

Елена Ярская-Смирнова

## **Социологический анализ кинотекста \***

### ***Феминистская кинокритика***

Киноведение (*Film Studies*) становится важным способом переосмысления феминистской теории с конца 1960-х годов. Ранее *film studies* развивались в русле культурных исследований (*cultural studies*), интеллектуальный дебют которых относится к началу 1960-х годов, когда был основан Центр современных культурных исследований в Бирмингеме (Великобритания). Знаменательным событием для культурных, феминистских и киноисследований стала в 1971 году переориентация журнала «Screen» («Экран») на новые французские теории, в частности обращение к структурной лингвистике Ролана Барта и психоанализа Жака Лакана, к анализу фильмов. Отсюда появился термин *screen theory*, относящийся к теориям киноведения этого направления. Термин *скрин-теория* содержит еще и намек на фрейдову идею, что память-скрин скрывает от человека доступ к собственно памяти. Иными словами, экран – это не только объект для проекции фильма, он еще и экранирует, делая зрителя объектом *киновзгляда*.

Феминизм и культурные исследования не случайно так тесно связаны в исследованиях кино, масс-медиа, литературы. Культура как репрезентация является важнейшей темой феминистских дискуссий именно потому, что сегодня властные отношения, связанные с порнографией, абортами, мужским насилием, технологиями и наукой, становятся все более заметными. Причем эти властные отношения проявляются не только как социальные институты и практики, но и как символические смыслы, формы идентичности и глубоко укорененные ценностные системы [Franklin, Lury and Stacey, 1991. P. 11]. Первые феминистские дебаты о медиа и кино фокусируются в основном вокруг трех центральных тем: стереотипы, порнография и идеология, а также касаются различных моментов технологии конструирования гендера, приписывания смыслов

---

\* Отрывки из книги: Ярская-Смирнова Е. Р. «Одежда для Адама и Евы»: очерки гендерных исследований. М.: ИНИОН РАН, 2001. 254 с.

женскому и мужскому посредством кино и масс-медиа [de Lauretis, 1987]. Кроме того, феминистские исследования кинопроизводства анализируют и то, каким образом кодируется информация о гендере в процессе изготовления фильма. В целом, можно рассмотреть несколько основных направлений современной феминистской кинокритики. Акцент в этих направлениях делается на разных ипостасях кино, которое предстает как: 1) социальный институт, 2) способ производства, 3) текст, 4) чтение текста. Феминистская кинокритика показывает, что ни одна из этих ипостасей не является гендерно нейтральной.

В качестве устоявшейся и регулярной социальной практики, санкционируемой и поддерживаемой социальными нормами, кино играет важнейшую роль в социальной структуре современного общества. Кино как **социальный институт** включает целый комплекс разнообразных социальных ролей, в том числе зрителя и режиссера фильма, критика и продюсера, актера и сценариста, администрацию телеканала, кинотеатра или студии видеозаписи. Такие роли обязательны для каждого отдельно взятого кинофильма. В качестве института кино удовлетворяет потребности различных социальных групп, и поэтому развитие кино подчиняется вкусам зрителей. Социокультурный контекст практик кинопотребления при этом, очевидно, обладает гендерной спецификой. В то же время репрезентации визуальной культуры (кинематограф, живопись, реклама, медиа) так же, как и дискурсы институциональных форм знания (например, медицины, психиатрии, сексологии, социологии, теологии), влияют на социальные представления, направляя повседневные социальные практики, и тем самым конструируют гендерные отношения, сексуальность и субъекты сексуальности [Miller, 1973; Kuhn, 1985]. Язык сексуальности, используемый в художественном произведении, всегда содержит в себе напряженное противостояние микроструктур индивидуального опыта и макроконтэкстов социального.

