ЕКАТЕРИНА ВИКУЛИНА

ekaterina.vikulina@gmail.com

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГЕНДЕРА В СОВЕТСКОЙ ФОТОГРАФИИ «ОТТЕПЕЛИ»

Тело человека одновременно принадлежит миру природы и миру культуры. Оно является узловым пунктом многочисленных стратегий политики, экономики, науки, искусства, средоточием властных практик. П. Бурдье пишет о том, что тело есть осуществленная политическая мифология, она инкорпорировалась и превратилась в постоянную диспозицию (Бурдье, 2001: 136). Позы, жесты – следствие ценностных установок, они нагружены целым множеством сигнификаций и социальных значений. Иерархии и дихотомии гендера, пола, класса, здоровья, молодости находят свое выражение в телесном воплощении (Pitts, 2002: 363).

Визуальная репрезентация тела отражает политику, существующую в отношении половых, классовых, этнических различий. Анализируя дискурсивные практики, к которым относятся производство и потребление образов, можно исследовать отношения между социальными группами. Определенный порядок вещей, в том числе и диспропорция власти, может восприниматься в обществе как «объективная данность», нечто само собой разумеющееся, являясь при этом историческим результатом борьбы и противостояния, так называемым «осадочным дискурсом» (Филипс, Йоргенсен, 2008: 73). В эпоху «оттепели» создаются новые культурные клише, опровергаются и в тоже время продолжают существовать нормы сталинского периода, происходит постоянное пересечение дискурсов, конкурирующих между собой. Фотография этого времени, впитавшая в себя веяния нового «климата», может послужить индикатором гендерных стратегий, ставших частью общественных и культурных перемен.

Счастье материнства

Эпоха «оттепели» привносит изменения в сферу телесного. На фотографиях начала 1950-х годов тело советского человека предстает дисциплинированным, закаленным в труде и спорте, расцветающим под неусыпным медицинским контролем. Статичная композиция снимков дополняется скованностью поз, отсутствием жестикуляции, излишняя эмоциональность неуместна. Фактически доступным оказывается лишь одно чувство – чувство счастья. На снимках этой поры улыбается каждый (изображая счастливую жизнь в советской стране) и редко смотрит в объектив (игнорирование камеры нарочитое). Но, прежде всего, судя по снимкам, были

счастливы женщины.

Периодика начала пятидесятых годов отмечена огромным количеством женских образов, демонстрирующих активную гражданскую позицию. Это целая череда фотографий «знатных колхозниц», заводских работниц, спортсменок и депутаток. Женщина являлась символом мира и свидетельством социальной справедливости в СССР, а её полноправное участие в общественной жизни рассматривалось как одно из достижений социализма. Так, в материале «Советские женщины» (Советский Союз, 1951, № 3: 10-15) они представлены, прежде всего, как профессионалы и герои труда: делегатка, прядильщица, председательница колхоза, директор туберкулезного института и даже капитан китобойного судна. На этих снимках (по всей видимости, постановочных) женщины из всех концов необъятной родины показаны на своих рабочих местах. Акцент в материале сделан на их профессиональной активности, но также присутствуют и фотографии, сделанные в кругу семьи, а точнее с детьми (фигура мужа на всех снимках отсутствует), на них мамы помогают детям готовить домашние задания. Подписи поясняют, что так героини проводят часы своего досуга. В идеале советская женщина должна была реализоваться не только на профессиональном поприще, трудясь на благо советской страны, но и как мать: «...Роль матери-труженицы идеологически была поддержана советской прессой, партийными документами и была обеспечена государственной системой, которая позволяла совмещать работу с материнством. Это тщательно продуманная сторона гендерной политики» (Завадская, 2004: 434). В контексте советской идеологии женщина могла проявлять свою свободу в учебе, труде, спорте, борьбе за мир, но это не означало ее независимость от семейных уз и материнства. Государство взяло на себя патриархальную обязанность заботиться о матери и ребенке, предоставив широкую сеть родильных домов и детских садов, помощь многодетным и одиноким матерям, декретные отпуска для беременных женщин. Роль отца не предоставляла таких привилегий, – мужчина был обязан трудиться (Завадская, 2004: 430).

Тем не менее, еще в начале пятидесятых годов образ советской женщины на страницах периодики чаще связывался с темой труда, нежели с радостью материнства. Идея «равенства полов» предполагала занятость женщин на производстве и участие в общественной работе, семья и материнство расценивались как явления необходимые, но мешающие женщине. Эпоха «оттепели» вносит свои изменения. Акценты смещаются. Уходят в прошлое образы работницы, крестьянки, женщины у станка, тем более, с оружием в руках. На первый план выходит женщина-мать, чье счастье видится, прежде всего, в рождении и воспитании детей. Об этом говорят и подписи под снимками (например, «Счастье») молодых мам с младенцами на руках. Фотографии уже окрашены эмоциональными интонациями, и сопровождены динамичной композицией и большей выразительностью.

