



Эволюция образов сексуальности в советском кино 1960-х годов: между идеологическим контролем и зрительским запросом



Н.Б. Ромодановская¹

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0000-0003-0358-2264

proficinema@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу репрезентации сексуальности в советском кинематографе 1960-х годов на фоне культурных изменений эпохи «оттепели». Актуальность темы обусловлена недостаточной научной проработкой вопроса. Новизна исследования заключается в рассмотрении сексуальности как элемента художественного языка. Проанализированы формирование образов советских «секс-символов», влияние зарубежного кино и роль комедийного жанра. Выявлены механизмы преодоления идеологических табу.

ключевые слова

советский кинематограф, «оттепель», сексуальность на экране, советские «секс-символы», кинематографическая цензура, Леонид Гайдай, культурные трансформации, зарубежное влияние в кино, социалистический реализм, репрезентация чувственности

для цитирования

Ромодановская Н.Б. Эволюция образов сексуальности в советском кино 1960-х годов: между идеологическим контролем и зрительским запросом. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 74–86. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-74-86>

¹ **Нина Борисовна Ромодановская**

кандидат экономических наук, доцент кафедры дистрибьюции и маркетинга продюсерского факультета ВГИКа, главный редактор интернет-портала «ПрофиСинема». AuthorID: 963825

© Н.Б. Ромодановская, 2025

Evolution of Sexuality Representations in Soviet Cinema of the 1960s: Between Ideological Control and Audience Demand

Nina B. Romodanovskaya¹

Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK),
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.

ORCID ID: 0000-0003-0358-2264

proficinema@mail.ru

ABSTRACT

This article examines the representation of sexuality in Soviet cinema of the 1960s within the context of the cultural changes in the Thaw period. The relevance of the study stems from the insufficient scholarly attention previously given to this subject. The novelty of the research lies in conceptualizing sexuality as an element of the artistic idiom. The article analyzes the evolution of Soviet “sex symbols”, the influence of foreign cinema, and the specific role of the comedy genre. It also identifies the mechanisms by which ideological taboos were gradually challenged and overcome.

keywords

Soviet cinema, the Thaw period, sexuality on screen, Soviet “sex symbols”, film censorship, Leonid Gaidai, cultural transformations, foreign influence in cinema, socialist realism, representation of sensuality

for citation

Romodanovskaya N.B. Evolution of Sexuality Representations in Soviet Cinema of the 1960s: Between Ideological Control and Audience Demand. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 3, pp. 74–86.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-74-86>

¹ **Nina B. Romodanovskaya**

Cand. Sci. (in Econ.), Associate Professor of the Department of Distribution and Marketing, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK), Editor-in-chief of ProfiCinema. AuthorID: 963825

Период «оттепели», продлившийся в СССР с середины 1950-х до середины 1960-х годов, ознаменовался существенными изменениями в культурной и социальной жизни советского общества, которые нашли отражение в отечественном кинематографе в 1960-е годы. После периода так называемого «малокартинья» — критического снижения кинопроизводства в 1948–1953 годах, — кинематограф СССР вступил в фазу интенсивных количественных и качественных изменений. В начале 1960-х годов ежегодно на экраны страны выходило около двухсот картин, из которых примерно половина была советского производства, треть составляли фильмы социалистических стран, а оставшаяся часть приходилась на зарубежные киноленты капиталистических государств. Наряду с количественным ростом происходили качественные изменения, выражавшиеся в приходе в кинематограф нового поколения режиссеров, ориентированных на создание фильмов, которые отражали бы актуальные социальные и культурные проблемы своего времени.

На фоне институционально неустойчивого курса в сфере культурной политики, где допуски к свободе художественного высказывания сменялись волнами идеологической централизации, в советском кинематографе этого периода появились отдельные кинопроизведения, затрагивавшие ранее табуированные темы, включая сексуальность и чувственность. Тем не менее доминирующими в прокате оставались идеологически выдержанные жанры: исторические, производственные и военные фильмы. Появление картин с элементами сексуальности было ограничено как идеологическими, так и цензурными рамками, поэтому авторы таких

произведений действовали с крайней осторожностью.

Несмотря на строгий идеологический контроль и цензуру в кинематографической сфере СССР, период «оттепели» способствовал постепенной интеграции сексуальности как нового элемента художественного языка советского кино. Эта интеграция осуществлялась дозированно и опосредованно, но при этом оказала значительное влияние на формирование особых экранных образов, обладающих эротической притягательностью. В итоге появившиеся на экранах кинотеатров «секс-символы» эпохи «оттепели» стали неотъемлемой частью массовой советской культуры 1960-х годов.

