

ПРАКТИКА

1. КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

*«Тонкие дела» за «горными вершинами»:
ориентализм в советских фильмах*

Ирина Новикова

*«Знаешь, кто я? Я – твой отец»
Из фильма Судьба человека*

*«Ничто не используется настолько полностью, как виноград, – сказал мой друг. – Разве что женщина при социализме»
Это была шутка. Компания была исключительно мужская»*

Андрей Битов

Ориентализм и формирование советского визуального (со)знания остается достаточно малоизученным предметом. Советский ориентализм развивался как определенный эпистемологический и дискурсивный режим, инструментом которого стала киноиндустрия и, в частности, определенные киножанры (см. работы по ориентализму, культуре и кино Shohat, Bernstein, Studlar, Grewal Lewis, Lowe, Pratt, Stam, Spence).

Фильмы, охватывавшие многомиллионную зрительскую аудиторию, создавали определенный идеальный коллективный образ героя/героини, поскольку

ку, следуя строкам гимна, «союз нерушимый сплотила навеки Великая Русь». Я намеренно опускаю кинопроизводство на республиканских киностудиях, поскольку они и «несли» идеологическую ответственность за репрезентации гегемонной национальной мужественности в пределах своей национальной аудитории. Исключением, вышедшим за пределы «своей» аудитории на советский многомиллионный экран, стали фильмы *Первый учитель* и *Алые маки Иссык-Куля*. Именно такие исключительные случаи подтверждали доминантные гендерные стратегии нативизации и модернизации визуального сознания в титулярных нациях советских республик. Целью было создание именно романтически-героических революционных мужских (своих, местных, аутентичных) образов, воображаемых сакральных «субъектов» и цель была продиктована в значительной степени идеологической необходимостью в «синхронизации» исторических траекторий и ритмов в единое «советское» время.

При этом сфера «местного» или «этнического» мужского опыта оставалась столь же вторичной, как и необходимой в производстве модернистского дискурса доминантной мужественности в советском варианте социалистического опыта глобализации. «Местный» мужской голос, как и любой женский голос, ограничен: в первом случае, специфичной этничностью и во втором – специфической телесностью. Оба навряд ли могут, следуя аргументу Каджи Силверман, достичь позиции означивания в языке, значении или власти. И потому, например, женский голос «так легко редуцировать к крикам, болтовне или молчанию в доминантном кино» (Silverman, *ct.op.* Smelik, 18).

С женского безмолвного крика (рождение ребенка) и женской истерики ограбленной неизвестной женщины в вагоне начинается фильм Павла Чухрая *Вор*, снятый в первое постсоветское десятилетие. Фильм, в отличие от *Баллады о солдате*, фильма его отца и эпохи пятидесятых, не претендует на балладный жанр и мифопоэтичность, а рассказывает очень нетипичную историю мужчины, который разъезжал по городам Советского Союза в форме офицера с семьей, занимаясь воровством. Фильм о том, как идеология становится тканью веры. Этот фильм об эпохальных идентификациях, которые представляют «основные параметры для субъекта на каждом историческом моменте его жизни». Исторический и мифологический объем киноповествования об отцовстве, джойсовской фикции, транслирует смертельный исход гамлетовского мщения за настоящего отца в семейно-политический сюжет усыновления, имеющий свою идиллическую кино-традицию (фильмы *Судьба человека* и *Два Федора*) и за ней – целую судьбу страны под властью «отца всех народов» Сталина, а также и судьбу советской «семьи», разными путями пережившей свои сюжеты «усыновления».

Толян, вор, «сын Сталина» для Саньки и герой картины, замечательно мимикрирует гегемонию, заключенную в самом языке системы. Он живет в языке системы настолько естественно, что не вызывает никаких подозрений у

окружающих. Только татуировки, Сталин на левой груди и хищник на левом плече сзади, – символические знаки его истинной принадлежности к другой невидимой стране, из которой он вернулся и в которой «вору не страшна смерть». Среди эков сталинских времен считалось, что татуировка с изображением Сталина спасает от смерти – никто не посмеет стрелять в сердце заключенного. Сам же традиционный набор тату на блатном жаргоне так и назывался – фрак с орденами.

С его появлением в любом социальном пространстве (будь то поезд или коммуналка) приходит «центровка» разрушенного семейного, квартирного, домашнего пространства. Он «создает» семью (с Катей ли, в очередной коммуналке ли) и одновременно разрушает. Его «отсутствие» (вышел покурить), а на самом деле ограбление, практически уничтожает то, что составляет «частные» пространства, семейные, бытовые, эмоциональные, тем самым разрушая «дом», «семью», «мужчину», «женщину» – все, что является глубоко личным, будь то единственная память (тельняшка) или единственная мечта (выйти замуж за военного), закончившаяся смертью Кати.

Зрители толком не знают историю Толяна, но именно параллельно с появлением сильного, молодого мужского тела и властного голоса, скрывающего истинное «социальное тело» в военном мундире, голос бьющейся в истерике женщины где-то в вагоне озвучивает скрытую женскую драму – *Меня ограбили*. Ограбленное Толяном пространство – частное, локальное, домашнее, оскудевшее, одинокое, в привычном значении – женское. Толян играет абсолютно поглощающего все пространство вокруг него, «русского офицера», рядом с которым любая другая мужская фигура маргинальна, недостаточна, бессильна, инвалидна, или вообще отсутствует.

Попытка перешагнуть в другое классово-маркированное пространство – ограбить квартиру военного врача – тщетна. Хотя эпизоды в квартире врача маргинальны, это скрытое частное пространство в своих деталях рассказывает географию командировок военного мужа скучающей дамочки – узнаваемую по хрусталу, сервизам, мебели – из других «частных» пространств системы. Причем сама профессия ее мужа, лишь однажды упоминаемая, – военный врач – становится знаковой деталью, штрихом обозначившей политическую «медиализацию» пространств за горизонтом «дома». Трагическим апофеозом желанием Толяна, чье исполнение «роли» было прервано случайно, возникают последние кадры фильма с участием его «сына», российского офицера. Власть оборачивается пустотой, и отмщение, чтобы стать истинным «сыном» своего отца-солдата (существующего «идеальным призраком» лишь в воображении Саньки), означает карьеру военного. Офицера, который приводит «рецепты лечения» в исполнение где-то среди смертей на Кавказе, на разломах советской «семейной» пасторали и ее «частных» пространств.