В эпоху «оттепели» переопределяется зона ответственности за домашнюю сферу между женщиной и государством. Концепция семьи и родства, судя по фотографиям «оттепели», – это, прежде всего, материнство. Если раньше

государство хотело полностью взять на себя опеку над матерью и ребенком, то теперь за детей и дом больше отвечает женщина. С этим связан тот факт, что в эпоху «оттепели» возраст детей на фотографиях уменьшается, женщины часто изображаются с грудными детьми, которых держат на руках или помогают им сделать первые шаги. Эти снимки отличают более тесный телесный контакт и эмоциональное общение матери с ребенком, чем в предыдущий период. Повышается ценность психологической близости и интимности в семейных отношениях, что со своей стороны повышало автономию и значимость каждого члена семьи и вело к повышению индивидуальной избирательности брака (Кон, 1997: 175). Родство подчеркивается через телесные практики: эмоциональные жесты, прикосновения, объятия.

В образе женщины с ребенком заложена мощная идеологическая составляющая: «...Женщина обязана была быть матерью. Это объявлялось почетным долгом, и он был освящен государственными символами: чем больше женщина имела детей, тем больший почет ее окружал. Страна, пострадавшая от войны, последовательно проводила такую демографическую политику, которая способствовала воспроизводству населения» (Завадская, 2004: 431, 434). В фотографии «оттепели» это выражалось в бесконечном числе образов, прославляющих материнство. Распространение получают снимки с только что родившимся младенцем, которым любуется уставшая, но счастливая мать. Внимание теперь привлекает сам процессов родов. Зрителю приоткрывается «тайная завеса»: на фотографиях родильное отделение, в глубине которого врачи склонились над женщиной. На страницах периодики декларируется, что советская медицина способна сделать роды безболезненными, это подтверждают снимки с акушеркой, готовящей инъекцию для обезболивания. Рядом публикуются письма от молодых родителей и от лица новорожденной: «Я родилась 23 марта 1955 года. Я не причинила боли своей маме благодаря советской науке и самоотверженности отважных врачей, введших в практику средства обезболивания родов. И я говорю вам: «Здравствуйте!» Мирель Блан» (Советский Союз, 1955, № 6). В другом случае мы даже видим искаженное болью лицо рожающей. Текст рядом комментирует: «И все-таки ее лицо прекрасно... Никакие муки не в силах погасить на этом лице мудрый и гордый свет Материнства. Да, она уже — Мать, хотя великое таинство рождения человека еще не свершилось. Смотрите, как она мужественна, терпелива, спокойна. Да, спокойна, хоть и разрывают стоны ее пересохший рот. Натурализм? Нет. Образ. Священный образ матери, готовой все вынести, все вытерпеть, лишь бы ее дитя вырвалось к свету, к солнцу... И вот он родился — еще один новый человек на земле. Родился, живет, растет, плоть от плоти ее, кровь от крови ее. Мать дала ему жизнь. Мать защитит эту жизнь. Расти, Человек» (Кононенко, 1962). Таким образом, рождение человека описывается в тексте как таинство, прекрасное, несмотря на сопровождающие муки, а образ матери утверждается в качестве священного. Неслучайно слова «Мать», «Материнство», «Человек» пишутся с заглавной буквы, – это позволяет провести ниточку от единичной страдающей в родовых муках женщины к обобщенному образу, отсылающему к древним культам, к богине плодородия, дарующей

жизнь на земле. В роли медиаторов, своего рода ангелов-хранителей, выступают хлопочущие медсестры. Они подхватывают новорожденного, пеленают его, взвешивают на весах (здесь вступает в силу рационалистический, научно-медицинский дискурс), выражая всевозможную опеку советского государства над новым членом социалистического общества. Масштаб этой заботы представляют тележки с уложенными в ряд младенцами. Так, на обложке «Советского фото» довольная медсестра держит на руках сразу троих новоиспеченных граждан (Советское фото, 1958, № 3). В другом случае публикуется материал про производство урана, и наряду со снимками рабочих в шахте размещается кадр с десятком новорожденных, за которыми присматривает медперсонал. Подпись сообщает, что это фотография сделана в родильном доме города урановых руд, где рождаемость выше, чем в среднем по стране (Советский Союз, 1962, № 1: 40). Настоящие мужчины заявляют о себе ударным трудом и количеством детей.

