

НАГОТА КАК КУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

С. С. Орищенко

Самарский государственный институт культуры, Самара, Россия

Нагота в кинематографе выполняла разные функции. В XX в. показ частей обнажённого тела предполагал эффект комического и развлекал зрителя, особенно в тех случаях, когда демонстрировалось мужское тело. Женская нагота была предметом восхищения, обожествления, любования совершенной женской фигурой. Была и третья функция — устрашающая. Обнажённые тела в таких фильмах были связаны с военной тематикой и казнью военнопленных. В XXI в. контекст кинематографической наготы расширился, перешагнул табуированную границу сексуальных отношений и стал многофункциональным. Сегодня нагое тело в фильме — часть подтекста, связанная с кинематографическими символами и метафорами.

Ключевые слова: *нагота, кинематографический контекст, кинокультурология, метафора, символ, оксюморон, подтекст, абсурд.*

Кинокulturология изучает язык кино, пытается ввести его в активный словарь науки для дальнейшего осмысления слова и изучения его как знака, равного художественному образу. Кинокulturология пытается из хаоса высказываний в кинотексте вычленить ядро, основные качества слова. Такого слова, которое воздействует на зрителя и способно перекодировать его, определить поиск ценностных знаков при познании мира и себя. Знак требует интерпретации с разных углов зрения гуманитарных знаний. Философия кинематографа также требует осмысления. Мераб Мамардашвили считал, что «...мы ни при каких обстоятельствах не можем по-настоящему выйти за пределы сознания и в результате познать сознание, мы, безусловно, можем попробовать это сделать, размышляя о нашей феноменологической позиции методом строгого философского исследования. Этот метод означает “поставить себя на край мира” и осознать, что является для нас внешним, чтобы, в свою очередь, в большей степени осознать себя» [3, с. 54]. Интерпретация текста помогает нам осознать себя и мир. Границы интерпретации кинокulturологии не обусловлены изучением только слова, они гораздо шире. При этом слову отдаётся первенство, ведь оно предстаёт в кинематографе во всём многообразии, дарит зрителям ярчайшие образцы, которые помогают объединить культурную память, благодаря которой зрительская аудитория может идентифицировать себя как сообщество единомышленников, воспитанных на знании единых кинотекстов.

Сегодня в поле нашего зрения попала *нагота* как культурное явление, как знак отсутствия,

обнажённости, незащищённости тела, незрелости личности. Нагое тело в советском и российском кино XX в. было представлено редко. Чаще всего оно демонстрировалось в кинокомедиях, в эпизодах, связанных с баней, ванной, когда персонажи были застигнуты врасплох какими-то обстоятельствами и вынуждены были спасаться бегством. Евгений Леонов в «Полосатом рейсе» (1961 г.) Владимира Фетина; Савелий Крамаров в «Неуловимых мстителях» (1966 г.) Эдмонда Кеосаяна тому прямое подтверждение. «Внезапная» нагота стыдливо прикрывалась актёрами подручными средствами: тазами, мочалками, вениками — атрибутами, характерными для бани. Такие кадры вызвали смех зрителей, которые могли дорисовать подробности той или иной сцены, основанные на личном опыте и воображении. В дополнение к представленным образам можно вспомнить драму «Калина красная» Василия Шукшина, когда Егор (Василий Шукшин) ошпарил в бане кипятком брата (Алексей Ванин) своей невесты Любушки (Лидия Федосеева-Шукшина). Ошпаренный Пётр, выскочивший из бани, побежал спасаться от выходки нового «родственника» в реку. И хотя повод для смеха здесь совсем неуместный, но мужское тело нам снова показывали в условиях помывочного дня. Ни режиссёры, ни операторы не пытались в этих эпизодах подчеркнуть силу, красоту мужского тела. Баня — часть жизни сельского и городского жителя. Нечто обыденное, однако привносящее в жизнь человека некоторые «случайности» от комического до трагического начала.