* * * * *

«Я выстроил этот образ, как храм»

Андрей Битов

«Восток – дело тонкое»

Из фильма *Белое солнце пустыни*

Довоенные фильмы вошли в советское визуальное «знание» о «Востоке» штурмом Зимнего «под документ», чапаевской лихостью, незабываемым хитроватым «крутится-вертится шар голубой» Бориса Чиркова, членом правительства Веры Марецкой, женственностью Любви Орловой и новой советской женщиной Тамары Макаровой, сохранявшей загадочность и эротичную привлекательность будь то в *Учителе*, *Семерых смелых* или *Комсомольске*. Запомнилась та киноэпоха и знаменитыми эпизодами – развязной телесностью женского батальона у стен Зимнего и туземной «дикой» дивизией (!). Дискурсы этничности и расы всегда задействуют образы мужественности и женственности, и гендерная маркированность этих образов формирует определенные расовые и этнические иерархии. Российская культурная традиция тому не исключение. Восточные мусульманские общества воспринимались преимущественно сквозь призму ориенталистской¹ мистификации, колонизации и «европейской» деноминации, не говоря уж и об этноцентристских и андроцентристских дискурсах «внутри» самих восточных культур и сложившихся категориях «мужчина» и «женщина». Идеология гендера в исламских обществах получала монолитную интерпретацию в советской гендерной идеологии, безо всяких усилий большего понимания ислама как исторической, политической и настоящей реальности мусульманских культур. Современный нам текст Александра Солженицына (<http://obval.by.ru/4.htm>) включает столь знакомый спектр ориенталистских аргументов, транслированный в постсоветскую ситуацию².

В Голливуде ориенталистские сюжеты и образы «дразнили зрителей ощущениями безграничной страсти, мисцегенации и неукротимых приключений в диком и природном окружении» (Bernstein, 4). Ориенталистские конвенции в зарождающемся кино не обошлись без влияния Русских Балетов Сергея Дягилева (Клеопатра, Тамар, Шехеразада). Образы и символы, характерные, скажем, для британского ориенталистского дискурса, например, египтомания, проклятие фараонов классически представлены в фильмах *Мумия* и *Мумия-2*, невероятно воинственных голливудских сказках, в которых роль слушателя «шехеразады» отводится уже глобальному потребителю визуальных ориенталистских клише. Как западные кинематографические традиции, так и российское кино вырабатывали свои нарративные конвенции, риторические приемы и иконографию, которая «информировала» ориенталистскую традицию в кинема-

тографе. При всем различии спектров образов экзотизация и эротизация явились неременной частью в структуризации визуальных фантазий. Нарратив путешествия тому является общим примером.

Дело и в том, что, как указывает Элла Шохат, «рождение» кино совпало само по себе с империалистическим периодом, когда различные колонизированные цивилизации уже находились в процессе формирования своих конфликтующих идентичностей по отношению к своим колонизаторам. (Shohat, 25) Зарождающееся российское кино (видовой фильм *Прибой волн в Тихом океане*, покоривший молодого А. Ханжонкова) не обошло вниманием и ориенталистскую тематику. Российский зритель начала двадцатого века переживал «вживую» сюжет песни «Из-за острова на стрежень...» (фильм *Понизовая вольница*, первый русский художественный фильм). Тогда же был поставлен фильм *Ермак Тимофеевич – покоритель Сибири* на студии Ханжонкова, а у А. Дранкова возникла идея поставить *Из истории кавказских войн*. Видовой фильм *Нил ночью* лондонских прокатчиков, благодаря тому же Ханжонкову, пользовался в России огромным успехом.

В российском политическом и культурном ориентализме инсулярность, закрытость рассматривались в качестве общей характеристики восточных обществ. Но советскому идеологическому и дискурсивному режиму требовалось изменить имперскую модель российского ориентализма и предложить то, о чем писал Эдвард Саид, а именно, свой собственный «топос, набор референций, набор характеристик, который как бы имеет свое происхождение в цитате или фрагменте текста или цитате из другого текста о Востоке, или что-то из прежнего воображения, или амальгаму всего этого». Русский культурный топос, безусловно, оказался таким неисчерпаемым «источником», но тем не менее восстановительную функцию «цитирования предыдущего авторства» (Эдвард Саид) было необходимо переосмыслить в советском производстве исторического и культурного знания, в иных категориях и в иной систематизации. Например, метонимическая ассоциация между Востоком и женщиной (об этом пишет в своих работах Мейда Йегенотлу), характерная для ориенталистских дискурсов в европейских культурах, включая российскую. Эта метонимическая связка не исчезла, но тем не менее символической фигурой в модернизированном преодолении исторической и экономической инсулярности должен был стать коллективный мужской субъект, как это продемонстрировал уже советский авангард в фильмах двадцатых годов *Турксибе* и *Соли для Сванетии*. *Потомок Чингис-хана (Буря над Азией)* особо показателен из-за четко выстроенного *Bildungs*-сюжета о новом историческом субъекте на восточных границах Советской России.

О *Турксибе* следует отметить, что правительство дало указание снять этот фильм для «просвещения» «отсталого» Востока. С другой стороны, если советское кино не унаследовало визуального имперского дискурса «мумифи-



Потомок Чингис-хана
(реж. Вс. Пудовкин)

кации» Востока, то «просвещенческие» фигуры путешественника и ученого (неприменно мужчины), символ прогресса и развития, зрителю были знакомы по советским фильмам об Арсеньеве, Миклухо-Маклае, в фильмах жанра литературной адаптации и так далее.