Тема отцовства также представлена в советской фотографии «оттепели», хотя она и не столь распространена, как материнство. Этот факт можно объяснить советской гендерной политикой, проявлявшейся, в частности, в том, что статус отца на уровне конституционального законодательства не был закреплен (Завадская, 2004: 431). Впрочем, и эти снимки отличают близкий телесный контакт и эмоциональность. Нередко мужчины изображались со своими грудными детьми. Они показаны в фоторепортаже В. Лагранжа и В. Симакова, ожидающими новостей из родильной палаты, а рядом со снимками помещена анкета (молодые отцы отвечали, кем бы они хотели видеть своих детей в будущем) (Лагранж, Симаков, 1964: 25-27). Получается, что в то время как женщины дают жизнь новым советским гражданам, мужчины размышляют об «одухотворении» этой плоти, их роль здесь больше культурная и воспитательная.

Материнство и отцовство может быть реализовано в полной мере далеко не везде и не всегда, а лишь в «условиях мирной жизни», это подчеркивает журнал «Советское фото», комментируя снимки венгерского автора Э. Циннер «Рождение человека», на которых мать и отец целуют своего только что родившегося малыша (Советское фото, 1962, № 11: 14). Образ матери с ребенком становится символом мира, актуальным в послевоенное время, представляющим счастливую жизнь в социалистических странах.

На страницах «Советского фото» публиковались снимки, изображающие тяготы женщин в капиталистическом мире. Советские граждане должны были еще больше осознать свое счастье, посмотрев на ужасы заграничной жизни: матерей с детьми в убогой обстановке, просящих подаяния, или, что еще страшнее, жертв военных акций. Так, рядом с фотографией женщины с новорожденным «Доброе счастье» Д. Дакроута (США) был опубликован снимок из журнала «Life» «Горе», на котором запечатлена мать с мертвым ребенком на руках (Советское фото, 1968, № 1: 18). В целях пропаганды показаны американские снимки 1930-х годов, ставшие классикой фотографии, среди них знаменитые «Мать» Доротеи Ланге 1936 года и «Семья. Алабама» Уолкера Ивэнса 1935 года, повествующие о горестях американских семей, переживших

Великую депрессию. Эти материалы характеризовали западный мир как полный несправедливости, в котором счастье женщины не может быть в полной мере реализовано.

Показателен в этой связи комментарий к снимку Майи Окушко «Невеста», опубликованному на обложке журнала (Советское фото, 1964, № 3). На нем изображена счастливая девушка, смотрящая в глаза своему избраннику, лица которого мы не видим (к зрителю он повернут спиной). Эта фотография получила признание на экспозиции Агентства печати «Новости» 1963 года, а также вторую премию на международной выставке в Гааге. По этому поводу журнал писал: «Он резко выделился из множества представленных там фотографий, показывающих уродства жизни, смерть и отчаяние, кровь и слезы. Будущее выступало на снимках совсем безрадостным, безнадежно мрачным. Оказывается, там, в «свободном мире», сейчас в моде снимки, изображающие отчаяние и опустошенность души. И вдруг среди убийств, взрывов, расстрелов, катастроф, самосожжения – солнце! Яркое солнце счастья. Доверчивая улыбка светловолосой девушки. Она смотрит со снимка и словно говорит – какая у меня хорошая жизнь! Какое доброе солнце светит мне в глаза» (Советское фото, 1964, № 5: 9). Подобные снимки, как и комментарии к ним, с одной стороны, подчеркивали счастливую жизнь советских женщин (в отличие от участи своих западных подруг), а, с другой - указывали на то, в чем это счастье состоит, – замужество, семейную жизнь. Правильность модели советской семьи выражена через эмоцию счастья. При этом рамка референций - капиталистический мир. Эти фотографии еще раз подтверждают дихотомичную структуру мира советских людей, где социализм противопоставляется капитализму.

Этнический аспект гендерной репрезентации

На той же выставке Агентства печати «Новости» были показаны снимки иностранных женщин (по преимуществу, из стран «третьего мира»), демонстрирующие их счастливую жизнь в советской стране. В очерке о выставке упомянута работа фотокорреспондента Д. Шоломовича «Сита Прахан учится в Московском автодорожном». На этом снимке студентка из Непала запечатлена (на концерте?), радостно хлопающая в ладоши. Комментарий гласил: «И здесь – образ, характер, живая, яркая натура, за которой воображение рисует пробудившиеся народы Азии и Африки, освободившиеся от пут колониализма, которые сковывали их творческие силы, неодолимую тягу к знаниям, к культуре» (Советское фото, 1964, № 5: 10). На той же экспозиции представлена работа Е. Тиханова «Она будет врачом». По поводу этой работы в журнале дан такой комментарий: «Автор показывает африканскую девушку с ее подругой и учительницей – советским медиком. Русская девушка снята чуть не в фокусе, но мы видим ее умные глаза, внимательно наблюдающие за тем, как готовит шприц студентка-негритянка. И они вместе являют образ интернациональной дружбы» (Советское фото, 1964, № 5: 10). Белая советская женщина выступает в роли наставницы для своей чернокожей подруги. Отметим, что на большинстве снимков африканцы представлены студентами.