Целью настоящего исследования является выявление и анализ ключевых советских фильмов 1960-х годов, в которых сексуальность героев была сознательно использована как важная составляющая художественного замысла. Также ставится задача определить художественные методы и кинематографические приемы, посредством которых режиссеры эпохи «оттепели» формировали и демонстрировали зрителю эти новые экранные образы.

Серьезный разговор художников с советским зрителем об эротизме и сексуальности на больших и малых экранах начнется только в перестройку.

Так называемая «чернуха» [2], захлестнувшая кинематограф перестроечной эпохи, не только не исключала этого, но зачастую становилась единственно возможной его формой в условиях позднесоветской культурной депрессии и последующего разгерметизированного общественного сознания. Через телесное, сексуальное и маргинальное перестроечное кино возвращало в культуру вытесненные зоны человеческого.

Фильм «Маленькая Вера» (1988) режиссера Василия Пичула стал символом эпохи не столько из-за своей эротической сцены, сколько благодаря способу изображения социального и интимного кризиса. Главная героиня оказывается между разрушенной семьей, разрушенным языком и разрушенным телом — все три уровня соединяются в точке сексуального переживания, которое здесь впервые в советском кино становится предметом прямого художественного высказывания. Сексуальность в фильме не автономна, а структурно связана с распадом общих идентичностей — советской, семейной, женской.

Фильмы «Игла» (1988) Рашида Нугманова, «Меня зовут Арлекино» (1988) Валерия Рыбарева, «Воры в законе» (1988) Юрия Кары, «Зеркало для героя» (1987) Владимира Хотиненко, «Астенический синдром» (1989) Киры Муратовой — все это картины, в которых телесность и откровенные формы поведения персонажей служат анализу нового общественного состояния: посттравматического, неустойчивого, расщепленного. В них телесная и сексуальная экспликация — это не фетишизация, а форма культурной диагностики.

Женские режиссерские высказывания в конце 1980-х годов — в том числе Киры Муратовой, «Случайный вальс» (1990) Светланы Проскуриной — дают важнейший контрапункт к идее «чернухи» как бессмысленной. В этих фильмах сексуальность предстает не как фетиш, а как точка боли, протеста, субъективного сопротивления. Это и есть серьезный разговор — возможно, один из самых честных в истории отечественного кино.

А пока делаются только робкие попытки отдельных режиссеров показать, ранее неприемлемые в советском кино, сюже-

ты и сцены. И не в драматических и мелодраматических историях, а в основном в приключенческом жанре, фантастике и комедии. Самые смелые актеры и актрисы начинают соглашаться сниматься в откровенных для своего времени сценах с поцелуями, намеками на сексуальные отношения, раздеванием. Их красивые тела, которые они не стесняются демонстрировать на экране, в купальных костюмах или облегающих платьях, обладают скрытой эротической притягательностью, что позволяет применить к ним термин «секс-символ». В Советском Союзе с конца 1950-х и в 1960-е начинает формироваться свой пантеон звезд, которых можно отнести к категории «секс-символов», но они, в отличие от американских див, были не только объектом вожделения, но еще и «комсомолками-спортсменками» и настоящими героями.

СЕКСУАЛЬНОСТЬ В КОМЕДИЙНЫХ ФИЛЬМАХ ЛЕОНИДА ГАЙДАЯ КАК ИНСТРУМЕНТ ПОПУЛЯРНОСТИ

Чаще других открыто эксплуатирует сексуальность в кино один из самых успешных режиссеров Советского Союза Леонид Гайдай. Работая в самом трудном жанре, из раза в раз он создавал самые смешные комедии, собиравшие в кинотеатрах миллионы зрителей. За эти успехи ему много прощалось и давало определенную творческую свободу. В шестидесятые годы режиссер создает одни из своих лучших и признанных произведений. Три сатирические комедии: «Операция «Ы» и другие приключения Шурика» 1965 года (39,6 млн зрителей в кинотеатрах), «Кавказская пленница» 1967 года (76,5 млн) и «Бриллиантовая рука» 1969 года (76,7 млн), основанные на современ-

ном материале. Все три ленты за смелые решения были востребованы зрителем и входят в десятку самых посещаемых отечественных фильмов за всю историю советского проката, занимая третье, четвертое и девятое место.

