



Динамика женских образов в кино Центральной Азии

Г.О. Абикеева

кандидат искусствоведения

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается трансформация женских образов в кинематографиях Центральной Азии, начиная с установления советской власти и заканчивая фильмами эпохи независимости. Если в первых лентах советского кинематографа доминировал образ «освобожденной женщины Востока», то потом он изменялся в зависимости от идеологических установок: героиня труда, войны, тыла, практически не оставляя место просто женщине, возлюбленной. Однако образ матери был и остается ключевым для национальных кинематографий и является воплощением культурной идентичности народа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

женщина советского Востока, мусульманство, Родина-мать, героические дочери, прекрасные возлюбленные, самопожертвование женщины, проститутка, уважаемые матери, семья, культурная идентичность

Образ женщины в кино Центральной Азии претерпел все те изменения, через которые прошло наше общество за девяносто лет. Первоначально в очень короткий промежуток времени – 1920-е годы, и только в документалистике, был показан образ женщины, вписанной в исламский уклад жизни. Потом наступил долгий период доминирования советских идеологических конструкций: свободная женщина Востока, снявшая паранджу; женщина-труженица, женщина-героиня. Наступление эпохи независимости фактически размывало в кинематографе положительные женские образы, резко заменив знак плюс на минус. Без Ленина и Магомета героини фильмов превратились в наркоманок, проституток, слепых, немых, подвергшихся насилию, сильно подорвав авторитет и романтический образ восточной женщины. И все же, есть ли какие-либо константы в кинематографическом образе центральноазиатской женщины? Является ли трансформация этого образа индикатором каких-либо социальных перемен в обществе? И что эти изменения означают?

Уважаемые матери

Специалист по гендерным проблемам Марфуа Тохтаходжаева так описывает социальный статус мусульманки в досоветской Центральной Азии: «Сегрегация полов, предписанная



«Сказ о матери»,
реж. А. Карпов

шариатом (свод исламских законов), отводила женщинам роль покорной дочери, терпеливой жены и уважаемой матери. Круг ее интересов должен был включать воспитание и образование детей, заботу о благосостоянии семьи и укрепление духовно-нравственных добродетелей. Мусульманка могла иметь собственный заработок через домашние ремесла, но работать вне дома могли только мужчины» (1).

Начнем с роли уважаемой матери, потому что ни покорных дочерей, ни терпеливых жен советская идеология не принимала. А образ матери, наоборот, всячески поддерживался.

Вспомним хотя бы знаменитый советский плакат времен Второй мировой войны «Родина-мать зовет!», или фильм В. Пудовкина «Мать», или картину «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера. Во всех этих фильмах образ матери поднимался до большой метафоры: Мать – Земля – Родина – Советский Союз.

В рамках этой же идеологии снимались фильмы и в республиках Центральной Азии. Так, в 1963 году в Казахстане был снят фильм «Сказ о матери» реж. А. Карпова, рассказывающий о женщине, потерявшей на войне сына, но нашедшей в себе силы помогать окружающим людям. Актриса Амина Умурзакова сумела создать такой пронзительный и сильный образ женщины-матери, что очевидная идеологическая установка ушла на второй план, а остался только яркий и запоминающийся образ. Актриса была удостоена премии за лучшую женскую роль на кинофестивале в Ленинграде в 1964 году, а затем и Государственной премии Казахской ССР. Интересно, что в последующие годы Амина Умурзакова сыграла десятки ролей любящих и мудрых матерей. Она фактически стала носителем такого же знакового женского образа для казахского кино, как актриса Нонна Мордюкова для российского.

В первой кыргызской ленте «Белые горы», снятой режиссером Мелисом Убукеевым в 1965 году, образ слепой матери, созданный актрисой Бакен Кадыкеевой, можно сравнить с судьбой кыргызского народа. Двумя годами позже режиссер Геннадий Базаров снимает эпическую ленту, получившую грандиозное признание, – «Материнское поле», где еще больше усилена национальная метафора: Мать – Земля – Родина, но не

весь Советский Союз, а конкретно – своя земля, Кыргызстан, материнское поле.

