

«Чем они озабочены? Почему они улыбаются?»:
эмоциональный репертуар
в журнальной фотографии оттепели

Екатерина И. Викулина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, ekaterina.vikulina@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматриваются эмоциональные выражения в журнальной фотографии оттепели, которые играют существенную роль в телесных репрезентациях этого периода. Установка эпохи на искренность реализовывает себя в фотографии через душевность жеста, через акцент на непосредственности эмоциональных реакций, через внимание к повседневности. Таким образом проявляет себя романтизм шестидесятых, предложивший другой взгляд на советского человека. Наиболее очевидны произошедшие изменения в репрезентации власти, молодежи, а также в ставших массовыми в этот период снимках детей. Эмоциональность хрущевской эпохи можно противопоставить не только визуальной статичности сталинского времени, но и более ограниченному репертуару телесных выражений брежневского застоя. Это в очередной раз подчеркивает культурную уникальность оттепели, определяет ее специфичность.

Изменения в области визуального происходят в связи с переменами в политической жизни страны, увеличением иностранных контактов, с развитием медийной сферы. Данное исследование базируется на периодической печати оттепели, таких иллюстрированных журналах, как «Огонек», «Советское фото», «Советский Союз», «Советская женщина», «Здоровье» и др. В статье особое внимание уделяется формату публикаций, сопоставлению текста и изображения, их месту в периодическом издании.

Ключевые слова: оттепель, фотография, эмоция, жест, медиа, советские журналы, периодические издания, шестидесятые, репрезентация

Для цитирования: Викулина Е.И. «Чем они озабочены? Почему они улыбаются?»: эмоциональный репертуар в журнальной фотографии оттепели // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 5. С. 129–147. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-129-147

“What are they worried about?
Why are they smiling?”: Emotional repertoire
in magazines’ photography of the Thaw

Ekaterina I. Vikulina

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
ekaterina.vikulina@gmail.com*

Abstract. The paper considers expressions of emotions in the magazines’ photography of the Thaw, that play a significant role in the bodily representations of that period. The era was oriented on sincerity that realized itself in photography through the affection of a gesture, through an emphasis on the immediacy of emotional reactions, through the attention to everyday life. Thus the romanticism of the sixties revealed itself by suggesting a different view on the Soviet man. The most noticeable changes occurred in the representation of power, as well as in the pictures of youth and children that became widespread during that period. The emotionality of the Khrushchev’s epoch can be opposed not only to the visual stillness of the Stalinist era, but also to the more limited repertoire of bodily expressions of the Brezhnev stagnation. Once again that underlines the cultural uniqueness of the Thaw determines its specificity.

Changes in the field of visuality occurred in connection with changes in the political life of the country, an increase in foreign contacts, and the development of the media sphere. The article considers the periodical illustrated magazines such as “Ogonek”, “Soviet Photo”, “Soviet Union”, “Soviet Woman”, “Health”, etc. It focuses on the format of publications, comparing text and images, as well as their placement in the periodicals.

Keywords: Thaw, photography, emotion, gesture, media, Soviet magazines, periodicals, sixties, representation

For citation: Vikulina EI. “What are they worried about? Why are they smiling?”: Emotional repertoire in magazines’ photography of the Thaw. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series.* 2019;5:129-47. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-129-147

Введение

Эмоциональные выражения в журнальной фотографии оттепели играют существенную роль в телесных репрезентациях этого периода. Это происходит, с одной стороны, в связи со сменой культурной парадигмы, с переосмыслением телесных практик и принятых поведенческих норм (позы, жесты), с другой – с субъективистскими тенденциями в фотографии того времени.

В хрущевский период фотография становится массовым увлечением в Советском Союзе. В это время количество фотолюбителей исчисляется миллионами, появляется огромное количество кружков и студий, налаживается массовое производство техники, должно удовлетворить потребность и приобщить советских граждан к искусству светописы. Именно фигура любителя во многом определила фотографический процесс оттепели [1, 2]. Снимки, сделанные при помощи всех подручных средств, в ванной комнате при вкрученной красной лампочке, все больше отвоевывают привилегию студийных карточек выступать хранителями семейной памяти. Статичные позы фотосалонов сменяются динамичной композицией и непосредственным поведением в кадре.

Смена фотографического взгляда с профессионального, предписывающего определенное поведение людей перед камерой, на любительский, снимавший «изнутри» семьи, отчасти объясняет появление той раскованности, с которой человек начинает вести себя перед объективом. Сокращение дистанции между фотографом и моделью обозначило новую тенденцию в портретной съемке. Эмоциональность, выраженная в раскрепощенном жесте или позе на снимках, апробированная в качестве фотографической практики в домашнем кругу, нашла свое место также на страницах журналов.

