

Я. Садовский

Садовский Якуб (Краков, Польша) — доктор исторических наук, кандидат филологических наук, адъюнкт Института истории Папского университета Иоанна Павла II в Кракове;
Email: jakub.sadowski@upjp2.edu.pl

ОБНАЖЕННОЕ ТЕЛО И ЕГО ФУНКЦИЯ В КОНСТРУИРОВАНИИ ОБРАЗОВ СОЦИАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ В ПЕРЕСТРОЕЧНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Язык советского кинематографа, существенной препоной в развитии которого была (по крайней мере, с 1930-х) инерция цензуры и подчинение эстетики идеологии, почти до конца советской эпохи не выработал собственной эстетики наготы. Каталог доперестроечных советских лент, содержащих более или менее откровенные образы обнаженного тела, весьма ограничен, и охватывает, в зависимости от принятого определения «обнаженного», от одного до нескольких десятков фильмов. Ситуация сильно меняется в горбачевскую эпоху, когда углубляющийся плюрализм общественного дискурса и слабеющее давление цензуры сказываются на ускоренном поиске кинематографом всего упущенного по отношению к западной киноэстетике. В результате обнаженные тела и отдельные их части, особо привлекающие зрительский глаз, в массовом порядке начинают попадать на киноленты. В настоящем исследовании мы прослеживаем те случаи лент советского перестроечного кино, где на наготу, ее знаки и отсылки к ней накладывается функция носителя значений, связанных со сферой общественного или социального.

Ключевые слова: обнаженное тело, нагота, советский кинематограф, перестройка, социальная реальность

J. Sadowski

Jakub Sadowski (Krakow, Poland) — Dr hab., Professor at the Institute of History of Pontifical University of John Paul II in Krakow; Email: jakub.sadowski@upjp2.edu.pl

NAKED BODY AND ITS FUNCTION IN CONSTRUCTING IMAGES OF SOCIAL REALITY IN THE CINEMATOGRAPHY OF THE PERESTROIKA PERIOD

Almost to the end of the Soviet era, the language of Soviet cinema, whose development from the 1930s onwards was blocked by inertia caused by censorship and aesthetics subordinated to ideology, did not develop its own aesthetic of nudity. The list of Soviet films made before the Perestroika period featuring less or more direct images of a naked body is very limited, numbering — depending on the definition of “nakedness” — between ten and a few dozen films. The situation changed markedly in the Gorbachev era, when the increased pluralism of public discourse and the weakened influence of the censor led to rapid increase in everything that characterised the Western film aesthetic. As a result, naked bodies, and especially those parts that particularly attracted audience’s gaze, began to hit the screens en masse. This article analyses those cases of Soviet films, in which meanings, connected to the public and social sphere, are overlaid on nudity.

Keywords: naked body, nudity, Soviet films, perestroika, social reality

Вопреки распространенному мнению, приобретшему вид известной (хотя и отдаленной от первоисточника [ср. напр.: 1, с. 960; 3, с. 184]) сентенции «в СССР секса нет», эротика в советском кинематографе существовала — пожалуй, за исключением соцреалистического периода, — не нуждаясь при этом в образах обнаженного тела. Несомненно, язык советского кинематографа, существенной препоной в развитии которого были (по крайней мере, с 1930-х) инерция цензуры и подчинение эстетики идеологии, почти до конца советской эпохи не освоил эстетики наготы, раз-

вивающейся в западной кинокультуре и до «сексуальной революции» 1968 года (наглядным примером этого развития были очередные роли Брижит Бардо). Эротика советского кинематографа во многом оставалась заложницей либо эстетики намеков на сексуальность, либо поэтизированной сексуальности, либо, наконец, мягкой эротике (вспомним хотя бы полуобнаженную сцену из «Сорок первого» Чухрая, 1956, сцену купания молоденькой Алтынай в реке в «Первом учителе» Кончаловского, 1965, известную сцену девичьего перепуга из «Белого солнца пустыни» Мотыля, 1970, поэтическое моделирование женского тела в «Солярисе» Тарковского 1972). О рубеже дозволенного в языке доперестроечного кино (и о цензурном к нему подходе) может свидетельствовать факт, что самая откровенная любовная сцена того этапа развития кино запечатлена в «кроватных» кадрах из «Экипажа» Александра Митты (1979), где «экшн» не выходит за поцелуи и ласки героев и за то, что происходит уже после сексуального сближения (да и то сцена «смягчена» игрой света, а средние и крупные планы чередуются с кадрами, снятыми из-за стоящего в комнате аквариума).

