
***«Обретение приватности»:
любовь и интимность в
советском кинематографе
1960-х гг.***

- *Большевики ликвидировали частную жизнь”*

- (Вальтер Беньямин)

-
- Частное” не означает что-то исключительно личное, что относится к внутреннему миру того или иного индивидуума. Частное, *приватное (privato)* означает также и прежде всего - лишенность, депривацию: лишение голоса или отсутствие на публике

(Паоло Вирно)

вопросы для обсуждения:

- Социально-исторический контекст – феномен «оттепели»
- «неизвестная новая волна» и структурные условия ее возможности (состояние дел в киноиндустрии);
- Специфика киноязыка «оттепельного кино»;
- «Этот смутный объект желания»: любовь и эмоции в кино и во времени, его породившем

Фильмография для лекции:

- «Еще раз про любовь» (М.Натансон, 1968)
- «Любить» (М.Калик, 1966)
- «Июльский дождь» (М.Хуциев, 1967)
- «Оптимистическая трагедия» (1963,

Библиография:

- Beumers Birgit, ed. *The Cinema of Russia and the former Soviet Union* (Wallflower Press, 2007)
- Buttafava Giovanni «Il giovane cinema sovietico», *Bianco e Nero*, No.11, novembre 1966.
- Martin Marcel *Le cinema Sovietique de Khruchtchev a Gorbatchev (1955 – 1992)* (Lausanne: L'age d'homme, 1993)
- Prokhorov A. "Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and El'dar Riazanov's Satires of the 1960s", in *Slavic Review*, Vol.62, number 3, Fall 2003, pp.457 – 458.
- Prokhorov A ., ed. *Springtime for Soviet Cinema: Re/Viewing the 1960s* (Pittsburgh 2001: catalogue of Russian Film Symposium)
- Shrayer Maxim D. « Why Are the Cranes Still Flying?», in *Russian Review*, Vol. 56, No. 3 (Jul., 1997), pp. 425-439
- Woll J. *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw* (I.B.Tauris Publishers, 2000)

- Булгакова О. Фабрика жестов. М., 2005. С.272-279 (параграфы "Босиком по асфальту", "Непосредственность рабочих сирот", "Московские фланеры").
- Вайль Петр, Генис Александр 60-е: Мир советского человека (Москва, НЛО, 1998).
- *Кинематограф оттепели* (под ред. В.Трояновского). Москва: «Материк», 2002
- Прохоров Александр *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели»* (СПб, 2007),
- Усманова А. «Повторение и различие: или «еще раз про любовь» в советском и пост-советском кинематографе», *Новое литературное обозрение*, # 69 (2004), СС.179 – 213.
- Усманова А. «Девчата»: девичья честь и возраст любви в советской комедии 1960-х гг. // "Визуальные репрезентации социальной реальности: идеология и повседневность» (под ред. П.Романова и Е.Ярской-Смирновой). Саратов, 2009.

Феномен «оттепели»

- 1956) - доклад Никиты Хрущева на 20 съезде КПСС
- «Оттепель» - название появилось благодаря роману Ильи Эренбурга (1954);
- «литературная оттепель» - проблема десталинизации, поиск языка литературы «искренности», появление новых литературных журналов («Иностранная литература», «Нева», «Юность», «Молодая гвардия» и др.), особый статус поэзии (любовной лирики и гражданской поэии);
- Отказ от сталинской монументальности ; индивидуация;
- Новые ценности – камерность, культ чувств и эмоций;
- Появление новых героев – интеллигенты, дети и молодежь;. Положительный герой «оттепели» обладает обостренной чувствительностью, искренностью чувств, способностью к переживанию;
- Основной «топос» – конфликт протагониста с окружающим обществом ;
- Дегероизация – возникновение иронии ...

Все фильмы 1960-х гг. можно условно разделить на три большие категории:

- **фильмы о современности** («Мне двадцать лет», «Девчата», все приключения Шурика, «Девять дней одного года», «Берегись автомобиля», «Июльский дождь», «Дайте жалобную книгу», «Коллеги», «Короткие встречи», «Еще раз про любовь», и др.): -
- **фильмы о Великой Отечественной** («Иваново детство», «Летят журавли», «Хроника пикирующего бомбардировщика», «На семи ветрах», «Бабье царство», «На войне как на войне», «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Восхождение» и др.;
- **фильмы о Революции и Гражданской войне** (начиная «Жестокость» «Донская повесть», «Оптимистическая трагедия», «Служили два товарища», «Гадюка», «Комиссар», «В огне брода нет», «Бег», «Павка Корчагин», «Сорок первый» и др.

