

*Woman in Russian Society*  
2021. No. 3. P. 127—134  
DOI: 10.21064/WinRS.2021.3.10

*Женщина в российском обществе*  
2021. № 3. С. 127—134  
ББК 85.374.3(2)6  
DOI: 10.21064/WinRS.2021.3.10

## ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ-РУКОВОДИТЕЛЬНИЦЫ В СОВЕТСКОМ КИНО

*М. Р. Торбург<sup>a</sup>, С. В. Добронравов<sup>b</sup>*

<sup>a</sup> Национальный исследовательский технологический университет  
«Московский институт стали и сплавов» («МИСиС»), г. Москва, Россия,  
g.deleuze@yandex.ru

<sup>b</sup> Государственный университет управления, г. Москва, Россия

Исследуется трансформация типичных образов женщин-руководительниц в советском кино. До конца сталинской эпохи создавались политизированные образы женщин-руководительниц, которые служили реализации государственного курса Коммунистической партии, утверждающего равенство полов. В период «оттепели» появляются более реалистичные образы женщин-руководительниц, которые по своим волевым и деловым качествам не уступают мужчинам. Они добиваются всего своими силами, тогда как партия в кадре как социальная сила отсутствует. И наконец, в 70-х гг. женщина-руководительница стала изображаться неполноценной личностью. В советском кинематографе проявились те самые патриархальные установки, с которыми он боролся на протяжении всего своего предшествующего существования.

**Ключевые слова:** эволюция образа в кино, женщина-руководительница, равноправие полов, полноправная личность, патриархальные установки, идеологическая ангажированность, гендерный стереотип.

## THE EVOLUTION OF THE WOMAN-LEADER IMAGE IN SOVIET CINEMA

*M. R. Torburg<sup>a</sup>, S. V. Dobronravov<sup>b</sup>*

<sup>a</sup> National University of Science and Technology (MISIS),  
Moscow, Russian Federation, g.deleuze@yandex.ru

<sup>b</sup> State University of Management, Moscow, Russian Federation

In the article the authors investigate the transformation of typical images of women leaders in Soviet cinema. Until the end of the Stalin era, politicized images of women leaders were created, which were mainly intended to justify state power and the course of the Communist Party, which proclaimed gender equality. More realistic images of women

leaders, who are not inferior to men in their strong-willed and business qualities, appeared during the years of the “thaw” when the ideological pressure of state power on art became less strong. Women are depicted as independent and capable of achieving everything on their own. In the films of this period the party — as a social force — is absent. And finally, the 70s manifested the very patriarchal attitudes that Soviet cinema fought throughout its entire existence: the female leader began to be portrayed as an inferior person. The directors of this period promote the idea that the true essence of a woman is not career-oriented. For a woman, first of all, marriage and family should be the most important ideas and values. Moreover, ideally any woman should share the values and attitudes of the man she is going to marry. Such a metamorphosis was a sign of the decomposition of the Soviet system and the development of bourgeois relations, giving rise to the return of patriarchal views to Soviet society.

**Key words:** evolution of the image in the cinema, female leader, gender equality, fulfilled personality, patriarchal attitudes, ideological commitment, gender stereotype.

Советское кино, снискав вначале громкий успех на Западе и повлияв на развитие всего мирового кинематографа, в дальнейшем утратило свой новаторский характер. В сталинскую эпоху давление государства на искусство было настолько сильным, что фильмы, особенно на социальные темы, нередко превращались в незатейливую иллюстрацию пропагандистских лозунгов Коммунистической партии. Мифологизируя социальную реальность, они служили побуждением к действиям, соответствующим ее курсу. В годы «оттепели», несмотря на относительную либерализацию и демократизацию советского общества, Коммунистическая партия по-прежнему продолжала руководить киноискусством, отчетливо проводя в фильмах на социальные темы свои идеологические установки. И если в этот период события, происходящие в фильмах, нередко отражали социальную реальность, то персонажи явно идеализировались с целью мотивации населения на ударный труд. В период же застоя Коммунистическая партия утратила былую силу и потеряла контроль над киноискусством, в результате чего кино на социальные темы стало изображать реальные личности и события. Особенно рельефно эти метаморфозы, произошедшие в советском киноискусстве, заметны на примере образов женщин-руководительниц разных эпох.

