

Т.А. МИХАЙЛОВА  
(Университет Колорадо,  
г. Болдер, США)

УДК 7.094  
ББК 4426.83

## ДЫМ ОТЕЧЕСТВА: ТЕЛО КАК ТЕРРИТОРИЯ, СЕКСУАЛЬНОСТЬ КАК ИДЕНТИЧНОСТЬ В ФИЛЬМЕ «ОВСЯНКИ»

**Аннотация.** Статья посвящена фильму А. Федорченко «Овсянки», снятому по повести Д. Осокина. Автор показывает противоречивость предпринятого художниками исследования культурной идентичности. Последовательная объективация женщины в «Овсянках» выявляет глубоко имперскую структуру, прячущуюся за видимыми попытками авторов сконструировать мифологическую альтернативу имперской идентичности.

**Ключевые слова:** современное российское кино, А. Федорченко, Д. Осокин, культурная идентичность, гендер, сексуальность, имперский нарратив.

Екатеринбургский кинорежиссер Алексей Федорченко, известный как документалист и автор квазидокументальных фильмов (так называемых «мокументариз») «Первые на Луне» (2005) и «Шошо» (2006), вызвал международную сенсацию своим фильмом «Овсянки», снятом по повести казанского писателя Дениса Осокина<sup>1</sup>. Фильм собрал впечатляющую коллекцию наград, включая несколько призов Венецианского кинофестиваля 2010 (Оселла, ФИПРЕССИ и приз Экуменического жюри фестиваля) и гран-при фестиваля «Черная жемчужина» в Дубаи. Такой непростой фильм, как «Овсянки», имел успех в российском прокате (его касса составила \$410,988 в 2011 г., что означает, что его посмотрели 60 тыс. зрителей). Он также был закуплен западными прокатными компаниями, показывался в кинотеатрах Европы и Америки и, в отличие от многих других российских фильмов, быстро вышел на мировой рынок DVD.

«Овсянки» представляют собой изобретательное и оригинальное исследование культурной идентичности, конструируемой в явной полемике с доминирующими в современной России моделями имперской идентичности. Осокин и Федорченко заново изобретают мифологию меря – финно-угорского племени, когда-то жившего на территории

---

<sup>1</sup> Повесть была опубликована под псевдонимом «Аист Сергеев» в журнале «Октябрь» (№ 10, 2008), <http://magazines.russ.ru/october/2008/10/se12.html>. Имя «Аист Сергеев» сохраняется и в фильме – так зовут героя-рассказчика.

центральной и серверной России, между Волгой и Москвой, но полностью растворившегося среди других славянских племен к XVI веку, оставив след лишь в топонимике и археологии мест своего обитания. В многочисленных интервью Осокин и Федорченко подчеркивали, что для них мера воплощают определенные аспекты русского национального характера. Федорченко подкреплял такую интерпретацию генетическими выкладками, утверждая, что «в русских более пятидесяти процентов финской крови»<sup>2</sup>. Он добавлял, что для него мера воплощают «тайные, скрытые стороны каждого русского человека»<sup>3</sup>. В другом интервью, казалось бы, противореча себе самому, он утверждал, что мера – «это, скорее, синоним заветного в каждом из нас, это мы – внутренние, самые глубокие и искренние»<sup>4</sup>. «Мы» – в данном случае, не обязательно русские, а вообще люди. По-видимому, создаваемая в «Овсянках» мерянская идентичность вписывается в тот напряженный спор с русским национализмом, который Федорченко ведет, начиная со своих ранних документальных фильмов о еврейском мальчике Давиде, о казахских немцах, русских поляках, татарах, чеченцах, корейцах и марийских жрецах. Мерянская идентичность, которую Федорченко создает в «Овсянках» на основе повести Осокина (филолога-фольклориста по образованию), таким образом, выступает как возможность другой, свободной модели идентичности, такой же воображаемой, как и имперская, но свободной от ксенофобии, агрессии и мании величия, ассоциируемые с имперской идеей.

