

ЖЕНСКИЕ И МУЖСКИЕ ОБРАЗЫ В ГРУЗИНСКОМ КИНО

Тамта Татарашвили

Постановка проблемы

Гендерные стереотипы приобретаются в процессе социализации. Кино при этом является одним из мощных агентов навязывания таких стереотипов. Символическо-репрезентативные практики массмедиа, поп-культуры и т. п. параллельно и воспроизводят и отражают идеологические значения, с помощью которых формируются идеологические субъекты, в том числе фемининные и маскулинные. Кино в этом аспекте можно понимать как отражение коллективного подсознательного, в котором хорошо прослеживаются все характерные страхи и ограничения.

Всегда, когда речь заходит о репрезентации женских образов в грузинских фильмах, дискуссия касается асексуальности этих образов и отсутствия эротики в грузинском кино. Считается, что главным компонентом женственности в грузинских фильмах является невинность, целомудрие и «азротичность»/асексуальность. Цель этой статьи проследить специфику репрезентаций мужских и женских образов в грузинском кино. Как эти две стратегии репрезентаций взаимодействуют и взаимоопределяют друг друга? Какую связь с ними имеет понятие сексуальности или эротичности, и какую роль они играют в конструировании гендерных субъектов?

С помощью феминистической кинокритики как теоретического инструмента, я постараюсь ответить на эти вопросы, с одной стороны, с помощью анализа истории развития грузинского кино и главных его тенденций в свете гендерных и сексуальных значений. С другой стороны, я, в виде примера, попытаюсь проанализировать один современный фильм («Ре-

верс», режиссер Дито Цинцадзе, 2005, грузинское производство). Хотя он и нетипичен для сегодняшнего кинопроцесса и является редким исключением, но в то же время касается тех проблем, которые до сих пор были не артикулированы в дискурсе грузинского кино.

Для того чтобы нарисовать общую картину развития грузинского кино и подчеркнуть в нем специфику гендерных и сексуальных репрезентаций, я обратилась к экспертам по истории кино и гендерных исследований¹. В то же время, я начала изучать литературу по истории грузинского кино, поскольку эти тексты дают возможность периодизировать этапы развития кино и выявить в них господствующие тенденции. Таким образом, я смогла проследить возникновение разных форм гендерных репрезентаций в историческом развитии, потому что они, как правило, определялись теми политическими, социальными, экономическими обстоятельствами, которые существовали в стране в том или ином историческом периоде (под «страной» я имею в виду как независимую Грузию, так и Советский Союз).

В результате полученный материал категоризировался следующим образом: а) анализ истории развития кино, б) выявление основных тенденций в кино из перспективы гендерно-сексуальных репрезентаций, в) определение общих факторов, которые повлияли на формирование гендерно-сексуальной репрезентации в грузинском кино.

Первые годы грузинского кинематографа (1910-е гг.): виктимизированная женщина

Начало грузинского кино связывают с документальными хрониками А. Дигмелова и В. Амашукели, первым полнометражным документальным фильмом «Путешествие Акакия Церетели в Рача-Лечхуми» (1912, реж. В. Амашукели) и первым полнометражным художественным фильмом «Кристине» (1917, реж. А. Цуцунава). Современные историки кино, в отличие от советских коллег, отделяют эти фильмы от последующих фильмов, производимых в Советской Грузии 20-х годов. Главным фактором такого разделения служит не только историческая грань между

¹ Было проведено четыре интервью с экспертами кино и гендерных исследований.

двумя эпохами, но и идеологическое различие между дискурсами национально настроенных политических сил и социал-марксистов. И тем, и другим кинематограф служил оружием пропаганды: первым – для подчеркивания национальных ценностей, вторым – для пропаганды классовой борьбы.

Это различие выявилось и в понимании репрезентации женского образа в фильме «Кристине». Здесь была представлена история женщины, которая была изнасилована богатым помещиком и вынуждена покинуть родной дом в деревне. Она идет в город, становится куртизанкой и в конце фильма еще молодая, но уже изуродованная и больная, умирает на улице в мучениях. Образ Кристине как жертвы современные историки кино связывают с проблемой репрезентации грузинских (кавказских) женщин в русской литературе и сравнивают с другими женскими образами экранизаций грузинской литературы в фильмах 20-х годов². Большинство случаев отражает тенденцию к экзотизации восточных женщин, всегда представленных как жертвы насилия. Именно так интерпретировалась «Кристине», снятая в 10-е годы XX века. «Кристине» отличается от них тем, что там не акцентируется классовая борьба. Несмотря на личное унижение, главный персонаж не руководствуется чувством классовой мести по отношению к представителям высшего слоя. «...Причины деградации национального сознания главной героини Кристине заложены в отчужденности от родной земли, в социальном превращении, а не в социальных притеснениях, как это было отображено позднее, в 20-е годы»³. Таким образом, можно различать причины виктимизации женских персонажей в фильмах национального дискурса и в фильмах советского периода. В обоих случаях, несмотря на то, какую идеологию выражали авторы, советскую либо национальную, женщина все-таки становилась жертвой. Ее, чистую и невинную, насиловала какая-нибудь «нечистая» сила. Особенно явно этот процесс виден при анализе фильмов 20-х годов.

² В основном эти фильмы, как и «Кристине», были экранизацией произведений Эгнатэ Ниношвили (1859-1894). Его рассказы давали хорошую почву для акцентирования классового противостояния и описания угнетения крестьян.

³ Жгенти О. Национальный и социальный вопрос в грузинском кино – 10-20 годы. Университет театра и кино имени Шота Руставели, 2007. С. 40.

