

---

---

# ГЕНДЕРНАЯ МЕТОДОЛОГИЯ

---

---

ББК 60.542.22

*О. В. Рябов*

## «МИСТЕР ДЖОН ЛАНКАСТЕР ПЕК»: АМЕРИКАНСКАЯ МАСКУЛИННОСТЬ В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ (1946—1963)

Одним из заметных явлений творчества Владимира Высоцкого 1960-х стала песня «Пародия на плохой детектив» (1967) [6, с. 75—76]. Ее главный герой, шпион, который намеревался устроить диверсию в СССР, но был обезврежен контрразведкой, носит псевдоним «Мистер Джон Ланкастер Пек», в котором несложно расшифровать имена трех голливудских звезд — Джона Вэйна, Берта Ланкастера и Грегори Пека. Эти актеры стали своеобразной визитной карточкой американской маскулинности холодной войны, поскольку при всей разнице их политических взглядов они активно снимались в фильмах, посвященных послевоенной конфронтации: «Большой Джим Маклейн» («Big Jim McLain», реж. Э. Людвиг, 1952), «Ночные люди» («Night People», реж. Н. Джонсон, 1954), «Семь дней в мае» («Seven Days in May», реж. Дж. Франкенхаймер, 1964) и др.

Высоцкий, разумеется, здесь иронизирует по поводу штампов советской пропаганды<sup>1</sup>, между тем для бойцов идеологического фронта кинообразы Голливуда нередко являлись головной болью. Голливуд в период холодной войны — это фабрика не только грез, но и культурного доминирования<sup>2</sup> (и, по оценке режиссера Г. Александрова, «новое оружие идеологической экспансии американского империализма» [1, с. 47]). Фильмы играли огромную роль в распространении ценностей американизма и в Америке, и во всем мире, проникая за «железный занавес». Перед контрпропагандой стояла задача бороться с «мягкой силой» США, и кинематограф активно участвовал в создании альтернативных картин американской действительности, включая и образы маскулинности. В создании кинорепрезентаций американской маскулинности были задействованы ведущие режиссеры: Г. Александров, М. Ромм, А. Довженко, М. Калатозов, а в образах американцев советский зритель видел популярных актеров: Ивана Любезнова и Павла Кадочникова, Ростислава Плятта и Георгия Миллера, Валентина Зубкова и Георгия Вицина, Юрия Яковлева и Михаила Козакова. Статья посвящена анализу репрезентаций американской маскулинности советским кинематографом холодной войны.

---

© Рябов О. В., 2012

<sup>1</sup> Отметим еще один пример такой киноиронии, появившийся в эти годы, — анимационный фильм «Шпионские страсти» (реж. Е. Гамбург, 1967).

<sup>2</sup> О вовлечении Голливуда в конфронтацию холодной войны см.: [48].

Образы маскулинности, своей и чужой, занимают исключительное место в пропаганде любой войны, в том числе и холодной. Как отмечает С. Энлоэ, послевоенная конфронтация представляла собой множество поединков за определение маскулинности и фемининности [35, р. 18—19]. Действительно, гендерный дискурс был полем жесткой борьбы, когда аудитории навязывались представления о том, какие модели мужского и женского поведения являются эталонными, а какие — девиантными.

Р. Коннел, анализируя иерархические отношения между различными типами маскулинности, отмечает, что киноактеры часто играют роль икон гегемонной маскулинности (цит. по: [21, с. 312]). Это справедливо и для послевоенного кинематографа, который был одним из основных театров боевых действий холодной войны. Послевоенная конфронтация стала уникальным событием в мировой истории во многом благодаря важнейшей роли в ней культуры, что убедительно показано в работах, выполненных в рамках «культурного поворота» в исследованиях холодной войны [38, 41]. С одной стороны, культура активно воздействовала на международные отношения. С другой — игнорируя контекст противостояния двух сверхдержав, сложно понять многие явления культурной жизни той эпохи, будь то рок-н-ролл или кукла Барби, космическая гонка или хоккей.

Образ капиталистического окружения всегда играл важнейшую роль в советской идентичности. Пропаганда строилась на контрасте Своих и Чужих; последние олицетворяли прошлое, реакцию, историческую обреченность, войну, эксплуатацию, бесчеловечность. Противостояние западному миру в исследуемый период обретает более жесткие формы; СССР превращается во Врага № 1. Угроза ядерной войны и взаимного уничтожения становится вполне реальной. Советская пропаганда (как, впрочем, и американская) была построена на постоянном подчеркивании собственного превосходства и недостатков Чужих. В термине «железный занавес» получила выражение не только непроницаемость границ с Чужими, характерная для эпохи, но и черно-белая картина мира. В годы холодной войны главным Чужим стал американский империализм. Его критика, прошедшая в своем развитии ряд этапов, особенно активизировалась после появления «Плана мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время» (1949). Документ требовал активизировать контрпропаганду, в том числе «чаще и шире демонстрировать имеющиеся кинофильмы на антиамериканские темы» [12, с. 323]. Особое внимание в пропагандистской работе рекомендовалось уделять ряду аспектов образа главного Врага, среди которых был и такой, как «проповедь аморализма и звериной психологии в США» [12, с. 322]. Тезис о моральном упадке западного мира был одним из важнейших положений советской идеологии, и перед кинематографом стояла двуединая задача: показывать высокий моральный облик советского человека и разоблачать тлетворную моральную основу буржуазного общества [4, с. 2, 3].

