

УДК 316.728

DOI: 10.17223/24099554/6/10

В.Ю. Михайлин

ВСЕСОЮЗНЫЙ ТУЗЕМЕЦ: ЧУКЧА В АНЕКДОТЕ И КИНО

Статья посвящена анализу единственного типа «этнического» советского анекдота, основанного на прецедентных кинематографических текстах, – анекдотов «про чукчу» – с точки зрения колониального дискурса, представленного в данной традиции как в чистом виде, так и в виде деконструированном, что во многом обусловлено специфическими отношениями между двумя прецедентными кинотекстами.

Ключевые слова: советский анекдот, колониальный дискурс, чукча, деконструкция.

Анекдоты «про чукчу» на протяжении всей позднесоветской эпохи были неотъемлемой составляющей культуры советского анекдота, культуры, весьма специфической как с точки зрения выполняемых ею социальных функций, так и с точки зрения того, как функционировали в ее рамках те или иные устойчивые персонажи, ситуации и сюжеты. Прежде чем переходить к тому материалу, который составляет предмет статьи, обозначу только самые общие позиции, значимые в отношении советского анекдота.

Во-первых, анекдот есть прежде всего жанр коммуникативный и перформативный, в котором собственно текст составляет нечто вроде либретто, если не партитуры. Во-вторых, как и любой жанр – перформативный, литературный и т.д., анекдот являет собой производное от системы ожиданий целевой аудитории. И в-третьих, условием успешного функционирования анекдота является адекватность как исполнителя, так и реципиента тому набору клишированных представлений и аттитюдов, которые составляют основу конкретной повседневной культуры – ранжируемой далее в рамках некоего весьма обширного и аморфного целого под названием «советская культура» по временным периодам, социальным стратам, локальным инвариантам и т.д.

То есть любой анекдот так или иначе обращается к коммуникативной памяти, общей для всех адекватных членов того или иного

сообщества на данный момент. И в этом смысле неизменно интересен вопрос об источнике тех стереотипов, к которым апеллирует конкретный анекдот, тем более если перед нами не «анекдот-одиночка» (что бывает достаточно редко), а представитель одного из привычных анекдотических типов, объединенных, как правило, стандартным набором персонажей, ситуаций и особенностей исполнения¹. Тип анекдота, о котором пойдет речь далее, по-своему уникален. С одной стороны, он вполне очевидным образом примыкает к достаточно обширной группе «этнических» анекдотов, которая сама по себе крайне информативна, поскольку позволяет отслеживать те модели, по которым в повседневной культуре конструируются воображаемые сообщества, в данном случае этнические. С другой стороны, этнические анекдоты, как правило, не имеют четко выраженных источников, отражая (как и «микросоциальные» анекдоты, построенные на обыгрывании микрогрупповых контекстов взаимодействия, и отчасти примыкающие к ним анекдоты о животных) системы достаточно традиционных, если не сказать архаических, стереотипов и восходя к тем устным нарративным жанрам, которые сложились задолго до возникновения более или менее массовых урбанизированных социальных сред.

Анекдоты же «про чукчу» стоят в данном смысле особняком, поскольку здесь источник можно указать со всей очевидностью – это два советских художественных фильма о Чукотке и чукчах, снятых с разницей в 17 лет и представляющих две принципиально разные эпохи в развитии советского кинематографа, – «Алитет уходит в горы» (1949) Марка Донского, режиссера, обретшего статус классика

¹ Е.Я. Шмелева и А.Д. Шмелев, авторы книги «Русский анекдот: текст и речевой жанр» (2002), особо настаивают на том, что в русском анекдоте «действуют постоянные персонажи, известные всем носителям русского языка» [1. С. 17, 23]. Это, действительно, значимая черта анекдотической традиции – но не всеобъемлющая. Напротив, существует целый разряд анекдотов, персонажи которых подчеркнуто стоят особняком по отношению к стандартным анекдотическим типажам. Со временем анекдот, главным действующим лицом которого является подобный персонаж, может стать родоначальником самостоятельного типа, как это произошло с рядом «зооморфных» анекдотических серий, сложившихся в восьмидесятые и девяностые годы вокруг персонажей, не характерных для более ранней анекдотической традиции (лось, бобр, зебра и т.д.). Но может так и остаться анекдотом-одиночкой: в подобных случаях, как правило, информация, необходимая для «опознания» анекдотического персонажа, отсылает к иным, внеанекдотическим системам стереотипов, свойственных определенным социальным стратам, – как в случае с рядом «литературных» и «кинематографических» анекдотов (про мальчика, который читал Хемингуэя; про Тома Уэйтса и Игги Попа и т.д.), а также в ряде анекдотов зооморфных (про горного козла на вершине скалы и т.д.). Об особенностях функционирования зооморфных персонажей в современных культурных средах см.: [2. С. 339–342].

