

**Эволюция образа советской женщины в российском кинематографе:
история и современность**

Н. П. Кнэхт

Национальный исследовательский университет «МИЭТ»

nataknekht@gmail.com

Автор прослеживает, как менялось представление о советской женщине и феномене женственности на материале отечественных кинофильмов советской и постсоветской поры и определяет границы применимости методологических подходов к пониманию кинообраза. Рассматривая формирование и распад «большого стиля» в культуре и киноискусстве СССР, автор анализирует конструирование реальности в фильмах «оттепельного» кинематографа, а также символическое конструирование жизненного мира в кинематографе позднего социализма. Поиск нового киноязыка в «перестроечном» и «постперестроечном» кинематографе понимается автором как одна из главных задач в отображении проектов реформирования прежней гендерной композиции.

Ключевые слова: кинематографическое искусство, государственный заказ, советская идеология, женский канон, мужской канон, структурно-семиотический метод.

**Evolution of the image of the Soviet woman in Russian cinema:
history and modernity**

N. P. Knecht

National research University «MIET»

nataknekht@gmail.com

The native Russian tradition (primarily literary) did not provide for a woman any other place than the shadow or projection of a man, leaving no chance for self-realization and independent choice of life path. At the same time, the construction of gender continues to take place today thanks to various technologies: cinema, the art of photography, and the conventions of television. In research on the history and sociology of everyday life, in the analysis of autobiographies of both women and men, a new methodological vector is gradually emerging — the inclusion of visual material on an equal footing with the traditional narrative. In this article, the author analyzes the visual «female Canon» of Soviet cinema and the direction of its transformations in the 20-80s of the XX century.

Keywords: cinematographic art, state order, Soviet ideology, female Canon, male Canon, structural-semiotic method.

Исконно русская традиция, прежде всего литературная, не предусматривала для женщины иного места в изображении действительности, кроме как тень, или «проекция», говоря языком кинематографии, мужчины. Это образ женщины, у которой не остается шанса на самореализацию и самостоятельный выбор жизненного пути. Сегодня конструирование гендера продолжается в кинематографе, в искусстве фотографии, на телевидении, с использованием различных технологий.

В исследованиях по истории и социологии повседневности, в анализе автобиографий, как женщин, так и мужчин, постепенно складывается новый методологический вектор — включение визуального материала на равных правах с традиционным повествованием.

В изучении советской культуры важное место занимает исследование визуального «женского канона», как он складывался в первые годы Советской власти (с 1922) и в Сталинскую эпоху (1929—1953), затем эволюционировал в годы хрущевской оттепели и трансформировался с распадом СССР. Несмотря на привилегированное положение женщины в советском киноискусстве, вопрос о способах репрезентации ее образа оказался на периферии исследовательского внимания. В советских комедиях 1920—1930-х гг. именно женские образы несли основную идеологическую нагрузку, тем не менее основополагающим в культурном строительстве был принят «мужской канон». Способы изображения мужчин и женщин практически не различались.

Применение определенных теоретико-методологических подходов к предметной области кинематографа является дискуссионным. Несмотря на то что в России существует богатая традиция гендерных исследований, попытка посмотреть на положение женщины глазами самой женщины в той или иной сфере киноискусства нова и, безусловно, открывает перспективы в Cinema Studies.

Проследим, какие изменения произошли в способе кинопрезентации образа совет-

ской женщины через осмысление феномена повседневности, в котором женщина и женская телесность играют не последнюю роль.

Теоретико-методологическая база исследования. Эволюция образа советской женщины в кинематографе связана с формированием и распадом «большого стиля», который мы будем рассматривать сквозь призму поиска новых способов репрезентации, маркирующих смену кинематографического канона.

Под понятием «большой стиль» понимается исследовательский конструкт, некое формально-смысловое единство с набором определенных характеристик, отражающих способы репрезентации. М. Туровская указывает на одну из причин возникновения единства, или канона «большой стиль» в кинематографе — на «проекцию идеологии на общую структуру кинематографа» и «моделирование кинематографом специфических идеологических мифов тоталитаризма» [1].

Кинематограф можно рассматривать и как инструмент отображения реальности, и как социальный институт. Среди известных методологических подходов к исследованию искусства кино — семиотический, феноменологический, психологический, структурно-функциональный. В работах российских исследователей первенство отдается семиотическому подходу, поскольку он позволяет расшифровать содержание латентных социокультурных значений и смыслов в сложной визуальной семиотике фильма.