Стоит отметить, что обнаженное тело присутствовало в советских фильмах во многих неэротических контекстах — нагота в «банных», «купальных» сценах и образах насилия все-таки смогла отвоевать свое право на жизнь («Черная береза» Виталия Четверикова, 1977, или «Сибириада» Андрея Кончаловского, 1978)¹. В нескольких случаях образы женской наготы, хотя и — могло бы казаться — очень смелые для кинематографа своих лет, служили наглядным инструментом в формировании глубоко поэтического художественного сообщения. Так происходило и в «Земле» Александра Довженко (1930; сцена женского отчаяния после смерти Василия)², и в «Андрее Рублеве» Тарковского (сцена танца крестьянок в праздник Ивана Купалы). Отдельным случаем были образы детской и подростковой наготы, вполне — в отличие от сегодняшних культурных реалий — допустимые, существовавшие в зрительской рецепции вне какого-либо эротического контекста.

Так или иначе, каталог доперестроечных советских лент, содержащих более или менее откровенные образы обнаженного тела, весьма ограничен, и охватывает, в зависимости от принятого определения «обнаженного» и «эротического», от одного до нескольких десятков фильмов. Ситуация сильно меняется в горбачевскую эпоху, когда углубляющийся плюрализм общественного дискурса и слабеющее давление цензуры сказываются на ускоренном поиске кинематографом всего упущенного по отношению к западной киноэстетике. Среди этого упущенного — и сфера эротики, сфера экранной наготы и использования ее как знака. В результате обнаженные тела и отдельные их части, особо привлекающие зрительский глаз, в массовом порядке начинают попадать на киноленты. Касается это как женского тела, так и мужского — хотя они табуизированы в разной степени, эстетика же кино неодинаково готова к нарушению табу по отношению к образам женщин и мужчин³. Это, по сути, тема отдельного исследования, в котором необходимо было бы учесть как позднесоветскую киноэстетику, так и эстетику кино вообще. В настоящем же исследовании мы всего лишь проследим те случаи советского русскоязычного перестроечного кино, где на наготу, ее знаки и отсылки к ней накладывается функция носителя значений, связанных со сферой общественного или социального. Поэтому мы не уделяем никакого внимания нагоде и «обнаженке» как таковой, возникающей в кинематографе как конвенциональный результат развития его языка. Ограничимся разве что одним примером, иллюстрирующим тезис о конвенционализации наготы. Так, в комедийном фильме «Частный детектив, или операция Кооперация» Леонида Гайдая (1989) главный герой, Дима (Дмитрий Харатьян), врасплох застаёт голую Лену (Ирина Феофанова), в которую он влюблен. Сцена (илл. 1)

1. Спасибо профессору Ягеллонского университета Конраду Вненку, недавно напомнившему мне о «Сибириаде» в этом контексте.

2. Эта знаковая сцена — первый образ обнаженного женского тела в советском кинематографе, очень смелый не только для советских реалий, но и для языка кино того времени в целом.

3. Дело не в банальной констатации, что, например, женская грудь подлечит табу, а мужская — нет. Дело в том, что «обнаженным» считается не то, что не прикрывается одеждой, а то, что, не будучи прикрытым одеждой, остается табуизированным. Неодинаковое отношение киноэстетики к табуизированным областям женского и мужского тела проявляется хотя бы в том, что нарушение табу по отношению к образам разных полов происходит неодинаково в рамках разных жанров. Образ полностью обнаженной женщины может возникнуть в любом ракурсе как в комедийном фильме, так и в драме, в то время, как полностью обнаженный мужчина, снятый спереди, может быть показан исключительно в драме, да и то под многими условиями, случаи же возникновения таких образов единичны.

не имеет большего повествовательного (и уж точно художественного) значения, служит лишь построению ситуативного юмора.