еще в сталинские времена, и «Начальник Чукотки» (1966) оттепельного дебютанта Виталия Мельникова. Прецедентный характер обеих этих картин для анекдота про чукчу в достаточной степени очевиден, во-первых, в силу самого выбора главного действующего лица – из всех народов, которые в рамках русской великодержавной традиции могли рассматриваться в качестве кандидатов на роль дикаря *par excellence*, эту роль было суждено сыграть именно чукчам. Во-вторых, анекдотическая традиция усвоила и использовала ряд значимых элементов исходного кинодискурса, вполне опознаваемых даже в таком, прошедшем через жанровую трансформацию виде. При этом обе эти картины – каждая в рамках своего периода – имели статус «современной классики» и пользовались большой популярностью у зрителя, что, несомненно, облегчило формирование на их основе очередной анекдотической традиции: модель вообще крайне продуктивная в генезисе советского анекдота, но не в случае с анекдотом этническим. В отличие от других стереотипизированных персонажей этнических анекдотов (еврей, грузин, украинец и т.д.), чукча – единственный безусловно кинематографический по происхождению.

Подобные аномалии должны иметь объяснение, и ключом к такому объяснению обычно служат системно значимые для данной жанровой разновидности смысловые элементы, которые либо не встречаются в других тематически близких анекдотах, либо не играют в них принципиально значимой роли. В анекдотах про чукчу таким элементом является непременно столкновение двух тематических областей – «цивилизации» и «дикости». Обыгрываться это столкновение может очень по-разному, но вне его анекдоты про чукчу не существуют.

Анекдот про чукчу являет собой заповедник советского колониального дискурса: модус может быть разным – от прямой трансляции колониальных стереотипов до тотальной их деконструкции, но сам по себе колониальный дискурс остается для анекдотов данного типа системообразующим. Собственно, это не должно вызывать удивление, поскольку прецедентный для этой традиции текст, «Али-тет уходит в горы» Марка Донского, на колониальном дискурсе построен чуть более, чем полностью. Ключевой для этого фильма сюжет о двух больших, красивых и правильных во всех смыслах слова белых людях, которые привезли к «людям холода и голода» «новый закон жизни», даже начинается весьма показательным для колони-

альной приключенческой традиции образом: белый человек спасает жизнь дикаря в его же, дикаря, среде обитания – и тем немедленно приобретает и верного Пятницу, и право на всеобщее уважение со стороны других дикарей.

Кстати, именно сюжет, сталкивающий две модели поведения, «дикарскую» и «цивилизованную», в тундре (или в тайге, что лишний раз свидетельствует о том, что «чукча» есть фигура максимально обобщенная, сконструированная на уровне обработки крайне общих и не связанных с повседневностью представлений, вынесенных из «колониального» кино, и обозначающая «дикаря вообще», а не представителя конкретной этнокультуры) станет одним из наиболее продуктивных в анекдоте про чукчу. В тех разрабатывающих эту тему анекдотах, которые некритично транслируют колониальный дискурс и, судя по всему, представляют более раннюю стадию формирования традиции, сложившуюся в рамках непосредственной культурной реакции на фильм Марка Донского, это противопоставление служит для демонстрации поведенческой и когнитивной неадекватности «дикаря»¹. В тех анекдотах, которые сложились в рамках более поздней, деконструирующей традиции, распределение ситуативно адекватных и ситуативно неадекватных реакций осуществляется между персонажами, представляющими, соответственно, «цивилизацию» и «дикость», противоположным образом².

