

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА





Адюльтер в отечественном кино: от оттепели к концу советской эпохи

М.А. Фанина

Статья рассматривает изображение адюльтера в отечественном кино 1950–1990-х годов. Тема кризиса любовных и семейных отношений соотносится с этапами социокультурного развития страны, идеологическим кризисом, а также процессом феминизации культуры.

АННОТАЦИЯ
УДК 778.5.01.041

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

гендер, измена,
любовный
треугольник,
национальная
идентичность,
советское кино

*Самолет летит между двух полей.
Ты изменять пришел — так изменяй
скорей!*

Из фильма «Старшая сестра»

*Кто изменяет жене или мужу, тот,
значит, неверный человек, тот может
изменить и отечеству!*

А.П. Чехов «Дядя Ваня»

Щекотливый вопрос запретной любви и адюльтера в советском кино всегда сопровождало ощущение нелегальности: не только в силу социальной неприемлемости подобных отношений между мужчиной и женщиной, но и потому, что адюльтер, как и всякого рода интимные переживания, был теневой стороной официальной культуры.

По нормативным представлениям, любовь между людьми, скованными узами брака, была заранее гиблым делом: против нее были и закон, и общественное мнение, и вековая мораль. Советская власть (по идейным соображениям), как и много раньше до нее классическая русская литература (в соответствии с христианскими представлениями о добродетели), выступала против адюльтера, связывая его с грехопадением, предательством, роковой связью, выламывающей человека из заведенного уклада жизни.

Отношение к супружеской измене, на долгие годы определившее нравственный канон отечественного сознания, связано с именем А.С. Пушкина и знаменитой установкой «Но я другому

отдана и буду век ему верна». Позже подвиг верности Татьяны Лариной был увековечен женами декабристов, отправившимися вслед за ссыльными мужьями в Сибирь.

В кино тема адюльтера, внебрачных отношений и эротики как таковой была на долгое время табуирована с приходом соцреализма. Идеология нового человека предполагала, что у строителя коммунизма нет времени на глупости.

Страсти, измены, безумие, кокетство, бесстыдство и обольщение — все это трактовалось как «пережитки». Сексуальность на экранах сводилась к утилитарной гигиене или эросу труда.

Выведение темы измены на экран совпало с приходом оттепели.

Кризис патриархальной семьи

С самого начала измена на экране возникает как своеобразная реакция на идеологические послабления, связанные с демократизацией и отходом от тоталитарной модели. Изображение проблем внутри большой семьи народов — знак «очеловечивания» не знающей жалости идеологической машины.

«Возвращение Василия Бортникова» (реж. В. Пудовкин, 1953) — один из знаковых сюжетов переходного периода от сталинизма к оттепели: жена не дождалась мужа с фронта и, считая его погибшим, снова вышла замуж. Муж же (на роль Василия Бортникова выбран С. Лукьянов — брутальный красавец-атаман, по-мужски харизматичный, страстный, в духе времени) не погибший, а всего лишь раненый, пережив контузию, возвращается спустя несколько лет, чтобы застать жену с другим. Восстановление семьи, притирание между супругами, старания женщины заслужить прощение мужа (хотя измены-то она, по сути, не совершала: «предательство» мужа — не столько оскорбление его памяти, сколько попытка в тяжелых

условиях наладить жизнь свою и детей) — прочитывается как метафора послевоенного восстановления страны и социального уклада, который уже никогда не будет прежним.

Плакат к фильму
«Возвращение
Василия Бортникова»
(реж. В. Пудовкин,
1953)



И хотя основной метраж фильма отдан традиционной производственной проблематике (сюжет восстановления колхоза), а все интимные разговоры совершаются украдкой, мельком и в полумраке, именно эта пробивающаяся лирическая интонация становится самой интересной в фильме, знаком оттепельных перемен.

Похожая история, но уже на городском материале, рассказана в фильме «Испытание верности» (реж. И. Пырьев, 1954). Две дочери в семье потомственного рабочего Егора Кузьмича Лутонина оказываются несчастливы в любви: одной изменяет муж, другая полюбила скользкого карьериста. Егор Кузьмич пытается предостеречь одну от развода, вторую от опрометчивого замужества. И если ему все-таки удается разоблачить перед младшей негодяя, который присваивал себе чужие открытия на производстве и судился с собственной матерью из-за денег, то со старшей все оказывается сложнее. Тонкий мир чувств не подвластен доводам рассудка: мужа Ольги, никого не спросив, уводит из семьи соперница.