**Гендерная структура производства фильма** выражается в конкретных позициях, задачах, опыте, ценностях, наградах и оценке женщин-создателей картины и может быть рассмотрена на микро-, мезо- и макроуровнях. Вопрос, влияет ли эта структура и каким образом на процесс кодирования гендера, одно время сводился к подобному: «приведет ли рост числа женщин-режиссеров (или продюсеров, операторов, сценаристок, редакторов) к улучшению

содержания фильмов?». При такой упрощенной постановке вопроса игнорировались особенности организации кинопроизводства, более широкий социальный контекст и предполагалась универсалистская трактовка гендера. На самом деле гендерная структура кинопроизводства представляет большой интерес для феминистского анализа и может быть проанализирована, например, в таких аспектах: 1) служащие в кинопроизводстве: на какую работу и как нанимают женщин, а также как с ними обращаются; 2) профессионалы в кино: как женщины работают, как воспринимают свою профессиональную роль, и как эта роль воспринимается их коллегами-мужчинами; 3) гендер и организация, скажем институт или факультет кинематографии, киноведения, 4) ориентация кинопродукции на женщин; 5) гендер и экономический, социальный и правовой контексты кинопроизводства.

Чтобы проиллюстрировать и разъяснить сложности и противоречия, включенные в производство фильма, обратимся к работе Джулии д'Асси, которая провела в 1987 году анализ американского полицейского сериала «Кэгни и Лэйси» о работе и частной жизни двух нью-йоркских женщин-полицейских [d'Assi, 1987. P. 203–226]. Первоначально был задуман фильм под названием «Ни с места» с перевернутыми ролями мужчин и женщин, полицейских и разбойников: женщины-полицейские узнают о существовании в городе мужского борделя, который содержится Крестной Матерью и где услуги посетительницам оказывают мужчины-проститутки. Авторы сценария Барбара Аведон и Барбара Кордэй были участницами женского движения, а продюсер Барни Розенцвейг разделял их феминистские идеи. Возможность создать профессиональную инновативную работу казалась инициаторам проекта очевидной. Однако через шесть лет, в 1980 году, сценарий был переделан для телесериала, поскольку за все это время ни одна киностудия не согласилась на производство ленты, в которой женщины были показаны как недостаточно феминные, мягкие или сексапильные. Телесериал имел большой успех и вызвал сильный резонанс со стороны женских журналов, которые получали регулярные отклики телезрителей. На протяжении всего своего существования этот сериал находился в центре конфликтов и переговоров между писателями, актерами, продюсером, администрацией телеканала и аудиторией, что возымело очевидный эффект на репрезентации в нем гендерных отношений. В этой борьбе администрация те-

леканала неизменно имела больший вес в процессах принятия решений на всех уровнях, в частности, при подборе актеров, написании сценария и редактировании сюжетных ходов.

**Текстуальный анализ гендера в кино** развивается в двух направлениях: контент-анализ и семиотика. В случае *контент-анализа* исследуются такие проблемы, как роли, психологические и физические качества женщин и мужчин, появляющихся в разных жанрах, насилие на экране. Формально контент-анализ определяется как «исследовательская техника объективного, систематического и количественного описания явного содержания коммуникации» [Berelson, 1952]. Из этого определения следует, прежде всего, что ученому не позволено читать между строк, ибо это может привести к необъективности заключения. Контент-анализ осуществляется на документальном или визуальном материале, при этом исследователи формулируют ряд категорий, которые передают проблемы исследования, а затем в соответствии с этими категориями классифицируют содержание текста. Важно наиболее точно определить ключевые понятия, чтобы свести к минимуму погрешности из-за различий в точках зрения ученых. Таким образом получают количественные данные, которые можно подвергать статистической обработке. Типичным выводом контент-анализа кино может быть следующий: появление насилия на экране явно преувеличено по сравнению с реальностью. Типичный вывод феминистского контент-анализа кино: кинопродукция не отражает действительное количество женщин в мире (51 %) и их вклад в социальное развитие. Например, в работе Г. Тачман 1978 года на основе контент-анализа утверждается, что недостаток позитивных женских образов на телевидении ухудшает положение женщин на рынке труда [Tuchman, 1978].

*Семиология*, или *семиотика*, весьма популярны в современной феминистской кинокритике, поскольку позволяют обнаружить структуры смыслов, а не ограничиваться констатацией присутствия или отсутствия женщин в культурных репрезентациях. Американский философ Ч. Пирс и швейцарский лингвист Ф. де Соссюр заложили основы семиотики, а начиная с работ Р. Барта семиология становится популярным методом исследования различных форм и артефактов популярной культуры от игрушек, причесок и чипсов до кулинарных рецептов, стиральных порошков и автомобиля модели «ситроен» [Barthes, 1973]. Речь идет о том, что практически все можно

рассмотреть в качестве знаков, причем некоторые знаки и знаковые системы, например слова, комбинируются в знаковых системах языка или образах, в свою очередь объединенных в знаковых системах искусства, фотографии, фильма, телевидения.

