

ИСТОРИЯ В КИНО И КИНО В ИСТОРИИ

УДК 791.43(470+571)“1953/1985”+316.34/.35

Социальные роли женщины в советском кинематографе
1953–1985 гг.

Анна А. Хаджи-Мухамедова
независимый исследователь,
kbadzhi.mukhamedova@gmail.com

Аннотация. В статье освещается проблема репрезентации образа и идеальных моделей поведения советской женщины. В СССР именно государство в попытке сформировать нового советского человека определяло и закрепляло гендерные роли, в том числе используя для этого визуальные методы. С середины 1920-х гг. проводником передовых идей на отечественных экранах становится именно женщина. Ее роль трансформировалась в активную, созидательную. Феминные образы обрели особую роль: благодаря их экспрессивности и действенности они оказались мощным пропагандистским средством. Автор рассматривает данные образы в советском кинематографе 1950–1985-х гг. Особое внимание уделено постулируемым ролевым моделям и демонстрируемым образам героинь игровых фильмов. Автор приходит к выводу, что образы ведущих женских персонажей в кинематографе являлись прямым отражением социально-политической обстановки в стране и были нацелены на восполнение потребностей государства.

Ключевые слова: женская история, женщины в СССР, советский кинематограф, визуальные образы советского кинематографа

© Хаджи-Мухамедова А.А., 2026

Для цитирования: Хаджи-Мухамедова А.А. Социальные роли женщины в советском кинематографе 1953–1985 гг. // Молодой историк. 2026. № 1. С. 66-82.

Social Roles of Women in Soviet Cinema, 1953–1985

Anna A. Khadzhi-Mukhamedova
independent researcher,

khadzhi.mukhamedova@gmail.com

Abstract. The article reflects the problem of representing the image and ideal patterns of behavior of a Soviet woman. The Soviet state, in its attempt to form a new Soviet person, defined and consolidated gender roles using visual methods for it. Since the mid-1920s, it has been a woman who pursued the advanced ideas on domestic screens. Her role was transforming into an active and creative one. Feminine images gained a special role: due to their expressiveness and effectiveness, they have proved to be a powerful tool of propaganda. The author examines these images in the Soviet cinema of the 1950s and 1950s, paying special attention to the postulated role models and the demonstrated images of the heroines from feature films. The author concludes that the leading female characters in the Soviet cinema were a direct reflection of the socio-political situation in the country and were aimed at meeting the needs of the state.

Keywords: women's history, women in the USSR, Soviet cinema, visual images of Soviet cinema

For citation: Khadzhi-Mukhamedova A.A. (2026), “Social Roles of Women in Soviet cinema, 1953–1985”, *Young Historian*, no. 1, pp. 66-82.

Введение

Начало формирования женского образа в советском кинематографе было положено в середине 1920-х гг. и было связано с необходимостью трансляции передовых идей простым гражданам. Фильмы играли важную роль в этих процессах, демонстрируя наглядные примеры устройства быта, досуга, моделей

поведения, социальной активности и формирования новых ценностей.

Вместе с началом индустриализации в стране происходило бурное развитие самосознания женщины как политического актора, как непосредственной участницы общественного производства. Кинематограф играл важную роль в развитии женской эмансипации. Тиражировался образ вдохновленной на помощь государству труженицы, встававшей плечом к плечу с мужчиной, работавшей с ним наравне. В этот период в создаваемых фильмах господствовал «большой стиль», заключающийся в яркой типизации персонажей, рабочих и колхозников, с четкой идеологической привязкой, в основном в комедийной форме. Репрезентация частной жизни персонажей сводилась к минимуму.

Идеальные женские образы в кинематографе 1950–1960-х гг.