И это не случайный успех. Как все талантливые произведения, эти фильмы не так просты, как может показаться на первый взгляд, и если отбросить первую самую очевидную комедийную составляющую, то можно увидеть антологию современной советской жизни с очень точными приметами времени. Это и проблемы социалистической экономики и пороки общества, но также и черты обновления страны, показанные через более свободных раскрепощенных людей, не стесняющихся своего тела, в первую очередь девушек. Не случайно все три актрисы, сыгравшие в этих фильмах, стали «секс-символами» [1]. Гайдай прекрасно понимал, что развлечения и любовь — главные потребности молодого поколения, и отвечал на них.

Фильмы Леонида Гайдая традиционно рассматриваются в контексте советской комедии положений, однако в ряде его работ можно обнаружить элементы стилизованной сексуальности, адаптированной к культурным и идеологическим рамкам советской эпохи. Вопрос о степени ее выраженности и возможном влиянии западного — в первую очередь голливудского — кинематографа представляет интерес в рамках анализа визуальных и жанровых трансформаций советского массового кино.

Несмотря на наличие женских образов с подчеркнутыми привлекательными физическими характеристиками (Нина в «Бриллиантовой руке», героиня Натальи Варлей в «Кавказской пленнице»

и др.), сексуальность в фильмах Гайдая никогда не выходит за пределы допустимого. Это не эротизация в западном смысле, а гротескная переработка телесности в комическом ключе. Женское тело используется как визуальный акцент, но не как объект подлинного влечения. Телесность у Гайдая не соблазняет, а смешит — она функциональна, а не психологически нагружена.

Формально сексуализированные образы в комедиях Гайдая перекликаются с голливудской эстетикой неореалистического и немного периода. Режиссер сознательно использует приемы, свойственные визуальной экспрессии американской комедии (работы Чаплина, Китона, Ллойда), но не перенимает идеологическую модель сексуальности. Если в Голливуде женщина может быть предметом страсти и фетишизации, то в советской версии эта фигура лишается эротической опасности. Гайдай реконструирует западное визуальное клише в духе безопасной и идеологически приемлемой комедии.

Таким образом, сексуальность в фильмах Леонида Гайдая — это не эксплуатация, а культурно опосредованный визуальный ресурс, встроенный в систему допустимого. Она служит средством комического, а не эротического воздействия. Голливуд повлиял на визуальный язык режиссера, но не на систему смыслов. Это демонстрирует, как советское массовое кино способно было адаптировать западные жанровые модели, сохраняя собственную идеологическую целостность.

Фильм «Полосатый рейс» (1961) представляет собой пример комедийного кино, в котором эстетика телесности интегрирована в структуру зрительского восприятия. Эпизод с участием Василия

Ланового, акцентирующий внимание на мужской физической привлекательности, становится важным маркером расширения границ допустимого в визуальной культуре периода.

Комедия «Три плюс два» (1963) использует антураж курортного отдыха как стратегию визуальной демонстрации телесности. Формальная оправданность сюжетного действия позволяет режиссеру ввести в кадр образы полуобнаженных тел, что, оставаясь в рамках дозволенного, все же создает прецедент для появления на экране элементов сексуальной репрезентации.

«Стряпуха» Эдмонда Кеосаяна 1966 года, с 30 млн зрителей, о независимой и дерзкой красавице-стряпухе в одном из кубанских колхозов и ее настоящей любви, которая всегда выше людской зависти и глупости. На наш взгляд, фильм представляет собой характерный пример массового советского кинематографа 1960-х годов, в котором можно усмотреть влияние западных жанровых моделей, в частности — так называемого «розового неореализма» (*neorealismo rosa*) — итальянского направления 1950–60-х годов, ориентированного на комедийно-мелодраматические сюжеты с народным героем и счастливым финалом.

Как и в фильмах «розового неореализма», в «Стряпухе» действие разворачивается в сельской глубинке, оформленной с элементами этнографического колорита и жизнеутверждающей пасторали. Главная героиня — энергичная, независимая женщина из народа — представляет собой фигуру, близкую к типажам, разработанным в итальянском кино того времени: активная, телесно привлекательная, но при этом нравственно устойчивая и эмоционально искренняя. Сюжетная

канва строится вокруг ее любви и борьбы за личное счастье, в которой преодолеваются интриги, зависть и бытовые препятствия.