Любительские работы получали общественное признание, попадая в прессу и на всесоюзные выставки. В свою очередь, тенденции, сформировавшиеся изначально среди энтузиастов, становятся визуальным мейнстримом этих лет. Явление фотолюбительства оказало большое влияние на развитие художественной фотографии этого времени и во многом сформировало ее. Применение широкоугольной оптики, использование неожиданных ракурсов, необычное кадрирование, фрагментация пополняют в это время изобразительный арсенал и входят в фотографический тезаурус. Постепенно постановочные кадры уступают место снимкам, фиксирующим жизнь, застигнутую врасплох.

В этот период происходит эмоциональный поворот, фиксируется интерес к выражению чувств, настроений. Оттепель была во многом параллельна процессам, происходившим в это время на Западе, где тоже отмечается интерес к проявлению эмоциональности. Неслучайно именно в 1960-е годы появляется огромное количество научных работ, посвященных эмоциям, что связывается с развитием психологии, интенсификацией феминистского движения, философской модой на экзистенциализм [3 с. 326]. К этому можно добавить новое отношение к телесности, выразившее себя и в сексуальной революции, и в психоделических экспериментах, и в субкультурной моде, и в осмыслении травм недавней войны.

Все это проявляется и на уровне репрезентаций, радикально переосмысливших телесность: от Венского акционизма до образов в гламурных журналах.

В Советском Союзе изменения в политической жизни страны в годы оттепели, увеличение иностранных контактов, развитие медийной сферы во многом переформатировали визуальное поле [4]. С одной стороны, можно говорить о влиянии кинематографических и фотографических образов, поступавших через «железный занавес» и в большом объеме доступных в СССР, о чем свидетельствуют художники и фотомастера¹. В свою очередь, стоит выделить своеобразие оттепели, ее связь с историческими и культурными изменениями внутри страны. Все эти факторы определяли код эпохи, и в том числе – эмоциональный.

Изменения в репрезентации эмоций в оттепельных журналах заметны в описании самых разных страт советского общества, но наиболее очевидно их проявление в новом образе власти, который формируется в оттепель, а также в снимках молодежи и детей, ставших массовыми в этот период. Именно эти феномены мы рассмотрим подробнее.

Сенсуализация власти

Изменения в репрезентации тела становятся очевидными при сравнении фотографий Сталина и Хрущева. В первом случае мы находим «собранность» тела, его выпрямленность, статичность, во втором случае – раскрепощенность, позволяющую яркий эмоциональный жест, некоторую небрежность в облике.

И дело не в личностных особенностях Сталина и Хрущева, а в смене идеологического режима, последствием которой стали изменения в репрезентации тела. Так, снимки Хрущева сталинских времен демонстрируют совершенно другие позы и выражение лица.

Оттепель не стремилась приукрасить образ вождя, не избегала заурядных телесных подробностей, в которых предстал глава государства. Главное отличие оттепельной фотографии от сталинского периода заключается в том, что наряду с парадными портретами и постановочными снимками, где руководитель страны представлен за работой или на отдыхе, внедряется новый – репортажный стиль изображения. Это снимки Хрущева во время выступлений на съездах, на встречах с делегациями, с известными людьми (Фидель

¹ В частности, этот факт подтверждают Александр Слюсарев [5] и Борис Михайлов [6].

Кастро, Валентина Терешкова), с представителями той или иной социальной группы (дети, женщины, темнокожие). В отличие от Сталина, занимавшего в кадре исключительно центральную позицию, Хрущев на снимках часто представлен сбоку, в окружении трудящихся, примерно на одном с ними уровне, не возвышаясь над группой. Фотографы часто использовали широкий угол при съемке партийного руководства. Этот прием работал на «демократизацию» образа власти, когда в кадр попадает не только партийный вождь, но и его окружение.

Со второй половины 1950-х годов камера начинает фиксировать эмоциональный жест высшего руководства. Изображение руководителя страны часто сопровождается оживленной жестикуляцией – аплодисментами, приветственным поднятием рук, их пожатием и размахиванием. Н.С. Хрущев разводит руками, сжимает кулаки, указывает пальцем, – тело власти предстает в постоянной динамике. Движение даже воспроизводится по кадрам, – любое изменение в выражении лица и жестикуляции становится существенным (рис. 1) [7 с. 5].



Рис. 1. В. Лебедев. Дело мира, дело коммунизма непобедимо // Советское фото. 1961. № 8

На оттепельных снимках Хрущев часто представлен смеющимся или широко улыбающимся. Вообще, улыбка становится телесным

знаком новой эпохи, эмоциональный накал увеличивается по сравнению с началом 1950-х годов. Чаще всего улыбаются в советской фотографии «шестидесятых» (в данной статье употребляются синонимически оттепели, выходя за рамки календарного десятилетия) Хрущев и космонавты, – любимые герои оттепели. Знаменитая улыбка Гагарина являлась символом сердечности, открытости, дружелюбия советского народа, борющегося за мир во всем мире.

В оттепель возрастает индивидуальность каждого тела и внимание к «экспрессивным» частям тела: к голове, лицу, глазам. Важную роль играют в кадре руки, которые люди протягивают для приветствия или пожатия. Это становится лейтмотивом в изображении оттепельной власти. Поднятые руки приобретают самодостаточность в репрезентации тела.