Из двух любовных треугольников, представленных в фильме, тот, что закручивается вокруг младшей сестры (скользкий карьерист против безответно влюбленного «хорошего парня»), решается в традиционном соцреалистичеком ключе: любовь героини в конце концов заслуживает достойный человек и достойный работник. Второй — построен в духе современной мелодрамы: мужа из семьи уводит роковая страсть, и только настоящая любовь к жене, осознаваемая в разлуке с ней, возвращает обратно. Следование на поводу у страсти показано как момент затмения: ответственный работник, героический покоритель Севера дает слабину и мучается своей ошибкой.

Т. Дашкова в статье «Границы частного в советских кинофильмах до и после 1956 года» обращает внимание на фигуру отца в фильме: *«Фигура отца ...знаменует намечающийся разрыв между “коллективным” и “личным”. Мнение отца ...не только репрезентирует коллективное мнение о происходящем, но и демонстрирует невозможность разрешения “реального” конфликта (ситуация развода) ни при помощи коллектива, ни какими-то иными способами — произошедшее выходит за рамки общественной компетенции»*¹.

Аналогичный образ отца, который оказывается не таким уж и хорошим советчиком в делах молодых, можно обнаружить и в других фильмах оттепели: «Большая семья» (реж. И. Хейфиц, 1954), «Старшая сестра» (реж. Г. Натансон, 1967), «Летят журавли» (реж. М. Калатозов, 1957)... Преодоление символической

¹ Дашкова Т. Границы частного в советских кинофильмах до и после 1956 года в сб. СССР: территория любви / сост. и редакторы Н. Борисова, К. Богданов, Ю. Мурашов. М.: Новое издательство, 2008. С. 152.

власти Отца в советском контексте связано с переориентацией с маскулинистской воли к победе, достижению цели, на человека. Этот процесс также можно рассматривать в контексте преодоления патриархальной ориентации культуры, которое, начиная с середины XX века, носит глобальный характер.

Апология мужского и женского традиционно конституировалась как апология рационального и чувственного, и интеллект ставился априори выше чувства. Теперь же происходит переход от рациональных (идеологических) к чувственно-интуитивным формам постижения мира.

Меняется и принцип изображения персонажей: на смену нерассуждающему героизму, авторитарности и нетерпимости к инакомыслящим на первый план выдвигаются такие качества, как способность понять, простить, презреть все обиды ради любви к хорошему человеку.

Между идеологически-рекомендуемым и необъяснимо-привлекательным

Странности любви становятся важной темой для советского кино. Один за другим начинают появляться фильмы о несложившейся любви, во взаимоотношениях подчеркивается момент несчастья, несвободы. Постепенно на поверхность выходят теневые стороны, вытеснявшиеся сталинским кинематографом: добрачные и внебрачные связи, эротика, муки страсти. Любовь изображается как более-менее свободное от идеологии чувство.

Через супружескую измену оттепель транслирует духовную тягу персонажей, пробуждение личностного начала, чувство неудовлетворенности реальностью, потребность выйти за рамки идеологии, прикоснуться к вечно значимому, общечеловеческому.

«Летят журавли» (реж. М. Калатозов, 1957), «Дело было в Пенькове» (реж. С. Ростоцкий, 1957), «Старшая сестра» (реж. Г. Натансон, 1967), «Три тополя на Плющихе» (реж. Т. Лиознова, 1967), «Анна Каренина» (реж. А. Зархи, 1967) показывают конфликт между интимным и коллективным, любящим человеком и обществом, невозможный в эстетике соцреализма. Символично, что Анна Каренина в конце 1960-х получает новую трактовку — образ героической жертвы идее любви. Оттепельный, шестидесятнический гуманизм имеет совершенно особенную природу — не идеологическую и не христианскую: конфликт между долгом и чувством решается в пользу человека и его чувств.

Знаковым становится появление фильма «Летят журавли», в котором невеста солдата, не дождавшись его с фронта, выходит замуж за его брата. Здесь нет оговорки, как в «Возвращении Василия Бортникова», что она получила похоронку, даже нет речи о том, что разлюбила одного и полюбила другого. Спонтанный порыв, бессилие и равнодушие ко всему после гибели родителей, ужас войны толкают Веронику выйти замуж за человека, которого она не любит. Трагический излом индивидуальной судьбы прочитывается как излом тысяч других таких же судеб выживших и погибших людей, навечно оставшихся жертвами войны.

Измена личная не прочитывается как государственная, более того, измена «по факту» остается верностью возлюбленному: внутреннее пространство не подконтрольно радио.