1920-е годы: женщина и ее социальные функции

20-е годы в истории советского кино знаменуются новейшими и революционными кинопоисками и находками. Обобщая, всю эту эпоху называют киноавангардом⁴, и это движение нашло свой отклик и в фильмах грузинских режиссеров Н. Шенгелая, К. Микаберидзе, М. Калатошишвили и др.

«Наверное, это самый интересный период в истории грузинского кино, из-за существовавших в то время авангардных тенденций. В этом периоде тоже трудно говорить о чем-то без рассмотрения контекста. Эпоха была переломных изменений, серьезные катаклизмы происходили в социуме, и это, конечно, отображалось на культуре, и это было прецедентом, когда авангардное искусство и официальная идеология были переплетены друг с другом. Как правило, авангард развивается всегда в стратах, отстраненных от официального дискурса. Но в этом случае новая идеология и новое правительство нуждались в новом языке, и авангардное кино стало одним из главных механизмов идеологии. В случае искусства 20-х годов это двухстороннее слияние состоялось»⁵.

Актуальным оставался вопрос о женских персонажах. Целая серия виктимизированных женщин появилась в фильмах режиссеров А. Бек-Назарова и И. Перестиани, которые в этот период переселились в Грузию и делали, в основном, экранизации грузинской классической литературы («Натэла», 1926; «Разбойник Арсена», 1923; «Убийца отца», 1923; «Дело об убийстве Тариела Мклавадзе», 1925). Эти фильмы представляли собой экзотические иллюстрации кавказских традиций. Тогдашние критики писали, что мнение чиновников царской России о Кавказе, как дикой экзотической стране, автоматически перешло в советские фильмы. В таких фильмах историческая роль грузинской женщины нарочно принижалась и обесценивалась.

⁴ Авангард (фр. avant-garde – передовой отряд) – течение в кинематографе, тесно связанное с новаторскими тенденциями, получившими развитие в европейском театре, живописи и литературе 1920-х гг. во Франции, Германии и России. Русский авангард был тесно связан с общим подъемом искусства после Октябрьской революции и отличался разноплановостью. Поиски велись как в сфере кинодокументалистики (фильмы Дзиги Вертова), так и в игровом кинематографе, явно отмеченном влиянием театра (ФЭКС, фильмы Г. Козинцева и Л. Трауберга), (см.: Соколова Н. П. История и теория кино. РИЦ ТГАКИ, 2007).

⁵ Из интервью с экспертом.

Этим экзотическим картинам можно противопоставить фильмы экспрессионистов-авангардистов. В плане женских репрезентаций таким примером вполне может служить фильм Николоза Шенгелая «Элисо» (1928). Краткий сюжет фильма таков. Царское правительство собирается выселить чеченских жителей из родного аула и поселить там русских казаков. Элисо – чеченка, которая любит грузина по имени Важиа. Она может уйти с ним жить в Грузию и избежать унижения и вынужденного переселения, но она решает остаться со своим народом. Элисо прощается с родиной и с любимым и перед уходом из аула сжигает его, чтоб не оставить врагу. По мнению эксперта, в этом фильме сочетаются авангардные художественные приемы и архетипические образы грузинской культуры. Персонаж Элисо тоже один из примеров таких архетипических женских образов, для которых выше личных переживаний стоят их социальные функции, которые лейтмотивом следуют через всю историю грузинской культуры, в частности кино.

1930-40-е годы: дидактика, образы могучих мужских героев

Это десятилетие в грузинском кинематографе отмечено появлением звука⁶. Вместе с этим изменились и ведущие тенденции. Еще со второй половины 20-х годов главными темами создаваемых фильмов стала борьба с буржуазными пережитками, конфликты между «кулаками» и колхозами. Такие фильмы принадлежали к разным жанрам. Они касались как деревенской («Угубзиара», 1930), так и городской жизни («Саба», 1929; «Хабарда!», 1931), появлялись как социальные драмы, так и комедии («До свидания!», «Приданое Жужуны», 1934)⁷. Эти дидактические фильмы, по мнению кинокритиков, были схематичны и плакатны, главная их цель состояла в пропаганде нового советского гражданина. В 30-е годы советская идеология больше не нуждалась в дискриминированных персонажах.

Появились активные женские образы – «железные женщины», у которых общественные обязанности выше личных чувств («Оранжевое поле», 1937, Н. Шенгелая; «Дарико», 1936, С. Долидзе). Главные персонажи в

⁶ Первый звуковой фильм «Ротэ Фанэ» был снят в 1932 году, реж. Д. Рондели.

⁷ Церетели К. Грузинское советское кино. Искусство, 1971.

фильмах были героями труда, строителями коммунизма. Одинаковая активность требовалась как от женских, так и от мужских героев, а репрезентация любви между ними носила сильно идеологизированный характер.

«Часто даже смешны эти любовные сцены, которые ничего общего не имеют с лирическими и интимными сценами, как будто любовники на комсомольское собрание выходят»⁸. Эта черта в фильмах напрямую отражала тогдашнюю гендерную политику, которая декларировала подчинение личной и даже интимной жизни своих граждан классовым интересам⁹.

В 30-е годы с особой силой проявилась тенденция идеологизировать героический образ могучего отца/вождя, который боролся против богатых и защищал угнетенных («Арсена», 1937, реж. М. Чиаурели). А позже, во время Великой Отечественной войны, он становится общенациональным героем («Георгий Саакадзе», 1943), который готов пожертвовать своим сыном/будущим поколением для защиты Родины (прямая ассоциация со Сталиным). Эксперты считают, что архетип могучего покровителя-отца с наибольшей силой активировался именно в этот период, проявляя себя в кризисные моменты истории.