Другая ипостась обнажённого тела во времена цензуры касалась женского начала. Она, как правило, вызывала восхищение, потому что демонстрировала скульптурную статью, изящество, красоту безукоризненных женских форм. В фильмах «А зори здесь тихие» (1972 г.) Станислава Ростоцкого и «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил» (1976 г.) Александра Митты Ольга Остроумова и Ирина Мазуркевич предстают перед зрителями в очаровательном виде. Их нагота подобна скульптурным изваяниям из мрамора Каррары, живописным полотнам Сандро Боттичелли и Рафаэля Санти. Такое же восхищение вызывает женское тело в восточных банях Кавказа, когда Саят-Нова, будучи мальчиком, заглядывает в окно женской бани и видит ослепительную наготу местных чаровниц. Сергей Параджанов в «Цвете граната» любит сам и заставляет поверить зрителя, что красота женского тела восхитила будущего поэта и навсегда запечатлелась в художественной памяти мальчика формой ракушки, напоминающей девичью грудь [6; 7]. В соединении природного материала (ракушки) и части женского тела заключена истинная красота, отражающаяся в телесном её воплощении, что подчёркивает единство человека и природы. Образ, подаренный Сергеем Параджановым культуре, роднит его с настоящими произведениями искусства. Другие части женского тела: шиколотки, кисти рук, тонкие шеи в «Цвете граната» не показаны на полностью обнажённом теле. Но и здесь часть тела — тайна и повод для любования, повод для создания поэтических текстов, воспевающих красоту женщины. Стремление к чистоте в мирное и военное время говорит о возможной демонстрации обнажённого тела, которое было дозволено увидеть с экранов.

Конечно, красивые тела обоих полов можно было наблюдать и в эпизодах, связанных с показом отдыха у моря или реки. И хотя они были прикрыты купальными костюмами, вывод о красоте полуобнажённого тела сделать было нетрудно. Здесь вспоминается Василий Лановой из «Полосатого рейса», который, в отличие от других персонажей мужского пола, демонстрировал безукоризненный, совершенный торс, литую фигуру, с которой можно ваять Аполлона. Правда, показан был псевдогерой в комической сцене на пляже, когда он в ужасе убегал от тигров, появившихся ниоткуда. Эффект комического здесь достигается через антитезу между мужественным, спортивным телом и модельной внешне-

стью с трусливой душой, продемонстрированной бегом наперегонки с отдыхающими. Две нимфы — Наталья Фатеева и Наталья Кустинская, отдыхая в отпуске на диком пляже и демонстрируя модные купальники, восхищали своими формами в комедии «Три плюс два» (1963 г.) Генриха Оганесяна. Мужчины, ослеплённые их видом, мечтают о чаровницах, которые посягают не только на их территорию, но и на их сердца.

Более сложная визуализация обнажённых тел показана в фильме «Андрей Рублёв» (1966 г.) Андрея Тарковского. Целый эпизод повествует о языческом празднике Ивана Купалы, посвящённом летнему солнцестоянию. Имя актрисы Наталии Радолицкой долгое время не сходило со страниц газет и журналов того времени, поскольку красивое тело актрисы находилось в кадре продолжительное время. Монах Андрей Рублёв заинтересован шумом, криками, музыкой, огнями в лесу. Мужчины, заметив «чужого», решают проучить чернеца и привязывают его в сарае, чтобы наказать за любопытство и обезопасить себя. Язычница, в роли Наталии Радолицкой, будет искушать монаха, очаровывая своей наготой. Андрей Рублёв в эту ночь испытает невероятные страдания, видя соблазнительницу так близко. Но героиня, как истинная блудница, прозревает и помогает монаху. Она отвязывает его и отпускает, спасая тем самым от глумления. Очевидно, что именно этот поступок поможет в дальнейшем ей выжить, она спасётся от преследователей на другом берегу реки. Хотя история нагих тел у А. Тарковского явно отличается от эпизодов с банями, она имеет к ним прямое отношение. Дело в том, что в реках и озёрах в этот праздник купались только жители южных районов, те, кто жил севернее, такой возможности не имели, и омовение тела происходило в русских банях. Голые мужчины и женщины стремятся окунуться в реку, ловят друг друга, предаются телесным утехам. А пока Андрей Рублёв наблюдает за таинственными огнями, танцами и играми вокруг них, слушает звуки народных инструментов, пение, которое отзывается в нём, как отголоски предков. Радость от вседозволенной любви, с одной стороны, восхищает чернеца, с другой стороны, ужасает, ведь он присутствует при свальном грехе язычников. Потрясённый монах возвращается к братии в подавленном состоянии. Здесь ритуальной красоте языческого тела противопоставляется красота православного духа. В этих кадрах приоткрывается тайна праздника дохристианской Руси. Культура нагого тела,