Главную роль в фильме исполняет Светлана Светличная, одна из немногих актрис в советском кино 1960-х, чей экранный образ был построен на подчеркнутой телесности, уверенности и визуальной притягательности. Ее героиня Фрося — энергичная, открытая, местами вызывающая — представляет собой советский аналог итальянских экранных типажей. Светличная играет не «скромницу», а активную и инициативную героиню, чья сексуальность встроена в комедийный и мелодраматический контекст, не разрушая, но дополняя образ «женщины из народа». Подобный экранный тип показывает, как советское кино того времени адаптировало элементы внешне «западной» женственности к нормативам социалистического реализма [7].

В отличие от итальянского оригинала, в котором сохранялась доля социального скепсиса, советская версия использует формы «розового неореализма» без их критического потенциала. «Стряпуха» выстраивает оптимистическую модель коллективного мира, где героиня не борется с системой, а находит в ней свое место. Таким образом, западный жанровый код был адаптирован к идеологическим установкам советского кинопроизводства: он сохранял эмоциональную доступность, но исключал политическую амбивалентность.

Следовательно, «Стряпуху» можно рассматривать как советскую адаптацию «розового неореализма» — не в виде прямого заимствования, а как культурно перенастроенный аналог. Фильм демонстрирует, каким образом советский

массовый кинематограф осваивал эстетически привлекательные модели западного кино, трансформируя их под требования социалистического реализма и зрительского запроса.

Но не только в комедиях режиссеры того времени находят возможность подчеркнуть сексуальность, которая так долго игнорировалась советским искусством.

В 1960-е годы приключенческие и фантастические фильмы, так же как комедии, в силу своей условности, выходят за рамки советских ограничений и получают право на сексуальных персонажей.

РАСШИРЕНИЕ РАМОК ДОПУСТИМОГО: ЭРОТИЗМ В СОВЕТСКИХ ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИХ И ФАНТАСТИЧЕСКИХ ФИЛЬМАХ

В 1961 году Александр Птушко экранизирует романтическую повесть Александра Грина «Алые паруса», придавая литературному первоисточнику черты зрелищного кинематографа с акцентом на визуальную экспрессию. Центральные персонажи — Ассоль и Артур Грей — репрезентированы в рамках архетипической модели гендерных ролей: он — зрелый, благородный и активный носитель идеала, она — юная, наделенная романтической наивностью и телесной чистотой. Визуальная репрезентация Вертинской как Ассоль строится на подчеркнутой невинности, близкой к иконографии девичьей сексуальности, культурно допустимой в советском дискурсе: героиня одновременно объект мечты и символ идеализированной чистоты. Артур Грей (Василий Лановой) воплощает модель «фантазматического мужчины», лишенного телесной конкретности, но обремененного функцией желания и спасения.

Хотя фильм сохраняет внешнюю целомудренность, его образная система активно оперирует кодами ранней сексуализации, маскируемой под романтическую сказку. Эта формула — идеализированная, но эстетически притягательная модель гендерной гармонии — будет впоследствии использована Птушко в его дальнейших фэнтези-проектах, таких как «Руслан и Людмила» и «Сказка о царе Салтане».

Фильм «Человек-амфибия» (1962), помимо романтической линии, содержит тщательно выстроенную атмосферу чувственного напряжения, воплощенного в телесной репрезентации главных героев. Невозможность физического воссоединения персонажей служит аллегорией разделенного и вытесненного эротического желания, не получившего реализации в условиях культурных и социальных ограничений.

ВЛИЯНИЕ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО И СОВЕТСКО-ИНОСТРАННЫХ СОВМЕСТНЫХ ПРОЕКТОВ НА ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О СЕКСУАЛЬНОСТИ В СОВЕТСКОМ КИНО

Иностранные фильмы, безусловно, оказывают влияние на советских режиссеров, которые, заглядывая посредством кино по ту сторону уже слегка обветшавшего «железного занавеса», находят для себя много нового. В 1960-е на советских экранах появляется около ста иностранных фильмов ежегодно. Большая их часть закупается в странах социалистического лагеря. Много фильмов из дружественных стран Востока. Традиционно каждый год хитами становятся индийские фильмы.

Но иногда «Совэкспортфильм» [9], с высочайшего дозволения партийных бонз, привозит картины из капиталистических стран, по преимуществу приключенческие, комедийные или костюмные.