«Дело было в Пенькове» (реж. С. Ростоцкий, 1957) — редкий для своего времени случай мужской неверности на советском экране (мужчина-протагонист, как правило, изображался как

устойчивый, ответственный персонаж, женщина же подсознательно воспринималась как группа риска, более слабый, руководствующийся эмоциями человек). Главный герой фильма — артистичный и незаурядный деревенский балагур тракторист Матвей. Он женится на дочери председателя колхоза, чтобы избежать судебного разбирательства за хулиганство. Уже женившись, влюбляется в приехавшую по распределению из Ленинграда девушку-зоотехника.



Кадр из фильма
«Дело было
в Пенькове»
(реж. С. Ростоцкий,
1957)

Через любовный треугольник здесь решается традиционный мотив преодоления отсталости деревни, перековки тракториста в передовика производства. Он попадает в ситуацию выбора между плотским чувством к справной, но ограниченной Ларисе и «высокой» влюбленностью в интеллигентную ленинградку. Конфликт между долгом и чувством превращает Матвея в зрелого мужчину, который, преодолевая эмоции, сознательно выбирает долг перед семьей. Характерно, что тема внебрачного эротического влечения решается традиционными методами отраженного показа, в первую очередь — через трудовую сублимацию. Основной новаторский ход фильма — пригласить тонкого артиста Вячеслава Тихонова на роль простого деревенского парня.

Оттепель принесла новые черты в изображение мужского персонажа: рефлексия, осознание собственной ограниченности, которую необходимо преодолеть, неоцененную обществом оригинальность натуры.

Оттепельный экран наполняют ряды фантазеров и мечтателей, их широкой натуре тесно в повседневности, в быте житейских отношений: душа просит чуда, любви. «Дама с собачкой» (реж. И. Хейфиц, 1960), «Три тополя на Плющихе» (реж. Т. Лиознова, 1967) — в этих фильмах персонажей гнетет скука, пресность жизни; любовь (или зарождение любви) на стороне трактуется как обретение смысла жизни, проявление духовной стороны человеческих взаимоотношений, на фоне чего и брак по стовору, и окружающий быт, и вся предыдущая жизнь кажутся чем-то неестественным, половинчатым. Тем не менее, в национальных традициях такой любви суждено оставаться несчастной: измена связана с грехопадением. Авторы интересуют не стихия страсти, а драма человека, почувствовавшего свое одиночество.

Измена как эскапизм

В 1970-е образ мужчины-Отца сменяется образом инфантильного взрослого, постепенно формируются альтернативные образцы мужественности и женственности: томный, нуждающийся в защите мужчина и сильная советская женщина, борющаяся за его внимание и право заботиться о нем.

Советская бытовая драма 1970–1980-х явила целый ряд фильмов о супружеской измене. «Осень» (реж. А. Смирнов, 1974), «Любовь и голуби» (реж. В. Меньшов, 1985), «Странная женщина» (реж. Ю. Райзман, 1977), «Полеты во сне и наяву» (реж. Р. Балаян, 1982), «Осенний марафон» (реж. Г. Данелия, 1979), «Отпуск в сентябре» (реж. В. Мельников, 1979) обозначили эпоху ухода в себя, отчуждения, утраты внутреннего костяка. Метафора осени из одноименного фильма отсылала

Кадр из фильма
«Осень»
(реж. А. Смирнов,
1974)



к ощущению беспомощности и уныния, к отчужденности, к невозможности любить.

Эзоповым языком — через второстепенные, не существенные на первый взгляд явления —

проговаривалось истинное отношение к жизни. В этом контексте адюльтер становился косвенным свидетельством не только тоскливых общественных настроений, но и эрозии режима.

Раннесоветский, ориентированный на идею государственного служения, идеал мужчины и женщины не подвергался сомнению, но следование ему уже вело к бессмысленности, времена изменились, менялись и ценности.

Сильная модель кормильца утрачивалась, женщины взяли на себя весь спектр проблем, связанных с организацией повседневности. Для мужчины же бытовая вовлеченность оставалась чем-то предосудительным, противоестественным (например, в фильме «Осень» с явной иронией изображена городская супружеская пара: курящая, выпивающая, помыкающая мужем европеизированная дама — и ее муж, управляющийся с бытом, занимающийся работой, готовкой и воспитанием сына).

Женщины в кино 1970–1980-х, деловые конформистки, стремились иметь детей, квартиру («Отпуск в сентябре», реж. В. Мельников, 1979), штамп в паспорте («Здравствуй и прощай», реж. В. Мельников, 1972), мужчины же пытались избежать всякой формы ответственности. Но именно этот беспомощный, бегущий от рутины мужской типаж оказался философом эпохи застоя, способным оценить реальность критически.