Семиотический метод наиболее эффективен при выявлении канона, так как он направлен на поиск типичного и устойчивого в культуре. Однако этот метод не позволяет увидеть ростки новых, еще слабо выраженных форм. Поэтому для анализа постоттепельного периода, фиксирующего конец «возвышенного» кино и рождение нового, советского фильма, имеет смысл трактовать восприятие кинофильма как психомиметическое событие. Именно в этот период кинематографическая «реальность» лишается целостности, в структуру отображения повседневности входят уже не значимые иконографические элементы, но скорее

то, что остается на бессознательном уровне. Именно этот ассоциативный ряд формирует образ-воспоминание, который остается в памяти после просмотра картины [2].

Формирование и распад большого стиля в культуре и киноискусстве (середина 1930-х — начало 1950-х гг.). Обозначим особенности большого стиля. Неслучайно реальность сталинского времени в большинстве фильмов представляется в комедийном ключе, поднимая комедию до уровня эталона. Именно *легкий жанр* становится главным проводником ценностей в предвоенный период. Это отмечают многие западные и отечественные исследователи (К. Кларк, Т. Лахусен, Р. Тейлор, Е. Марголит, Т. Дашкова) [3, 4, 5]. Выделяя признаки советских фильмов этой поры, они указывают на парадокс: фильмы «о настоящем» при полном отсутствии правдоподобия воспринимались зрителями как абсолютный реализм.

В советской комедии этого периода повторяются характерные элементы легкого жанра: «случайное знакомство», «путь из Золушки в принцессы», «любовная неразбериха», «проделки соперников» и др. Как правило, любовные отношения развиваются прилюдно. В личное пространство героев вторгаются старшие товарищи, берущие на себя роль наставников не только в трудовых буднях, но и в сердечных делах. Как показывает Т. Дашкова в своем исследовании, в советских комедиях это партийные работники («Светлый путь»), бригадиры («Богатая невеста»), председатели колхозов («Трактористы», «Кубанские казаки»), начальники цехов. [6]. Сюжет предполагает яркую типизацию персонажей (иногда доходящую до карикатурности и шаржа). Это определяет тип актерской игры: использование традиционных театральных амплуа и типажей немого кино: выразительная мимика, жесты, походка. Все это создает на экране образ советского человека, рождает его абсолютную узнаваемость. В исследованиях последних лет по культурной антропологии и в работах по определению значения жеста отмечается, что в кинофильмах большого стиля показан особый тип советских людей.

Это люди с прямым открытым взглядом и широкой улыбкой; это спортивный вид, подвижность, бурное проявление эмоций [7]. Сложившийся положительный канон получил наилучшее воплощение в персонажах, которых играли З. Федорова, Л. Орлова, М. Ладынина, Ф. Раневская.

В любовных сценах, подражая персонажам немого кино, актеры преувеличенно жестикулируют, «хлопочут лицом», утрируя жестикуляцию простонародного поведения: похлопывание по плечу, грубые хватания и тисканье женщины, попытки насильственного поцелуя. Киноязык стремится к смысловой однозначности. Это упрощенный монтаж, статичность мизансцен. Можно отметить монументальность зданий, панораму широких площадей, много света, солнца, воды, фонтанов и белого цвета в кадре. [8].

Показ любовных переживаний режиссеры часто подкрепляют эмоциональным музыкальным фоном, динамичным хождением героев вдвоем («Светлый путь», «Весна»), песнями о любви («Веселые ребята», «Цирк», «Свинарка и пастух», «Свадьба с приданным»). Несмотря на запрет непосредственного показа сексуальных сцен в советских комедиях этой поры, скрытый эротизм демонстрировали Т. Окуневская, З. Федорова, В. Серова. Женская психофизика известных актрис компенсировала недостаток нюансировки актерской игры в изображении любовного чувства. Это так называемый *контрабандный* эротизм, т. е. неявно заимствованный советскими актрисами у кинозвезд западного кино — Марлен Дитрих, Греты Гарбо, Хэди Ламмар, Джин Харлоу — и преобразованный в живое естество — в способность удерживаться в художественной реальности вопреки сознательному кинематографическому конструированию.