Советский ориентализм быстро нашел свою жанровую нишу в производстве музыкальных фильмов. Комедия явилась тем самым жанром, который был востребован в своей полезной политической, социальной и психологической

функции. Как пишет исследователь Хейворд, «комедийный жанр является аренной, или он обеспечивает арену, на которой подавленные напряжения можно высвободить наиболее безопасным способом». Успех довоенной советской пасторали *Свинарки и пастуха* был продиктован в значительной степени обновленной идеологией гендера и этничности и соответствующими образами мужественности и женственности в советском «семейном романе». Советское визуальное воображение впитало немало из российского ориенталистского дискурса, в котором Зарема, страстная, сексуальная, непредсказуемая, дикая, убивает милую, нежную, покорную, но независимую Марию и в котором кавказский (или восточный) мужчина предстал в образе гордого необузданного независимого воина. Про такого в *Свинарке и пастухе* русская крестьянская девушка недвусмысленно сказала: «А не понравится ему какая овца, сразу зарежет». В этом же фильме пасторализация «романа» наций и процессе создания советской Семьи востребовала образ кавказца – благородного, воспитанного, нежного, вежливого, сексуально привлекательного (!), просто красавца (но еще не комсомольца), положив начало незабываемому идеалу кавказской маскулинности. «Теперь я вас не боюсь», – с любовью сказала в советское «навсегда» Глаша красавцу Мусаibu в 1940 году, после сталинских чисток на Кавказе.

«Семейный роман» советского ориентализма не мог обойти ту историю, которую

Мусаиб в исполнении
В. Зельдина

Солженицын обозначил как добровольное включение и расширение границ – конечно, *с любовью, но безусловно* – и в процессе военизации советской субъективности, как их защита. Риторика «защиты» имплицитно подразумевает моральное превосходство агента действия и утверждает его патерналистскую прерогативу, как, например, в жанре пограничного фильма *Джужубарс*.

Российский и вслед за ним советский ориентализм не создал образ, подобный Баттерфляй, и образ солдата-крестьянина-отца даже не нуждается во фрейдовском «мифе бастарда», выводя сам мотив (не)легитимности за пределы российской и позже советской нарративизации ориентализма, чему пародийным подтверждением звучит в *Бриллиантовой руке* «руссо туристо, облик морале» на любой территории.



Кадр из фильма *Джужубарс* (1936, реж. Шнейдеров)

Лишь только в киносказках, таких как *Волшебная лампа Алладина* (1966) или *Черный принц Аджуба* (1989) мы встречаемся с соблазнительной (но очень скромной) восточной принцессой.

Киносказки, тем не менее, выделяют достаточно «исторического» пространства для «азиатизации» воображаемого врага, с которым непременно сражались русские богатыри. Эпические же полотна о войне, как, скажем, *Освобождение*, по самому своему названию маргинализировали или исключали неславянское присутствие на экране, тем самым принципиально

вычерчивая доминантные репрезентации героя, победителя, воина. Защита, протекция, иными словами, патернализация репрезентационного дискурса, с одной стороны, симптоматически оказывалась частью военизированного иерархического мышления «принятия» в семью более цивилизованную (уже за счет овладения марксизмом на практике) и политических амбиций советских руководителей превратить прежде отсталые области в показательное «светлое» будущее.



С другой стороны, политический патернализм был выстроен по принципу символического обмена в реструктуризации местных, локальных, титулярных патриархальных отношений. Частная сфера семьи оставалась прерогативой «младших братьев» по политической борьбе. В этой шкале (ре)продуктивного обмена сексуальность оставалась под «семейным» контролем, поскольку близость «старшего брата» или «отца» если не табуировала, то контролировала в гендерных системах различных культурных практик границы этнические и расовые.

Отцовство и война возникают в качестве темы в фильме *Отец солдата*, который принадлежал к числу культовых фильмов о мужском грузинском или – шире – закавказском характере, романтических, независимо от жанра фильма. Не следует забывать, однако, и о традиционном восприятии грузин и армян как братьев по вере, также определявшем явные симпатии советских кинематографистов в выборе мужских характеров «кавказской национальности». Фильм о грузинском крестьянине-виноградаре, попавшем на фронт и дошедшем до Берлина, зеркально «развернул» фабулу *Баллады о солдате* Григория Чухрая. Там сын едет с фронта на побывку к матери, здесь – отец, колоритный персонаж в исполнении Серго Закариадзе, движется по следам сына к фронту, на передовую. Как писал критик, «Чхеидзе одним из первых в советском кино сумел показать эпизод «большой войны» через призму национального восприятия».

В *Балладе о солдате* Алеша отправлялся в последний путь домой, в то время как в *Отце солдата* грузинский пожилой крестьянин Лука решил проведать сына на фронте и отвезти ему гостинцев из дома. Именно отец следует по «следам» сына на пути в Берлин. Именно отец слушает рассказы о героическом и славном сыне. Именно отец становится фигурой *pieta*, обнимая тело убитого сына на одном из этажей рейхстага. Именно грузинский отец атакует советский танк, наехавший на саженьцы виноградной лозы, и русский танкист виновато разговаривает с ним как провинившийся сын. В этом очень мужском фильме даже генералы чувствуют себя старшими сыновьями в присутствии Луки. Это фильм о власти отца – крестьянина и солдата, – в котором незабываемый грузинский акцент важен, как пунктирно-голосовое – моделирующее – обозначение продолжения этой власти в семье и воспитании сыновей подобно Луке. Что страстно видела аудитория того времени – отцовский идеал, который столь легитимно был отдан именно грузинскому актеру Серго Закариадзе. (Из Андрея Битова: *И где взял я, как родился во мне образ некой горной страны. Страны реальных идеалов? Между тем страна эта всегда была рядом, где бы я ни был; просто страна, где все было тем, что оно есть: камень – камнем, дерево – деревом, вода – водой. Свет – светом, зверь – зверем, а человек – человеком. Где труд был трудом и отдых – отдыхом, голод – голодом и жажда – жаждой. Мужчина – мужчиной и женщина – женщиной. Где всем камням, травам и тварям соответствовали имен-*

но их назначение и суть, где бы всем понятиям вернулся их исконный смысл Страна была рядом. И только меня в ней не было ...)

