

ОБ АЛЬТЕРНАТИВНОМ ТОЛКОВАНИИ ТРУДА И ЕГО РЕПРЕЗЕНТАЦИЯХ В СОВЕТСКОМ КИНО 1950–1960-х гг. *

На основе дискурс-анализа советских игровых кинофильмов 1950–1960-х гг. в статье воссоздается толкование труда, латентно содержащееся в репрезентации образов домохозяек. Обращение к социальному, экономическому и культурному контекстам того периода (гендерной политике государства, сложившимся гендерным контрактам, востребованным моделям семьи, борьбе с туеядцами и др.) позволяет объяснить неравную востребованность образа домохозяйки в кинематографе этих двух десятилетий и неодинаковую меру терпимости к положению домохозяйки.

К л ю ч е в ы е с л о в а: советское кино; 1950-е и 1960-е гг.; образ домохозяйки; советская культура; социально-экономическая политика

В советском официальном дискурсе 1950–1960-х гг. отношение к труду определялось на законодательном уровне: в соответствии со ст. 112 Конституции СССР 1936 г. труд заявлен как «обязанность и дело чести каждого способного к труду гражданина по принципу: “кто не работает, тот не ест”» [2]. Следить за исполнением трудовой обязанности, а также принуждать к труду должны были разнообразные государственные органы и общественные организации [1]. Ответственность за то, чтобы труд стал для каждого «делом чести», отчасти возлагалась на подцензурное искусство. Представители литературы, живописи, кинематографа и других видов искусства активно занимались прославлением труда, пропагандой его ценности, порицанием уклонений от труда (см., например, [7, 159–172]).

Немаловажно, что под трудом в официальном властном дискурсе неявно подразумевалась работа на государственном предприятии, в кооперативной структуре или колхозе, т. е. в конечном счете наличие официального трудоустройства [12, 236]. Вместе с тем существовала разного рода деятельность, не связанная с официальным трудоустройством, но понимаемая как труд на повседневно-бытовом уровне, в частности, труд домохозяйки. Образы женщин-домохозяек, фигурирующих в советском игровом кино 1950–1960-х гг., отчетливо отражают зазор между толкованием труда на официально-законодательном и повседневно-обыденном уровнях культуры. При том любопытно, что кинематограф 1950-х

* Исследование выполнено за счет средств гранта Российского фонда фундаментальных исследований, проект № 20-09-00216 «Визуальные стандарты образа жизни советского городского населения после мировых войн: компаративный анализ».

ВОРОБЬЕВА Мария Владимировна — кандидат культурологии, научный сотрудник Института философии и права Уральского отделения РАН; доцент кафедры истории и философии Уральского государственного экономического университета, г. Екатеринбург (e-mail: vorobyovamariya@yandex.ru). ORCID: 0000-0002-8093-0878.

и 1960-х гг. неоднороден, демонстрирует разную востребованность образа домохозяйки, разное его позиционирование, в частности, неравную меру терпимости к отсутствию официального трудоустройства.

Цель статьи — выявить толкование труда, латентно содержащееся в репрезентациях кинообраза домохозяйки, объяснить относительную популярность данного кинообраза в 1950-х гг. и угасание интереса к нему в 1960-х гг.

Репрезентации образа домохозяек воссозданы при помощи дискурс-анализа девяти игровых фильмов, снятых с 1954 по 1964 г. Мы остановились на фильмах этого периода, поскольку он располагается на стыке двух эпох — сталинской эпохи и хрущевской «оттепели» — времени перемен в самых разных сферах, что, безусловно, отражалось в кино. Изначально в нашей выборке было двадцать фильмов центральных киностудий РСФСР, найденных на сайте <https://www.kinopoisk.ru/> и отобранных тематически (выборка включала такие фильмы, в которых мог фигурировать образ домохозяйки). Однако на деле образы домохозяек оказались лишь в девяти кинолентах: «Большая семья» (И. Хейфиц, «Ленфильм», 1954), «Испытание верности» (И. Пырьев, «Мосфильм», 1954), «Разные судьбы» (Л. Луков, киностудия им. М. Горького, 1956), «Обыкновенный человек» (А. Столбов, «Мосфильм», 1956), «Высота» (А. Зархи, «Мосфильм», 1957), «Сверстницы» (В. Ордынский, «Мосфильм», 1959), «Евдокия» (Т. Лиознова, киностудия им. М. Горького, 1961), «День счастья» (И. Хейфиц, «Ленфильм», 1963), «Легкая жизнь» (В. Дорман, киностудия им. М. Горького, 1964).