результате чего зритель впервые в истории советского кино имеет возможность ознакомиться с грудью воплотившейся в героиню Натальи Негоды (илл. 2). В то же время этот образ, хотя и открывает

киноповествование, не имеет никакого значения в развитии сюжета фильма — собственно сюжетная линия завязывается лишь в момент, когда любование телом прерывает звонок в дверь квартиры и звучат реплики диалога Зины и пришедшей к ней школьной подруги Искры — главной, по сути, героини фильма. Несмотря на сюжетную незначимость начальной сцены, образ почти нагого тела (почти — ибо раздавшийся звонок не позволяет Зине снять трусы) имеет огромное нарратологическое значение как фактор фокализации (или же — в свете более классической терминологии — элемент, определяющий нарративную перспективу [5, с. 146–166; 4, с. 109–120]).

Именно этот образ устанавливает контекст восприятия реципиентом присутствующей в фильме проблематики взросления — физического и эмоционального, эстетических нужд молодого поколения, молодежной чуткости к своему виду, пуританизма сталинского общества. Открывающий повествование девичий интерес к себе формирует контекст рецепции хотя бы таких эпизодов, как данный дочери Зининой матерью приказ надевать длинное, по восприятию юной героини — «отстойное» теплое нижнее белье или возмущение Валентины Андроновны, школьного завуча, решением директора поместить в туалетах зеркала («Кокоток будем растить?» — спрашивает она. «Не кокоток, а женщин» — отвечает тот). Отметим, что нагота Зины — хотя и фокусирует дальнейшее повествование, именно благодаря этому повествованию обретает свой знаковый статус. Именно как знак она участвует в портретировании общества, отсылая к тому, что остается в рамках глубоко табуизированного, вытесняемого за рамки общественного дискурса.

Любопытно сравнение Зининого любования своим телом с похожей сценой из немногим младшей (1988) ленты «Гомункулус» Александра Карпова, сценарий которой вдохновлен мотивами повести Ольги Ипатовой «Узелок Святогора». Действие этой социальной драмы разворачивается в советской современности, основным же местом происходящего является детский дом с жутко подавляющей атмосферой. Именно там, в ободранном складе с бельем, с протекающим потолком, перед зеркалом над умывальником, своим телом любит себя главная героиня, воспитанница-старшеклассница Венья Рыжик (Олеся Янушкевич). Также и она предстает перед зрителем в одних трусах,

Масштаб явления своеобразной «голой волны» можно представить, проанализировав функции наготы в тех кинематографических произведениях, где эротика и намеки на нее не играют никакой сюжетной роли. Именно так происходит в историко-социальной драме «Завтра была война» Юрия Кары (1987) по одноименной повести Бориса Васильева, тему которой можно определить как взросление в канун Великой Отечественной войны и на фоне сталинских репрессий. Нагота старшеклассницы Зины появляется уже в начале фильма — после ухода матери из дома героиня разглядывает свое тело перед зеркалом, в ре-



в зеркале же вовсе не на миг видны ее груди. Однако, в отличие от сцены из «Завтра была война», эпизод имеет прямое сюжетное значение — за героиней подглядывает, а затем пытается овладеть ею совоспитанник по детдому Герман, что и приводит к дальнейшему противостоянию между героями. Как у Кары, так и в фильме Карпова образ наготы является инструментом социального портретирования, но происходит это иным способом — хотя бы потому, что в ленте возникает не один, а два таких портрета. Первый относится к микрокосмосу детдома, второй — к советскому обществу в целом. По отношению к первому нагота имеет функцию, схожую с той, какую у Кары выполняет в портретировании сталинского общества: детдом — это та среда, в которой девушка лишь тайком может следить за своим телом, узнавать его, где сложно ей найти место для интимности. По отношению же к целому современному обществу, нагота Вени — откровенный знак невинности. Девушка явно не подозревает о корыстности или неблагонамеренных действиях многих людей, которые и оказывают ей поддержку в стремлении уйти — на миг или навсегда — от гнетущего детдомовского мира. Ее сексуальностью явно заинтересован врач в больнице, куда она попадает — понимающий, что больной нужна не медицинская помощь, а отдых от ее же среды, но и дарящий ей двусмысленный подарок в виде платья. Этой двусмысленности Вени не в состоянии понять, однако зритель находит ее подтверждение в пристрастии врача к интимным развлечениям на рабочем месте. Под обаянием девушки находится и художник, пытавшийся уговорить героиню развивать свои таланты после окончания школы в художественном училище; явным намеком на его сексуальный интерес к девушке является образ близости рук героев. По-своему корыстным (хотя далеким от сексуальности) оказывается и отношение к Вене со стороны пожилой женщины, разделявшей с молодой героиней больничную палату. Выдающая себя за одинокую, женщина оказывается одинокой по жизни, но все же окруженной семьей и обеспеченной. Убедившись в этом после выхода из больницы Вени, предприняв попытку навестить женщину и не будучи даже приглашенной в квартиру, производит впечатление ошарашенной, понявшей, что подверглась своеобразному предательству.

