

## ГЕНДЕРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

О.В. РЯБОВ

## “From Russia with love”: образ СССР в гендерном дискурсе американского кинематографа (1946–1963 гг.)

Статья посвящена анализу американских фильмов 1946–1963 гг., в основе сюжета которых – история любви советской женщины и американского мужчины. Автор показывает, что кинематографические образы советских и американских мужественности, женственности, любви, сексуальности выступали в качестве оружия идеологической конфронтации с СССР, а также использовались для поддержания политического и гендерного порядка в самих США.

**Ключевые слова:** образ России, “холодная война”, кинематограф, гендер, любовь, феминность, маскулинность, образ врага, пропаганда, советско-американские отношения.

The Cold War American films about the romances between the Soviet women and the Western men are analyzed in the article. The author points out that the cinematic images of the Soviet and the American masculinity, femininity, love, and sexuality served as a weapon of the international ideological confrontation. At the same time they were intended to support the political and gender orders in the US.

**Keywords:** image of Russia, the Cold War, cinema, gender, love, femininity, masculinity, images the enemy, propaganda, Soviet-American relations.

Фраза “Из России с любовью” давно превратилась в клише. Фильм “From Russia with Love”, поставленный в 1963 г. Т. Янгом по роману Я. Флеминга, имел успех, а одноименная песня из него стала хитом. В основе сюжета – история побега советского агента Татьяны Романовой на Запад, значимость которого определялась не только тем, что ради любви Джеймса Бонда она выдает военные секреты: специфика “холодной войны” обуславливала особую ценность самого факта “выбора свободы”. Таким образом, любовь советской женщины к западному мужчине выступает эффективным оружием “холодной войны”, релевантным ее целям.

Следует заметить, что такая сюжетная линия фильма не стала для западного зрителя чем-то неожиданным. “Love stories”, в которых Он – достойный представитель “свободного мира”, Она принадлежит к миру “красной угрозы”, получили широкое распространение в американской культуре еще с 1930-х гг. Канон был создан в оscarоносной “Ниночке” (*Ninotchka*, 1939, реж. Э. Любич), в которой убежденнейшая коммунистка Нина Якушева приезжает в Париж, влюбляется в графа Леона д’Альгу

и в итоге остается на Западе. Оглушительный успех “Ниночки” обеспечил дальнейший интерес Голливуда к подобным сюжетам [Rogin, 1987]. В 1940 г. появляется “Товарищ Икс” (*Comrade X*, реж. К. Видор), где, как и в “Ниночке”, героиня покидает Советский Союз – на этот раз во имя любви к американскому журналисту, герою К. Гейбла. В послевоенные годы этот сюжет получил отражение в картинах “Красный Дунай” (*The Red Danube*, 1949, реж. Дж. Сидни), “Не отпускай меня” (*Never Let Me Go*, 1953, реж. Д. Дэйвис), “Железная юбка” (*The Iron Petticoat*, 1956, реж. Р. Томас), “Пилот реактивного самолета” (*Jet Pilot*, вышел на экраны в 1957, реж. Дж. фон Штернберг), “Шелковые чулки” (*Silk Stockings*, 1957, реж. Р. Мамулян) и др.<sup>1</sup>

Едва ли вызывает удивление, что в американских фильмах русские бегут в Америку, а не наоборот. Однако нуждается в объяснении тот факт, что русских всегда представляет женщина, а американцев – мужчина. Почему подобная асимметрия начинает выглядеть естественной? Как при этом изображались мужественность и женственность, любовь и сексуальность?

### Гендерный дискурс как оружие “холодной войны”

“Грета Гарбо выиграла выборы” – написала одна консервативная газета, комментируя поражение Итальянской коммунистической партии на парламентских выборах 1948 г. [Shaw, 2007, p. 26], ставшее одним из поворотных пунктов “холодной войны”. Действительно, организацией показа в Италии фильма “Ниночка” с Г. Гарбо в главной роли активно занималось ЦРУ, хотя, казалось бы, это всего-навсего романтическая история.

Анализируя историю “холодной войны”, С. Энлоэ заметила, что послевоенная конфронтация представляла собой множество поединков за определение маскулинности и фемининности [Enloe, 1993, p. 18–19]. Гендерный дискурс был полем жесткой борьбы, когда аудитории навязывались представления о том, какие модели мужского и женского поведения эталонны, а какие – девиантны. Образы мужчин и женщин служат эффективными “символическими пограничниками”, выступая в качестве маркеров включения и исключения, принимая участие в формировании коллективной идентичности, в отделении Своих от Чужих и в оценивании первых выше, чем вторых [Yuval-Davis, 1997, p. 23].

Другим фактором, обуславливающим интерес военной пропаганды к гендерному дискурсу, служит его связь с отношениями власти и подчинения. Иерархические отношения между полами и внутри полов используются в качестве своеобразной матрицы, легитимирующей иные виды социального неравенства. Именно благодаря вовлечению гендерного дискурса во властные отношения он становится неотъемлемой частью любого военного конфликта [Cohn, 1993].