В СССР часто цитировали слова Сталина о том, что «кино в руках Советской власти представляет огромную, неопределимую силу» [27]. Отражением таких воззрений вождя стало образование в 1946 г. отдельного Министерства кинематографии СССР. Роль кинематографа особенно возросла в

тот период, когда соперником стал Голливуд. В статье «Передовой отряд мирового киноискусства» говорилось: «Два кинематографа столкнулись на мировом экране, диаметрально противоположных по своему идейному и стилевому направлению. Это кинематограф Америки и кинематограф Советского Союза» [13, с. 13].

В условиях жесткого противостояния двух кинематографов повышалась роль бойцов идеологического фронта; вне идеологической конфронтации оставаться было невозможно. Подозрения в сходстве с буржуазным киноискусством могли иметь для работника кино самые серьезные последствия. Так, в статье министра кинематографии И. Большакова указывалось, что «имеет место среди известной части киноработников преклонение перед буржуазным киноискусством и его отдельными деятелями. Это выражается в некритическом восхвалении <...> заимствовании режиссерских и драматургических приемов» [4, с. 2]. Партия и государство использовали различные формы контроля за киноиндустрией, включая совещания Оргбюро ЦК, посвященные кинематографу, постановления ЦК, передовицы в центральных газетах; управление осуществлялось при помощи таких структур, как Отдел культуры и Отдел пропаганды и агитации ЦК КПСС, Комитет по кинематографии (до 1953 г. — Министерство), Союз кинематографистов (с 1957 г.), КГБ (до 1954 г. — МГБ) [9, с. 69]. Кроме того, был и контроль «снизу»: зрители имели возможность обратиться в соответствующие структуры, зная, что их мнение может быть учтено (если, разумеется, оно не противоречило «основам основ») [3, с. 852]. Четко отделить «хорошее» от «плохого» помогала и прокатная политика. Скажем, требуя вырезать «пошлые сцены» из зарубежных фильмов, она определяла границу дозволенного и для создателей советских фильмов [26, с. 803, 805].

Фактором, обуславливающим интерес военной пропаганды к гендерному дискурсу, служит его связь с отношениями власти и подчинения. Иерархические отношения между полами и внутри полов служат в качестве своеобразной матрицы, легитимирующей иные виды социального неравенства (см. подробнее: [20]). Поскольку гендерный дискурс используется для обозначения доминирования, постольку соперничество в силе в международных отношениях принимает форму соревнования в маскулинности. Эта маскулинизация репрезентаций международных отношений получила отражение, в частности, в широком использовании сексуальных образов и метафор в дискурсе холодной войны<sup>3</sup>. В этой связи показательны слова генерального секретаря Союза писателей А. Фадеева. Как сообщает один из информаторов МГБ (декабрь 1947 г.), писатель «любит говорить, что война показала, что и у русского народа есть половой орган» (см.: [30, с. 82]). Иначе, победа в Великой Отечественной войне интерпретировалась не только в качестве доказательства преимуществ социалистической системы над капиталистической или русскости над немецкостью, но и как свидетельство превосходства русской маскулинности над немецкой (и

---

<sup>3</sup> Скажем, политика американского руководства во второй половине 70-х гг. в США получала и такие оценки: «При Картере Америка раздвинула ноги перед Советским Союзом» (см.: [33, р. 236]).

шире — западной). В советской пропаганде гендерная проблематика исчерпывалась по преимуществу женским вопросом, который занимал важное место в марксистской идеологии<sup>4</sup>. В основе образов социалистической и буржуазной женственности лежала критика Ф. Энгельсом буржуазной семьи. Образы советской и западной, в первую очередь американской, женщин были детально разработаны в многочисленных книгах и статьях советских пропагандистов. Что же касается образа мужчины, то, как правило, он отождествлялся с образом нового советского человека. Тем не менее ведущие тенденции репрезентаций американской маскулинности достаточно отчетливо проявляют себя в разных видах пропаганды, включая кино.

Режиссеры применяли разнообразные приемы демонстрации превосходства советской маскулинности. Главный критерий превосходства в войне, пусть и в холодной, — это победа в поединках, будь то спорт, драка или военное столкновение. Фильмы (например, «Первая перчатка», реж. А. Фролов, 1946) показывали победы советских спортсменов над американскими. Победоносная драка была обязательным компонентом приключенческого фильма («Над Тиссой», реж. Д. Васильев, 1958). Наконец, в фильмах есть и сцены столкновений между регулярными воинскими соединениями, в которых Свои, при помощи современного оружия, одерживают безоговорочную победу («Голубая стрела», реж. Л. Эстрин, 1958).