Конструирование реальности в фильмах оттепельного кинематографа. Классиками большого стиля по праву считаются Г. Александров и И. Пырьев. Однако уже в кинолентах «Русский сувенир» (Г. Александрова) и «Испытание верности» (И. Пырьева) намечается кризис жанровой формы «высокой

комедии». Складывается новое направление: психологическое кино. Оно предполагает сложную драматическую игру, приемы, направленные на достижение психологизма, и включает такие выразительные средства, как тревожная музыка, контрастный цвет. Внешний, общественно-политический конфликт, сменяется обращением к конфликту внутреннему, например, внутреннее переживание героини в кинофильме «Испытание верности» (1954): уход мужа к другой женщине (М. Ладынина). В новую парадигму психологизма плохо вписываются традиционные комедийные образы-роли с их гротескной пластикой. Режиссеры ставят задачу показать реальную жизнь. Это уже не бутафорская комедия положений, а «документально» снятые панорамы, интерьеры, события.

К середине 1950-х гг. большой стиль ослабевает, место комедии занимает киноповесть. Создаются фильмы на современном материале, который затрагивает нравственные проблемы: честность, благородство, верность. Молодые актрисы — Э. Быстрицкая, И. Извицкая, А. Ларионова, И. Макарова — создают образы таких героинь.

Как отмечают многие кинокритики, «оттепель» в киноискусстве началась с двух фильмов 1956 г.: «Карнавальная ночь» и «Весна на Заречной улице».

«Весна на Заречной улице» стал первым фильмом о совершенно новом для СССР мировоззрении: женщина имеет право не только на труд, но и на простое человеческое счастье. Миллионы женщин приобрели новую жизненную позицию: можно не скрывать желания и ожидания любви и вообще необязательно стремиться к трудовым рекордам.

В эпоху Оттепели усиливается половая дифференциация, переосмысливаются категории женственности и мужественности. «Шестидесятые» порождают новый тип женственности. Как показывает Е. Викулина: «В рамках “дооттепельной” государственной политики женщина наравне с мужчиной была включена в общественную жизнь. Это отражалось в сосредоточенности

лиц, “мужественности” облика женщины, неуместности обнаженного тела и намека на сексуальность. В эпоху “оттепели” тяжеловесность и монументальность женской телесности сталинского периода меняются на противоположные качества» [9].

Музыкальная комедия Э. Рязанова «Карнавальная ночь», в отличие от комедий большого стиля, вообще не затрагивает производственных вопросов. Этот фильм не только представил новую версию советской эстрады, но и задал новый стиль в одежде (newlook). Платье героини (Л. Гурченко) в финальной сцене стало культовым. Кинематограф этого периода не только отражает, но и формирует новые эталоны женственности и красоты, наряду с журналами мод и эстрадой. Для экранизаций отбираются юные актрисы, с красивым, стройным телом. Телесные техники в 1960-е гг. становятся более раскованными, обогащаются эмоциональной жестикуляцией и мимикой. Героями всё чаще становятся молодые люди. В кинематографе привносятся полутона, позволяющие отразить сложные многогранные характеры. Сюжет фильма уже не несет организующей функции.

Только за один 1961 год появились знаковые фильмы: «А если это любовь», «Девчата», «Когда деревья были большими». Немного позже, в 1964 г., создана картина «Я шагаю по Москве», которая стала символом поколения так называемых шестидесятников. Это фильм-настроение, который лишен пропагандистской нотации.

Новое поколение кинематографистов привнесло романтическое отношение к современности. Примеры таких фильмов: «Застава Ильича», «Июльский дождь», «История Аси Клячиной», «Ты и Я». Оттепельное кино сломало привычную жанровую систему — изображение последовательного течения жизни. В кино появляются *запрещенные темы*, которые были невозможны в кинематографе большого стиля (в сталинском кинематографе). В кинофильме «Большая семья» показана мать-одиночка, женщина, родившая ребенка вне брака и не побоявшаяся осуждения. В фильме «Высота» в исполнении

И. Макаровой мы видим самостоятельную, сильную, опытную и независимую женщину. Появляются неприемлемые ранее темы о женской измене в фильмах: «Летят журавли», «Дом, в котором я живу», позже — «Мужской разговор», — и темы о мужской неверности: «Дело было в Пенькове». В кинокартинах «Простая история», «Три тополя на Плющихе», «Долгая счастливая жизнь» звучит тема несостоявшейся любви.