Показательно, но поиски финно–угорских корней и конструирование на их базе новых идентичностей – это вполне реальный феномен современной русской культуры. Ослабление имперского русоцентризма в 1990–е годы сопровождалось ростом интереса к славянскому язычеству. На этой почве тогда же возникает такое воображаемое сообщество, как «финно–угорский мир», конструируемый поверх государственных границ:

В течение десятилетия (1990–х) формировалось сообщество, включившее не только регионы Российской Федерации, но также Финляндию, Венгрию и Эстонию. Финно–угорский мир оказался соединен общей культурой, языком и историей, однако в новое время он был лишен об-

---

<sup>2</sup> 7 вопросов Алексею Федорченко, кинорежиссеру // Русский репортер. – 2010. – 2 сент. – № 34 (162). URL: [http://expert.ru/russian\\_reporter/2010/34/fedorchenko/](http://expert.ru/russian_reporter/2010/34/fedorchenko/).

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Алексей Федорченко: «Мера – символ заветного в каждом из нас» / Беседовала Н. Бондаренко // Огонек. – 2010. – № 34 (5143). URL: [http://merjamaa.ru/news/aleksej\\_fedorchenko\\_merja\\_sinonim\\_zavetnogo\\_v\\_kazhdom\\_iz\\_nas/2010-09-01-67](http://merjamaa.ru/news/aleksej_fedorchenko_merja_sinonim_zavetnogo_v_kazhdom_iz_nas/2010-09-01-67).

щей экономической платформы. Так что новая политическая общность создается в основном на культурных основаниях. Вдобавок к чисто культурному взаимодействию (например, союзы финно–угорских писателей, музыкальные и танцевальные фестивали, обмены между студентами и лингвистами, и т.п.)... [идея финно–угорского мира] стала золотым дном для местных властей, независимо от того, принадлежат ли конкретные властные фигуры к этому сообществу, этничности, владеют ли языком. Их цель состоит в том, чтобы выйти за региональные пределы, преодолеть государственные границы и тем самым приобрести определенную независимость от Москвы...<sup>5</sup>

Более того, в пространстве российского интернета существует ряд сообществ, называющих себя мерянами и бдительно регистрирующих все, что относится к «их» культуре. Эти сайты не только являются кладезем исторической информации о меря и мерянской истории, но также предлагают посетителям «записаться» в меряне.

Однако, те западные критики, которые поместили «Овсянок» в контекст нео–этнографического кинематографа, с его вниманием к малым и исчезающим народам, упустили из виду то обстоятельство, что мерянские ритуалы и верования, изображенные в фильме, относятся не к фольклору, а к *фейклору*. Все они были полностью (хотя и с оглядкой на другие культуры) сочинены Денисом Осокиным, автором повести и сценария, получившим филологическое образование и знатком финно–угорского фольклора. Авторы фильма не только изображают мерянские традиции, но и тесно вплетают их в ткань современной российской провинциальной жизни. В центре внимания – похоронный ритуал. Два главных героя фильма, директор завода Мирон и заводской фотограф Аист везут тело внезапно умершей молодой жены Мирона Тани, чтобы сжечь его на берегу реки в соответствии с мерянским обрядом.<sup>6</sup> Интересно, что остановивший машину милиционер ничуть не удивлен видом трупа на заднем сидении внедорожника и объяснением мужчин, что они везут тело, чтобы сжечь: от тоже мерянин, и традиции знает. Как комментирует Аист: *«Здесь живет и работает очень много меря. Дорожные инспекторы – так через одного они. Медленно и верно меря поступает на эти должности. Чтобы днями и ночами наши траурные машины беспрепятственно шли. На дорогах Ивановской и Костромской областей меря с жезлами и в*

---

<sup>5</sup> Kowalev V. Power and Ethnicity in the Finno-Ugric Republics of the Russian Federation // International Journal of Political Economy. – 30.3 (2000). – Pp. 81–100.

<sup>6</sup> За исключением особо отмеченных случаев, все цитаты приводятся по режиссерскому сценарию фильма, любезно предоставленному О.С. Лоевским.