Семиотический анализ кино привлекает качественные методы социальных наук, методы философии и лингвистики, в отличие от контент-анализа, где используются методы количественной социологии. Во всем мире киноведы применяют подход русского фольклориста Владимира Проппа [Пропп, 1986], анализируя структуру нарративного кино, в котором, как в народной сказке, идентичность персонажа, характер ландшафта и препятствий менее существенны, чем их функции. В соответствии с этой исследовательской традицией, функция понимается как действие персонажа с точки зрения важности для хода событий. Структура повествования народной сказки сводится к тому, что история начинается с какого-либо повреждения или оскорбления жертвы, потери какого-то важного объекта и заканчивается возмещением за повреждение или приобретением недостающей вещи. Герой, посланный достать пропажу, осуществляет какое-то путешествие, при этом: а) встречает дарителя, который, проверив героя, снабжает его волшебным агентом, позволяющим преодолеть с победой все препятствия, и б) встречается с врагом в решающей схватке или оказывается перед серией задач, разрешаемых с помощью волшебного дара (агента).

Анализ нарративной структуры фильмов о Джеймсе Бонде, проведенный Умберто Эко [Есо, 1966], показывает, что сюжеты здесь выстроены в секвенцию шагов, соответствующих коду бинарных оппозиций и довольно близких к типичному нарративу В. Проппа. В инвариантную схему сюжетов о Бонде вполне укладывается и структура «нового русского кино», например выпущенного в 1997 году фильма А. Балабанова «Брат»: 1) некто появляется и дает задание Бонду; 2) злодей показывается Бонду; 3) Бонд и злодей впервые вступают в борьбу; 4) женщина показывается Бонду; 5) Бонд овладевает женщиной или начинает ее соблазнять; 6) злодей захватывает Бонда (одного или с женщиной); 7) злодей мучает Бонда (одного или с женщиной); 8) Бонд побеждает злодея; 9) Бонд наслаждается женщиной, которую затем теряет.

С привлечением семиотики можно рассмотреть бинарные оппозиции, вокруг которых строится фабула и разворачивается история, рассказанная в фильме. Так,

фильм В. Тодоровского «Страна глухих» (1998) структурирован по взаимодополнительным контрастам: *глухие – слышащие; женщины – мужчины; слабость, подчинение – сила, власть; море – город; периферия – цивилизация; эмоциональная привязанность – экономический расчет*. Эти оппозиции – барьеры между мирами – Слышащих и Глухих, Мужчин и Женщин. В то же время социальный порядок слышащего мира отражается, как в зеркале, в сообществе глухих [Ярская-Смирнова, 1999а. С. 260–265].

Структурный анализ применяют и к анализу технологии кинопроизводства. Например, А. Бергер [Berger, 1982] показывает, что коды, присущие языку тела в западной культуре, задают смыслы ракурсов и приемы съемки:

<b>Означающее</b>		<b>Означаемое</b>
Крупный план	↔	Интимность
Большая часть тела	↔	Личные отношения
Удаленная перспектива	↔	Публичное пространство
Тело человека полностью	↔	Социальное отношение
Кадр сверху вниз	↔	Власть, авторитет
Кадр снизу вверх	↔	Слабость, ничтожность

Добротный семиотический анализ обязательно развивается в более широкую культурную критику. Аналитические проблемы, которые решаются в исследовании репрезентаций социального неравенства – это, во-первых, определение, кто допускается, а кто вытесняется на периферию или за пределы социальной приемлемости. Во-вторых, вопрос о том, каким образом в репрезентациях оформляются гендерные, расовые и иные социальные различия, как очерчиваются границы, как сравниваются между собой и характеризуются группы в отношении друг к другу [см. например: Jakubovicz, 1994]. Например, У. Эко [Eco, 1966; цит. по: Woollacott, 1986. P. 91–111] в упомянутом исследовании нарративной структуры фильмов о Джеймсе Бонде говорит о необходимости прочитывать и понимать смысл сюжетов, помещая их в специфические социальные практики. Кто представляет оппозицию главному герою, какую функцию выполняет женский персонаж и каково социальное значение этих определений? В фильмах о Бонде в качестве