Характеризуя специфику восприятия СССР в американской культуре периода “холодной войны”, отмечу, что разделение мира между двумя полюсами продуцировало манихейское мироощущение, в котором каждый для другого был Врагом № 1. Идентичность Америки с середины 1940-х гг. определялась ее ролью последнего оплота в борьбе с “мировым злом”: противостояние коммунистической России рассматривалось как главная историческая миссия. В этой ситуации конструирование тотальной инаковости коммунизма представляло собой одновременно создание идеализированного образа самих США [Sharp, 2000, p. 29, 73].

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” [Griffith, 2001; Johnston, 2010]. 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.

<sup>1</sup> Сюжет получил распространение и за пределами кинематографа, в частности в комиксах; аналогичная история Сони Лубянки рассказана в “Поцелуе коммунистки” (1954) [Communist Kisses, 1954].

Это в полной мере относится к кинематографу. Кино было “важнейшим из искусств” не только в СССР; и по другую сторону “железного занавеса” кинематограф становится эффективнейшим способом идеологической конфронтации, объединяя три формы пропаганды (производство визуального образа, рассказа и звука). Разумеется, в идеологическом отношении кинематограф в США был не столь унифицированным, а правительственный контроль за ним – не столь жестким, как в Советском Союзе. Тем не менее в распоряжении американских властей имелось достаточно средств воздействия на мир кино. ФБР, ЦРУ и Информационное агентство США оказывали поддержку одним фильмам и лишали ее других, часто сотрудничая при этом с такими неправительственными организациями, как Американский легион или Американская ассоциация кинокомпаний. В результате фильмы сознательно или бессознательно и отражали, и распространяли идеологию “холодной войны” [Shaw, 2007, p. 303].

В производство кинематографического образа СССР были вовлечены режиссеры, актеры и сценаристы, занимающие лидирующие позиции в рейтингах Американского института киноискусства; достаточно упомянуть А. Хичкока и С. Кубрика, Б. Уайлдера и И. Бергмана, К. Гранта и Ф. Астера [Schwartz, 1998]. Лишь сравнительно немногие из выпускаемых в этот период 300 фильмов в год были посвящены непосредственно СССР и “коммунистической угрозе”<sup>2</sup>. В подавляющем большинстве они воспевали ценности американизма. Например, успех жанра вестернов в 1950-х гг. был бы невозможен, если бы культивируемый им образ одинокого ковбоя не использовался в качестве символа американского индивидуализма, спасающего цивилизованный мир Запада от советской идеологии тоталитаризма [Shaw, 2007, p. 50, 158].

### Советская женственность

Итак, ответ на вопрос, каким образом выбор героинь, которые сердечное влечение предпочли долгу и западных мужчин – соотечественникам, начинает в фильмах выглядеть само собой разумеющимся. Каков же кинематографический образ советской женственности?

Следует отметить, что женский вопрос занимал важное место в идеологической конфронтации [May, 1988, p. 18]. Результаты социальной политики, которые советские пропагандисты трактовали как достижения в области обеспечения равенства полов, их западные коллеги представляли в качестве пороков. Они утверждали, что равенство в СССР – всего лишь пропагандистский лозунг: “Советские женщины были вызволены из рабства у собственных мужей только затем, чтобы попасть в рабство к государству” [Brennan, 2008, p. 121]. К тому же такого рода “равенство” свидетельствует об экономической отсталости – в Америке высокая заработная плата мужчин вполне позволяет их женам оставаться дома и воспитывать детей. Самое же главное – женщины расплачиваются за утопическую идею всеобщего равенства потерей женственности: их отрывают от семьи и материнства как естественного предназначения прекрасного пола и заставляют заниматься деятельностью, противоречащей женской природе [Belmonte, 2008, p. 126, 259].

Примером дефеминизации образа советских женщин служит статья 1954 г. из журнала “Лук” “Женщины – граждане России второго сорта”. Автор, журналистка Дж. Уитни, соглашается с тем, что многие русские женщины получают хорошее образование и становятся докторами, учителями, инженерами, учеными, партийными работниками. Женщина в России может быть кем угодно – вот только женщиной она быть не может. Нигде в мире женская красота не ценится так низко; излишне и говорить, что не существует конкурса “Мисс СССР”, сокрушается автор и продолжает: “Даже сегодня в относительно космополитической Москве девушка, которая хорошо выглядит, прилично одевается и пользуется

<sup>2</sup> Голливуд выпустил за исследуемый период около 90 фильмов, непосредственно посвященных событиям “холодной войны” и образу СССР [Федоров, 2010].

косметикой, для обычного русского означает одно из трех: либо иностранка, либо актриса, либо проститутка”. Наиболее распространенный тип русской – женщина среднего телосложения, темноволосая, круглолицая, коренастая. Автор уверяет читателей, что для большинства русских размеры тела женщины – индикатор социального положения ее мужа: чем его работа лучше, тем его жена дороднее. Весьма сомнителен и комплимент советским женщинам – “они несут Советский Союз на своих здоровых плечах” [Whitney, 1954, p. 116, 119].

Тема деформации женственности занимала важное место и в кинематографических образах советских женщин. Главная героиня фильма “Железная юбка”, летчица Винка Коваленко – горячая сторонница идеи женского равенства в советском стиле. “Она на 98% русская и на 2% женщина”, – так характеризует ее майор американских ВВС Чарльз Локвуд. Винка с легкостью опрокидывает одну рюмку водки за другой, поражая воображение американских военных.