1950-е годы: девчонки-сорванцы, исчезновение гендерных различий

Началом этой эпохи можно считать смерть Сталина – 1953 год. Политика «оттепели» в кино проявилась в том, что прежняя дидактическая конъюнктура смягчается. Кино перестает быть напрямую дидактико-поучительным, обращаясь к жанру комедий и легкой лирики, хотя его суть остается той же: «Надо быть достойным гражданином, надо быть хорошим работником, чтобы тебе везло в жизни и в любви отчасти»¹⁰. Тот конфликт, который в первые годы советской власти был обостренным – идеология активно боролась с остатками буржуазного сознания, – смягчился. Началась пропаганда идеаль-

⁸ Из интервью с экспертом.

⁹ Пушкаревы А. и Н. Ранняя советская идеология 1918-1928 годов и «половой вопрос» (О попытках регулирования социальной политики в области сексуальности) // Советская социальная политика 1920-1930-х годов: идеология и повседневность, 2007.

¹⁰ Из интервью с экспертом.

ного советского гражданина, которого можно было упрекнуть лишь в мелких, легко исправимых, недостатках. Любовная линия в фильме играла роль дополнительной мотивации для главного героя на его пути к исправлению. Женщина в таких фильмах стала более инфантильной, «девчонкой-сорванцом», но она по-прежнему сдержана и влюблена платонически («Наш двор», 1956, Р. Чхеидзе; «Стрекоза», 1954, С. Долидзе, Л. Хотивари; «Заноза», 1956, Н. Санишвили). Главной чертой этого периода является уравнивание мужских и женских персонажей по отношению к идеологии. Гендерные различия сведены к минимуму, персонажи репрезентируются не как мужчина и женщина, а как граждане советской страны. Если взять любой фильм этой эпохи и заменить главного героя представителем противоположного пола, сюжет все равно сработает (например, можно взять фильмы «Заноза» или «Жених без диплома»).

В грузинском киноведении период конца 50-х гг. считается как бы подготовительным для перелома 60-х. Особенно знаменательным становится фильм режиссёров Резо Чхеидзе и Тенгиза Абуладзе «Лурджа Магданы» (1956), который получил приз лучшей короткометражки на кинофестивале в Каннах. Этот фильм также считается одним из ярких примеров репрезентации женского архетипа матери.

1960-70-е годы: жанр притчи

Эти годы в истории грузинского кино называют эпохой перелома. Пришло поколение режиссёров (Э. Шенгелая, Г. Шенгелая, М. Кокочашвили, О. Иоселиани, Л. Гогоберидзе), которое начало выступать против доминирующих идеологических стереотипов. Основным приемом в этом процессе стал жанр притчи, который позволял авторам косвенно выражать свои мысли. Фильмы стали говорить языком символов и метафор. В отличие от прежней героической пропаганды, в этих фильмах появился антигерой («Листопад», 1966, «Жил певчий дрозд», 1970, О. Иоселиани; «Необыкновенная выставка», 1968, «Чудаки», 1973, Э. Шенгелая; «Алавердоба», 1962, Г. Шенгелая и др.). Главные персонажи этих фильмов стоят в подчеркнуто неконформистской позиции по отношению к окружающей среде и в основном инфантильно-романтичны. Появление такого характера кинокритики объясняют существованием фаллоцен-

трического сознания, которое сакрализирует образ отца, и если он физически отсутствует, всегда остается инфантильное желание его покровительства. Указывают на то обстоятельство, что все протесты этих персонажей-неконформистов происходят на национально-культурной почве:

«Подчеркнутое указание на их аристократические корни, подавляемые коммунистическим диктатом, носило в то время диссидентское значение... поэтому их «контркультура» всегда культурная»¹¹.

На фоне этой общей картины появились фильмы, которые эксперты считают своего рода отклонениями от мейнстрима в свете сексуальных/гендерных репрезентаций («Большая зеленая поляна», 1967, Мераба Кокочашвили; «Несколько интервью по личным вопросам», 1978, Ланы Гогоберидзе). В фильме «Большая зеленая поляна» страсти и сексуальные желания играют важную роль в судьбе персонажей. Главный герой, пастух Сосана, старается сохранить свое любимое занятие и свое стадо, спасти старую поляну от новых технологий. Из деревни он переселяется поближе к поляне и везет с собой жену и сына. Но жена сопротивляется, она хочет спокойствия и нуждается в любви и семейном уюте. В конце фильма она оставляет Сосану одного.

«В этом фильме наиболее интересно показана женщина. Более нешаблонно и при том в подчеркнуто мужской среде [муж – пастух], где она не чувствует своей необходимости. Она уходит от него, и этот женский протест полностью понятен и приемлем. И по правде, можно считать этот фильм из ряда вон выходящим, потому что здесь на первый план выходит женственность, а не социальная функция женщины»¹².

Второе такое исключение – фильм Ланы Гогоберидзе – можно считать единственным фильмом с феминистским уклоном, который рассказывает о жизни с точки зрения женщины. Он выводит на первый план проблемы ежедневного бытия в той специфической обстановке, которая сложилась для женщин в Советском Союзе 70-х годов, когда им приходилось сочетать

¹¹ Хаташвили Т. Женщина и мужчина: гендерные стереотипы и модификации на примере грузинского, американского и испанского кино // Гендер, культура, современность / Ред. Л. Гаприндашвили. Тбилиси, 2005. С. 290. (на груз. языке).