Объяснение популярности и угасания интереса к образу домохозяйки основано на обращении к историческому контексту, к социальной и гендерной политике государства. Во избежание недопонимания оговоримся, что под домохозяйкой мы будем иметь в виду женщину без официального трудоустройства, не конкретизируя ее занятия.

На основании анализа фильмов, содержащих образы домохозяек, мы вывели несколько способов позиционирования соответствующих героинь. Эти способы позиционирования позволяют судить о том, признавалась или нет легитимной работа, не связанная с официальным трудоустройством. Знакомя с результатами анализа, мы отдаем себе отчет, что изменение объема выборки фильмов способно повлиять на результат исследования, поэтому претендуем лишь на предварительные выводы.

Основные способы позиционирования домохозяек в фильмах 1950-х гг. можно поделить на три части и с некоторой долей условности назвать позитивными (положение домохозяйки позиционируется как нормальное), проблематизирующими (нормальность положения домохозяйки оспаривается) и негативными (положение домохозяйки беспрекословно осуждается). Для наглядности приведем характеристики героинь и то, как они представлены в фильмах:

1. Позитивные способы позиционирования:

- Пожилая женщина, мать главного героя, выполняет всю домашнюю работу для большой рабочей семьи из нескольких поколений. Роль домохозяйки подается откровенно апологетично: героиня налаживает быт семьи, благодаря чему ее члены могут ударно трудиться (фильм «Большая семья»).

- Молодая женщина с маленьким ребенком, вдова брата главной героини. Она заботится о семье из шести человек, среди которых есть двое маленьких детей (ее собственный сын и сын главной героини). То, что молодая женщина печется о членах семьи своего погибшего на войне мужа, подается одобрительно (фильм «Испытание верности»).

- Пожилая женщина, мать главной героини, выполняет домашнюю работу для маленькой семьи, состоящей из трех человек — ее самой, мужа-служащего, дочери-студентки. Героиня полностью живет заботами семьи, ничем иным, по всей видимости, не интересуясь. Ее положение подается как нормальное, не проблематизируется и не осуждается (фильм «Разные судьбы»).

- Молодая женщина, жена главного героя, бездетная, организует быт большой творческой семьи. Семья включает в себя особенно ценных для государства индивидов (знаменитого оперного певца и перспективного молодого ученого, который в финале становится лауреатом Сталинской премии) и по советским меркам ее можно считать богатой, так как семья располагает городской квартирой, загородным домом, автомобилем, обстановка квартиры и дома включает в себя произведения искусства и антиквариат. В дополнение к тому, что сама героиня официально не работает, семья пользуется услугами домработницы. Героиня-домохозяйка живет интересами мужа, понимая свою миссию как избавление мужа от повседневных забот, сохранение его сил для искусства. Ее положение не проблематизируется (фильм «Обыкновенный человек»).

- Пожилая женщина, мать героини второго плана. Ее положение — это положение приживалки. Она нигде не работает и существует за счет людей, у которых в данное время обитает, при этом никаких домашних работ не ведет. Образ героини в фильме подан антипатично, демонстрируются негативные черты ее характера и поведения, однако экономически зависимое положение не осуждается (фильм «Обыкновенный человек»).

2. **Проблематизирующий способ позиционирования:** молодая женщина, домохозяйка поневоле, заложница мужа-карьериста, препятствующего устройству жены на работу. Окружающие упрекают героиню за вынужденное безделье, она сама тяготеет своим положением, желает от него избавиться. В конце фильма героиня решает устроиться на работу и отказывается следовать за мужем, уезжающим работать на другое место (фильм «Высота»).

3. **Негативный способ позиционирования:** юная девушка, живущая у подружки-студентки за счет ее стипендии, не помогающая ей по хозяйству и не стремящаяся найти работу; подается неодобрительно (фильм «Сверстницы»).