Способом подчеркнуть мужеподобность советских женщин были репрезентации их телесности. Майор Локвуд, легко побеждающий в единоборствах советских агентов мужского пола, оказывается поверженным агентом-женщиной, что неудивительно, если принять во внимание ее богатырскую статью. Героиня фильма “Не отпускай меня” Светлана также без особых усилий взваливает на свои плечи возлюбленного, английского джентльмена, выпившего больше, чем следовало. Анна из “Пилота...” удивляется тому, что американские мужчины считают ее красивой: она сообщает полковнику Шеннону, что ее соотечественники предпочитают “более крепкий тип”. Советский чиновник из фильма “Один, два, три” (*One, Two, Three*, 1961, реж. Б. Уайлдер) признается, что не видит ничего странного в том, что американцы не интересуются русскими секретаршами: их внешность напоминает ему самовар. Виолончель напоминает автору “Из России с любовью” фигура Розы Клебб – важной персоны из КГБ [Флеминг]<sup>3</sup>.

Как свидетельство утраты советскими женщинами женственности расцениваются их спортивные успехи; так, в фильме “13 напуганных девочек” (*13 Frightened Girls*, 1963, реж. У. Кастрл) окарικатурируются спортивные амбиции Наташи, юной дочери советского дипломата. Примечателен диалог между Наташей и американкой Кэнди, главной героиней фильма:

*Наташа.* Я хочу поиграть с тобой в теннис.

*Кэнди.* А зачем? Ты же всегда выигрываешь!

*Наташа.* Ну и что? Это же тренировка! Советская женщина учится быть равной с мужчинами во всем!

*Кэнди.* В моей стране женщина всегда остается женщиной. Мужчины должны восхищаться нами.

*Наташа.* Это американский юмор?

Не помогает женщинам хорошо выглядеть и советская мода, которую супруга американского посла в Москве описывала так: “Носить что-то хорошо сидящее считается здесь нескромным; даже их ночные рубашки имеют длинные рукава, и я никогда не видела декольте. Духами они пользуются – такими духами! – но практически не используют макияж, за исключением оранжевой губной помады” [Iron..., 1952, p. 120]. Словом, вполне естественно звучит комплимент Бибинского – героя “Шелковых чулок”: “Ниночка, вы единственная женщина, которая приезжает из России и выглядит так, будто никогда там не была!”.

Внимание, уделяемое в идеологическом противостоянии женскому белью [Sharp, 2000, p. 119] и чулкам, отразилось в эссе Д. Рисмена “Нейлоновая война” (1951). Известный социолог предлагает полушутливый совет: победить соперника можно при помощи консюмеризма, сбросив на советскую территорию с бомбардировщиков огромное количество высококачественных американских товаров широкого потре-

<sup>3</sup> Пожалуй, наиболее выразителен в этом плане рекламный ролик фирмы “Wendy”, созданный уже в 1980-х гг., где в качестве типичных советских манекенщиц показаны женщины весьма внушительных габаритов [http://wn.com/Wendy's Soviet Fashion Show Ad].

ния, включая 200 000 пар нейлоновых чулок [Яковлев, 1994]. Х. Лавилль, анализируя фильм “Шелковые чулки”, подчеркивает символическое значение этого предмета туалета. Чулки выступали символом благосостояния (и с этой точки зрения – знаком превосходства западного мира над советским); вместе с тем в нарративах Второй мировой войны и послевоенного пребывания американцев в Европе чулки успешно заменяли валюту, которой военные расплачивались, покупая расположение местных женщин [Laville, 2006, p. 637]. О слабой осведомленности советского народа в назначении женского белья свидетельствует реакция Татьяны, которой Бонд подарил ночную рубашку: собираясь в ресторан, восхищенная героиня намерена ее надеть, принимая, по всей видимости, за вечернее платье.

Излишне говорить, что в качестве эталона красоты признавались женщины “свободного мира”, неотразимость которых потрясает воображение советских мужчин. В фильме “Один, два, три” партийный функционер говорит: “Одно нужно признать за этими капиталистами: они умеют сделать женщину привлекательной”.

Противоестественность советской системы по отношению к женщинам обосновывается и тем, что в американском кино русским героям приходится заниматься видами деятельности, свойственными скорее мужчинам. Леон, узнав об участии Ниночки в войне 1920 г. с Польшей, замечает: “Никогда не думал, что буду влюблен в сержанта”; “товарищ Икс”, герой Гейбла, не менее удивлен тем, что его будущая супруга – водитель трамвая, ну, и так далее.

Еще один прием дефеминизации связан с характеристикой внутреннего мира женщин, которые представлены лишенными каких бы то ни было эмоций и романтики (“шелк должен идти на парашюты, а не на галстуки”). По мнению американца Стива Кэнфида, преобразование влюбленной в него Нины Яценко, утратившей коммунистические иллюзии, это “превращение обыкновенного робота в женщину”.

Однако была и другая составляющая образа советской женщины, которая, собственно, и делала возможным романтические истории, – ее сексапильность. М. Эделман отмечает, что приписывание сексуальности женщинам, представляющим противоположную сторону, – один из способов конструирования политического врага: тем самым легитимируется идея о готовности противника подчиниться (цит. по [Hendershot, 2003, p. 16]).