связанная с ритуалами и мифами о любви, о желании найти пару и построить крепкие отношения, перекликается здесь с традициями инцеста. Так из мифологии славянских народов возникает символ этих отношений, закреплённый в природе, — цветок иван-да-марья. Подобные отношения отражены в книге Клода Леви-Строса «Мифологии: человек голый» [5]. Обнажение и переодевание для народов Южной Америки также связано с животным и растительным миром: «Однако Кмукамч влюбился в одну из супруг своего сына и захотел отделаться от Айишиши. Он заявил, будто птицы, свившие себе гнездо на растении /kenawat/, были орлами, и приказал сыну достать их, но перед тем велел ему снять туннику, пояс и головную повязку. Раздевшийся донга герой полез наверх и нашёл там лишь самых обычных на вид птенчиков. За это время растение вытянулось так высоко, что Айишиши не смог с него спуститься; он спрятался в гнезде и стал ждать. Кмукамч завладел одеждой сына и принял его физический облик» [5, с. 10–11]. Возвращаясь к традициям языческого праздника, необходимо отметить, что они настолько укоренены в народе, что слились с православными традициями празднования Иоанна Предтечи. Интересен тот факт, что языческие инициации, связанные с водой и огнём, мы наблюдаем в сказке А. Н. Островского «Снегурочка». Именно потому, что Снегурочка неспособна преодолеть испытание огнём, её история не сможет быть счастливой, любовь испепелит девушку с холодным сердцем.

В советское время отечественный кинематограф освоил развлекательную и историческую метафорику обнажённого тела в бане и на реке. Эльдар Рязанов, вслед за опытом предшественников, создаёт один из любимейших фильмов «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» (1975 г.) Хотя история, рассказанная кинематографистами, будет напрямую зависеть от традиции ходить под Новый год с друзьями в баню, обнажённых тел мы в фильме не увидим. Сначала компания Жени Лукашина (Андрей Мягков): Павлик (Александр Ширвиндт), Миша (Георгий Бурков) и Саша (Александр Белявский) — будут восседать в Сандуновских банях как патриции, в белых простынях, и философствовать. Сам процесс мытья показан не будет. Друзья в предбаннике отмечают приближение Нового года и, явно, перебирают с алкоголем. Они собрались здесь, вдали от семей и близких, чтобы присягнуть на верность

друг другу, как три мушкетёра и д'Артаньян. Их не интересует очистительный ритуал тела, но при этом они чтут традиции — с новым телом (читай — чистым) — в новую жизнь. Жизнь с чистого листа. Они отмечают Новый год в маскарадных костюмах, соответствующих месту, которое их приютило. Второй эпизод, связанный с омовением, будет ещё более несовместимым с правдой жизни. В основе эпизода, построенного на соединении несовместимого, — оксюмороне, когда Ипполит (Юрий Яковлев) в дорогом зимнем пальто и шапке принимает душ. Персонаж хочет осмыслить текущий момент, философствует о бытовой ситуации — любовном треугольнике — и пытается сказать горькую правду себе и своей возлюбленной Наденьке (Барбара Брыльска). Он просит не мелочиться, когда бывшая невеста, говорит, что он испортит пальто. Имитируя очистительный ритуал, Ипполит обнажает абсурдность ситуации, когда случай в бане меняет судьбы других людей, со своими планами, целями и задачами.