¹² Из интервью с экспертом.

обязанности матери, работницы и общественного деятеля. Фильм детально раскрывает этот ролевой конфликт на примере женщины-журналистки, которая жертвует своей личной жизнью ради работы – она теряет любимого мужа. Позиция этой женщины, выдвинувшей на первый план свою социальную функцию, а не личные переживания, может и не отличаться от позиции других женских персонажей. Но уникальность фильма в том и состоит, что он проблематизирует эту женскую дилемму.

1980-е годы: кризис киноязыка

Новое поколение режиссеров (Темур Баблуани, Нана Джанелидзе, Годердзи Чохели, Алеко Цабадзе), пришедшее в кино в эти годы, на первый взгляд, внесло волну обновления. Были серьезные попытки найти новые темы, работать в разных жанрах (триллеры, приключенческие, исторические фильмы, фильмы в жанре ретро)¹³, которые до этого не появлялись в грузинском кино. В это время продолжали работать и режиссеры предыдущих поколений, которые старались искать новые формы. Но, в конечном счете, эти поиски не принесли обновления киноязыка. Этот период можно считать временем молодежных экспериментов, новизна которых не шла дальше дебютных работ (например, «Перелет воробьев», 1980, Т. Баблуани, или «Пятно», 1985, А. Цабадзе). В то же время продолжалась активная эксплуатация жанра притчи, который стал не только как бы главной характеристикой грузинского кино, но и уже его недостатком, поскольку развитие могло происходить только на почве тематического обновления, а без этого кино перестало быть релевантным по отношению к историческому контексту и реальности.

1990-е годы: национальная патетика

90-е годы считаются кризисными как для кинопроизводства, так и для творчества. Исчезла цензура, которая ранее заставляла режиссеров обращаться к жанру притчи, чтобы завуалировать проблемные темы. Пре-

¹³ Кучухидзе И. Экран и время. Издательство Тбилисского государственного университета театра и кино, 2009. С. 90-92.

жний метафорический язык потерял релевантность в новом контексте независимой Грузии. Советскую идеологию заменила национально-религиозная патетика, ставшая своеобразной цензурой для режиссеров, от которых новые власти требовали создать «новое грузинское национальное кино». На этом фоне в свете гендерных репрезентаций в фильмах наблюдается тенденция роста числа фильмов, где главным героем становится отец, в котором нуждаются его слабые, порой больные, дети. В этих фильмах («Солнце неспящих», 1992; «Здесь рассветает», 1998; «Двуликий», 1997; «Евангелие от Луки», 1998) женские образы либо незаметны, либо совсем отсутствуют, либо даже выступают как отрицательные персонажи, жертвующие своими детьми или пренебрегающие ими. Наблюдается своего рода парадоксальная ситуация: если в советском грузинском кино мы находили яркие женские образы и могли говорить о могущественном архетипе матери, то с 90-х годов они как будто исчезают. По мнению эксперта, поскольку советская идеология и цензура исчезли, ожидалось развитие демократических ценностей, в том числе и в отношении репрезентации женщин. Но вместо этого женские персонажи и их репрезентация в фильмах этого периода указывают на своего рода феминификационную тенденцию:

«Это тоже было вызвано социально-экономической ситуацией того периода. Мужчины потеряли свою функцию кормильца семьи, и это доказано статистически, женщины взяли на себя решение всех экономических проблем. Но этому не следовала соответственная оценка роли женщины. Ее права не улучшились, увеличился только ее труд. То, что в кино появились агрессивные и деструктивные образы женщин, указывает на травму и комплексы маскулинности. Мужчины потеряли доминантные позиции и вот так среагировали – представили женщин как деструктивную силу, которая угрожает им, мужчинам. А в действительности оба – и женщина и мужчина – были жертвами этого общего кризиса»¹⁴.

¹⁴ Из интервью с экспертом.

Факторы, определившие специфический контекст

Основными факторами, которые определили характер гендерной/сексуальной репрезентации, существующей в грузинском кино XX века, по мнению экспертов, являются:

1. Традиционная кавказская культура с жестко определенными и разграниченными гендерными ролями и запретами в сфере сексуальности. По мнению одного эксперта, можно сказать, что в грузинской культуре даже на вербальном уровне (в повседневных разговорах, например) постоянно проблематизируется, что значит быть «настоящим мужчиной», что входит в функции мужчины, как он должен вести себя и т.п. Та же культура дает женщине определенную власть, иногда даже маскулинизируя ее, но гендерная роль женщины и ее сексуальность всегда тесно связана с репродуктивной функцией и существует только в пределах семьи. Отличной иллюстрацией такого определения женского места в культуре является слово «дэдакаци»¹⁵ («дэда» – мать, «каци» – мужчина).

2. Советская идеология и культура, которые нивелировали личность. Коллектив в советском дискурсе считался более важным, чем личные/индивидуальные чувства и проблемы. Женщина в советской идеологии была эмансипирована, в социальном плане стояла наравне с мужчиной, гендерные различия были стерты, от женщины требовалось то же самое, что и от мужчины (но не наоборот!). Семья и репродукция оставались женской прерогативой, ее прямой сферой ответственности и, что важно, основным регулятором ее сексуального поведения.

