

КОНСТРУИРОВАНИЕ КВИР-ИДЕНТИЧНОСТИ В НЕМЕЦКОМ И РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ НАЧАЛА XXI В.



Александра Владимировна Елисеева

кандидат филологических наук, доцент Балтийского государственного технического университета «Военмех» имени Д.Ф. Устинова (Санкт-Петербург, Россия)
e-mail: elisseeva_alexan@mail.ru

Аннотация. В статье рассмотрены стратегии конструирования квир-идентичности в современном немецком и российском кинематографе. На материале трех российских и двух немецких фильмов XXI в., обнаруживающих черты жанра мелодрамы, исследованы сходство и различие в репрезентации квир-идентичности, а также проанализирована их культурно-историческая обусловленность. В российском квир-кинематографе присутствует тенденция маргинализации персонажей, среди прочего их феминизация и помещение в криминальную или богемную среду, наблюдается также специфика изображения героев как социально и психологически неблагополучных. Кинематограф ФРГ тяготеет в противовес этому к «нормализации» квир-персонажей, к наделению их ценностями гегемонной маскулинности и к (относительно) гармоничному разрешению мелодраматического конфликта. Особое, промежуточное, положение занимает российский фильм 2004 г. «Я люблю тебя», который соединяет многие темы, мотивы и приемы российского кинематографа со стратегиями репрезентации в кинопроизведениях ФРГ.

Ключевые слова: кинематограф России, кинематограф ФРГ, квир-идентичность, гендерная проблематика, гендерная нарратология.

В данной статье представлен сравнительный анализ российских и немецких фильмов начала XXI в., конструирующих квир-идентичности. Для исследования были выбраны два немецких фильма, где репрезентирована гомосексуальная или квир-идентичность: «Необычный роман» (“Eine außergewöhnliche Affäre”, 2002) Марис Пфайффер (Maris Pfeiffer, род. в 1962 г.), «Свободное падение» (“Freier Fall”, 2013) режиссера Стефана Лаканта (Stephan Lacant, род. в 1972 г.) и три российских, где тоже предложены подобные конструкты – «Я люблю тебя» (2004) Ольги Столповской (род. в 1969 г.) и Дмитрия Троицкого (род. в 1971 г.), «Весельчаки» (2009) Феликса Михайлова (род. в 1967 г.) и «Зимний путь» (2012) Сергея Тарамаева (род. в 1958 г.) и Любови Львовой (род. в 1984 г.). Следует оговориться, что в немецком кинематографе начала XXI в. существует значительно больше произведений с негетеронормативными персонажами, чем в российском. Можно назвать такие немецкие фильмы начала XXI в. с квир-тематикой, как «Забойный футбол» (“Männer wie wir”, 2004) Шерри Хормана, «Летняя гроза» (“Sommersturm”, 2004) Марко Кройцпартнера, «Толстые девушки» (“Dicke Mädchen”, 2012) Акселя Раниша и др. Этот факт связан с социальной и культурной политикой: в ФРГ с 2001 г. существует институт однополых партнерств и идет дискуссия об окончательном приравнивании такого союза к гетеросексуальному.

В Российской Федерации, напротив, приняты законы, направленные на ограничение прав тех, кто не соответствует гетеронормативной модели поведения. Речь идет, прежде всего, о вызвавшем большой общественный резонанс так называемом «законе Мизулиной» от 11.06.2013, запрещающем пропаганду «нетрадиционных сексуальных отношений». В частности, с этим связано и малое количество фильмов на данную тему: они лишены государственного финансирования, от их показа отказываются кинотеатры и т. п. В этом отношении показательна прокатная судьба фильма «Зимний путь»: несмотря на очень теплый прием, оказанный производству в 2013 г. на фестивале «Окно в Европу» в Выборге, высокую оценку многих критиков [Плахов: 11] и немалое количество наград, в том числе в России, кинолента на некоторое время была лишена прокатного удостоверения «за пропаганду гомосексуализма», от ее показа отказался ряд кинотеатров [Минкульт...]. В таких сложных условиях знаменательны сами факты редкого и смелого обращения кинематографистов к квир-тематике.

Немецкие фильмы для данного исследования были выбраны по жанровому признаку: «Свободное падение» и «Необычный роман» обнаруживают признаки жанра мелодрамы, такие как ключевая роль любовной линии в сюжете, изображение препятствий на пути к соединению влюбленных, в том числе наличие «любовного треугольника», и другие

[Koebner: 9–18]. Примечательно, что в научной литературе констатируют появление нового субжанра – гомоэротической мелодрамы, примером которой может служить знаменитая «Горбатая гора» Энга Ли (“Brokeback Mountain”, 2005, Ang Lee) [Bauer], утвердившая данный тип фильма в кинематографе мейнстрима. К жанру мелодрамы относится также российский фильм «Я люблю тебя». Помимо наличия сюжета, подразумевающего преодоление трудностей в стремлении к любовному союзу, в частности присутствия фигуры соперницы, данные фильмы также интенсивно используют киноязык, свойственный мелодраматическому жанру – частое появление крупных планов, повышенное значение жестов и взглядов [Neale: 152], нередко – их превалирование над вербальной речью, т. е. эстетику «немоты», о которой пишет П. Брукс [Brooks: 56–58].