К середине 1950-х – началу 1960-х гг. происходит затухание «большого стиля». Новая оттепельная парадигма заключалась в смещении фокуса от комедий к киноповестям. Режиссеров стало интересоваться индивидуальное – через идеологические декорации постепенно проступал человек. Кинематограф вместе с периодическими изданиями был мобилизован для вовлечения женщин в общественное производство. На участие гражданок вдохновляли яркие образы обаятельных тружениц, которые находили признание в любой избранной ими сфере. В Советском Союзе не было малозначительных профессий. Каждый трудящийся, независимо от занимаемой им должности, на экранах выступал как звено длинной и крепкой цепи, неразрывно связанной со своими соседями, как, например, героиня фильма «Первый троллейбус» Светлана. Окончив школу, поступлению в институт она предпочитает стать водителем общественного транспорта¹. Мораль таких фильмов проста, но элегантна: не профессия красит человека, а человек – профессию.

Социальная политика Н.С. Хрущева, направленная на вовлечение общества в политический процесс в СССР, почти неизбежно вела к вопросу – кто может участвовать в политической

¹ «Первый троллейбус». (реж. И. Анненский, 1963).

жизни страны, а кто – нет. Это привлекло большое внимание к вопросу о месте женщины в управлении государством. Среди всех многочисленных персонажей, представленных в кинолентах данного периода, образ руководительницы использован реже всего. Можно выделить всего несколько картин, где главной героиней становится женщина, добившаяся высокого положения: «Екатерина Воронина», «Простая история» и комедия «За витриной универмага».

В этих картинах заметен акцент на личных качествах главных героинь. Если в индустриальный период она была «выкована» партией и признание получила именно благодаря ей [Горбург 2021], то женщины-лидеры «оттепельного» кинематографа добивались успеха благодаря собственному упорству и преодолению многих житейских проблем.

Екатерину Воронину, главную героиню одноименного фильма, девушку волевою и упертую, по окончании института направили начальником одного из разгрузочных участков в речной порт². Острый и деятельный ум Екатерины быстро находит способ повысить производительность, но ей приходится преодолеть скепсис начальства и коллег. Результатом стараний молодой женщины становится успех ее идеи и признание как среди высшего руководства, так и среди трудящихся.

В фильме «Судьба Маринь» обычная сельская труженица Марина Власенко, помимо работы в колхозе, занималась самообразованием³. Марина упорно трудилась, проводила в лаборатории опыты по увеличению доли сахарозы в свекле. Она смогла сплотить людей вокруг себя, убедить в своей правоте, и, когда эксперимент удался, началось триумфальное шествие Маринь с ее идеями на собраниях. *Modus operandi* Маринь, который она напутствием передает своей дочери, а вместе с ней и всем зрительницам, таков: «Трудись честно и не ленись, а когда добьешься высоких урожаев, не задирай нос. Спрашивай с лодырей и поднимай тех, кто трудится»⁴.

² «Екатерина Воронина» (реж. И. Анненский, 1957).

³ «Судьба Маринь» (реж. И. Шмарук, В. Ивченко, 1953).

⁴ Там же.

Однако у подобных успехов могла быть и другая сторона. Даже обладая талантом, даже обретя успех в своей сфере, советской женщине не рекомендовалось ставить себя выше других. Так, внезапная смена амплуа настигает Валентину Кузнецову: из уборщицы она преобразуется в дрессировщицу. Благодаря грамотно выстроенным другим работником номерам, она становится очень популярной, отчего, не имея большого опыта в работе с животными, начинает считать себя главным экспертом. Ее нежелание кого-либо слушать, попытки доказать собственную правоту вопреки мнению коллектива приводят к тому, что она чуть ли не гибнет на сцене⁵.

Одна из важнейших трансформаций в кинематографе периода оттепели произошла в сфере демонстрации интимных связей – они все еще оставались в границах табуированного. Даже отношения между супругами на экране ограничивались исключительно поцелуями и объятиями, но все же о некоторых проявлениях этой стороны жизни человека в кинематографе начали говорить. Стремясь к регулированию такого рода взаимоотношений, зрительницам показывали, как поступать нежелательно.

Так, на примере Анфисы из «Девчат», принадлежащей к типу женщин, способных на отношения как со свободными, так и с женатыми мужчинами, с экранов демонстрировали, к какому отношению к своей персоне такое поведение приведет. Весь цинизм, вся озлобленность Анфисы развивались из-за того, что никто не воспринимал ее больше, чем женщину, которую можно пригласить скрасить вечер. Даже ее бывший любовник, не стремившийся к семейной жизни, пересматривает свою позицию и решает жениться на Тосе – тоже не идеальной, но сознательной в таком вопросе девушке⁶.