В соответствии с проведенным нами анализом сюжетных ситуаций, в фильмах 1950-х гг. образ не трудоустроенной официально женщины, обычно домохозяйки, присутствует сравнительно часто, а спектр его коннотаций широк — от апологетических и нейтральных в большинстве своем до проблематизирующих и негативно-осуждающих. Образ домохозяйки никогда не выходит на первый план — домохозяйки не являются главными героинями, в лучшем случае им достаются роли второго–третьего плана (жены или матери главного героя или героини). По всей видимости, положение домохозяйки считается создателями фильмов скорее

нормальным. Оно проблематизируется лишь в одном фильме («Высота»), хотя в некоторых других фильмах причины, по которым героиня-домохозяйка не имеет официального трудоустройства, не могут показаться весомыми (у некоторых героинь-домохозяек нет детей, у супруга имеется возможность содержать домработницу, но героини все равно не трудятся на государственном, кооперативном предприятиях или в колхозе). Можно выявить условия, при которых отсутствие официального трудоустройства допустимо: женский пол, возраст выше среднего, наличие семьи (необязательно большой) и деятельная роль в поддержании бытовых условий существования семьи. Заметим, что сам труд домохозяйки в кино практически не визуализирован: лишь в трех фильмах из шести есть эпизодическое отображение фрагментов трудовых процессов — приготовления еды, подачи еды на стол, уборки, глажки одежды. Конечно, надо учитывать, что героини-домохозяйки не выступают центральными персонажами, поэтому режиссеры вряд ли задавались целью показывать их занятия в подробностях. Тем не менее работы по дому продемонстрированы весьма скупо, и у зрителя может сложиться впечатление о праздности жизни домохозяйек. Однако, как показывает фильм «Сверстницы», нежелание незамужних, бездетных, безработных девушек прилагать усилия к поддержанию быта или устраиваться на работу подвергается резкому осуждению.

Основные способы позиционирования домохозяек в фильмах 1960-х гг. повторяют те, что фигурировали в предыдущем десятилетии:

1. Позитивный способ позиционирования: многодетная мать, воспитывающая приемных детей и живущая в частном доме с большим хозяйством. До замужества героиня тоже не была официально трудоустроена, ведя хозяйство овдовевшего отца. Ее положение оспаривается в ходе развития сюжета фильма. Претензии на приемного сына героини предъявляет его биологическая мать, пролетарка-алкоголичка, обвиняя героиню в том, что она прикрывается детьми, дабы оставаться дома и не работать, но суд принял сторону героини, в конечном счете оправдав ее статус (фильм «Евдокия»).

2. Проблематизирующий способ позиционирования: молодая бездетная женщина с высшим образованием, жертва мужа-ревнивца, который не желает, чтобы она работала. Хотя другие персонажи фильма не осуждают ее положения, сама она тяжело переживает исключение из трудовых процессов и отлучение от профессии. В финале фильма героиня делает выбор в пользу самореализации в профессии, только в ней видя возможность повысить самооценку и примириться с собой (фильм «День счастья»).

3. Негативные способы позиционирования:

- Бездетная стареющая дама, некогда вышедшая замуж по расчету за ученого. Вместо занятий наукой муж героини постоянно вынужден искать подработки, чтобы удовлетворять непомерные аппетиты жены. Она не ценит и не понимает специфики его труда, а также готова завести роман со случайным знакомым. Героиня ведет хозяйство семьи из двух человек, сетуя на тяготы домашней работы (фильм «Легкая жизнь»).

- Молодая разведенная бездетная женщина с высшим образованием, оставившая работу по специальности (учительское дело) и незаконно занимающаяся

на дому пошивом шляпок. Хочет выйти замуж за обеспеченного москвича. Чужие чувства для нее не имеют цены и значения (фильм «Легкая жизнь»).

В фильмах 1960-х гг. частота появления образа домохозяйки снижается, спектр коннотаций меняется. Количество позитивных коннотаций образов сокращается, количество проблематизирующих остается прежним, количество негативных возрастает, что свидетельствует об изменении отношения к образу домохозяйки. Контекст кино 1960-х гг. демонстрирует, что нормальной считается ситуация, когда работают оба супруга даже при наличии у них детей. Легитимирует положение домохозяйки только большое количество детей и масштабное хозяйство, требующее постоянной заботы, либо, в крайнем случае и отчасти, вынужденность такого положения и его неприятие. Примечательно, что при снижении частоты появления образа домохозяйки сам образ в тех фильмах, где он фигурирует, выходит на первый план — персонажи-домохозяйки двух фильмов из трех являются героинями первого плана («Евдокия», «День счастья»). Создатели фильмов явно испытывают больший, чем в предыдущем десятилетии, интерес к этим героиням, стремясь показать детально внешние и внутренние обстоятельства их жизни. Сложность образов домохозяек возрастает, отношения с другими персонажами продемонстрированы более подробно, равно как обстановка их частной жизни, что, вероятно, связано с тенденциями, свойственными кинематографу «оттепели» в целом [5, 99]. Вместе с тем работа по дому и уход за детьми подробно изображены лишь в одном фильме из трех — в том, где положение домохозяйки оправдывается многодетностью и большим хозяйством («Евдокия»). В остальных фильмах трудовые процессы практически не просматриваются. В одном из них, где фигурируют негативные образы домохозяек, декларируется, что одна из героинь мало печется о домашнем хозяйстве, в основном занимаясь покупками и необременительной уборкой («Легкая жизнь»).