Адюльтер в такой ситуации — знак выдыхания, слабости, неготовности к принятию решений. Романы на стороне маркируют душливое равнодушие к жизни, попытку искать острые впечатления, хотя на деле эти поиски приносят не столько удовлетворение, сколько бытовое неудобство².

Мужчина ищет альтернативные способы проявления своей мужественности — заводит любовниц, курортные романы, вспоминает об «утиной охоте», хотя давно разучился стрелять. На самом же деле — это попытки бежать от себя, спрятаться в стог сена как в материнской утробе.

«Подходит ли наше время для любви? Или великие романы остались в прошлом веке?» — вопрошает «странная» женщина, тщетно разрываясь между семьей, любовником и карьерой. Женщинам приходилось бороться за свое счастье, если не ради себя, то хотя бы ради своих детей. Устойчивый, казалось бы, миропорядок распадался, и если кто и мог подпереть осыпающуюся жизнь плечом, так это «сильная русская женщина».

При этом проявляются ростки демократизации в изображении личной сферы, в частности, в вынесении на экран эротики (откровенные сексуальные сцены появятся в кино в конце

² Интересно, что в это же время как альтернатива унылой действительности намечается мотив бегства к высоким идеалам прошлого: снимается «Звезда пленительно-го счастья» (реж. В. Мотыль, 1975) о героической жертве жен декабристов. — Прим. авт.

1980-х). Уже не увидеть на экране прогулок держащихся за руки влюбленных, которыми так запомнились фильмы 1950–1960-х годов. Все чаще в кадре — расстеленные постели, замкнутые пространства квартир, теперь уже не коммунальных, а своих собственных, в которых можно спрятать от чужих глаз частную жизнь. Герои отгораживаются стеной от мира, торжествуют конформизм, разочарование, здравый смысл.

Поиск идентичности

1990-е годы проходят под знаком поиска идентичности, попытки определить модель государства после распада СССР. Любовные треугольники начала десятилетия метафорически формулируют выбор между материальным (западным) и идейным (исконным) существованием. По мере включения России в мировую систему рыночной экономики, приобщения к идеалу «индивидуализма» запускается механизм коммерциализации сексуальности, а любовь и гендерные модели подвергаются товарно-денежному испытанию, чувство же патриотизма — проверке на прочность. Начинается стихийная адаптация к новым экономическим, социальным и политическим условиям.

Никита Михалков закрывает фильмом «Утомленные солнцем» (1994) тему «светлого коммунистического будущего».



Кадр из фильма
«Утомленные
солнцем»
(реж. Н. Михалков,
1994)

Обращаясь к традициям «большого стиля», он соединяет их с камерной семейной интонацией. Комдив Котов, классический герой 1930-х, безнадёжно удаляющийся в прошлое, впервые демонстрируется в не-

характерном для себя пространстве — пространстве быта, во время общения с семьей. Он изображается как надежный, достойный человек, любящий муж и отец. Его соперник — западник, приспособленец, шутикар и эксцентрик, первый возлюбленный его жены — обозначается привлекательной, но идейно ложной моделью. В этом любовном треугольнике прочитывается образ России, разрывающейся между прозападным и советским стилем жизни.

Фильм «Ты у меня одна» (реж. Д. Астрахан, 1993) рисует любовный треугольник на современном материале, выворачивая наизнанку сказочный канон похода за невестой: Аня, привлекательная русская эмигрантка, отправляется из Нью-Йорка в Москву навстречу возлюбленному, инженеру Евгению, которого не видела много лет. Но Евгений женат. Она старается соблазнить его буржуинским материальным изобилием, но тот вовремя понимает, что «ты (жена, родина) у меня одна», а Аня из Нью-Йорка — всего лишь искусительница, сексуальный объект эпохи потребления, привлекательная оболочка персонажа из антимира отечественных ценностей.

Кодекс гендерного поведения, отраженный в позднем советском кино, доводится до гротескного финала: мужское, традиционно ассоциируемое с силой и завоеванием, оставлено в прошлом (как карьера боксера у главного героя «Ты у меня одна» или как типаж комдива Котова). Современный мужчина почти готов бросить семью ради той, которая недвусмысленно ассоциируется в фильме Астрахана с ролью валютной проститутки. И только выбор на роль Евгения Александра Збруева, интеллигента образца 1960-х, позволяет считать оскорбление как незаслуженное: Збруев, воплощение романтизма, благородства и бескорыстия, заверяет зрителя в искренней преданности персонажа жене и родине.