Столкновение «примитива» с модерностью в анекдотах про чукчу происходит прежде всего на дискурсивном уровне: элементам «цивилизованного» дискурса, которые так или иначе помещаются в «природный» контекст, придается контр-интуитивное поведенче-

¹ Пример: Двое чукчей заблудились в тайге. Один говорит: «А русские в таких случаях, знаешь, что делают?» – «Что?» – «Стреляют в воздух». – «Давай и мы стрелять будем». – «Давай». Через некоторое время: «Давай больше не будем в воздух стрелять?» – «Почему?» – «Стрелы кончаются».

² Пример: Биатлонист приезжает тренироваться на Чукотку. Чукчи спрашивают его – чем он занимается. Для доходчивости он говорит, что бегает на лыжах и стреляет из винтовки и что ему за это на олимпиадах дают медали. «Хороший охотник», – с уважением кивают чукчи. «Ну, пусть охотник», – снисходительно подтверждает спортсмен. «Тогда завтра пойдем на охоту», – говорит один из чукчей. На завтра биатлонист и чукча выходят из стойбища и бегут на лыжах по тундре: десять километров, двадцать километров, тридцать. Биатлонист не отстаёт. Чукча поглядывает на него с уважением. Через пятьдесят километров им встречается белый медведь. Чукча разворачивается и бежит от медведя. Биатлонист следует его примеру. Медведь бежит за ними. Десять километров, двадцать, тридцать. На тридцатом километре до биатлониста вдруг доходит: «А что это я бегу? Мы же на охоте!» Он останавливается, срывает с плеча винтовку и убивает медведя одним выстрелом. Чукча останавливается, качает головой и говорит: «А говорил – охотник... Теперь тащи его двадцать километров до стойбища».

ское наполнение. «Прямое» прочтение этой модели предлагает, как нетрудно догадаться, первый из прецедентных кинотекстов. В «Алитете» одной из устойчивых характеристик чукчей является достаточно специфическая манера «переназывания» реалий цивилизованного мира, некритически позаимствованная из традиции американского вестерна, как кинематографической¹, так и литературной². Неотъемлемая для этой традиции «огненная вода» дает образец для формирования других подобных конструкций («женитьбенная бумага»).

Четко отсылает к вестерну и эпизод с присвоением одним из персонажей-чукчей «белого» имени, имеющего в данном случае еще и выраженное символическое значение: «туземное» имя Вааль (которое в сознании советского зрителя, знакомого с большевистской риторикой, не могло не ассоциироваться с библейским Ваалом, персонажем, который наряду с Маммоной активно использовался для демонизации «мирового капитала») меняется на Владимир, имя Ленина. Сам эпизод подается через призму подчеркнуто «этнографического» взгляда, с ироническими обертонами «дикости» и «детской непосредственности», заданными взглядом включенного наблюдателя, «русского начальника». В анекдоте чукча также регулярно переводит элементы цивилизованного дискурса в контекст нарочито примитивизированных понятий и аттитудов, за счет чего главным

¹ К 1949 г. целый ряд американских картин, снятых в этом жанре, шел в советском прокате под названием «трофейных», вне зависимости от того, откуда именно они попали в СССР в конце тридцатых – середине сороковых годов («Дилижанс» (1939) (в советском прокате «Путешествие будет опасным») и «Моя дорогая Клементина» (1946) Джона Форда, «Знак Зорро» (1940) Рубена Мамуляна (в советском прокате «Таинственный знак»). Немые вестерны активно шли на советских экранах в двадцатые годы (в том числе «Знак Зорро» (1920) Фреда Нибло и «Сын Зорро» (1925) Дональда Криспа, оба с Дугласом Фэрбенксом в главной роли). Так что прямые отсылки к этой традиции, рассчитанные в том числе и на уже сложившуюся систему зрительских ожиданий, в «Алитете» вполне понятны. Впрочем, был и свой извод этого жанра, который начал складываться еще в те же двадцатые годы в фильмах Ивана Перистини. Подробнее о традиции советского «истерна» см.: [3. С. 416–428]. Продуманные отсылки к традиции вестерна хорошо заметны также и в «Необычайных приключениях мистера Веста в стране большевиков» (1924) Льва Кулешова, где один из персонажей, «Ковбой Джедди» (в исполнении Бориса Барнета), по большому счету, нужен в сюжете только для того, чтобы эти отсылки выстроились в самостоятельный план.