Фильм *Мимино* – это и грустный перифраз мечты, в предвоенные времена чудесно-пасторальной, когда герой картины, добравшись до Москвы, говорит в телефонную трубку: «Ларису Иванну хочу». Москва, которая его «не хочет», вдруг превращается в моральную противоположность миру Мимино – город денег, связей, безразличия, отчуждения, жульничества. Красивая стюардесса – та самая «птица»-мечта, с которой Мимино легко в конце концов прощается, поскольку его место там, где он «принадлежит». Грузинский язык маркирует автономность его среды. Когда действие фильма разворачивается в Грузии, идет перевод на русский язык, тем самым выводя советского зрителя за пределы хабитуса Мимино. Мужская аутентичность, возрождение былых мужских идеалов, истинная мужественность, дебаты об утраченной ответственности отцов и так далее – все это еще незабытый культурно-социальный контекст, в котором идеалы мужественности (Мимино – сын, брат, друг и главное – грузин, будь то где-то в Германии, или как его анонимный собеседник, в Израиле) и отцовства (Отец солдата) обозначили поиски примеров, «переживших» равенство полов. Связь «отец – сын» становится имманентной «по принадлежности» уже транснациональной (Грузия – Израиль).

Более того, эта связь имманентна как непререкаемая ценность в российской «любви» к Грузии (позже сменившейся на «кавказскую грусть») и уже как историческая данность (общее военное прошлое) в скрытом пространстве контроля за развитием националистических тенденций в советских республиках. Поэтому русский генерал столь «безошибочно» узнал в Мимино сына своего погибшего друга. Неважно, что он обознался (хотя сам факт (не)узнавания снова напоминает о «лицах кавказской национальности»). Важно, что любое лицо кавказской национальности оказывалось для этого русского военного генерала «сыном», для которого он мог сделать все так, что Мимино становился грузинской Золушкой. (Вот сложно представить в советском кино сюжетную ситуацию, в которой грузинский советский генерал помогает русскому парню из рязанской деревни в карьерном продвижении.)

Фильм *В бой идут одни старики* стал апофеозом «дружбы братских народов», объединенных смертью своих сыновей на поле войны. Очень красивая история любви русской летчицы и казахского истребителя трагична, да и невозможно было найти на советском экране историю любви скажем русской девушки и киргизского парня, или азербайджанки и украинца, при всей нашей обоюдной любви друг к другу. Кино «мейнстрим» как-то обстоятельно и настойчиво обходило тему этничности и расы в частной сфере, охотно переводя тему семьи на уровень исторической дистанции. История захватывала своими сюжетами, как, скажем, в фильме *Алые маки Иссык-Куля*. Советский истерн превратил славную фигуру Чингачгука в революционно-романтический образ

героического киргиза (1972, режиссер Л. Пчелкин, по повести А. Сытина «Контрабандисты Тянь-Шаня»). Фильм *Первый учитель* (1965, режиссер Андрей Михалков-Кончаловский; по одноименной повести Чингиза Айтматова) – миф «возрождения» восточной женщины, конечно, возможен лишь благодаря приходу и вмешательству модернистской фигуры киргиза-красноармейца в исполнении Болота Бейшеналиева. «Женщина Азии» возникла в мифологическом образе матери (душа и почва) в таком фильме, как Материнское поле о женщине, потерявшей на фронте мужа и (1967, режиссер Геннадий Базаров; Поэтическая драма по одноименной повести Ч. Айтматова).

Можно утверждать, что исламские культуры осваивались в советском визуальном дискурсе не иначе как угнетенные прежним имперским порядком и в своем аграрно-феодалном состоянии требующие прогрессивного и радикального вмешательства. Исторические фильмы, снятые на республиканских киностудиях, выполняли функцию «глубокой историзации», «визуальной эпикализации» этнического сознания, и герои этих лент – созданные согласно правилам советского генеалогического древа – являлись тем «мужественным» рубежом национальных историй, сохранившим их в аутентичности частных пространств, тех самых систем эмоциональных отношений, которые, согласно Роберту Коннеллу, являются ключевыми в гендерном режиме.

С другой стороны, одна из доминантных культурных практик, дискурс инсультности, закрытости незападных и нехристианских культур, постепенно стал проявляться в качестве составной советского ориентализма, который, по мере развития экономической стагнации, транслировался в множественные националистические и расистские тенденции. В советской ориенталистской традиции можно увидеть, с одной стороны, развитие приключенческих фильмов, особенно на тему гражданской войны, скажем, довоенный фильм *Тринадцать*, уже в тридцатые годы ставший гибридом приключенческого и военного жанров, столь важных для историзации недавних военных походов против басмачей в Центральной Азии. Фильм *Тринадцать* был римейком фильма *Потерянный патруль* Джона Форда. Сталин любил этот фильм, и по слухам он приказал сделать советский вариант. В то же время, американские фильмы *Последний из команчей* (1952) и *Сахара* (1943) некоторые считают римейками роммовского фильма. Фильм стабилизировал в советском визуальном сознании образ коллективного мужского врага, скрывающегося в песках Центральной Азии. Пустыня, песок, конечно же, и, как правило, выступили в роли метафор изменчивости/измены, коварства и непредсказуемости. Образ басмача, классового врага, приносящего беспорядок, хаос, опустошение и регресс, знаком и по другим фильмам о событиях на территориях Средней Азии. Фильм перекликается с фильмом *Офицеры* (1971), в котором использована история борьбы с басмачеством в разработке образа такого неисправимого восточного предателя, мужчины жестокого и лживого. Рядом с ним страстное благо-

родство героев, русских советских офицеров В. Ланового и Г. Юматова становилось непререкаемой точкой отсчета в советской педагогике мужского этоса.

В этой традиции выдержан один из культовых фильмов советского периода *Белое солнце пустыни* (1969). Режиссер Владимир Мотыль оживил романтическую тему гарема. Гарем является одной из основных троп европейских ориенталистских дискурсов, и российский тому не исключение. Пушкин оставил нам романтический ореол тайны, недоступности, боязливости и восточной красоты, спрятанной даже не за чадрой, а за стенами, символа гиперсексуальности и репродуктивного здоровья восточного владыки.