злодея обычно выступает типаж с атрибутами чужого: он смешанной крови или из другого этнического ареала, асексуален, гомосексуален или еще как-то ненормально сексуален, у него выдающиеся интеллектуальные или организационные качества, позволяющие ему ставить Бонда в трудные ситуации. В соответствии с социальным определением расовых различий, так называемыми «расовыми конвенциями», скорее всего, он не англосаксонец, но представитель Советского Союза, Восточной Европы, еврей, араб. Женщина представляется жертвой, традиционным объектом мужского желания либо одним из злодеев («Золотой Глаз»). В фильме «Брат» функции этнических других распределены следующим образом: герою «помогает» российский немец; евреи для него выступают смутным, неопределенным источником неприятностей; «лица кавказской национальности» – девианты и объект контроля. Женщины здесь пребывают на своем традиционном месте: пониженное положение подчеркивается в одном случае принадлежностью к рабочему классу, в другом – к тусовке наркоманов, в третьем – старостью, неведением и одиночеством (мать).

Другой способ демистифицировать кинорепрезентации гендерных и расовых отношений – рассмотреть их тематические определения: в каких поворотах сюжета они возникают, и во имя чего разрешаются связанные с ними проблемы? Например, определение расы в британских масс-медиа 1960-х годов в основном состояло из проблем иммиграции, отношений между черными и белыми, иммиграционного контроля, межгрупповой враждебности и дискриминации [Braham, 1986. P. 271–272]. В фильме А. Балабанова тематические коды национальности и этничности – это лютеранское кладбище, ставшее прибежищем для бомжей и пьяниц; борьба с «кавказцами» за черный рынок не на жизнь, а на смерть; туризм и прожигание жизни иностранцами; «трамвайное хамство» все тех же кавказцев. Все это – символические коды беспорядка и опасности, которые олицетворяются этническими Другими. Безвластные тела женщин появляются, когда разговор заходит о насилии, бедности, безысходности [Романов, Ярская-Смирнова, 1999. С. 96–108].

Мы рассмотрели два подхода к анализу гендерного дискурса в кинотексте: контент-анализ и семиотику. Выбор того или иного подхода и границы их применимости зависят от формулировки исследовательских задач. Для контент-анализа требуются большие объемы материала, а семиотическое исследование может ог-

раничиться единичным текстом. Семиотика задается вопросом, как создается смысл, а не в чем он состоит. Контент-анализ скорее делает акцент на тех социальных ролях, которые приписываются женщинам в фильме, при этом визуальные функции женских персонажей выступают декоративным элементом. Для семиотики «женщины» оказываются властным означающим практически всего между добродетелью и пороком, желанием и страхом [van Zoonen, 1994. P. 85–86].

Психоаналитический подход в феминистской кинокритике называется *screen theory* и утверждает, в частности, что «нарративная и символическая проблема установления различий между полами является первичной движущей силой классического голливудского кинематографа» [Penley, 1988. P. 3]. Такой подход многим обязан статье Лоры Мэлви «Визуальное удовольствие и нарративное кино» [Mulvey, 1989b] – наиболее часто перепечатываемая работа в учебниках и хрестоматиях по киноведению с момента первой публикации в 1975 году и в течение последующих пятнадцати лет. Этот «основополагающий документ психоаналитической феминистской теории кино» был настолько влиятелен в 1970-х и 1980-х годах, что тогда практически не было феминистской кинокритики, которая не была бы психоаналитической [van Zoonen, 1994. P. 88]. Влияние подхода, предложенного Мэлви, распространялось на исследования кино, телевидения, рекламы и других форм визуальной культуры. Хотя эта статья Мэлви отчасти утратила сегодня свою важность, сформулированные в ней концепции вуайеристского удовольствия, конструкции женщины как зрелища и гендерного измерения пристального взгляда по-прежнему обладают аналитической ценностью [см., например: Mulvey, 1996].