Изменения в киноиндустрии:

- Хронологические рамки «оттепельного» кино не совпадают с периодом политической оттепели (эпоха Хрущева – 1953 – 1964); в кино – 1957 - начало 1970-х;
- Подъем киноиндустрии: если в 1951 году было выпущено всего 9 картин, а в 1952 – 24 картины, то в 1956 – 104 (руководитель «Мосфильма» - Иван Пырьев);
- Создание Союза кинематографистов – формирование нового кинематографического сообщества;
- отказ от «сталинского канона» и тяготение к стилистике русского киноавангарда (особенно это заметно в фильмах о Гражданской войне и революции и в комедиях (возвращение к «аттракционности» кино 1920-х гг.);
- влияние ~~Итальянского неореализма~~ и французской «новой волны» (Nouvelle Vague)

Специфика киноязыка «ОТТЕПЕЛЬНОГО» КИНО:

- Жанровая «размытость» (сочетание документалистики и конвенций художественного кино) и появление новых нарративных форм;
- «закадровый голос» и субъективация камеры (**экспозиция из фильма «Еще раз про любовь»**);
- Дедраматизация и переход к «поэтическому кино» (обнажение киноязыка, внимание к визуальной форме и ослабление сюжета – во многих оттепельных фильмах *nothing happens...*);
- Черно-белая стилистика – лирический импульс, коннотации документализма, ректроактивация выразительности киноавангарда (Черно-белый кадр заставлял «жизнь врасплох» и резко контрастировал с постановочными, помпезно-лубочными эпосами позднесталинского кинематографа); Но при этом - за кадром оставались многоцветие и пестрота оттепельной эпохи (Петр Вайль и Александр Генис описывают 60-е следующим образом: «Переворот произошел и в цветной гамме страны. Запестрели щиты реклам, оживились витрины, засияли неоновые вывески....Яркость эпохи отразилась на лице народа буквально: в косметике...» (См.: Вайль Петр, Генис Александр 60-е: Мир советского человека (Москва, ИЛЮ, 1998). С.145.

«Этот смутный объект желания»: любовь и эмоции в кино и во времени, его породившем

Советский политический дискурс «ставил под сомнение все экзистенциально-личностное (а в 20-е годы и семейное)» и отвергал «самостоятельную ценность частной жизни, которая должна быть лишь элементом общественного производства и вообще всех форм социальности»: «крестовый поход» 20-х против дореволюционной кинодрамы закончился почти полной ее ликвидацией. Репрезентация частной жизни как «мелкобуржуазной» осуществлялась в рамках трех возможных нарративных схем, две из которых были однозначно негативными – «мещанская» (20, 50-60-е гг.), и «шпионско-вредительская» (30-40-е гг.), а третья – более положительная – «когда частная жизнь изображалась вплетенной в общественное производство, в жизнь коллектива и не мыслилась без них («Большая семья», «Дело Румянцева», «Весна на Заречной улице» и др.). Во всех этих фильмах социальное остается в центре, являясь основой и почвой частной жизни» (Семерчук, С.154). И только в 60-х эта схема меняется – любовь становится самостоятельным объектом репрезентации, но происходит это на более общем фоне переосмысления отношений между приватным и публичным, индивидуальным и коллективным. Коллективный романтизм уступил место индивидуальному, и прибежищем последнего являлась интимная жизнь.

-
- В это десятилетие появляется очень большое количество фильмов (многие из которых могут быть названы «каммершпилями»), в которых любовь и частная жизнь становятся центральной или даже единственной темой фильма («А если это любовь?», «Любить», «Любить», «Короткие встречи», «Асино счастье», «О любви», «Июльский дождь» и др.). Кира Муратова в «Коротких встречах» и «Долгих проводах» не просто ставит частную жизнь в центр внимания: «она извлекает ее из социальности и «общественного производства», придает ей совершенно самостоятельную ценность и «зарывается» в нее так глубоко, что становится не видно окружающих ее «общественных окрестностей». Так возникает в нашем кино маргинальный пограничный жанр камерной драмы, противостоящей традиционным жанрам официального кинематографа». (Семерчук В. Там же. С.155). Развитие этой темы несет на себе печать «похолодания» оттепели и меняющейся идеологической ситуации.