Несмотря на строгое регулирование импорта западных фильмов, некоторые картины все же проходили цензуру и демонстрировались в СССР — например, «Сладкая жизнь» (1960), «Клеопатра» (1963), «Шербурские зонтики» (1964). Они вводили в советское визуальное воображение альтернативные формы телесности, романтической близости и образов женственности. Даже ограниченное соприкосновение с западной визуальной культурой формировало представления о сексуальности, отличные от нормативных советских установок.

Копroduкции с участием иностранных актеров и режиссеров позволяли показывать на экране элементы чувственности, смещая представление о «советской женщине» в сторону более открытых и выразительных образов, сохраняя при этом допустимые рамки эстетики социалистического реализма [7].

Московский международный кинофестиваль [10] начиная с 1959 года стал площадкой для демонстрации западного кино. Фильмы Бергмана, Феллини, Антониони или Бертолуччи, пусть и не всегда в полном прокатном виде, попадали в поле восприятия профессионального и частично массового зрителя. Они создавали представление о других формах экранного желания, эстетике тела и эмоциональной откровенности.

Под влиянием западной кинематографии с 1970-х годов в советском кино наметилось усиление визуальной роли женского тела как выразительного средства. В комедиях Эльдара Рязанова, Георгия

Данелии и других режиссеров телесность начинает подаваться не только как функция роли, но и как элемент визуального притяжения. Это проявляется, например, в характере героинь, стилистике съемки, монтажной ритмике и музыкальной структуре.

Таким образом, влияние зарубежного кино и совместных проектов несло двойственную природу: формально оно было ограничено, но по эффекту — значимо. Через визуальные клише, актерские типажы и сюжетные линии происходило медленное расширение представлений о сексуальности в советском кинематографе. Советский экран постепенно начал осваивать и репрезентировать телесность и влечение — пусть и в адаптированной, эстетически и идеологически фильтрованной форме.

В 1964 и 1965 годах на советских экранах было показано два итальянских фильма: «Развод по-итальянски» / *Divorzio all'italiana*, 1961 года, режиссера Пьетро Джерми и «Брак по-итальянски» / *Matrimonio all'italiana* / *Mariage à l'italienne*, 1964 года, режиссера Витторио Де Сика, которые представляют собой репрезентативные образцы итальянского кинематографа 1960-х годов, соединяющих социальную сатиру и мелодраму с эстетикой телесности и сексуальной амбивалентности. Оба фильма принадлежат к направлению *commedia all'italiana*, где жанровая легкость используется для вскрытия структур патриархального насилия, сексуальной иерархии и классового неравенства.

А в 1966 году советская массовая публика и профессионалы кино наконец имеют возможность оценить на экране, а не только читать о ней в журнале «Советский экран», голливудский секс-сим-

вол — Мэрилин Монро — в комедийном шедевре Билли Уайлдера 1959 года «В джазе только девушки» / *Some Like It Hot*, который добрался до проката в СССР только через семь лет. Правда, из фильма было вырезано 25 минут, он был дублирован и выпущен всего на 208 копиях, тем не менее его аудитория составила 43,9 млн зрителей. Лента, в которой нет ни одной обнаженной сцены, стала чуть ли не первой, где так свободно эксплуатируется тема секса и сексуальности. В Америке того времени тоже преобладали пуританские настроения. Поэтому в картине много эзопова языка, так хорошо знакомого советским режиссерам, иносказательности и двусмысленности.

С 1968 года на экранах кинотеатров начинается франко-итало-немецкий «сериал» про Анжелику — «Анжелика и король» / *Angelique et le roi*. И в следующем году «Анжелика — маркиза ангелов» / *Angelique, marquise des anges*. Каждый фильм про гламурную рыжеволосую красотку и ее отношения с мужчинами эпохи Людовика XIV посмотрело более 40 млн человек. Несмотря на вырезанные в прокатных версиях страстные постельные сцены, сексуальный образ, созданный Мишель Мерсье, произвел фурор в обществе и кинематографе.

В 1968 году добирается до СССР обладатель Гран-при Каннского кинофестиваля и премии «Оскар» за Лучший фильм на иностранном языке 1966 года французская мелодрама «Мужчина и женщина» / *Un homme et une femme* режиссера Клода Лелуша. Удивительная малобюджетная лента с долгой центральной постельной сценой становится культовой в Советском Союзе. Ее посмотрело 27,9 млн человек. Мужчина и женщина в исполнении Жана-Луи Трентиньяна

и Анук Эмме воспринимаются идеальной современной парой. Отношения их героев и открытый финал, который дает возможность каждому додумать его самому в зависимости от личных жизненных обстоятельств, как нельзя лучше соответствуют мироощущению шестидесятников, которое режиссеры пытаются уловить.