Вообще, период с 1964 по 1972 гг. можно назвать эпохой формирования национального кинематографа в странах Центральной Азии. Именно в эти годы впервые были представлены зрителю национальные мифы, эпосы и традиции. Тогда же сформировался национальный образ Родины-матери.

Непокорные жены

Советской власти в пропагандистских целях было необходимо показать «освобожденных женщин Востока», она их и показывала. Необходимо было изобразить непокорных жен, протестующих против традиционного уклада жизни, – появлялось множество фильмов, где женщина уходила от мужа, уезжала учиться и т. д. Все это соответствовало основной линии идеологии большевиков по эмансипации женщин.

Ведущий специалист по Центральной Азии Ширин Акинер, живущая и работающая в Великобритании, пишет об этом процессе следующее: «Идеологически кампания по эмансипации центральноазиатских женщин выросла из русско-марксистского феминизма... На то были три главные причины. Во-первых, был подлинный ужас и отвращение от социальной несправедливости: для русских глаз обращение с центральноазиатскими женщинами в традиционном обществе казалось равносильным рабству. Во-вторых, существовал политический императив – создать «суррогатный пролетариат», который необходимо вовлечь в классовую борьбу, к тому же эта борьба являлась также войной против религии. В-третьих, была экономическая необходимость в привлечении женщин в социалистическое производство» (2).

Первые фильмы, снятые в Центрально-Азиатском регионе, прежде всего и выполняли эти агитационно-пропагандистские задачи. Самая первая киностудия на советском Востоке была создана в Узбекистане, и первая узбекская игровая картина «Вторая жена» была снята в 1927 году российским режиссером М. Дорониным. Название картины говорит само за себя. Фильм призывал к тому, чтобы женщины покинули ичкарри – женскую половину дома – и обрели свободу. В этот же год была поставлена картина «Чадра» реж. М. Авербаха, агитирующая узбекских женщин сбросить паранджу.

Аналогичная картина наблюдалась во всех странах региона. Однотипный сюжет кочевал из одного фильма в другой: молодая девушка убегает из дома мужа, за которого ее выдали замуж насильно; присоединяется к революционному движению, находит



«Песнь о Маншук»,
реж. М. Бегалин

поддержку у старшего русского «брата» или «сестры»; уезжает дальше в Россию учиться и возвращается квалифицированным специалистом. Таковы были казахстанские ленты: «Райхан» (1940) реж. М. Левина, «Ботагоз» (1957) реж. Е. Арона, кыргызские – «Салтанат» (1955) реж. В. Пронина, «Девушка Тянь-Шань» (1961) реж. А. Очкина, таджикская – «Зумрад» (1962) реж. А. Рахомова, А. Давидсона, туркменская – «Дурсун» (1940) реж. Е. Иванова-Баркова и множество других лент. Очевидно, что такова была идеологическая установка советской власти. Первыми ее реализовывали российские режиссеры, приехавшие в ази-

атский регион, потом подобные фильмы снимали и местные авторы. Можно сказать, что тема раскрепощения женщины, борьбы с устаревшими традициями в кинематографе Центральной Азии присутствовала вплоть до середины 70-х годов.

Героические дочери

Советская идеология требовала от женщины героического поведения во всем: ударного труда на производстве, рекордных урожаев на полях, подвигов на фронте. С 30-х по 60-е годы самым распространенным образом советской женщины Востока, олицетворением Средней Азии была улыбающаяся юная сборщица хлопка с орденом на груди. Хотя на самом деле низкооплачиваемый труд узбекской женщины на хлопковых полях превращал ее в рабыню. С конца 50-х по конец 70-х мода пошла на женщин-механизаторов. Многие, конечно, зависело и от специфики страны. Так, казахская женщина-труженица была хлеборобом, туркменская – сакманницей (та, кто принимает роды овец), таджикская – земледельцем. В 70–80-е годы из ударниц труда женщины превращались в председателей колхозов, как, скажем, героиня Уркуя в кыргызском фильме «Поклонись огню» (1971) реж. Толомуша Океева.