-
- «хэппи-энд» в этих фильмах, как правило, отсутствовал: не случайно критики писали о «непонятной любви», пытаюсь анализировать странные сюжеты оттепельного кинематографа, в которых герои «безо всяких видимых причин поступают вопреки собственным интересам». Хрестоматийным в этом плане примером можно считать фильм «Летят журавли», где героиня «вдруг» изменяет любимому, который ушел на фронт, притом изменяет с человеком, который ей неприятен. И «даже» выходит за него замуж. «И этот ее поступок *ничем не объяснен и не оправдан* (курсив мой – А.У.): ни рациональными мотивами, ни физическим влечением. Очень скоро выясняется, что она презирает своего мужа и безумно любит солдата, которого предала. На вопрос – зачем она это сделала? – нет ответа не только у героини, но и у авторов фильма»

-
- у этого «вдруг» есть вполне внятные причины, связанные как с гендерным порядком патриархальной культуры, так и со специфическими моральными кодами «оттепели». Во-первых, во многих фильмах о войне, и не только советских, кстати, именно женщины зачастую представлены как наиболее «слабое звено», как потенциальная «группа риска» (Антония Лант). Во-вторых, в кинематографе оттепели «естественный» женский коллаборационизм становится одним из ключевых сюжетных ходов. Более того, неосознаваемый культурный код женской ушербности актуализируется как реакция на сталинскую политическую и культурную модель, как способ ее вытеснения. Мотив женского предательства можно обнаружить в любом из фильмов 60-х, повествующих о противопоставлении любви и долга («Жестокость» А.Скуйбина (1959), «Донская повесть» В.Фетина (1964), «Сорок первый» Г.Чухрая и многие другие).

-
- Пресловутая «нравственная бескомпромиссность» была уделом мужчин, однако ее проявление было возможно лишь на фоне женской способности к компромиссам и уступкам. В этом смысле Вероника вовсе не является центральным персонажем фильма: ее присутствие в рассказываемой истории необходимо главным образом для выяснения отношений между мужчинами, избирающими различные стратегии поведения в ситуации выбора, который для них представляет война. В-третьих, казалось бы, «падение» Вероники происходит в драматический для нее момент, отягощенный потерей близких и длительным молчанием любимого человека, и она вроде бы не обязана выходить замуж, чтобы там не произошло.

-
- Однако здесь мы имеем дело с проявлением своеобразного кинематографического реализма, сюжетный ход оказывается детерминирован социальными императивами патриархальной семьи: Вероника «вдруг» выходит замуж за нелюбимого человека ровно по тем же причинам, по которым это делали все другие обещанные, так сказать, девушки в русской и советской литературе и кино (эти императивы с таким трудом изживались в «оттепельных» фильмах о современности). Заметим, кстати, что, как и в большинстве подобных историй, мужчина оказывается как бы ни при чем, в силу «естественности» мужского поведения его поступок не кажется критикам «странным».

-
- «Попытка убежать от любви» перестает выглядеть странной и загадочной, если проанализировать, как формировался дискурс о любви в советской культуре 60-х годов, в каких рамках и вокруг каких тем. Прежде всего, не стоит забывать о том, насколько табуированной в советском обществе была тема адюльтера и внебрачных отношений (после бурных 1920-х...). Соответственно, и вследствие нормативного идеологического дискурса о браке, и в духе традиции русской классической литературы (от «Евгения Онегина» до «Анны Карениной»), любовь возможна только между свободными от брачных уз индивидами (поэтому, например, у героини фильма «О любви» или, позднее, у главного героя «Романса о влюбленных» нет и не может быть надежды на взаимность и на будущее с любимым человеком – их разлучает закон и общественное мнение).

-
- Во-вторых, представление о том, кого можно любить и кому позволено любить, основывалось на совершенно четких возрастных ограничениях: молодая учительница из фильма «Доживем до понедельника» *не может* любить своего бывшего учителя, который вдвое старше ее; и, тем более, не имеют права на интимные чувства подростки из фильма «А если это любовь?»
 - В-третьих, в течение многих десятилетий кинематограф и литература убеждали советских людей в том, что любовь - это чувство, которое может и должно контролироваться классовым чутьем, конфликт между личной симпатией и классовым долгом должен был неизменно решаться в пользу долга.

-
- Герои кинематографа «новой волны» оказываются не готовы к политически корректному ответу на вопрос «кого надо, а кого не надо любить». «Единственным и достаточным обоснованием любви стало наличие сильной и искренней эмоции. В этом и состояла новизна: любить не за что-то, а просто так».
 - НО - в советское время любовь и секс зачастую оказывались разделенными непроходимой пропастью. И если говорить о любви – с трудом, подбирая слова – все-таки стало возможным, сфера сексуальности оставалась абсолютным табу. Как пишут Вайль и Генис, «интим был как бы личной заграницей каждого, куда не дотягивался пристальный взгляд общества»... именно в это время любовь (под которой, впрочем, часто подразумевали сексуальные отношения) стала предметом публичного обсуждения - в газетах, на поэтических вечерах, в институтах, на кинопросмотрах (и степень открытости в этом вопросе сопоставима лишь с ситуацией начала 1920-х гг.),

