

Ян Левченко

Rachel Morley. *Performing Femininity: Woman as Performer in Early Russian Cinema*. London: I. B. Tauris, 2017. 272 p. ISBN 978-1-7845-3159-1.

Ян Левченко – PhD, профессор школы культурологии Факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ (Москва). Адрес для переписки: НИУ ВШЭ, Старая Басманная, 21/4, Москва, 105066, Россия. janlevchenko@hse.ru.

Лектор (или, скорее, лекторка¹) Университетского колледжа Лондона Рэйчел Морли – признанный(/-ая) специалист(/-ка) по раннему русскому кино, ученица Джулиана Грэффи, одного из ведущих специалистов по теме. Ее статьи прочно вошли в обиход немногочисленного сообщества исследователей раннего кино. Она принадлежит тому поколению русистов, которое уже не может ограничиваться знанием языка и литературы. Поэтому междисциплинарность подхода, отмеченная в первых абзацах книги, является стартовым условием конкурентоспособной работы, своего рода нулевым уровнем. Правда, траектория и логика сопряжения дисциплин может существенно различаться. В этом отношении автор(/-ка) книги обнаруживает более или менее традиционный дрейф от сравнительного литературоведения с базовым для этой дисциплины романо-германским уклоном к визуальным и, говоря шире, медийным измерениям гендера.

Performing Femininity – сочетание, со временем ставшее устойчивым. В 2000 году оно появляется в подзаголовке сборника, посвященного путям конструирования женской биографии во Франции XIX века (Margadant 2000). В 2004 году Александра Колб защитила в Оксфорде диссертацию под таким названием об искусстве танца в Германии рубежа XIX и XX веков (книжная версия – Kolb 2009). Примерно тогда же исследовательница перформанса и художница Леса Локфорд выпустила под точно таким же названием книгу, чья протагонистка применяет этнографический метод, чтобы проанализировать свои перевоплощения в актрису, стриптизершу и участницу программы наблюдения за весом (Lockford 2004). Существует также и внушительное количество статей, где «исполнение женственности» применяется для описания гендерно специфических способов курения и верховой езды, практик туризма, государственного управления и коммуникации в сфере образования. Вряд ли докторка Морли (бес)сознательно хотела дать своей работе «стертое» название, скорее всего, речь идет о своеобразном «остранении» наоборот, когда «перформанс» начинает восприниматься в буквальном значении. Ведь именно в кино, тем более раннем кино с его преувеличенной, демонстративной игрой (то есть собственно «исполнением»), понятие «performanse» обретает свой первоначальный смысл, избавляясь от метафорических расширений, начав-

¹ Дискуссии вокруг феминизированных грамматических форм в современном русском языке выходят за пределы обсуждаемой здесь проблематики, поэтому я предпочитаю механическую феминизацию мужецентричных понятий, чтобы в рабочем порядке соответствовать имплицитному в рецензируемой работе горизонту корректности.

шихся в середине XX века в теоретической лингвистике Ноама Хомского, противопоставившего пассивное «знание» языка (competence) его активному «деланию» (performance).

Предмет исследования Рэйчел Морли – кинематографическая рефлексия о становлении женской идентичности в последнее десятилетие Российской империи. Наглядно этот процесс реализуется в сценической, чаще всего танцевальной, телесной игре. Женщина той эпохи ищет себя, буквально демонстрируя свои возможности, сценически оформляя и предъявляя их наблюдателю. В аспекте наглядности и массового распространения кино тогда не имело равных, безоговорочно лидируя среди медиа как глобальный трендсеттер, пособие по бытовому поведению, ролям и образам, используемым в повседневности. Для подкрепления этого тезиса будет, как представляется, достаточно ссылки на яркую книгу о попытках кино «активно “инструктировать” зрителей, как дышать и как надевать пальто» (Булгакова 2005:7). Таким образом, кино как ничто иное идеально иллюстрирует этапы социального развития в стране догоняющей модернизации, какой была и осталась Россия. С момента появления первого отечественного фильма «Понизовая вольница» (1908) до краха системы дореволюционного кинопроизводства в 1918 году на российском экране, как доказывает Морли, последовательно сменилось несколько женских ролей, корреспондирующих с ходом эмансипации общества. Всего этих ролей семь, и каждой отводится отдельная глава. Безупречно ясная структура может создать ложное впечатление, что речь идет о прямой, почти позитивистской проекции социальных движений в сферу искусства и обратно. Чтобы предупредить такие подозрения, авторка в предисловии оговаривается, что не хотела бы упускать из виду выразительный компонент, почему и стремится «рассмотреть созданные кинематографистами репрезентации исполнительниц (female performer) конкретно в контексте попыток экспериментального использования технологических и эстетических ресурсов фильма и соответственно создания специфического языка кино» (с. 7). Методологически работа осознанно эклектична: самоопределение авторского подхода включает, например, термин «бриколаж», введенный Клодом Леви-Строссом в книге «Мысль дикаря» (1962)².