Гарем – это «часть» восточного мужского тела, с которой он не расстанется, и измена в символическом смысле является оскотлением. Смерть изменницы «возвращает» сексуальную власть ее мужу. Гарем в российском культурном сознании и далее в советском являлся признаком недостаточной цивилизованности исламских обществ в вопросах семьи и любви. Безусловно,

в советский период урбанизации и модернизации определенной модели гетеросексуальной нуклеарной репродуктивно-ориентированной семьи чадра и гарем объявлялись пережитком феодального прошлого, присущего исламским обществам. В создании такого образа фигурой умолчания был тот факт, что система гарема никоим образом не возникла в исламских культурах. Но именно такой образ «гаремного» прошлого азиатских обществ пронизывал советское сознание настолько мощно, что сегодня этот образ «вспоминается» как реальное прошлое в идеях полигамии, как тоже «исторически» существовавшей семейной модели, например, бывшим президентом Ингушетии Русланом Аушевым.

Оппозиция «дома» «гарему», столь красочно прорисованная в *Белом солнце пустыни*, разыгрывалась по-разному в различных колониальных мифологиях. Здесь интересна модификация оппозиции в мифологии «развитого социализма», который – при всех качественных изменениях прежней российской колониальной политики, сумел приспособиться не менее качественно к системе клановых связей, столь распространенной в культурах Закавказья, Средней Азии (кланы в культурах Балтии – тоже отдельная историческая траектория).

Дискурс «дома» связан с женским образом чистоты и красоты, и экзотизация Другого происходит и за счет экзотизации Другой женщины, ее скрытости, неясности. В эстетике красоты, как пишет Индерпал Гревал, красота была результатом ясности и противоположностью нечеткости, неясности экзотического Другого (Grewal, 25). В нарративах европейских путешественников то, что абстрактно обозначалось «Востоком», Азией, становилось пространством тем-

ноты не только потому, что «оно было неизвестным, воспринималось как некая тайна, но и потому что считалось, что во всех этих землях правят те деспотии, от которых Европа избавилась» (Grewal, 26). Паноптикон становился противоположностью подземелью и метафорической противоположностью гарему, так как в паноптиконе принцип ясности, прозрачности, видимого управлял технологиями власти, в том числе и гендерными (Grewal, 26). Например, лицо становилось не чем иным, как отражением внутренних качеств, и в такой эстетике все, что связано с ужасом, страхом, уродством и так далее, получало исключительно расиализированное толкование. В российской советской эстетике красоты («У москвички две косички, у таджички – двадцать пять...»), приветствовались такие выражения, как «красивая грузинка», «красивая казашка», но за кем же (за какой блондинкой?) оставался титул «самая красивая – и желанная – женщина»?

Идиллия, в которую все время «возвращается» в своих непосланных письмах Сухов, – воображаемое «русское поле» чистого, аккуратного пасторального «дома». Идеальная территория русского поля и тела Катерины Матвевны, как наливное яблочко – суховская фантазия социальной гармонии в стиле *rustique*. В этом «внутреннем взгляде» самый дальний кадр, панорамный, – иконическая и печальная фигурка Катерины Матвевны среди парадизной зелени, а самый крупный кадр тела Катерины Матвевны – вернее, мысли о нем, когда она приподнимает подол юбки.



Именно на этой мысли, на исключительно приближенном объекте «своих» дальних желаний прерывается цепочка «пасторальных» фантазий Сухова – от идеальной картинки и понятного желания обладать дальше, до наведения порядка на «своей» территории и в сексуальных «чужих» желаниях. И достижима эта «идиллия», гармония внутреннего мира с внешним, лишь в оргиастической перестрелке и очищающем пламени. Трудно сказать, насколько фильм был симптоматичен в контексте гендерной ситуации в республиках Советской Азии, но то, что популярность фильму не в последнюю очередь принес исторический сюжет борьбы с басмачами, прорисовывало «откат» в советском пасторальном «доме» к расиализированным образам различий, непреодоленных и непреодолимых.

Образ гарема и паранджи связан с образом деспотического правителя. Снятие паранджи означало процесс оцивилизации колоний, шаг к созданию мирной, неугрожающего, видимого населения (или «прозрачного»). В этом смысле доминантному дискурсу славянской аутентичности, русских корней и соответствующих образов женственности сопутствовали дискурсы «местной аутентичности» (или, говоря советским политическим языком, титулярности). «Аутентичность» вызывала к жизни клишированные в советской историографии образы Других женщин, и гарем удивительно пришелся к месту. Ведь «аутентичность» сопровождалась неизменным дифференциалом гендерно-маркированной, как, например, в данном фильме, цивилизованности в формах сексуальных и репродуктивных отношений (две косички против двадцати пяти; Сухов и его незабвенная против деспота Абдуллы с его гаремом).

Истерн – столь же имперский жанр, как и вестерн. В обоих война идет за продвижение цивилизации и культуры в пространства дикости, природы. Мотыль однажды сказал в интервью, что в жанровом отношении его фильм – это некий коктейль русской сказки и вестерна, и огромное влияние на него оказали американские фильмы *Stagecoach*, *The Magnificent Seven*, а также *High Noon*. Истерн часто рассматривают как нежанровую форму вестерна. В обоих жанрах война идет за продвижение цивилизации и культуры в пространства дикости и природы (или одичания и запустения). Советский истерн, вышедший вскоре после *Офицеров*, вернул подзабытое ощущение Востока, опасного и агрессивного, регрессивного и кровожадного, неизменного и неизменяемого. Борьба между героем и негодяем в приключенческом фильме, вестерне и истерне идет из-за женщины или – из-за редкой и ценной древней вещицы (как, скажем, в фильмах про Индиану Джонса). Такой «вещицей» в истерне *Белое солнце пустыни* стал гарем, пережиток прошлого и «территория» классово-мужской борьбы.