Меняется способ существования актера в кадре, манера актерской игры. Появляются актрисы драматического плана, способные передать сложность, необычность и противоречивость характера героинь новой эпохи. Т. Самойлова, И. Гулая, Т. Доронина, Н. Мордюкова — впервые в советском кинематографе создают образ женщины, который передает внутренний трагизм, а не просто социальный тип, идею и пр. [10].

В эстетическом плане советские фильмы этой поры можно сравнить с картинами итальянских мастеров неореализма. Воспроизведение течения «самой жизни» заменяет традиционное развитие сюжета. Камерные картины К. Муратовой «Короткие встречи» (1968 г.) и «Долгие проводы» (1970 г.) рассказывают о жизненных драмах советской женщины. Через частную жизнь своих героинь Муратова показывает общечеловеческую, вневременную драму. Это потребовало нового киноязыка: длинные планы, использование предметов и фактуры для психологической характеристики персонажей.

После недолгого периода романтизма 1960-х гг. наступили скучные, но относительно спокойные времена. Уже в начале 1970-х гг., в период так называемого застоя, отечественных фильмах меняется интонация. Категоричность прямого высказывания заменяется неопределенностью и недосказанностью. На первое место выходят подтекст, нюансы, полутона. Кинематограф отразил общую растерянность целого поколения в период девальвации идеи «светлого будущего». Теперь новый герой остался наедине с историей и начал решать проблемы индивидуально.

Символическое конструирование жизненного мира в кинематографе позднего социализма. В это время именно кинематограф становится основным поставщиком образов героев и героинь, которые не только отражают сложившийся гендерный порядок (в этих образах люди узнают самих себя), но и задают новые желаемые гендерные роли, которые можно принять за образец и следовать ему.

Наиболее наглядно женская тема представлена в таких фильмах, как «Женщины» (1965), «Мама вышла замуж», «Старые стены» (1974), «Сладкая женщина», «Странная женщина» (1977), «Служебный роман», «Москва слезам не верит» (1980), «Одинокая женщина желает познакомиться», «Одиноким предоставляется общежитие», а также в одном из первых телесериалов «Ольга Сергеевна» (1975). Все эти кинокартины объединяет идея: несмотря на профессиональный успех, карьерный рост и общественное признание, настоящее женское счастье можно обрести только в семье с любимым мужчиной, которому женщина готова подчиниться. Даже если женщина добивается выдающихся результатов в науке, ее деятельность оценивает мужчина, за которым остается роль лидера. Рассмотрим это на примере диалогов из сериала «Ольга Сергеевна».

Реплика заведующего лабораторией:

— Как хорошо физикам. У них совсем нет женщин. У нас — проклятая бабская наука: обязательно найдется нечто, что женщина предпочтет истине. <...> Вам хочется любить? Перестаньте быть руководителем!!!

Реплика директора института:

— ...Никогда не имейте дело с дамами! Женщины — как дети. <...> В самый важный момент они Вам заявляют: «Я с вами больше не играю!»

Реплика коллеги-ученого:

— Вы красивы. <...> Как Вы с такой внешностью существуете в науке? Старейте! Старейте как можно скорее, и Вы многого добьетесь!

Еще одним знаковым событием стала лирико-производственная лента Г. Панфилова

«Прошу слова» (1976). Это фильм о неброской, утомительной повседневности «застоя», внешнее благополучие скрывает глубокий личностный разлад, что приводит к внутренним потрясениям. Главная героиня Елизавета Уварова (И. Чурикова) — государственный служащий. Она успешно решает частные производственные вопросы. Сюжетная линия выстроена таким образом, что в наблюдении за повседневной жизнью героини заставляет проникнуть во внутреннее бытие женщины и задуматься над экзистенциальным вопросом: стоит ли жизнь того, чтобы заполнять ее повседневными «пятиминутками», «пятилетками», «планерками»?

Таким образом, в кинематографе позднего социализма появляются героини, основной характеристикой которых станет интеллектуализм, способность к рефлексии. Эту особенность используют режиссеры А. Тарковский, Г. Панфилов, Т. Лиознова, К. Муратова, Л. Шепитько. Интеллектуальному кино требовались актрисы, способные вне действия показывать внутреннее переживание: И. Гулая, И. Чурикова, М. Терехова, А. Демидова, М. Неелова.

