

*ИВАНЕНКО Алексей Игоревич, кандидат философских наук, доцент, доцент высшей школы технологии и энергетики Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. Автор 50 научных публикаций**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6330-7179>

ШУРАВИ И ДУШМАН В ПРОСТРАНСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНОРЕФЛЕКСИИ

Статья посвящена анализу образов шурави и душманов в советском и российском кинематографе. При этом кино трактуется как вид искусства, посредством которого мы осознаем окружающую действительность. Особое место в искусстве занимает описание войны как действия в высшей степени драматического и законченного. Художественное отображение войны позволяет выявить аксиологические основы конфликтующих сторон, которые выражены в их атрибутике. Для изучения советской культуры важную роль имеет Великая Отечественная война, однако именно Афганская война вскрыла переход от советской эпохи к современной России. На основании мониторинга Интернета был составлен список репрезентативных фильмов про Афганскую войну, а затем выделена ось конфликта в виде оппозиции образов шурави/душман. Шурави – это представитель высокотехнологичного советского мира, а душман – представитель фанатичной исламской цивилизации. Особый драматизм данного противостояния отображается в архетипической схватке цивилизации против варварства, атеизма против религии, Запада против Востока. Образы были конституированы посредством визуальных отображений, выраженных в атрибутах одежды, пищи, транспорта и оружия. Например, голову шурави покрывает гедонистическая панама, тогда как душманы носят традиционную чалму. Если шурави едят консервированное мясо, то душманы – натуральные арбузы. Если шурави перемещаются на военном транспорте, то душманы показаны на фоне японских автомобилей. Если грозным оружием шурави являются драконоподобные вертолеты, то грозное оружие душманов – это восточные ножи. Кроме того, в статье раскрыты манеры участников, выражающие особенности их ментального мира, а также антураж конфликта, представленный горной пустыней.

Ключевые слова: *советский кинематограф, российский кинематограф, Афганистан, Афганская война, шурави, душман, массовая культура.*

*Адрес: 198095, Санкт-Петербург, ул. Ивана Черных, д. 4; e-mail: iwanenkoalexu@hotmail.com

Для цитирования: Иваненко А.И. Шурави и душман в пространстве отечественной кинорефлексии // Вестн. Сев. (Арктич.) федер. ун-та. Сер.: Гуманит. и соц. науки. 2020. № 3. С. 48–59. DOI: 10.37482/2227-6564-V019

Кино как сущностное явление Новейшего времени. В Новейшее время кино превращается в ключевой инструмент самопознания и попадает в пространство философской рефлексии. К анализу кинематографа обращаются такие значимые мыслители, как Ролан Барт и Юрий Лотман. В.А. Сербин в статье «Проблемы семиотической интерпретации значения в кино» (2014) со ссылкой на Барта отмечает, что «кинематограф расходует все пространство кадра на воспроизводство очевидности», образуя некоторый «псевдо-физис» [1]. Если понимание – это редукция к очевидности, то кинематограф превращается в среду понимания, где реальность отображается в наиболее осознанной форме. В этом отношении само искусство может быть рассмотрено как среда понимания. Еще в начале прошлого века Александр Богданов в работе «Пролетариат и искусство» (1918) обращал внимание на то, что искусство «не только шире науки», но и «сильнее науки», поскольку «язык живых образов был массам ближе и понятнее» [2, с. 118]. Однако такой подход может быть подвергнут критике ввиду имманентной субъективности искусства, которое отражает позицию автора. Впрочем, упомянутый выше Ролан Барт как раз известен своей концепцией «смерти автора», а поскольку без субъекта нет объекта, то нам остается промежуточное поле интерсубъективности. Производство кинематографом очевидности как раз спасает эпоху Постмодерна от критической фрагментации. Кинематограф сам по себе является интегрирующим началом, в нем соединяются и усиливаются разнородные начала миров воли и представления – кинотеатра и кинокартины. На этот аспект указывал Юрий Лотман в своей работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (1973) [3, с. 12].

Рассмотрение кинематографа невозможно без обращения к «Поэтике» Аристотеля. Для него наивысшим видом искусства является трагедия как «воспроизведение действия серьезного и законченного» [4, VI, Poet., 1449b]. Анализируя трагедию, Аристотель обращается к поэмам Гомера «Илиада» и «Одиссея»,

где отображается Троянская война. Таким образом, именно война отождествляется с действием серьезным и законченным. В последующей философской мысли в войне выделялись диалектический и экзистенциальный аспекты, поскольку война, с одной стороны, маркирует этапы исторического становления, требуя для своего развертывания мобилизации материальных и духовных ресурсов, а с другой – означает существование перед лицом смерти, что позволяет характеру проявиться.

Для современного международного миропорядка ключевым событием является Вторая мировая война, поскольку именно по ее итогам была учреждена Организация Объединенных Наций, а источник этой войны – германский фашизм – представляется эталоном зла. Однако послевоенный мир претерпел некоторые изменения, самым значительным из которых оказался крах советского проекта. Одним из маркеров этого краха стала последняя война Советского Союза – Афганская война (1979–1989). Таким образом, мы имеем дело с действием серьезным и законченным с одной стороны и эпохальным событием с другой.