Почему и каким образом психоанализ как теория, чьей базовой посылкой является заявление, что суть женщины – в ее кастрированности и зависти к пенису (З. Фрейд) или в ее (женщины) отсутствии (Ж. Лакан), вдруг оказалась в центре феминистских теоретических построений? Особую роль здесь сыграл тот фактор, что Лакан, кардинально пересмотрев традиционную теорию фрейдизма с позиций лингвистики и семиотики, отождествил бессознательное со структурой языка и продемонстрировал относительную независимость означающего от означаемого, почему его и считают предшественником постструктурализма [Ильин, 1998. С. 59–72]. Лакан в известной мере дебиологизировал учение Фрейда, переводя его в символический план, в проявления культуры, в первую очередь

языка, оказав столь значительное влияние на современную теорию искусства, в том числе и на феминистскую критику кинорепрезентаций.

Мэлви исходит из психоаналитических воззрений Фрейда и Лакана, исследуя те удовольствия, которые получает зритель классического голливудского кино: «скопофилию» и «нарциссистскую идентификацию». В психоанализе скопофилия определяется как форма удовлетворения полового инстинкта посредством «смотрения», рассматривания, взгляда на других людей, осознанный и концентрированный способ удовлетворения, напрямую не связанного с эрогенными зонами. Крайние случаи скопофилии выражаются в формах навязчивого вуайеризма, когда человек получает удовольствие, подглядывая в замочную скважину. Сидя в затемненной аудитории кинематографа, отделенные от других зрителей кинозала и открытые миру визуальной фантазии, который разворачивается независимо от нас, мы удовлетворяем общечеловеческое вуайеристское желание и получаем скопофилическое удовольствие: «Хотя фильм уже показывали и еще будут показывать, условия его просмотра и нарративные конвенции дают зрителю иллюзию заглядывания в [чужой] частный мир» [Mulvey, 1989b. P. 17].

Кино также удовлетворяет нарциссистскую человеческую потребность идентификации с другими, в данном случае с кем-либо или чем-либо на экране. Существенным в этом рассуждении является следующее. С одной стороны, фильм рассчитан на то, что зрители идентифицируют себя с тем или иным персонажем, его логикой, чтобы зрителю было все понятно, и он мог сказать об экранном действии: «совсем как в жизни!». Это логика процесса создания кино. Вторая сторона медали заключается в стремлении самого зрителя представить себя в *чужой* роли, и как раз на психодинамике, возникающей между этими двумя процессами, и строится феномен нарративного кино. Феминистская кинокритика задается вопросами, каков выбор идентификационных моделей, что лежит в основе этого выбора, наконец, каким образом через выбор этих моделей кино управляет нашим желанием идентификационного трансвестизма.

Мэлви утверждает, что идентификация, ставшая возможной благодаря кино, задействует механизмы формирования идентичности на «стадии зеркала» в детском возрасте. Воображаемое, Символическое и Реальное, по Лакану, – три ступени развития ребенка

и одновременно три психические инстанции эго взрослого человека. Однажды ребенок начинает распознавать себя в зеркале, но воображает, что тот, кто в зеркале – более полный, совершенный и сильный. Иными словами, в этот момент развития ребенок воспринимает себя уже не как воображаемого, слитного с самим собой (самотождественное Я), но как унитарного целого согласно истине символического порядка, о которой он узнает из подсказки родителей. В нем начинают укореняться законы языка и общества, правила и нормы эго отца. Так же, идентифицируя себя с сильным и красивым экранным персонажем, зритель получает ощущения собственного могущества, в то же время теряя связь с действительностью, забывая время, место и самого себя.

Однако кино – это не только фантазии и желания, этот мир обусловлен породившей его социальной реальностью. Мэлви отталкивается от патриархального определения «смотреть» как мужской активности и «быть той, на кого смотрят» как женской пассивности. Поэтому в классическом нарративном голливудском кино женщины одновременно функционируют как эротические объекты для мужской аудитории, которая получает скопофилическое удовольствие от их присутствия, и как эротические объекты для мужских героев, с которыми может себя идентифицировать мужская аудитория. Третьим и решающим зрителем, помимо мужского героя и мужской аудитории, является кинокамера, которая посредством выбора определенного ракурса и последовательности кадров предоставляет возможность двойного удовольствия от скопофилии и идентификации. Кинокамера позволяет мужской аудитории смотреть глазами мужского героя, «быть им» и «смотреть на нее», одновременно идентифицируя себя и объективируя женщину на экране. Тем самым посредством кинематографического представления женщин как объектов мужского пристального взгляда разрешается конфликт между тем, что Фрейд называл либидо (в данной трактовке – скопофилия) и эго (здесь – идентификация).