Красноармеец Сухов уже закончил воевать, и неохота ему задерживаться в пустыне рядом с Каспием, если все мысли его уже там, в родной России, рядом с крепкой крестьянской женой. Его помощник Саид возникает в качестве вариации Чингачгука (ведь в вестернах должен быть хороший индеец).

Историческая преемственность («за державу обидно») в процессе наведения порядка включает и прежнего главу таможни. Абдулла ведь был контрабандистом во времена Империи – нарушение «границ» порядка оказывается «хобби»/удовольствием всей его жизни. Действие разворачивается на территории музея восточных культур, Его хранителем может выступать только русский пожилой интеллигент, означая, таким образом, ценностную шкалу знания и его хранения, с одной стороны, и всеразрушающей дикости – с другой. Он и погибает от выстрела Абдуллы прямо в перевернутую икону Богоматери, которую хранитель прижимает к сердцу.



В беспредельности желаний (убить без раздумий или взять любую девушку в гарем) он, ну просто жестокий восточный янычар, противопоставлен Сухову, как очень невоинственному, *не желающему* воевать, но любящему порядок и спокойствие, очень спокойному, рассудительному, выдержанному, пьющему водочку так аккуратно и не более нормы. Вынужденная необходимость – этот ход знаком и по другим гегемонным дискурсам освоения территории Другого, (логика аргумента А. Солженицына). Здесь территорией становится гарем, коллективное женское «тело», которое Сухов морально обязан защитить от кровавого и жестокого бандита Абдуллы.

К этой микровойне за освобождение женщин Востока присоединяется и бывший глава российской имперской таможни. Фотографии его далекой молодости на стенах комнаты повествуют о его героической офицерской биографии, возможно, на полях русско-японской или русско-германской войны. Партнером Сухова в войне за гарем подключается и местный бедняк (классовый элемент здесь налицо), а также молоденький красноармеец. Трагедия последнего заключается в том, что, влюбившись в образ-«личико» за чадрой (классическое «Гюльчатай, покажи личико»), в последний момент своей жизни он видит истинное лицо того, кто поднял чадру – Абдуллы в одежде уже убитой девушки.



«Умереть от любви» к неизведанному Востоку, таинственному и обманчивому, женственному лишь в образах и фантазиях, но жестокому и деспотичному в его истинном мужском воплощении (построение эпизода убийства Абдуллой Петрухи – экстремально-насильственный вариант гомосексуального овладения и власти) – вот это невозможно для Сухова, поскольку он влюблен только в свою жену, и его отношение к женщинам подчеркнуто патерналистское, смахивающее на коменданта женского общежития. Вот такой «отцовский» элемент в его поведении невозможно сравнить, например, с сексуализированной обманчивой фантазией овладения Востока-восточной женщины в западных дискурсах (М. Баттерфляй тому яркий пример), что столь ярко подчеркивает политический патернализм советской гендерной системы по отношению к центрально-азиатским обществам. И не менее отчетливо проявляет «несмешиваемость» культур, или культурную «гетерофилию», о которой пишет Зигмунт Бауман, в частной, семейной, репродуктивной сфере.

Женщины обществ и культур Средней Азии, безусловно, включались в систему советского рынка труда, как правило, в его аграрный сектор. Женщины принимали участие в общественной и партийной работе, но при этом традиционная система семейных отношений радикально не менялась именно в рамках советской политики многокультурного общества. В этой модели гетеросексуальная нуклеарная семья являлась основной, но при сохранении традиционных семейных отношений, характеризовавших данную культуру в ее отличиях от других культур. Восточная женщина появляется как некое молчание, экран, тень. Так, например, в *Кавказской пленнице* Леонида Гайдая мы с удовольствием следим за перипетиями влюбленной молодой пары. Вскользь принимаем один из маргинальных женских эпизодов (с тетей героини фильма) как сам собой разумеющийся – потому что восточный и уже неизменяемый – патриархальный семейный уклад, демонстрируемый персонажем Мрктчяна. Кстати, *happy end* стал возможен по сюжету благодаря тому, что именно она (ее имя в фильме даже не звучит) рассказывает, что же произошло.

В поздний советский период стагнации случаи саможжения девушек в азиатских республиках, которые оказывались в состоянии расщепления между общими социальными нормами и нормативами традиционных семейных укладов, привели к обсуждению проблем женского равноправия в этих обществах, но не настолько, чтобы привести к каким-то радикальным изменениям в традиционном укладе. Здесь примешивались и другие противоречивые тенденции. Именно в это десятилетие стал формироваться дискурс кризиса русской мужественности, демографические проблемы славянских наций. На этом фоне традиционная семья, скажем, в Грузии или Киргизстане приводилась в качестве модели репродуктивного сохранения нации именно в связи с ростом демографических показателей в этих республиках. К традиции, к аутентичности, к корням стали призывать и Виктор Астафьев, и другие «аграрные» писатели России.

С другой стороны, обсуждение кризиса мужественности не избежало расистских импликаций, выразившихся в формировании анти-«азиатского» мышления и поиска вины в стагнации именно на восточных территориях СССР. Достаточно вспомнить прогремевшие процессы о взятках и коррупции в азиатских республиках СССР (которые позже привели в Москву). Примешивалось формирование дискурса демографического восточного цунами, которое накроет славянские нации. В этом контексте фильм *Белое солнце пустыни* выявил эти тенденции на уровне политического бессознательного – экономическая и репродуктивная угроза. Ведь Абдулла чертовски привлекателен, мужествен, моложе Сухова, да и совсем мальчишка Петруха никак не смотрится рядом с таким воином – ах, как он держится на коне! Но именно такое сильное, полное сексуальной-военной отваги тело (и все еще стреляет, даже мертвый – вот насколько опасен Абдулла!) должно на глазах у советской публики упасть в нефтяную «грязь».



Деградация – иметь так много женщин (официально) и так много нефти – наказуема в цивилизованной войне красноармейца Сухова против азиатского деспотизма, беспорядка (банда) и спячки (вечные старички у стены).

Верность «внутреннему видению» – вот что приносит Сухов в противовес Абдулле – верность семейно-политическая. Обнаженные пупки – наиболее эротическая сцена среди фильмов 70-х годов, и сон вдруг провоцирует Сухова в чудном образе себя как обладателя гарема.