-
- В начале 1960-х в Москве была опубликована книга «Юноши и девушки» - слово «секс» в ней отсутствовало, хотя об интимных отношениях речь там все же шла. В конце 60-х, однако, формируется более либеральное отношение к половому воспитанию (по крайней мере, среди взрослых), и даже само слово «секс», ранее всегда подвергавшееся цензуре, все чаще и чаще мелькает на страницах газет. В 1966 году, увидев в газете статью под названием «Непристойности», можно было не сомневаться относительно затрагиваемой в ней темы. В конце 60-х гг. газеты начинают обсуждать тему «учебные методы и интимные личные проблемы», убеждая самих себя и своих читателей в том, что не нужно «смущаться» при обсуждении личных интимных вопросов. Особый резонанс по всей стране вызвали статьи Ады Баскиной в 1968 году в «Литературной газете», посвященные теме интимных отношений между супругами. **(фрагмент из фильма Калика «Любить»))**

-
- Можно также вспомнить и о нашумевшей в 1969 году публикации Льва Кассиля в «Комсомольской правде», основной тезис которой состоял в том, что наступило время, когда вслед за мини-юбкой появляются мини-эмоции, когда подлинная любовь уступает место примитивным нуждам. Он не использует слова «секс», прибегая к такому эвфемизму как «неконтролируемые импульсы». Его статья вызвала очень живой отклик – в редакцию пришло более 1500 писем со всего Советского Союза. Одна девушка спрашивала редакцию и писателя о том, кто решил, что честь и девственность – понятия синонимичные, а также кто наделил их правом определять, сколько времени должно пройти от знакомства до первого поцелуя: «Эти клише подходят роботам, которых можно запрограммировать на то, чтобы они испытывали определенные чувства в определенный момент».

Михаил Стерн, много лет проработавший в Виннице врачом-сексопатологом (как бы мы сегодня его назвали) в период с 1940-х по 1970-е годы, а затем эмигрировавший на Запад, в конце 80-х поделился с западным читателем своим опытом врачебной практики в СССР. Рассказывая о типических и не очень случаях сексуальных расстройств, он пишет о том, что главной проблемой для него было то, что абсолютно разные вещи – будь то оргазм, мастурбация, половые органы, беременность, половой акт или венерическое заболевание – все обозначалось одним-единственным словом «это» - то ли в силу стыда, то ли неведения. Соответственно, профессионализм врача во многом определялся его герменевтическими способностями – он должен был понять, о чем именно говорит пациент

-
- Подобная стыдливость, если не сказать ханжество и пуританское отношение к сексуальности, означает, что в СССР, с одной стороны, существовал «язык любви» (заимствованный из европейской литературы и связанный с культом романтической-куртуазной любви), а с другой – существовал «язык секса», если его вообще можно таковым считать, - то есть дискурс медицины: кастовый язык, описывающий сексуальные практики с точки зрения различных патологий (венерические болезни, например). *Третьим* языком можно считать матерную лексику: предельно откровенный, brutальный, непристойный тайный язык секса. Знаменитое выражение, прозвучавшее с экранов телевизора в начале перестройки - «секса у нас нет» - означало, главным образом, что дискурс о сексе в СССР не существовал: о чем нельзя говорить, о том следует молчать. Кстати, как выяснилось совсем недавно, полностью фраза звучала так: «секса у нас нет ... на телевидении».

-
- На самом-то деле секс в СССР был всегда. Но в 60-е поговорить «еще раз о любви» - означало проговорить нечто, чему в дискурсе просто не было места. Как отмечают те же Вайль и Генис, «внебрачная любовь уже появилась в массовом искусстве, но «это» предпочитали называть как-нибудь по-прежнему: «Ты сказала, что мы с тобой... ну... решили пожениться?» Это означало, что персонажи спят друг с другом, а брак тут ни при чем, но речевой этикет часто отстает от реалий жизни»

«Еще раз про любовь» (1968)

- Неловкость, разговоры не о том, пространственная дистанция, стыд, боязнь друг друга, скованность в постели: все это вполне «реалистично» представляет фильм Натансона, обозначая тот дискурсивный и поведенческий вакуум, который существовал в СССР вокруг вопроса о самом интимном. Евдокимову совсем не сложно сказать прилюдно, что ему понравилась девушка. Но оказавшись с ней наедине, он теряет свою уверенность (несмотря на то, что «с девушками знакомится часто») и даже о своих чувствах говорит в третьем лице: «он любит» («он» - это Евдокимов «в шкуре» белого медведя, лежащей на полу).