Говоря о визуальной репрезентации женщины, отметим нежелание кинематографистов поощрять их увлечение модой, поэтому положительные героини, вызывающие симпатию у зрительниц, были одеты просто и опрятно. Весь их гардероб

⁵ «Сегодня – новый аттракцион» (реж. Н. Кошеверова, А. Дудко, 1966).

⁶ «Девчата» (реж. Ю. Чулюкин, 1961).

максимально скромна – это симпатичная одежда из доступных тканей с простыми силуэтами.

Женщины, значительную часть своих усилий уделявшие себе и своему гардеробу, представлялись самодовольными мешанками, нередко их показывали в самом нелепом свете. Героиня фильма «Женщины», Дуся всегда заботилась о своем внешнем виде, и даже для поездки в деревню выбрала плотно облегающее кружевное платье и туфли на высоком каблуке, за что ей пришлось расплачиваться, когда она пыталась идти на неровной проселочной дороге⁷. В свою очередь, непутевая мать Катя, выставленная мужем из дома, вернулась в село в нарядном костюме. На фоне простых и аскетичных нарядов местных жителей она выступила чужаком, и ее нежелание сменить наряд, даже позаимствовав у кого-либо вещи, шло вместе с ее нежеланием осесть и присоединиться к обычному, честному труду⁸.

Ленты этого периода демонстрировали главенствующее положение общественного производства над личной жизнью и тиражировали образы молодых колхозниц и работниц заводов, искренне преданных своему делу, поощряя тем самым трудовую инициативу и преданность идеям социализма. Семья и быт были либо сведены к минимальному экранному времени, либо и вовсе отсутствовали, а все важнейшие жизненные события происходили у героинь прямо на рабочем месте среди партийных товарищей. Вместе с тем зарождалась сентиментальная составляющая произведений – у героинь начала появляться личная жизнь.

Модели позиционирования женщин в кинематографе 1970-х гг.

Увеличение свободы в искусстве в 1970-е гг. напрямую связывают с изменениями, происходившими во власти и в ее взаимодействии с обществом. Исследователи объясняют это несколькими факторами: в этот период шел процесс «дряхления режима», благодаря которому государство уже не могло столь успешно, как раньше, подавлять неудобные девиации в любой сфере с прежней силой. Кроме того, менялся состав правящей элиты, а сама жизнь неотвратимо усложнялась, и режиму было

⁷ «Женщины» (реж. П. Любимов, 1965).

⁸ «Мать и мачеха» (реж. Л. Пчелкин, 1964).

труднее в ней ориентироваться⁹. В стране параллельно существовали и развивались официальная прогосударственная и неофициальная андеграундная культура, благодаря чему внутренняя среда художественной интеллигенции формировала различные модели поведения по отношению к государству. Преобладающей формой отношений между людьми искусства и властью стал «скрытый конфликт» [Раскатова 2016].

В эпоху застоя образ женщины продолжил трансформироваться. На экране все реже появляются героини, преданные коммунистическим идеалам и занятые только общественными интересами¹⁰. Игровые фильмы на социальную тему стали изображать события, более приближенные к реалистичным жизненным ситуациям.

Отражение в игровых фильмах брачно-семейных отношений имело под собой глубинные причины: в этот период неукоснительно росло количество разводов, а число детей в семье, напротив, становилось меньше. Основанием для этого можно назвать два фактора: урбанизацию и пришедший на смену сталинскому семейному кодексу указ Президиума ВС СССР «О некоторых изменениях порядка рассмотрения в судах дел о расторжении брака» от 10 декабря 1965 г. [Гонина 2021].

Именно урбанизации в мелодраме «Москва слезам не верит» Ольга, руководитель клуба знакомств при заводе, выполняющая роль современной свахи, и ставит в вину то, что люди разучились знакомиться друг с другом: «сидят по квартирам, смотрят телевизоры и знать не знают, как зовут соседа»¹¹.