В рассматриваемых здесь фильмах использованы характерные мелодраматические приемы, такие как мотивы неразделенной любви, соперничества, наличие любовного треугольника и другие. Так, в двух вышеупомянутых немецких фильмах влюбленный герой долгое время пребывает в неопределенности по поводу взаимности чувств к своему избраннику и вынужден соперничать с женой возлюбленного. В фильме «Я люблю тебя» складывается любовный треугольник, состоящий из специалиста по рекламе Тимофея (актер Евгений Коряковский), телеведущей

Веры (Любовь Толкалина) и приехавшего в Москву из провинции работника зоопарка Улюмджи (Дамир Бадмаев). В «Зимнем пути» появляется также частый для мелодрамы мотив социального неравенства персонажей. В основе сюжета – отношения двух молодых людей из разной среды: подающего надежды студента консерватории Эрика (Алексей Франдетти) и бродяги с криминальными наклонностями Лехи (Евгений Ткачук).

Методологически анализ, предлагаемый в статье, опирается на достижения такого нового направления в филологии, как *гендерная нарратология*, особенно той ее области, которая занимается уровнем истории (story, histoire), в том числе персонажами произведения [Nünning & Nünning]. Задача состояла в том, чтобы проанализировать в рамках компаративного исследования, как происходит репрезентация квир-личности и квир-телесности в кинематографе разных стран одного периода, как создатели фильмов сочетают квир-поведение персонажей с их различными психологическими, телесными и социальными характеристиками (возраст, внешний вид, психологическое благополучие, род занятий, самоидентификация, в том числе гендерная и т. п.). В анализе использованы и достижения квир-исследований, относительно новой междисциплинарной сферы гуманитарных наук, развивающейся с 1990-х гг. В поле зрения этого направления находятся все переходы гетеронормативных

границ в социальной, эстетической, психологической и прочих областях, а также взаимосвязь властных структур и гетеронормативности [Jagose].

Следует сказать, что само представление о квир-идентичности относится к довольно поздним конструктам европейской культуры. Как показывает М. Фуко в 1-м томе «Истории сексуальности» (“Histoire de la sexualité”), называемом «Воля к знанию» (“La volonté de savoir”, 1976), несмотря на давнюю и повсеместную распространенность так называемых «содомитских» практик, только в XIX в. принимает дискурсивные очертания гомосексуальная личность, представая человеком с детством, прошлым, воспоминаниями, определенным образом жизни и т. п. М. Фуко пишет:

«Гомосексуалист XIX века стал особым персонажем: с соответствующими прошлым, историей и детством, характером, формой жизни, равно как и морфологией, включая нескромную анатомию, а также, быть может, с загадочной физиологией. Ничто из того, чем он является в целом, не ускользает от его сексуальности» [Фуко: 141].

С тех пор и до наших дней, то есть с XIX в. до начала XXI, в создании конструктов «гомосексуальности» активно участвуют наука, искусство, а также мифология обыденного сознания. Противоречия между различными конструктами и роль механизмов власти

в их создании позволили Дж. Батлер увидеть в конструировании гомосексуальности своего рода парадигму формирования любовью идентичности как инструмента власти и практики эксклюзии [Butler].

В многообразии различных способов дискурсивного конструирования гомосексуальности, бытующих с XIX в. до наших дней, можно выделить две основные тенденции. Первый подход условно можно назвать «эссенциалистским». В основе конструктов такого рода лежит представление, что гомосексуальность является неким врожденным или приобретенным в раннем детстве свойством человека, не подлежащим изменению в его дальнейшей жизни. В рамках данной модели существует множество конкретных разнообразных конструктов, апеллирующих к особенностям пренатального развития, специфике гормонального фона, младенческому опыту взаимодействия с родителями и т. д. Второй подход можно условно обозначить как конструктивистский или «перформативный», предполагающий осознанный или неосознанный (диктуемый внешними обстоятельствами) выбор сексуальной идентичности и смену ее на протяжении жизни. Такую концепцию гомосексуальности предлагают многие современные гендерные теоретики, например, Дж. Батлер, Р. Коннелл, Дж.Дж. Хальберстам и др., хотя она восходит еще к работам З. Фрейда, например, к его известному труду «Недовольство культурой»

(1930), где содержится тезис о врожденной бисексуальности каждого человека и его последующем подчинении гетеросексуальной норме, навязываемой обществом [Sedgwick: 1–2]. Именно второму подходу в конструировании модели поведения, выходящей за рамки гетеронормативности, обязан термин «квир», возникший в работах Т. де Лауретис и обозначающий отказ от фиксированной гендерной и сексуальной идентичности, подразумевающий выбор различных форм жизни или игру с устоявшимися нормами и ролями, зачастую вовсе выход за пределы бинарных оппозиций (гетеро – гомо, мужское – женское и т. п.). Следует отметить, что эссенциалистский и перформативный подходы могут образовывать и различные комбинации при формировании конструкторов гомосексуальности. В рамках квир-теории также поднимается интересный вопрос о патриархатной обусловленности существующих конструкторов гомосексуальности, например, Т. де Лауретис обсуждает проблему, насколько конструктор «лесбийскости» носит отпечаток представлений о мужской гомосексуальности. В частности, исследовательница прибегает к игре слов *homosexuality* – *hommo-sexuality* (речь идет о фонетических омонимах *homos* ('одинаковый') и *homo* ('мужчина')), выражающей зависимость репрезентации отношений между женщинами в условиях патриархата от конструктора мужской гомосексуальности [Lauretis]. Поскольку в рамках

данной статьи нет возможности остановиться на специфике репрезентации отношений между женщинами и проекции на нее патриархатных моделей, фильмы с лесбийской тематикой в сферу рассмотрения не вошли.