Результаты анализа сюжетных ситуаций свидетельствуют, что фильмы 1950-х и 1960-х гг. предлагают разные интерпретации положения домохозяйки. На протяжении 1950-х гг. киногероини-домохозяйки позиционировались главным образом позитивно, поэтому напрашивается вывод, что кино демонстрировало в целом терпимое отношение к домохозяйкам, а при определенных условиях статус домохозяйки считался нормальным. Но кинематографисты 1950-х гг., неявно признавая значение домашнего труда, почти не визуализировали его, возможно, не считая это нужным или интересным. Большая работа, которую проделывают героини-домохозяйки, остается за кадром, скорее домысливается, чем зримо воспринимается. Поэтому возникает превратное ощущение праздности такого рода героинь (или праздности по сравнению с теми, кто официально трудоустроен и ходит на работу каждый день).

В кинематографе 1960-х гг. количество способов позитивного позиционирования героинь-домохозяек уменьшается. Работать на государство, воспитывать детей и вести хозяйство, быть полезной и семье и государству одновременно — вот что считается оптимальным. Положение домохозяйки признается нормальным, если количество детей, о которых она заботится, велико настолько, что становится невозможным и качественно работать, и хорошо воспитывать детей.

Если у женщины нет семьи, либо нет детей в семье, либо семья под ее опекой мала, а сама женщина имеет высшее образование, но не работает на государство, то подобное положение дел подается как ненормальное. Героиню-домохозяйку способны оправдать лишь вынужденность такого положения и сильное желание его поменять. Что касается отображения разнообразных домашних работ, то оно имеет место только в одном фильме из трех, оставляя общее ощущение праздности существования героинь-домохозяек.

Выявленные в результате анализа фильмов обстоятельства побуждают задаться как минимум двумя вопросами. Первый вопрос: отчего в фильмах 1950-х гг. демонстрируется терпимое отношение к статусу домохозяйки, хотя на законодательном уровне труд вменяется каждому в обязанность, а под трудом понимается официальное трудоустройство? Второй вопрос: почему в фильмах 1960-х гг. образ домохозяйки не столь востребован, как в предыдущее десятилетие, и по какой причине терпимое отношение к нему сменилось более жестким? С ответами на эти вопросы может помочь обращение к социальному, экономическому и культурному контекстам того периода, а именно социальной и гендерной политике государства, востребованным моделям семьи и борьбе с туеядцами.

Отвечая на первый вопрос, выдвинем следующее предположение: возможно, труд на уровне официально-властного дискурса не истолковывался предельно узко, т. е. не приравнивался только к работе на государственном предприятии. По крайней мере, материал кинофильмов заставляет думать именно так. Иначе зачем кинематографу, находившемуся под сильным идеологическим контролем, позволили транслировать совсем другую позицию? Очевидно, что женская домашняя работа негласно признавалась трудом и считалась общественно полезной. Причины расширенного толкования труда позволяют выявить исследования по гендерной политике государства. Как известно, возвращение к традиционным моделям семьи начало происходить уже в 1930-е гг. Послевоенное время лишь усилило эту тенденцию. На протяжении 1950-х гг. постепенно восстанавливался авторитет семьи, пошатнувшийся в годы войны с их практикой многоженства и военно-полевыми женами, вольными взглядами на поведение жен солдат в тылу, незаконнорожденными детьми и сиротами. Помимо того, в условиях послевоенного восстановления экономики государству было выгодно стимулировать модель семьи с отцом-кормильцем во главе и матерью, которая поддерживает быт и воспитывает детей. Это обеспечивало повышение рождаемости, присмотр за детьми и удовлетворение элементарных бытовых потребностей трудящихся силами их жен и матерей. Последнее оказывалось важным, поскольку государство пока не могло предложить в должном объеме инфраструктуру, обеспечивающую удовлетворение бытовых и социальных нужд подобного рода. Вследствие того функции материнства и ведения домашнего хозяйства приравнивались к производительным функциям. Женщине, реализующей данные функции, дозволялась занимать положение домохозяйки [11]. Востребованность образа домохозяйки могла быть связана и с негласной реабилитацией приватной сферы в целом, особенно явственной на протяжении послевоенного периода. Сталинское кино, смакуя, показывало богатые интерьеры квартир особенно полезных членов общества,