У советских режиссеров появляется возможность снимать более откровенные сцены, делая кино совместного производства с иностранцами. В 1969 году Михаил Калатозов снимает свой последний фильм «Красная палатка», грандиозное по своему замыслу произведение, для которого нужны были партнеры, способные оценить размах и имеющие опыт подобного производства. Итальянский продюсер Франко Кристалди не мог не заинтересоваться спасательной экспедицией итальянских аэронавтов после крушения в Арктике в 1928 году дирижабля «Италия» генерала Умберто Нобиле. Добавление в сценарий любовной линии между метеорологом Мальгремом (Эдуард Марцевич) и вымышленной медсестрой Валерией (Клаудия Кардинале) стало выражением попытки интеграции чувственной компоненты в советский визуальный канон, ранее преимущественно сдержанный в отношении телесности и сексуальности. Персонаж Кардинале воплощает типологию «иностранной женственности» — визуально притягательной, независимой и романтически активной. Ее образ контрастирует с традиционно скромным и морально сдержанным женским началом в советском кино, функционируя как своего рода внешний катализатор эмоциональной экспрессии.

Несмотря на критику за несоответствие фактическим событиям (отноше-

ния Валерии и Мальгрема полностью вымышлены), сексуализированная линия усиливает драматургическое напряжение и способствует гибридизации жанровых и визуальных кодов, что соответствует логике копродукционного кинематографа. Взаимодействие между Кардинале и Марцевичем выстраивается в рамках сдержанной, но ощутимой эротики, в которой визуальная динамика, жесты и ракурсы дополняют лаконичную сюжетную экспликацию.

Таким образом, «Красная палатка» представляет собой важный пример введения телесности и романтического желания в поле советского исторического кино через внешнепривнесенный, но художественно оправданный нарратив. Этот случай демонстрирует, как копродукционные проекты 1960-х годов открывали возможности для смягчения идеологического контроля в области репрезентации сексуальности.

ЦЕНЗУРА И ТАБУИРОВАННОСТЬ СЕКСУАЛЬНЫХ СЦЕН: ПРОБЛЕМА ПРОТИВОСТОЯНИЯ ГОСУДАРСТВА И КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Фильмов о чувственной любви в советском кинематографе с сексуальными актерами в 1960-е и даже в 1970-е снимается немного. Социалистическая система, обладая признаками идеологической антиутопии, стремилась подавлять проявления индивидуальных чувств, рассматривая гражданина как функциональный элемент государственной машины. В 1960-е годы, несмотря на временное ослабление идеологического давления, государство продолжало жестко контролировать творческую сферу и ограничивать свободу ху-

дожественного высказывания. Зачастую уже снятые картины, в которых государственные и партийные функционеры, принимающие решение о выпуске того или иного фильма на экраны, усматривают излишнюю сексуальность, ложатся на «полку». Например, Фильм «Мальчик и девочка» (1966), поставленный Юлием Файтом по рассказу Веры Пановой, представляет собой редкий для советского кинематографа опыт визуализации подростковой сексуальности в натуралистической, но не эксплуатационной форме. Картина, пролежавшая «на полке» до 2017 года, была снята в период либерализации языка советского кино, но оказалась слишком амбивалентной с точки зрения идеологического контроля над телесностью и возрастной эротикой.

Главные герои, обозначенные как Мальчик и Девочка, лишены имен, что подчеркивает их универсальность и символический статус. Их история не имеет классической драматургии, а строится как череда визуальных наблюдений за телесным взаимодействием, в которых язык тела оказывается единственным средством коммуникации. Крупные планы, длительные тактильные сцены, погружение в природу и телесную самодостаточность создают на экране образ сексуальности как естественного, инстинктивного влечения, лишённого морализаторской оценки.

Ключевым приемом становится естественность несовершеннолетнего тела в кадре, снятого с подчеркнуто неэксплуатирующей оптики: камера не фетишизирует героев, но и не ретуширует их телесное присутствие. Ночная сцена купания, намекающая на сексуальный акт, является в первую очередь воплощением телесной зрелости как части природного цикла.

