, в каждом из фильмов – при сходстве основных коллизий – изображены вариативно. В фильме «Мачеха» такая женщина является главной героиней, которая в процессе развития сюжета открывает в себе мудрость через жертвенность, сговорчивость и любовь к приемному ребенку, проявляет терпение, внимательность, доброту по отношению ко всем членам семьи. В фильме «Мужики!..» мы знаем о несостоявшейся мачехе только то, что она заочно отказывается от этой роли и бросает главного героя до того, как он возвращается с неожиданно обретенными детьми к себе в квартиру. В то же время в фильме «Молодая жена» (реж. Л. Менакер, 1978) семейные и супружеские функции главной героини раскрываются прежде всего через внимательное отношение к падчерице (в отличие от ее мужа – родного отца, грубого и равнодушного к маленькой дочке).

На примере репрезентаций образов матерей в советском кинематографе конца

1960-х - начала 1980-х гг. мы можем наблюдать реализацию двух типов материнства. Первый из них - это опекающая мать, сосредоточенная на заботе о ребенке, порой до проявления авторитарности, как, например, в фильмах «Валентин и Валентина» (реж. Г. Натансон, 1985), «Будьте моим мужем» (реж. А. Сурикова, 1981), «Вам и не снилось» (реж. И. Фрэнк, 1980). Любопытно отметить, что авторитаризм в воспитании детей в позднем советском кинематографе показан как характеристика прежде всего женская, даже если речь идет о реализации профессиональных педагогических функций - например, как в фильмах «Урок литературы» (реж. А. Коренев, 1968), «Доживем до понедельника» (реж. С. Ростоцкий, 1968), «Большая перемена» (реж. А. Коренев, 1972), «Дневник директора школы» (реж. Б. Фрумин, 1975), «Розыгрыш» (реж. В. Меньшов, 1977). Тревожность и чрезмерная обеспокоенность бытом и поведением детей предстают скорее как женская черта, тогда как отрешенность и низкая степень вовлеченности в процессы воспитания представляются как черты преимущественно мужские.

В то же время в позднесоветском кино появляется совершенно иная репрезентация материнства - тип «избегающей» матери. В целом ряде фильмов позднесоветского кинематографа образ работающей матери лишен героического флера и подчеркнута желанность женщины, с трудом находящей время на воспитание ребенка, делегировать кому-либо функции заботы о нем. Эта тенденция прослеживается в таких фильмах, как «Сладкая женщина» (реж. В. Фетин, 1976), «По семейным обстоятельствам» (реж. А. Коренев, 1977), «Карантин» (реж. И. Фрэнк, 1983), «Зимняя вишня» (реж. И. Масленников, 1985). Создатели этих фильмов явно предпринимали попытку рефлексии над тем, легко ли женщине совмещать несколько социальных ролей, на какие издержки ей приходится при этом идти и какой выбор она порой вынуждена делать.

Уникальным для советского кинематографа в отношении репрезентаций моде-

лей феминности является фильм «Однажды двадцать лет спустя» (реж. Ю. Егоров, 1980), в котором представлена история Надежды, многодетной матери, испытывающей на встрече выпускников некоторое стеснение и неловкость от того, что она не добилась карьерных высот, как ее бывшие одноклассники и одноклассницы - телеведущий, поэтесса, архитектор, астроном, капитан 2-го ранга и др. Но в конечном счете именно она предстает перед зрителем настоящей героиней, удостоенной общественного признания: в финале фильма одноклассники, видя Надежду в окружении десяти детей, устраивают ей овацию, а зритель видит на ее жакете орден «Мать-героиня». Картина показывает быт многодетной семьи по большей мере с позитивной стороны и является панегириком многодетности (что, вероятно, несло в себе часть пропагандистских функций на волне снижения рождаемости). Авторское «послание» зрителям отчетливо прочитывается в начале фильма, в эпизоде, когда молодая чета главных героев совместно с другой супружеской парой отыскивают потерявшихся в магазине «девочек с синими бантиками» и благополучно обнаруживают в первом случае ребенка, а во втором - собаку. Ответ хозяйки собаки на вопрос главной героини о наличии детей в этой ситуации призван усилить комический эффект: «Нет [у нас детей. - Т.Г.], что Вы, у женщины в наше время есть и другие интересы». Намеренный отказ от материнской роли предстает здесь как предмет сарказма. Нетипичность концепции данного фильма состоит в том, что здесь показана новая по сравнению с господствующей в исследуемый период (и при этом традиционно-патриархальная по своей сущности) модель феминности: зрителю теперь предлагается испытывать сочувствие не к работающей матери, а к матери-домохозяйке. В то же время отступление от формата совмещения материнских и производственных функций оказывается оправданным именно многодетностью, стратегия домохозяйки оказывается не предпочтительной в обычной ситуации (при воспитании одного-двух детей).