Явное отличие упомянутых глубоко смысловых сцен с наготой в «Завтра была война» и «Гомункулусе» состоит и в той «технической» детали, кем воплощены их герои. Наталья Негода в Фильме Кары — взрослая актриса, играющая школьницу, возраст же Олеси Янушкевич в ее единственной ленте (около 15 лет)⁴ полностью отвечал возрасту ее героини, лишь начинавшей подумывать о том, что делать после окончания школы спустя неопределенное время. Подростковые годы Зины воспринимались на экране условно, Вени Рижик — дословно. Отметим в этом контексте, что откровенность «нагой» сцены с участием Янушкевич сегодня считалась бы недопустимой. Но именно эта откровенность свидетельствует о том, что советский кинематограф перестроечного времени, вырабатывая язык повествования об интимных областях человеческого (и прежде всего — женского) тела, не подошел даже к стадии выработки вторичной системы табу, накладываемого сегодня на изображение подросткового тела⁵. Впрочем, можно в этом убедиться и на материале других фильмов. В «Это было у моря» Аян Шахмалиевой (1989) присутствуют снятые в документалистской манере сцены ортопедических процедур, проводимых над раздетыми девушками в раннеподростковом возрасте. В «Аварии, дочери мента» Михаила Туманишвили (1989) груди главной героини изображены на экране несколько раз; один раз, в одних трусах, девушка предстает перед зрителем в позе явно вызывающей, провоцирующей. Исполнительнице роли, Оксане Арбузовой (ныне Охлобыстиной) на момент съемки было 17.

«Авария, дочь мента» — очередной фильм, который следует назвать убогим в сюжетном плане. Молодежный бунт приводит героиню к поискам небезопасных приключений, приключения — к изнасилованию, изнасилование же⁶ — к стремлению отца самостоятельно добиваться справедливости.

4. По данным интернет-обсуждения «Гомункулуса» на сайте kino-teatr.ru, года через три после премьеры молодая актриса, рожденная примерно в 1973 году, погибла [см.: 2].

5. Именно в связи с фактом, что мы чувствуем себя заложниками этого табу, не приводим визуального иллюстративного материала, относящегося к подростковой наготе в анализируемых фильмах.

6. Изнасилование — единственная, пожалуй, сцена фильма, построенная постановщиком не дословно и откровенно, а лишь маркированная началом сексуального насилия и метонимическим образом его результата — окровавленным одеялом. «Авария, дочь мента» в этом плане — звено процесса, завершено лишь «Ворошиловским стрелком» Станислава

Главный повествовательный акцент Туманишвили ставится не на сюжете, а на целом ряде сцен, отображающих молодежный бунт и отношение к нему взрослого поколения. Притом бунт, проявляющийся в поведении Валерии-Аварии, детерминирован ее принадлежностью к субкультуре рокеров-металлистов, образ же сопротивления взрослых становится повествованием о нетерпимости людей советского склада ко всякому иному. Откровенно вызывающее поведение Аварии, стремящейся своему бунту придать сексуальную окраску, завершается упомянутой «обнаженной» сценой, когда героиня нагло пытается отдаться заступившемуся за нее интеллигенту в возрасте ее отца. Эта сцена у Туманишвили — элемент повествования о молодежном несогласии с комплексом моральных (и — шире — этических) норм советского общества.