В этом смысле фильм следует эстетике, близкой к европейскому «новому реализму», в котором чувственность подростков могла быть показана не как девиация, а как точка взросления.

Именно такая подача — без оценки, без дидактики, без родительской или общественной рамки — и стала фактором цензурной неприемлемости. Отказ режиссера от морализирующего комментария и финальный эпизод с рождением ребенка без последствий для отца подрывали основы нормативной этики советского повествования, в котором сексуальность подростков либо игнорировалась, либо объяснялась через моральный конфликт.

Таким образом, «Мальчик и девочка» — уникальный для своего времени пример репрезентации подростковой телесности как автономной, чувственной и неидеологизированной категории, что делает фильм предметом важного внимания в исследовании сексуальности в позднесоветском кино. Его «смелость» — не в провокации, а в отказе от стилистического и этического шифра, что делало его неподходящим для прокатного контекста 1960-х годов.

Фильм Георгия Натансона «Еще раз про любовь» (1968), основанный на пьесе Эдварда Радзинского «104 страницы про любовь», стал одной из самых резонансных попыток репрезентации сексуальности в советском кино периода «оттепели». На фоне существовавших ограничений на откровенное отображение романтических и телесных отношений картина предложила зрителю качественно новый тип чувственного повествования, в котором телесность, страсть и эмоциональная рефлексия представлены не как угроза норме, а как форма человеческой подлинности.

Главная героиня Наташа в исполнении Татьяны Дорониной представляет собой новый экранный тип женственности: активную, самостоятельную, сексуально уверенную. Ее профессия (стюардесса), поведение, манера речи и образ в целом противопоставлены пассивным и сдержанным моделям женского поведения, характерным для предыдущих десятилетий. Она иницирует знакомство, первой демонстрирует влечение и открыто говорит о любви. Телесность в ее образе не вытеснена, а включена в эмоциональную драматургию как ее неотъемлемая часть.

Особую значимость приобретает постельная сцена, выполненная с минималистской сдержанностью: затемнение экрана, освещенное лицо Наташи, едва различимое обнаженное плечо. Эта визуальная аскеза, с одной стороны, соответствует цензурным ограничениям, но с другой — становится выразительным инструментом, позволяющим говорить о сексуальной близости без вульгарности или физиологизма. Любовь здесь предстает как глубинное слияние телесного и эмоционального, в котором нет места утилитарной морали.

Партнер героини — молодой физик по имени Электрон — воплощает интеллектуальную мужскую модель, не привыкшую к эмоциональной уязвимости. Его постепенное «распознавание» героини проходит через сомнение, недоверие, ревность, что отражает более широкую проблему: столкновение рационального мужского и интуитивного женского. Их история развивается не по законам традиционной романтической сказки, а через серию напряженных эпизодов, в которых страсть и отчуждение сосуществуют.

Фильм стал событием во многом благодаря именно сексуальному подтексту, ранее не допускавшемуся в подобных масштабах на экран. Наташа — воплощение телесной любви, не нуждающейся в оправдании. Это было революционным жестом в культуре, где сексуальность, особенно женская, либо морализировалась, либо игнорировалась. Тем самым «Еще раз про любовь» обозначил переход от нормативно-дидактического кино к психологически насыщенному кинематографу чувств.

Исследование экранных образов сексуальности в советском кинематографе 1960-х годов позволяет говорить о формировании особого визуального языка, который, несмотря на действующие цензурные и идеологические ограничения, стремился интегрировать телесность и чувственность в структуру художественного высказывания. Период «оттепели» открыл возможность для осторожного и опосредованного разговора о сексуальности, прежде вытесненной из советского экранного пространства.

Кинематографисты этого периода разработали целый ряд выразительных стратегий, позволивших им репрезентировать сексуальность в допустимых рамках. К числу таких художественных методов можно отнести: метонимическое кодирование (намек вместо прямого изображения), жанровую маскировку (комедия, фантастика, приключения), комическую переработку телесности, стилистическое

заимствование западных визуальных моделей и психологизацию сексуальных сюжетов. Женские образы в кино постепенно наделялись активностью, эмоциональной автономией и телесной выразительностью, что стало заметным сдвигом по сравнению с нормативными репрезентациями 1950-х годов.

Сложившаяся к концу 1960-х годов система экранной сексуальности была внутренне противоречива: с одной стороны, она сохраняла идеологическую стерильность, с другой — демонстрировала возрастающий интерес к телу, желанию и эмоциональной откровенности. Компромисс между визуальной притягательностью и нормативной допустимостью дал начало особому типу советского «секс-символа» — актрисы или героя, сочетающих физическую привлекательность с моральной легитимностью.