Это, с одной стороны, отражает реальную ситуацию в это время в Советском Союзе, где учились тысячи молодых людей из Африки, а с другой - представляет их в культурной позиции ученичества, советский же народ выступает в покровительственной роли, роли педагога, берет шефство над ними: «"Прогрессизм" советской негрофилии и советского ориентализма востребовал любой другой образ расово и этнически другого, кто – в терминах расы и происхождения – исторически колонизирован и требует помощи в перерождении в истинную действительность социализма из политической/исторической незрелости и колонизованного состояния. Любой другой становится исключительно привлекательным объектом политических желаний из-за дважды отсталости, по причине исторической и по причине колонизации» (Новикова, 2004: 162).

Несмотря на запрет на наготу в советской печати, был небольшой зазор в цензуре, допускавший появление обнаженного женского тела на страницах журналов; он был обусловлен этническими рамками и связан с изображением другой расы. Тело другого (другой), цветное тело, воспринималось как первобытное, близкое к природе. Так можно объяснить появление снимка Юнь Ду Лам (Камбоджа) «Ей хорошо», который получил золотую медаль и приз Комитета советских женщин на Московской международной выставке художественной фотографии в Доме дружбы и был опубликован в журнале (Советское фото, 1961, № 11: 11). Фотография кадрирована таким образом, что лица женщины мы не видим, - голова оказалась обрезанной рамкой изображения, и большую часть кадра занимает оголенная женская плоть, грудь и живот, к которым прильнул ребенок. Это тело лишено любых намеков на эротичность, оно по сути своей сплошь функционально: грудь и живот - это тело дающее, тело кормящее. «Естество» натурщицы оправдывает в этом случае съемку неприкрытой груди во время кормления, а снимок цветной женщины с ребенком получает коннотацию «борьбы за мир во всем мире». В рецензии на выставку было написано: «Художественная фотография еще в большом долгу перед народами, жаждущими мира и безопасности» (Советское фото, 1961, № 11: 10). Впрочем, другие телесные нормы и представления, связанные с «этническим» телом, позволяли показать женскую грудь и за тематическими рамками материнства. Например, снимок «Молодость» представлял обнаженных по пояс африканок со странными сосудами на головах (Советское фото, 1963: 19). В другом случае фигурировали японские женщины, судя по названию, искательницы жемчуга (работа получила бронзовую медаль на Международной выставке фотографии на фестивале молодежи и студентов) (Советское фото, 1957: 64). Художественный контекст издания (подобные снимки публиковались в «Советском фото») снимал табу на обнажение «этнического» тела, а строгая мораль цензоров была не столь беспощадна к иностранцам, авторам подобных работ.

Эстетика стройного тела

В эпоху «оттепели» имеет место возврат к категориям женственности и

мужественности; половая дифференциация артикулируется сильнее, чем раньше. «Шестидесятые» порождают целую вереницу женских образов, представляющих иной, чем прежде тип женственности, связанный с традиционными характеристиками материнства и красоты.

В «дооттепельный» период забота о внешнем виде не была объектом пристального внимания женщин, они не стремились особо соответствовать каким-либо стандартам красоты. В рамках государственной политики женщина наравне с мужчиной была включена в общественную жизнь, отсюда та сосредоточенность лиц, «мужественность» облика, неуместность обнаженного тела и даже намека на сексуальность на фотографиях той поры. В эпоху «оттепели» ориентиры меняются. Если в сталинский период игнорировались возрастные категории и комплекции женщин, то «шестидесятые» сделали акцент на юном и стройном теле. Подтверждение тому подписи под фотографиями девушек в журналах: «Юность», «Молодость».

Женственность конструируется именно через тело (декорированное и обнаженное), а не только через функцию. После неудачной попытки уравнять два пола вновь появляется граница между мужчиной и женщиной (она теперь не только работница, но, прежде всего, мать и сексуальный объект).

Тяжеловесность и монументальность женской телесности сталинского периода меняются на противоположные качества. Фотография «оттепели» с помощью определенных средств (например, выделяя силуэт на черном или белом фоне) подчеркивала хрупкость, изящество женского тела, утонченность черт лица. Этим можно объяснить большое количество снимков балерин, гимнасток, чьи фигуры выглядели подчас эфемерными, воздушными. Что совпадало также с устремлениями самого искусства, тяготеющего к лаконичным решениям, к отказу «от украшательства, от напыщенности и от всякого рода стилистической вычурности» (Липовецкий, 2003: 19).

Юные и стройные тела противопоставлялись корпулентным телам старшего поколения, как и телесные техники, которые предстают в «шестидесятые» более «стихийными», обогащенными эмоциональной жестикуляцией и мимикой. Это находит свою аналогию и в западной молодежной культуре, где имидж субтильного и беспечного подростка существует в противовес буржуазной основательности (Липовецкий, 2003: 197). Схожий процесс можно наблюдать и в советском кино этого времени (Булгакова, 2005: 276).