¹⁵ Понятие «дэдакаци» связано с дискуссией конца XIX века по женскому вопросу общественными деятелями и писателями того времени. Основной темой дискуссии было определение роли женщины: можно ли женщинам наравне с мужчинами участвовать в общественной жизни или их роль ограничена только репродуктивной функцией, а высшим предназначением для нее следует признать только уход за семьей и воспитание детей для родины. В эту полемику особую ясность вносит критическое письмо Ильи Чавчавадзе «Маленький разговор», в котором он сопоставляет две концепции – «дэдакаци» и женщины. Первую он определяет как основополагающую для грузинского сознания, в котором «женственность» приравнивается к «человечности» и ставится намного выше, чем понятие просто «женщины». «Дэда» на грузинском означает мать, «каци» – слово, которое используется как для обозначения человека, так и для обозначения мужчины. То есть материнство – это то, что поднимает женщину до уровня мужчины, это ее самая главная социальная функция, без которой она не станет полноценным человеком. См.: Л. Гаприндашвили. Материнский/женский вопрос в Грузии // Гендер, культура, общество / Ред. Л. Гаприндашвили. Тбилиси: Добра, 2005. С. 28–48; Чавчавадзе И. Маленький разговор // Избранные сочинения в пяти томах. Т. III. Тбилиси: Советская Грузия, 1986.

3. Православная церковь, которая после распада Советского Союза стала самым мощным институтом в стране и надежной опорой для государственного национального дискурса, согласно которому женщина обязывалась быть «матерью народа», а ее сексуальность опять привязывалась к репродуктивной функции и семье. По мнению одного из экспертов, на репрезентацию женщин в фильмах 90-х годов влиял не только националистически-религиозный фактор, а еще и социально-экономический кризис постсоветской трансформации, который сильно изменил гендерные роли как в семье, так и на рынке труда.

Главные характеристики

После анализа интервью и киноведческих текстов я сформулировала следующие основные характеристики, которые присущи грузинскому кино на протяжении всей его истории и которые связаны с вопросом гендерных и сексуальных репрезентаций.

Неразвитость жанра мелодрамы

Мелодраму можно считать основой особого фемининного нарратива, который способствует специфическому наслаждению женской аудитории и который отличается от мужских нарративов, таких как приключенческие жанры или боевики. Но эксперты указывают на одно обстоятельство – в грузинском кино этот жанр не смог развиваться в чистом виде. В советское время из-за политико-идеологического влияния существовали два направления: официальное кино, которое полностью соответствовало требованиям цензуры, и так называемое авторское кино, которое разрушало всякие жанровые нормы. Соответственно, не был развит и жанр мелодрамы, а в тех фильмах, которые иногда определяют как мелодрамы (например, «Нино», 1959; «Чужие дети», 1958), действие развивается на грани социальной драмы, где на первый план всегда выдвигаются морализаторские выводы. По словам одного из экспертов, невозможно вспомнить ни одного грузинского фильма с классической «love story», где главной темой были бы человеческие чувства и желания. По мнению всех экспертов, для грузинской культуры вообще неприемлема сексуальность, которая никогда не была предметом особого внимания.

Женщина как святая дева. Эротика и голое женское тело

Одной из тенденций, характерной для всей истории грузинского кино, следует считать разные проявления архетипа святой девы. Авторы статьи «Архетипные вариации в грузинском кино» указывают на существование двух взаимоуравновешенных архетипов – «святой девы» и «великого отца». «Архетип святой девы инертен по своей сути и всегда стимулирует и провоцирует действие, направленное на нее снаружи, являясь символом вечной красоты, беспорочности и женственности. К ней как к образу чистоты стремятся, ею овладевают в сражении или «возвышаются» вместе с ней»¹⁶. Авторы приводят примеры из трех фильмов: «Мольба» – белая женщина (Тенгиз Абуладзе, 1967); «Древо желаний» – Марита (Тенгиз Абуладзе, 1976); «Пастораль» Эдуки (Отар Иоселиани, 1975). Они утверждают, что героиня, воплощающая этот архетип, всегда является жертвой либо нечистой силы, которая старается овладеть ею, либо слепой и невежественной повседневности, в которой чистота просто невозможна и погибает, либо потребительской и бессмысленной жизни, которая загрязняет и поглощает ее.

Эта тенденция не оставляет места для восприятия и репрезентации женщины как обладательницы тела и собственных телесных желаний. Когда женственность в фильмах существует только как архетип святости и пассивности, всякое указание на эротику или сексуальное желание носит нелегитимный характер и репрезентируется в негативном контексте. Например, легко можно перечислить те эпизоды в грузинских фильмах, где появляется голое женское тело, ведь оно может быть самым прямым указанием на эротическое значение. В грузинском контексте такие эротические значения связаны или с «непорядочными» женскими персонажами (например, Наргиза в «Древе желаний», 1976, или Маргарита в «Чудаках», 1973), или со сценами насилия (Кику в «Дата Туташхия», 1978, или персонаж Хатуны Иоселиани в «Пустом пространстве», 2001).

Социальная функция женщины – «дэдакаци»

Вместе с архетипом святой девы, культ матери тоже можно считать архетипным, так как самые монументальные и мощные образы женщин в грузинских фильмах именно матери (Отарова вдова, Магдана и т.п.). Если же персонажи

¹⁶ Мирцхулава Р., Кучухидзе И. Архетипные вариации в грузинском кино // Экран и время / Ред. И. Кучухидзе, Тбилиси, 2009. С. 147.