Истина в массовой культуре. В рамках настоящего исследования нас будет интересовать не столько фактическая сторона Афганской войны, сколько ее кинорефлексия, т. е. визуальное отображение события в кино, где представлены определенные акценты, а сами реальные события художественно драматизированы. Примечательно, что Аристотель полагал, что искусство (поэзия) «содержит в себе более философского и серьезного элемента», чем наука (история) [4, IX, Poet., 1451b]. В наши дни, в ситуации сохраняющейся гегемонии сциентизма, данное утверждение может показаться парадоксальным. Современные исследователи (например, М. Хоркхаймер) трактуют кинематограф как разновидность массовой культуры («культуриндустрии»), которая является ничем иным, как «обманом масс» (*Massenbetrug*), из-за реализуемого принципа стандартизации и унификации [5, с. 150]. Можно сделать скидку на леворадикальный пафос марксистского

теоретика, испуганного возникновением и распространением феномена тоталитаризма. Критическая теория Франкфуртской школы в конечном счете привела к апологии контркультуры и «великому отказу» Герберта Маркузе. Ложь массовой культуры может трактоваться как неизбежность лицемерия в рамках любой культуры. Если естественному поведению противостоит культурное поведение, то последнее будет искажением природы. Стоит вспомнить, что слово «культура» номинально восходит к латинскому глаголу «возделывать» и несет в себе значение порядка. Кинематограф как форма массовой культуры также упорядочивает наши представления о мире. Стандартизация и унификация могут трактоваться как приведение к единому основанию, что несет в себе элемент истины в модусах инварианта и однозначности.

В кинорефлексии Афганской войны мы будем ориентироваться на произведенную кинематографом очевидность, нас в наименьшей степени будут интересовать случайные (алеаторные) и нерепрезентативные произведения. Для этого применим методологию, которую мы использовали в статье «Кзаки в кино: опыт семиотического анализа» [6, с. 73]. В ходе анализа визуальных отображений казаков в кинематографе было выявлено 4 шага для формирования эмпирической базы исследования:

- обнаружение в Интернете (через поисковую систему *Yandex.ru*) нетождественных списков фильмов на заданную тематику;
- составление сводного списка фильмов;
- исключение наименее упоминаемых фильмов;
- «канонизация» репрезентативных фильмов в хронологическом порядке с указанием режиссера.

В процессе работы с материалом фильмов об Афганской войне пришлось добавить еще один шаг, а именно сузить предметную область через исключение трех категорий фильмов про Афганскую войну:

а) зарубежных, например «Рэмбо-3» П. Макдональда (1988), «Война Чарли Уилсона» М. Николса (2007);

б) документальных, например «Афганистан, точка невозврата» И. Холодкова (2011);

в) описывающих события, выходящие за хронологические рамки Афганской войны, например «Кандагар» А. Кавуна (2010), «Караван смерти» И. Соловова (2010), «Черная Акула» В. Лукина (1993).

Основанием для исключения были следующие соображения. Поскольку наша страна была вовлечена в Афганскую войну, в отечественном кинематографе не могли не присутствовать элементы самопознания. Художественная драматизация высвечивает различные ценности эстетического, этического и антропологического характера, которые затушевываются при документальном рассмотрении. Что касается зарубежной кинорефлексии, то для стороннего Афганская война может оказаться частным случаем локальной войны, когда утрачивается чувство сопричастности событию.

В результате мы обнаружили 6 нетождественных списков¹, на основании которых был составлен канон репрезентативных фильмов из 9 наименований:

- «Жаркое лето в Кабуле» (ЖЛК) – фильм А. Хамраева и В. Латифа (1983);
- «Груз 300» (Г) – фильм Г. Кузнецова (1990);
- «Афганец» (А) – фильм В. Мазура (1991);
- «Афганский излом» (АИ) – фильм В. Бортко (1991);

¹Список топ 10 лучших фильмов про войну в Афганистане. URL: <https://topspiski.com/spisok-top-10-luchshix-filmov-pro-voynu-v-afganistane/> (дата обращения: 02.12.2019); Фильмы про Афганистан. URL: http://life.ansor.info/afganistan_filmi/ (дата обращения: 02.12.2019); Фильмы про Афганскую войну. URL: <https://www.ivu.ru/collections/movies-afghanistan-war> (дата обращения: 02.12.2019); Фильмы про войну в Афганистане. URL: <https://kinodom.org/filmy-pro/3631-filmy-pro-voynu-v-afganistane.html> (дата обращения: 02.12.2019); Фильмы про войну в Афганистане. URL: https://voenhronika.ru/load/voennye_filmy/filmy_pro_voynu_v_afganistane/1-1-0-27 (дата обращения: 02.12.2019); Фильмы про войну в Афганистане – полный список. URL: <https://tvj.ru/filmy-pro-voynu-v-afganistane-polnij-spisok/> (дата обращения: 02.12.2019).

- «Нога» (Н) – фильм Н. Тягунова (1991);
- «Пешаварский вальс» (ПВ) – фильм Т. Бекмамбетова (1994);
- «9 рота» (9Р) – фильм Ф. Бондарчука (2005);
- «Афганский призрак» (АП) – мини-сериал О. Фомина и П. Малькова (2008);
- «Охотники за караванами» (ОЗК) – мини-сериал С. Чеканова (2010).