Забота о себе: мода и консюмеризм

В эпоху «оттепели» имело место усвоение западных телесных практик, которые распространялись благодаря кинофильмам и журнальным фотографиям. Западная мода, ранее заклейменная как буржуазная, обсуждалась на страницах советской прессы. Функцию воспитания масс берет на себя государство, – появляется большое количество пособий, посвященных искусству одеваться, моде, вкусу. Все это свидетельствует о превращении тела в объект собственного контроля.

Преобразование телесных норм затрагивало характеристики гендера и возраста. Консюмеристская культура Запада воздействовала на советских граждан и их телесные практики, в особенности на женское тело. Рекомендации в журналах по уходу за собой, правила приличия адресовались женщинам: «Именно женское тело попадает в мир потребления, дискурсивное конструирование телесности направлено на формирование женского тела как эстетичного совершенного тела» (Гурова, 2003: 191). Это фактически исключало изображение пожилых или полных женщин (полнота воспринималась как недостаток и в советском контексте связывалась с возрастом).

Отдельной темой «оттепельной» фотографии был мир потребления советских людей, представленный на сюжетном уровне снимков походом в магазин, разглядыванием витрин, примеркой нового платья или шубы, и даже выбором духов. Особое внимание этому уделяет журнал «Советский Союз», утверждавший, тем самым, перед зарубежным читателем популярность отечественных товаров среди населения и их конкурентоспособность с западными аналогами. Это соответствовало политическому курсу Н. С. Хрущева, взявшегося улучшить материальную сторону жизни советских людей. Издание публикует развернутые репортажи из магазинов и домов моды, а также рекламные фотографии, в которых задействованы профессиональные модели. «Покупатели довольны», «Растет благосостояние — растет торговля», - уверяют заголовки одного из таких материалов, рассказывающем об универмаге «Москва» (Советский Союз, 1963, № 5).

Много материалов посвящается советской моде, которая становится идеологическим оружием, площадкой для соревнования с зарубежными странами. Джурджи Бартлетт отмечает, что СССР демонстрировал Западу «несуществующую» моду, делая акцент на роскошном облике моделей, в то время как в журналах для «своих», таких как «Работница», пропагандировался вкус к «сдержанной простоте» (Бартлетт, 2011: 184, 159; Гусарова, 2007: 514). Впрочем, существующее противостояние социалистического и капиталистического мира не мешало советским модельерам перенимать опыт у зарубежных коллег, в частности, у Кристиана Диора (Захарова, 2007: 61). Таким образом, за «железный занавес» попадали тенденции и веяния высокой моды, которым подражать не запрещалось, это не вызывало нареканий, в отличие от контрабанды западных товаров, нелегально проникавших в СССР (Захарова, 2007: 72).

Модный покрой становится обязательной темой женских журналов. Так, например, «Советская женщина», помимо регулярных рубрик, посвященных моде, рассказывает о пошивочных ателье и магазинах «готового платья», иллюстрируя статьи красочными фотографиями покупательниц в нарядной одежде. Отвечая на читательский вопрос о советской моде, журнал пишет, что мода – «не продукт капиталистических интересов, жажды наживы», а «область культуры, очень своеобразное и тонкое искусство» (Советская женщина, 1956, № 4: 47). В годы «оттепели» от издания к изданию разнится не только дискурс о моде, но и сами представления о модном. Советская одежда подвергается

классификации по социально-профессиональным признакам, о чем свидетельствует дифференциация публикуемых в журналах моделей (Захарова, 2007: 55).

Тема моды и связанного с ней потребления присутствует также и в «Советском фото», особенно в жанровых снимках, в которых часто встречается ироничный подтекст, но как таковая «модная фотография» фактически в журнале отсутствует.

Эффект преображения советской женщины после похода в магазин или ателье усиливает в кадре оценивающий взгляд подруг. «Немая сцена», во время которой присутствующие дамы в восхищении разглядывают новый облик приятельницы, получает распространение в эти годы. Именно женщины выступают агентами влияния консюмеристских практик, что и демонстрируют снимки из магазинов и салонов, на них редко можно встретить мужчин. Женское тело становится телом потребления.

Распространение получают репортажи из парикмахерских, где уход за телом поручается профессионалу. Женщина окружена вниманием и заботой персонала, облаченного в белые халаты, что сообщает процедуре стрижки или приему у косметолога определенный медицинский аспект. Более того, подписи и текст подчеркивают удовольствие, которое получает клиент от процесса: «И не замечал я, чтобы эта техника красоты доставляла страдания женщинам, – не только терпят, а еще разливается у них по лицу этакое мечтательное выражение. Посмотрите на снимок: какой ласковой улыбкой награждает мастера Григория Нариньяна его клиентка!» (Вишня, 1956).