И, конечно, необходимо вспомнить такие эпизоды, где в кадре демонстрировалось обнажённое детское тело. Ребёнка могли мыть заботливые материнские руки, как в мелодраме «Мачеха» (1973 г.) Олега Бондарева, или руки старших по званию товарищей, как в драме «Иваново детство» (1963 г.) Андрея Тарковского. Оригинален эпизод из кинокомедии «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» (1964 г.) Элема Климова. Друзья Кости Иночкина (Виктор Косых) симулируют инфекционное заболевание, чтобы отменить родительский день в пионерском лагере и тем самым спасти друга, которого из лагеря исключили. Дети демонстрируют себя обнажёнными: их тела в красной сыпи, которую они «заработали», прыгая голыми в заросли крапивы. Здесь важно сказать, что нагое детское тело воспринимается зрительской аудиторией иначе, чем тело мужчины и женщины. Обнажённый ребёнок — часть жизни взрослого человека, который вырос среди младших братьев и сестёр, успел обзавестись семьёй, то есть каждый взрослый видел кого-то в детстве незащищённым, голым. Традиционные детские фотографии в семейных альбомах есть в каждой семье. Живописные полотна Мадонны с младенцем на руках и ангелами, включая амуров, в музеях и журнальных вклейках также являются визуальным опытом зрителей и читателей. В детском теле для взрослого человека нет секретов. Оно вызы-

вают в зависимости от ситуации умиление, радость и восторг.

Только в 1988 г. в отечественном кинематографе функции нагого тела на экране расширяются. Василий Пичул в фильме «Маленькая Вера» обнажил актрису Наталью Негоду с целью показать сексуальные сцены, что было необычным для российского зрителя. Таким образом, мы можем сделать выводы, что обнажённое тело в отечественном кинематографе XX в. присутствовало и выполняло разные функции от комических до трагических эпизодов. Мужское тело, как правило, подлежало осмеянию, женское тело вызывало восхищение и гармонизировало наготу обоих полов, уравнивало их демонстрацию на экране. Трагические сцены демонстрировали казнь военнопленных в годы Гражданской и Великой Отечественной войны («Чекист» 1992 г. Александра Рогожкина; «Иди и смотри» 1985 г. Элема Климова).

XXI век продолжает традиции прежних мастеров, только функции обнажённого тела меняются. Сегодня это не сфера развлечения, вызванная абсурдностью ситуации, а сфера усложнённого подтекста, где за каждым обнажением стоит особый символический и метафорический смысл. Современные режиссёры наиболее смело завоёвывают территорию сексуальной визуализации. Здесь прежде всего уместно говорить о творчестве К. Серебренникова, поскольку, нагое тело в пространстве его киноработ — часть идиостиля режиссёра. Конечно, сексуальные сцены не обходятся без демонстрации тел обоих полов. Самая яркая сексуальная сцена показана в фильме «Измена» (2012 г.), в результате которой любовники: первая жена героя и первый муж героини (Альбина Джанабаева и Егор Щетинин) гибнут. Номер в гостинице стал для них последним пристанищем, поскольку любовники решили разнообразить свои интимные отношения выходом на балкон — демонстрацией, публичным показом. Острота сексуального влечения заканчивается трагедией: молодые люди гибнут, на лицах обоих запечатлена улыбка. Греховное падение с высоты многоэтажного дома подчёркивает силу заблуждения «падших». Их обнажённые тела — суть пересудов криминалистов, приехавших зафиксировать событие, и печи, пожирающей тела в крематории. Оба грешника превращены в пепел, в придорожную пыль, но успели заронить в сердца своих близких же-

вание — испытать любовное приключение такой же уничтожающей силы [8].