Особая роль отводилась образу женщины во время Второй мировой войны. С одной стороны, женщины брали в руки оружие и совершали героические подвиги – «Песнь о Маншук» (1970) реж. Мажита Бегалина, «Снайпер Алия» (1982) реж. Болтабека Шамшиева. Другие ждали своих мужей дома, в тылу, выполняя и женскую, и мужскую работу – «Невестка» (1972) реж. Ходжакули Нарлиева, «Одна среди людей» (1974) реж. Камиля Ярматова и т. д.

Героические дочери были максимальным воплощением эмансипации по-советски. Куда же подевались просто красивые женщины, любимые девушки, счастливые жены? В советском обществе казалось, что человек не может жить, не преодолевая тяжелых препятствий и не совершая героических подвигов. Образ женщины соответствовал образу жизни.

Романтические возлюбленные

Только в эпоху «оттепели» начали появляться фильмы с нормальными человеческими чувствами и обыденными жизненными проблемами. И тогда как бы случайно выяснилось, что любовь волнует гораздо больше, чем планы пятилеток.

Период расцвета национального кино в Центральной Азии выпал на самый конец правления Хрущева и первые годы брежневской эпохи – 1964–1972 гг. Именно эти годы можно назвать «первой волной» национальной самоидентификации в кинематографе. Тогда же появились и крупные экранизации национальных эпосов: «Кыз-Жибек» (1971) реж. Султана Ходжикова в Казахстане и Кыргызстане, «Сказание о Рустаме» (1971) реж. Бориса Кимягарова в Таджикистане. В каждом из них, кроме патриотической темы родной земли, очень ярко представлены мотивы большой любви. На эти же годы выпало появление картин об уважаемых матерях и романтических возлюбленных. Картины Ильера Ишмухамедова «Нежность» (1966) и «Влюбленные» (1969), наполненные лиризмом и чистотой, стали символом романтического кино не только Центрально-Азиатского региона, но и всего Советского Союза.

Наверное, это единственный период в истории советского кино, когда национальные кинематографии имели возможность

работать практически без цензуры. Кинематограф «оттепели», распространившийся из центра – Москвы и Ленинграда, наконец достиг окраин империи и выплеснулся в многоцветье культур. Появились не только фольклорные образы, но и мировоззренческие платформы. Так, эпоха «чуда кыргызского кино» начинается в 1967 году с картины «Материнское поле» реж. Геннадия Базарова и завершается в 1972 году фильмом «Лютый» реж. Толомуша Океева. Взлет таджикского кино начинается с картины «Дети Памира» (1963) реж. Владимира Мотыля и завершается лентой «Рустам и Сухраб» (1972)

«Кыз-Жибек»,
реж. С. Ходжиков



реж. Бориса Кимягарова. Туркменский национальный кинематограф начался с фильма Болат Мансурова «Состязание» (1964), и пиком его первой волны стала картина «Невестка» (1972) реж. Ходжакули Нарлиева. Самая популярная среди узбекского народа картина «Об этом говорит вся махалья» реж. Шухрата Аббасова была снята в 1960 году, и завершилась эта эпоха фильмом «Влюбленные» (1969) реж. Ильера Ишмухамедова. И, наконец, период национальной самоидентификации в казахском кино начинается, на мой взгляд, картиной «Меня зовут Кожа» (1964) реж. Абдуллы Карсакбаева (что равносильно названию «Меня зовут казах») и завершается картиной «Кыз-Жибек» (1971) реж. Султана Ходжикова, ставшей на долгие годы визитной карточкой казахского кино.

Можно сказать, что в этот период – 1964–1972 гг. – и были созданы все самые значительные ленты кино Центральной Азии советского периода. Поэтому естественно, что именно тогда появились самые яркие и запоминающие женские образы уважаемых матерей, верных жен и прекрасных возлюбленных.