Верность, как у павловских объектов, оказывается сильнее «мужского» «естественного инстинкта», и в этом – несомненная исторически прогрессивная победа культурного и красноармейца-мужчины Сухова (его желания под контролем) от самца-убийцы Абдуллы, полного кровожадных инстинктов, включая обладание женщиной против ее желаний. Когда юная Гюльчатай в качестве «любимой жены» обнимает Сухова, тот задает ей вопрос по закону – сколько тебе лет? Как повернулся бы сюжет, если бы она показала все 20 пальчиков? Суховское спасение гарема от Абдуллы, конечно же, скрывает символический нарратив спасения любимого парадиза, его Глаш и Катерин, от опасностей деградирующих безграничных желаний, сексуальных, экономических и политических.

В советских военно-приключенческих фильмах генеалогии мужских характеров были выстроены на политических мифологиях гендерного различия, в которых идеализированная доминантная мужская субъективность как коллективное воображаемое конструировалась посредством гомополитических репрессий этнизированного и расиализированного Другого. При этом именно тело женщины являлось объектом сексуальной/территориальной борьбы. В *Офицерах* белую женщину похищают, но в *Пиратах 20 века* похищенных белая женщина даже подвергается издевательствам со стороны жестокого представителя «желтой опасности». Советская цензура тех времен еще не могла позволить ввод фантазии насилия для создания образа, известного в западном ориенталистском воображении. Как пишет Элла Шохат, фигура арабского убийцы/насильника, как и фигура африканского каннибала, способствует производству нарратива и идеологических ролей западного освободителя, центральных в колониальной фантазии спасения (*colonial rescue fantasy*). Полигамный араб, черный насильник, латиноамериканский мачо – все эти образы обеспечивают апологию доминирования и оправдание западной (любой имперской) экспансии, тесно связанной с идеологически выдержанными визуальными технологиями гендера и сексуальности.

Позже фильм о войне на морях *Пираты 20 века* вызвал мощную волну восторгов – интересно, сколько же мальчишек стали мечтать о походах в дальние моря с тем, чтобы все же надавать по морде этим «азиатам». Советская траектория создания «азиатской опасности» (вариант – исламской опасности) еще ждет своих исследователей, но вот, например, в латвийской центральной газете времен перестройки, которой зачитывались и в России, открыто писали о необходимости избавиться от азиатского экономического мышления и вернуться к цивилизованной Европе.

Одним из наиболее часто демонстрировавшихся ранних постсоветских фильмов стал остросюжетный боевик *Чтобы выжить* (1991), в котором непрерывность войны в нарративизации постсоветской истинной русскости демонстрируется через отношение «отец-сын» и моделирование мужской дружбы в ритуалах войны с неверными. Причем декларируемая исламизация обра-

за врага характерна и для других боевиков на пост-афганскую тематику в качестве визуальной терапевтической компенсации за афганский провал в советской патерналистской риторике «защиты». Опять же столь мощный и жестокий враг в исполнении Александра Розенбаума запоминается – очевидно, в своей мужской власти над всеми, кто его окружает. Именно такого врага – влекущего к себе своей силой, но девиантного – необходимо уничтожить в огне чрева, его породившего – вертолета, знакомого с афганских времен. *Чтобы выжить* настолько националистичен и ортодоксален, насколько он проникнут биологизацией «русской» мужественности уже в самом названии фильма, снятого в ситуации политической потери территорий Закавказья и Центральной Азии. Практическое отсутствие женских персонажей в этом фильме переводит их в категорию защищаемых, пассивных, возможных жертв агрессивного нео-паши с Востока, скрываемых за спиной бывшего афганского десантника-победителя в схватке за биологическое выживание на территориях распавшего братского союза. Братство переводится в «семейную» мужскую сферу – отец-сын-афганский «брат», – которая выступает единственной *истинно* легитимной территорией вместо распавшихся символических сигнификаций коллективной мужественности, девиантных в силу девиантности символического порядка, их создавшего. Поэтому и наведение порядка на границах носит «естественный» очистительный характер в постсоветском продолжении истерна красноармейца Сухова, а фигуры, подобной Саиду, и близко нет. На постсоветских экранах трудно найти фильм подобный *Мимино*. Экраном постсоветских желаний стала фраза «лица кавказской национальности».

Гетеро-нарратив «великой семьи» оказался в стадии распада, и в отторжении от наследия можно отвлечься от исследования «женского вопроса», поскольку – и это даже провозглашают гендерно-начитанные исследователи, «женщины легче приспособляются». При всем биологизме данного утверждения (слава богу, не пишут еще фантазий про естественную способность женщин к выживанию), показательна искренность сего речевого акта – женщины абсолютно вторичны как репродуктивный, культурный, символический материал для обновленных стратегий мужских желаний. Проблема в том, что идут поиски перформативных сценариев *абсолютно* мужского, заключенного в новые политические границы глобального гомосоциального контракта, начиная с кино-войн безграничного *Брата*, кончая братскими победами на домашнем теле-фронте петербургского ОМОНа на ОРТ.

Причем Данила в своей войне с мафией обладает устрашающим качеством делать оружие практически из ничего и разобраться с крутыми афро-американскими мужиками из Чикаго за две минуты экранного времени. Создателям фильмов *Цирк* и *Максимка* такое и не снилось – они не выпустили своих симпатичных черных героев из колониальной мифологии «детства»³. Тема сексуальной зрелости мужчин черной расы не случайно держалась на

заворках советской помощи борьбе Африке против колониальной власти и черным американцам за их гражданские права. Они «выросли» в зрелых и наглых черных парней сразу, как только открылись границы, как только мы насмотрелись американских боевиков, и они сразу же были уничтожены бравым Данилой за проституирование русских женщин.