Таким образом, 1960-е годы можно охарактеризовать как переходный этап в истории репрезентации сексуальности в советском кино. Этот этап стал основой для последующих изменений, выразившихся в более откровенных высказываниях, когда сексуальность начала осмысляться как часть не только сюжетной, но и социальной, культурной и личностной идентичности героев. Экранная телесность перестала быть исключительно функцией морали и стала восприниматься как важный элемент кинематографической реальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 294 с.
2. Жабский М.И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись 1969–2005 гг. М.: Канон+ РООИ Реабилитация, 2009. 368 с.
3. Зезина М.Р. Кинопрокат и массовый зритель в годы «оттепели» // История страны. История кино / ред. С.С. Секиринский. М.: Знак., 2004. 496 с.

4. Каган М.С. Морфология искусства. СПб.: Лань, 1997. 336 с.
5. Косинова М.И. Кинорепертуар и зрительские предпочтения в эпоху «оттепели» в России // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 4. С. 294–306.
6. Липовецкий М.Н. Постсоветское кино: эстетика телесности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 272 с.
7. Медведев А.Н. Светлана Светличная. М.: Бюро пропаганды Советской кинематографии, 1970. 32 с.
8. Рассадин С. Красота или красивость? // Советский экран. 1962. № 5. С. 7.
9. Федоров А.В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей. М.: СМ «Информация для всех», 2023. 198 с.
10. Федоров А.В. Лучшие и худшие фильмы советского кинопроката: мнения читателей журнала «Советский экран» (1958–1991). М.: ОД «Информация для всех», 2022. 126 с.

REFERENCES

1. Golomshtok, I.N. Totalitarian Art [Totalitarian art]. Moscow, Galart Publ., 1994. 294 p. (In Russ.)
2. Zhabskiy, M.I. Sotsiokul'turnaya drama kinematografa. Analiticheskaya letopis' 1969–2005 ss. [Socio-cultural drama of cinema. Analytical chronicle of 1969–2005]. Moscow, Kanon+ ROOI Reabilitatsiya Publ., 2009. 368 p. (In Russ.)
3. Sekirinskii, S.S., ed. Zezina, M.R. Kinoprokat i massovyi zritel' v gody "ottepeli" [Film distribution and the mass audience during the "Thaw"]. In: Istoriia strany. Istoriia kino [The history of the country. The history of filmmaking]. Moscow, Znack Publ., 2004. 496 p. (In Russ.)
4. Kagan, M.S. Morfologiya iskusstva. [Morphology of art]. St. Petersburg, Lan' Publ., 1997. 336 p. (In Russ.)
5. Kosinova, M.I. Kinorepertuar i zritel'skiye predpochteniya v epokhu "ottepeli" v Rossii [Film repertoire and audience preferences in the era of the "thaw" in Russia]. Znanie. Ponimanie. Umenie, no. 4, 2015, pp. 294–306. (In Russ.)
6. Lipovetsky, M.N. Postsovetskoe kino: estetika telesnosti [Post-Soviet cinema: aesthetics of physicality]. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2008. 272 p. (In Russ.)
7. Medvedev, A.N. Svetlana Svetlichnaya. Moscow, Bureau of Propaganda of Soviet Cinematography Publ., 1970. 32 p. (In Russ.)
8. Rassadin, S. "Krasota ili krasivost'?" [Beauty or prettiness?]. Soviet screen, no. 5, 1962, p. 7. (In Russ.)
9. Fedorov, A.V. Ty'syacha i odin samy'j kassovy'j sovetskij fil'm: mneniya kinokritikov i zritelej [A Thousand and One Most Box Office Soviet Movies: Opinions of Film Critics and Viewers]. Moscow, SM "Information for All" Publ., 2023. 198 p. (In Russ.)
10. Fedorov, A.V. Luchshie i khudshie fil'my sovetskogo kinoprokata: mneniya chitateley zhurnala "Sovetskij ekran" (1958–1991) [Luchshie i khudshie fil'my sovetskogo kinoprokata: mneniya chitateley zhurnala "Sovetskij e'kran" (1958–1991)]. Moscow, SM "Information for All" Publ., 2022. 126 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **29.04.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **06.06.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **15.06.2025**