Предметом размышления в произведениях советского кинематографа, посвященных современности, становится также переплетение гендерной и социально-бытовой проблематики. Следует учесть, что в советской визуальной культуре конца 1960 - начала 1980-х годов, по оценке А.Ю. Котылева, «отступление от идеологических постулатов диктовалось уже не столько жестким прагматизмом, сколько устремленностью к жизненным благам»⁶. С помощью советских фильмов возможно увидеть, каким образом проявлялась двойственность в оценке моделей потребления в условиях советской дефицитной экономики. Обращение к данной проблематике позволяет определить третий тип репрезентации форм женской самореализации в советском кино – образ «женщины-добытчицы», для которой важнейшей частью жизни является создание условий комфортного быта, стремление к получению расширенных благ или даже роскоши.

Примечателен в этом отношении фильм «Сладкая женщина» (реж. В. Фетин, 1976), повествующий об истории работницы кондитерской фабрики. Концепция фильма укладывается в нормы классического коммунистического дискурса, порицающего «мещанский» образ жизни, воплощенный в стратегии поведения главной героини (Анны). Стремление Анны улучшить условия своей жизни показано как патологическое, а способ достижения цели комфортного быта (махинации с путевками) бросает тень на саму цель. Показывая реакцию мужчин, разочаровавшихся в Анне, создатели фильма предлагают зрителю вместе с ними осудить ее бездуховность и зацикленность на бытовых проблемах. Симпатией режиссера очевидно пользуются представители интеллигентской среды: семья первого возлюбленного главной героини, ее образованный супруг – в отличие от нее самой, выросшей в деревне и не получившей среднего образования (отметим, что в культуре ранних советских лет в роли положительного персонажа, вызывающего сочувствие зрителей, обычно выступал, напротив,

представитель более низкой социальной страты). При этой постановке проблемы зрителю сложнее отметить то, что без инициативности Анны ее супруг, вероятно, так и остался бы жить в коммунальной квартире, а последний ее возлюбленный вовсе применяет эмоциональное насилие, игнорируя и унижая Анну, но при этом не предпринимая никаких попыток самостоятельно улучшить свой неблагополучный быт.

Особенностью репрезентации типажа позднесоветской женщины-добытчицы является то, что образ героини, обустривающей быт, крайне редко вызывает симпатию режиссера и зрителя, а часто, напротив, может выглядеть нелепо или гротескно. В комедийном фильме «Блондинка за углом» (реж. В. Бортко, 1984) собрана несколько социально-бытовых клише. Во-первых, главный герой – выпивающий и неудачливый романтик-ученый, которого главная героиня должна обязательно исправить (возможность чего она в начале картины пытается доказать в споре с собеседниками). Во-вторых, женщина показана энергично обустривающей условия благополучной жизни обоим в паре, а мужчина – пассивно принимающим ее заботу. Интерес представляет то, что социальная активность, усилия женщины по обустройству «идеальной» совместной жизни героев вдохновляют мужчину только на первом этапе отношений, а во время свадьбы герой, узнавший об успехе своей научной разработки, вовсе отмахивается от невесты и демонстративно выражает презрение к ее приземленным интересам. В-третьих, «счастливая» развязка фильма подразумевает приезд женщины к мужчине на Крайний Север и рождение ребенка: стратегия житейского прагматизма героини уступает место традиционной модели женской жертвенности. Такая репрезентация женского образа говорит о достаточно жестких рамках, в которых должна пытаться выстроить свою жизнь женщина, чтобы быть счастливой, любимой и при этом не вызывать осуждения общества.