В западном дискурсе о России идея привлекательности русских женщин – наряду с их значительным нравственным и интеллектуальным превосходством над русскими мужчинами и вместе с тем их подчиненное положение – занимает важное место [Рябов, 2000, с. 119]<sup>4</sup>. Такая оценка объясняет и использование в фильмах стереотипов, составляющих миф о русской женщине. Голливуд не мог пройти мимо пресловутого “Бьет – значит, любит”: “Если я не слушаюсь, значит, заслужила – бей меня!”, – заявляет своему американскому избраннику героиня фильма “Не отпускай меня” (между прочим, балерина Большого театра!) и удивляется, что в Америке это не принято. Другая черта загадочной русской души – культ страдания и мазохизм: “Я была счастлива – значит, буду наказана. Никто не может быть таким счастливым и избежать за это наказания” (Ниночка Якушева).

Женская природа неизменна, и с этим ничего не могут поделать даже большевики, что, кстати, было важным пунктом в антикоммунистической пропаганде: соперничество капитализма и социализма репрезентировалось как борьба естественного с противоестественным [Sharp, 2000, p. 42–46]. Женщины – прежде всего женщины и уже затем коммунистки – именно поэтому они не в состоянии устоять перед красивой одеждой и бельем: их притягательность настолько велика, что в значительной мере под ее влиянием героини фильмов “Шелковые чулки” и “Пилот...”, Нина и Анна, забывают о своих коммунистических иллюзиях.

---

<sup>4</sup> Неудивительно, что роли советских женщин играли привлекательнейшие голливудские звезды (в их числе Дж. Ли, К. Хепберн, С. Чаррис, Г. Гарбо) [Мосейко, 2010, с. 30]; мужчинам в этом плане повезло гораздо меньше.

## Советская мужественность

И все-таки главный соблазн для русских женщин – мужчины свободного мира. То, что русские женщины неженственны – не вина их, а беда; причина заключается в невысоком качестве не только товаров и услуг, но и в советской маскулинности. Маскулинность Врага ущербна по определению и иной быть не может; подлинная мужественность – с такими чертами, как индивидуализм, рациональность, ответственность, независимость, – возникает только там, где есть капитализм, частная собственность и демократия. На киноэкране советские мужчины уступают западным по всем параметрам. Главный критерий превосходства в войне, пусть и в “холодной”, – победа в поединках, будь то полномасштабные военные действия или банальная драка. Герои Гейбла практически в одиночку расправляются с советскими спецслужбами; свое физическое совершенство демонстрируют и другие избранники советских женщин.

Неполноценность советской маскулинности обнаруживает себя в сценах соперничества за сердце женщины. Так, в “Железной юбке” за любовь Винки соревнуются майор Локвуд и инженер Иван Кропоткин. Достоинство, мужество и обаяние первого противопоставлены низости, непривлекательности и трусости второго. Ивана одевают в женскую ночную сорочку, он падает в обморок на колени любимой; авторы фильма используют и другие формы символической демаскулинизации, которая, как показано в исследовании Дж. Голдстейна, стала важной частью дискурса военной конфронтации [Goldstein, 2001].

Помимо ущербной маскулинности, есть еще одна причина того, что в романтических историях именно женщина, а не мужчина, представляет Врага. Действие фильма “Путешествие” (*The Journey*, 1959, реж. А. Литвак) разворачивается в охваченной антикоммунистическим восстанием Венгрии, где случайно оказалась английская аристократка. В нее влюбляется советский майор Суров – противник достойный; не случайно его роль была доверена популярному Ю. Бриннеру (правда, и здесь не обошлось без окарикатуривания – чего стоит хотя бы сцена, где храбрый майор закусывает водку... граненым стаканом). Однако его любовь не встретила взаимности – и не могла встретить. Один из венгерских повстанцев поет песню, обращенную к женщине, где объясняет, как она должна вести себя с оккупантом: “Женщина ни в коем случае не должна позволять целовать себя... Если он притронется к тебе, то твое тело будет осквернено его поцелуем. Проклятие тебе, даже если ты улыбнешься ему”.

Действительно, в национальной мифологии женские тела обозначают символическую границу национального сообщества: только непорочные женщины могут воспроизводить чистую нацию [Mauger, 2000, p. 7–10]. Это находит выражение в требованиях, касающихся сексуальных отношений с представителями других наций [Yuval-Davis, 1997, p. 45]. Так, связь норвежской девушки и немца в Норвегии, оккупированной во время Второй мировой войны, осуждалась гораздо более жестко, чем связь норвежца и немецкой девушки [Eriksen, 2002]<sup>5</sup>.

Заслуживают упоминания два эпизода из истории анализируемых фильмов. В 1957 г. Администрация производственного кодекса порекомендовала убрать из “Шелковых чулок” сцену, в которой три замужние американки флиртовали с советскими чиновниками; цензоры посчитали, что это бросило бы тень на западный мир [Shaw, 2007, p. 73]. В 1953 г. Уайлдер, один из соавторов сценария “Ниночки”, обратился в “Парамаунт” с предложением поставить своеобразную мужскую версию этого фильма, в котором СССР был бы представлен мужчиной. Компания отклонила эту идею; ее

---

<sup>5</sup> Аналогично в голливудских фильмах этого периода изображались романтические истории американцев и их европейских союзников: первых представляли, как правило, мужчины, тогда как вторых – женщины. Тем самым Америка репрезентировалась как лидер “свободного мира”, который взял на себя ответственность за судьбы Запада [Laville, 2006, p. 625].