Весьма показателен в этом отношении образ Александры Соколовой, созданный в 1939 г. режиссерами фильма «Член правительства» А. Зархи и И. Хейфицем. События фильма происходят в период коллективизации, когда в основе политического курса Коммунистической партии лежал тезис, выдвинутый еще в первые годы советской власти: «...построение социализма невозможно без обобществления труда... без этого женщина не получит освобождения» [Бакли, 1989: 167]. Фильм довольно динамично и последовательно воплощает на экране установку И. Сталина на привлечение женщин к работе в колхозах, сформулированную им в 1933 г. на Первом Всесоюзном съезде колхозников-ударников: «Женщины в колхозах — большая сила. Держать эту силу под спудом — значит совершать преступление. Наша обязанность состоит в том, чтобы выдвигать вперед женщин в колхозах и пустить эту силу в дело. <...> Что же касается самих колхозниц, то они должны помнить о силе и значении колхозов для женщин, должны помнить, что только в колхозе имеют они возможность стать на равную ногу с мужчиной. Без колхозов — неравенство, в колхозах —

равенство прав» [Сталин, 1955: 251, 252]. В это время Советское государство, остро нуждаясь прежде всего в рабочей силе, пыталось средствами кинематографа вовлечь женщин в систему общественного производства.

Посредством образа Соколовой — полуграмотной крестьянской женщины, которая прошла головокружительный карьерный путь от простой батрачки до депутата Верховного Совета СССР, фильм внушал, что не занятые в общественной жизни женщины явно недооценивают себя, свои силы и возможности в деле «социалистического строительства». Образ же Соколовой — свидетельство их общественной значимости и образец для подражания. Фильм настраивает женщин на работу с большим энтузиазмом и усердием на благо Советского государства — при условии, конечно же, одобрения и поддержки их деятельности Коммунистической партией, которая постоянно присутствует в кадре. В изображении авторов фильма советской женщине все по плечу: Соколова становится председателем только что образовавшегося колхоза, не имея ни образования, ни опыта организаторской деятельности, вопреки мнению мужа (который, не желая подчиняться жене, принимает решение уйти из дома), да к тому же имея двух малолетних детей на руках. Такая позиция режиссеров является художественным выражением известного тезиса И. Сталина: «Говорят, что невозможно коммунистам, особенно же рабочим коммунистам-хозяйственникам, овладеть химическими формулами и вообще техническими знаниями. Это неверно... Нет в мире таких крепостей, которых не могли бы взять трудящиеся, большевики» [Сталин, 1949: 58].

Деятельность Соколовой на посту председателя колхоза полностью соответствует приведенному выше тезису Сталина и выглядит, особенно по сегодняшним критериям, весьма нереально. Так, она организует большинство местных женщин на противодействие бойкотирующим колхозные порядки мужчинам (в первую очередь их мужьям), которые первоначально не желали отказываться от ведения единоличного хозяйства. Как известно, женщины в России исторически жили в соответствии с патриархальными традициями и никак не могли в одночасье от них освободиться. Более того, Соколова, как будто она опытный экономист-практик, изобретает и вводит в действие новую систему учета и оплаты труда: теперь она зависит от того, насколько производителен труд конкретного члена колхоза вне зависимости от его половой принадлежности. Этот эпизод иллюстрирует марксистскую идеологию, согласно которой человек труда способен без всякого образования, только на основе своей непосредственной практики решать важные экономические вопросы. Например, еще до революции 1917 г. русский марксист А. Богданов без каких-либо сомнений писал: «Лет пятнадцать тому назад, когда распространение марксизма среди русских рабочих было ничтожно, мне сообщали такую историю. Один разъезжавший с просветительными целями товарищ, пробравшись на фабрику в захолустном селе, наткнулся там на кружок рабочих по характеру чисто дружеский, а отнюдь не политический. Рабочие эти не имели никаких научных книг и не слыхали о существовании Маркса, но, собираясь вместе и обсуждая условия своей жизни, они самостоятельно пришли к основным положениям теории прибавочной стоимости» [Богданов, 1911: 43].

Безропотная же реакция Соколовой на неожиданное возвращение в дом бросившего семью на произвол судьбы мужа соответствует идеологической установке Коммунистической партии на укрепление института семьи: «...по мере все более прочного внедрения социалистических принципов в нашу жизнь советская семья укрепляется и развивается» [Вольфсон, 1937: 231]. Образ Соколовой всецело мифологизирован, будучи ходульной иллюстрацией политических установок правящей партии, а не отражением тогдашней социальной реальности и, в частности, положения женщин в обществе.