В таких условиях напомнить людям о важности семейных ценностей стало особенно важным. Это совпало с резким падением интереса населения к фильмам, посвященным революционной борьбе и производственной теме (с 11,7 млн. до 1,7 млн. зрителей) [Раскатова 2016].

⁹ Торбург М.Р., Добронравов С.В. Эволюция образа женщины-руководительницы в кино // Женщина в российском обществе. 2021. № 3. С. 131.

¹⁰ Там же. С. 82.

¹¹ «Москва слезам не верит» (реж. В. Меньшов, 1979).

В картине Эльдара Рязанова «Служебный роман» демонстрируется, что достигнутый в развитии карьеры успех не может сделать женщину по-настоящему счастливой. Людмила Прокофьевна Калугина – директор крупного статистического учреждения. Она замкнулась в своей работе настолько, что вести светские беседы на какие-либо отличные темы ей крайне сложно. Приверженность героини своим обязанностям высмеивается её же подчиненными: «Людмила Прокофьевна приходит на службу раньше всех, уходит позже всех, из чего понятно, что она, увы, не замужем. И из-за этого считает, что дети появляются уже взрослыми согласно штатному расписанию, с должностью и окладом». Работники статистического учреждения воспринимают героиню исключительно как мымру, либо старуху, хотя ей всего 35 лет.

Катализатором к преобразению служит знакомство с простым служащим Новосельцевым, которое дает ей стимул распахнуть глаза шире и задуматься не только о новых рабочих задачах, но и о личном счастье. Служебный роман раскрывает активно подавляемую Людмилой Прокофьевной женственность. Она не покидает рабочее место, но создает семью. Именно любовь делает женщину женщиной¹².

Фильм «Москва слезам не верит» представляет собой пространное размышление о том, в чем же заключается женское счастье. Катерина Тихомирова – мать-одиночка, которая проделала большой путь от единственной девушки, выполняющей обязанности слесаря-наладчика до директора химического комбината, у которой в подчинении несколько тысяч человек. Вот только когда ее подруга, имеющая крепкую семью, говорит, что немного завидует ее успеху, героиня признается, что «хотя и добилась всего, чего хотела, от этого лишь сильнее хочется выть».

Катерина Тихомирова является одной из множества одиноких людей, подавляющее большинство из которых – женщины. В этой связи на ее комбинате был создан клуб для знакомств между работниками. По мнению Ольги, директора клуба, проблема стала крайне острой, ведь из-за большого количества взрослых незамужних людей рождаемость падает,

¹² «Служебный роман» (реж. Э. Рязанов, 1977).

алкоголизм возрастает, и все это негативно отражается на производительности труда.

Человеком, способным исправить жизнь главной героини, становится обычный слесарь, который хоть и ниже ее по социальному статусу и зарабатывает меньше нее, но является настоящим мужчиной и завоёвывает сердце Катерины. В итоге, по мнению режиссера, формула женского счастья проста: это баланс между успехом на работе и крепкой семьей¹³.

Указанные два фильма объединяет то, что они демонстрируют новую ценностную систему координат для главных героинь: с этого момента какую бы важную и ответственную должность ни занимала женщина, работа в фильме становилась декорацией, на фоне которой разворачивалась уже более важная в новых условиях проблема личной жизни. Необходимость семьи и важность вливания в нее сил выходили на первый план в кинематографе и в некоторых моментах становились приоритетнее карьеры.

Важность семейного воспитания подчеркивается в фильме «Это мы не проходили». На примере одного из отстающих учеников показывают, что происходит, когда родители отдают все время работе, а не дому – дети становятся взрослыми не по возрасту и дистанцируются от семьи. И женщинам, и мужчинам напоминают, что два выходных им дается именно для семьи, для укрепления семейного и бытового уклада, благодаря чему к ним будут тянуться не только дети, но и внуки. Лишь возвращаясь с работы пораньше и оставляя проблемы на работе, нерадивые родители начинают обращать внимание на то, что происходит с сыном¹⁴.