Появившуюся заботу о теле, которая, по мысли Фуко, характеризует буржуазию, иллюстрируют фотографии «шестидесятых», на них женщины красят губы, смотрятся в зеркало. Метаморфозы женского лица с наложенным на него макияжем выступают как следствие либерализации общества в эти годы, предоставления права распоряжаться собственным телом и тем самым проявлять индивидуальность: «Ослабление природной данности, узаконивание эстетического эффекта, полученного искусственным путем, признание возможности самостоятельно сотворить свою красоту – все эти идеологические потрясения совпадают не только с интересами торговли и косметической промышленности, но еще с системой приоритетов эры демократии и индивидуализма» (Липовецкий, 2003: 237).

С другой стороны, акцентирование «женских прелестей» воспроизводило патриархальные взгляды на «женщину-объект». Это справедливо в отношении многочисленных в фотоискусстве того времени «актов», где женские тела, свернутые в эмбриональные позы, вряд ли утверждают независимую женскую идентичность, а скорее свидетельствует об обратном.

Тело в контексте «оттепели»

В советской культуре существовал определенный запрет на наготу. Известный российский социолог И. С. Кон вспоминает, что в 1950-х годах дирекция Лениздата отказалась печатать в качестве иллюстрации к брошюре по

эстетике изображение Венеры Милосской, объявив ее «порнографией», и что в начале 1960-х годов Н. С. Хрущева приводило в ярость обнаженное женское тело на картинах Фалька, а школьные учительницы, приходившие со своими воспитанниками в Эрмитаж, пытались собственными телами заслонить обнаженную натуру на полотнах Рубенса и Веласкеса (Кон, 1997: 141, 151). Тем не менее, в эпоху «оттепели» отношение к наготе меняется. Так, в начале 60-х годов журнал «Работница» советует укоротить юбки, сшитые в прошлом году (Лебина, Чистиков, 2003: 217). Часто подпись под снимком оправдывала эротический подтекст и меняла смысл изображения. Например, на обложке «Огонька» была напечатана фотография Льва Бородулина с девушкой, запечатленной на пляже после купания, а подпись к ней гласила: «Последняя улыбка лета. Через два дня школьница Надежда Клепикова снова пойдет в школу» (Огонек, 1965, № 35).

Много споров вызвал снимок, опубликованный в «Советском фото» под названием «Новая квартира», на котором обнаженная женская фигура видна из-за полупрозрачной ширмы в ванной комнате (Советское фото, 1960, № 6: 10). До этого снимок был опубликован в журнале «Советский Союз» (1958, № 5) под названием «Первая проба ванны в новой квартире». Разница публикаций в два года демонстрирует, что ориентированный на иностранного читателя журнал «Советский Союз» имел определенные цензурные «послабления» в этой сфере. Стилистика эротической фотографии оправдывает свое появление на страницах журналов подписями. Автор рецензии на выставку «Семилетка в действии», где была представлена эта фотография, писал: «Я считаю эту работу смелой и удачной попыткой изобразить новое в жизни по-новому, лаконично, изящно и оригинально. Но я могу понять и тех критиков, которые отвергают ее. Причина, по-моему, не в недостатках самой фотографии, а скорее в том, что, чуть ли не единственная на эту тему, она, конечно, слишком однобоко, хотя по-своему и выразительно, отражает большую тему жилищного строительства, новоселья и т. д.» (Советское фото, 1960, № 6: 10). Таким образом, фокус с обнаженного женского тела переносился на жилищно-бытовые условия, несмотря на то, что они занимали в кадре явно не главное место.

Безусловно, имело место и влияние западной фотографии на местных авторов, перенимавших визуальный опыт зарубежных коллег. Пласт неофициального фотоискусства, обнаруживающий себя по большей части в Литве и Латвии, обозначает кардинальный переворот в общественном сознании, либерализацию норм. Во многом он - средоточие тех перемен, что происходили и на площадке официального искусства, но только в более разряженном виде, приправленном пропагандой.

Снимки, составившие оппозицию официальному мэйнстриму, вместе с тем были частью одного с ним культурного процесса. На многочисленных актах фотолюбителей «оттепели» женское тело раздроблено и фрагментарно, эфемерно, теряет свои очертания. Лицо на них фактически отсутствует: либо оно погружено в тень, либо голова оказывается обрезанной при кадрировании. Бодрийяр пишет о том, что эротические модели и актеры порнофильмов не имеют лица, потому как оно оказывается неуместным, – «функциональная

нагота стирает все прочее, остается одна зрелищность пола» (Бодрийяр, 2000: 77). Представленное лишь своими частями, тело теряет свою цельность и самодостаточность. Если крупный план лица апеллирует к человеческой индивидуальности, то крупный план тела предельно абстрагируется от нее. Тело предстает как орнамент или его часть. Отсюда крупный план женского тела, напоминающий природный ландшафт, или общий план группы людей, снятый ракурсом сверху, где их приплюснутые сильным ракурсом тела приобретают плоскостность и превращаются в орнамент.