Сложность и неоднозначность женских образов, создаваемых в этот период, говорит о том, что появились новые социальные роли. Сложная прорисовка психологической организации личности героини, тонкая нюансировка поведения позволила показать противостояние героини идеологическому клише. Новые женские образы показывают, что женщины способны создавать самостоятельные жизненные «истории» — истории любви, собственного развития: мучений, колебаний, возрождения к новой жизни.

Поиск нового киноязыка в «перестроечном» и «постперестроечном» кинематографе. Четвертый этап трансформации гендерных отношений в обществе — перестроечный и постперестроечный периоды в России — совпадает с политическими и экономическими реформами (с середины 1980-х гг. по настоящее время).

Фильм В. Пичула «Маленькая Вера» (1987) ознаменовал новую веху в репрезентации образа советской женщины. Киноведческие

статьи того времени описывали, как фильм «прославился»: впервые в советском кино был показан половой акт, молодежь была изображена в крайне жестких тонах, а мир — насыщен агрессией и насилием, что не укладывается в идеологию социализма. Вместе с тем в основе киноленты — обычная мелодрама, советское общество провинциального промышленного городка показано настолько безжалостно, что многие до сих пор относят фильм к так называемой *чернухе*. Как писали кинокритики, «фильм что-то надломил в мировоззрении советских гражданок». Образ советской женщины начинает трансформироваться.

Фильм П. Тодоровского «Интердевочка» (1989), в котором показана история валютной проститутки, стал своеобразным завершением эволюции образа советской женщины на экране, несмотря на удивительную для заявленной темы целомудренность (в картине почти нет обнаженного женского тела), стал вызовом умирающей советской идеологии.

После распада СССР российское кино приобрело новый облик. Помимо разнообразной кинопродукции, также арт-хаус (фильмы для узкой аудитории), который можно отнести к неореализму в России. Кроме того, в последние годы стали появляться нестандартные фильмы, рассчитанные на более широкую аудиторию, чем авторский кинематограф 2000-х годов. Парадокс состоит в том, что часть современного российского фестивального кино, которое благосклонно принимают на Западе, но встречают враждебно внутри страны. Например: «Овсянки», режиссер А. Федорченко, 2010, «Волчек», «Страна ОЗ», режиссер В. Сигарев, «Возвращение», «Левиафан», «Нелюбовь», режиссер А. Звягинцев. Именно это кино можно назвать зеркалом горечи и сожаления, отражающим преувеличенную правду о негативной действительности в жизни современной России.

В эпоху Интернета тотальный контроль над жизнью граждан ослабевает. Возникают новые практики повседневности, моделирующие социум. Среди них есть как модели,

ориентированные на неотрадиционализм, так и феминистские проекты реформирования прежней гендерной композиции [11].

Кроме этого, до сих пор еще жив мощный миф о женщине, рожденный в Советском Союзе. Под прикрытием этого мифа власть использовала женщину как национализированный продукт и объект тотального насилия, декларируя при этом всеобщую любовь и уважение женских прав. До сих пор «равноправие» с мужчиной имеет привкус отождествления с ним [12].

Литература

1. *Туровская М.* Кино тоталитарной эпохи // Кино: политика и люди (30-е годы): [Сборник] / Науч.-исслед. ин-т киноискусства; [Отв. ред. Л. Х. Маматова; Предисл. А. Адамовича]. М.: Материк, 1995. 229, [2] с. С. 26—27.
2. *Аронсон О. Метакино. М.*: Ad Marginem, 2003, 123 с.
3. Советское богатство: Статьи о культуре, лит. и кино : К шестидесятилетию Ханса Гюнтера / Под ред. М. Балиной [и др.]. СПб: Акад. проект, 2002. 455, [1] с.
4. *Марголит Е.* Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития (краткий очерк истории художественного кино) // Киноведческие записки. М., 2004. № 66. С.152—157.
5. *Дашкова Т. Ю.* Границы частного в советских кинофильмах до и после 1956 г.: проблематизация переходного периода // СССР: Территория любви: Сб.ст. М.: Новое издательство, 2008. С. 146-169.
6. *Дашкова Т. Ю.* Любовь и быт в кинофильмах 1930 — начала 1950-х гг. // История страны / История кино / Под ред. С. С. Секиринского. М.: Знак, 2004. С. 218-234.
7. *Булгакова О.* Фабрика жестов. М.: Новое лит. обозрение (НЛО), 2005 (РГУП Чебоксар. тип. N1). 302, [1] с.;
8. *Мамотова Л.* Модель кинофильмов 30-х годов // Кино: политика и люди (30-е годы) : [Сборник] / Науч.-исслед. ин-т киноискусства; [Отв. ред. Л. Х. Маматова; Предисл. А. Адамовича]. М.: Материк, 1995. 229, [2] с. С.77—78.
9. *Викulina Е.* Репрезентация гендера в советской фотографии «оттепели» // Современный курс-анализ. 2011. №2 (5). С. 21—34.
10. *Извойлова И.* Другое пространство // Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства / НИИ киноискусства Госкино РФ; [Сост., коммент. В. И. Фомин]. М.: Материк, 1998. 458, [1] с. С. 81—86.
11. *Здравомыслова Е. А., Темкина А. А.* 12 лекций по гендерной социологии: учебное пособие. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. 768 с.
12. *Бредихина Л.* О некоторых причинах идеологических напряжений. Предисловие // Гендерная теория и искусство: антология: 1970—2000: [пер. с англ.] / под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М.: РОССПЭН, 2005. 587, [1] с. С.9.