*форме под восемьдесят пять процентов. Да и оставшиеся пятнадцать про нас осведомлены».*

«Овсянки» сфокусированы на двух главных мужских персонажах. Они не только хоронят Таню. Прямое действие сопровождается, как минимум, еще двумя нарративами. Первый – воспоминания Аиста о своем отце Веспе Сергееве (в фильме его играет В. Сухоруков), местном поэте, чьи стихи звучат в фильме, и о том, как сам Аист четырнадцатилетним подростком вместе с отцом совершал аналогичное путешествие, хороня мать. Второй – «дым» Мирона, его освященные традицией рассказы о сексуальном завоевании Тани, являющиеся одновременно прощанием с ней: *«Эти разговоры называются дымом. Иногда сжигающий так и спрашивает: можно дымить? Ведь некоторые дыма не выносят. Но обычно рядом со сжигающим не оказывается случайных ушей. И можно дымить без предупреждения – если уж эти уши согласились на похороны идти. И поэтому тоже – хоронят у нас не толпой, а один человек или двое. Никогда чтобы больше пяти».* Через эти нарративы проясняется связь между женщиной, женским телом и сексуальностью, с одной стороны, и (ре)конструируемой национальной идентичностью, с другой, – именно эта связь формирует центральный нерв фильма и одновременно порождает ряд внутренних противоречий.

Кинонарратив «Овсянок» проецирует воспоминания Мирона о том, как он открывал и завоевывал Танино тело, на топографические образы путешествия Мирона и Аиста через земли, как утверждает фильм, традиционно населенные мерянами. С.Ушакин в своей рецензии на фильм подчеркивает: *«...эти бесконечные и (безначальные) дороги и мосты выступают как материализовавшиеся метафоры процесса связывания, соединения, стягивания частей индивидуальной жизни и истории»<sup>7</sup>.* Вот почему, когда монтаж соединяет Танино тело с образами рек и мостов, они становятся означающими друг друга. Эта связь поддерживается традиционной мифологической ассоциацией между женщиной и водой. Когда в финале фильма Аист говорит: *«Это ведь тоже реки – женские живые тела. Уносят горе – и утонуть в них можно»*, когда Мирон мечтает о том, чтобы воссоединиться с Таней, чей пепел он только что высыпал в Оку, и когда после ночи с дружескими девушками, машина с Мироном и Аистом падает в реку – все эти сюжетные звенья складываются в мифологическую логику фильма, отождествляющего родину с женщиной, причем, эта связь

---

<sup>7</sup> Oushakine S. Silent Souls // KinoKultura. – 2011. – № 31. URL: <http://www.kinokultura.com/2011/31r-buntings.shtml>.

осуществляется главным образом через образы женского тела и сексуальных отношений. Как отметил рецензент фильма Н. Кучта: «...хотя Мирон и Аист представлены как хранители мерянской культуры, на самом деле, это Танино тело (как и тело матери Аиста) обеспечивает объединяющее мужчин начало, позволяя им разыграть национальную идентичность в процессе ритуала – будь то похоронный или свадебный обряд».<sup>8</sup>

И повесть Осокина, и фильм Федорченко возрождают дохристианские представления о женщине как воплощении природных стихий. К примеру, читаем в повести Осокина: «я просил танюшу перестать стричь волосы. и к новому году вся она превращалась в наш лучший секрет. скромная молодая красивая в красивой одежде, а под одеждой такие букеты среди сверкающей белизны травяные острова, и я в них как утка. когда я снизу нырял в танюшу, в островах под ключицами прятал глаза: этой травой промакивал слезы. тая думала что потеет. она меня тоже любила, но тихо. обнимет за спину, целует и не поет... вы видели танины волосы еще не успели как следует вырасти, ведь до нового года больше чем месяц». Федорченко сохраняет этот символизм в нескольких сценах – таких, как сексуальное возбуждение у Мирона во время хорового исполнения песни на слова Веспы Сергеева, состоящей из перечисления луговых трав, или ритуальное украшение цветными нитками женских генитальных волос перед похоронами или перед свадьбой:

*Мирон Алексеевич принес ножницы и разноцветные мулине. Отрезал шесть ниточек – красную желтую зеленую коричневую серую и голубую. Положил на живот жены. Мы сели от живота по обе стороны – и стали привязывать ниточки на женские волосы Танюши. Так всегда у нас украшают умершую. Точно так же – как счастливую невесту украшают ее подруги в бане или в ванне – вечером перед свадьбой. [...] Стоит голая девушка. Вокруг нее на корточках подруги – украшают ее женские волосы. Щекочутся, хохочут. [...] Вымоют. Вытрут сухо. Приготовят разноцветные нити. Невеста ляжет или усядется. Подруги вокруг нее столпятся. Щекочут невесту. Шутят. Шумят. Невеста иногда ойкает. Иногда даже кричит – если подруги очень уж близкие, очень уж озорные.. Завтрашняя жена – такой она и достанется мужу. ... Вечером он снимет нитки с волос жены. Завяжет в узелок – и повесит на ольху.*

Этот ритуал напоминает славянский праздник Русалий, в ходе которого девушки «украшают деревья лентами и полотенцами, называе-

---

<sup>8</sup> Kuchta N. Silent Souls // URL: <http://www.rusfilm.pitt.edu/2011/silentsouls.html>.

мыми русальными рубашки и предназначенными для русалок»<sup>9</sup>. Фильм «Овсянки», с одной стороны, раскрывает внутреннюю логику этого ритуала, устанавливая прямую связь между деревом и женским телом, символами плодородия (дерево, ленты) и смертью (русалки, вода). С другой стороны, как фильм, так и его литературный источник радикально переосмысливают эти мифологемы. Русальные ритуалы, как отмечает Дж. Хаббс, «утверждали солидарность женского сообщества [...] и помещали собственный порядок над доминирующим социальным порядком»<sup>10</sup>. Осокин и Федорченко, наоборот, подрывают женскую власть, манифестируемую этим ритуалом, во-первых, редуцируя женское символическое тело до гениталий; а во-вторых, вручая мужчинам власть над женским мертвым телом – нечто непредставимое в традиционной культуре. Таким образом, в «Овсянках» автономия женского символического порядка не только *нарушена* вторжением мужчин, но и не распознана ни авторами, ни героями как *трансгрессия*.

Вместе с тем, несмотря на явную связь с дохристианским фольклором, все эти мотивы лишены главного элемента в аналогичных мифологических конструкциях: темы плодородия, жизненного цикла, манифестированных фигурой матери. То, как в «Овсянках» интерпретируется женственность, вступает в резкий контраст с типическим советским и пост-советским возвеличиванием фигуры матери. Мать стала устойчивым символом не только России, но и советской имперской власти, имперского же благоволения к своим инфантилизированным субъектам, как это видно по таким популярным фильмам, от «Она защищает родину» (реж. Ф. Эрмлер, 1943) до «Александры» (реж. А. Сокуров, 2007). Аналогичные образы матерей доминировали и в советской «монументальной пропаганде». Как отмечает С.Б. Адоньева: «Во всех монументальных произведениях второй половины XX века матери: вздымают мечи; снабжают ими воинов: несут траурные венки; держат живых или мертвых детей на руках. Археолог будущего, обнаружив гигантоманию женских изображений древней советской эпохи, сделал бы однозначное заключение. Советские люди поклонялись Великой Матери. Это была богиня войны – она понуждала к ней мужчин и отдавал им погребальные почести, она же хранила жизнь детей»<sup>11</sup>.

Именно потому, что языческая фигура великой матери была апроприирована имперской мифологией родины, авторы «Овсянок»

---

<sup>9</sup> Hubbs J. Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture. – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

<sup>10</sup> Ibid., 72.

<sup>11</sup> Адоньева С.Б. Дух народа и другие духи. – СПб: Амфора, 2009. С. 57.

изымают материнство из своей, новой мифологии коллективной идентичности – но ценой этого изъятия становится редукция женской власти и автономии, свойственных традиционной культурам. Таня в «Овсянках» подчеркнута *не является* материнской фигурой, она не только бездетна, но и открыто сексуализирована. А воспоминания Аиста ставят рядом с Таней и его мать как сексуализированный образ, тем самым редуцируя (причем, в исторической перспективе) символическое значение материнского образа. Показательно и то, что у Мирона с Таней нет детей, и что мать Аиста умирает родами мертворожденной девочки. Не менее характерно и то, что Мирон не говорит матери Тани о смерти ее дочери, когда она звонит зятю. В этом эпизоде видно, насколько незначительна роль матери по сравнению с властью мужа.