Исследуемые фильмы («Я люблю тебя», «Весельчаки», «Зимний путь», «Необычный роман» и «Свободное падение») обнаруживают между собой много общего, прежде всего, отмеченные выше черты мелодраматического жанра. Особняком стоит картина «Весельчаки», где предложен своего рода коллективный портрет артистов травести-шоу, дрэг-квин, их индивидуальные истории, рассказанные во флешбэках, объединены серией интервью, которые берет некая журналистка (Алена Бабенко). Подчеркнем, что все фильмы, о которых идет речь, соответствуют представлениям о квир-кинематографе, сформулированным Х. Бенсхофом и С. Гриффином: «Квир-фильм представляет персонажей с квир-идентичностью, а также квир-проблематику в манере чуждой всякому уничижительному или эксплуатационному подходу» [Benshoff, Griffin: 10].

Различия между современным немецким и российским кино в репрезентации мужчин, вступающих в гомоэротические отношения, очевидны уже по паратекстам произведений: киноафишам, постерам, оформлению DVD-дисков и т. п., кроме того, подтверждаются кадрами из фильмов. Герои фильма «Весельчаки» значительную часть картины оде-

ты в утрированно женскую одежду (рис. 1), о том, что эта одежда не только часть сценического образа (все персонажи – дрэг-квин, артисты травести-шоу), но и связана с внутренними потребностями, свидетельствует эпизод в конце фильма, в котором мужчины отправляются в женских нарядах, с макияжем и на каблуках на частную вечеринку в кругу своих.



Рис. 1. Кадр из фильма «Весельчаки»

Женственность образов подчеркнута и женскими именами героев: Люся, Роза, Геля, Фира, Лара. В фильме «Зимний путь» примечательна женственная внешность Эрика, носящего длинные волосы, обладающего хрупким телосложением и тонкими чертами лица (рис. 2), а также экстравагантность одежды второго персонажа Лехи, к которому протагонист испытывает роковую влюбленность: внешний вид Лехи варьирует от вызы-

вающего, хаотичного сочетания вещей в начале фильма (красные штаны) до появления экстравагантных элементов в конце произведения (шуба).



Рис. 2. Кадр из фильма «Зимний путь»

В отличие от российских фильмов немецкие произведения демонстрируют мужчин, внешне ничем не выделяющихся, одетых и причесанных так же, как их окружение (рис. 3, 4). С экстравагантностью облика героев «Весельчаков» и «Зимнего пути» в «Необычном романе» и «Свободном падении» контрастирует репрезентация, обращающаяся скорее к образам современной рекламы: героев «Свободного падения» Марка (Ханно Коффлер) и Кая (Макс Римельт) вполне можно представить в рекламе мужской косметики, Йохена (Ханс Вернер Майер) из «Необычного романа» – в рекламе товаров для семьи и дома. Герои немецких фильмов не испытывают потребности надевать женскую

одежду, в отличие от «весельчаков», или делать макияж, это стремление чуждо и посетителям гей-клубов или гей-вечеринок, на которые попадают персонажи по ходу действия фильма: там присутствуют люди, мало отличающиеся от посетителей иных клубов и пати. Напротив, в «Зимнем пути» на вечеринке можно увидеть накрашенные глаза, экстравагантную одежду, провокационное поведение и т. д.



Рис. 3. Кадр из фильма «Необычный роман»

Своего рода промежуточное положение занимает в этом отношении российский фильм «Я люблю тебя»: его персонажи Тимофей и Улюмджи не склонны к трансвестизму и не наделены фемининными чертами, однако примечательной является «экзотизация» тела Улюмджи, выступающего в роли «соблазнителя» Тимофея: персонаж является калмыком, недавно приехавшим в Москву, и сохраняет связь с архаичными традиция-

ми своего региона, например, размешивает соленый чай ровно двадцать два раза, чтобы «отогнать злых духов», как учила его в детстве бабушка. В фильме персонаж представлен в Москве чужаком и явно восходит к архетипу «наивного дикаря».



Рис. 4. Кадр из фильма «Свободное падение»

Так, Улюмджи одет в тренировочные штаны, меховую шапку и оранжевый жилет, не умеет обращаться с банкоматом, не владеет «хорошими манерами», создает хаос в квартире, ходит по Москве с оленем из зоопарка и т. п. (рис. 5). Характерно, что сексуальное соблазнение Тимофея происходит под песню «Увезу тебя я в тундру» (музыка М. Фрадкина, слова М. Пляцковского, 1977), хит советской эстрады 1970-х гг., исполненный певцом Кола Бельды (Николай Иванович Бельды, 1929–1993), нанайцем по этнической принадлежности. Таким об-

разом, персонаж, его тело и эмоции помещаются в поле экзотизма, соединяя в себе колониальные фантазии и квир-конструкт. Уместно отметить, что синтез колониальных и гендерных (в том числе квир-) проекций очень часто встречается в эстетической практике и не раз становился объектом исследований [Schöblier: 127–130; Krobb; Grözinger; Patrut]. Подобный синтез «великорусских» колониальных фантазий и стратегий квир-конструирования представляет собой фигура Улюмджи, который соединяет в себе черты «дикаря» и «чуждую», табуированную (или частично табуированную) сексуальность. Таким образом, квир-практики проецируются в этнически чуждое пространство, создавая структуру захвата «цивилизованной» Москвы «азиатской» «раскованной» телесностью. Следует отметить, что «азиатский» конструкт наделен в фильме неоднозначностью:

раскрепощенность Улюмджи сочетается с консервативными этическими установками его родственников, с их репрессивной моралью, создающей основные препятствия его союзу с Тимофеем в сюжете фильма.