В фильме «Ученик» (2016 г.) Кирилла Серебренникова мы видим на пляже старшеклассников, купающихся обнажёнными. Юноши и девушки, не стесняясь друг друга, предаются восторгу первого опыта, будь то взгляды или тактильные прикосновения со стороны противоположного пола. В этом возрасте важно одобрение со стороны сверстников. Важно быть вместе со всеми, чтобы тебя не посчитали слабым и жестоко не осмеяли, как это могут делать только подростки. Наиболее шокирующим показан выпад главного персонажа — Вениамина Южина (Пётр Скворцов), который на уроке биологии, якобы в знак протеста, обнажает своё тело и устраивает дефиле по партам одноклассников. Так он пытается выразить своё отношение к молодой учительнице, которая призывает юношей пользоваться при половой связи презервативами. Если в «Измене» К. Серебренников «препарирует» смертный грех прелюбодеяния и показывает его уничтожающую силу, то в «Ученике» он демонстрирует фарисейство псевдоверующего человека. Вениамин всех поучает и призывает жить по закону Божьему, а сам возносится на вершину собственной гордыни и совершает убийство. Вениамин выходит за грань дозволенного, сначала демонстрируя обнажённое тело в классе, затем убивая товарища. Подростковая среда и демонстрация тела, как вызов себе и миру взрослых, — тема понятная. Юношеский бунт и свержение традиционных устоев почти норма для поведения молодёжи в этом возрасте. Педагогика, психология и возрастная физиология помогают разобраться в поведении старшеклассников, стремящихся к лидерству и самоутверждению. Каждый поступок школьников можно объяснить с позиций этих гуманитарных наук. Голые тела в «Ученике» — желание привлечь к себе внимание, подчеркнуть свою оригинальность, возвыситься над себе подобными, желание быть у всех на устах, а значит, требовать к себе исключительного отношения [9].

Удивительно выглядит нагой заключённый в фильме «Юрьев день» (2008 г.) Кирилла Серебренникова. В этом эпизоде главная героиня, Любовь Павловна (Ксения Раппопорт), моет в туберкулёзной тюремной больнице порезанного зека (Игорь Хрипунов). Юноша обнажён, он истекает кровью, Любовь Павловна оmyвает его раны, успокаивает и пытается помочь. Тело юноши здесь подобно телу Иисуса, снятого с креста.

Метафоричность этой сцены чрезвычайно глубока. Впервые в оступившемся кто-то увидел человека и явил свою милость. Окровавленное тело юноши, с одной стороны — символ его рождения. Родился человек, которого никто в нём до этого события не видел. С другой стороны, это его восхождение на Голгофу. Заключение пережил опыт Христа, преследуемого, гонимого всеми, казнённого и воскресшего. Любовь Павловна как жена-мироносица пытается облегчить его страдания и разделить с ним его участь [11].

В фильмографии Павла Лунгина мы встречаем подобную сцену: омовение обнажённого тела юноши на столе в фильме «Дирижёр» (2012 г.) [11; 12]. Если сравнивать этот эпизод с фильмом К. Серебренникова «Юрьев день», то всё в нём происходит со знаком минус. У Серебренникова тело порезанного молодого человека омывает женщина. У Лунгина — мужчина. События в «Юрьевом дне» происходят в России, в тюремном заключении. В «Дирижёре» — в Иерусалиме, дома. К. Серебренников не стесняется показать обнажённого молодого человека: тот лежит на спине, все интимные части его тела видны зрителю. У П. Лунгина юноша лежит на животе, он обнажён, но мы видим его только со спины, похоже, что будущий убийца — девственник, ему не чуждо стеснение. Женщина пытается успокоить раненого заключённого, утешает его, укачивает как младенца. Мужчина проводит обряд омовения молча. Зрителям до определённого момента не совсем будет понятен этот эпизод. Результат: заключённый у К. Серебренникова перерождается в человека; юноша у П. Лунгина надевает шахидский пояс и взрывает себя и ни в чём не повинных людей на восточном базаре, становится убийцей. Рождение и смерть переданы через одинаковые символы омовения обнажённых тел молодых людей. Как будто «свои и чужие» играют в перевёртыши. Два мира: христианский и мусульманский. Трагические судьбы молодых людей в разных странах, с разными народами, с разной религией транслируют через обнажённые тела сложнейшую культурологическую проблему с *«ключевыми вопросами религии об отношении человека к конечности Бытия, к феномену смерти, к вопросам греха, воздаяния за него и возможности его искупления, к проблемам нравственного существования»* [16, с. 178].

Трагедии с юношами случаются в мирное время. Молодые люди прощаются с жизнью легко, не задумываясь, что «перезагрузить» её будет

невозможно. Голые тела парней отсылают современных зрителей к метафорам о рождении и смерти, когда человек наиболее незащищён, оголён, беспомощен. Омывание тел после рождения и перед положением во гроб заставляет задуматься не о развлекательной функции нагого тела, а о сложнейших вопросах Бытия.