Статья Мэлви стала частью политического проекта, нацеленного на разрушение гендерных удовольствий типичного голливудского кино. Мэлви продолжила этот проект, создав авангардистские фильмы вместе с Питером Уолленом, в которых она проиллюстрировала вопросы, поднятые в статье, и радикально отказалась применять такие традиционные приемы кино съемки, ракурсы, движения кинокамеры и режиссуру кадра, которые способствуют

удовлетворению либидо и эго инстинктов в мейнстриме нарративного кино. Хотя ее фильмы имеют неоспоримую образовательную ценность, авангардистский проект Мэлви подвергался критике со стороны феминистских и нефеминистских авторов за элитарность и маргинальность, за отрицание какого бы то ни было удовольствие от просмотра.

Возможно ли создать такой женский персонаж, с которым идентифицировала бы себя женская часть аудитории? Получается, что зеркало, в которое мы смотримся, изготовлено из мнений большинства, во главе которого – стереотипные представления о нормальности, о социальных ролях женщин и мужчин, формах их взаимоотношений.

Каким образом перевернуть этот процесс, чтобы женщина на экране и в кинозале получала удовольствие, разглядывая мужского персонажа? Для Мэлви в середине 1970-х годов оказалось затруднительным отыскать примеры таких фильмов. Дело в том, что нарративные конвенции классического голливудского кино, значимые и сегодня, конструируют мужского героя как активного агента, раскручивающего историю. Его действия заводят все повествование, а поскольку камера принимает его точку зрения даже в буквальном смысле, ведь съемки ведутся с уровня глаз мужского персонажа, ему также предоставляется власть просмотра. И хотя Мэлви напрямую не рассматривает вопрос женского удовольствия, аргумент ее статьи ясен: в патриархатной культуре перевертывание структуры просмотра – предоставление возможности для женской скопофилии и идентификации – оказывается невозможным. Кинематографическая практика напрямую связана с патриархатом: «фильм отражает, обнажает и даже играет на нормальной социально установленной интерпретации полового различия, которая контролирует образы, эротические способы просмотра и зрелища» [Mulvey, 1989b. P. 14]. В дальнейших психоаналитических работах феминистских кинокритиков теория становилась более изощренной в связи с ростом форм популярной культуры, представляющих мужское тело в таких фильмах, как «Американский Жиголо» и рекламе, появлялись новые аргументы, и вопрос гетеросексуального женского вуайеризма получал все большее освещение.

Современный кинодискурс различает для нас, зрителей, насильственную и агрессивную роковую женщину (*femme fatale*) и нормальную, благоразумную «фемину». Эта «нормальная» феминная фигура

– «невинная маленькая блондинка» – представлена как культурно-известная, знакомая, удобная Другая. Ее точка зрения определяется как стабильная, правильная, приравненная к патриархатной логике: «женщина – друг человека». Она контрастирует со стереотипическим имиджем сексуально соблазнительной, эротической, опасной и насильственной *femme fatale* [Denzin, 1995. P. 141–142]. Роковая женщина (например, мачеха в «Золушке») обладает властью, она – симптом «мужских страхов феминизма», ибо воплощает угрозу кастрации. В современных так называемых «вуайеристских» фильмах о следователях, журналистах, туристах и психиатрах характеристики такой дивы часто приобретает женский персонаж, чья профессиональная задача – наблюдать за частной жизнью других. Обычно действия вуайеристской *femme fatale* в голливудском кино направлены против другой женщины – злодейки. Как говорит Норман Дензин, «наделенная властью смотреть, женщина спускает с привязи взгляд, который разрушает социальный порядок, стирая границы между мужским и женским», нормой и идеалом, следователем, предателем и жертвой [Denzin, 1995. P. 140]. В этом смысле женская сексуальность представляет угрозу установленному социальному (и сексуальному) порядку, установившимся в обществе властным отношениям. Некоторые интересные феминистские исследования «монструозной фемины» [Creed, 1993] могут быть прочитаны в терминах проекта Иригари по конструированию менее монофаллической культуры, которая должна подпитывать и поддерживать более богатую женскую образность [Andermahr, Lovell, Walkowitz, 1997. P. 80].