Рис. 5. Кадр из фильма «Я люблю тебя»

Примечателен возраст героев: в «Весельчаках» представлены разные возрасты – от молодых людей до тех, чей облик намеренно отмечен признаками старения (Роза (Вилли Хаапасала), Лара (Павел Брюн)). Совсем юными, почти подростками, предстают персонажи «Зимнего пути». В этом отношении немецкие фильмы очевидно избегают крайностей – герои молоды, самый старший из них – сорокалетний Йохен, при этом речь не идет о подростковых (или юношеских) взаимоотношениях. В фильме «Я люблю тебя» точный возраст молодых героев не указан, при этом самым юным из них является «дикарь» и «соблазнитель» Улюмджи.

Особого внимания заслуживают профессии героев – в основном персонажи российских лент занимают маргинализированное положение в социуме из-за своего рода деятельности. Они, как уже было сказано, выступают в травести-шоу (социальную маргинальность этого занятия подчеркивает дочь Розы (Мария Шалаева), которая стесняется познакомить с «ненормальным», по ее мнению, отцом своего друга), Эрик из «Зимнего пути», студент консерватории, еще только начинает путь к профессиональной реализации, Леха не работает, ведет антисоциальный образ жизни (ворует, дерется, дебоширит в транспорте и т. д.). В противовес этому помещению героев, переступающих гетеронормативные границы, на периферию социума, в область богемы или криминала,

немецкие создатели фильмов выбирают для персонажей очень распространенные и востребованные профессии – в обоих немецких фильмах речь идет о своего рода служебных романах: в «Необычном романе» – о любви двух школьных учителей, в «Свободном падении» – об отношениях двух полицейских. В отличие от персонажей «Зимнего пути» и, частично, «Весельчаков», немецкие герои профессионально реализованы (так, речь идет о том, что Йохен – хороший учитель, его уважают ученики, коллеги, руководители), социально успешны и материально обеспечены (персонажи живут в собственном доме, владеют машинами и т. п.). Примечательно, что профессии героев немецких фильмов связывают их с ценностями гегемонной маскулинности. Р. Коннелл, активно использующая этот термин и показывающая историческую подвижность концепта гегемонной маскулинности, отмечает его связь в ряде современных обществ с ценностями силы, власти, спортивных достижений и т. п. Среди прочего Коннелл указывает на связь социальных силовых структур (в том числе армии, полиции) с культом гегемонной маскулинности [Connell: 225–257]. Персонажи «Свободного падения» в полной мере наделены физической силой, выносливостью, агрессией, т. е. атрибутами гегемонной маскулинности: они хорошо дерутся, дают отпор обидчикам. Характерно, что в фильме «Свободное падение» немалое место занимают драки. Правда,

к дракам склонен и герой «Зимнего пути» Леха, которого можно соотнести с исследованным Коннелл феноменом «протестующей маскулинности», которая, согласно исследовательнице, представляет собой «маргинализированную форму маскулинности, которая подхватывает ценности гегемонной маскулинности, но модифицирует их в условиях бедности» [ibid.: 173]. Промежуточное положение между тенденциями российского и немецкого квир-кинематографа занимает констелляция в фильме «Я люблю тебя», где один из персонажей (Тимофей) представлен вполне материально благополучным и состоявшимся специалистом по рекламе, а второй (Улюмджи) – бездомным, нелегально живущим в Москве работником зоопарка.

Как показывает исследовательница, исторически с гегемонной маскулинностью связан был и культ рациональности, знания: «Доминантное положение гегемонной маскулинности отчасти объясняется ее претензиями воплощать собой силу знания» [ibid.: 246], т. е., если продолжать мысль Коннелл, идеалу гегемонной маскулинности соответствует и профессия учителя. Таким образом, персонажи немецких фильмов занимают позиции в структуре, отмеченной ценностями гегемонной маскулинности, которой, как пишет Коннелл, присуще неприятие всего фемининного, а также гомофобия. Герои же российских фильмов соответствуют, скорее, модели маргинализированной маскулинно-

сти, о которой пишет австралийская исследовательница. В поле маргинализованной маскулинности оказываются вытесненными все явления, отвергаемые с позиции идеала гегемонной маскулинности, в том числе все то, что стигматизируется как «женское». Исключением в российском кинематографе является Тимофей из фильма «Я люблю тебя», по всем признакам принадлежащий к российскому среднему классу, обладающий креативной, требующей интеллектуальных усилий профессией. Улюмджи, напротив, пополняет собой ряд прочих «маргиналов» российского квир-кинематографа.

В данном контексте представляют интерес и спортивные занятия персонажей. Так Йохен увлекается бегом, регулярно совершает пробежки по городу. Со сцены бега начинается и история взаимоотношений героев в фильме «Свободное падение». И в этом фильме, и в «Необычном романе» пробежки представляют собой лейтмотив кинотекста. Тут уместно вспомнить, что и Коннелл, и занимающийся гендерными исследованиями в области спорта М. Месснер заявляют об особой роли спорта в конституировании идеала маскулинности [Месснер: 226–227]. Любопытна при этом своего рода инверсия в интерпретации спортивных характеристик героев, соотношение этих качеств с другими ценностями, предписываемыми идеалом гегемонной маскулинности. Более спортивный, по сравнению с Томом, Йохен оказыва-

ется и более сомневающимся и нерешительным, что идет вразрез с культом твердости. В фильме «Свободное падение» осознающий свою гомосексуальность Кай является лучшим спортсменом, чем колеблющийся Марк, из-за чего возникает диссонанс между спортивностью как «маскулинно» маркированным качеством и вытесненной на периферию маскулинности гомосексуальностью. Таким образом, можно предположить, что спортивные занятия и спортивные качества персонажей, комбинируемые с другими их характеристиками, становятся для создателей фильмов элементом игры с ценностями и идеалами гегемонной маскулинности. Сходная тенденция присутствует и в фильме «Я люблю тебя», в котором Тимофей посещает спортивный зал, а Улюмджи мечтает о цирковом училище, оттачивая акробатические трюки на улицах Москвы.