² Прежде всего, конечно, речь в данном случае должна идти о Зейне Грее, одном из первых авторов, работавших в жанре литературного вестерна, чьи книги активно переводились на русский язык как в десятые, так и в двадцатые годы, а также о Томасе Майн Риде (вне зависимости от национальной принадлежности воспринимавшемся как сугубо американский автор), чьи книги были невероятно популярны еще в дореволюционной России.

образом и создается комический эффект с выраженным колониальным подтекстом¹.

Еще одна особенность колониального дискурса в фильме «Алитет уходит в горы» – это заданная с самого начала тема столкновения двух «цивилизаций» в процессе присвоения «дикарской» культуры. Она принципиально обозначается еще до начала основного сюжета, до первой встречи с беспомощным дикарем: два белых человека находят в тундре поминальный крест, установленный еще до революции в память о «первооткрывателе» Чукотки (с русской колониальной точки зрения) Семене Дежневе. Перед этим крестом происходит весьма показательный диалог, в котором дихотомия «Старый и Новый свет» подменяется другой – «Старый и Новый мир», при этом две противопоставляемые географические области меняются местами в рамках бинарной оппозиции, которой подчеркнуто придается новый когнитивный статус – причем с сильными моральными акцентами.

В дальнейшем центральный сюжет картины строится именно на противопоставлении американских торговцев, которые, пользуясь темнотой туземцев, грабят их, унижают и обманывают, делая при этом ставку на местный «кулацкий элемент», и благородных носителей новой советской культуры, которые не только отстаивают полную социальную справедливость (поначалу не вполне понятную большинству дикарей – в силу все той же темноты и отсталости) и несут (уже в 1923 г.) на окраины обитаемого мира слово великого Сталина, но и обещают, от имени Страны Советов, явление парохода со всеми необходимыми для чукчей грузами. При этом сами себя чукчи прокормить явно не в состоянии: если по указанию коварных американцев местный богатей Алитет прячет американские патроны, в стойбищах начинается голод. Американцы кормят чукчей в обмен на варварское разграбление природных богатств Крайнего Севера, русские большевики, судя по всему, намерены делать то же самое из чистого человеколюбия и чувства справедливости. Вопрос о том, как чукчи выживали в тех же самых местах на протяжении

¹ Примеры: 1. Чукча идет по тундре и встречает геолога. «Ты кто?» – «Я начальник партии». Чукча срывает с плеча карабин и укладывает геолога одним выстрелом. После чего набивает трубку, раскуривает и раздумчиво говорит: «Враг, однако. Чукча знает, кто начальник партии». 2. Чукча идет по тундре и видит, как геологи устанавливают буровую вышку. Он подходит к стоящему в стороне начальнику партии и спрашивает: «Что делают?» – «Бурят». – «Эээ, начальник, не обманывай. Бурят не так делают».

многих тысяч лет до появления американцев и русских, авторов фильма не беспокоит. Советский анекдот эту особенность сюжета использует не слишком часто, но тем не менее без внимания не оставляет – правда, уже в рамках более поздней, деконструирующей традиции, которая вполне очевидным образом сложилась не без влияния «Начальника Чукотки»¹.

В фильме Виталия Мельникова колониальный сюжет «Алитета» претерпевает радикальную понижающую метаморфозу. Первым делом из него выпадает одно из двух главных звеньев, «большой белый человек». В «Алитете» таковой был представлен уполномоченным Камчатского ревкома по фамилии Лось² – персонажем, который, в силу особенностей советского кинодискурса, обязан был воплощать в себе партийность как высший организующий и динамизирующий принцип бытия³. К «большому и ответственному» белому человеку был приставлен «молодой и порывистый» этнограф Андрей Жуков, этакий Петька при Чапаеве, комсомол при партии и т.д.⁴ В первых кадрах «Начальника Чукотки» эта пара старательно обозначается как таковая, чтобы тут же распасться: «большой белый человек» умирает по дороге на Уйгунан, и «за старшего» остается идейно выдержанный, хотя и едва достигший порога половой зрелости волостной писарь Алексей Бычков⁵.