*Ил. 1.* Кадр из фильма «713-й просит посадку»

Подчеркнем, что дискредитация маскулинности военных Врага занимает в пропаганде особое место. В этом плане представляет интерес образ морского пехотинца, созданный Высоцким в фильме «713-й просит посадку» (реж. Г. Никулин, 1962). В американской культуре холодной войны морской пехотинец служил воплощением эталона маскулинности. Однако герой Высоцкого хрестоматием в своем соответствии карикатурному образу «американской военщины». Он ведет себя вызывающе (пристает к девушке, задирает пассажира самолета, выступает инициатором линчевания одного из них), однако в ситуации опасности оказывается трусом и устраивает истерику (ил. 1).

О недостатке мужских качеств в фильмах призвано свидетельствовать и излишнее внимание к собственной внешности — господин Эдлай Скотт из комедии «Русский сувенир» (реж. Г. Александров, 1960) прихорашивается перед зеркалом. Другой прием демаскулинизации — показ американцев как злоупотребляющих аксессуарами: так, все сотрудники посольства США в фильме «Прощай, Америка!» (реж. А. Довженко, 1951) носят галстуки невыносимо ярких расцветок (ил. 2). Заметим, что именно такого рода галстуки — преслову-

---

<sup>4</sup> В частности, в «Плане мероприятий по пропаганде среди населения идей советского патриотизма» (документ Агитпропа от 18 апреля 1947 г.) подчеркивалось, что советские люди «разбили гнусные утверждения эксплуататоров <...> о невозможности привлечения к активному строительству общественной жизни половины человеческого рода — женщин» [11, с. 110].

тый «пожар в джунглях» — в эти годы служили знаком внутренней инаковости, будучи атрибутом изображения стилига (Гера Гражданкин в «Аттестате зрелости», реж. Т. Лукашевич, 1954).



Ил. 2. Кадр из фильма «Прощай, Америка!»

Противоположным канонам советской мужественности представлено и отношение американцев к любви и браку, главным мотивом вступления в который является коммерческий расчет [15, с. 180—181]. Так, Джек Гульд в фильме «Русский вопрос» (реж. М. Ромм, 1948) откровенно говорит, что женился исключительно из-за денег на «очень некрасивой, но очень богатой невесте». Кроме того, индивидуальные предпочтения и не могут быть реализованы в американском обществе из-за социальных барьеров [15, с. 180]. Вообще говоря, трагизм любви в буржуазном обществе — одна из важных тем советской пропаганды, нашедшая отражение во многих фильмах этого периода (например, «Человек-амфибия», реж. В. Чеботарев и Г. Казанский, 1961).



Ил. 3. Кадр из фильма  
«Русский сувенир»

Необходимо подчеркнуть, что пропаганда должна была не просто показать девиантность американской маскулинности, но продемонстрировать ее закономерный характер, т. е. обнаружить ее обусловленность самой природой капиталистического общества. Маскулинность является отражением общественно-экономических отношений, в основе которых лежит индивидуализм. В этом смысле и американские мужчины — жертвы капиталистической системы; по этой причине деформации маскулинности в Америке иногда представлены даже с сочувствием. В «Русском сувенире» журналист Гомер Джонс воплощает подавленную маскулинность обычного американца. Он влюбляется в советскую женщину Варвару; однако Скотт<sup>5</sup>, его соперник, гово-

---

<sup>5</sup> Выбор фамилий персонажам художественных произведений, как правило, не случаен, поэтому заслуживает внимания популярность фамилии «Скотт» у героев (точнее, антигероев) кинокартин. Отметим также, что одного из главных злодеев «Встречи

рит ей: «Вам не имеет смысла иметь дело с Гомером. У него нет денег. Он не сможет сделать Вас счастливой». Александров в комментариях к сценарию фильма так охарактеризовал основное правило Скотта: «На деньги можно купить все: честь, совесть, невинность, любовь — дело только в цене» [2, с. 54]. Пьянство — это все, что остается Гомеру в подобной ситуации (ил. 3).

Отчуждение и одиночество американских мужчин является главной темой фильма «Последний дюйм» (реж. Т. Вульфвич, Н. Курихин, 1958), экранизации рассказа Дж. Олдриджа. Это отчуждение символизирует история американского пилота Бена Энсли (ил. 4): единственный человек, на которого он может рассчитывать в своей жизни, — его сын Дэви. Действительно, у кинематографических американцев нет ни друзей, ни коллектива, которые могли бы подставить плечо в трудную минуту. Один из кинокритиков пишет, что индивидуализм Бена — это не вина его, а беда; ответственность возлагается автором на сам американский образ жизни, который превращает хорошего человека в одинокого и озлобленного волка [5, с. 16]. Фильм примечателен и попыткой выразить специфический характер американской маскулинности при помощи музыки, в частности известной песни, лейтмотивом которой проходят такие слова: «Какое мне дело до всех до вас, / А вам до меня».