Существенные изменения произошли в сфере визуальной репрезентации женщины. Если в картинах 1950–1960-х гг. модная одежда выступала маркером самовлюбленной, ограниченной своими интересами женщины, а персонажи демонстрировали советский модный канон, состоящий из двух заповедей – скромно и красиво, то уже в 1970-е гг. героини фильмов, одетые стильно и со вкусом, становятся нормой.

¹³ «Москва слезам не верит» (реж. В. Меньшов, 1979).

¹⁴ «Это мы не проходили» (реж. И. Фрэнз, 1975).

«В наше время без стиля не проживешь», – говорит героиня фильма «Свой парень»¹⁵. И, действительно, женские персонажи в фильмах этого периода становятся ярче, какой-либо изюминкой стараются выделиться на фоне других. Не только главные, но и второстепенные героини наносили макияж, укладывали волосы, подчеркивали наряды аксессуарами. Повседневность «прихорашиваний» в женском коллективе иронично показана в «Служебном романе», где какое-то время в начале рабочего дня все сотрудницы статистического учреждения не отрывались от зеркал¹⁶.

Яркий контраст между образами «тогда» и «сейчас» представлен в фильме «Это мы не проходили». Заслуженные педагоги, воспитавшие не одно поколение советских граждан, лицом к лицу сталкиваются с их «правопреемницами», девушками-практикантками. Строгие платья и костюмы с юбками ниже колена, убранные в аккуратные пучки волосы учителей старой школы против яркой одежды, коротких юбок, макияжа и ярких деталей в нарядах студенток. Но конфликта не происходит – взрослые женщины принимают новые веяния, поддерживают, а не осуждают девушек. В финале картины они и сами преображаются и наряжаются на праздник¹⁷.

Изменения происходят даже при демонстрации событий минувших десятилетий. Теперь в действии, разворачивающемся в прошлом, героиням присущи совершенно другие визуальные образы по сравнению с персонажами аутентичных фильмов. Так, если уже выявленным лейтмотивом 1950–1960-х гг. были простота и скромность, то при представлении событий молодости Екатерины Тихомировой («Москва слезам не верит»), пришедшейся на конец 1950-х гг., происходит определенная трансформация. На организованном вместе с подругой знатном обеде они появились перед зрителем в нарядах, достойных показа модного дома – с подчеркнутой талией, пышными юбками и акцентами в виде глубокого выреза или полупрозрачной ткани¹⁸.

¹⁵ «Свой парень» (реж. П. Любимов, 1973).

¹⁶ «Служебный роман» (реж. Э. Рязанов, 1977).

¹⁷ «Это мы не проходили» (реж. И. Фрэнз, 1975).

¹⁸ «Москва слезам не верит» (реж. В. Меньшов, 1979).

В кинематографе 1970-х гг. женщина, не уделяющая должного внимания своему внешнему виду, вызывает недопонимание у окружающих ее персонажей. В фильме «Прошу слова» Елизавета Уварова, подчеркивая свое безграничное погружение в работу, даже дома ходит в скромном офисном костюме – простой серой двойке из объемного пиджака и юбки-карандаша с рубашкой, застегнутой под горло, а на пол-лица красуются огромные очки в толстой черной оправе, искажающие восприятие внешности. Когда дети предлагают ей купить себе более актуальную одежду, так как она лицо города – председатель горисполкома, та лишь отвечает ходульной фразой: «Когда у человека есть цель, быт и одежда его интересуют меньше всего»¹⁹.

Женственность в визуальных образах побеждает. Она не столь ярко выражена, как в «Карнавальная ночь», но все же подчеркнута советскими костюмами и развитием личной жизни персонажей кинокартин. Однако, как и в прежние времена, сведение всех своих интересов к внешности и материальным вещам в кинематографе демонстрируется в негативном свете. Только теперь это показано не через трудовую сферу человеческой жизни, а через личную, и на экране нет равнодушных комсомольцев, готовых окрестить это мещанством.