¹ Пример: Сидит чукча на мысе Дежнева и ловит рыбу. Всплывает американская подлодка, из нее выглядывает капитан: «Эй, чукча, тут русская подлодка не проходила?» – «Проходила». – «А куда пошла?» – «На северо-северо-восток». – «Спасибо!» Лодка исчезает. Через полчаса всплывает советская подлодка, из нее выглядывает капитан: «Эй, чукча, тут американская подлодка не проходила?» – «Проходила». – «А куда пошла?» – «На северо-северо-восток». – «Ты не умничай, ты пальцем ткни!»

² Артист Андрей Абрикосов.

³ Напомню, что этот персонаж в буквальном смысле слова является носителем «слова Партии»: в одном из эпизодов он признается, что всегда носит с собой газету «Правда» со статей Сталина по национальному вопросу. Характерно также, что герою дана фамилия, которую в советской приключенческой традиции нейтральной назвать никак нельзя. Ее носил аналогичный с точки зрения сюжетного и идеологического функционала персонаж в романе А.Н. Толстого «Аэлита» (1923), а также и в одноименном фильме Якова Протазанова (1924). В «Алитете» сохранено даже отчество главного героя, и только имя со «старорежимного» Мстислав заменено на более подобающее Никита. Любопытно, что с точки зрения советского колониального дискурса Чукотка в каком-то смысле «идентична» Марсу – как предельно далекая точка в потенциально доступном пространстве, населенная «другими», «интересная» с точки зрения приключенческого сюжета и нуждающаяся в экспорте революционных идей.

⁴ Был подобный персонаж, конечно же, и в «Аэлите», «стихийный боец» Алексей Гусев.

⁵ Артист Михаил Кононов. Анализ фильма с особым акцентом на специфический выбор актера на главную роль см. в работе [4. С. 249–251]. Здесь же – анализ скрытых, не предназначенных ни для массового зрителя, ни для цензуры (в силу своей запредельной рискованности

В итоге на той Чукотке, которую создает Виталий Мельников, сталкиваются не дикарь и носитель высокой культуры, а два дикаря – коллективный чукча и *маленький* белый человек, причем чукча с завидным постоянством оказывается куда адекватнее своего цивилизованного визави даже в тех материях, которые, по идее, должны составлять прерогативу последнего, как в той сцене, в которой уже успевший слегка освоиться с новой ролью (и отпустить юношеские усики) Бычков мечтает о том, чтобы на деньги, вырученные от продажи «буржуйам» пушнины, создать на Чукотке тяжелую промышленность – благодаря которой здесь должен появиться свой пролетариат. И начать конечно же, с железной дороги. Его чукотский Пятница спокойно замечает на это, что, как только появится железная дорога, исчезнет песок, а вместе с ним и единственный источник дохода. Традиция анекдота про чукчу активно использует данную коллизию: чукча регулярно оказывается здесь информированнее русских профессионалов, которые, по сути, не отличаются от чукчей ничем, кроме завышенного самомнения¹.

Литература

1. Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д. Русский анекдот: текст и речевой жанр. М.: Языки славянской культуры, 2002. 144 с.
2. Михайлин В.Ю., Решетникова Е.С. Немножко лошади: антропологические заметки на полях анималистики // Новое литературное обозрение. 2013. № 6 (124). С. 322–342.
3. Левченко Я. Жанр как поле возможностей: случай вестерна в СССР // Случайность и непредсказуемость в истории культуры. Таллин, 2013. С. 407–431.
4. Михайлин В.Ю., Беляева Г.А. Если не будете как дети: деконструкция «исторического» дискурса в фильме Алексея Коренева «Большая перемена» // Неприкосновенный запас. 2013. № 4 (90). С. 245–262.

Mikhailin, Vadim Yu. Saratov State University named after N.G. Chernyshevsky (Saratov, Russian Federation). E-mail: vmikhailin@yandex.ru

THE ALL-UNION INDIGENE: THE CHUKCHI IN SOVIET JOKES AND CINEMATOGRAPHY

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2016, 2(6), pp. 146–154. DOI: 10.17223/24099554/6/10

Keywords: Soviet jokes, colonial discourse, Chukchi, deconstruction.