Ил. 4. Кадр из фильма «Последний дюйм»

Помимо марксистской критики буржуазного гендерного порядка, репрезентации американской маскулинности имели другой источник — образ западной мужественности, противопоставленный русскому мужеству [16]. В частности, важное место в национальной мифологии занимает оппозиция «русский богатырь — западный рыцарь». Постулируется, что если западной маскулинности присущ внешний лоск, за которым скрываются эгоизм и гордыня, а иногда и отсутствие подлинного мужества, то для русской — при внешней неброскости, смирении, скромности — характерны подлинная стойкость, товарищество и патриотизм. Об использовании данного противопоставления в политиках современного национализма и легитимации политической системы в России см: [24]. Окарикатуренным примером западной маскулинности выступает образ заморского укротителя из комедии «Полосатый рейс» (реж. В. Фетин, 1961). Его вызывают для спасения экипажа советского судна, перевозившего

---

на Эльбе» (реж. Г. Александров, 1949) зовут «Макдермот». Ну, а советским детям наверняка запомнилась обращенная к шпиону фраза «Вы этого от меня никогда не добьетесь, гражданин Гадюкин!» из экранизации «Денискиных рассказов» («Где это видано, где это слыхано», реж. В. Горлов, 1973).

тигров, которые оказались на свободе. Вначале тот заявляет: «Я есть всемирно-знаменитый <...> дрессировщик Чokolани. Где есть тигр! Я его буду кратить! Оля-ля ле! Ха! Ха!» Однако его самоуверенность быстро улетучилась, и он обратился в бегство. Неким способом символической демаскулинизации такого иностранного героя стала сцена, в которой тигр стаскивает роскошные белые лосины с умирающего от страха «рыцаря».

Апелляция к национальным канонам проявляется и в таком не совсем обычном способе демонстрации маскулинности, как умение пить. Во «Встрече на Эльбе» майор Кузьмин наносит визит американскому бомонду и приносит бутылку «Зверобоя». В то время как американских офицеров сибирская водка валит с ног, Кузьмин остается трезвым. Впоследствии умение пить как знак превосходства национальной мужественности над западной было использовано в картине С. Бондарчука «Судьба человека» (1959).

В пропаганде маскулинность Врага репрезентируется не только как недостаточная, но и избыточная: и то и другое маркируется как девиантное, свидетельствующее о ненормальности гендерного и социального строя. В кинематографе использовались такие приемы наделения американцев гипермаскулинными чертами, как культ силы, агрессия, роботоподобность, отсутствие эмоций.

Подобные представления о западной маскулинности включаются в обвинения Голливуда. Статья Г. Рошаля — режиссера, разоблачающего космополитизм в фильмах «Академик Иван Павлов» (1949) и «Суд сумасшедших» (1961), — представляет интерес как образец критики американского (а точнее, голливудского) понимания маскулинности. Автор так описывает американскую мужественность в кино: «Он [западный герой] очень обаятелен <...> Он простоват, грубоват, но за всем этим у него доброе сердце. Он может быть даже сентиментальным. Его любят девушки». Но это только на первый взгляд; в действительности это «бестиальная личность, шагающая по чужим неудачам». «Этот милый простак исповедует только одну религию — религию острого локтя и стального кулака. Это называется инициативой, личной удачей, умением постоять за себя. Это *достойно мужчины*» (курсив мой. — О. Р.) [14, с. 30]. Такая маскулинность объявляется автором, во-первых, гангстерской и, во-вторых, империалистической [14, с. 31]. Не ограничиваясь этим, Г. Рошаль проводит параллели с маскулинностью фашизма и фактически возлагает часть ответственности за преступления нацистов на Голливуд, напоминая о том, что «Гитлер не вылезал из кино, где демонстрировались американские фильмы» [там же].

Следует оговориться: вопрос о родстве с фашизмом своего оппонента занимал очень важное место в пропаганде обоих главных участников холодной войны, что позволяло обеспечивать эссенциализацию вражды, репрезентируя нынешнего Врага в качестве некой эманации Вечного Врага, Врага на все времена. В репрезентациях американского империализма пропагандисты активно использовали традиции изображения Врага № 1 предыдущей эпохи (см.: [30, с. 65]).

В «Русском вопросе» иллюстрацией этого тезиса становятся слова Джека Гульда: «Немцы ошиблись только в одном: они считали высшей расой себя. А

высшая раса — это мы, англосаксы»<sup>6</sup>. Близость американского империализма с фашизмом отмечали и в кинокритике [25, с. 22]. Сюжет фильма «У них есть Родина» (реж. В. Легошин, А. Файнциммер, 1950) развивается вокруг сиротского приюта в Западной Германии, где находятся советские дети, насильственно увезенные с Родины в годы Великой Отечественной войны. Западные разведчики курируют приют, поскольку хотят вырастить из них пушечное мясо для новой войны. «Прямым наследником немецких фашистов» критик И. Кокорева называет капитана, который также носит фамилию Скотт; его цель, по ее словам, превратить советских детей в «настоящих мужчин, способных на все» [8, с. 30]. Очевидно, слова «настоящие мужчины» в данном контексте призваны выразить иронию по поводу голливудского концепта маскулинности — не удивительно, что применительно к советским мужчинам такого рода определения кинокритика не использовала.