Нагота в отечественном кинематографе XXI в. почти утратила отношение к эффекту комического. Хотя в фильме Николая Досталы «Монах и бес» (2016 г.) зрители будут веселиться, когда кинематографисты покажут оригинальный способ гладить монастырские простыни [13]. Иван Семёнов сын, не без помощи беса, будет садиться на простыни голым задом и мгновенно приводить их в надлежащий порядок.

Отношение к женскому телу в XXI в. также изменилось. Кроме красоты и изящества в обнажённых фигурах женщин режиссёры подчёркивают низменные характеристики своих героинь. Как правило, речь в таких фильмах идёт или о маргинальных натурах (Яна Троянова) «Волчок» (2009 г.) Василия Сигарёва, или о женщинах, которые изменяют своим мужьям (Елена Лядова) «Левиафан» (2014 г.) Андрея Звягинцева [11], или о жертвах и маньяках (Агния Кузнецова) «Груз 200» (2007 г.) Алексея Балабанова. В этих фильмах женщины представлены в ужасающих эпизодах, когда они вынуждены демонстрировать свои гениталии. Культура интимных отношений и их визуализации предполагает определённые позы, ракурсы, которые не переводят сексуальные отношения в разряд порнографии. Как правило, в таких эпизодах демонстрируются изящные фигуры: мужчин со спины, женщин — верхнюю часть тела: живот, грудь, плечи, шею. Очень часто возлюбленные показаны вполоборота, полуприкрытыми, грудь может скрывать прозрачная ткань. Сцены с обнажёнными телами не могут сниматься бездумно и бездушно. Каждое обнажение на экране должно быть обосновано, иначе искусство быстро перерастает в другой вид визуализации — подсматривание в замочную скважину. Из всех решений, предполагаемых культурой интимных отношений, на первый план вышли: разрешённые и запрещённые формы и степень публичности сексуальных отношений, подробности в их описании и освещении, а также визуализации. По сути нагое тело сегодня — это протестное отрицание реальности, о котором говорил Жан Бодрийяр: *«Изображения, которые всё же свидетельствуют, под слоем заяв-*

ленной “объективности” о глубоком отрицании реальности, и в то же время — об отрицании самого изображения, которое преследует цель обозначения того, что не хочет быть обозначено, попросту “проламываясь” в реальность» [1]. Речь здесь идёт, по мнению философа об «абсолютной прозрачности» и «тотальном бессмысленстве». Учёный утверждает, что в подобных сценах визуализация интимных подробностей «захватывает взгляд в заложники», что подчёркивает заболевание общества. Сцены с обнажением гениталий так связаны с реальностью, что у нас больше нет секретов. Скорее всего это обратная сторона изменения социального статуса женщины, связанного с эмансипацией и феминизмом. Язык символов разделяет мужские и женские половые органы, приравнивая мужские — к жизни, а женские — к смерти. Коннотация этой символики поддерживается в бранной лексике русского мата. Отправить оппонента в направлении пениса — пожелать радости и развлечений; в направлении вагины — пожелать смерти, уничтожения. Подтверждением могут служить постмодернистские произведения, в частности, роман Виктора Ерофеева «Страшный суд», в котором писатель одну из дефиниций постмодернизма — *смерть Бога* — демонстрирует через описание гениталий Иисуса Христа. О подобной «откровенности» Жан Бодрийяр говорит: «Совершенно бессмысленная сцена, но она символизирует, что ничто не должно избежать взаимопроникновения реальности и вымысла, что всё на виду, что всё сделано для просмотра, предназначено для забавы» [1].

В фильме «Я тоже хочу» (2012 г.) Алексея Балабанова актриса (Алиса Шитикова), обнажённая, бежит по снегу по направлению к колокольне, которая может отправить на планету счастья. Желание девушки столь сильное, что её не останавливает инициация — испытание холодом, как Настеньку в сказке «Морозко» [12]. Колокольня счастья возьмёт девушку к себе, вознесёт её на небо. Здесь сила веры в предстоящее счастье перечёркивает стыдливость девушки, как будто Ева, расплатившись за все людские грехи, вновь возвращена в Эдемский сад, чтобы чтить закон и следовать предназначению. Её нагота, незащищённость вызывает сочувствие к героине. И, хотя мы видим актрису полностью обнажённой, мы не испытываем неловкости, недоумения, оскорбления, как в фильмах «Волчок», «Левиафан» и «Груз 200».