Таким образом, в кинематографе период 1970-х гг. характеризовался переходом от демонстрации идеальных моделей работниц и руководительниц, для которых путеводной звездой в профессиональном плане были партия и общественное благо, а остальное признавалось малозначительным и игнорировалось, к женщинам, которые могли построить успешную карьеру, но при этом не считали себя счастливыми и не воспринимались таковыми зрителями. В фильмах этого периода была подчеркнута важность наличия семьи как главного составляющего полноценной и гармоничной жизни.

Трансформация женских образов в кинематографе в 1980–1985 гг.

В 1980-е гг. на авансцену советского кинематографа выходят две темы: одиночество и внутрисемейные проблемы, в паре с

¹⁹ «Прошу слова» (реж. Г. Панфилов, 1975).

которыми идут вопросы о роли и месте женщины внутри ячейки общества. Невозможность построить отношения – проблема, обозначенная в игровых фильмах в конце 1970-х гг., становится глобальной. Это отражается и в названиях картин, выходящих в данный период: «Одинокая женщина желает познакомиться», «Одиноким предоставляется общежитие».

Кинематограф демонстрирует, насколько тяжело общество воспринимало самих одиноких людей: когда переступившая 40-летний порог Клавдия из фильма «Одинокая женщина желает познакомиться» решает написать объявление, что готова познакомиться с добропорядочным мужчиной, к ней приходят пионеры, желающие взять над женщиной шефство, приравнивая ее к больным и несчастным. Одной из причин неустроенности личной жизни многих соотечественниц знакомые главной героини называют вырождение настоящих мужчин. Это в фильме всячески подчеркивается: для одинокой соседки нормальным является пьющий мужчина, другая знакомая позволяет своему мужу по дому ничего не делать – главное, что он с ней. Более того, мужчина, откликнувшийся на письмо Клавдии, оказывается инвалидом и алкоголиком, не имеющим ни жилья, ни работы. Со временем она начинает им проникаться, но однажды тот уходит со словами, что хотел понимания и сочувствия и желает ей удачи в поисках «принца»²⁰.

Проблема поиска человека, с которым можно строить отношения, показана в киноленте «Одиноким предоставляется общежитие». Вера Николаевна, вместе со своей «коллегой» Ольгой Павловной из фильма «Москва слезам не верит», понимает, что одиночество – это государственная проблема, ведь счастливое общество состоит из счастливых личностей. Главная героиня – сваха, которая устраивает жизни людей через объявления о знакомстве и переписки. Вера Николаевна умеет правильно составить анкету, выбрать из множества анкет стоящие, а затем, основываясь на письмах, подобрать подходящих мужчин девушкам и женщинам, вместе с которыми работает на текстильном комбинате. Ее деятельность воспринимается начальством со

²⁰ «Одинокая женщина желает познакомиться» (реж. В. Криштофорович, 1986).

скепсисом, ведь при предприятии уже организован клуб знакомств, однако в фильме отмечается его тотальная несостоятельность. А вот интуитивное ориентирование героини в психологии и умение разрешать зарождающиеся конфликты, а также искреннее желание сделать людей вокруг счастливыми дают свои плоды: многие ее питомицы обретают крепкие семьи²¹.

В приведенных двух фильмах обсуждается государственный способ борьбы с тотальным одиночеством – появление брачных объявлений, которые сперва возникли в прибалтийских газетах на рубеже 1970–1980-х гг., а затем во второй половине 1980-х гг. дошли и до периодических изданий РСФСР²². И если в кинокартине «Одинокая женщина желает познакомиться» подобная инициатива встречает у героинь одобрение и вместе с тем скепсис относительно реализации ее в ближайшее время, то для Веры Николаевны из фильма «Одиноким предоставляется общежитие» просмотр многочисленных обращений, выражающих желание познакомиться и занимающих целые полосы на страницах газет и журналов, является будничным занятием.

На примере героинь, изображавших уже не ударниц производства, но таких же обыкновенных женщин, до зрительниц доносилась простая истина: не стоит ждать «принца», гораздо реальней построить семейное счастье с самым обыкновенным мужчиной.