главный цензор опасался, что такая картина приведет к симпатии советской системе [Shaw, 2007, p. 27]<sup>6</sup>.

Появление в 1966 г. комедии “Русские идут! Русские идут!” (*The Russians are Coming, the Russians are Coming*, реж. Н. Джюисон), в которой американская девушка влюбляется в советского моряка с военной подлодки, случайно приставшей к берегам США, знаменовало собой начало новой эпохи (притом, что, конечно же, чувства американки были не настолько сильны, чтобы отправиться с ним в СССР, да и сам молодой моряк был настроен вполне антикоммунистически).

Словом, любовь американки к русскому по определению невозможна, а потому он может добиться женщины свободного мира только насилием. Замечу, что изнасилование занимает очень важное место в этосе войны. С одной стороны, оно используется в качестве средства символической демаскулинизации Врага [Keen, 1986, p. 120]; изнасилованная женщина – знак того, что мужчина оказался несостоятельным в роли защитника [Goldstein, 2001, p. 362]. С другой стороны, образ Врага-насильника активно используется в мобилизационных практиках военной пропаганды. Картины страданий женщин, их унижения, бесчестья и, особенно, сексуального насилия над ними – распространенная дискурсивная практика конструирования Врага [Keen, 1986]. Апелляция к гендерной идентичности становится орудием, при помощи которого мужчин заставляют воевать [Goldstein, 2001, p. 252]. “Изнасилование” – популярная метафора “холодной войны”, используемая для репрезентаций политики СССР в отношении, например, Польши и Чехословакии [Sharp, 2000, p. 193]. Образ насильника использовался в беллетристике и в комиксах [Barson, Heller, 2001, p. 153, 159]. Так, книга “Красное изнасилование”, рисующая картины оккупации Америки “Иванами”, описывает сцены покушения советских солдат на честь американок [Red Rape]. Голливуд отдал дань теме агрессии коммунистического врага в фильме “Вторжение в США” (*Invasion, USA*, 1952, реж. А. Грин). Главная героиня, Карла Стэнфорд, предпочитает смерть, нежели быть изнасилованной пьяным советским солдатом<sup>7</sup>.

Изображение собственной уязвимости, призванное мобилизовать американцев и представить коммунизм в качестве действительно смертельной угрозы, как правило, осуществлялось при помощи женских образов. Сама свобода портретировалась как слабая, хрупкая и женственная; этот образ коррелировал с образом варварства, играющим центральную роль в репрезентациях врага [Ivie, 1997, p. 72]. В качестве одного из примечательных воплощений варварства, брутальной силы, а также сексуальной угрозы использовался образ медведя [Рябов, 2012]. В кино, в отличие, скажем, от карикатуры или анимации, практически не было возможности показывать “русского медведя”, однако в фильмах использовались разнообразные приемы напоминания аудитории об этом символе. Так, решающие события картины “Железная юбка” разворачиваются в русском ресторане “Russian Bear”, а главный герой побеждает агента КГБ в драке у входа, где установлено медвежье чучело. Фильм “Товарищ Икс” начинается со слов: “Россия – утопическая страна степей, самоваров и шпионов, бород, медведей и борща, в которой все может произойти и, как правило, происходит” [Britton, 2005]. Медведь становится героем нескольких песен киномюзикла “Шелковые чулки”: например, в музыкальном номере “Сибирь” главный советский злодей угрожает своим нерадивым подчиненным, что скормит их медведям.

---

<sup>6</sup> В 1961 г. Уайлдер все-таки снял картину с похожим сюжетом: в фильме “Раз, два, три” американка влюбляется в представителя советского блока, молодого коммуниста из ГДР; однако дочь президента компании *Coca Cola* показана настолько сумасбродной, что едва ли кому-то захотелось бы последовать ее примеру. Излишне упоминать, что и здесь бывший коммунист сбегает на Запад.

<sup>7</sup> Уже на зарке “холодной войны” был снят один из самых конфронтационных фильмов – “Красный рассвет” (*Red Dawn*, 1984, реж. Дж. Милиус), в котором тема советского солдата как сексуальной угрозы для американских девушек представлена более подробно.

## Любовь и сексуальность в СССР

“Ваше тело принадлежит государству. С самого рождения государство кормило и воспитывало вас. Теперь ваше тело должно работать на государство” [Флеминг], – такими словами в романе Флеминга Роза Клебб сопровождает приказ Романовой вступить в интимные отношения с Бондом (для того, чтобы впоследствии его уничтожить). Аналогично роль государства в вопросах любви и секса представлена в “Пилоте...”. Тема тоталитарного контроля за выбором полового партнера стала одной из центральных в экранизации романа Дж. Оруэлла “1984” (1956, реж. М. Андерсон). С этих позиций понятны слова Анны из “Пилота...”: любовь, как и религия, представляет собой опасный наркотик, опиум для народа, потому что заставляет индивида забыть его обязанности перед государством. Поэтому в тоталитарном государстве нет места для эмоций: в научно-фантастическом фильме “Вторжение похитителей тел” (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956, реж. Д. Сигел), где аллегорией захвата власти коммунистами служит нашествие из космоса, один из пришельцев объясняет американцам: “В любви нет никакой необходимости... Любовь. Желание. Амбиции. Вера. Без них жить так просто”.