Все эти мотивы свидетельствуют о том, что, с одной стороны, налицо попытка подрыва имперской иерархии через замену доминирующей и авторитарной матери (см. об этом ниже) – пассивной и покорной, однако, веселой и нечуждой сексуального авантюризма партнершей, а женой или первой встречной – это неважно. С другой стороны, и репрезентация женской сексуальности в фильме ни в коей мере не воплощает женскую власть и автономию. Напротив, все эти сцены и мотивы манифестируют мужское желание и сексуальное доминирование. Особенно это очевидно в сцене, когда Мирон показывает Аисту видеозапись своего совокупления с Таней, как бы приглашая Аиста разделить с ним наслаждение от Таниного тела. Одна из наиболее откровенных сцен фильма изображает Мирона, моющего обнаженную Таню водкой, что соединяет две главных мужских радости – алкоголь и секс – в едином акте. В повести Осокина этот эпизод углубляет порнографическую объективацию женского тела, подчеркивая в ситуации элементы, помещающие его на грань с изнасилованием: «... я сбегал за водкой, купил четыре бутылки. танюша разделась, а я ее водкой мыл, протирал гостиничными полотенцами. две бутылки на тело. третью на голову. а четвертую мы выпили потом. танюша закусывала угадайте чем? *прямо мной. рюмку выпьет – я ей сразу же суну в губы.* а потом уже с ложки салат дам какой-нибудь. танюша хохотала. сидели голые. она пила очень мало и редко. а тогда что-то мы разошлись... эту водку проглотили минут в пятнадцать. потом нас тошнило. очень дешевая была – только для мытья и годилась...»

Таким образом, попытка авторов «Овсянок» создать альтернативу имперской власти, традиционно связанной с образами матери, парадоксально приводит к превращению женского тела в спектакль мужской власти. Этот дисбаланс виден еще и в том, что нарратив и вообще дискурс в фильме принадлежат исключительно мужчинам, в то время

как Таня, центральный женский персонаж фильма, полностью лишена слова – она может либо стонать от наслаждения, либо согласно кивать головой. Другие женские персонажи говорят, только когда хотят предложить себя мужчинам: «Мальчики, вы нас не хотите?»

Мужчинам в фильме принадлежит власть не только над нарративом (недаром в фильме еще есть поэт – отец Аиста), не только административная власть (Мирон – всемогущий директор бумагоделательного комбината в маленьком городе), но и, что особенно важно для кинематографа, контроль взглядом – недаром Аист фотограф. Как объясняет Л. Малви, репрезентация мужской власти и над повествованием, и над взглядом в кинематографе порождает ситуацию, когда «власть мужского героя над событиями совпадает с активной властью его эротического взгляда, наделенного сознанием собственного всемогущества»<sup>12</sup>.

Показательно, что мужской контроль над женскими телами в «Овсянках» предстает как образовательный и даже колониальный проект. Например, Мирон не только намного старше Тани, он также хвастается тем, что «все три дырочки у Танюши были рабочие. И распечатал их именно я. Но все всегда происходило исключительно по моей инициативе». Не случайно секс отождествляется в фильме с испытательным сроком: проведя ночь со случайно встреченными Риммой и Юлей, Мирон в качестве благодарности предлагает им работу на своем комбинате. Секс, таким образом, квалифицируется как условие продвижения по социальной лестнице.

Сцена секса героев с Риммой и Юлей, следующая за ритуалом сожжения тела Тани, особенно примечательна для понимания семантики сексуальности в повести и фильме. Женские лица светятся от удовольствия, в том время как их тела механически движутся, как будто бы сами по себе. Мужчины принципиально находятся за пределами кадра, но композиция кадра такова, что камера замещает взгляд совокупляющегося мужчины. Таким образом, зритель как бы разделяет удовольствие с Мироном и Аистом. Так фильм перформативно создает общность между героями и зрителями (преимущественно, мужской частью аудитории) через разделенное наслаждение женским телом. Именно эта перформативно созданная общность и становится эмоциональной и символической кодой всего фильма. Здесь объективированное женское тело выступает как важнейшее средство в конструировании коллективной идентичности. Симптоматично, что в режиссерском монтаже фильма именно эта сцена (вопреки хронологии) помещалась в