Подобная фрагментация тела, где его органы приобретают самодостаточность, говорит о смене классической парадигмы, о переосмыслении субъектно-объектной дихотомии, рождении новых стратегий человеческой репрезентации.

Для оттепельной власти было важно телесное подтверждение декларируемых идей. Объятие и поцелуй становятся одним из способов их манифестации, через них изображаются и забота о населении страны, и помощь угнетенным народам Африки, и благодарность правительства за выполненное задание. Таким образом, на снимках «шестидесятых» поцелуй и объятие приобретают значение политического акта. Их смысл меняется от контекста, в зависимости от того, происходит ли действие во время официального собрания, при встрече с героями страны или с представителями той или иной группы.

Поцелуй и объятие в фотографии «шестидесятых» принадлежат публичному пространству и часто происходят при свидетелях. Их рамкой выступают окружающие люди, простые граждане или высшее партийное руководство. Они являются референтами события, удостоверяют и контролируют его.

«Эпоха поцелуев» началась отнюдь не с Л.И. Брежнева, как принято думать, а именно в оттепельное время. Тогда власть прибегает к эмоциональному выражению, к телесному контакту, будь то рукопожатие или объятие, к сердечному жесту. Она входит в соприкосновение с телами, становится чувственной, тактильной. Объятия становятся нормой на собрании официальных лиц, являясь свидетельством доверительности отношений, но также распространяются и на встречи Н.С. Хрущева с простыми людьми.

Установка эпохи на искренность требовала подтверждения чувств соответствующими жестами. Оттепель культивирует чувственное отношение к миру. Эпоха предпочитает тактильность,



Отеческое объятие

Виктор Сметанин

Рис. 2. Сметанин В. Отеческие объятия // Советское фото. 1961. № 9. С. 2–3

заполняя фотографическую плоскость народными толпами и политическими объятиями, и повышает градус демонстрируемых в кадре чувств. Сопровождающий снимки текст дает «ключ» к нужному прочтению изображения, регулируя также степень и оттенок эмоционального жеста.

Примечательно, что названия снимков отсылают к родственным связям, – этим подчеркивалась теплота отношений, но в то же время указывалась их иерархия. Так, например, объятия и поцелуи руководителя страны объявляются «отеческими»². Под фотографией «Отеческие объятия» (рис. 2), где он целует космонавта Титова [9 с. 2–3], приведено высказывание Хрущева:

Позвольте мне еще раз крепко обнять и расцеловать Вас, как верного, славного сына нашей Родины, нашей ленинской партии.

² За исключением товарищей по партии, которых Н.С. Хрущев целует «по-братски»: «В путь, товарищи! До свиданья, – говорит Никита Сергеевич, крепко, по-братски обнимая и троекратно целуя каждого из окружающих его товарищей – руководящих деятелей Коммунистической партии и Советского государства» (8 с. 46–47).



Рис. 3. Е. Папп. Страстная публицистика // Огонек.
1960. № 20

Или в другом случае:

Никита Сергеевич Хрущев, по-отечески, душевно встретивший Юрия Гагарина на аэродроме, в троекратном русском поцелуе выразил всю полноту любви и уважения народа и партии к человеку, совершившему небывалый подвиг [10 с. 5].

Таким образом, объятия, изображенные на снимках, дублируются в названиях и подписях, становятся нормой для визуального и словесного выражения.

«Сердечность», «задушевность», «страстность» – такими эпитетами журналисты подписывали фотографии и характеризовали происходящее в кадре общение (рис. 3) [11 с. 20–21]. Подобную сенсуализацию оттепелой власти можно рассматривать в качестве демонстрации семейственного принципа социальных отношений. В свою очередь, здесь также можно усмотреть модус «искренности», его повышенный градус, противопоставляющий себя холодной сдержанности предыдущего периода.

Эмоциональность хрущевской эры можно противопоставить не только визуальной статичности сталинского времени, но и более ограниченному репертуару телесных выражений брежневского застоя [12]. Это в очередной раз подчеркивает культурную уникальность оттепели, определяет ее специфичность.

Культ детства

Детство в годы оттепели становится одной из центральных тем советской фотографии, распространенной наряду с материнством и опосредованно с ним связанной. Появление огромного количества снимков с детьми в этот период можно объяснить несколькими факторами. Самую поверхностную причину этого процесса можно усмотреть в распространении и влиянии армии фотолюбителей, пытавшихся запечатлеть, прежде всего, свое ближайшее окружение, жен и детей, чтобы потом выставить эти работы или опубликовать в журнале. В свою очередь, необходимость улучшения демографической ситуации в стране наделяет фигуру ребенка особой значимостью. Постоянное попадание детских снимков на страницы журналов в символическом плане означает воспроизводство нации, а также служит «агитацией за счастье», призывая советских граждан стать родителями.