Расиализация российских так называемых «action movies» проведена и дальше – в обилие образов «лиц кавказской национальности» в бесконечных и уже «на одно лицо» милицейских сериалах о борьбе на внутреннем фронте. Здесь не нужен яркий враг, как Абдулла – не нужны лишние и двойственные эмоции, а главное, не нужны запоминающиеся лица и имена. Персонаж Нагиева запоминается просто потому, что сам Нагиев словно заходит на экран после своей передачи – манеры те же самые. Необходимо другое – зрители, включая телевизор и шелкая «remote control», видят их, «черных» («кавказские лица», «азиаты»...) в множестве, уже не различая, уже не зная имен – и не желая их знать иначе, чем в гендерных иерархиях советской любовной пасторали – в прошлом (для этого есть отеческие кавказские образы для припадков постсоветской ностальгии или «грусти» антикиллера). Достаточно щелкнуть на другой канал – и нет вот этого небритого, черного и подозрительного. И даже ненавистного. Почти врага.

При этом оставляем себе в бесчисленных анекдотах неизменный образ «друга» – «чукчи». Здесь вроде как беспокоиться не стоит.

При этом уже видим дружественные образы эстонских полицейских в общей мужской многосерийной борьбе за чистоту наших обновленных «окон в Европу».

¹ См. работы по ориенталистской тематике Эдварда Саида, Аджаса Ахмада, Арифа Дирлика, Индерпал Гревала, Ричарда Кинга, Тодда Контье, Зиауддина Сардара, Мейды Йегеноглу, Брайана Тернера.

² Из текста А. Солженицына: «Дореволюционная Россия включала в себя более полтора десятка народов и народностей. Многие народы присоединялись к России от самого начала *добровольно* – как малочисленные народности Сибири (манси, вогулы, хакасы, юкагиры и другие, подневольного труда аборигенов Сибирь не знала); также алеуты, эскимосы Аляски, малый и средний жузы казахов, зыряне (коми), марийцы, чувашаи, мордвинаы, кабардинцы. Некоторые из народов были присоединены *поначалу силою* – как волжские и сибирские татары в 16 в., Черкесия, Чечня, Дагестан, Коканд, Хива, Бухара в 19 в., или *восставали позже*, как якуты, енисейские киргизы, чукчи, ительмены в 17 в., башкиры в 18 в. Иные – *сами настойчиво искали русской защиты*, как осетины, грузины, армяне. *Век за веком ещё продолжались набеги* – татарские из Крыма на Москву, затем *беспрестанные чеченские* на равнины, *лились набеги* из Коканда, Хивы, Бухары, – *многое в расширении России происходило за*

счёт войн не наступательных, а оборонительных. (Хотя присоединение Средней Азии и Закавказья – не было непременным условием устойчивости России.)

Мы лишены возможности угадать, как пошло бы развитие всех этих народов и народностей вне присутствия русских. Очевидно, одни бы развивались успешно, окрепли, подчинили бы себе соседей; другие бы отделились их власти; третьи – истекали бы в междоусобицах. Так, в Якутии дорусское время назвалось «эпохой кровавых войн»; часты были межнациональные войны в Туркестане, утихли лишь после русского завоевания; и до 20 века сохранялось напряжение в Азербайджане – между армянами и «татарами», как выражались там тогда. Все такие столкновения утишались российской государственной властью.

...Прироссийской примирительной внутренней политике присоединённые народы занимали своё органическое место в едином государстве, сохраняли своё физическое бытие, природное окружение, религию, культуру, самобытность. И уж ни одна-то народность не была уничтожена, как это знали колониальные империи или Северная Америка.

Такое невиданное многонародное соединение – как же могло устояться и быть прочным? В решающей мере – от образа правления, успешно испробованного и прежде во всемирной истории для той же цели: перед монархом все – равноподданные, в равных правах, без различия религии, племени, не стеснены ни в роде занятий, ни в месте жительства, – да народы, по малоподвижности тех столетий, хоть и не стеснённые никакой «чертой оседлости», не имели склонности мигрировать. Казахи-кочевники, отступившие от джунгарских войск и кокандских набегов, имели в Южной Сибири льготные условия кочевания – и содействие от оседлого русского населения. (Одно создалось в России исключение – относительно евреев, но оно и породило свои глубокие последствия).

А были ли русские в той Российской империи властвующей (как, например, англичане) «имперской нацией»? Отнюдь нет. Подавляющая часть тогдашнего русского народа – крестьянство было страдательным слоем, терпящим. Оно не имело «прибыли» или привилегий от империи, напротив, в полной мере несло гнёт государственного тягла – своими жизнями платило и за петровские стройки, и за императорские войны (многие нации России в армию не брали); крестьянство протацило на себе и крепостное право, и обделённость землёй. «Имперское сознание» бывало у высшего чиновничества (разнонационального), у кого-то из дворянской верхушки, далеко не у всех, у кого-то из буржуазных кругов, окрепших к 20 веку. Но не у народной массы, и благо. Имперское сознание деформирует сознание национальное не к пользе для него, наносит духовный ущерб внутреннему развитию. Нет, не «имперской нацией», но по вековому ходу событий – и по государствообразующей роли, и по перемежному географическому расселению – *русские в России стали народом объемлющим, как бы протканной основой многонационального ковра*, – не частое этническое явление. Это обернулось для русских бременем или роком – сквозь всю российскую историю. И по той же причине пришёлся на русских лобовой удар «ленинской национальной политики». И — гитлеровской войны. И тот же исток – невыразимой трудности всех русских проблем сегодня».

³ Подробнее в готовящейся статье «Цвет и счастье советского отцовства».

Литература

- Bernstein, Matthew «Introduction» in: *Visions of the East*, Matthew Bernstein and Gaylyn Studlar (eds.), Rutgers University Press, 1997
- Grewal, Inderpal. *Home and Harem. Gender, Nation, Empire and the Cultures of Travel*, Cassell, 1997
- Jameson, Fredric. *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis,. BFI Publishing, London, 1995
- Shohat, Ella «Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema» in *Visions of the East*, Matthew Bernstein and Gaylyn Studlar (eds.), Rutgers University Press, 1997
- Smelik, Anneke. *And The Mirror Cracked. Feminist Cinema and Film Theory*. MacMillan press, London, 1998