высокий уровень их жизни, высокие стандарты потребления [4, 33], формируя, таким образом, общую картину достатка и основательности жизни, компенсирующую нестабильность и лишения послевоенной реальности [8, 336–337]. Все это в связи с возвращением к традиционным моделям семьи делало образ домохозяйки нормальной и привычной частью жизни.

Чтобы объяснить сокращение количества образов домохозяек в кинематографе 1960-х гг. и причинах изменения их подачи, обратимся к социальному, экономическому и культурному контекстам. Государство, навязав женщинам контракт «работающей матери» и в его рамках тройную нагрузку [10, 6–8], начало обеспечивать в достаточной мере возможность его реализации лишь со второй половины 1950-х гг. Эта возможность в виде выплаты пособий одиноким матерям, стабильной поддержки сети ясель, детских садов постепенно сделала женщину экономически независимой от мужчины, сформировав модель семьи со слабым кормильцем, которому оказывает поддержку государство [9, 665–666]. Но даже пользуясь дарованными государством благами, женщина не могла позволить себе оставаться дома, она должна была работать. Экономические реалии времени тоже способствовали активному выталкиванию женщин на рынок труда: хрущевский семилетний план, активное расширение сети индустриальных предприятий требовали новых рабочих рук. Поскольку количество мужчин существенно сократилось в годы войны, женщинам предстояло стать новыми работниками. Ко всему прочему, культурный контекст 1960-х гг. позволяет понять, отчего сократилось количество многодетных семей и, следовательно, потребность в женщинах-домохозяйках, обеспечивающих быт и воспитание детей: к тому времени подросло третье поколение выходцев из деревни периода индустриализации, для которых сельские патриархальные традиции стали чуждыми и неактуальными, а их семьи оставались малодетными.

Указанные выше причины, объясняющие трансформации образа домохозяйки в кино 1950–1960-х гг., дополним еще одной, связанной с процессом, запущенным в начале 1950-х и достигшим своего пика к середине 1960-х гг., — борьбой с туеядцами, нашедшей отражение в законодательстве, партийно-идеологических текстах и многочисленных текстах произведений разных видов искусств. С 1951 по 1965 г. принуждение к труду на законодательном уровне было закреплено несколькими значимыми документами. Был издан Указ Президиума Верховного Совета СССР от 23 июля 1951 г. «О мерах борьбы с антиобщественными и паразитическими элементами». Он был направлен прежде всего на борьбу с нищими и бродягами. Законопроект 1957 г., опубликованный после общественного обсуждения в виде Указа Президиума Верховного Совета СССР от 4 мая 1961 г. «Об усилении борьбы с лицами, уклоняющимися от общественно-полезного труда и ведущими паразитический образ жизни» [12, 219; 3; 215], расширил зону воздействия, сделал своими невольными жертвами несколько социальных категорий, прежде всего пенсионеров и домохозяек. Общественное мнение не было единым на их счет, поэтому зафиксированы случаи судебного преследования домохозяек [12, 249–250]. Законодательные меры по борьбе с туеядством сопровождались аккомпанементом партийно-идеологических текстов. Главный из них — появившийся в 1961 г.

«Моральный кодекс строителя коммунизма», часть Программы КПСС, принятой XXII съездом КПСС. Он содержал 2 пункта, регламентирующих отношение к труду и отклонениям от него: «2. Добросовестный труд на благо общества: кто не работает, тот не ест. <...> 9. Непримируемость к несправедливости, тунеядству, нечестности, карьеризму, стяжательству» [6].

Учитывая все это, становится понятным, почему образы домохозяек в кино 1960-х уже не могли появляться так часто, как в 1950-е гг., и не могли содержать по большей части позитивных коннотаций. Социально-экономическая политика государства, сопровождавшаяся идеологическим прессингом, оставляла в кинематографе 1960-х гг. место только таким образам домохозяек, которые либо вызывали осуждение или сочувствие, либо не возбуждали сомнений в оправданности их положения.