Кнэхт Наталья Петровна — доцент кафедры философии, социологии и политологии НИУ «МИЭТ», кандидат философских наук, доцент, nataknekht@gmail.com

References

1. *Turovskaya M.* Kino totalitarnoj epohi // Kino: politika i lyudi (30-e gody): [Sbornik] / Nauch.-issled. in-t kinoiskusstva; [Otv. red. L. H. Mamatova; Predisl. A. Adamovicha]. M.: Materik, 1995. 229, [2] s. S. 26—27.
2. *Aronson O.* Metakino. M.: Ad Marginem, 2003, 123 s.
3. Sovetskoe bogatstvo: Stat'i o kul'ture, lit. i kino : K shestidesyatiletiju Hansa Gyuntera / Pod red. M. Balinoj [i dr.]. SPb: Akad. projekt, 2002. 455, [1] s.
4. *Margolit E.* Sovetskoe kinoiskusstvo. Osnovnye etapy stanovleniya i razvitiya (kratkij ocherk istorii hudozhestvennogo kino) // Kinovedcheskie zapiski. M., 2004. № 66. S.152—157.
5. *Dashkova T. YU.* Granicy privatnogo v sovetskikh kinofil'mah do i posle 1956 g.: problematizaciya perekhodnogo perioda // SSSR: Territoriya lyubvi: Sb.st. M.: Novoe izdatel'stvo, 2008. S. 146-169.
6. *Dashkova T. YU.* Lyubov' i byt v kinofil'mah 1930 — nachala 1950-h gg. // Istoriya strany / Istoriya kino / Pod red. S. S. Sekirinskogo. M.: Znak, 2004. S. 218-234.
7. *Bulgakova O.* Fabrika zhestov. M.: Novoe lit. obozrenie (NLO), 2005 (RGUP Cheboksar. tip. N1). 302, [1] s.;
8. *Mamotova L.* Model' kinofil'mov 30-h godov // Kino: politika i lyudi (30-e gody) : [Sbornik] / Nauch.-issled. in-t kinoiskusstva; [Otv. red. L. H. Mamatova; Predisl. A. Adamovicha]. M.: Materik, 1995. 229, [2] s. S.77—78.
9. *Vikulina E.* Reprezentaciya gendera v sovetskoj fotografii «ottepeli» // Sovremennij diskurs-analiz. 2011. №2 (5). S. 21—34.
10. *Izvojlova I.* Drugoe prostranstvo // Kinematograf ottepeli: Dokumenty i svidetel'stva / NII kinoiskusstva Goskino RF; [Sost., komment. V. I. Fomin]. M.: Materik, 1998. 458, [1] s. S. 81—86.
11. *Zdravomyslova E. A., Temkina A. A.* 12 lekcij po gendernoj sociologii: uchebnoe posobie. SPb.: Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2015. 768 s.;
12. *Bredihina L.* O nekotoryh prichinah ideologicheskikh napryazhenij. Predislovie // Gendernaya teoriya i iskusstvo: antologiya: 1970—2000: [per. s angl.] / pod red. L. M. Bredihinoj, K. Dipuell. M.: ROSSPEN, 2005. 587, [1] s. S.9.

Submitted 13.06.2020

Knecht Natalia P. — Associate Professor of the Department of philosophy, sociology and political science of the NIU «MIET», Candidate of philosophy, associate Professor, nataknekht@gmail.com