и не матери в прямом смысле, то это женщины, которые ставят общественные обязанности выше личных чувств и приносят себя и свои желания в жертву во имя родины или чести (Майя Цкнетели, Элисо и т.п.). В таких случаях можно говорить о существовании в кино образа властной женщины, которая не является пассивным объектом, а является субъектом действия. Идеология же (будет она советская или национальная) обладает одним способом контроля, и этот способ есть ее «аэротичность»/асексуальность. Для того чтобы считаться полноценным человеком, женщина должна стать матерью, но всякое указание на личные желания или телесные потребности ей запрещены. Женская сексуальность в борьбе с социальной функцией побеждена, и этому самым лучшим примером служит фильм «Чужие дети» (1958), где прямо противопоставлены друг другу две женщины, тетя Нато и любовница главного героя. Первая готова стать матерью двух чужих детей даже тогда, когда ее любимый мужчина и отец детей уходит к той, которая лишает детей отца, движимая своими страстями и желаниями. В этом фильме прямо и четко поставлены акценты – женщина, которая рушит семью во имя удовлетворения собственных желаний, не имеет оправдания.

Архетип отца

Параллельно с женскими архетипами в грузинской культуре существуют разные репрезентации мужского архетипа, а точнее архетипа отца. В кино он часто напрямую представлялся как могучий, добрый и мудрый отец («Элисо», 1928; «Георгий Саакадзе», 1943; «Отец солдата», 1964). Такой образ имел прямой политический смысл, утверждая веру в могущество отца не только семьи, но и – что важнее – всей страны, поскольку эти персонажи вызывали непосредственные ассоциации с политическими лидерами СССР. «Грузинской» особенностью таких персонажей была их глубинная связь с родной землей и природой, что обогащало их не только патриотическими смыслами, но и связывало с архаическими/мифологическими образами¹⁷. Этот идеализированный образ отца параллельно с восхищением и любовью вызывал инфантильную зависимость.

Иллюстрацией к такому образу отца могут служить фильмы 60-х или 90-х годов. В 60-е годы архетип отца превратился в сакрализированный образ поте-

¹⁷ Мирцхулава Р., Кучухидзе И. Архетипные вариации в грузинском кино // Экран и время / ред. И. Кучухидзе, Тбилиси, 2009. С. 147.

рянного предка – культурного значения, которого неустанно искали и с которым сохраняли связь появившиеся в фильмах той эпохи инфантильные персонажи-нонконформисты. В 90-е годы присутствие отца стало неизбежной необходимостью, а его отсутствие трагической безвыходностью, на фоне чего образ матери потерял значение или в некоторых случаях совсем отсутствовал.

Архетип отца и женские архетипы взаимосвязаны и взаимоопределяемы. Если вспомнить три основных фактора, определяющих, по мнению экспертов, дискурс женской репрезентации, то увидим, что маскулинный архетип можно считать самой сутью этих идеологий, в то время как женские архетипы и образы всего лишь инструменты их осуществления. Мужской архетип остается всегда, несмотря на смену идеологий. Он либо непосредственно, либо через символическое значение воспроизводится и подразумевается всегда, а женские субъекты модифицируются в зависимости от потребностей идеологии. Патриархальное сознание легко адаптировалось как к советским, так и к национальным дискурсам. Чтобы потрясти его до самых корней, необходимо как изменение женского образа, так и пересмотр мужского идеологического субъекта – основополагающего значения «доминантного вымысла» патриархального сознания.

Контекст современного кинопроцесса

В последние годы кинопроцесс значительно активизировался по сравнению с 90-ыми годами, наблюдаются попытки коммерциализации фильмов и, конечно, параллельно этому процессу происходит объективизация женского тела. Появилось эротическое кино (например, «Любовь в винограднике», реж. Г. Шенгелая, 2000). В фильмах все чаще появляются обнаженная натура и эротические сцены. То, как принимается это аудиторией, вопрос отдельного исследования. Но одно бесспорно – эти примеры вносят контекст грузинского кино в классические границы концепции Лауры Малви¹⁸ – мужской взгляд ос-

¹⁸ Лаура Малви (Laura Mulvie) считается основоположником феминистской кинокритики. Главной ее работой в этой области считается статья «Визуальное наслаждение и нарративный кинематограф», опубликованная в 1975-м году, где она утверждает, что «контролирующий взгляд в кино всегда мужской. Зритель вынужден идентифицировать свой взгляд с точкой зрения мужского персонажа и превратить женский персонаж в пассивный объект эротического взгляда». См.: Feminist Film Theorists, Shohini Chaudhuri, Routledge, 2006, p. 31.

вобождается от прежних идеологических наслоений (и, может быть, загружается новыми, но это сейчас не предмет нашего обсуждения), а женское тело становится, в прямом смысле, объектом наблюдения/наслаждения.

На первый взгляд, фильм, выбранный мною для анализа, тоже входит в категорию фильмов, в которых женское тело и сексуальность становятся объектом мужского наслаждения и повторяется один из стереотипных образов сексуально подчиненных и пассивных женщин типа «Барби». Но сюжет и нарративная структура фильма дают повод копнуть глубже и увидеть, как сам маскулинный взгляд поддается критическому переосмыслению и обнажается психоаналитическая суть, связанная с мужскими страхами и желаниями. Можно сказать, что миф о «всемогущем отце» в этом фильме поддается серьезному пересмотру, и я хочу проанализировать, как это делается.