Персонажи немецких фильмов отличаются также бóльшим психологическим благополучием, чем смятенные герои российских фильмов: Эрик, который страдает от оказываемого на него давления в консерватории и семье и каждый день выпивает бутылку водки, асоциальный Леха, пребывающий в конфликте с окружающими, персонажи «Весельчаков», сталкивающиеся с разными бедами – от заражения СПИДом, до различных проявлений гомофобии. Для фигур из немецких фильмов самым значительным психологическим испытанием становится

их роман, ставящий их перед необходимостью выбора и каминг-аута, хотя им (в фильме «Свободное падение») также приходится преодолевать гомофобию окружающих. В очередной раз можно указать на особое положение российского фильма «Я люблю тебя», в котором феномен гомофобии почти полностью делегирован в калмыцкое окружение одного из персонажей, московская среда (гримерша Веры, посетители гей-клуба, врачи-психиатры, депутаты, чиновники и т. д.) представлена относительно либеральной и открытой.

Все фильмы, о которых идет речь, так или иначе обращаются к вопросу об эссенциальности или перформативности сексуального поведения. Любопытно, что однозначного ответа не дает ни один фильм. В немецких произведениях прослеживается такой инвариант: один герой из пары представлен как исключительно гомосексуальный (особенно это очевидно в «Необычном романе», где Том Лойтнер (Матиас Вальтер) рассказывает о единственном и неудачном опыте с девушкой). Другой участник романа позиционирован как не имеющий определенной идентичности. В обоих фильмах присутствует сходный прием: диалог, во время которого жена, узнавшая об однополрой связи мужа, спрашивает его: «Ты гей?». Характерно, что Йохен и Марк дают отрицательный ответ на этот вопрос. Без ответа остается вопрос Беттины (жены Марка): «Так кто же ты?». Брак Йохена

в «Необычном романе» и Марка в «Свободном падении» представлен в фильмах как счастливый до тех пор, пока не происходит встреча с будущим возлюбленным, и в отношениях начинаются ложь и умолчания. Жены персонажей (Инна в «Необычном романе» (Татьяна Блахер) и Беттина в «Свободном падении» (Катарина Шюттлер)) показаны создателями фильмов с симпатией, а отношения героев с ними до начала романа с мужчиной изображены как вполне гармоничные. В основе сюжета немецких фильмов с мелодраматическим треугольником как раз находится проблема выбора, который предстоит сделать одному из героев (Йохену и Марку). Трудность этого выбора связана с флуктуирующей, неопределенной идентичностью. В российском фильме «Весельчаки» один из персонажей (Роза) также наделяется гетеросексуальным прошлым, однако, в отличие от немецких фильмов, брак показан как неудачный, отношения между партнерами далеки от гармонии: жена героя провела несколько лет в тюрьме, не занималась дочерью и явно далека от социально адаптированных героинь немецких фильмов, представленных как искренне любящие жены, хорошие специалисты (жена Йохена Инна в конце фильма становится директором школы), заботливые матери. В случае с фильмом «Зимний путь» невозможность определения идентичности героев связана с их юностью и психической неустойчивостью. Наконец, флуктуирующей

идентичностью наделен, подобно Йохену и Марку, герой фильма «Я люблю тебя» Тимофей, который одновременно испытывает влюбленность в Веру и в Улюмджи. Таким образом, констелляция этой мелодрамы напоминает расстановку персонажей в немецких фильмах: мужской персонаж, оказывающийся перед выбором между женщиной и мужчиной.

Очевидна разница в концовках фильмов, которые намечают перспективы истории, нарушающей гетеросексуальную норму. Наиболее оптимистичный конец в фильме «Необычный роман»: после долгих колебаний герой уходит из семьи, чтобы начать новую жизнь с Томом. Открытый финал у «Свободного падения»: Марка покидают и жена, и любовник, устав от неопределенности и лжи партнера. Концовка фильма намеренно оставляет для зрителя открытыми разные возможности продолжения истории. Два российских фильма («Весельчаки» и «Зимний путь») заканчиваются трагично. Их, также открытый, финал предлагает зрителю как одну из наиболее вероятных версию смерти героев. На персонажей «Весельчаков» нападают гомофобно настроенные жители российской провинции, раздраженные видом мужчин в женских нарядах. Эрик, покинутый Лехой, одиноко замерзает на улице. Если для героев немецких произведений наибольшим препятствием оказывается психологический выбор между разными моде-

лями жизни, в российских фильмах делается акцент на внешних обстоятельствах, прежде всего социальной гомофобии. В немецких картинах она тоже присутствует, но ее проявления либо единичны (так в полицейском коллективе присутствует только один яркий гомофоб, оказывающий физическое насилие), либо смягчены (по сравнению с российской репрезентацией), не принимают форм, угрожающих жизни. Например, в фильме «Необычный роман» возмущенные родители звонят в администрацию после того, как школьники застают учителей целующимися, и руководитель в тактичной форме просит подчиненных сдерживать свои чувства в школе. Фильм «Я люблю тебя» имеет две версии финала, одна из них также носит открытый характер: родственники вынуждают Улюмджи уйти в армию, и любовный треугольник на время распадается. Оптимистичную и ироничную окраску этому финалу придает заключительная сцена с двумя пьяными депутатами в такси, которым шофер, дядя Улюмджи, жалуется на гомосексуальность своего племянника. Депутаты, гомоэротические склонности которых недвусмысленно показаны зрителям, ободряют таксиста и пророчат его племяннику хорошее будущее. Другая версия финала окрашена в совсем идиллические тона: изображен союз втроем Веры, Тимофея и Улюмджи, совместно растящих ребенка (рис. 6). Итак, парадоксальным образом именно российский фильм

2004 г. предлагает наиболее гармоничный и оптимистичный финал мелодраматического сюжета.