* * *

В целом, прослеживая реализацию темы адюльтера от оттепели к концу советской эпохи, можно говорить о том, что любовные треугольники в отечественном кино всегда были способом сказать о чем-то большем, нежели о «третьем лишнем». В разные годы тема супружеской измены была способом высказывания о стране в ситуации социального кризиса, знаком расширения границ приватности человека в отношениях с коллективом (обществом). Бунт против субординации в браке трактовался как знак внутренней оппозиционности персонажа предлагаемым обстоятельствам, символический бунт индивидуальности против подавления Большой семьей.

Вместе с тем, разговор об адюльтере — это, в первую очередь, разговор о любви; способ выведения на экран не только глобального конфликта, но и пространства частной жизни; способ обозначить несоразмерность душевной глубины алчущего любви героя общественному укладу.

Отношение к супружеской неверности менялось от ее понимания как дела государственной важности («Кто изменяет

жене или мужу, тот, значит, неверный человек, тот может изменить и отечеству!»), требующего вмешательства коллектива, к осмыслению адюльтера как факта, не носящего идеологической нагрузки.

За любовным треугольником на каждом этапе советской истории символически проступала общественная ситуация, а за персонажами, вовлеченными в него, прорисовывались гендерные модели, характерные для своего времени. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Дашкова Т. Границы частного в советских кинофильмах до и после 1956 года: в сб. СССР: территория любви / сост. и редакторы Н. Борисова, К. Богданов, Ю. Мурашов. — М.: Новое издательство, 2008. — 272 с.
2. Литовская М., Созина Е. От «семейного ковчега» к «красному треугольнику»: адюльтер в русской литературе: в сб. Семейные узы: модели для сборки: сб. статей. Кн. 1 / сост. и ред. С. Ушакин. — М.: НЛЮ, 2004. — 640 с.

REFERENCES

1. Dashkova T. Granitsy privatnogo v sovetskikh kinofil'mah do i posle 1956 goda: v sb. SSSR: territoriya lyubvi [The limits of privacy in Soviet films before and after 1956 in the digest USSR: Territory of Love]. Preface and edited by K. Bogdanov, Yu. Murashov. — M.: Novoe izdatel'stvo, 2008. — 272 p.
2. Litovskaya M., Sozina E. Ot "semeinogo kovchega" k "krasnomu treugolniku": adyulter v russkoi literature: v sb. Semeinye uzy: Modeli dlya sborki: Sbornik statei. Vol. 1 [From "family ark" to "Red Triangle": adultery in Russian literature in the digest Family Ties: Models for the assembly: a collection of articles], edited by S. Ushakin. — M.: NLO, 2004. — 640 p.

Adultery in Russian Cinema: From the "Thaw" to the End of the Soviet Epoch

Maria A. Fanina

Post-graduate student, VGIK

UDC 778.5.01.041

ABSTRACT: Love triangles in Russian cinema have always been a way to talk about something more than just about the "odd man out" in relations between the two. Over the years, the theme of adultery was a way of talking about the country in state of social crisis, a sign of expanding the boundaries of privacy in relations of a person with the society. The revolt against subordination in marriage was interpreted as a sign of internal opposition of the character to the given circumstances, and as a symbolic revolt of an individual against the suppression by the Great family.

At the same time, the talk about adultery — this is first of all the talk about love. It is a way to show not only the global conflict on the screen, but also to show the space of private life; a way to indicate the disparity between the spiritual depth of a hero seeking for love to the routine social order.

Monogamy as a feature of consciousness has been used as a symbol of the absolute human devotion and loyalty to the authorities for a long time on screen. The closer is 'Perestroika', the more evident becomes social and ideological reflection — and this reflection is materialized on screen in the search for love outside of marriage.

Behind the image of the love triangle symbolically emerged the social situation at every stage of Soviet history and behind the characters involved in it — the gender patterns that were typical of their time.

The article traces the theme of adultery in Russian cinema of the 50-90s, relating it to the stages of social and cultural development of the country. The topic of the crisis of love and family relations is related to the ideological crisis as well as to the process of feminization of culture.

Subject of adultery becomes an occasion to talk about the representation of sexuality on screen: adultery is a frequent movie plot motif of the second half of the 20th century, and indirectly this "emancipation of senses" can be related to the political democratization of this period.

KEY WORDS: gender, adultery, love triangle, national identity, Soviet cinema