Совокупный просмотр всех этих фильмов занял 1263 часа (сайт *Kinopoisk.ru*). Фильмы были сняты в СССР и России в период с 1983 по 2010 год, из которых только один (ЖЛК) был выпущен в годы Афганской войны; остальные были сняты в течение последующих 20 лет, т. е. при жизни современников этих событий. В фильмах изображены следующие годы: 1980-й (Н), 1982-й (ЖЛК), 1985-й (АП, ПВ), 1986-й (ОЗК), 1988-й (АИ), 1989-й (9Р). Датировка событий фильма Г может быть реконструирована посредством музыкального сопровождения, которое осуществляется через кассетный магнитофон в кабине армейского грузовика Урал-375Д: «Песня про обезьяну» (Анне Вески, 1986) и «Ой, напрасно, тетя» (ВИА «Веселые ребята», 1986).

Два из девяти фильмов (Н, АП) описывают события Афганской войны посредством флэшбэков (изображения событий, которые предшествуют основному сюжетному времени). Примечательно, что лишь один фильм (ОЗК) оказался экранизацией литературного произведения («Охотник за караваном» А.А. Проханова, 2003).

Три фильма основаны на реальных исторических событиях: восстание советских военнопленных в пакистанском лагере Бадабер 26 апреля 1985 года (ПВ), захват спецназом Главного разведывательного управления (ГРУ) первых переносных зенитно-ракетных комплексов (ПЗРК) «Стингер» 5 января 1987 года (ОЗК) и бой у высоты 3234 7-8 января 1988 года в рамках операции «Мистраль» (9Р).

Образ шурави. Один из теоретиков войны, К. Клаузевиц, определял войну (*Krieg*) как «расширенное единоборство» (*erweiter Zweikampf*) [7]. Поэтому визуальное отобра-

жение войны подразумевает наличие образов двух (*zwei*) противоборствующих субъектов, которые задают поле конфликта. В кинематографе Афганская война являет собой дуальную структуру, представленную оппозицией «шурави»/«душман».

Шурави – это афганское обозначение советских граждан, включая солдат ограниченного контингента советских войск. Фильм Н начинается с того, что советские солдаты на пути следования своей боевой машины пехоты (БМП) обнаруживают зеленый армейский ящик, на котором белой краской кириллицей выполнена надпись «бакшиш шурави», т. е. подарок советским. Из контекста (разговор о пропаже сослуживца, темная жидкость у ящика и внезапно возникающая ярость персонажей) становится ясно, что внутри находятся останки советского солдата. Лексема «шурави» также встречается в фильмах (Г и 9Р) как обозначение советских солдат.

Известно, что Афганистан населяют преимущественно ираноязычные народы: пуштуны и таджики. На таджикском языке Советский Союз (1922–1991) звучит как *Иттиходи Шурави*, где *Иттиходи* означает Союз, а *Шурави* – Советский. Однако лексема «шурави» древнее таджикского перевода Советского Союза. За два года до его создания в Средней Азии на месте Бухарского эмирата (территории современного Узбекистана и Таджикистана) появилась Бухарская народная советская республика (1920–1924), во главе которой стали представители даждидов – сторонников модернизации исламской культуры по пути парламентаризма и прогресса. В таджикском (персидском) названии этой республики уже фигурировала лексема «шурави» (*یوروش*): *Чумхурии Халкии Шуравии Бухоро*. Поскольку Афганистан является мусульманской страной, базовая лексика нередко восходит к арабскому языку, на котором была написана священная мусульманская книга Коран. Поэтому «шурави» восходит к арабскому слову «шура» («совет») – именно так названа 42-я глава (сура) Корана (*یروشلا*).

Шурави – это экзоним, поскольку официально советские солдаты назывались «воинами-интернационалистами», т. е. бойцами, которые выполняют «интернациональный долг», помогая афганскому народу в борьбе против «врагов революции» (ЖЛК). В годы Гражданской войны в России интернационалистами называли иностранных добровольцев (венгров и латышей), воевавших в рядах Красной армии [8]. При этом существуют определенные различия между шурави и интернационалистами начала XX века. Прежде всего, шурави в отличие от воинов-интернационалистов времен Гражданской войны имели собственное командование и не подчинялись местным революционным властям. В кинематографе афганские офицеры лишь уведомляются о проведении операций (АИ) или используются как канал для дезинформации противника (ОЗК). В фильме Г. американский инструктор Купер (его играет латвийский актер Ромуалдс Анцанс) сравнивает шурави с британскими колонизаторами, говоря захваченному советскому шоферу: «Англичане ушли, и вы уйдете». В этой сцене содержится намек на англо-афганские войны, в ходе которых Британская империя так и не смогла инкорпорировать Афганистан в состав Британской Индии.

В фильмах про Афганскую войну постоянно подчеркивается противостояние советских солдат и местного гражданского населения. Сквозной для многих фильмов является сцена, когда афганский подросток стреляет из автомата в спину советского солдата (АИ, 9Р, ОЗК). Иногда эта сцена трактуется как справедливое возмездие за убийство родных (АИ); иногда как предательство («выстрел в спину»), которое вызывает гнев советских солдат и разрушение кишлака (афганской деревни) с помощью систем залпового огня «Град» (9Р); иногда как детская шалость, которая пресекается словом «харам» («нельзя») (ОЗК). Тема сражающегося афганского подростка встречается уже в раннем фильме (ЖЛК), где подобный персонаж назван «басмачонком» (роль исполняет Мухаммад Насим). Здесь проводится аналогия с бас-

мачами – участниками антисоветского движения в Средней Азии в начале XX века. Также не единична сцена убийства советскими солдатами торговца-духанщика (А, АИ) или целой афганской семьи (АИ, ОЗК).