даже для вегетарианской эпохи середины шестидесятых) отсылку к еще одному прецедентному для «Начальника Чукотки» тексту – гоголевскому «Ревизору». Отсылки эти, будучи восприняты в полном объеме, превращают картину в злой фарс, главной темой которого становятся претензии отечественных элит на цивилизаторскую миссию в отношении «народа».

¹ Пример: 1957 год, первый запуск сверхсекретной баллистической ракеты Р-12. Ракета взлетает, но в расчетной точке цель не поражает, куда-то пропав по дороге. Поскольку пропала она где-то над Чукоткой, туда направляют сперва авиацию и вертолеты, а потом и несколько наземных поисковых партий. Одна из партий встречает в тундре чукчу и спрашивает, не видел ли он, как в небе летит большое огненное копье. Чукча отвечает: «Ил-28Р видел, Ка-15 видел, ракету Р-12 с поврежденным хвостовым стабилизатором тоже видел. А огненного копья не видел».

The paper deals with a unique type of “ethnic” Soviet jokes – jokes about the Chukchi. On the one hand, it is closely associated with the group of “ethnic” jokes. This group is very informative, because it allows tracing the patterns used in the everyday culture to construct imagined communities (ethnic, as in this case). On the other hand, ethnic jokes usually have no definite source representing traditional, if not archaic, sets of stereotypes originated from oral narrative genres that appeared long before mass urban societies (just in the same way as “micro-social” jokes based on playing with the micro-group interaction contexts and animal jokes, to some extent). However, the Chukchi jokes stand apart in this sense, because their source can be easily determined – two Soviet polar “eastern” set in Chukotka. These films represent two essentially different epochs in the history of Soviet cinematography: “Alitet Goes to the Mountains” (1949) was shot by Mark Donskoy, a classical film director of the Stalin’s time, and “The Chukchi Chief” (1966), shot by a post-Thaw debutant Vitaliy Melnikov.

The Chukchi joke is a treasury of the Soviet colonial discourse. It can translate different, even opposite, moduses, from a straightforward translation of colonial stereotypes to their total deconstruction, yet, the colonial discourse as it is remains its framework.

The collision between primitive and modern in Chukchi jokes occurs primarily on the discourse level: placed in the “natural” context, the elements of the “civilized” discourse gain a counter-intuitive behaviour. The first of the two films mentioned above offers a “direct” interpretation of this model. In “The Chukchi Chief” by Vitaliy Melnikov the colonial plot of “Alitet” undergoes a radical ironic turn, thus losing one of the two absolutely indispensable elements – the figure of a “big white man”. As a result, Melnikov creates a Chukotka, where we witness a collision not between a savage and a “man of culture”, but between two savages: one is a “collective Chukchi”, the other is a “puny white man”. And the Chukchi usually appears much more sane than its “white” counterpart, even in those cases when the latter is supposed to be an expert. In the post-Soviet culture both perspectives – straightforwardly colonial and “deconstructing” – coexisted within the same performative situations, thus showing another example of the discursive and performative strategies based on the “outsidedness”.

References

1. Shmelev, E.Ya. & Shmelev, A.D. (2002) *Russkiy anekdot: tekst i rechevoy zhanr* [The Russian joke: Text and speech genre]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
2. Mikhailin, V.Yu. & Reshetnikova, Ye.S. (2013) Nemnozhko loshadi: antropologicheskie zametki na polyakh animalistiki [A little bit of horse: Anthropological notes on the margins of animalism]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 6(124). pp. 322–342.
3. Levchenko, Ya (2013) Zhanr kak pole vozmozhnostey: sluchay vesterna v SSSR [Genre as a field of possibilities: the case of westerns in the USSR]. In: Pilshchikov, I. (ed.) *Sluchaynost' i nepredskazuemost' v istorii kul'tury* [The randomness and unpredictability in cultural history]. Tallinn: TLU.
4. Mihailin, V.Yu. & Belyaeva, G.A. (2013) Esli ne budete kak deti: dekonstruktsiya “istoricheskogo” diskursa v fil'me Alekseya Koreneva “Bol'shaya peremena” [If you do not be like little children: The deconstruction of “historical” discourse in the film by Alexei Korenev “A Big Break”]. *Neprikosnovennyi zapas*. 4 (90). pp. 245–262.