Рис. 6. Постер фильма «Я люблю тебя»

Подводя итоги, можно сказать, что анализ двух немецких и трех российских фильмов начала XXI в. показывает тенденцию немецкого кинематографа к конструированию квир-идентичности, которая соотносима с социальной адаптацией, ценностями геге-

монной маскулинности, профессиональной реализацией, психической стабильностью, зрелым возрастом. Персонажи наделяются профессиями, широко распространенными, востребованными, иногда коннотированными как преимущественно мужские (полицейский). С ценностями гегемонной маскулинности соотносит персонажей и их спортивность, например регулярные занятия бегом. В российских фильмах, сочувственно и с симпатией представляющих людей, нарушающих гетеросексуальную матрицу, все равно присутствует тенденция к маргинализации таких героев: они наделены юным возрастом, психологической надломленностью, маргинальными профессиями или асоциальностью, экстравагантным внешним видом и т. д. По сравнению с российскими фильмами, в которых доминирует трагический взгляд на судьбу персонажей, на возможности гармоничного существования в современном обществе, в немецких произведениях представлено более оптимистическое видение перспектив, открывающихся перед людьми с квир-идентичностью. В кинематографе ФРГ, а также в российском фильме «Я люблю тебя» намечаются альтернативы привычной модели семьи, причем эти новые сценарии репрезентированы как становящиеся все более приемлемыми в современном социуме: окружающие главных героев коллеги, родственники, по-разному реагируя на их отношения, тяготеют все же к терпимому

восприятию. Уровень гомофобии в обществе ФРГ представлен в немецких кинолентах как более низкий, чем тот, который изображают российские режиссеры. Исключением здесь является фильм «Я люблю тебя», в котором гомофобия этнически и эйджистски окрашена и делегирована старшему поколению населения Калмыкии. В немецких фильмах и в российском «Я люблю тебя» появляется персонаж нового типа, идентичность которого не поддается однозначной классификации и обозначению — не гомосексуальный и не гетеросексуальный, способный к разным моделям отношений, т. е. обладающий квир-идентичностью в ее перформативном понимании, преодолевающей бинарные оппозиции гомосексуальности и гетеросексуальности. Такой персонаж существовал в кинематографе разных стран и раньше (в фильмах Райнера Вернера Фасбиндера, Франсуа Озона, Педро Альмодовара и других режиссеров), однако знаменательно, что в фильмах XXI в. эта неопределенность сексуальной идентичности находит вербальное выражение в диалогах героев. Свидетельством социальной адаптации негетеросексуальных отношений является и обращение создателей фильмов к жанру мелодрамы с его приемами, констелляциями, расстановкой героев и т. п. Примечательно, что мелодрама развивалась изначально как «женский» жанр фильма, ориентированный соответственно на зрителей и подразумевавший их идентифика-

цию со страдающими героинями-жертвами [Kohns & Liebrand: 367]. Модификация мелодрамы под влиянием квир-тематики заслуживает отдельного исследования.

В российских фильмах «Весельчаки» и «Зимний путь» можно найти только единичные отступления от распространенного шаблона маргинализированной маскулинности людей с квир-идентичностью: например, в фильме «Весельчаки» герои, в редких эпизодах одетые в повседневную одежду, внешне не отличаются от своих современников и особо не выделяются. Конец фильма, когда трансвеститы проявляют смелость, стойко и с достоинством держась при нападении на них, напоминает парадокс, подмеченный Коннелл, что мужество как ценность гегемонной маскулинности как раз может проявляться в признании своей гомосексуальности: «Как нам понять твердость, которая необходима, чтобы противостоять предписанной твердости, или героизм, который нужен, чтобы признаться в своей гомосексуальности?» [Connell: 123]. Несмотря на такие разрывы шаблона российские фильмы «Весельчаки» и «Зимний путь» при обращении к квир-тематике обнаруживают общность скорее с западно-европейским и американским кинематографом 1960–1980-х гг., где герои, переступавшие гетеронормативные границы, помещались в мир богемы, искусства, криминальную или полукриминальную среду, были надломлены и несчастны, часто

экстравагантны и обладали склонностью к трансвестизму. Такие персонажи фигурируют во многих фильмах Райнера Вернера Фасбиндера, Бэзила Дирдена («Жертва» (“Victim”), 1961), Бернардо Бертолуччи («Конформист» (“Il Conformista”), 1971) и др. И.С. Кон отмечает в этой связи «стереотипность образов несчастных обреченных гомосексуалов» в западноевропейском кино 1960–1970 гг. [Кон: 289]. За рамки этих стереотипов выходит немецкий кинематограф, создавший также фигуру человека с флуктуирующей, перформативной идентичностью и модифицирующий жанр мелодрамы. Промежуточное положение между стратегиями репрезентации немецкого и российского кино занимает изображение любовного треугольника в российской мелодраме «Я люблю тебя»: появление социально успешного героя, приобщенного к ценностям гегемонной маскулинности, конструирует флуктуирующей (неопределенной) идентичности персонажа, хэппи энд (в одной версии) или открытый финал, дающий зрителям надежду на соединение влюбленных (в другой) роднят этот фильм с немецкими кинотекстами. С другой стороны, маргинализация и «экзотизация» одного из мужских персонажей в этом фильме, соединение в нем колониальных и гендерных конструктов позволяют увидеть сходство фильма 2004 г. с более поздними российскими произведениями, которые еще более интенсивно по-