В результате у шурави возникает диссонанс между заявленной целью войны («помощь братскому народу Афганистана») и ее реальным исполнением, когда приходится воевать если не с враждебным местным населением, то с врагом, который пользуется его широкой и почти безоговорочной поддержкой. Стоит отметить, что лишь в раннем фильме (ЖЛК) появляется редкий образ прогрессивной и эмансипированной афганской женщины – врача Сухейль (роль исполняет узбекская актриса Матлюба Алимова). Следствием указанного диссонанса оказывается полная или частичная деморализация советских солдат, которая выражается в сквозных сценах распития спиртных напитков (АИ, 9Р, ОЗК) и даже употребления курительных наркотических средств (А, АИ). Упоминаются и суицидальные наклонности среди советских военнослужащих (АИ, Н).

С другой стороны, наличие широкого враждебного окружения способствует консолидации шурави в некое замкнутое мужское братство. Зачастую бессмысленная жестокость воспринимается как элемент инициации и «взросления». В этом, как нам представляется, главная идея фильма 9Р, когда главный герой, Лютаев (роль исполняет Артур Смольянинов), из задиристого красноярского хулигана превращается в умудренного опытом усатого сержанта с орденом Красной Звезды на груди.

Маркерами образа шурави выступают армейская панама-афганка, десантная (с голубыми поперечными полосками) тельняшка, песочная летняя форма (куртка и брюки), коричневый солдатский ремень, разгрузочный жилет с нагрудными карманами для ручных гранат и запасных магазинов автомата Калашникова, а также высокие ботинки. Советские солдаты обычно показаны сидящими на поверхности гусеничного БМП-2 или восьмико-

лесного БТР-70 (бронетранспортера), который в составе колонны едет по горной дороге. Иногда образ бывалых шурави дополняют белые кроссовки и солнцезащитные очки. Использование в кадре касок, армейских кепок или бушлатов нивелирует специфику Афганской войны. Парадная форма десантников с голубыми беретами, петлицами и погонами, белыми ремнями и аксельбантами используется лишь для обозначения демобилизованных солдат, которые возвращаются на Родину (9Р).

Поскольку образ шурави предельно милитаризован, его дополняют атрибуты в виде советской военной техники: автоматы Калашникова, «вертушки» (преимущественно вертолеты огневой поддержки Ми-24), транспортные самолеты Ан-12 (они же «черные тюльпаны» для перевозки «цинковых гробов» с останками погибших шурави обратно «в Союз»), танки, БМП, БТР, армейские грузовики и брезентовые палатки. Вместе с тем милитаризованный, «технотронный» и прогрессистский образ шурави осложнен идеологией потребления, когда они проявляют избыточный интерес к зарубежным товарам, которые им удается приобрести в местных лавках-духанах: электронные японские часы, кассетные магнитофоны фирм *Sharp* и *Panasonic* (АИ). В двух фильмах акцентировано, что советские солдаты употребляют импортный газированный напиток *Fanta* из жестяной банки (А, АИ). Основным же блюдом шурави оказывается консервированная тушенка из жестяных банок.

Через кассетные магнитофоны шурави слушают советскую популярную музыку: в 1986 году (Г) – Анне Вески (песня «Обезьяна»), ВИА «Пламя» (песня «Кенгуру») и «Веселые ребята» (песня «Ой, напрасно, тетя»), а в 1988 году (9Р) – Владимира Преснякова (песня «Недотрога»). В более ранний период, в 1980 году (Н), шурави на броне танка хором исполняют русскую народную песню времен Первой мировой войны «Галицийские поля»: «Из села мы вышли трое / Трое первых на селе / И остались в Перемышле / Двое гнить в сырой земле». В фильме АИ советские женщины по пути на

базар исполняют песню Аллы Пугачевой «Старинные часы» (1982).

Исполняемая в фильмах про Афганскую войну музыка своей беспечностью и легкостью либо создает контраст с тяжелыми армейскими буднями, либо усугубляет атмосферу отчаяния и безысходности. Здесь актуально будет обращение к Платону, который предлагал изгнать из своего идеального государства расслабляющие ионийский и лидийский лад, оставив лишь «дорийский лад и фригийский» [9, 399b], внушающие человеку мужество переносить свою участь. Используя терминологию Платона, можно сказать, что в фильмах про Афганскую войну заметно преобладают «жалобный» лидийский и застольный ионийский лад. Музыкальным сопровождением фильма АИ является песня Александра Розенбаума «Черный тюльпан», а в финальной сцене А звучит романс Александра Вертинского «То, что я должен сказать». В обоих случаях подчеркивается бессмысленность страданий и смерти солдат – «ребятишек» и «мальчиков». Даже концовка относительно патриотического по духу фильма 9Р показывает бессмысленность подвига советских солдат, поскольку мимо занимаемой ими высоты никакие армейские колонны проходить не собирались. Любопытен факт, что в отличие от казаков и даже советских солдат времен Великой Отечественной войны шурави никогда не танцуют.