Текстовой единицей дискурса о морали, этических нормах, столкновении поколений «отцов и детей» в контексте образа советского общества и «советской жизни» является самый, пожалуй, знаковый фильм перестройки — «Маленькая вера». Снятая Василием Пичулом в 1988 году, картина известна, конечно же, первым в истории советского кино изображением полового акта. Отметим сразу, что откровенность данной сцены далека еще от установившихся позднее стандартов, а фильм, несомненно, являющий собой голос в дискуссии о дозволенном, во многом еще оставался заложником экранных табу. Впрочем, сцена экранного секса Веры (Наталья Негода) и Сережи (Андрей Соколов) сильна тем, что служит фоном для разговора героев аксиологического, по сути, характера. Сбежав с семейного приема, на котором Вериним родителям представлялся жених, героиня недоумевает по поводу степени их оскорбления Сережей, а с другой стороны — признается ему, что родительского согласия на брак добилась ложью по поводу мнимой беременности. Поэтому образ полового акта — элемент художественного сообщения, выстраиваемого на столкновении знаков интимности, противостояния, нравственности и безнравственности. Это элемент повествовательной и сюжетной цепи, звеньями которой становятся очередные витки сюжета фильма — высмеивание традиционных общественных и семейных норм, условно представляемых старым справочником «Домоводство», юмористическое придание им идеологической окраски⁷, победа конформистской установки, связанной с семейной лояльностью, ряд знаков, относящихся к канонам общественно-дозволенной нечестности⁸.

Отметим, что половой акт как элемент многоуровневого сообщения и визуальный фон для словесного повествования — вовсе не единичный художественный прием Пичула. В том же самом году, что и «Маленькая вера» (1988), снимается Сергеем Снежиным и выходит на экран «ЧП районного масштаба» по одноименной повести Юрия Полякова. Темой фильма являются нравы и поведение комсомольского актива. Главный герой киноповествования, первый секретарь райкома ВЛКСМ Николай Шумилин (Игорь Бочкин), дважды изображается в сцене секса — с женой и с любовницей. В первом случае откровенному визуальному образу сношения (кстати — беспристрастного для обеих сторон полового акта) сопутствует закадровый монолог героя, переживающего за свое номенклатурное будущее и желающего смерти жене. Второй случай — образ сексуального насилия (правда, без сопутствующей наготы), звуковым фоном которого является речь Брежнева на XXVI съезде КПСС (в квартире, где и имеет место данная сцена, включен телевизор). В обоих случаях половое сношение, хотя и является составной частью кинематографического сообщения, лишь формально является темой соответствующих сцен. Ибо основной их темой является поведение главного героя, образ его мыслей, отношение к близким ему людям, секс же — лишь средство к достижению повествовательной цели в этом плане.

Прежде чем перейти к перестроечной кинематографической наготе, наделенной специфически, не-очевидными семиотическими функциями, вернемся еще к образу наготы у Кары и Карпова в его функции повествования о сложности найти место интимности в советской общественной ре-

Говорухина в 1999 году, где сцена изнасилования доверчивой Кати построена с реалистической откровенностью.

7. «Цель, Сережа, у нас одна — коммунизм» — отвечает Вера на вопрос Сережи о цели в жизни, явно передразнивая официальный идеологический фон всего происходящего в советском обществе.

8. Например — использование отцом героини, шофером грузовика, служебного «Камаза» для ряда неслужебных целей (собственно, зритель и не видит героя, использующего его по назначению).

альности⁹. В этом контексте отметим лишь картину Александра (Юрьевича) Бурцева «Город» (1990), герои которого — ищущие счастья и успеха в Ленинграде Володя и Алевтина (Игорь Агеев и Елена Ковалева) — изображены в юмористическом микросюжете «взрослой» попытки найти место для интимности и секса. Замечательная сцена с неумолимой, службистской вахтершей в общежитии, режим которого становится главным препятствием в стремлениях влюбленных пар, переходит в другую, суть которой — эффективно использовать несколько минут, оставшихся до комендантского часа. Интимную сцену с — опять-таки юмористическим — использованием «обнаженки» прерывает раздающаяся в коридоре женская реплика: «Алька! Алька, твою мать, открой дверь! Денег дай, Алька! Ты че там, трахаешься, что ли? Ну тогда я позже зайду». Наряду с раздающимся вновь голосом вахтерши, слова Алевентиной подруги становятся точкой в веселом, преувеличенном мини-сюжете о поиске невозможного, да и — в определенной степени — метафорой более широких общественных реалий.

Такой метафорой, хотя и выстроенной совершенно иным образом, является ряд сцен, включенных в фильм Карена Шахназарова «Город Зеро» (1988). Фильм построен на фантазмагорическом сюжете, и являет собой произведение, выдержанное в очень своеобразном, сложном к определению жанре — между комедией абсурда, трагикомедией и фарсом. Именно указанная в нем нагота является первым сюжетным элементом, подающим реципиенту сигнал о том, что ряд содержащихся в фильме знаков и вставных текстов следует воспринимать не напрямую, а в процессе поиска сложного художественного кода, употребленного режиссером.