Итак, дореволюционная женщина в ходе исполнения своей развивающейся роли успела выступить в нескольких амплуа. Первое – «ориентальная танцовщица», из-за которой случился кризис в отношениях Стеньки Разина и его шайки. Это самый экзотизированный женский типаж, занимающий позицию удаленного «другого» в системе мужского мира, его дальняя периферия, влияние которой тем не менее велико. Стенька очарован персидской княжной, и лишь бегство от позора заставляет его вопреки своим чувствам забросить предмет своей страсти «в набежавшую волну». Фильм, снятый в ателье Александра Дранкова в 1908 году, был чем-то вроде видеоклипа *avant la lettre* – экранизацией популярной песни,

² В системе актуальных понятий «дикарь» – термин совершенно неприемлемый, но не настолько, чтобы менять или шифровать многоточиями оригинальное заглавие книги «*La pensée sauvage*». Принцип «из песни слов не выкинешь», все еще релевантный для моделей интеллектуальной истории, имеет значение и в контексте настоящей заметки.

где не оставалось места каким-либо психологическим полутонам. Тем не менее анализ обнаруживает и подчиненное положение княжны, и «фетишистскую скопофилию» (превращение женщины в объект жадного разглядывания в терминах Лоры Малви), и страх кастрации, – этот диагноз Разина косвенно подкрепляется наличием в поэме Марины Цветаевой «Стенька Разин» (1917) мотива сексуально-го поражения протагониста, не нашедшего у пленницы встречного интереса (с. 25). Весьма характерно, что постмодернистский «бриколажный» анализ задевает любые аргументы *ad hoc*, и нет никаких оснований выдвигать возражения о «чисто» технических причинах построения кадра или выдвижения основного героя в центр вынужденно статичной («заблокированной») композиции. Гендерная теория сумеет убедительно показать, что всякая «чистая» техника маскирует тотальность мужского доминирования на фоне глубокой действительной зависимости от слабых порабощенных женщин (в данном случае буквально – от пленницы).

Вторая роль не столь эксплицитна в своей экзотичности. На сей раз речь идет о «крестьянской девушке» и «господской служанке», которая тем не менее отдалена от горизонта городского зрителя 1910-х годов куда более драматичным образом, нежели лубочно-балаганная персиянка. В главе рассматриваются фильмы «Вадим» и «Снохач», причем второй разбирается весьма подробно. Морли удается вытащить из сохранившейся лишь во фрагментах картины множество признаков нового подхода к женской образности. Фильм рассказывает о трагедии девушки Луши, которую успешно домогается свекр, в результате чего она кончает с собой. Несмотря на внешне беспросветную фабулу, структурное решение сцен и акцент на актерской энергетике главной героини заставляет говорить об интуитивном стремлении авторов фильма³ наделить молодую крестьянку цельным характером и позитивностью. С одной стороны, ее самоубийство – красноречивое свидетельство власти традиции, с другой – означает, что у женщины есть воля к поступку, она сама вершит свою судьбу, наказывая себя за нарушение табу инцеста. Луша тоже танцует, и ее танец играет в сюжете ключевую роль. Здесь вновь можно было бы включить мужецентричный скепсис и ограничиться «техническими» объяснениями популярности танца как наиболее сжатого и лаконичного типа выразительности в немом кино, однако и эти возражения окажутся, скорее, саморазоблачительными, чем убедительными в избранной системе координат.

В дебютной постановке Евгения Бауэра «Сумерки женской души» (1913) впервые вводится амплу профессиональной актрисы, которое, впрочем, героиня воплощает уже за пределами сюжета. В картине дается образец становления «новой женщины», проходящей сквозь испытания мужского мира и получающей в награду шанс творческой самореализации. В этой главе образцово реконструирован процесс, который Морли объявляет парадигматическим для русской культуры между двух революций. Нигде более освобождение и обретение личностной автономии не получает столь же дробного и детального описания. Это связано, как кажется, с отличной ориентацией самого Бауэра в «женском вопросе», что наряду

³ Предположительно Александр Иванов-Гай и/или Петр Чардынин (см. Иванова и др. 2002:123).

с его культурной и художественной искусностью и помогает родиться выдающемуся произведению. Красноречивый штрих: в своей новой артистической жизни героиня Вера переименовывает себя в Эллен Кей. Это вовсе не условное «заграничное имя»: Бауэр отсылает к имени шведской писательницы-суфражистки, чьи книги («Любовь и брак» (1907), «Личность и красота» (1908), «Век ребенка» (1910) активно переводились в России. Таким образом, Бауэр не только показывает следующий этап становления свободной женщины в российском обществе, но и обнаруживает более осознанный подход к экранной репрезентации этой роли. В его поздних фильмах будет реализовано и наиболее совершенное амплуа – актрисы, чья профессия и судьба оказывают решающее влияние на всех действующих лиц (имеется в виду картина «После смерти», снятая в 1915 году по повести Ивана Тургенева «Клара Милич»).