Помимо музыки доступными для советских солдат формами искусства оказываются зарубежные фильмы («Мы не Рэмбо», говорят пленные советские военные в фильме А). Также присутствуют памятные татуировки на предплечье (АИ, 9Р), которые могут изображать горы, вертолеты и надпись синей латиницей «Afghanistan». Из советской символики в кадр иногда попадают красный флаг над базой Анава в антураже небольшой средневековой крепости (9Р), пятиконечные красные звезды на фюзеляже военных вертолетов (АИ, 9Р, ПВ, ОЗК) или портрет Ленина в кабинете подполковника (АИ). Часто рядовые солдаты носят на летней куртке значок комсомольца. Звезды на

головных уборах или погонах окрашены в цвет хаки. Советская символика на наземной военной технике отсутствует. Ее опознавательными знаками служат лишь белые двух- и трехзначные числа.

Главные герои фильмов про Афганскую войну имеют воинские звания: майоры Бандура (АИ: роль исполняет итальянский актер Микеле Плачидо) и Оковалков (ОЗК: роль исполняет Алексей Серебряков); капитан Потемкин (АП: роль исполняет Александр Песков); рядовые Мартынов (Н: роль исполняет Иван Охлобыстин), Коваль (А: роль исполняет Петр Ярош) и Лютаев (9Р). Старшие офицеры выше майора (полковники и подполковники) играют эпизодические роли – они либо ставят задачи перед героями повествования, либо производят их награждения.

Помимо иерархического в образе шурави выделяются национальный и гендерный аспекты. Нигде не акцентируется русский характер шурави. Напротив, подчеркивается их многонациональный состав. В фильме 9Р обозначается противостояние между «хохлою» Погребняком (роль исполняет Федор Бондарчук) и «чуркой» Курбаши (роль исполняет Амаду Мамадаков). В фильме А главный герой, рядовой Коваль, оказавшись в плену, подчеркивает, что он не русский, а украинец. В фильме ОЗК армянин Акопян (роль исполняет Саак Дурян) и грузин Цхеладзе (роль исполняет Заза Чантурия) спорят о том, что из восточных сладостей лучше: суджук или чурчхела. Но языком общения для них является русский.

Женские образы шурави в фильме про Афганскую войну могут либо совершенно отсутствовать (Г, А, ПВ), либо иметь второстепенное значение. Так, свободная и независимая медсестра Катя (АИ: роль исполняет Татьяна Догилева) демонстрирует раскованное сексуальное поведение, становясь любовницей то майора, то подполковника, манипулируя ими обоими, тогда как скромная связистка Анна (ОЗК: роль исполняет Карина Андоленко) в военной форме с погонами прапорщика и с русой косой являет пример верной женщины.

Ненадежными союзниками шурави выступают солдаты Демократической Республики Афганистан (ДРА). Они выполняют роль коллаборационистских формирований. Лояльные шурави афганские военные из местных носят военную форму, аналогичные головным уборам французских жандармов кепи (изредка в кадр попадают фуражки с красным околышем – ЖЛК) и погоны с перекрещенными саблями (АИ, ОЗК).

Образ душмана. Лексема «душман» (دشمن) встречается уже в раннем фильме (ЖЛК) – так местные кабульские афганцы именуют «врагов революции». Собственно, в переводе с различных как иранских, так и тюркских языков Центральной Азии это слово означает врага. В ранний период Афганской войны проводилась аналогия между душманами и басмачами. В титрах ЖЛК малолетний душман, оказавшийся в центральном госпитале Кабула, назван «басмачонком». Однако в фильмах «девяностых» и «нулевых» душманы уже часто фигурируют под самоназванием «моджахеды», т. е. участники джихада (священной войны против неверных). Однако лексема «душман» отражает специфику именно Афганской войны, тогда как лексема «моджахед» подчеркивает универсальное значение. Также на армейском жаргоне душманы называются «духами», что может означать неуязвимость противника.

В ЖЛК подчеркивается, что душманы неотличимы от афганских крестьян. Действительно, их показывают с черными бородами в чалмах («люнги») белого или черного цвета, а также в специфических афганских беретах-паколях (именно так традиционно изображается наиболее известный афганский полевой командир Ахмад Шах Масуд). Душманы носят шаровары («изар»), длинные, до колен светлые рубахи на выпуск («пирухан» или «курта») и темные жилетки («васкат»). Иногда вокруг шеи они наматывают куски ткани («чадар») на манер шарфа. Однако кроссовки на ногах демонстрируют их вовлеченность в процесс глобализации.

Сквозная сцена для изображения душманов – это момент выстрела из ручного грана-

томета по головному транспорту советской колонны (ЖЛК, Г, А, 9Р), после чего начинаются пиротехнические эффекты и перестрелка из стрелкового оружия. Грозным оружием душманов являлся поставляемый им из Пакистана ПЗРК «Стингер» производства США. Вокруг поставок этого оружия разворачивается сюжет мини-сериала ОЗК.

Приграничный пакистанский г. Пешавар в фильмах про Афганскую войну (АИ, ПВ, ОЗК) фактически превращается в столицу душманов, хотя реалии самого города в кадре отсутствуют.

Свои атаки душманы сопровождают возгласами такбира: «Аллаху Акбар!» («Бог велик!»). Захваченных в плен они принуждают принять ислам – вокруг этого строится сюжет фильма А. Одним из душманов оказывается бывший советский солдат Степан (роль исполняет актер Виктор Сарайкин). Ислам визуализируется через манеру сидя на коленях совершать движения ладонями, имитирующими умывание лица. Также переход в ислам выражается в облачении в «душманскую одежду» и заучивании сур из Корана на арабском. Образ душмана подразумевает исламский компонент, но не всегда мусульмане – душманы. В позднем фильме (ОЗК) появляется нестандартный образ шурави – мусульманина Саидова (роль исполняет узбекский актер Акбар Расулов), который пытается совместить работу в спецназе ГРУ и уважение к исламу. Однако такая двойственность приводит персонажа к гибели.