Эротическая фотография столь популярная в эти годы в любительской среде фактически отсутствует в «Советском фото», журнале всесоюзного значения. Запрет на обнаженное тело в этом издании нарушается лишь в конце десятилетия. Так, в очерке «Современные тенденции французской фотографии» опубликован «Акт» Жан-Луи Мишеля, который здесь охарактеризован как «великий певец женщины» (Советское фото, 1968, № 3: 20). Фотография, впрочем, вполне целомудренна: женщина закрыла себя от объектива руками и ногами. Изредка цензура журнала допускала к печати снимки, где часть тела была оголена, как, например, спина девушки в снимке Р. Дихавичюса «У реки» (Советское фото, 1968, № 5).

Большинство снимков женщин, появляющихся в периодических изданиях, представляют поясной или снятый крупным планом портрет. Вообще, крупный план лица – одна из примет «шестидесятых», через неё проявлялся интерес к человеческой индивидуальности. Излюбленный прием фотографов – решение портрета в светлой тональности: на белом фоне проступают черты лица, но также светлое лицо могло противостоять абсолютно черному фону. Подобные эффекты помогали акцентировать определенные детали фотографии, например, черты лица, что совпадало с поиском лаконичного решения.

Нередко в женских портретах прибегали к ракурсной съемке, отсылающей к поэтике 20-х годов. В основном она служила для выражения устремленности, эмоциональной приподнятости и применялась в снимках женщины-труженицы, женщины-профессионала, то есть представляла женщину как субъект действия. Также подобные снимки могла сопровождать динамичная композиция, оживленная жестикуляция героини снимка, характеризующая трудовой азарт. Правда, часто род занятий женщины можно понять только благодаря подписи (из самого снимка эта информация не вычитывается), которая помещала фотографию в необходимый идеологический контекст.

Изображения мужчин появляются фактически всегда в социальном контексте, в связи с профессиональной ориентацией, - портреты рабочих, моряков, академиков, артистов и политиков. Прежде всего, мужское тело, если исключить снимки официальных лиц страны, представлено как тело рабочего. Эти снимки являют собой портреты, снятые крупным и средним планом. Редко можно встретить фотографии мужчин, запечатленных в полный рост. Если они появляются, то в связи с темой труда и спорта, но, в отличие от предыдущего периода, образ рабочего уже более индивидуализирован, поэтому все чаще в

изображении «человека труда» применяется крупный план лица. Мужское тело могло быть изображено обнаженным до пояса, но это обнажение всегда оправдано функциональностью (например, в процессе труда, при занятии спортом). При этом оно схватывалось всегда в движении, и являлось менее статичным, чем женское.

В годы «оттепели» в целом увеличивается эмоциональное содержание снимков. Тело - инструмент для передачи внутреннего состояния. Фотографии концентрируются на передаче человеческих чувств, настроений. Отсюда особое внимание к лицу, оно служит источником информации такого рода. Поэтому в «шестидесятые» так много снимков, снятых крупным планом. Лицо как бы приближается, открывается зрителю, свидетельствуя о доверительности отношений.

Количество снимков женщин в период «оттепели» говорит о том, что меняется их статус и роль в советском обществе. В фотографии «шестидесятых» можно выделить три сферы, в которых представлены женщины: общественная (депутатка, делегатка и пр.), профессиональная и семейная. Если мужские образы в журналах - это портреты рабочих, моряков, академиков, артистов и политиков, то профессиональная активность женщины показана в основном через образ работницы на заводе или фабрике (текстильщицы, прядильщицы). По сравнению со сталинским периодом в эти годы менее распространен типаж селянок, отсутствует тема празднеств, народных гуляний. При этом работница могла быть сфотографирована не только в процессе труда. Достаточно было отсылки к месту (к заводу, например) и к рабочей одежде. Чаще используется крупный и средний план съемки. Публикуются портреты женщин, занятых и более интеллектуальным трудом: операторов, учительниц, медсестер, студенток; увеличивается и количество снимков женщин искусства: актрис, балерин. Достаточно широко женщина была представлена как активный участник общественной жизни. Но основной её образ был связан с темой материнства, юности и красоты.