Бауэр активно демонстрирует сюжет позитивной эмансипации (несмотря на нередко трагическую фабулу, соответствующую традициям русского кино), но в его фильмографии встречаются и другие женские роли, вызывающие жесткую критику. Имеется в виду «любительница танго» – подтип танцовщицы, отражающей моду на аргентинский танец середины 1910-х годов. Это уже не экзотика, реализуемая в образе персидской княжны или молодой крестьянки (референцией к этим амплуа является образ «цыганки», которому также посвящена отдельная глава). Это особа, живущая в городе, активно пользующаяся его благами и уверенно устраняющая препятствия на пути их получения. «Тангистка», как называют девушку, коротающую время в танцевальном салоне (как, например, Маша, героиня обличительной картины «Дитя большого города», 1913 год), иллюстрирует «темные», «нежелательные» стороны эмансипации и обнаруживает границы толерантности в том числе и такого продвинутого режиссера, как Бауэр. Вариацией «тангистки» является также «исполнительница современного танца» (*modern dancer*) или более традиционная «балерина» как воплощение разрешенной, артистически мотивированной сексуальности. Танец так или иначе определяет и ритмически организует жизнь становящейся героини, в распоряжении которой попросту нет иных инструментов демонстрации происходящих с ней изменений. В буквальной бессловесности танца как основного мотива книги кроется, на мой взгляд, одна контрверза, о которой стоит сказать, несмотря на безупречное алиби в виде «бриколажной методологии» междисциплинарного (говоря устаревшим репрессивным языком – эклектичного) исследования.

Становление женственности в раннем русском кино образует захватывающий сюжет, мастерски зафиксированный в книге Рэйчел Морли. Однако будучи описан языком феминистской критики, этот сюжет обнаруживает парадоксальность. Дореволюционная Россия – это всеобъемлюще патриархальный мир, где женщина вторична относительно мужчины, и все ее развитие (в первую очередь в терминах актуального со второй половины XIX века «женского вопроса») навязано ей извне. У женщин есть своя вполне активная жизнь, но нет языка ее публичного выражения, отчего эта жизнь кажется тайной и не вполне легальной. Все достижения женщин на поприще борьбы за свои права ограничиваются усвоением правил мужецентричного социума – например, получить образование в резервации вро-

де Бестужевских или Лубянских курсов, чтобы работать учительницей или фельдшерницей или воспользоваться редким и сословно ограниченным шансом учебы за границей, как это удалось легендам своего поколения – Надежде Сусловой, Софье Ковалевской и Юлии Лермонтовой. Эти сдвиги нормы и демонстрации выдающихся успехов активно используются для подтверждения самостоятельности женщин, несмотря на то, что они действуют и добиваются успеха в том поле, чью структуру и язык описания мужчины пересматривать не собираются. На этом языке женские успехи – исключение, подтверждающее правило «естественного» распределения функций. На современном же языке гендерной теории невозможно говорить о достижениях и становлении в сугубо мужских терминах, которые репрессиируют женщин своей системой координат. Иначе говоря, гендерный конструктивизм, исходящий из принципиальной условности «естественных» порядков, подходит для описания мира, где женщины создают или стремятся создать свой язык, по крайней мере, сопротивляясь навязываемой нормативной системе. Тогда как в мире, где не идет речь о фундаментальной перестройке гендерного сознания, такой язык выглядит анахронизмом. Высокий профессионализм, исследовательская зоркость и вкус к деталям не отменяет того, что книга Морли стремится пересмотреть старую историю с точки зрения современной морали, что неминуемо приводит к дискурсу разоблачения и обличения. Впрочем, спору нет: мужчинам надо платить за свое вековое господство. Заодно стоит повиниться и пронизанному мужецентричными кодами российскому дореволюционному кино, которое бы, скорее всего, охотно продемонстрировало свою прогрессивность, если бы знало, в чем она когда-нибудь начнет заключаться.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Булгакова, Оксана. 2005. *Фабрика жестов*. М.: Новое литературное обозрение.
- Иванова, Валентина, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Юрий Цивьян, Рашит Янгиров. 2002. *Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919)*. М.: Новое литературное обозрение.
- Kolb, Alexandra. 2009. *Performing Femininity: Dance and Literature in German Modernism*. Oxford: Peter Lang.
- Lockford, Lesa. 2004. *Performing Femininity: Rewriting Gender Identity*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Margadant, Jo Burr, ed. 2000. *The New Biography: Performing Femininity in Nineteenth-Century France*. Berkeley: University of California Press.