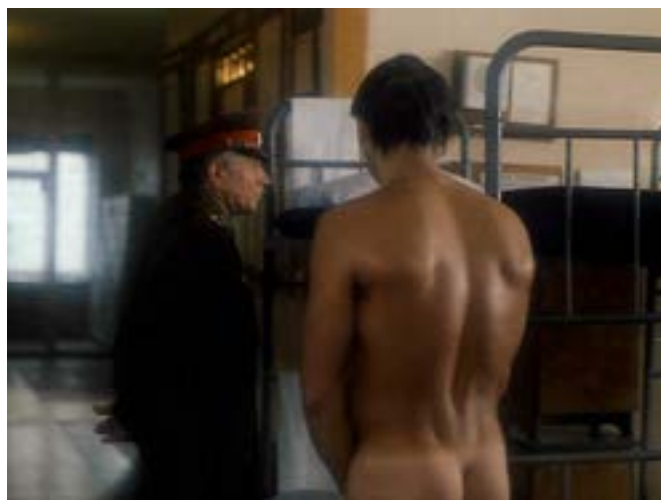
Фильм построен с помощью очередных сюжетных сюрпризов и абсурдных ситуаций, в которых оказывается московский инженер Алексей Варакин (Леонид Филатов), прибывший из Москвы в командировку в некий безымянный провинциальный город. Секвенция сцен, в которых нагота предстает как сложная, многоуровневая метафора, насчитывает три единицы. В первой инженер попадает на завод, с директором которого он надеется обсудить технические детали дальнейшего сотрудничества. Тут-то и ожидает его сюрприз в виде совершенно голый секретарши. Сюрприз многоплановый: во-первых, относится к нему сама нагота секретарши Нины (Елена Аржаник), во-вторых, факт, что героиня вовсе не поймана врасплох на каком-нибудь сексе с начальником, а — как выясняется — просто в голом виде выполняет служебные обязанности, печатая на машинке и общаясь с заводскими работниками, в-третьих — ничто ее в этом не смущает и, в-четвертых, ничем не смущены те, кто по делу заходят в приемную. Во второй сцене, уже в кабинете директора Пал Палыча (Армен Джигарханян), выясняется, что тот и не заметил наготы своей подчиненной, а вынужденный Варакиным все-таки заметить, не придает этому факту никакого значения, возвращаясь в разговоре с гостем к текущим служебным вопросам. В следующей, третьей, сцене Варакин, выходя ошарашенным из кабинета и переходя через приемную, видит опять-таки голую Нину, которая, будто ни в чем не бывало, поливает цветы. В столкновении с другими, не менее абсурдными, элементами повествования, вышеупомянутая секвенция обретает характер метафорического текста, описывающего состояние всего общества, в котором то, что абсурдно с точки зрения реципиента, не удивляет никого из представителей указанного микрокосмоса. Отметим, что к такому толкованию данных сцен (да и ряда других) склоняет и литературная традиция русской прозы (тут отметим фамилии хотя бы Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Чехова, Ильфа и Петрова) давать общие диагнозы общественного состояния с помощью образа провинциального мира [см.: 6, с. 143–144] и в особенности — безымянного провинциального города.

Стоит, наконец, обратить внимание на функции образов наготы и в фильмах экспериментальных, артхаусовых, с особо открытой повествовательной структурой, по определению участвующих в разработке нового языка кино, новых приемов, новых художественных решений. Обращают на себя внимание в этом контексте две ленты — с одной стороны, произведение опытного, известного

9. Раннеперестроечная «первая ласточка» этой темы, еще не сопряженная с образом наготы, — это неловкая попытка главного героя «Курьера» (1986) Карена Шахназарова, юноши Ивана, найти место для интимности с Катей, с которой его связывают сложные и недоопределенные отношения. Сближение нужно прямо-таки для срочного оплодотворения Кати (так как до того, вследствие слишком далеко зашедшего паясничания, герои заявили ее родителям, что она беременна). В результате единственным местом, где Иван надеется сблизиться с девушкой, является подвал многоэтажки, откуда героев прогоняет мужчина, взбодуренный их «развратничанием» — хотя они так и не успели прикоснуться друг к другу.