Даже колхоз, до этого изображавшийся в фильмах организацией, где все, начиная с председателя и заканчивая работниками, радеют за благо страны и поэтому стремятся к увеличению производства продуктов, демонстрируется с совершенно другой стороны. В картине «Не ходите, девки, замуж» молодые труженицы всеми силами пытаются сбежать из родного села в город. Проблема для них не в том, что они стремятся добыть как можно больше денег и не в том, что их колхоз разваливается, и нет никакой возможности достойно работать. Напротив, благодаря активному председателю колхоз является передовым. Беда Больших Угородов в том, что в них живет лишь один молодой мужчина, не стремящийся к браку из-за такого обширного выбора.

²¹ «Одиноким предоставляется общежитие» (реж. С. Самсонов, 1983).

²² Беленькая А. Брак по расчету? // Советская женщина. 1986. № 1. С. 27.

А девушки не желают оставаться «старыми девами», поэтому и бегут в город, бросая работу и обязательства перед всем советским обществом, а председателю приходится всякими ухищрениями вылавливать беглянок и возвращать их домой²³.

Не менее острой, чем проблема одиночества, для страны все еще оставалась проблема семьи. К 1980 г. в Советском Союзе на 2,5 заключенных брака оформлялся один развод [Жиляева 2018]. Это свидетельствовало о том, что государство постепенно утрачивало свою позицию в качестве проводника семейных ценностей и в сфере регулирования брачно-семейных отношений. Стремясь вернуть этот контроль и восстановить престиж семьи, оно инициировало проведение праздников в честь семейных пар, проживших долго в браке и широко освещало это в прессе²⁴. Помимо периодических изданий, к этой кампании был привлечен и кинематограф.

Двумя основными проблемами во внутрисемейных отношениях, освещаемых в кинематографе того периода, были: отсутствие взаимопонимания между членами семьи и супружеская неверность. Измена мужа бьет и по семейному благополучию, и по репутации Любви Ивановой, героини фильма «Личное дело судьи Ивановой»²⁵. Она, успешная судья, подвергается насмешкам за то, что разрешает споры других людей, в то время как не может разобраться в проблемах своего дома. Окружающие воспринимают главную героиню как стойка, у которой идеальными являются все сферы жизни, поэтому роман мужа на стороне повергает их в шок: ведь если даже таким безупречным с общественной стороны женщинам изменяют, то что делать другим?

Вот только внутри семьи зрителю открывается совершенно другая картина: даже дома судья Иванова в силу профессии вынуждена вечно решать рабочие вопросы, а ее дочь заявляет, что для матери общественные интересы гораздо важнее личных, поэтому домочадцы могут и умереть с голоду, пока она разговаривает по телефону. Советским зрительницам вновь

²³ «Не ходите, девки, замуж» (реж. Е. Герасимов, 1985).

²⁴ Шульженко Л. На семейный праздник – в Кропоткин // Советская женщина. 1982. № 2. С. 13–17.

²⁵ «Личное дело судьи Ивановой» (реж. И. Фрэнз, 1985).

напоминают, что работа не должна ущемлять бытовые и эмоциональные потребности семьи. Более того, благополучие фамилии зависит именно от женщины и ее выбора супруга – какого мужчину она заведет, такая жизнь потом и будет.

Фильмом, где важность семьи оказалась центральной в сюжете, стала картина Юрия Егорова «Однажды двадцать лет спустя». Кинолента выделялась среди других работ тем, что в центре сюжета оказалась многодетная мать. Главная героиня фильма Надежда Круглова противопоставляется другим дамам, которые живут по воспетому в ранние годы советской власти постулату «у женщин в наш век есть и другие интересы». Они, если и заводят детей, то отправляют их сперва в ясли, затем в детский сад, а после записывают в продленку, чтобы спокойно вернуться к работе и не отставать на пути к свершениям. Хотя в школе у Надежды были лидерские задатки – она была старостой класса – в дальнейшем Надежда предпочла карьере семью: у нее нет высшего образования, она не работает, полностью отдавая все силы поддержанию домашнего очага.