Сюжетные линии позднесоветских фильмов показывают, что социально одобряемым является сочетание различных путей самореализации в жизни одной женщины, а поведение женщин, не соотносящееся с одной из трех форм женской самореализации, показано как ненормативное. Именно такой смысл, на наш взгляд, может закладываться в название кинофильма «Странная женщина» (реж. Ю. Райзман, 1977), где попытки обретения субъектности главной героиней не соотносятся с социальной нормой.

Таким образом, исследование кинематографа периода конца 1960-х - первой половины 1980-х гг. на предмет репрезентаций образов женщин позволяет прийти к следующим выводам.

Распространенным образом героини является образ одинокой женщины. Одиночество в целом маркируется как негативное явление и как достаточно острая социальная проблема. Соответственно, стержнем фабулы кинофильмов и целью их героинь (в особенности женщин зрелого возраста) часто является поиск романтического/брачного партнера, стремление к самореализации через супружество и материнство. Тема поисков личного счастья нередко связана не только с универсальным сюжетом «преображения Золушки», но и с темой женской жертвенности ради любимого человека.

Особенностью репрезентации женских образов и нормативных моделей феминности в позднесоветском кинематографе является представление трех основных моделей женской самореализации, которые можно условно обозначить как «женщина-руководитель», «женщина-мать» и «женщина-добытчица». В трактовках каждого из этих женских образов-типажей можно отметить определенную двойственность, наличие противоположных тенденций и их синкретизм.

Так, произведения кинематографа позволяют сделать вывод о неординарности положения женщины-руководителя, о сохранении социальных предрассудков в

оценке ее действий и решений, наконец, о сложности совмещения роли работника/руководителя с ролью матери/жены/возлюбленной. Характеристики героинь со стороны других персонажей и их самооценка позволяют увидеть, что профессиональные и социальные достижения женщины не учитываются обществом и самой женщиной как компенсирующие отсутствие семейных/романтических функций.

Достаточно сложным предстает в позднесоветском кинематографе образ женщины-матери. В целом сфера воспитания детей показана в фильмах как преимущественно женская не только на бытовом, но и на профессиональном уровне, а дом – как место разграничения мужских и женских занятий, патриархатного распределения бытовых обязанностей. Образ матери в позднесоветских фильмах часто воплощается в двух противоположных вариациях: «опекающее» и «избегающее» материнство; в этом видится стремление к осмыслению проблематичности социального статуса «работающей матери».

Отдельной разновидностью моделей женского поведения в кинематографе конца 1960-х - начала 1980-х гг. представлены «женщины-добытчицы», обычно выступающие как объект авторского осуждения. Материалы советского кинематографа позволяют выявить две разнонаправленные тенденции: с одной стороны, в качестве недостатков женщины нередко обозначаются ее внешняя непривлекательность, несоответствие моде, с другой стороны, в образах женщины-добытчицы находит свое воплощение критика «вещизма», погони за модой и потребительства.