Но главная причина такой популярности была в том, что оттепель открывает детство как феномен, маркируя тем самым смену ценностных ориентиров в обществе. Неслучайно параллельный процесс происходит в кино, где режиссеры обращаются к теме детства. Именно в эти годы снимаются такие фильмы, как «Судьба человека» (1959) Сергея Бондарчука, «Сережа» (1960) Георгия Данелии и Игоря Таланкина, «Два Федора» (1958) Марлена Хуциева, «Чужие дети» (1958) Тенгиза Абуладзе, «Колыбельная» (1959) и «Человек идет за солнцем» (1961) Михаила Калика, «Иваново детство» (1962) Андрея Тарковского, где главное место занимает ребенок.

Лев Аннинский писал:

Если бы существовало слово «педомания», то оно точно обозначило бы осознанное или неосознанное стремление, которое выявилося к началу шестидесятых годов в нашем кино: оно приковано к маленькому, будущему человеку, которого ставят в центр, сажают нравственным судьей. <...> Дитя найдено как формула очищения, как зеркальная противоположность мира обстоятельств, необходимости, вынужденности [13 с. 88–89].

В сталинское время фотографии с детьми тоже не были редкостью, но имели совершенно иной характер репрезентации. На дооттепельных снимках тело ребенка вне зависимости от возрастной категории, – от юного сталевара до умывающегося младенца, – функционально и подчинено советскому распорядку. Статичная композиция подчеркивает собранность тел, их выпрямленность.

Дети организованы как в группах, так и поодиночке. Они редко изображены играющими, каждый ребенок здесь занят своим делом: кто-то читает, кто-то пытливо рассматривает мартиновскую печь. Те, кто помладше, поливают цветы во дворе детского сада, внимательно слушают воспитательницу, делают гимнастические упражнения. Дети часто предстают под наблюдением медиков. Детство здесь регламентировано, подчинено распорядку.

Даже на приеме у дантиста ребенок остается невозмутимым. Это тело дисциплинированное, послушное, являющееся маленькой моделью взрослого тела, оно должно пройти все необходимые процедуры, чтобы воплотиться в своем нормальном, зрелом качестве. Детское тело подражает взрослому, которое выступает образцом. Гимнастические упражнения – одна из любимых тем в фотографии и искусстве того времени. Именно через тренировку тела, его закаленность, подчинение дисциплине создавался новый советский гражданин.

Напротив, оттепель привлекает уникальность детства, ребенка начинают ценить за его непосредственность, культивируя его раскованность. Скорее ребенок здесь задает модель взрослого поведения, чем наоборот. Дети служат полигоном для фотографических экспериментов, где отрабатываются определенные приемы и зрительские реакции, трансформируются прежние телесные стандарты, чтобы потом, когда необходимые лекала будут созданы, можно было перенести их на взрослого человека.

Детское тело становится удобным материалом для показа разных эмоциональных состояний, поскольку получает оправдание в естественности поведения, в особенности его видения и чувствования мира. Натуральность также маркируется через обнажение, маленьких детей часто снимают нагишом. Тенденция эта усиливается с началом шестидесятых годов. Через фигуру ребенка материализуется стремление культуры снять телесные зажимы.

Фотографы концентрируются на различных эмоциональных состояниях детей. Это подтверждают и подписи под снимками, описывающие настроения: «Задумался», «Обиделся», «Сердится», «Парень с характером», «Ух, как здорово!», «Весельчаки», или указывающие на его причину: «Провинилась», «Где мама?». Детское тело проявляет себя в оживленной мимике. Появляется огромное количество жанровых сценок. Детвора не выглядит уже организованной, она находится в непрерывном движении. Ребят стремятся запечатлеть в движении: на бегу, в прыжке.

Оттепель сентиментальна по отношению к детям. Снимки пытаются растрогать читательскую аудиторию непринужденностью реакций и забавляют его смешными ситуациями.

Интерес к детской эмоциональности приближает лицо ребенка к зрителю, план укрупняется. Композиция снимков отличается большей изобретательностью и оригинальностью: теперь могли укрупнить какую-то деталь (например, глаза), или, наоборот, соотнесли маленькую детскую фигуру с огромным фоном (миром) вокруг, обыгрывали фактуру, применяли ракурсную съемку.

Дети являются постоянными героями обложек журналов. Судя по «Советскому фото», к середине шестидесятых годов «педомания» достигает своего пика. Только за 1964 год вышло семь обложек журнала со снимками детей³. Один из фотографов признается:

Дети очень своеобразно воспринимают окружающий мир. Для них за каждой вещью скрывается что-то неведомое, загадочное. <...> По-моему, лицо человека несет в себе столько мимической игры, движения, жизни, что не любоваться этим просто невозможно [14 с. 30].