В годы «оттепели», когда идеологическое давление государственной власти на искусство стало менее сильным и не таким прямолинейным, претерпели изменения и образы женщин-руководительниц в кино. В отличие от личности Соколовой, которая была полностью «выкована» партией и именно благодаря ей превратилась во всеми признанного общественного деятеля, женщины-руководительницы, появившиеся на экране в годы «оттепели», показаны как самостоятельные индивиды, чье становление происходило через преодоление жизненных трудностей, а карьерные успехи были обусловлены их преданностью делу Коммунистической партии. Такая подача образов женщин-руководительниц была инспирирована новой линией партии: «Попытки Хрущева демократизировать политический процесс в СССР и усилить политическую мобилизацию общества почти неизбежно вели к постановке вопроса, кто участвует в политической жизни страны, а кто нет». Именно поэтому «к концу 50-х годов вопрос о роли женщин в политической жизни страны стал привлекать больше внимания» [Бакли, 1989: 168].

В этот период образы женщин-руководительниц на экране создают режиссер И. Анненский в фильме «Екатерина Воронина» (1957) и режиссер Ю. Егоров в фильме «Простая история» (1960). Обе героини — и Воронина, и Потапова — показаны как женщины-труженицы, обладающие волевым и независимым характером. Будучи начинающим руководителем участка в речном порту, Воронина сумела сломать бюрократическое противодействие своего непосредственного начальника, который заботился больше об отчетности, чем о производительности вверенного ему дела. Потапова же в годы послевоенной разрухи взяла на себя руководство родным колхозом, что хорошо резонирует с тезисом, озвученным Н. Хрущевым на XX съезде КПСС: «Нельзя пройти... мимо того факта, что в ряде партийных и советских органов робко выдвигают женщин на руководящие посты. Крайне мало женщин на руководящей партийной и советской работе» (цит. по: [Бакли, 1989: 68]). Потапова справлялась со своими обязанностями значительно лучше, чем мужчины. Ее главным преимуществом было то, что она не только разделяла судьбу женщин-вдов, которых после войны осталось в колхозе большинство, но и понимала их чаяния.

Если Воронина нашла семейное счастье, то личная судьба Потаповой так и осталась неустроенной. Авторы фильма проводят мысль, что для сильной женщины общественные интересы и любовь к родной земле важнее семейного счастья. Образ Потаповой идеологически и морально поддерживал женщин, потерявших мужей во время войны и несших на своих плечах все тяготы послевоенного восстановления страны.

Однако такие образы женщин-руководительниц, созданные в годы «оттепели», были явно идеализированы. Они в значительной степени служили средством для мотивации советских женщин на усиленный труд в сфере общественного производства.

В годы застоя образы женщин-руководительниц, появившихся на экране, радикально изменились, что было связано с изменением характера власти и ее взаимоотношений с обществом. Еще в 1969 г. советский историк диссидент А. Амальрик отмечал: «Происходящий процесс “увеличения степеней свободы” правильнее всего было бы назвать процессом дряхления режима. Просто-напросто режим стареет и уже не может подавлять все и вся с прежней силой и задором: меняется состав его элиты, как мы уже говорили; усложняется характер жизни, в которой режим ориентируется уже с большим трудом; меняется структура общества» [Амальрик, 1991: 657]. В отсутствие действенного партийного контроля над процессом художественного творчества появились произведения искусства (в том числе и фильмы), показывающие и реальное положение женщины в советском обществе, и реальное отношение к ней: «В литературе и особенно в средствах массовой информации стала заметной вредная для создания новой семьи тенденция к идеализации образа женщины как хранительницы домашнего очага, воспитательницы детей, на которой якобы лежит обязанность обслуживать детей и ухаживать за мужем» [Поленина, 1989: 70].

Весьма реалистично изображает крушение всей жизни главной героини Елизаветы Уваровой Г. Панфилов в фильме «Прошу слова» (1975). Это «трагическая история женщины на мужском месте», которая, «не задумываясь, приглушает свои женские инстинкты» [Глеб Панфилов]. В качестве иллюстрации своего замысла режиссер использует мелодию танго «Сильва», рефреном проходящую через весь фильм. Такой художественный прием указывает зрителю на деформацию жизненных приоритетов Уваровой: вначале эта мелодия служит фоном к свиданию героини с мужем, зачатию и рождению первого ребенка, мечтам о будущих детях — моментам счастья Уваровой, когда в ней раскрывается ее подлинная женская природа, зовущая посвятить себя детям и дому. В дальнейшем же мелодия «Сильвы» сопровождает действия героини по подготовке строительства нового жилого микрорайона: общественная деятельность, а не семья становится смыслом ее жизни. Таким образом, режиссер дает зрителю понять, что общественная деятельность не соответствует подлинному предназначению женщины: «Вся жизнь Елизаветы с момента вступления в должность — это конфликт женского начала с началом общественным (бесполом). И это борьба чувств (советского) долга и долга материнского» [там же].