Реверс (режиссер Дито Цинцадзе, 2005)

Четверо молодых мужчин собираются у одного из них на даче. Они пьют вино, курят и разговаривают о женщинах. Общую фабулу фильма можно условно разделить на три части. В первой части мужчины разговаривают о женщинах вообще – кому какие нравятся, какие части женского тела более привлекательны и т. п. Разговору сопутствует внезапное появление виртуальной женщины в комнате, где сидят друзья. Они с азартом начинают создавать и переделывать внешние формы женщины. Во второй – каждый из мужчин поочередно развивает собственную фантазию по поводу того, как могли бы выглядеть его отношения с этой женщиной и какими путями он завладел бы ею. В третьей части женщина из виртуальной выдумки становится реальной и с оружием в руках входит в дом и мстит всем четверым. В финале женщина, сидящая в той же квартире с сигаретой, смотрит в пространство, где висят фигуры мужчин, которые под взглядом женщины один за другим исчезают.

Даны четыре разных сексуальных сценария и каждого из персонажей можно охарактеризовать по той роли, которую он играет в своих фантазиях: первый – муж-собственник, второй – друг-предатель, третий – романтический любовник, а четвертый – чудовище. Все они борются между собой

и делают все, чтоб завладеть женщиной. Женщина во всех этих историях представлена пассивной и покорной исполнительницей мужских желаний – с привлекательной внешностью, сексуальными формами, словом, объект мужских сексуальных фантазий.

Эта последняя черта становится особенным поводом для того, чтобы внимательнее всмотреться в текст и определить, в действительности ли можно считать этот фильм исключением из всех предыдущих текстуально-сексуальных практик в грузинском кино, является ли он одной из немногих попыток посмотреть на вещи не с привычной точки зрения. Для этого надо задать несколько вопросов из перспективы феминистского критического подхода: Где в этом тексте персонаж женщины и какую роль он играет во всех этих нарративах? Как конструируется нарративная структура фильма и как можно ее определить – маскулинной или фемининной? Какой тип маскулинности можно усмотреть в фильме и, исходя из этого, какую позицию занимают мужские и женские субъекты по отношению к тексту?

Женщина, как отображение универсальной нехватки фаллоса

Женщина в фильме появляется как плод мужских фантазий. Сперва мужчины строят вербальную картину объекта их желания с помощью разных вопросов, которые они друг другу задают: какую часть тела женщины ты больше всего любишь? Какие женщины нравятся, блондинки или брюнетки? Толстые или худые? Те, кто много говорит или все время молчит и слушает? и т. п. Позже нарисованный образ приобретает реальность и мужчины корректируют при помощи слов внешность представшей перед ними женщины. Они в буквальном смысле слова создают ее. Таким образом, разделенная на части тела женщина лишена целостности, обезоружена и не представляет угрозы, то есть она по всем признакам классический сексуальный объект.

По мере развития сюжета мужчины начинают открытую борьбу за женщину. Главным «оружием» для ее завоевания является ее же сексуальное удовлетворение, которое в мужском сознании непосредственно связано с сексуальным опытом мужчины (чем опытнее, тем лучше владеет техникой удовлетворения женщины) и с размером сексуального органа (чем больше, тем лучше). В этих фантазиях мы наблюдаем их попытки добиться от

женщины позитивной оценки их сексуальных достоинств или их споры, кто из них лучше. Вот, например, диалог между «мужем-собственником» и женщиной:

- Тебе понравилось?
- Да.
- Оргазм испытала?
- Конечно.
- Сколько раз?
- Семь раз.
- Какой был лучше, первый или второй?
- Оба были очень приятны.
- А какой был лучше, третий раз, когда ты была сверху, или четвертый?
- Оба. Оба были очень приятными.
- Но все-таки, какой из них лучше?
- Третий раз было хорошо (пауза) и в четвертый тоже.
- У тебя до меня был оргазм?
- У меня же до тебя никого не было, никого!

Этими повторяющимися настойчивыми вопросами мужчины и равнодушными ответами женщины подчеркивается ироничность всей ситуации. На поверхность как бы выносятся механизм конструирования мужским желанием женщины, которая парадоксальным образом из «кастрированного другого» превращается в необходимость подтверждения мужского достоинства, поставленного под угрозу. Персонажи фильма нуждаются в обладании женщиной, поскольку это автоматически означает обладание фаллосом как символом недостижимой целостности и поскольку обладание фаллосом в доминантном вымысле патриархальной идеологии и есть основа классического маскулинного субъекта¹⁹. Вот почему эти мужчины стараются изо всех сил обладать женщиной, используя для этого все дозволенные и недозволенные способы – женятся на ней, читают романтические стихи, даже обманом или насильно ею овладевают. Но все оказывается тщетным, пока, в конце концов, в действие не включаются неземные и сверхъестественные силы.

¹⁹ Доминантный вымысел (Dominant Fiction) можно определить как совокупность образов и сюжетов, при помощи которых общество строит общий консенсус. В нем существует воображаемое уравнивание пениса и фаллоса, что укрепляет идентичность мужчины как субъекта власти и привилегий. Подробнее см.: Chaudhuri Sh., *Feminist Film Theorists*, Routledge, 200, p. 107.

Репрезентация тревожной маскулинности

Самыми активными персонажами фильма являются трое мужчин, которые сидят вокруг стола и разговаривают, именно они и занимают большую часть времени всего фильма. А четвертый, который появляется в первых же кадрах и вводит нас в пространство этой тройки, почти невидим как с точки зрения зрителей, так и для самих персонажей – трое друзей с самого начала исключают его из процесса, не дают ему играть в карты, о нем забывают и говорят «нас трое». О нем вспоминают только тогда, когда просят то принести вина, то зажечь огонь в камине, и каждый раз делают это снисходительным тоном, его даже ругают за ленивость. Одним словом, друзья не уважают этого героя, он все время сидит в кухне и даже в процессе конструирования женщины не участвует. Он исключен из ряда «правильных» и «нормальных» мужчин. Несмотря на то, что он не обладает классическими качествами, которые прямо указывают на альтернативную маскулинность (например, он не гомосексуал), он все-таки превращен в «другого» с помощью приписывания ему фемининных функций.