Часто душманам приписывается жестокость в виде перерезания горла поверженному или спящему противнику. Это одна из первых сцен фильма АИ. Об этом повествуется в фильме 9Р (как объяснение сцены избиения заснувшего часового прапорщиком). В двух фильмах (А, АП) упоминается о практикуемой душманами мучительной казни «красный тюльпан», которая подразумевает сдирание кожи с предварительно накачанной наркотиками жертвы. Однако данная практика нигде не визуализирована.

Атрибутами душманов помимо одежды и исламских манер являются кишлаки, ослы и пикапы «Toyota» с пулеметом в кузове. Несмотря на то, что душманы неотличимы от афганских крестьян, род занятий последних связан не с земледелием, а со скотоводством. Кишлак – это поселение скотоводов с глухими, мощными глинобитными заборами-дувалами, за которыми расположены одноэтажные дома с плоскими крышами и соломенными навесами. Крестьянское хозяйство представлено небольшими стадами коз и овец. Украшением дома являются настенные и напольные ковры бухарского или туркменского типа, на фоне которых хозяин дома угощает гостей чаем и фруктами (апельсины, виноград, арбуз). Любопытно, что афганский кишлак визуально сопоставим с кавказским аулом – с той лишь разницей, что в фильмах про Афганскую войну в кадре практически отсутствуют мечети.

В отечественном кинематографе присутствуют два типа душманов. В АИ это Адиль (роль исполняет таджикский актер Мусо Исов), а в ОЗК – доктор Надир (роль исполняет узбекский актер Фархад Махмудов). Адиль изображен простым пастухом, ставшим местным «Чапаем» (аналогия с легендарным начдивом времен Гражданской войны в России). Он демонстрирует гостеприимство и великодушие, протягивая кусок лепешки подставившему его «пешаварцу» в одном кадре и похлопывая по плечу майора Бандуру в другом. Доктор Надир одержим и коварен. Он не готов закончить войну после отступления шурави из Афганистана, поскольку джихад на этом не завершается. Доктор Надир не брезгует и торговлей наркотиками, видя в них оружие для борьбы против неверных.

Если у шурави были ненадежные союзники в лице местных афганских революционеров, то у душманов ситуация была прямо противоположной. Опытный американский инструктор Купер готов поставлять им новейшее вооружение и организовывать дерзкие диверсии (Г), британский корреспондент Чарли Палмер (роль исполняет Барри Кушнер) готов созда-

вать постановочные интервью о зверствах советских солдат в Афганистане (ПВ), безмятный длинноволосый араб в солнцезащитных очках и арафатке (эпизодическую роль сыграл Денис Мошкин) готов лично поднимать душманов в атаки на позиции шурави (9Р).

Национальный и гендерный аспекты в образе душмана не выражены. По фильмам про Афганскую войну практически невозможно определить этническую или племенную принадлежность вооруженного противника шурави. Женщина-душман как феномен отсутствует совершенно.

Поражение как перипетия. Аристотель в «Поэтике» одним из основных элементов трагедии называет фабулу или сюжет, причем запутанной или сложной фабулой он называет «перипетию» как «перемену происходящего к противоположному» [4, XI]. В фильмах про войну перипетией может считаться либо начало войны, либо ее конец.

В фильмах про Афганскую войну начало, как правило, скрыто. Афганистан мыслится территорией войны, которая ведется с незапамятных времен («с англичан»). Здесь каждый крестьянин оказывается воином, а дети учатся стрелять раньше, чем читать (ЖЛК). Любопытно, что в одном из репрезентативных фильмов дается неправильная дата ввода советских войск в Афганистан, а именно январь (!) 1979 года (ПВ).

Известно, что шурави оказываются проигравшей стороной, т. к. руководству Советского Союза («кремлевским старцам» – ОЗК) не удалось добиться поставленных задач, а именно превращения Афганистана в лояльную социалистическую республику. Душманы стали более серьезным противником, чем басмачи. В фильмах про Афганскую войну вопрос о поражении шурави в определенной степени остается открытым, поскольку никакие единичные американские инструкторы, ПЗРК «Стингер» или привычка афганцев воевать не могут служить веским доводом.

Отечественная кинорефлексия акцентирует внимание на таком иррациональном факторе,

как злой рок. В фильме АИ операция планируется в «пятницу 13-го» (май 1988 года). В 9Р демобилизованный десантник из Красноярска (роль исполняет Михаил Ефремов) опрометчиво срывает с шеи амулет и передает своему земляку Лютому, после чего как бы лишенный магической защиты самолет Ан-12 на взлете с аэродрома Баграм подвергается ракетной атаке душманов и взрывается при посадке. В ОЗК бойцы спецназа решают заранее отпраздновать день рождения радиста Петерса, что оказывается дурным предзнаменованием и влечет за собой цепь трагических обстоятельств.