Тело в «шестидесятые» перестает быть машиной для добычи угля или установления очередного спортивного рекорда. Если раньше подчеркивалась функциональность человеческого тела, то сейчас оно раскрепощается, получает свободу, выходит из рамок предписаний, перестает быть только аппаратом для выполнения идеологических задач. Оно становится индивидуальным, а значит тленным, стареющим и смертным. Отсюда такая распространенность в фотоискусстве эпохи «оттепели» темы старости, снимков стариков, чьи лица часто сняты крупным планом, с вниманием к многочисленным морщинкам. Снимки детей на страницах издания соседствуют со снимками пожилых людей, – так происходит сопоставление «юность-старость». Фотографии этого периода отличает повышенное внимание к фактуре. Это еще одна причина, почему становится так интересно старческое лицо. Лицу стало позволительно быть некрасивым, важно лишь уловить его своеобразие. То же самое можно отнести и к телу, но только не к женскому телу (обнаженному), которое должно оставаться «все также прекрасным». Тело получает право на свое индивидуальное проявление. Возможно, поэтому появляются снимки людей без

позирования, заснятых врасплох, выражения их лиц и жесты кажутся странными, забавными.

Репрезентация тела в советской фотографии отражала существовавшую гендерную политику годов «оттепели». Мужское тело являло собой, прежде всего, тело рабочего, что выражало главную функцию мужчин в советском обществе. Постоянное обращение к женским образам можно объяснить многоликостью ролей, которые женщина играла в советском обществе. Прежде всего, она была матерью, этот образ стал тождествен символу мира. Образ работницы, уже не столь актуальный как прежде, демонстрировал завоеванное социализмом право на труд, являя доказательство справедливости порядков, в том числе и гендерных, в Советском Союзе. Этому же служили снимки женщин, принимающих участие в общественной жизни, которая чаще всего сводилась к их репрезентативной роли в борьбе за мир. Женское тело являлось также козырем в политической пропаганде, направленной против колониализма.

В то же самое время, в «шестидесятые» происходит романтизация образа женщины, в фотоискусство возвращается старая традиция, воспевающая женскую красоту. Это происходит на фоне изменения телесных практик, тело освобождается от былой скованности, проявляя себя в эмоциональной жестикуляции и мимике. Все это формирует новые ипостаси женственности и мужественности, которые были включены в систему сложных отношений с властью, порожденных «оттепелью».

Список литературы:

1. Бартлетт Д. Fashion East: призрак, бродивший по Восточной Европе. М., 2011.
2. Бодрийяр Ж. Соблазн. М., 2000.
3. Булгакова О. Фабрика жестов. М., 2005.
4. Бурдье П. Практический смысл. СПб., 2001.
5. Вишня О. В парикмахерской // Советский Союз. 1956. № 6.
6. Гурова О. Идеология тела в советской культуре XX века // Репрезентация телесности. М., 2003.
7. Гусарова К. Мода и социализм: симбиоз или параллельные миры? (Конференция журнала «Теория моды»: Москва, клуб «На Брестской», 26 апреля 2007 г.) // Новое литературное обозрение. М., 2007. № 87.
8. Завадская Л. Н. Гендерная экспертиза конституции России и практики ее изменения (1917-2000) // Гендерная реконструкция политических систем. СПб, 2004.
9. Захарова Л. Советская мода 1950-60-х годов: Политика, экономика, повседневность // Теория моды: Одежда, тело, культура. М., 2007. № 3.
10. Кон И. С. Сексуальная культура в России: Клубничка на березке. М., 1997.
11. Кононенко Е. Расти, человек! // Советское фото. 1962. № 2.
12. Лагранж В., Симаков В. Мужской разговор // Советский Союз. 1964. № 1.
13. Лебина Н. Б., Чистиков А. Н. Обыватель и реформы: Картины повседневной жизни горожан в годы НЭПа и хрущевского десятилетия. СПб, 2003.
14. Липовецкий Ж. Третья женщина. СПб., 2003.

15. Новикова И. «Ларису Иванну хочу…», или прелести советского отцовства: негрофилия и сексуальность в советском кино // Гендерные исследования. 2004. № 11.
16. Огонек. 1965. № 35.
17. Советская женщина. 1956. № 4.
18. Советский Союз. 1951. № 3.
19. Советский Союз. 1955. № 6.
20. Советский Союз. 1956. № 6.
21. Советский Союз. 1958. № 5.
22. Советский Союз. 1962. № 1.
23. Советский Союз. 1963. № 5.
24. Советское фото. 1957. № 10.
25. Советское фото. 1958. № 3.
26. Советское фото. 1960. № 6.
27. Советское фото. 1961. № 11.
28. Советское фото. 1962. № 2.
29. Советское фото. 1962. № 11.
30. Советское фото. 1963. № 10.
31. Советское фото. 1964. № 3.
32. Советское фото. 1964. № 5.
33. Советское фото. 1968. № 1.
34. Советское фото. 1968. № 3.
35. Советское фото. 1968. № 5.
36. Филлипс Л., Йоргенсен М. В. Дискурс-анализ: Теория и метод. Харьков, 2008.
37. Pitts Victoria. Reading the Body Through a Cultural Lens // Journal of Contemporary Ethnography. 2002, June. Vol. 31, № 3.