В кинофильмах представлены различные типы американской маскулинности: военные и политиканы, шпионы и капиталисты, священники и гангстеры, ку-клукс-клановцы и продажные журналисты. Особое значение имеет образ ковбоя как квинтэссенции американскости. Еще в 1946 г., на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б), посвященном кинофильму «Большая жизнь», которое сыграло важную роль в определении советской политики в сфере киноискусства, А. Жданов заметил: «Возьмите <...> ковбойские фильмы, где такое содержание; два дилижанса, два бандита, три шерифа, три судьи <...> Судья и шериф, вообще говоря, не то пособники, не то лучшие друзья бандитов <...> Где здесь цивилизация?» [7, с. 725]. Советский взгляд на ковбоя получил отражение в киноновелле «Дороги, которые мы выбираем» из фильма «Деловые люди» (реж. Л. Гайдай, 1962). Акула Додсон, автор сакраментальной фразы «Болливар не выдержит двоих», показан как некий прообраз американского бизнесмена — эгоистичного холодного убийцы (ил. 5)<sup>7</sup>.

Фильм «Деловые люди» примечателен и образом Джонни Дорсета, юного американца из киноновеллы «Вождь краснокожих» (ил. 6). Едва ли этот образ воспринимается сейчас в качестве пропагандистского продукта; между тем он полностью соответствует известному клише советской эпохи «Два мира — два детства». Девиантность поведения американских детей, их склонность к насилию удивления у зрителя не вызывает. С одной стороны, дети изображаются как жертвы американского общества; «растление детей буржуазной культурой» являлось одной из тем арсенала бойцов идеологического фронта (см., например: [32, с. 4]; подробнее см.: [15, с. 183—184]). С другой стороны, из таких безжалостных, верящих только в насилие сорванцов вырастают американские

---

<sup>6</sup> О том, какую роль в создании кинорепрезентаций американского врага играла идея связи США и нацистов, см.: [29, с. 100].

<sup>7</sup> Заслуживает внимания и тот факт, что в фильмах второй половины 1960-х этим маркером обозначались отрицательные персонажи советского общества (например, «Акваланги на дне» (реж. Е. Шерстобитов, 1965), «Обвиняются в убийстве» (реж. Б. Волчек, 1969): их «ковбойскостью», влиянием чуждой идеологии объяснялось их антиобщественное или преступное поведение. В мультфильме «Шпионские страсти» и этот момент стал предметом иронии авторов: «стиляга и туняедец» Вольдемар Колычев, которого завербовали иностранные шпионы, носит ковбойскую шляпу...





Ил. 5—6. Кадр и плакат фильма «Деловые люди»

солдаты. Советская пропаганда призвала не терять бдительности, демонстрируя, как Враг готовит себе смену [15, с. 184—185].

Традиционным для мобилизационной пропаганды приемом являются репрезентации Врага как сексуального агрессора. Создание картин страданий женщин, их унижения, бесчестья и особенно сексуального насилия над ними представляет собой распространенную дискурсивную практику конструирования Врага [42]. Женские тела выступают в роли «символических пограничников», маркируя пространство коллективной собственности нации [19]. Апелляция к гендерной идентичности становится тем орудием, при помощи которого мужчин заставляют воевать [37, р. 252; 49, р. 15)]. Образ Врага-насильника широко использовался в американской пропаганде холодной войны [47, р. 193]. Что же касается советской культуры, то это было достаточной редкостью по причине табуированности такого рода сцен. Приведу в качестве примера описание поведения американских солдат во время Гражданской войны и интервенции на Дальнем Востоке 1918—1922 гг. из книги «Звериный облик американско-английского империализма», изданной Министерством государственной безопасности: «Американцы, как звери, набрасывались на женщин и девушек, устраивали на них форменные облавы. Интервенты насильничали, закрывали в товарные вагоны, которые прицепляли к паровозу. И потом на полном ходу выбрасывали. Около станции Заиграево было найдено несколько десятков изувеченных до неузнаваемости женских трупов. Как оказалось, интервенты изнасиловали женщин, убили их, а после надругались над трупами» [10, с. 88].

Сексуальность Врага как угроза нации в дискурсе холодной войны проявляется в форме не только изнасилования, но и соблазнения. «Медовая ловушка» лежала в основе сюжетов многих американских фильмов [40, р. 9]. Идея о том, что в руках классового врага соблазнение превращается в серьезное оружие, находит отражение уже в первых советских картинах [43, р. 109]. В кинематографе холодной войны этот мотив был выражен в первую очередь в женских образах из «Тени у пирса» (реж. М. Винярский, 1955), «Голубой стрелы» и особенно «Случая с ефрейтором Кочетковым» (реж. А. Разумный, 1955); однако в роли соблазнителя успешно выступали и мужчины (например, американский шпион Ральф Кларк в фильме «Над Тиссой», кстати, одном из лидеров кинопроката рассматриваемой эпохи) [31]. Разумеется, как только раскрывает-

ся, что предмет симпатий — это враг советской Родины, то чары развеиваются. В целом советские женщины безоговорочно признают превосходство советских мужчин над западными.