Своего рода эффект неожиданности возникает в эпизоде, когда оказывается, что именно этот невидимый мужчина и есть то самое «чудо-вище», которое сумеет уверенно отодвинуть всех соперников и овладеть женщиной.

То, что мужчина нуждается в неестественных, нечеловеческих силах для достижения цели, раскрывает противоречие, заложенное в самую суть нормативной маскулинности – никто из мужчин не может быть настоящим обладателем фаллоса, как универсального означающего. А патриархальная идеология просто заставляет достигать недостижимое, приписывая требования нормативной маскулинности. Осознание несоответствия реального мужчины, который по своей сути всегда несовершенен и неадекватен, символическому всемогущему отцу (на отрицании чего строится классическая маскулинность) и есть основа тревоги.

Нарративная структура фильма

В фильме намечаются две концовки, одна «логическая», которая завершает весь сюжет, заполненный мужскими фантазиями, – выдуманная женщина по очереди отдается всем четверым, последний из которых –

«чудовище». Мы видим, как он, заканчивая свой рассказ, резкими движениями разыгрывает перед друзьями сексуальный акт. Он оказывается самым грубым, беспощадным и жестоким к женщине, так как она, измученная этим актом, возносится в небо (это как бы напоминание всех женских персонажей, которые всегда предстоят в роли святых жертв). А друзья, сидящие в комнате, молчат, как будто усталые после кульминационного момента. Только один из них проговорит: «Что же мы с этой бедной девушкой наделали?!»

Кажется, это и есть конец фильма, так как цель достигнута, все фантазии, связанные с женщиной, реализованы. Но действие здесь не заканчивается, а двигается к новому концу. Слышен звонок в дверь, появляется женщина, уже как реальный человек, а не как воображаемый объект. Финал фильма, в котором мужские персонажи становятся привидениями, висят в воздухе и под взглядом женщины один за другим исчезают, выворачивает наизнанку всю нарративную структуру и всю кажущуюся суть фильма. Вдруг становится ясным, что это не женщина, а сами мужчины оказались виртуальными и, вполне возможно, выдуманными женщиной. Мужской финал оказывается вовсе не финалом, а цель овладеть женщиной – лишь способом достижения другой цели. Мужская фантазия и маскулинный нарратив превращается в женскую фантазию и фемининный нарратив. Множество концовок (в нашем случае две) – это один из признаков фемининного нарратива, который, в отличие от маскулинного, нацелен на действие, на процесс, а не на конечную цель и всегда оставляет возможность контрпатриархального прочтения текста, создания специфического женственного наслаждения. Нарративные стратегии различают, сравнивая женскую и мужскую сексуальность²⁰. Для обозначения кульминационной концовки в маскулинных нарративах используют понятие «climax», которое также может быть обозначающим точку высшего сексуального наслаждения. В фильме этот кульминационный момент и в самом деле совпал с оргазмическим состоянием мужских персонажей, но это состояние, в конце концов, послужило деталью женской фантазии.

²⁰ Подробнее о фемининных и маскулинных жанрах см.: Fiske John, *Television Culture*, Routledge, 1987, p. 210.

Как мы увидели, сюжетная линия фильма не вносит значительных изменений в репрезентацию женского образа. Главным объектом иронически-критического дискурса фильма становится мужской субъект и маскулинность, которые в традициях грузинского кино до сих пор оставались бесспорными и неприкосновенными. Поэтому фильм может показаться оторванным от общего контекста. Единственное, что может вызвать ассоциацию, связанную с традицией грузинского кино, это эпизод вознесения женщины в небеса как святой после перенесенных мучений. Этот эпизод является как бы логическим завершением эпизода конструирования этой женщины как телесного существа. Он напоминает, с одной стороны, о тех многочисленных женских персонажах грузинских фильмов, которые были представлены как святые, смиренные жертвы насилия, и, с другой стороны, о том, что женщина в грузинском кино вообще не является владелицей собственного тела. Ее телесное существование и опыт зависят от разных идеологических потребностей, которые появлялись на разных этапах исторического развития страны. То есть, если говорить критериями западной феминистической кинокритики, в нашем контексте в роли мужского взгляда выступают именно эти идеологические значения, а женская объективизация происходит способом подчинения, можно даже сказать, отрицания ее телесности/сексуальности.

Главное, почему фильм можно считать значительным феминистическим проектом, – это то, что он обнажает и выносит на поверхность весь механизм объективизации женского субъекта (и, наверное, эта прямолинейность есть художественный недостаток фильма), но также и то, что он дает пример механизма фемининной репрезентативной стратегии, способа изменения нарративной последовательности фильма. Таким образом, «Реверс» вполне может служить способом критического пересмотра всех сексуально-текстуальных тенденций грузинского кино. Он помогает увидеть то, что женские и мужские образы в связи с доминантным идеологическим дискурсом неравноправны. Маскулинность представляет основную и неотъемлемую часть доминантного вымысла идеологии (как это мы видели в историческом обзоре, потребность в нем оставалось почти неизменной при всех политических трансформациях XX века), а фемининность и фемининный субъект менялись в зависи-

мости от идеологических требований. Современная трансформация в направлении сексуально раскрепощенного женского образа опять оставляет его в рамках объекта сексуального наслаждения, приспособленного к патриархальным значениям. Для ее существенного изменения надо трансформировать сам маскулинный субъект.