Подведем итоги. Советский кинематограф 1950-х и 1960-х гг. проявлял разную меру терпимости к положению домохозяйки и разную заинтересованность в образах такого рода героинь, что обуславливалось идеологическими, социальными, экономическими и культурными причинами. Благодаря анализу позиционирования героинь-домохозяек в кинофильмах можно вычленить толкование труда, которое уравнивает женский домашний труд и производительную, общественно полезную деятельность, альтернативное закрепленному в законодательстве и действующему в официальном властном дискурсе, в соответствии с которым труд обязателен для всех, а под трудом подразумевается работа на государственном или кооперативном предприятии, а также в колхозе. Отметим, что подобное альтернативное толкование труда и высокая мера терпимости к положению домохозяйки бытовали в 1950-е гг., но не в 1960-е, для которых нормой стала тройная нагрузка на женщину, включающая одновременно работу на государство, домашний труд и воспитание детей. Однако при всех различиях в подходе к положению домохозяек кино двух десятилетий объединяет два общих момента: наличие одинаковых способов позиционирования героинь-домохозяек, а также отсутствие визуализации домашних работ и работ по воспитанию детей, из-за чего складывается ложное ощущение праздности образа их жизни. На наш взгляд, это свидетельствует о культурной инерции восприятия и подачи образа домохозяйки, который даже при наиболее благоприятном отношении оставался противоречивым и недостаточно ясным.

1. Клинова М. А., Трофимов А. В. Экономические девиации граждан в послевоенном советском политическом дискурсе // Вестн. Юж.-Урал. гос. ун-та. Сер. : Социально-гуманитарные науки. 2019. Т. 19, № 3. С. 33–37.

2. Конституция СССР : утв. постановлением Чрезвычайного VIII съезда Советов Союза Советских Социалистических Республик от 5 декабря 1936 г. URL: http://constitution.garant.ru/history/ussr-rsfsr/1936/red_1936/3958676/chapter/b6e02e45ca70d110df0019b9fe339c70/ (дата обращения: 31.07.2020).

3. Ластовка Т. Тунеядство в СССР (1961–1991): юридическая теория и социальная практика // Антропологический форум. 2011. № 14. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tuneyadstvo-v-sssr-1961-1991-yuridicheskaya-teoriya-i-sotsialnaya-praktika> (дата обращения: 31.07.2020).

4. *Лебина Н. Б.* Повседневность эпохи космоса и кукурузы: деструкция большого стиля. Ленинград, 1950–1960-е годы. СПб., 2015. 484 с.

5. *Немченко Л. М.* Традиции советского поэтического кинематографа в постсоветском кино // Советское прошлое и культура настоящего : монография : в 2 т. / отв. ред. Н. А. Купина, О. А. Михайлова. Екатеринбург, 2009. Т. 1. С. 87–100.

6. Программа Коммунистической партии Советского Союза : принята XXII съездом КПСС. URL: http://aleksandr-kommari.narod.ru/kpss_programma_1961.htm (дата обращения: 31.07.2020).

7. *Сальникова Е. В.* Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х: визуальные образы, герои, сюжеты. 2-е изд. М., 2010. 472 с.

8. *Сальникова Е.* Эволюция визуального ряда в советском кино, от 1930-х к 1980-м // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова. М., 2009. С. 335–358. (Б-ка «Журнала исследований социальной политики»).

9. *Стяжкина Е. В.* «Мещанка» и «бездуховный обыватель»: гендерные аспекты истории советской повседневности (середина 1960-х — середина 1980-х гг.) // Российская повседневность в зеркале гендерных отношений : сб. ст. М., 2013. С. 650–700.

10. *Темкина А. А., Роткирх А.* Советские гендерные контракты и их трансформация в современной России // Социол. исслед. 2002. № 11. С. 4–15.

11. *Ткач О.* Патриархат по-советски, или Большая семья на большом экране. URL: <http://doc.knigi-x.ru/22raznoe/98349-1-tkach-patriarhat-po-sovetski-ili-bolshaya-semya-bolshom-ekrane-vvedenie-patriarhat-odno.php> (дата обращения: 31.07.2020).

12. *Фицпатрик Ш.* Паразиты общества: как бродяги, молодые бездельники и частные предприниматели мешали коммунизму в СССР // Советская социальная политика: сцены и действующие лица, 1940–1985 / под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. М., 2008. С. 219–254.

Статья поступила в редакцию 05.08.2020 г.