Для конфронтации в холодной войне было значимо, чтобы это превосходство признавали и женщины Врага. «Лав сториз», где Он представляет Своих, а Она — Чужих, были очень популярны в Голливуде в исследуемый период; этот сюжет позволял подчеркнуть превосходство собственной маскулинности и демаскулинировать Врага. Канон был создан в оscarоносной «Нинотчке» («Ninotchka», реж. Э. Любич, 1939) и затем воспроизведен во многих фильмах [46, 39, 45, 18]. Зеркальный сюжет — нечто вроде «from America with love» — в советском кинематографе был реализован еще в 1936 г., в комедии Александрова «Цирк». Советский образ жизни и советская мужественность помогли актрисе Марион Диксон, ставшей в Америке жертвой расизма, не



Ил. 7. Кадр из фильма  
«Встреча на Эльбе»

только встретить любовь, но и восстановить человеческое достоинство. В условиях холодной войны, когда браки с иностранцами были запрещены даже законодательно (1947—1953), киноистория любви в такой эксплицированной форме была едва ли возможна. Однако схожие дискурсивные практики можно увидеть во «Встрече на Эльбе». Джанет Шервуд, американская шпионка, роль которой исполнила Л. Орлова, с презрением говорит своему соотечественнику, майору Хиллу: «Я даже уважаю этого большевика, Кузьмина. Он <...>

настоящий мужчина. А Вы?!»<sup>8</sup> Очевидно, то, что советский офицер Никита Кузьмин остается равнодушным к чарам американки и предпочитает ей любовь Веры, русской девушки с берегов Волги, позволяет зрителям верить и в превосходство советской женственности над американской (ил. 7).

Сама сущность советской идеологии с ее приоритетом классового над национальным требовала, чтобы, помимо «плохих американцев», аудитория увидела и «хороших», в число которых определяли коммунистов, рабочий класс, борцов за мир, афроамериканцев, «простой народ» [30, с. 113]. Аналогичные идеи звучали и с киноэкрана. Так, майор Кузьмин говорит: «Мы любим Америку. Мы любим эту страну смелых и честных людей». Гарри Смит («Русский вопрос»), объявляя себя наследником Линкольна и Рузвельта, говорит о «двух разных Америках», о том, что его оппоненты — «поджигатели войны с Уолл-Стрита» — являются в то же время и врагами США. В соответствии с идеей двух разных Америк были представлены биографии героев фильмов и их социальное происхождение: например, в фильме «Прощай, Америка!» положительный персонаж, Арманд Хауорд, которого враги презрительно называют «рузвельтовский последыш», из простой семьи; Гарри Смит воевал против нацизма и встретил русских на Эльбе и т. д. В контексте моего исследования Примеча-

<sup>8</sup> Обратим внимание на еще один случай, когда выражение «настоящий мужчина» используется для создания кинематографического образа вражеского мира.

тельно, что это две различные группы американцев и по отношению к гендерным нормам, причем «хорошие американцы» похожи на советских героев. Так, «хорошая американка» Мэг говорит о Гарри Смите, что таких мужчин не бросают, маркируя его как образец маскулинности. Вполне «по-советски» ведет себя Аллан О'Коннел, герой «Серебристой пыли» (реж. А. Роом, 1953): он не только демонстрирует политическую правильность, разоблачая поджигателей войны, но и заступает за Флосси Бейт (проститутку!) со словами: «А ну, прочь лапы! Ты разговариваешь с женщиной».

Подведем итоги. Образы Врага в советской и американской пропаганде были охарактеризованы как «зеркальные» еще в исследованиях 1960-х [36, р. 26]. Действительно, можно увидеть немало параллелей с тем, как Чужие репрезентировались в американском кинематографе [18]. Свои воплощали нормальную мужественность, Чужие — девиантную, которая проявлялась как в недостатке, так и в избытке маскулинных качеств. Образ маскулинности имел целью породить те же чувства, что и образ Врага в целом: убеждение в исторической обреченности противника, моральное негодование, уверенность в собственных силах и в то же время страх [17]. Кинематографические репрезентации американской маскулинности, призванные доказать неизбежность победы социализма, служили оружием холодной войны.

Вместе с тем были и различия, связанные прежде всего с особенностями политик идентичности двух сверхдержав. Что касается СССР, то приоритет классового принципа над национальным требовал, чтобы советская аудитория могла увидеть в фильмах и «хороших» американцев, которые позволяли надеяться на победу коммунизма в мировом масштабе. В свою очередь, кинозвезд также был обязан найти в советском обществе внутренних Чужих. Кинорепрезентации маскулинности внутренних Чужих — тема отдельного исследования;



Ил. 8. Кадр из фильма «Голубая стрела»

здесь же лишь подчеркнем, что, с одной стороны, политические Чужие репрезентируются как ненормальные в гендерном отношении, с другой — советские люди, отклоняющиеся от гендерной нормы, объявляются реальными или потенциальными пособниками Врага. Так, лейтенант Дудник, персонаж из «Голубой стрелы», совершает самое тяжкое преступление — измену Родине, выдавая военную тайну понравившейся ему женщине, которая, конечно же, оказалась шпионкой (ил. 8). Гендерная девиация

свидетельствует о политической; внебрачные отношения и измена Родине идут рука об руку. Когда же Дудник, пытаясь оправдаться, просит своего начальника понять его «как мужчина мужчине», генерал предельно ясно дает понять лейтенанту, что у них разные представления о мужественности.