Г. Панфилов не только осуждает общественные устремления Уваровой, но и дискредитирует ее как личность. Так, в беседе с писателем, обратившимся к ней за разрешением на постановку его пьесы, Уварова изображается как интеллектуально ограниченный догматик, мыслящий исключительно пропагандистскими штампами. Карикатурно подана и примитивная идеологическая оценка Уваровой творчества Ж.-П. Сартра: «Не люблю. Левак».

Неодобрительно режиссер показывает и занятие героини спортивной стрельбой, в которой она достигла больших высот. «Страшная ирония заключается в том, что Уварова — чемпион по стрельбе, а сын принимает смерть от орудия успеха матери» [там же].

Столь же отрицательно Панфилов относится к эмансипаторским убеждениям героини, тем самым достаточно прозрачно осуждая и саму советскую идеологию. Так, Уварова, оправдывая то, что из-за занятия общественной деятельностью у нее не хватает времени на свою семью, воспроизводит идеологические штампы: воспитание детей — дело всего общества, а не отдельной семьи; стирка — дело не женщины, а банно-прачечного комбината... В этих высказываниях она в сжатой форме озвучивает соответствующие тезисы классиков марксизма: «Действительное равноправие между мужчиной и женщиной может... осуществиться только тогда, когда будет уничтожена эксплуатация капиталом тех и других, а ведение домашнего хозяйства, которое является теперь частным занятием, превратится в отрасль общественного производства» [Энгельс, 1964: 294].

Реалистичный образ, в котором явно негативно оценивается независимость женщины-начальника, создает также В. Меньшов в фильме «Москва слезам не верит» (1979). Примечательно, что этот фильм не только стал любимым многими нашими соотечественниками, но и получил престижную международную награду — американскую премию «Оскар». Показательно, что именно в тот период президент США Р. Рейган и его администрация взяли курс на поддержку консервативных ценностей.

Главная героиня фильма Екатерина Тихомирова сумела построить успешную карьеру. Она прошла путь от простой работницы до директора крупного химического комбината. Но жизнь Тихомировой, добившейся всего своими собственными усилиями, тем не менее оказывается неполноценной. Чтобы показать, что смыслом жизни для женщины является семья, возглавляемая мужчиной, режиссером создается персонаж по имени Гоша. Несмотря на большую разницу в социальном статусе, Гоша сразу же завоевывает расположение Тихомировой. Этим режиссер показывает, что для женщины мужчина ценен сам по себе. Закономерно, что Гоша, будучи «настоящим мужчиной», которого «так долго искала» главная героиня, придерживается патриархальных представлений. Так, он полагает, что мужчина в семье должен быть главным: «Я теперь буду все решать только на том простом основании, что я мужчина».

Мысль, что женщина не может быть полноценной сама по себе — таковой ее делает мужчина, проводит также и режиссер Э. Рязанов в фильме «Служебный роман» (1977). Людмила Калугина — директор крупного статистического учреждения, успешно справляющаяся со своими обязанностями. Однако уже в самом начале фильма весьма прямолинейно звучит высказывание, которое задает направленность зрительского восприятия всех остальных событий: «Людмила Прокофьевна приходит на службу раньше всех, а уходит позже всех. Понятно, что она, увы, не замужем». В этом высказывании четко выражен гендерный стереотип, воплощаемый режиссером по мере разворачивания сюжета фильма, согласно которому активная общественная деятельность женщины обусловлена неустроенностью ее личной жизни. Сюжетная линия фильма строится на том, что между Калугиной и ничем не примечательным рядовым сотрудником Новосельцевым внезапно завязывается роман, который и раскрывает в ней женские качества, тогда как раньше они были подавлены ее ответственной должностью. Этим режиссер дает зрителю понять, что для проявления в женщине

ее подлинной сущности ей нужен мужчина, причем вне зависимости от его социального статуса и деловых качеств. Кроме того, по мысли режиссера, мужчина просто необходим женщине в ситуации морального выбора, так как она в силу своей эмоциональности может быть необъективна и пойти на поводу у чувств, вопреки разуму.

Показательно, что в середине 1970-х гг. в проекте новой Конституции СССР, составленном главными научными и партийными учреждениями страны, статья о равноправии полов была дана в следующей формулировке: «Женщина имеет равные права с мужчиной». Только после общественных протестов против такой декларации вторичности женщины по отношению к мужчине была принята новая формулировка: «Женщина и мужчина имеют равные права» [Новикова, 1985: 39].