Анализ репрезентации женских образов в позднесоветском кинематографе позволяет заключить, что киноискусство в этот период стало одной из форм художественной рефлексии о неоднозначности социального статуса женщины в обществе, о трудности сочетания разных социальных ролей и разных путей самореализации женщин в реальной жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Пушкарева Н.Л.* Динамика женского присутствия в российской экономике второй половины XX - начала XXI в.: глазами историка // Гендерная политика в России и в мире: экономика, управление, общество: материалы Всероссийской научной конференции, Иваново, 25 июня 2021 г. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2021. С. 94-101; *Айвазова С.Г.* Свобода и равенство советских женщин // Айвазова С.Г. Русские женщины в лабиринте равноправия (Очерки политической теории и истории. Документальные материалы). М.: РИК Русанова, 1998; *Чернова Ж.* Семья как политический вопрос: государственный проект и практики приватности. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013; *Здравомыслова Е., Темкина А.* Советский этакратический гендерный порядок // Российский гендерный порядок: социологический подход: Коллективная монография / Под ред. Е. Здравомысловой, А. Темкиной. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007; *Роткирх А.* Советские культуры сексуальности // В поисках сексуальности: Сборник статей / Под ред. Е. Здравомысловой и А. Темкиной. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2002. С. 128-171.
- ² *Усманова А.* «Девчата»: девичья честь и возраст любви в советской комедии 1960-х годов // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. С. 407.
- ³ *Шадрина А.* Не замужем: Секс, любовь и семья за пределами брака. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 73-78.
- ⁴ *Бредихина Л.* Предисловие // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970 – 2000 / Пер. с англ.; Под ред. Л.М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. С. 8.
- ⁵ *Торбург М.Р., Добронравов С.В.* Эволюция образа женщины-руководительницы в советском кино // Женщина в российском обществе. 2021. № 3. С. 133.
- ⁶ *Котылев А.Ю.* Оппозиция мужское/женское в процессе развития российской социокультурной системы конца XIX - начала XXI в. // Гендерная теория и историческое знание: материалы семинаров / отв. ред. А. А. Павлов. Сыктывкар: СыктГУ, 2004. С. 57-91.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Айвазова С.Г.* Русские женщины в лабиринте равноправия (Очерки политической теории и истории. Документальные материалы). М.: РИК Русанова, 1998. 408 с.
- Барабан Е.* В меру упитанный и в полном расцвете сил // О муже(Н)ственности: Сборник статей. Сост. С. Ушакин. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 26-159.
- Бредихина Л.* Предисловие // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970 – 2000 / Пер. с англ. Под ред. Л.М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. С. 5-14.
- Здравомыслова Е., Темкина А.* Советский этакратический гендерный порядок // Российский гендерный порядок: социологический подход: Коллективная монография / Под ред. Е. Здравомысловой, А. Темкиной. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 96-137.
- Котылев А.Ю.* Оппозиция мужское/женское в процессе развития российской социокультурной системы конца XIX - начала XXI в. // Гендерная теория и историческое знание: материалы семинаров / отв. ред. А.А. Павлов. Сыктывкар: СыктГУ, 2004. С. 57-91.
- Пушкарева Н.Л.* Динамика женского присутствия в российской экономике второй половины XX - начала XXI в.: глазами историка // Гендерная политика в России и в мире: экономика, управление, общество: материалы Всероссийской научной конференции, Иваново, 25 июня 2021 г. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2021. С. 94-101.
- Роткирх А.* Советские культуры сексуальности // В поисках сексуальности: Сборник статей / Под ред. Е. Здравомысловой и А. Темкиной. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2002. С. 128-171.
- Торбург М.Р., Добронравов С.В.* Эволюция образа женщины-руководительницы в советском кино // Женщина в российском обществе. 2021. №3. С. 127-134.
- Усманова А.* «Девчата»: девичья честь и возраст любви в советской комедии 1960-х годов // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. С. 395-413.

10. Чернова Ж. Семья как политический вопрос: государственный проект и практики приватности. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 288 с.
11. Шадрина А. Не замужем: Секс, любовь и семья за пределами брака. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 240 с.