Вопросы мужского и женского удовольствия, проблемы зрелища и зрительской аудитории (*spectatorship*) обсуждаются не только в рамках психоаналитического подхода. Есть целый ряд исследований, посвященных тому, каким способом нарративные и визуальные средства допускают разные «прочтения» текстов. Различия и сам факт этих «прочтений» зависят от конкретных характеристик и рассматриваемых контекстов, а не психоаналитической драмы, вписанной в текст. Остановимся кратко на двух наиболее известных работах этого направления. Анализ фильма «Джентельмен предпочитает блондинок» был осуществлен Люси Арбэтнот и Гэйл Сенека [Arbuthnot, 1990. P. 112–126]. Этот голливудский фильм 1953 года с Мэрилин Монро и Джейн Рассел, играющих шоу-девушек, по мнению Арбэтнот и Сенека, может быть рассмотрен как фе-

министский текст. Главные персонажи – сильные независимые женщины, которые сопротивляются мужской объективации и демонстрируют женскую дружбу и любовь. Монро и Рассел конструируются как объекты мужского взгляда, но в поисках подходящего мужа постоянно как бы возвращают этот взгляд. В этом фильме отчетливо прослеживается постоянная напряженная связь между романтическим текстом и феминистским «подтекстом».

Другая важная работа написана Джеки Стэйси [Stacey, 1990. P. 365–380], которая провела анализ фильма «Отчаянно нуждаюсь в Сьюзан» (1984, в главной роли Мадонна как объект любопытства и страстного желания пригородной домохозяйки). По мнению Стэйси, в традиционной психоаналитической теории киноведения невозможно объяснить или передать то восхищение, которые выражают друг к другу героини фильма. Этот фильм не о половых различиях, а о различиях между женщинами, и лаканианский психоанализ здесь оказывается непригодным. Нарративные и визуальные коды этого фильма не прочитываются исключительно в аспектах нарциссистской идентификации или эротического желания героинь. Речь о более важном желании, лежащем в центре истории и привлекающем женскую аудиторию: узнать о других женщинах и стать (в случае героини фильма Роберты) идеальной феминной Другой.

В отличие от Мэлви и ее последователей, анализирующих мужскую зрительскую позицию, предписанную традиционным нарративным кино и рассчитанную на мужскую аудиторию, новый подход в анализе фильмов обсуждает удовольствия, предлагаемые нарративными и визуальными кинематографическими текстами зрительницам. Такое развитие аналитических подходов привело к переориентации исследований от «текстуальных» аудиторий (позиции аудитории, предписанные текстом) **к анализу реальных аудиторий**. Стали заметными ограничения контент-анализа, семиотического и психоаналитического подходов, содержащиеся в них противоречия между текстуальным фокусом феминистского анализа и интересом современных авторов к культурным и политическим смыслам кино. Оказалось, что даже весьма сильное утверждение о культурном и политическом смысле содержания медиа трудно доказать на основе лишь текстуального анализа: «если мы озабочены смыслами и значением популярной культуры в современном обществе, тем, как культурные формы работают идеологически или политически,

тогда нам нужно понять культурные продукты (или «тексты») так, *как они понимаются аудиторией*» [Lewis, 1991. P. 47].

В самом деле, именно аудитории оказываются в центре современных феминистских проектов исследования кино и масс-медиа. Однако и здесь существует несколько моделей объяснения. Некоторые феминистские исследования обвиняют кино в поддержании стереотипов половых ролей, предполагая, что аудитории попадают под влияние его сексистского содержания. Другие доказывают, что фильмы, телепрограммы и порнографические медиа, в частности, побуждают мужчин на агрессивные и насильственные акты против женщин. Третьи используют логику психоанализа и теории идеологии, утверждая, что кино и средства массовой информации способствуют распространению в обществе и широкому признанию доминантной идеологии. В типичном исследовательском проекте эти рассуждения будут дополнены текстуальным анализом «половых ролей», «сексистской конструкции феминности», теоретическими предположениями о реакции аудитории и зрительской интерпретации текста.