режиссера Киры Муратовой «Астенический синдром» 1989 года, с другой — снятый годом позже первый полнометражный фильм Хусейна Эркенова «Сто дней до приказа» (формально — экранизация одноименной повести Юрия Полякова, фактически — вольная вариация на ее тему). В жанровом плане обе ленты следует отнести к социальным драмам, художественным мирам обеих характерен своеобразный гнетущий климат (в случае Муратовой это касается первой части фильма в целом и отдельных эпизодов второй). Роднит произведения и то, что в формировании их художественных сообщений участвуют образы не только женской, но и мужской наготы, а также то, что эстетика обеих тяготеет к натуралистичности. Отличие созданных режиссерами миров заключается, в частности, в том, что лента Муратовой претендует к диагнозу, относящемуся к состоянию всего советского общества, в то время как Эркенов описывает микрокосмос военного городка (действительность которого, правда, может вторично проецироваться и на общество в целом).

«Сто дней до приказа», наряду с вышедшим на экран немногим раньше «Караулом» Александра Рогожкина, является одной из первых лент, поднимающих тему дедовщины в советской армии. При этом фильм Эркенова одной только дедовщиной не ограничивается, представляя собой куда более широкое художественное изучение социума военных, целого спектра общественных отношений, существующих в их среде, и целого спектра возникших и установившихся в ней патологий. В такой среде с помощью образов наготы режиссер описывает, с одной стороны, незащищенность призывников, подвергающихся произволу «дедов», с другой — беспечность и ощущение безнаказанности последних. Более того, именно с помощью образа наготы построена сцена внезапной смены общественных ролей и мгновенного превращения безнаказанности в беззащитность: дежурный по роте, «дед» Титаренко (Сергей Роженцев), выходит из умывальной голый, самоуверенный, языком своего тела изображая из себя хозяина казармы (илл. 3). Курит; брезгливо, голосом, не знающим сопротивления, кличет дневального. Но вместо дневального появляется полковник (Армен Джигархарян) — и именно голизна делает дежурного в беззащитным (илл. 4). Он смущенно прикрывает руками член,



демонстративная обнаженность которого только что была символом власти. Команда «смирно!» заставляет его предстать перед полковником во всей красе и беззащитности. Сцену завершает образ испуганного лица дневального и крик дежурного — тут уж режиссер решил заставить зрителя самому догадаться, какой вид наказания был избран офицером.

Интересно, что указанная сцена переходит в другую, которую открывает нагота прибывшей в часть офицерши в чине капитана (Елена Кондулайнен), плавающей в бассейне на радость местного капитана, приходящегося ей партнером. Сцена состоит из многих эпизодов; несколько из них — подводная съемка, благодаря которой зритель имеет возможность разглядеть тело Кондулайнен во многих ракурсах и во всех деталях. Сцену продолжают эпизоды спуска воды с бассейна, завершает же ее образ нескольких призывников, моющих его пол — зрителю становится понятно, что купальный сеанс был устроен специально ради удовольствия гостя офицера, личный же состав обслуживает офицеров во всех развлечениях. Кстати, к развлечениям следует отнести и посещение капитаншей

карцера, где ее внимание приковывает вовсе не повесившийся Титаренко, а другой солдат, в голом виде расхаживающий по камере, и — прежде всего — фантазмагорическое сексуальное надругательство той же героини над караулящим в карцере солдатом, перед которым она предстает «одетая» в одну лишь португую.

«Астенический синдром» Киры Муратовой — это лента, распадающаяся на два сюжета по принципу «текст в тексте». Первая часть фильма — черно-белое повествование о психологическом состоянии врача, Натальи Ивановны (Ольга Антонова), после похорон ее мужа. Это повествование оказывается внутренним сюжетом второй, цветной части, главный герой которой — учитель Николай Алексеевич (Сергей Попов). Обе части объединяет заглавная тема фильма, то есть астенический синдром в разных его ипостасях (у Натальи — неконтролируемая агрессия и внезапные, столь же неконтролируемые решения; у Николая — склонность к засыпанию глубоким сном, напоминающим припадок какой-то болезни или потерю сознания, притом — «на ходу», в самых неожиданных ситуациях). В обеих частях художественное сообщение достигается, в частности, с помощью образов наготы — как женской, так и мужской. При этом отметим, что, хотя образы наготы в сюжетном плане первой и второй частей играют совершенно различные роли, в плане смысловом их объединяет категория «поиск». Наталья Ивановна в цепи своих внезапных, аномальных, со зрительской точки зрения, действий решает отведать сексуального сближения с приставшим к ней незнакомым пьяным мужчиной. Натуралистичность сцены не позволяет воспринимать ее в эротическом ключе — подготовка к сексуальному акту носит явно деэстетизированный характер (илл. 5).