Странности любви за “железным занавесом” изображаются с помощью разнообразных приемов. Голливуд эксплуатирует представления о новом строе как царстве разврата, берущие начало в обвинениях коммунистов в стремлении обобществить женщин. Их утилитаризм в отношении к любви в духе теории “стакана воды” находит выражение в восприятии ее как исключительно физиологического, природного процесса. Ниночка из “Шелковых чулок” с гордостью информирует американца: советская наука установила, что любовь – всего лишь романтические иллюзии; на самом деле в ее основе лежат простейшие химические или электромагнитные процессы. В связи с этим ухаживание за девушкой, женщиной не может не выглядеть нелепостью и буржуазным предрассудком: «если в России кто-то кого-то хочет, он просто говорит: “Ты! Иди сюда!”». Показательно, что Ольга из “Товарища Икс”, отвергая настойчивые ухаживания американского журналиста, с которым только что познакомилась, сопровождает отказ примечательной ремаркой: “Я не столь жеманна, как эти глупые буржуазные девушки, но и для меня это слишком быстро”.

Подобная раскрепощенность в вопросах секса делает коммунизм еще опаснее. Коммунизм как искушение, соблазн – весьма популярный мотив “холодной войны” [Hendershot, 2003, p. 9], отражающийся и в образах женщин. В “Пилоте...” советская шпионка, майор советских ВВС Анна, столь соблазнительна, что ей легко удается очаровать полковника Шеннона. Тот факт, что его роль исполняет Дж. Вэйн – кинематографическое воплощение стопроцентной американской мужественности и икона антикоммунистического дискурса, – очевидно, был призван еще более усилить мифологизацию “красной угрозы”.

Идея о том, что Чужие развращают нравы, морально разлагают нацию, часто используется в политике идентичности [Рябов, 2007, с. 79–80]. Вместе с тем сексуальные отношения в СССР преподносятся таким образом, что он одновременно выглядит как страна абсолютного пуританизма, в которой “секса нет”. Собственно говоря, кинорепрезентации всех сторон отношений мужчины и женщины, от моды до жилищных условий, должны были создать у аудитории именно такое впечатление.

### Внутренний Враг

Одна из функций конструирования внешнего Врага – уничтожение Врага внутреннего; при этом, с одной стороны, политические Чужие репрезентируются как ненормальные в гендерном отношении, с другой – американцы, отклоняющиеся от гендерной нормы, объявляются сторонниками вражеской идеологии. Наиболее основательно коммунистическая Америка разоблачена в сериале “Я прожил три жизни” (*I Led Three Lives*), 117 серий которого демонстрировались на американском телевидении с 1953 по 1956 г. В сериале изображены два типа американских коммунистов; один – соблазни-



тельные агенты [Kackman, 2005, p. 34], которые используют свою привлекательность в подрывных целях<sup>8</sup>. Другая форма коммунистической девиантности – мужеподобность: коммунисток изображают агрессивными, авторитарными, лишенными эмоций и сексуальности. Они представляют собой символ бюрократического государства, подавляющего мужское начало; им просто не нужны мужчины, и сериал изображает слабых и безвольных представителей сильного пола, контролируемых партийными матронами [Kackman, 2005, p. 31–36].

Оборотная сторона маскулинизации женщин – феминизация мужчин. Если воин “холодной войны” репрезентировался как эталон мужественности, а гегемонная американская маскулинность в качестве необходимого элемента включала в себя антикоммунизм, то коммунизм ассоциируется с феминизацией [Hendershot, 2003]. Поэтому призывы к восстановлению мужественности в США имели политическое измерение. В таком контексте нередко и феминизм расценивался как проявление антиамериканизма [Рихтер, 1999, с. 187–188]. В 1942 г. вышла книга Ф. Уайли “Поколение ехидн”, в которой автор описывает феномен, обозначенный как “момизм” (*momism*): сильное влияние матерей на сыновей порождает феминизацию американских мужчин, что, в свою очередь, ставит под угрозу само существование нации. Наиболее известным фильмом, в котором затрагивалась эта тема, стал “Маньчжурский кандидат” (*The Manchurian Candidate*, 1962, реж. Дж. Франкенхаймер); изображенная в нем авторитарная мать, воспитывающая феминизированных мужчин, становится символом коммунизации Америки [Shaw, 2007, p. 111–112]. Еще более отчетливо влияние гендерного на политическое обнаружило себя в известной “охоте на ведьм”, связанной с именем сенатора Дж. Маккарти, когда борьба с внутренним и внешним коммунизмом переплеталась с преследованием гомосексуалистов [May, 1988, p. 94–95]. Классическим примером голливудского соединения антикоммунизма и гомофобии считается “Мой сын Джон” (*My Son John*, 1952, реж. Л. Маккери) [Shaw, 2007, p. 43].