У Высоцкого, подчеркнем, этот аспект репрезентаций внутренних Чужих обозначен: «мистер Джон Ланкастер Пек» пытается вербовать «гражданина Епифана», потому что, как казалось, тот «не знает меры в женщинах». ««А за это, друг мой пьяный, — говорил он Епифану, — / Будут деньги, дом в Чикаго,

много женщин и машин...” / Враг не ведал, дурачина, — тот, кому все поручил он, / Был чекист, майор разведки и прекрасный семьянин» [6, с. 76]. Как мы видим, соответствие канонам советской мужественности представлено поэтом в качестве гарантии политической благонадежности.

В заключение необходимо подчеркнуть, что многие фильмы, анализируемые в статье, отнюдь не являются лишь достоянием истории. Сюжеты и образы кинематографической холодной войны используются в антиамериканизме постсоветской России, который активно эксплуатирует и гендерный дискурс [22; 23; 28; 44, р. 501; 34, chap. 8].

### *Библиографический список*

1. Александров Г. Голливуд в наши дни // Искусство кино. 1951. № 3. С. 45—48.
2. Александров Г. Эскизы к будущему фильму // Искусство кино. 1957. № 8. С. 54—65.
3. Анонимное письмо в Комитет партийного контроля при ЦК ВКП(б) о пропаганде американского образа жизни через советский киноэкран // Кремлевский кинотеатр, 1928—1953 : документы / сост. К. Андерсон, Л. Максименков, Л. Кошелева, Л. Роговая. М. : РОССПЭН, 2005. С. 852—857.
4. Большаков И. Г. Год перестройки // Искусство кино. 1947. № 6. С. 1—3.
5. Виктор В. Олдридж или не Олдридж? // Искусство кино. 1959. № 10. С. 15—16.
6. Высоцкий В. С. Поэзия и проза. М. : Кн. палата, 1989. 448 с.
7. Жданов А. А. Стенограмма выступления на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» 9 августа 1946 г. // Кремлевский кинотеатр, 1928—1953 : документы. М. : РОССПЭН, 2005. С. 723—726.
8. Кокорева И. В защиту справедливости // Искусство кино. 1950. № 2. С. 29—32.
9. Колесникова А. Г. Игровой кинематограф середины 1950-х — середины 1980-х гг. как инструмент советской пропаганды: формирование и актуализация образа врага // Былые годы. 2011. № 1. С. 68—76.
10. О чудовищных зверствах американо-английских империалистов на Советском Дальнем Востоке : (по материалам окружных газет политотделов округов) // Звериный облик американо-английского империализма. М. : Политуправление погранвойск МГБ СССР, 1952. С. 77—91.
11. План мероприятий по пропаганде среди населения идей советского патриотизма : документ Агитпропа, 18 апр. 1947 // Сталин и космополитизм, 1945—1953 : документы Агитпропа ЦК КПСС / под ред. Д. Г. Наджафова. М. : Междунар. фонд «Демократия», 2005. С. 110—125.
12. План мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время // Сталин и космополитизм, 1945—1953 : документы Агитпропа ЦК КПСС / под ред. Д. Г. Наджафова. М. : Междунар. фонд «Демократия», 2005. С. 321—325.
13. Пудовкин В., Смирнова Е. Передовой отряд мирового киноискусства // Искусство кино. 1947. № 7. С. 11—14.
14. Рошаль Г. Герой стандартного голливудского фильма // Искусство кино. 1947. № 5. С. 30—31.
15. Рябов О. В. «Их нравы»: американская семья в зеркале советской пропаганды «холодной войны» // Семейные узы : модели для сборки / сост. и ред. С. Ушакин. М. : НЛЮ, 2004. Кн. 2. С. 173—187.
16. Рябов О. В. Национальная идентичность : гендерный аспект : (на материале русской историософии) : дис. ... д-ра филос. наук. Иваново, 2000. 300 с.
17. Рябов О. В. Нация и гендер в визуальных репрезентациях военной пропаганды // Женщина в российском обществе. 2005. № 3/4. С. 19—28.