Огромное количество снимков с детьми, в том числе и на обложках, выходит в «Советской женщине». Согласно гендерному порядку, формат «Советской женщины» предполагал обилие детей на своих страницах, но дети становятся героями всех советских журналов. При этом одни и те же фотографии кочуют из издания в издание. Так, знаменитый снимок маленькой девочки в платочке Александра Геринаса выходит сначала в «Советском фото» [15 с. 3 обл.], затем на обложке «Здоровья» [16 с. 1 обл.], а потом превращается в рисованную обертку шоколада «Аленка»⁴.

Почти целый разворот «Советского Союза» занимает фотография трех задумавшихся малышей [17 с. 24–25]. Мы видим их головы и руки, снятые крупным планом (рис. 4). Журнал констатирует:

Почти пятую часть населения планеты – примерно 600 миллионов – составляют люди, не достигшие 7-летнего возраста.

Институт дошкольного воспитания Академии педагогических наук изучает природу детства. На снимках подопытные дошкольники участвуют в экспериментах. К голове мальчика тянутся провода

³ На втором месте – женские образы: невеста (№ 3), балерина (№ 6), девушка в национальном костюме (№ 10), эмоционально-лирические композиции (№ 9) или просто портрет симпатичной девушки. Появление на обложке мужчин словно ищет оправдания, которым может быть контекст (иностранец темнокожий студент – № 11) либо, чаще, известность личности: звезда хоккея (№ 2), В.И. Ленин (№ 5), Жан Маре (№ 5).

⁴ Шоколад с рисованной оберткой вышел в 1966 г.



Рис. 4. А. Птицын // Советский Союз. 1967. № 1. С. 24–25

[18 с. 26–27]. Внизу снимка – цитата из Константина Ушинского, педагога XIX в.:

Если педагогика хочет воспитать человека во всех отношениях, то она должна прежде узнать его тоже во всех отношениях.

Тема детства занимает значительное место в прибалтийской фотографии. У литовских фотографов это деревенские и городские детишки, новорожденные и подростки, а вместе с этим весь спектр эмоций – от задумчивости до веселья. Принципиальное новое, что появляется в этой связи: дети не обязательно выглядят счастливыми или вызывают умиление своими непосредственными реакциями. «Пионер» Антанаса Суткуса с грустными глазами может послужить тому доказательством. Впрочем, и в «Советском фото» выходят снимки с плачущими или расстроенными детьми, но эти сценки чаще всего имеют жанровый характер [19 вкладка между с. 24–25]. Вообще, к концу оттепели улыбка перестает быть неизменным спутником советских людей на фотографиях: многие из них пристально смотрят в камеру, не улыбаясь, их взгляд сосредоточен и не выражает оптимистичного блеска и задора.

Как и прежде, успехом пользуются снимки детей разного этнического происхождения: эскимосов, казахов, армян, узбеков и индонезийцев. Особое внимание фотографов уделяется детям, живущим на Севере, одетым в шкуры, пасущим оленей. Здесь

экзотичный для рядового читателя быт накладывается на интерес к ребенку.

Конечно, как и раньше, снимки детей выступали свидетельством их счастливой жизни в советской стране. Это характерно и для работ из социалистических стран, представлявших беззаботную жизнь маленьких граждан. Пояснительные подписи для достоверности закрепляли это значение образа.

В свою очередь, в обзорах западных фотографов, печатавшихся на страницах «Советского фото», дети часто представлены как жертвы социальной несправедливости: калеки в Неаполе, тощие африканские дети, мать с ребенком просит милостыню на улице. В конце оттепели «Крестьянка» публикует снимок умирающей от голода африканской девочки, сквозь кожу которой выступают ребра [20 с. 21].

Изможденное детское тело капиталистического мира – не изобретение оттепели, оно уходит корнями в сталинскую эпоху. Еще в начале пятидесятых «Советская женщина» печатала снимки бездомных детей, грязных и оборванных, на улицах Рима и Лондона [21 с. 48–49]. Более того, говоря о военных американских агрессорах, журнал апеллирует к покалеченному телу ребенка. Эти снимки сопоставлялись со счастливой жизнью советских детей, которая означивалась в том числе посредством изображенных в кадре положительных эмоций.

Фетишизация молодости и почитание старости

С почитанием детской непосредственности могла конкурировать только фетишизация молодого тела, рожденная оттепелью. Объединяет и то и другое рамка естественного поведения, в которую встраиваются тело ребенка и молодого человека в годы оттепели. Это убирает прежнюю зажатость, оживляет жесты, которые теперь осваиваются по западному кинематографу. Новые телесные практики, воплощаемые детьми и молодежью, «смягчают» прежние поведенческие схемы и создают им альтернативу:

Мода на «молодежную» культуру – неформальную, спонтанную, анархическую – возвращает понятие «естественности», которое смягчает физиологические жесты. <...> Западное и советское кино сближаются в представлениях об этой естественности. <...> Почесывания и странные жестовые «фортели» (подпрыгивание, колесо, стояние на голове) «смягчают» язык военных, руководителей, влюбленных, учителей и т. п. [22 с. 23].