Он углубляется истерикой, в которую впадает героиня после первой попытки нежности с мужчиной. Но целая секвенция сцен, повествующих о так и не состоявшемся половом акте, производит впечатление отчаянного поиска утешения, нежности, спокойствия. В случае же второй части фильма, нагота выступает средством поиска — в зависимости от зрительской позиции в отношении происходящего — не то художественного языка, не то эксцентрического удовольствия. Николай попадает на квартиру своей сестры, в которой группа перформеров, «неформалов», возможно, вольных художников из Системы, «лепит»

из тел живые скульптуры на тему «любовь». Несмотря на концептуальные, эстетизированные позы, нагота и тут слишком натуралистична для эротичности — видны недостатки тел, где-то слегка ожиревших, где-то слегка обмякших; небритые женские подмышки чередуются бритыми. Секвенцию завершает ряд статических нагих портретов — мужских, но завершённый женским, на фоне германского флага, вызывающим несколько абсурдный эффект. Съемка сцены с вольными художниками имеет характер, близкий репортажному, лишённому явных факторов фокализации, поэтому точка зрения киноповествователя на происходящее остается неизвестной. Николай Алексеевич — советский интеллигент с претензиями на литературный талант, снисходительно относящийся к происходящему в квартире сестры — столь же кажется фоном для зрительского восприятия перформанса, сколь сам перформанс — для восприятия Николая.

Стремление к поиску в двух последних фильмах может выступать своеобразной репрезентацией всего, что происходит в советском кинематографе перестроечного времени в плане образов наготы. Исчезает табуизация эротизма — и обнаженное тело становится все более конвенциональ-

ным знаком. Но расширяющиеся возможности неподцензурного моделирования художественных миров подсказывают творцам, что нагота на экране — не самоцель, а возможность конструировать художественное сообщение с помощью недоступных донине средств и повествовать не только о самом обнаженном теле, но и о всем общественном контексте его восприятия. В этом контексте кино перестройки (тут стоит оговориться: художественное кино) — испытательная площадка возможностей накладывать на образы наготы неизвестные донине семиотические функции. Также и в этом плане советский кинематографический процесс второй половины 1980-х — время трансформации советского кинематографического языка в более или менее зрелые языки кинематографа постсоветского времени.

Библиография

1. Душенко К. В. Словарь современных цитат. 5250 цитат и выражений XX и XXI века, их источники, авторы, датировка. — М.: Эксмо, 2006. — 1250 с.
2. Олеся Янушкевич. URL: <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/c/sov/251383/forum/> <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/c/sov/251383/forum/> [доступно 6 ноября 2016].
3. Парфенов Л. Намедни. Наша эра. 1981–1990. М.: Изд-во Колибри, 2010. — 288 с.
4. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с. (Studia philologica).
5. Bal M. Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji. — Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego, Eidos, 2009. — 264 s.
6. Przybył-Sadowska E., Sadowski J., Urbanek D. Rosja. Przestrzeń, czas i znaki. — Kraków: LIBRON, 2016. — 354 s.

References

1. Dushenko K. V. Slovar' sovremennykh tsitat. 5250 tsitat i vyrazhenii XX i XXI veka, ikh istochniki, avtory, datirovka. M., 2006.
2. Olesia Ianushkevich. URL: <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/c/sov/251383/forum/> (accessed 6. 11. 2016).
3. Parfenov L. Namedni. Nasha era. 1981–1990. M., 2010.
4. Shmid V. Narratologia. M., 2003.
5. Bal M. Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji. Kraków, 2009.
6. Przybył-Sadowska E., Sadowski J., Urbanek D. Rosja. Przestrzeń, czas i znaki. Kraków, 2016.