Таким образом, изменение функций нагого тела, форм и степени его обнажённости в современном отечественном кинематографе зависит от сексуальной свободы наших дней. В кинематографе «стало обыденным включение элементов эротики в любое произведение визуального и сценического искусства» [16, с. 214]. Является ли этот опыт ценным для культуры? Вопрос о культурных ценностях не является обязательной нормой, к которой надо стремиться. Кризис обнажает, оголяет реальность и побуждает искать новые формы социального прикрытия, эстетического смещения и культурного оправдания [2; 4]. Станет ли обнажение тела в современном отечественном кинематографе исторической и социальной устойчивостью нашей культуры, покажет время.

Список литературы

1. Бодрийяр Ж. Изнасилованное изображение. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/Б/bodrijar-zhan/sbornik-statej/10> (дата обращения 05.05.2021.)
2. Белкин А. И., Ионесов В. И. Коммуникация в контексте сознания и социодинамики культуры // Известия Саратовского университета. Новая серия. Акмеология образования. Психология развития. 2016. Т. 5, № 4. С. 315–322.
3. ДеБласио, А. Философ для кинорежиссёра. Мераб Мамардашвили и российский кинематограф. СПб. : Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020. 272 с.
4. Ионесов В. И. Антропология кризиса и метафоры перехода // Креативная экономика и социальные инновации. 2013. № 2 (5). С. 18–30.
5. Леви-Строс, К. Мифологии: человек голый. М. : Флюид, 2007. 784 с.
6. Орищенко С. С. Феномен Параджанова: размышления о символике женского начала в фильме «Цвет граната» // Креативная экономика и социальные инновации. 2017. Т. 7, № 4 (21). С. 63–73.
7. Орищенко С. С. Истоки метафоричности языка Сергея Параджанова в экранизации «Цвет граната» // Креативная экономика и социальные инновации. 2019. Т. 9, № 2. С. 138–146.

8. Орищенко С. С. Маски смерти в современном кинематографе: к интерпретации фильмов Кирилла Серебренникова «Измена» и Йодзиро Такита «Ушедшие» // Креативная экономика и социальные инновации. 2015. Т. 5, № 3 (12). С. 79–102.
9. Орищенко С. С. «Мученик» Мариуса фон Майенбурга и «Ученик» Кирилла Серебренникова // Национальные образы мира в литературе : международ. XXXVI зональная конф. литературоведов Поволжья : коллективная монография / аод ред. Н. М. Ильченко. Н. Новгород : Мининский университет, 2019. С. 144–148.
10. Орищенко С. С. Метафоры фильма «Юрьев день» Кирилла Серебренникова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2012. Т. 14, № 2–5. С. 1283–1289.
11. Орищенко С. С. Блудный сын, или Взаимоотношения отцов и детей в фильме Павла Лунгина «Дирижёр» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2013. Т. 15, № 2–3. С. 778–782.
12. Орищенко С. С. «Страсти по Матфею» в фильме Павла Лунгина «Дирижёр» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2013. Т. 15, № 2–4. С. 1036–1042.
13. Орищенко С. С. Левиафан как разрушитель жанра притчи // В Модернизация культуры: от культурной политики к власти культуры : материал IV междунар. науч.-практ. конф. : в 2 ч. / под ред. С. В. Соловьёвой, В. И. Ионесова, Л. М. Артамоновой. 2016. С. 110–118.
14. Орищенко С. С. Традиция или куда ведёт дорога смерти (кинокартина Алексея Балабанова «Я тоже хочу») // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2016. Т. 18, № 1. С. 101–104.
15. Орищенко С. С. «Монах и бес» как своевременный разговор о любви в фильме Николая Досталы // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2017. Т. 19, № 6. С. 79–82.
16. Флиер А. Я., Полетаева М. А. Тезаурус Основных понятий культурологии : учебное пособие. М.: МГУКИ, 2008. 284 с.