Юные и стройные тела противопоставляются 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 [23 с. 197]. Схожий процесс можно наблюдать и в советском кино этого времени:

Выпрямленность спины, сжатые колени, неподвижные руки теперь оцениваются как знак «зажатости» и «формальности». Если раньше сдержанный жестовый язык начальника – знак его более высокой сознательности, то в фильмах шестидесятых это признак окостенелости или маски. Культ неформальности утверждается не агрессивно, а как освобождение из мускульного зажима [22 с. 276].

Несмотря на то что оттепель отдавала несомненный приоритет молодости, о чем свидетельствуют как сами снимки, так и их названия, в это время появляется большое количество портретов стариков. Их лица с многочисленными морщинами символизировали опыт и умудренность, но также были интересны своей фактурой. На журнальных разворотах снимки пожилых людей часто komponуются вместе с изображениями детей, соседствуют с образами юности. На излете эпохи это даже становится своего рода визуальным штампом.

Об этом свидетельствует, например, подпись под снимками старика и девушки, данных на весь разворот:

Увидев в процессе подготовки материала эти портреты рядом, один из друзей нашего журнала улыбнулся: «Ага, вы решили проиллюстрировать известную поэтическую формулу: утро и вечер, закат и рассвет жизни». Он ошибся. Речь идет просто об одной жизни, довольно обычной в наших условиях, о жизни, щедро вознагражденной за труд на войне и в мире [24 с. 38–39].

Тем не менее, несмотря на отсылку к другой теме (речь идет об отце и его взрослых детях), зритель невольно сопоставляет портреты между собой, приходя именно к такому заключению, что и «друг журнала».

Разница поколений выражает себя через телесные предпочтения. Особенно жестко теперь «цензурируется» женское тело, которое должно соответствовать определенным возрастным категориям и комплекции. Женщины старше сорока редко становятся объектами журнальной фотографии, не будучи известными людьми. Исключение – «Крестьянка», где во многом сохраняются прежние

стандарты. Другие издания подчеркивают хорошо сложенную фигуру и молодой возраст своих героинь даже в тех случаях, когда речь идет о теме труда. Так, например, «Огонек» публикует снимок трех работниц завода стеклопластиков [25 цв. вкладка между с. 8–9]. Журнал показывает девушек в полный рост (мы видим их стройные ноги), а подпись указывает, что средний возраст рабочих на предприятии 24,7 года.

Эмоциональный ряд в фотографиях мужчин отличен от женщин. Они чаще выглядят сдержанными, сурово-спокойными, реже улыбаются. Рабочий предстает теперь, прежде всего, лицом. В отличие от предыдущего периода, его образ уже более индивидуализирован, поэтому все чаще в показе мужчины-труженика применяется крупный план лица. При этом снимок может быть лишен всякой производственной атрибутики, а о его профессиональной ориентации мы узнаем только из подписи. Вообще, крупный план лица – одна из примет «шестидесятых», через нее проявлялся интерес к человеческой индивидуальности, а вместе с ней и к его эмоциональности. С каждым годом оттепели лицо приближается к зрителю. Крупным планом снимают шахтеров после смены. Угольная пыль превращает их в черных людей, оставляя лишь беззубую улыбку [26 с. 2].



Рис. 5. А. Миранский // Советский Союз. 1967. № 4. С. 30–31

Трудового человека отличает как веселый задор, так и сосредоточенность на лице. Иногда это различие проходит по границе поколения: старшие товарищи беспокоятся за молодых рабочих, о чем, например, сообщает текст и снимки в материале «Чем они озабочены? Почему они улыбаются?» (рис. 5) [27 с. 30–31].

В свою очередь, самыми неулыбчивыми и серьезными на оттепельных фотографиях были ученые и медики, что, по всей видимости, должно было указывать на ответственную миссию, которую возложило на них советское общество.

Заключение

В период оттепели становятся важными эмоциональные проявления. На фоне статичных поз сталинского периода на снимках этого времени тело оживает, заявляет о себе, пребывая в метаморфозах. Динамика изменений шла в сторону увеличения эмоционального накала, придания телу необычного вида, эффекта «субъективности».

Тело в годы оттепели перестает быть машиной для добычи угля или установления очередного спортивного рекорда. Если раньше подчеркивалась его функциональность, то сейчас оно раскрепощается, получает свободу, выходит из рамок предписаний, отказывается быть только аппаратом для выполнения идеологических задач. Тело становится индивидуальным, а значит тленным, стареющим и смертным. Отсюда такое распространение в фотографии «шестидесятых» темы старости, снимков стариков, чьи лица часто сняты крупным планом, с вниманием к многочисленным морщинам. Снимки детей на страницах издания соседствуют со снимками пожилых людей по принципу сопоставления «юность – старость». Право тела на индивидуальное проявление позволяет съемку без позирования, съемку заснятых врасплох людей, чьи выражения лиц кажутся странными или забавными. Фотографию «шестидесятых» отличает поэтика момента. Камера следит за трансформациями, улавливая малейшее движение, будь то мимика или жест. Зрелищность эпохи разворачивается через тело, которое постоянно находится в фокусе объектива.