REFERENCES

1. Ajvazova S.G. Svoboda i ravenstvo sovetskikh zhenschin // Ajvazova S.G. Russkie zhenschiny v labirinte ravnopraviya (Ocherki politicheskoy teorii i istorii. Dokumental'nye materialy). M.: RIK Rusanova, 1998. 408 s.
2. Baraban E. V meru upitannyj i v polnom rastsvete sil // O muzhe(N)stvennosti: Sbornik statej. Sost. S. Ushakin. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. S.126-159.
3. Bredikhina L. Predislovie // Gendernaya teoriya i iskusstvo. Antologiya: 1970 - 2000 / Per. s angl. Pod red. L. M. Bredikhinoj, K. Dipuell. M.: «Rossijskaya politicheskaya entsiklopediya» (ROSSPEN), 2005. S. 5-14.
4. Zdravomyslova E., Temkina A. Sovetskij etakraticeskij gendernyj poryadok // Rossijskij gendernyj poryadok: sotsiologicheskij podkhod: Kollektivnaya monografiya / Pod red. E. Zdravomyslovoj, A. Temkinoy. SPb.: Izd-vo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2007. S. 96-137.
5. Kotylev A.Yu. Oppozitsiya muzhskoe/zhenskoe v protsesse razvitiya rossijskoj sotsiokul'turnoj sistemy kontsa XIX - nachala XXI v. // Gendernaya teoriya i istoricheskoe znanie: materialy seminarov / otv. red. A. A. Pavlov. Syktyvkar: SyktGU, 2004. S. 57-91.
6. Pushkareva N.L. Dinamika zhenskogo prisutstviya v rossijskoj ekonomike vtoroj poloviny XX - nachala XXI v.: glazami istorika // Gendernaya politika v Rossii i v mire: ekonomika, upravlenie, obschestvo: materialy Vserossijskoj nauchnoj konferentsii, Ivanovo, 25 iyunya 2021 g. Ivanovo: Ivan. gos. un-t, 2021. S. 94-101.
7. Rotkirkh A. Sovetskie kul'tury seksual'nosti // V poiskakh seksual'nosti: Sbornik statej / Pod red. E. Zdravomyslovoj i A. Temkinoy. SPb.: «Dmitrij Bulanin», 2002. S.128-171.
8. Torburg M.R., Dobronravov S.V. Evolyutsiya obraza zhenschiny-rukovoditel'nitsy v sovetskom kino // ZHenschina v rossijskom obschestve. 2021. №3. S.127-134.
9. Usmanova A. «Devchata»: devich'ya chest' i vozrast lyubvi v sovetskoj komedii 1960-kh godov // Vizual'naya antropologiya: rezhimy vidimosti pri sotsializme. M.: OOO «Variant», TSSPGI, 2009. S.395-413.
10. Chernova Zh. Sem'ya kak politicheskij vopros: gosudarstvennyj proekt i praktiki privatnosti. SPb.: Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2013. 288 s.
11. Shadrina A. Ne zamuzhem: Seks, lyubov' i sem'ya za predelami braka. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 240 s.

WOMEN'S DAILY LIFE AND STEREOTYPES OF FEMINITY BASED ON THE MATERIALS OF SOVIET CINEMA OF THE LATE 1960s - EARLY 1980s

© 2024 T.S. Gubanova

Samara National Research University named after academician S.P. Korolyov

The purpose of the study is to reveal the features of the stereotypes of femininity in Soviet society, broadcasted through the works of late Soviet cinema. The research uses a gender approach based on the principle of interdisciplinarity. The author argues that the specificity of the representation of female images and normative models of femininity was a demonstration of three main models of female self-realization: «woman leader», «woman mother», «woman consumer», and reveals the similarities and differences of these three types.

Keywords: gender, gender history, gender stereotypes, women in the USSR, cinema, history of women, late Soviet society.

DOI: 10.37313/2658-4816-2024-6-1-103-112

EDN: NGQCBD

Tatiana Gubanova, Post-Graduate Student, Department of Russian History. E-mail: gubanova-ts09@mail.ru