Без Ленина и Магомета

Конец советской эпохи и начало периода независимости принесли в образы центральноазиатского кинематографа разброд и шатания. Пошатнулся главный ценностный столб измерений: что такое хорошо и что такое плохо. То, что раньше считалось зазорным и недопустимым – воровство, обман, – становилось нормой жизни. Те стереотипы поведения, которые раньше порицались – преступления, кражи в особо крупном размере, проституция, – стали предметом зависти и т. д. В этом серьезно расшатавшемся мире поменялся и образ женщины.

Главная героиня фильма «Игла» (1988) реж. Рашида Нугманова – наркоманка. Героиня «Конечной остановки» (1989) реж. Серика Апрымова – проститутка. Ослепшая в результате насилия, оставшаяся сиротой после смерти родителей – героиня фильма «Прикосновение» (1989) реж. Аманжолы Айтурова. Немая, беззащитная девушка – главный персонаж фильма «Айганам» (1989) реж. Улжан Калдауовой. Два брата не могут поделить между собой девушку по имени Эля, и вместо того, чтобы спокойно разойтись, старший умерщвляет ее подушкой в картине «Разлучница» (1991) реж. Амира Каракулова. Одинокая аульная женщина не верит в то, что может быть достойна любви в картине «Ултуган» (1989) реж. Едыге Большбаева. И наконец, героини фильма «Жизнь-женщина» (1991) реж. Жанны Серикбаевой – тюремные заключенные и лесбиянки. Такова палитра женских образов в казахском кино 90-х годов.



«Разлучница»,
реж. А. Каракулов

В узбекском кино периода независимости обнажается жестокая традиция, характерная не только для Узбекистана, но также для Пакистана и Афганистана, – самосожжение женщин как форма протеста против произвола и насилия. В картине «До рассвета» (1993) реж. Юсуфа Азимова рассказывается история 14-летней девочки-подростка, которая становится предметом домогательств председательского сына. После изнасилования она выкрадывает из дома бидон с керосином, чтобы покончить с жизнью самосожжением. К счастью, мать успевает заметить

отсутствие бидона и спасает дочь. В фильме «Младшая» (1994) реж. Рано Кубаевой рассказана не менее ужасающая история самосожжения женщины, протестующей против насильственного брака и избиений. Эти истории в каком-то смысле откровения для узбекского кинематографа, потому что тема насилия над женщиной негласно табуирована. И если в начале 90-х годов об этом снималось кино, то сейчас, как и в советские времена, эта тема под идеологическим запретом.

Женщины, подвергающиеся насилию или унижению, населяют и таджикские фильмы последнего десятилетия. Так, Миру – героиню фильма «Кош ба кош» (1993) реж. Бахтияра Худойназарова, проигрывает отец в игре в кости, унижительно домогается жены соседа богатый предприниматель из фильма «Полет пчелы» (1998) реж. Джамшета Усманова, и, наконец, совсем невозможная ситуация складывается с Мамлакат – героиней фильма «Лунный папа» (1998) реж. Б. Худойназарова: она забеременела неизвестно от кого, и весь фильм – это история презрения к ней и унижения ее со стороны односельчан. Однако главный драматизм фильма заключается в том, что образ изнасилованной Мамлакат (что в переводе означает «Родина») прочитывается как образ современного Таджикистана.

В общем, с образами женщин в кинематографе новой эпохи нам явно не повезло. Старые ценности утеряны, новые еще не приобретены. Женщина практически низведена к нулю.

Очевидно, что образ женщины в кинематографе – это определенный индикатор здоровья или нездоровья общества. В благополучные эпохи – это образы счастливых матерей и любимых женщин. В тоталитарном обществе – это вынужденно героические женщины, стойкие и одинокие. В переходные периоды – никому не нужные, униженные и оскорбленные.

Но времена меняются. И женские образы в кино Центральной Азии начали реанимироваться.