На примере журнальной фотографии оттепели можно наблюдать довольно богатый репертуар эмоциональных выражений. Тем не менее уместность той или иной эмоции определяется контекстом, принадлежностью человека, выражающего какой-либо жест или мимическую гримасу, к определенной социальной группе. Например, детская непосредственность позволяла показать целый спектр эмоциональных состояний, должных вызывать зрительское умиление. Нелепое выражение лица, которое так часто фиксировали фотографы в «шестидесятые», было невозможно представить на фотографиях с лидерами страны. Тем не менее образы Хрущева демонстрируют довольно высокую эмоциональную мобильность:

от улыбки и объятий до гневных и сердитых жестов, когда речь шла о несправедливости капиталистического мира. Хотя в журнальных репрезентациях советских людей в этот период преобладают положительные эмоции, допускаются и отклонения от этого позитивного курса. Так, серьезность и сосредоточенность могут выступать в качестве профессиональных свойств, играя роль атрибутики специалиста, а также подчас маркировать гендерную и возрастную принадлежность. Помимо расширения эмоционального спектра, оттепельные репрезентации отличает интенсификация демонстрируемых в кадре чувств, усиление мимики и жеста, что во многом объясняется ставкой на непосредственность и искренность, которую сделала эпоха.

Литература

1. *Викулина Е.И.* Тело оттепели: взгляд фотолюбителя // Визуальные аспекты культуры. Ижевск: Удмуртский государственный университет, 2005. С. 136–142.
2. *Викулина Е.И.* Репрезентация тела в советской фотографии оттепели: Дис. ... канд. культурологии. М., 2012. 347 с.
3. *Плампер Я.* История эмоций. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 568 с.
4. *Vikulina E.* Power and the Media: The visual revolution of the 1960s // *Cahiers du Monde Russe* (EHESS, Paris). 2015. 56, no. 2–3. P. 429–465.
5. *Викулина Е.* Александр Слюсарев (9 октября 1944 – 23 апреля 2010): Рассуждения о фотографии и не только // *Photographer.ru*. 2011. 23 апр. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.photographer.ru/cult/person/5174.htm> (дата обращения 28 января 2019).
6. *Викулина Е.* Игра в фотографию. Борис Михайлов – о том, как все начиналось и что из этого вышло // *Photographer.ru*. 2008. 31 июля. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.photographer.ru/cult/person/3287.htm> (дата обращения 28 января 2019).
7. *Лебедев В.* Дело мира, дело коммунизма непобедимо [Фото] // Советское фото. 1961. № 8. С. 5.
8. Лицом к лицу с Америкой. Рассказ о поездке Н.С. Хрущева в США. Сентябрь 15–27, 1959. М.: Госполитиздат, 1960. 679 с.
9. *Сметанин В.* Отеческие объятия [Фото] // Советское фото. 1961. № 9. С. 2–3.
10. *Рябчиков Е.* Образ героя // Советское фото. 1961. № 7. С. 5.
11. [Автор текста не указан]. Страстная публицистика // Огонек. 1960. № 20. С. 20–21; Папп Е. [Фото].
12. *Vikulina E.* Power and the body: Images of the leaders in Soviet magazines during the cold war // *Between star wars and glasnost* / Ed. by H.G. Bastiansen, Martin Klimke, and Rolf Werenskjold. New York: Palgrave Macmillan, Palgrave Studies in the History of the Media, 2019. P. 283–310.

13. *Аннинский Л.* Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. М.: Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1991. 239 с.
14. *Филитов Н.* Почему я люблю снимать детей? // Советское фото. 1964. № 7. С. 30.
15. *Геринас А.* Леночка [Фото] // Советское фото. 1961. № 12. С. 3 обложки.
16. *Геринас А.* Леночка [Фото] // Здоровье. 1962. № 1. С. 1 обложки.
17. *Леонидов И.* Что думаете вы о нас, взрослые? // Птицын А. [Фото]; Советский Союз. 1967. № 1. С. 24–25.
18. *Птицын А.* [Фото] // Советский Союз. 1967. № 1. С. 26–27.
19. *Романов Б.* Ключи потеряли [Фото] // Советское фото. 1960. № 6. Цв. вкладка между С. 24–25.
20. [Автор снимка не указан] // Крестьянка. 1964. № 12. С. 21.
21. [Авторы снимков не указаны] // Советская женщина. 1951. № 3. С. 48–49.
22. *Булгакова О.* Фабрика жестов. Москва: Новое литературное обозрение, 2005. 303 с.
23. *Литовецкий Ж.* Третья женщина. СПб.: Алетейя, 2003. 495 с.
24. *Миранский А.* Отцы и дети [Фото автора] // Советский Союз. 1966. № 3. С. 38–39.
25. *Козловский Н.* [Фото] // Огонек. 1965. № 45. Цв. вкладка между С. 8–9.
26. *Генде-Роте В.* После смены [Фото] // Советское фото. 1968. № 8. С. 2.
27. *Островский Вл.* Чем они озабочены? Почему они улыбаются? // Миранский А. [Фото]. Советский Союз. 1967. № 4. С. 30–31.