мещают своих персонажей в богемную или криминальную среду, подчеркивают проблематичность и неблагополучие их бытия. Примечательным является вектор развития российского квир-кинематографа: от тенденций, объединяющих его с фильмами ФРГ со сходной проблематикой, – к стратегиям репрезентации, существовавшим в западноевропейском и североамериканском кино в 1970-х гг. Предметом дискуссии может служить вопрос о взаимосвязи такой линии развития с социально-политической ситуацией в российском обществе.

Исследование показывает в то же время, что отказ от некоторых стереотипов в кинематографе вовсе не обозначает полное разрушение мифологем и рамок репрезентации. Например, стремясь соотносить квир-идентичность с явлением гегемонной маскулинности, создатели немецких фильмов тем самым принимают и подтверждают данный феномен как таковой, лишь стремясь раздвинуть его границы. На привлекательность гендерного идеала спортивного, сильного, смелого мужчины фильмы не посягают. Представляется, что эти и другие нарушения и соблюдения границ гендерного порядка особенно интересны при изучении конструктов квир-идентичности.

Литература

Кон, И.С. Лики и маски однополой любви. Лунный свет на заре. М.: АСТ – Олимп, 2003.

Месснер, М. Маскулинность и профессиональный спорт // Антология гендерной теории. / Сост. Е.И. Гапова, А.Р. Усманова / Пер. Е. Коршук. Минск: ПроPILEI, 2000. С. 218–235.

Минкульт не собирается лишать прокатного удостоверения фильм «Зимний путь» // газета.ru. 20.08.2014 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gazeta.ru/culture/news/2013/08/20/n_3125013.shtml (дата обращения: 04.06.2019).

Плахов, А. Сольные духом // Коммерсант. 25.02.2014. № 31. С. 11.

Фуко, М. Воля к знанию. История сексуальности. Т. 1 // Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону власти, знания и удовольствия / Пер. с фр. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996. С. 97–267.

Bauer, M. (2007). Brokeback Mountain. In Th. Koebner & Jü. Felix, (Eds.), *Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 414–423.

Benshoff, H.M. & Griffin, S. (2005). *Queer images: a history of gay and lesbian film in America*. Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield.

Brooks, P. (1976). *The Melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven, London: Yale University Press.

Butler, Ju. (1993). Imitation and gender in subordination. In H. Abelson, et al. (Eds.), *The lesbian and gay studies reader*. New York, London: Routledge, 307–320.

Connell, R. (2015). Der gemachte Mann Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. 4. durchges. und erw. Aufl. In M. Meuser & U. Müller (Eds.), *Übers. v. Chr. Stahl*. Wiesbaden: Springer VS.

Grözinger, E. (2003). *Die schöne Jüdin. Klischees, Mythen und Vorurteile über Juden in der Literatur*. Berlin: Philo Verlagsgesellschaft.

Jagose, A. (1996). *Queer theory: an introduction*. New York: New York University Press.

Koebner, Th. (2007): Einleitung. In Th. Koebner & Jü. Felix, (Eds.), *Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 9–18.

Kohns, O. & Liebrand, Cl. (Eds.). (2012). *Gattung und Geschichte: Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie*. Bielefeld: transcript.

Krobb, F. (1993). *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*. Tübingen: Niemeyer.

Lauretis de, T. (2003). Sexuelle Indifferenz und lesbische Repräsentation. In A. Kraß (Ed.), *Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität. Queer Studies*. Übers. v. N. Soost. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 80–112.

Neale, S. (1994). Melodram und Tränen. Übers. v. D. Robnik unter Mitarbeit von G. Tillner. In Ch. Cargnelli & M. Palm (Eds.), *Und immer geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS-Verleger, 147–166.

Nünning, V. & Nünning, A. (Eds.). (2004). *Erzähltextanalyse und Gender studies*. Stuttgart, & Weimar: J.B. Metzler.

Patrut, Iu. K. (2014). *Phantasma Nation: 'Zigeuner' und Juden als Grenzfiguren des 'Deutschen' (1770–1920)*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Schöblier, F. (2008). *Einführung in die Gender Studies*. Berlin: Akademie Verlag.

Sedgwick, E.K. (1990). *Epistemology of the closet*. Berkeley. Los Angeles: University of California Press.

Фильмография

Весельчаки / реж. Ф. Михайлов; Survive Entertainment, Timeline Studio, Продюсерское агентство VokovFactory, 2009.

Зимний путь / реж. С. Тарамаев, Л. Львова; Mika Film, 2013.

Я люблю тебя / реж. О. Столповская и Д. Троицкий; Малевич Продакшнз, 2004.

Lacant, St. (2013). *Freier Fall* [Motion Picture]. BRD: Kurhaus Production, Südwestrundfunk.

Pfeiffer, M. (Director). (2002). *Eine außergewöhnliche Affäre* [Motion Picture]. BRD.

References

Bauer, M. (2007). Brokeback Mountain. In Th. Koebner & Jü. Felix, (Eds.), *Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 414–423.