Именно семью Кругловых выбирают для демонстрации французской комиссии, обеспокоенной повсеместным снижением рождаемости, ведь их жизнь благополучна. И пусть на одну зарплату большая семья живет небогато, их дом выглядит прилично, дети воспитаны достойными членами общества, родители любят друг друга. Знакомство с этими людьми приводит комиссию в восторг. И позже, на встрече выпускников, на вопросе о главном достижении своей жизни Надежда понимает, что все самое важное для нее связано с ее семьей, о чем она совершенно не жалеет²⁶.

«Детская тема», нашедшая отражение в фильме, действительно стала крайне острой. К 1980 г., на который и пришелся кинопрокат ленты о большой и счастливой семье, несмотря на семейно-правовую политику Советского Союза, неттокоэффициент воспроизводства населения, отражающий меру замещения материнского поколения дочерним, составил менее 1%, в то время как нормой считается 1,2% [Щеброва 2018]. Тем не менее

²⁶ «Однажды двадцать лет спустя» (реж. Ю. Егоров, 1980).

важность материнства в государственном масштабе на кинокартинах рассматриваемого периода более не поднималась.

Заключение

Женские образы на протяжении всей советской эпохи являлись отражением политической и социальной обстановки в стране, идеологического вектора, принятого государством и стали неотъемлемой частью облика эпохи. Если для расширения производственных мощностей в 1950–1960-е гг. стране нужны были активные инициативные труженицы, то уже к концу 1970-х – началу 1980-х гг. государство столкнулось с качественно иной проблемой – невозможностью людей строить долгие и крепкие отношения. В связи с этим кинематограф сосредотачивается на личной жизни героинь, проблемах, которые им, обычным женщинам, а не бравым ударницам, приходится преодолевать.

ЛИТЕРАТУРА

- Гонина 2021 – *Гонина Н.В.* Влияние урбанизационных процессов на динамику брачности и разводимости городского населения в ангаро-енисейском регионе (без национальных районов) в 1959–1989 гг. // Вестник КрасГАУ. 2021. № 6. С. 264–270.
- Жиляева 2018 – *Жиляева С.К., Максимова А.А.* Особенности реализации семейно-правовой политики в завершающий период существования советской государственности (70-е – 1991 год) // Юрист-Правовед. 2018. № 2. С. 21–26.
- Раскатова 2016 – *Раскатова Е.М.* «Идеологические фильтры» и позднее советское кино // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2016. № 6. С. 81–91.
- Торбург 2021 – *Торбург М.Р., Добронравов С.В.* Эволюция образа женщины-руководительницы в советском кино // Женщина в российском обществе. 2021. № 3. С. 127–134.
- Щеброва 2018 – *Щеброва С.Я.* «Светлый путь» в демографический тупик: о руководстве кинематографом в советский период // Наука телевидения. 2018. № 14.2. С. 28–58.

REFERENCES

- Gonina, N.V. (2021), “The influence of urbanization processes on the dynamics of marriage and divorce rates of the urban population in the Angara-Yenisei region (excluding national regions) in 1959–1989”, *Vestnik KrasGAU*, no. 2, pp. 264–270.
- Raskatova, E.M. (2016), “ ‘Ideological filters’ and late-Soviet cinema”, *Labirint. Zhurnal sotsialno-gumanitarnykh issledovaniy*, no. 6, pp. 81–91.
- Shebrova, S. Ya. (2018), “‘The Bright Path’ to the demographic impasse: about the leadership of cinema in the Soviet period”, *Nauka teledeniya*, no. 14.2, pp. 28–58.
- Torburg, M.R., Dobronravov, S.V. (2021), “The evolution of the image of a female leader in Soviet cinema”, *Zhenshina v rossiyskom obshestve*, no. 3, pp. 127–134.
- Zhilyaeva S.K., Maksimova, A.A. (2018), “The specifics of the implementation of family law policy in the final period of the Soviet statehood (70s – 1991)”, *Yurist-pravoved*, no. 2, pp. 21–26.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Анна А. Хаджи-Мухамедова, независимый исследователь,
khadzhi.mukhamedova@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Anna A. Khadzhi-Mukhamedova, independent researcher,
khadzhi.mukhamedova@gmail.com