В качестве второго аргумента поражения шурави отечественная кинорефлексия называет «внутреннего врага». В фильме АИ майор Бандура в ответ на предложение ликвидировать базу душманов получает от подполковника странный приказ передать врагу через посредника ящики с оружием. Подполковник ссылается на приказ и намерение уйти «без потерь». В фильме АП капитан разведроты Потемкин начинает подозревать, что конфискованный в ходе спецоперации героин вместе с трупами солдат («груз 200») нелегально переправляется в СССР. Вместо служебного расследования начальство наводит разведроту Потемкина на засаду душманов в районе перевала Саланг, что приводит к гибели всего подразделения.

Афганский антураж. Любое действие имеет место; следовательно, оно осуществляется в некотором пространстве. В кинематографе пространство несет символическую нагрузку и выступает как антураж (фон). Для Афганской войны фоном является сам Афганистан, который отображается либо в форме нарративного перечисления географических названий, либо как специфический афганский пейзаж.

Из географических названий ожидаемо упомянута столица страны Кабул. В фильме ЖЛК город максимально реалистичен: показан Дворец короля (здание Совета Революции), Центральный комитет Народно-демократической партии Афганистана, танк Апрельской

революции на постаменте, Советский культурный центр, напоминающий московские Черемушки – квартал «Микрорайон». В кадр попадает даже синий кабульский троллейбус чешского производства. При этом подчеркивается «восточный» и «средневековый» характер города (по местному исчислению здесь XIV век): женщины в чадре, мужчины в чалмах, уличная торговля, верблюды, арабская вязь на вывесках. Кабул как ближайшая цель поездки геологов упоминается в фильме Г. В АИ тема Кабула как последнего места, куда могут отступить просоветские афганцы, поднимается на военном совете. Вторым по значимости выступает г. Кандагар. Там сбивают вертолет профессора Федорова (ЖЛК) и живет семья просоветского афганского офицера (АИ). Не единично упоминание топонима Герат (ЖЛК, ПВ). Эпизодически звучат названия провинций Баглан (ПВ) и Хост (9Р), а также перевала Саланг (АП), базы Анава и аэродрома Баграм (9Р). Из внеафганских населенных пунктов непосредственное отношение к Афганской войне имеют Пешавар («столица душманов») и Термез (первый советский город на выходе из Афганистана).

В целом при визуальном отображении Афганистана географическая конкретика минимальна. Афганистан изображен предельно схематично: безлесные и безымянные горы, небольшие горные речки, грунтовые дороги со сгоревшими бензовозами на обочине и безжизненные, но враждебные кишлаки. Интересно, что советский ученый Николай Вавилов, посетивший Афганистан в 1924 году, рисует несколько иную, более дифференцированную картину страны. Он ужасается «чудовищной картине антисанитарии» в Герате, но изумляется «гостеприимным Кандагаром». Помимо «пыльной полупустыни» с «черными шатрами южных кочевников» Вавилов замечает «апельсиновые и лимонные рощи» Джелалабада. Заброшенные «рабаты» (небольшие крепости) и «буддийские ступы» соседствуют с современным «автомобильным шоссе Кабул–Пешавар» [10, с. 52]. Однако есть в описании Вавилова

кишлаки, опиум и басмачи. Очевидно, что ситуация наблюдателя формирует вариативное восприятие страны, что, соответственно, дает разные отображения реальности.

Шурави как зеркало советской культуры. Наличие сквозных сцен и инвариантных характеристик в определенной степени мифологизирует кинорефлексию. Однако миф можно рассматривать не только как негативную альтернативу реальности, но и как необходимый элемент самосознания и как организующий факты символ. Можно вспомнить изречение Аристотеля о том, что «любящий мифы есть философ».

Для отечественной кинорефлексии шурави является образом советского человека, на которого взглянули со стороны посредством Другого в лице душмана. Атрибуты шурави указывают на прогрессизм (самолеты Ан-12, вертолеты Ми-24), милитаризм (военная униформа, автомат Калашникова) и гедонизм (песочная панама как аллюзия на отдых). Советский человек – некогда гордый строитель коммунизма и победитель фашизма – обнаружил в зеркале Афганской войны свою уязвимость. Напряжение от научно-технического прогресса породило усталость и разочарование. В отечественной кинорефлексии это выражается в пессимизме музыкального ряда (композиции «Старинные часы», «Галицийские поля», «Черный тюльпан») и иррациональности суеверий (приметы и амулеты). Привычная картина мира ломается от хаоса фатальных случайностей. Интернациональный долг братскому народу был нивелирован враждебностью самого афганского народа. Забота о материальном благосостоянии сталкивается с побочными эффектами войны (смерть, тяжелые ранения, плен, поражение).

В образах шурави и душмана присутствует архетипический сюжет столкновения полярных начал: Запад против Востока, цивилизация против дикости, светская культура против религиозного фанатизма, прогресс против реакции. Можно было бы продолжить этот ряд и сказать: Добро против Зла, Свет против Тьмы.

Однако сам факт поражения шурави наносит российской культуре мировоззренческую травму и открывает вопрос о преимуществах их противников: дело ли в традиционных цен-

ностях афганской культуры, в их открытости западному миру или ответ кроется в фатальном стечении обстоятельств (иррациональный фактор)?