Benshoff, H.M. & Griffin, S. (2005). *Queer images: a history of gay and lesbian film in America*. Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield.

Brooks, P. (1976). *The Melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven, London: Yale University Press.

Butler, Ju. (1993). Imitation and gender in-subordination. In H. Abelone, et al. (Eds.), *The lesbian and gay studies reader*. New York, London: Routledge, 307–320.

Connell, R. (2015). Der gemachte Mann Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. 4. durchges. und erw. Aufl. In M. Meuser & U. Müller (Eds.), *Übers. v. Chr. Stahl*. Wiesbaden: Springer VS.

Foucault, M. (1996). La volonté de savoir. Histoire de la sexualité (Vol. 1) [The will to knowledge. The history of sexuality]. In S. Tabachnikova (Ed. & Trans.), *Volya k istine: po tu storonu vlasti, znaniya i udovol'stviya* [The will to verity: beyond power, knowledge and pleasure]. Moscow: Kastal', 97–267.

Grözinger, E. (2003). *Die schöne Jüdin. Klischees, Mythen und Vorurteile über Juden in der Literatur*. Berlin: Philo Verlagsgesellschaft.

Jagose, A. (1996). *Queer theory: an introduction*. New York: New York University Press.

Koebner, Th. (2007): Einleitung. In Th. Koebner & Jü. Felix, (Eds.), *Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 9–18.

Kohns, O. & Liebrand, Cl. (Eds.). (2012). *Gattung und Geschichte: Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie*. Bielefeld: transcript.

Kon, I.S. (2003). *Liki i maski odnopoloy lyubvi. Lunnyy svet na zare* [Moonlight at the dawn. Faces and masks of the homosexual love]. Moscow: AST – Olimp.

Krobb, F. (1993). *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*. Tübingen: Niemeyer.

Lauretis de, T. (2003). Sexuelle Indifferenz und lesbische Repräsentation. In A. Kraß (Ed.), *Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität. Queer Studies. Übers. v. N. Soost*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 80–112.

Messner, M. (2000). Maskulinnost' i professional'nyy sport [Masculinities and athletic careers]. In E.I. Gapova & A.R. Usmanova (Eds.), *Antologiya gendernoy teorii* [The anthology of gender theory] (E. Korshuk, Trans.). Minsk: Propilei, 218–235.

Minkul't ne sobirayetsya lishat' prokatnogo udostovereniya fil'm „Zimniy put“ [The Ministry of Culture is not going to withdraw the rental license of the film “Winter Journey”]. (2014, August 20). *gazeta. ru*. Retrieved from: http://www.gazeta.ru/culture/news/2013/08/20/n_3125013.shtml (date of access: 04.06.2019).

Neale, S. (1994). Melodram und Tränen. Übers. v. D. Robnik unter Mitarbeit von G. Till-

ner. In Ch. Cargnelli & M. Palm (Eds.), *Und immer geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS-Verleger, 147–166.

Nünning, V. & Nünning, A. (Eds.). (2004). *Erzähltextanalyse und Gender studies*. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler.

Patrut, Iu.-K. (2014). *Phantasma Nation: 'Zigeuner' und Juden als Grenzfiguren des 'Deutschen' (1770–1920)*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Plakhov, A. (2014, February 25). *Sol'nyye dukhom* [Solo minded]. *Kommersant*, 31, 11.

Schößler, F. (2008). *Einführung in die Gender Studies*. Berlin: Akademie Verlag.

Sedgwick, E.K. (1990). *Epistemology of the closet*. Berkeley. Los Angeles: University of California Press.

Filmography

Lacant, St. (2013). *Freier Fall* [Motion Picture]. BRD: Kurhaus Production, Südwestrundfunk.

Lvova, L. & Taramaev, S. (Directors). (2013). *Zimniy put'* [Winter journey] [Motion Picture]. Russia: Mika Film.

Mikchilov, F. (Director). (2009). *Veselchaki* [Jolly fellows] [Motion Picture]. Russia: Survive Entertainment, Timeline Studio, BokovFactory .

Pfeiffer, M. (Director). (2002). *Eine außergewöhnliche Affäre* [Motion Picture]. BRD.

Stolpovskaya, O. & Troitskiy, D. (Directors). (2004). *Ya tebya lyublyu* [I love you] [Motion Picture]. Russia: Malevich Productions.

CONSTRUCTION OF QUEER IDENTITY IN GERMAN AND RUSSIAN CINEMA OF THE EARLY XXI CENTURY

Aleksandra V. Eliseeva, PhD, Associate Professor, Baltic State Technical University “Voenmeh” named after D.F. Ustinov, St. Petersburg, Russia; e-mail: eliseeva_alexan@mail.ru.

Abstract. The paper focuses on the strategies of constructing queer identities in modern German and Russian cinema. On the material of three Russian and two German films of the 21st century, revealing the features of the melodrama genre, the similarities and differences in the representation of queer-identity are investigated, and their cultural and historical context is analysed. In Russian queer cinema there is a tendency to marginalize characters, to place them in a criminal or bohemian environment, as well as the specifics of depicting heroes as feminine, socially and psychologically disadvantaged. The cinema of the Federal Republic of Germany tends, in contrast, to the ‘normalization’ of queer characters, to endowing them with values of hegemonic masculinity and to a (relatively) harmonious resolution of melodramatic conflict. A special, intermediate position is occupied by the Russian film “I love you” (2004), which combines many themes, motives and techniques of the Russian cinema with the strategies of representation of cinematographic works of Germany.

Key words: Russian cinema, German cinema, queer identity, gender studies, gender-oriented narratology.