В заключение вернусь к комиксу “Красное изнасилование” и отмечу еще один аспект темы: главный герой – американский патриот убивает не только русских, покушавшихся на честь американок, но и собственную жену, изменившую ему с оккупантом. При этом герой так объясняет ее поступок: она отравлена ядом глупых либеральных иллюзий, она верила в философию братства людей, которая и стала главной причиной ослабления Америки. Вступив в связь с коммунистом, она нарушила табу культуры “холодной войны”. Предав мужа, она духовно и физически изменила американизму [Red Rape].

## В России секс есть!

Итак, выбор советских женщин в пользу американских мужчин представлен в американском кинематографе как закономерный. Он определяется и преимуществами капиталистической системы, и превосходством западной мужественности над русской, и особенностями женской природы, которую безуспешно пытается деформировать социализм. Гендерный дискурс был оружием “холодной войны”, выполняющим важную функцию в процессе инаковизации СССР: девиация социальная представлена и как девиация гендерная. Выступая элементом конструирования “красной угрозы”, голливудские репрезентации советского гендерного порядка вместе с тем служили способом поддержания и корректировки не только политических, но и гендерных отношений в самом американском обществе [Sharp, 2000, p. 101].

Аналогичные черты и функции присущи гендерному дискурсу советского кинематографа, который, как и американский, стремился представить гендерный порядок Врага № 1, во-первых, как диаметрально противоположный собственному, во-вторых,

---

<sup>8</sup> Еще один известный пример – сюжет фильма “Красная угроза” (*The Red Menace*, 1949, реж. Р. Спрингстин): коммунистка совращает ветерана войны, чтобы завлечь его на курсы по обучению коммунистическим идеям.

как противный человеческой природе, в-третьих, как закономерное и неизбежное порождение противоестественного социально-политического порядка [Riabov, 2009]. Так, с сюжетом “From America with Love” советский зритель познакомился уже в картине Г. Александрова “Цирк” (1936).

Многие сюжеты и образы западного кино были использованы в антикоммунистическом дискурсе периода перестройки с ее лозунгами “возвращения к нормальности”, включая и “естественные отношения между мужчинами и женщинами”. Пресловутое “У нас секса нет” выступило в эти годы эффективным приемом борьбы с существовавшим режимом [Riabova, Riabov, 2002]. Образ “бабы с отбойным молотком” символизировал ненормальность советской системы; призыв “вернуть женщину в семью” стал важной частью не только гендерного, но и политического дискурса перестройки. Западность (прежде всего, “американскость”), напротив, превращается в эталон, к которому призывают стремиться во всех аспектах, включая и гендерные отношения. Манифестацией того, что западные киногрезы “холодной войны” близки к реализации, стал фильм “Секс и перестройка” (Sex et Perestroika, 1990, реж. Ф. Жуффа, Ф. Леруа). Первые кадры фильма – военная служащая Советской армии раздевается под музыку “Катюши” до шапки-ушанки...

Проанализированные выше американские кинофильмы отнюдь не стали достоянием истории: составляя “золотой фонд” голливудской кинематографии, они не сходят с экранов телевизоров США и по сей день, оказывая влияние на современные кинообразы. В частности, критики сериала “Russian Dolls” (2011) обвиняли его создателей в использовании стереотипов “холодной войны” [Кацов, 2011]. Более того, эти образы создают фреймы восприятия современных событий (едва ли без соответствующих паттернов история русской шпионки А. Чапман получила бы такой резонанс).

Наконец отмечу, что гендерный дискурс “холодной войны”, получивший отражение в кинематографе, оказывает воздействие на образ России и ее политики сегодня. “Ремаскулинизация” России, изменения в ее внешней политике и национальной идентичности в 2000-х, дали почву для разговоров о новой “холодной войне”. В частности, это отразилось в возрождении популярности такого образа, как “русский медведь”. Главным же персонажем дискурса о России стал В. Путин, которого нередко воспринимают как новый тип российской маскулинности [Рябова, Рябов, 2010]. Не случайно на Западе имидж российского президента сравнивается с образом Джеймса Бонда... [Шарый, Голицына, 2010, с. 316].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Кацов Г. По ком звонит “Russian Dolls”? Реакция “русской” Америки на “Русских матрешек”. 2011. 13 августа / (<http://www.runyweb.com/articles/leisure/tv-radio-press/russian-dolls-russians-in-the-us.html>).

Мосейко А.Н. Трансформация образа России на Западе в контексте культуры последней трети XX века // Общественные науки и современность. 2009. № 2.

Рихтер Дж. Гендерная идеология и “холодная война” // Общественные науки и современность. 1999. № 1.

Рябов О.В. “В лесу есть медведь”: Медвежья метафора как оружие “холодной войны” // “Русский медведь”: история, семиотика, политика. М., 2012.

Рябов О.В. “Россия-Матушка”: национализм, гендер и война в России XX века. Stuttgart, Hannover, 2007.

Рябов О.В. “Mother Russia”: гендерный аспект образа России в западной историософии // Общественные науки и современность. 2000. № 4.

Рябова Т. Б., Рябов О. В. Настоящий мужчина российской политики? (К вопросу о гендерном дискурсе как ресурсе власти) // ПОЛИС. 2010. № 5.

Федоров А.В. Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946–1991) до современного этапа (1992–2010). М., 2010.