И вновь уважаемые матери

На мой взгляд, 1997–1999 гг. стали переломными для кино Центральной Азии. В эти годы, то есть спустя 6–8 лет после установления независимости, по-настоящему произошел возврат к национальной культуре. Осознанно, на уровне мировоззренческих платформ. Именно эти годы подарили лучшие картины десятилетия: «Бешкемпир» (1998) реж. Актана Абдыкалыкова в Кыргызстане, «Оратор» (1998) реж. Юсуфа Разыкова в Узбекистане, «Полет пчелы» (1998) реж. Джамшета Усманова и «Лунный папа» (1999) реж. Бахтияра Худойназарова в Таджикистане, «Аксуат» (1997) реж. Серика Апрымова и «Киллер» (1998) реж. Дарежана Омирбаева в Казахстане. И тогда же постепенно начал заново формироваться положительный образ женщины. В первую очередь, образ уважаемой матери, матери как хранительницы родового очага, матери как основательницы рода, матери – родной земли. Здесь стоит назвать ленты «Заманай» (1997) Болат Шарипа, «Бешкемпир» (1998) Актана Абдыкалыкова, «Танец мужчин» (2001) Юсуфа Разыкова, «Жылама» (2001) Амира Каракулова и «Ангел на правом плече» (2002) Джамшета Усманова.

В казахской картине «Заманай» старая женщина возвращается на свою родину вместе с маленьким внуком нелегально, через горы из Китая в Казахстан. Их длинная тяжелая дорога наполнена ее воспоминаниями о 1930-х годах, эпохе коллективизации и массового голода, когда ей с родичами пришлось бежать от советской власти за кордон. Прошло много лет, и теперь, когда в Казахстане настала эпоха независимости, она считает своим долгом вернуть на родину хотя бы внука, чтобы род ее продолжался на родной земле. Национальный патриотизм здесь налицо.

«Лунный папа»,
реж. Б. Худойназаров



Поколение детей – фактически выпавшее поколение, поэтому бабушка выкрадывает внука. Вообще для Востока, для структуры восточной семьи важно присутствие как минимум трех поколений – бабушек-дедушек, отцов-матерей и внуков. Именно такая структура дает преемственность традиций и неразрывную связь семьи.



«Бешкемпир»,
реж. Актан Арым
Кубат

В кыргызском фильме «Бешкемпир» женщины не одна – их целых пять. Имя Бешкемпир, как назвали мальчика-приемыша (все еще нет родственных связей!), дословно переводится как «пять старух». Именно они проводят мальчика через обряды инициации, усыновления, именно они и есть

те хранительницы рода, на которых испокон веков держится весь уклад кыргызского бытия. Здесь хочется обратить внимание на то, что матери присутствуют в образе бабушек. Усыновляет фактически не мать, а бабушка. И именно на ее похоронах мальчик берет на себя роль душеприказчика и таким образом из ребенка превращается во взрослого человека. Получается, что взросление происходит через смерть матери-бабушки.

Роль матери в таджикской ленте «Ангел на правом плече» тоже особая. На ней держится весь уклад жизни, она воспитывает внука, когда сын блуждает неизвестно где. Она же, притворившись больной, заставляет сына вернуться в родной кишлак. Только после того, как в голове главного героя все упорядочивается, становится на свои места, то есть восстанавливается ценностная шкала, мать умирает. Но можно не сомневаться, сын будет стараться делать добрые дела, засчитываемые ангелом на правом плече.

Представляется все-таки, что процесс восстановления культурной идентичности и целостного национального образа мира начинается с реконструкции устойчивых положительных образов. Для Центральной Азии это, прежде всего, образ матери. И такие образы начали появляться в нашем кинематографе. Хочется думать, что это означает, что деструктивный транзитный период подходит к завершению, а впереди – стабильная созидательная жизнь, в которой есть место для гармоничной женщины – деятельной, счастливой и любимой. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Марфуа Тохтаходжаева «Между лозунгами коммунизма и законами ислама», Ташкент, 2000, С. 30.
2. Shirin Akiner "Contemporary Central Asian Women", the article in the book "Post-Soviet women: from the Baltic to Central Asia", Cambridge University Press, 1997, p. 268.