Таким образом, анализ эволюции образов женщин-руководительниц в советских фильмах позволяет выделить три способа изображения женщин. В сталинский период, когда Коммунистическая партия всецело руководила киноискусством, образы женщин-руководительниц, как и вся изображаемая социальная действительность, мифологизировались. В годы «оттепели», в условиях относительной либерализации и демократизации общества, образы женщин-руководительниц были идеализированы на фоне реально отображаемых на экране исторических событий. И наконец, 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.

#### **Библиографический список**

- Амальрик А.* Просуществует ли Советский Союз до 1984 года? // Погружение в трясину: (анатомия застоя). М.: Прогресс, 1991. С. 643—675.
- Бакли М.* Советская идеология и роль женщины // Кризис идеологии с точки зрения советологов. М.: Прогресс, 1989. С. 165—187.
- Богданов А. А.* Культурные задачи нашего времени. М.: С. Дороватовский и А. Чарушников, 1911. 92 с.
- Вольфсон С. Я.* Семья и брак в их историческом развитии. М.: Соцэкгиз, 1937. 244 с.
- Глеб Панфилов.* Официальный сайт режиссера. Фильмография. «Прошу слова». URL: <http://www.glebpanfilov.ru/index/filmography/fid/2> (дата обращения: 10.12.2020).
- Новикова Э. Е.* Женщина в развитом социалистическом обществе. М.: Мысль, 1985. 158 с.
- Поленина С. В.* Положение в обществе и в семье // Женщины в современном мире. М.: Наука, 1989. С. 64—73.
- Сталин И. В.* Сочинения. М.: Госполитиздат, 1949. Т. 11. 390 с.
- Сталин И. В.* Сочинения. М.: Госполитиздат, 1955. Т. 13. 434 с.
- Энгельс Ф.* Письмо Гертруде Гильом-Шак // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М.: Политиздат, 1964. Т. 36. С. 293—294.

---

---

*References*

- Amal'rik, A. (1991) Prosushchestvuet li Sovetskii Soiuz do 1984 goda? [Will the Soviet Union last until 1984?], *Pogruzhenie v triasinu: (Anatomiia zastoia)*, Moscow: Progress, pp. 643—675.
- Backli, M. (1989) Sovetskaia ideologiia i rol' zhenshchiny [Soviet ideology and the role of women], in: *Krizis ideologii s točki zreniia sovetoologov*, Moscow: Progress, pp. 165—187.
- Bogdanov, A. A. (1911) *Kul'turnye zadachi nashego vremeni* [Cultural challenges of our time], Moscow: S. Dorovatovskii i A. Charushnikov.
- Èngel's, F. (1964) Pis'mo Gertrude Gil'om-Shak [A letter to Gertrude Guillaume-Schack], in: Marks, K., Èngel's, F., *Sochineniia*, vol. 36, Moscow: Politizdat, pp. 293—294.
- Novikova, E. E. (1985) *Zhenshchina v razvitom sotsialisticheskom obshchestve* [Woman in a developed socialist society], Moscow: Mysl.
- Polenina, S. V. (1989) Polozhenie v obshchestve i v sem'e [Status in society and in the family], in: *Zhenshchiny v sovremennom mire*, Moscow: Nauka, pp. 64—73.
- Stalin, I. V. (1949) *Sochineniia* [Works], vol. 11, Moscow: Gospolizdat.
- Stalin, I. V. (1955) *Sochineniia* [Works], vol. 13, Moscow: Gospolizdat.
- Vol'fson, S. Ia. (1937) *Sem'ia i brak v ikh istoricheskom razvitiu* [Family and marriage in their historical development], Moscow: Sotsëkgiz.

*Статья поступила 12.12.2020 г.*

*Информация об авторах / Information about the authors*

**Торбург Марина Робертовна** — кандидат философских наук, доцент кафедры социальных наук и технологий, Национальный исследовательский технологический университет «МИСиС», г. Москва, Россия, g.deleuze@yandex.ru (Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor at the Department of Social Sciences and Technology, National University of Science and Technology (MISIS), Moscow, Russian Federation).

**Добронравов Сергей Викторович** — кандидат философских наук, доцент кафедры философии, Государственный университет управления, г. Москва, Россия, mggu\_kphk@mail.ru (Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor at the Department of Philosophy, State University of Management, Moscow, Russian Federation).