18. Рябов О. В. «Советский враг» в американском кинематографе холодной войны : гендерное измерение // *Женщина в российском обществе*. 2011. № 2. С. 20—30.
19. Рябов О. В., Константинова М. А. «Русский медведь» как символический пограничник // *Труды Карельского научного центра РАН*. 2011. № 6. С. 114—123.
20. Рябова Т. Б. Гендерные стереотипы и гендерная стереотипизация: методологические подходы // *Женщина в российском обществе*. 2001. № 3/4. С. 3—12.
21. Рябова Т. Б. Политический дискурс как ресурс «создания гендера» в современной России // *Личность. Культура. Общество*. 2006. Т. 8, вып. 4. С. 307—320.
22. Рябова Т. Б., Лямина А. А. Антиамериканизм по-ивановски: к вопросу о гендерном измерении этнических стереотипов // *Женщина в российском обществе*. 2007. № 1. С. 50—57.
23. Рябова Т. Б., Романова А. А. Гендерное измерение современного российского антиамериканизма : (к постановке проблемы) // *Женщина в российском обществе*. 2012. № 3. С. 21—35.
24. Рябова Т. Б., Рябов О. В. Настоящий мужчина российской политики? : (к вопросу о гендерном дискурсе как ресурсе власти) // *Полит. исслед.* 2010. № 5. С. 48—63.
25. Соловьев А. Драматургия кинопроизведений, посвященных борьбе за мир // *Искусство кино*. 1951. № 2. С. 21—24.
26. Список заграничных кинофильмов для выпуска на закрытый и широкий экран, 27 авг. 1948 г. // *Кремлевский кинотеатр, 1928—1953 : документы*. М. : РОССПЭН, 2005. С. 801—806.
27. Сталин И. Письмо товарищу Шумяцкому // *Правда*. 1935. 11 янв.
28. Тимофеев М. Ю. Новый русский герой на randevу с Америкой : (этнокультурная семантика стереотипов маскулинности в фильме А. Балабанова «Брат-2») // *Женщина в российском обществе*. 2002. № 2/3. С. 56—62.
29. Туровская М. И. Фильмы «холодной войны» // *Искусство кино*. 1996. № 9. С. 98—106.
30. Фатеев А. В. Образ врага в советской пропаганде 1945—1954 гг. М. : ИРИ РАН, 1999. 261 с.
31. Федоров А. В. «Тайна двух океанов» — роман и его экранизация: возможности структурного анализа на медиаобразовательных занятиях // *Медиаобразование*. 2007. № 3. С. 17—27.
32. Чуковский К. Раствление американских детей // *Лит. газ.* 1949. № 83. С. 4.
33. Cohn C. Wars, wimps, and women: talking gender and thinking war // *Gendering War Talk* / ed. by M. Cooke, A. Woollacott. Princeton (NJ) : Princeton Univ. Press, 1993. P. 227—246.
34. Condee N. *The Imperial Trace : Recent Russian Cinema*. New York : Oxford Univ. Press, 2009. 360 p.
35. Enloe C. H. *The Morning After : Sexual Politics at the End of the Cold War*. Berkeley : Univ. of California Press, 1993. 239 p.
36. Frank J. D. *Sanity and Survival : Psychological Aspects of War and Peace*. New York : Vintage Books, 1967. 331 p.
37. Goldstein J. S. *War and Gender : How Gender Shapes the War System and Vice Versa*. Cambridge Univ. Press, 2001. 540 p.
38. Griffith R. The cultural turn in Cold War studies // *Rev. in American History*. 2001. Vol. 29, № 1. P. 150—157.
39. Heller D. A passion for extremes: Hollywood's Cold War romance with Russia // *Comparative American Studies*. 2005. Vol. 3, № 1. P. 89—110.
40. Hendershot C. *Anti-Communism and Popular Culture in Mid-Century America*. Jefferson (NC) : McFarland, 2003. 183 p.
41. Johnston G. Revisiting the cultural Cold War // *Social History*. 2010. Vol. 35, iss. 3. P. 290—307.

42. *Keen S.* *Faces of the Enemy : Reflections of the Hostile Imagination.* San Francisco : Harper & Row, 1986. 200 p.
43. *Kenez P.* *The picture of the Enemy in Stalinist films // Insiders and Outsiders in Russian Cinema / ed. by S. M. Norris, Z. M. Torlone.* Indianapolis : Indiana Univ. Press, 2008. P. 96—112.
44. *Larsen S.* National identity, cultural authority and the post-Soviet blockbuster : Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov // *Slavic Rev.* 2003. Vol. 62, № 3. P. 491—511.
45. *Laville H.* «Our country endangered by underwear»: fashion, femininity, and the seduction narrative in *Ninotchka* and *Silk Stockings* // *Diplomatic History.* 2006. Vol. 30, № 4. P. 623—644.
46. *Rogin M. P.* «Ronald Reagan», the Movie and Other Episodes in Political Demonology. Berkeley : Univ. of California Press, 1987. 366 p.
47. *Sharp J. P.* *Condensing the Cold War : Reader's Digest and American Identity.* Minneapolis : Univ. of Minnesota Press, 2000. 240 p.
48. *Shaw T.* *Hollywood's Cold War.* Edinburgh : Edinburgh Univ. Press, 2007. 336 p.
49. *Yuval-Davis N.* *Gender and Nation.* London : Thousand Oaks (CA) : Sage Publications, 1997. 168 p.