References

1. Vikulina E. The body of the thaw: The view of the amateur. Izhevsk: Udmurt State University Publ.; 2005. P. 136-42. (In Russ.)
2. Vikulina E. Representation of the body in Soviet Photography of the Thaw: Dis. ... kand. kulturologii. Moscow, 2012. 347 p. (In Russ.)
3. Plamper Jan. The History of Emotions. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2018. 568 p. (In Russ.)
4. Vikulina E. Power and the media: The visual revolution of the 1960s. *Cahiers du Monde Russe* (EHESS, Paris). 2015;56(2–3):429-65. (In Russ.)
5. Vikulina E. Alexander Slusarev (October 9, 1944 – April 23, 2010): Reflections on photography and not only [Internet]. *Photographer.ru*. 2011. 23 Apr. URL: <http://www.photographer.ru/cult/person/5174.htm> (data obrashcheniya 28 Jan. 2019). (In Russ.)
6. Vikulina E. Playing the photography. Boris Mikhailov – how it all began and what came of it [Internet]. *Photographer.ru*. 2008. 31 Jul. URL: <http://www.photographer.ru/cult/person/3287.htm> (data obrashcheniya 28 Jan. 2019). (In Russ.)
7. Lebedev V. The cause of peace, the cause of communism is invincible. *Soviet Photo*. 1961;8:5. [Photo]
8. Face to face with America. The story of N.S. Khrushchov's visit to the U.S.A., September 15–27, 1959. Moscow: Gospolitizdat Publ.; 1960. 679 p. (In Russ.)
9. Smetanin V. Fatherly embrace. *Soviet Photo*. 1961;9:2-3. [Photo] (In Russ.)

10. Ryabchikov E. Image of the hero. *Soviet Photo*. 1961;7:5. (In Russ.)
11. [The author of the picture is not specified]. Passionate journalism; Papp E. [Photo]. *Ogonek*. 1960;20:20-21; Papp E. [Photo]. *Ogonek*. 1960;20:20-21. (In Russ.)
12. Vikulina E. Power and the body: Images of the leaders in Soviet magazines during the Cold war. *Between Star Wars and Glasnost*. Ed. by Henrik G. Bastiansen, Martin Klimke, and Rolf Werenskjold. New York: Palgrave Macmillan, Palgrave Studies in the History of the Media, 2019. P. 283-310.
13. Anninsky L. Sixtiers (people of the sixties) and We. The cinema that made history and the one that never did. Moscow: Vsesoyuznoe tvorchesko-proizvodstvennoe ob"edinenie "Kinotsentr" Publ.; 1991. 239 p. (In Russ.)
14. Filippov N. Why do I like to take pictures of children? *Soviet Photo*. 1964;7:30. [In Russ.]
15. Gerinas A. Lenochka. *Soviet Photo*. 1961;12. Third cover. [Photo] (In Russ.)
16. Gerinas A. Lenochka. *Zdorov'e*. 1962;1. First cover. [Photo] (In Russ.)
17. Leonidov I. What do you think about us adults? // Ptitsyn A. *Soviet Union*. 1967;1:24-25. [Photo] (In Russ.)
18. Ptitsyn A. *Soviet Union*. 1967;1:26-27. [Photo] (In Russ.)
19. Romanov B. The keys are lost. *Soviet Photo*. 1960;6. Tabs between p. 24-25 [Photo] (In Russ.) 20. [The author of the picture is not specified]. *Krest'yanka*. 1964;12:21. [Photo] (In Russ.)
21. [The authors of the picture are not specified]. *Soviet Woman*. 1951;3:48-49. [Photos] (In Russ.)
22. Bulgakova O. The Factory of Gestures. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2005. 303 p. (In Russ.)
23. Lipovetsky G. The Third Woman. Saint-Petersburg: Aleteiya Publ.; 2003. 495 p. (In Russ.)
24. Kozlovskii N. *Soviet Union*. 1966;3:38-39. [Photo] (In Russ.)
25. Miranskii A. Fathers and Children. *Ogonek*. 1965. № 45. Tabs between p. 8-9. [Photo] (In Russ.)
26. Gende-Rote V. After Work. *Soviet Photo*. 1968;8:2. [Photo] (In Russ.)
27. Ostrovsky V. What are they worried about? Why are they smiling? / Miranskii A. [Photo]. *Soviet Photo*. 1967;4:30-31. (In Russ.)

Информация об авторе

Екатерина И. Видулина, кандидат культурологии, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; ekaterina.vikulina@gmail.com

Information about the author

Ekaterina I. Vikulina, Cand. of Sci. (Cultural Studies), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; ekaterina.vikulina@gmail.com