---

<sup>12</sup> *Mulvey L. Visual pleasure and narrative cinema // Sue Thornham (ed.), Feminist Film Theory: A Reader. – Edinburg: Edinburgh University Press, 1999. P. 63–64.*



финал, тогда как продюсеры, восстановив хронологическую последовательность, поставили ее в менее ударную позицию (чем существенно ослабили кинонарратив).

Последовательная объективация женщины в «Овсянках» выявляет глубоко имперскую структуру, прячущуюся за видимыми попытками авторов сконструировать мифологическую альтернативу имперской идентичности. Говоря о месте женщины в традиционных колониальных нарративах, А. МакКлинток отмечает, что в имперском дискурсе «женщины понимались не как обитатели истории, а подобно колонизированным народам, помещались в перманентное время предыстории внутри модерной нации»<sup>13</sup>. В «Овсянках» это же молчаливо принятое представление о «вечности», т.е. деисторизации женского бытия, служит основанием для осуществляемого мужчинами мифологического поиска. В сущности, Мирон и Аист (а вместе с ними и Осокин с Федорченко) ищут «перманентное время предыстории внутри модерной нации». Эта предельная цель их путешествия и осуществляется она посредством женщины, вернее, ее тела, подобно каналу, соединяющего героев с мифологической идентичностью мерян.

Однако, эта сцементированная женским телом мифология создается без ее согласия или участия. Женщина в этой конструкции подчеркнута лишена свободы воли, она во всем подчинена мужчине. С этой точки зрения анти-имперские «Овсянки» не так уж и сильно отличаются от суперимперских фильмов Н. Михалкова («Утомленные солнцем», «Сибирский цирюльник») и А. Балабанова («Брат-2», «Война»). Говоря об этих (и подобных им) фильмах, американская исследовательница С. Ларсен так описывала этот тип кинонарратива: «Все эти модели подчеркнута мужские, как и конфликты, и сообщества, изображаемые в этих фильмах. Каждый из них вычленяет связи между [символическими] отцом и сыном, либо братьями как живительные нити в разорванной пост-советской ткани русской национальной идентичности. [...] Совмещение национальной идентичности с маскулинной властью является ключевым компонентом этих фильмов...»<sup>14</sup>.

Однако нельзя не отметить и то, что авторы «Овсянок», по крайней мере, интуитивно ощущают проступившие в их картине противоречия. Не случайно «Овсянки» так глубоко резонируют с теми российскими фильмами последнего десятилетия, в которых мужчины вовле-

---

<sup>13</sup> *McClintock A. Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest.* – London: Routledge, 1995. P. 359.

<sup>14</sup> *Larsen S. National Identity, Cultural Authority and the Post-Soviet Blockbuster: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov // Slavic Review.* – 2003. – Vol. 62. – № 3. – P. 493.

чены в конфликт и одновременно оказываются глубоко связаны друг с другом вследствие смерти женщины – как это происходит в «Любовнике» (2002) В. Тодоровского или «Как я провел этим летом» (2010) А. Попогребского. Подобно этим фильмам. «Овсянки» не только оплакивают смерть женщины как медиатора, но и косвенным образом оправдывают и даже требуют смерти героини для самореализации мужчин через конфликт и последующее взаимное понимание. Во всех этих фильмах вольно или невольно переворачивается внешняя логика нарратива. Вот и в «Овсянках» структура мужского доминирования заметно вторгается в конструирование коллективной идентичности, кажущееся направленным против имперских моделей. Тем самым выявляется бессознательный империализм гендерных моделей, репрезентированных фильмом не как культурные конструкты, а как «природная логика», якобы сохраненная мерянской мифологией. Танина смерть в этом контексте приобретает новое, автореферентное, значение: ее сожжение, превращение ее прекрасного тела в груды пепла (предел объективации!) выступает как неизбежная цена за воздвижение новой постсоветской мифологии коллективной идентичности.