Список литературы

1. Сербин В.А. Проблемы семиотической интерпретации значения в кино // Вестн. Том. гос. ун-та. Сер.: Философия. Социология. Политология. 2014. № 4(28). С. 202–210. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-semioticheskoy-interpretatsii-znacheniya-v-kino> (дата обращения: 21.12.2019).
2. Богданов А. Пролетариат и искусство // Богданов А.А. О пролетарской культуре: 1904–1924. Л.; М.: Издат. т-во «Книга», 1924. С. 117. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Bogdanov/cult/> (дата обращения: 02.12.2019).
3. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 135 с.
4. Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: АСТ, 2018. 352 с.
5. Хоркхаймер М., Адорно Т.В. Диалектика Просвещения: философские фрагменты. М.; СПб.: Медиум–Ювента, 1997. 311 с.
6. Иваненко А.И. Казаки в кино: опыт семиотического анализа // Вестн. развития науки и образования. 2018. № 9. С. 71–79.
7. Клаузевиц К. О войне. URL: <http://militera.lib.ru/science/classenwitz/index.html> (дата обращения: 02.12.2019).
8. Лбов А. Интернационалисты в гражданской войне 1918–1922 // Прорыв. 2005. № 2(12). URL: http://www.proryv.ru/articles.shtml/lbov?intern_v_GV (дата обращения: 02.12.2019)
9. Платон. Государство. Кн. 3. URL: <http://psylib.org.ua/books/plato01/26gos03.htm> (дата обращения: 02.12.2019).
10. Вавилов Н.И. Пять континентов. М.: Мысль, 1987. 348 с.

References

1. Serbin V.A. Problemy semioticheskoy interpretatsii znacheniya v kino [Problems of Semiotic Interpretation of a Meaning in the Cinema]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser.: Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya*, 2014, no. 4, pp. 202–210. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-semioticheskoy-interpretatsii-znacheniya-v-kino> (accessed: 21 December 2019).
2. Bogdanov A. Proletariat i iskusstvo [The Proletariat and Art]. Bogdanov A.A. *O proletarskoy kul'ture: 1904–1924* [On Proletarian Culture: 1904–1924]. Leningrad, 1924, p. 117. Available at: <http://teatr-lib.ru/Library/Bogdanov/cult/> (accessed: 21 December 2019).
3. Lotman Yu.M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema]. Tallinn, 1973. 135 p.
4. Aristotle. *Ritorika. Poetika* [Rhetoric. Poetics]. Moscow, 2018. 352 p.
5. Horkheimer M., Adorno T.W. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Amsterdam, 1947 (Russ. ed.: Khorkkhaaymer M., Adorno T.V. *Dialektika Prosveshcheniya: filosofskie fragmenty*. Moscow, 1997. 311 p.).
6. Ivanenko A.I. Kazaki v kino: opyt semioticheskogo analiza [The Cossacks in Films: Experience of Semiological Analysis]. *Vestnik razvitiya nauki i obrazovaniya*, 2018, no. 9, pp. 71–79.
7. Clausewitz K. *O voyne* [On War]. Available at: <http://militera.lib.ru/science/classenwitz/index.html> (accessed: 21 December 2019).
8. Lbov A. Internatsionalisty v grazhdanskoy voyne 1918–1922 [Internationalists in the Civil War 1918–1922]. *Proryv*, 2005, no. 2. Available at: http://www.proryv.ru/articles.shtml/lbov?intern_v_GV (accessed: 2 December 2019).
9. Plato. *Republic*. Book 3. Available at: <http://psylib.org.ua/books/plato01/26gos03.htm> (accessed: 2 December 2019) (in Russ.).
10. Vavilov N.I. *Pyat' kontinentov* [Five Continents]. Moscow, 1987. 348 p.

DOI: 10.37482/2227-6564-V019

Aleksey I. Ivanenko

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design;
ul. Ivana Chernykh 4, St. Petersburg, 198095, Russian Federation;

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6330-7179> e-mail: iwanenkoalexy@hotmail.com

SHURAVI AND DUSHMAN AS REFLECTED IN SOVIET AND RUSSIAN CINEMATOGRAPHY

This article analyses the images of *shuravis* (Soviet soldiers) and *dushmans* (Afghan rebels) in Russian films. Cinematography is regarded here as an art which helps us to perceive the world around us. Descriptions of war – a highly dramatic and holistic act – occupy a special place in art. Artistic representations of war reveal the axiological bases of the conflicting parties, which appear through visual attributes. When studying Soviet culture, one has to bear in mind the importance of World War II; however, it was the Soviet–Afghan War that uncovered the crisis of the Soviet era and its transition to contemporary Russia. Based on Internet sources, the author made a list of representative films about the Soviet–Afghan War and identified a *shuravi/dushman* opposition. This opposition is reflected in the archetypal clash between civilization and savagery, atheism and religion, West and East. *Shuravis* eat tinned meat, while *dushmans* eat fresh watermelons. *Shuravis* use military transport, while *dushmans* are shown with Japanese cars. *Shuravis*' weapon of destruction is a dragon-like helicopter, while *dushmans* kill with oriental knives. In addition, the paper dwells on the manners of the opposing parties, reflecting their mentality, and the conflict's environment, represented by a mountain desert.

Keywords: *Soviet cinematography, Russian cinematography, Afghanistan, Soviet–Afghan War, shuravi, dushman, mass culture.*

Поступила: 27.11.2019

Принята: 21.04.2020

Received: 27 November 2019

Accepted: 21 April 2020

For citation: Ivanenko A.I. *Shuravi and Dushman as Reflected in Soviet and Russian Cinematography. Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta. Ser.: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki*, 2020, no. 3, pp. 48–59. DOI: 10.37482/2227-6564-V019