Сведения об авторе

Орищенко Светлана Серафимовна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Самарского государственного института культуры. Самара, Россия. orichtchenko63_6@mail.ru

*Bulletin of Chelyabinsk State University. 2021. No. 5 (451).
Philosophy Sciences. Iss. 60. Pp. 110–117.*

NUDITY AS A CULTURAL PHENOMENON IN MODERN RUSSIAN CINEMA

S.S. Orishchenko

Samara State Institute of Culture, Samara, Russia. orichtchenko63_6@mail.ru

Nudity in the cinema performed different functions. In the twentieth century, the display of parts of the naked body assumed a comic effect and entertained the viewer, especially in cases where the male body was shown. Female nudity was the object of admiration, of deification, of admiring the perfect female figure. There was also a third function — intimidating. Naked bodies in such films were associated with military themes and the execution of prisoners of war. The XXI century expanded the context of kinematic nudity, crossed the taboo border of sexual relations and became multifunctional. Today, the naked body in the film is part of the subtext associated with cinematic symbols and metaphors.

Keywords: *nudity, cinematic context, film culture, metaphor, symbol, oxymoron, subtext, absurdity.*

References

1. Baudrillard J. The raped image URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/Б/бодрийяр-жан/сbornик-statej/10> (accessed 05.05.2021.) [in Russ.].
2. Belkin A.I., Ionesov V.I. (2016) *Bulletin of the Saratov University. New series. Acmeology of education. Developmental psychology*, vol. 5, no. 4, pp. 315–322. [in Russ.].
3. DeBlasio A. (2020) A philosopher for a film director. Merab Mamardashvili and the Russian cinema. St. Petersburg, Academic Studies Press / BiblioRossika. 272 p. [in Russ.].
4. Ionesov V.I. (2013) *Creative Economy and Social Innovations*, no. 2 (5), pp. 18–30 [in Russ.].
5. Levi-Strauss, C. (2007) *Mythologiki: the naked man*. Moscow, Fluid Publ. 784 p. [in Russ.].
6. Orishchenko S.S. (2017) *Creative Economy and Social innovations*, vol. 7, no. 4 (21), pp. 63–73. [in Russ.].
7. Orishchenko S.S. (2019) *Creative Economy and Social Innovations*, vol. 9, no. 2, pp. 138–146. [in Russ.].
8. Orishchenko S.S. (2015) *Creative Economy and Social innovations*, vol. 5, no. 3 (12), pp. 79–102. [in Russ.].
9. Orishchenko S.S. (2019) *National Images of the world in literature*. Ed. by N.M. Ilchenko. Nijnij Novgorod, Mininsky University. 320 p. Pp. 144–148. [in Russ.].
10. Orishchenko S.S. (2012) *Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Social, humanitarian, medical and biological sciences*, vol. 14, no. 2–5, pp. 1283–1289. [in Russ.].
11. Orishchenko S.S. (2013) *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. Social, humanitarian, medical and biological sciences*, vol. 15, no. 2–3, pp. 778–782. [in Russ.].
12. Orishchenko S.S. (2013) *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. Social, humanitarian, medical and biological sciences*, vol. 15, no. 2–4, pp. 1036–1042. [in Russ.].
13. Orishchenko S.S. (2016) *Modernization of culture: from cultural policy to the power of culture*. Proceedings IV International scientific and practical conference in 2 hours. Ed. by S.V. Solovyova, V I. Ionesov, L.M. Artamonova. Pp. 110–118. [in Russ.].
14. Orishchenko S.S. (2016) *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. Social, humanitarian, medical and biological sciences*, vol. 18, no. 1, pp. 101–104. [in Russ.].
15. Orishchenko S.S. (2017) *Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Social, humanitarian, medical and biological sciences*, vol. 19, no. 6, pp. 79–82. [in Russ.].
16. Flier A.Ya., Poletaeva M.A. (2008) *Thesaurus of Basic concepts of cultural studies: A textbook*. Moscow. 284 p. [in Russ.].