Флеминг Я. Из России с любовью ([http://thelibrary.ru/books/fleming\\_yan/iz\\_rossii\\_s\\_lyubovyu-read.html](http://thelibrary.ru/books/fleming_yan/iz_rossii_s_lyubovyu-read.html)).

Шарый А., Голицына Н. Знак 007: Джеймс Бонд в книгах и на экране. М., 2010.

- Яковлев Н.* “Нейлоновая война” Рисмена Д. // Социологические исследования. 1994. № 3.
- Barson M., Heller S.* Red Scared!: the Commie Menace in Propaganda and Popular Culture. San Francisco, 2001.
- Bellmonte L.* Selling the American Way U.S. Propaganda and the Cold War. Philadelphia, 2008.
- Brennan M.* Wives, Mothers, and the Red Menace: Conservative Women and the Crusade Against Communism. Boulder, 2008.
- Britton W.* Beyond Bond: Spies in Fiction and Film. Praeger, 2005.
- Cohn C.* Wars, Wimps, and Women: Talking Gender and Thinking War // Gendering War Talk. Princeton, 1993.
- Communist Kisses! Confessions of the Lovelorn. Sparta, 1954 ([http://www.conelrad.com/books/print.php?id=302\\_0\\_1\\_0](http://www.conelrad.com/books/print.php?id=302_0_1_0)).
- Enloe C.H.* The Morning After. Sexual Politics at the End of the Cold War. Berkeley, 1993.
- Eriksen T.H.* The Sexual Life of Nations. Notes on Gender and Nationhood // Kvinner, kon og forskning. 2002. № 2 (<http://folk.uio.no/geirth/Sexuallife.html>).
- Goldstein J.S.* War and Gender: How Gender Shapes the War System and Vice Versa. Cambridge, 2001.
- Griffith R.* The Cultural Turn in Cold War Studies // Reviews in American History. 2001. Vol. 29. № 1.
- Hendershot C.* Anti-Communism and Popular Culture in Mid-Century America. Jefferson, 2003.
- Iron Curtain Look is Here! // Life. 1952. № 10.
- Ivie R.L.* Cold War Motives and the Rhetorical Metaphor: a Framework of Criticism // Cold War Rhetoric: Strategy, Metaphor, and Ideology. East Lansing, 1997.
- Johnston G.* Revisiting the Cultural Cold War // Social History. 2010. Vol. 35. Issue 3.
- Kackman M.* Citizen Spy – Television Espionage and the Cold War Culture. Minneapolis, 2005.
- Keen S.* Faces of the Enemy: Reflections of the Hostile Imagination. San Francisco, 1986.
- Laville H.* “Our Country Endangered by Underwear”: Fashion, Femininity, and the Seduction Narrative in *Ninotchka* and *Silk Stockings* // Diplomatic History. 2006. Vol. 30. № 4.
- May E.T.* Homeward Bound: American Families in the Cold War Era. New York, 1988.
- Mayer T.* Introduction // Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation. London–New York, 2000.
- Red Rape ([http://conelrad.com/books/flyleaf.php?id=285\\_0\\_1\\_0\\_M2](http://conelrad.com/books/flyleaf.php?id=285_0_1_0_M2)).
- Riabov O.* Gendering the Enemy in the Soviet and the American Cold War Films (1946–1963). Paper at the 9th Aleksanteri Conference “Cold War Interactions Reconsidered”. Helsinki, October 30, 2009.
- Riabova T., Riabov O.* “U nas seksa net”: Gender, Identity, and Anticommunist Discourse in Russia // State, Politics, and Society. Issues and Problems within Post-Soviet Development. Iowa City, 2002.
- Rogin M.P.* “Ronald Reagan”, the Movie, and Other Episodes in Political Demonology. Berkeley, 1987.
- Sharp J.P.* Condensing the Cold War. Reader’s Digest and American Identity. Minneapolis, 2000.
- Shaw T.* Hollywood’s Cold War. Edinburgh, 2007.
- Schwartz R.A.* Cold War Culture. Media and the Arts, 1945–1990. New York, 1998.
- Yuval-Davis N.* Gender and Nation. London, 1997.
- Wendy’s Soviet Fashion Show Ad ([http://wn.com/Wendy’s\\_Soviet\\_Fashion\\_Show\\_Ad](http://wn.com/Wendy’s_Soviet_Fashion_Show_Ad)).
- Whitney J.* Women: Russia’s Seconds Class Citizens // Look. November 30, 1954.

© О. Рябов, 2013

---

Сдано в набор 19.06.2013 Подписано к печати 29.07.2013 Дата выхода в свет 20 четв. Формат 70 × 100<sup>1/16</sup>  
 Офсетная печать Усл. печ.л. 14,3 Усл.кр.-отт. 4,5 тыс. Уч.-изд.л. 18,5 Бум.л. 5,5  
 Тираж 307 экз. Зак. 1526 Цена свободная

---

Учредители: Российская академия наук, Президиум РАН

---

Адрес редакции: Мароновский пер., д. 26, Москва, 119049  
 Издатель: Российская академия наук. Издательство “Наука”, Профсоюзная ул., 90, Москва, 117997  
 Оригинал-макет подготовлен АИЦ “Наука” РАН  
 Отпечатано в ППП «Типография “Наука”», Шубинский пер., д. 6, Москва, 121099