Такой анализ оставляет без ответа вопрос о том, почему такие культурные формы, как женские магазины, мыльные оперы и романы так популярны среди женщин? В некоторых работах показано, что доминантная идеология, выраженная в кино и масс-медиа, удерживает женщин в подчиненной позиции, поэтому следует разоблачить идеологии популярной культуры и освободить женщин от пагубного пристрастия к этой продукции. В самом деле, художественные репрезентации вносят существенный вклад в образное определение социального порядка; кинокамера может вскрывать, ставить под сомнение догмы «здорового смысла» или быть фиксатором стереотипов. Тем не менее такой подход очевидно не принимает всерьез пристрастия и удовольствия аудитории и ставит феминизм в позицию всезнающего учителя, который учит женщин, что для них хуже, а что лучше.

Сегодня происходит фундаментальный сдвиг в феминистских исследованиях в целом, это переход от детерминистских объяснений женской подчиненности масс-медиа к анализу процессов символизации и репрезентации. В феминистских исследованиях медиа и кино парадигмальный поворот в сторону постструктурализма вызвал новые вопросы, которые могут быть заданы лишь аудитории. Это направление разрабатывается в таких исследовательских проек-

тах, как анализ рецепции, качественные исследования киноаудиторий, критические исследования аудитории, этнографии аудиторий и медиа, интерпретативные исследования медиа [см., например: Moores, 1993]. Лисбет ван Зунен считает самым общим среди этих наименований термин «анализ рецепции» и объясняет его следующим образом: взаимодействие аудиторий с кино- или медиатекстом социально обусловлено, «заякорено» на существующие в контексте установки, причем в этом взаимодействии центральными являются процессы использования, договоренностей, интерпретации и приспособления. Поэтому аудитории следует понимать не просто как пассивно принимающих информацию потребителей, но как производителей смыслов [van Zoonen, 1994. P. 108]. Многим из подобных проектов еще предстоит состояться. Пока сохраняется дефицит исследований того, как девочки и женщины рассказывают о своем зрительском опыте, как они абсорбируют визуальные образы и как это влияет на их жизненные стратегии и повседневные культурные практики [Andermahr, Lovell, Walkowitz. P. 80]. До сих пор не появились публикации о кино и средствах массовой информации, сравнимые с этнографическим исследованием Дженис Рэдвей [Radway, 1984] читательниц женских романов.

И все же можно с уверенностью утверждать, вслед за Мишель Барретт [Barrett, 1992], что феминизм поворачивается к «культуре» в последнее десятилетие, двигаясь от моделей социальной структуры (капитализм, патриархат), объясняющих современные гендерные отношения, к вопросам смысла, сексуальности и политического действия. Иными словами, фокус сдвигается от анализа экономических и социальных структур к тем способам и тактикам, которыми люди вовлекаются в отношения с этими структурами, формулируют для себя их смысл, адаптируются к ним и пытаются извратить их. Главным аспектом современной культурной и феминистской теории становится повседневная жизнь, где происходит конкретная артикуляция социальных структур. Например, Белл Хукс [Hooks, 1990] в своих работах показывает, как гегемонические нормы и ценности, выраженные популярной культурой, могут оговариваться и адаптироваться обычными людьми в повседневности. Производство смысла здесь понимается в его повседневном контексте, который в свою очередь помещен вовнутрь социальных и властных отношений, определяющих возможность аудитории «создавать смысл» [van Zoonen, 1994. P. 108].

В этих исследованиях решаются вопросы интерпретации и опыта конкретных женских и мужских аудиторий, в частности, на материале таких «женских жанров», как мыльные оперы и мелодрамы. Некоторые ученые проводят включенные наблюдения, другие применяют метод опроса, как, например, в работах Джеки Стэйси [Stacey, 1994] о женском зрительстве, Иен Энг [Ang, 1991], Дороти Хобсон [Hobson, 1982] об аудиториях мыльных опер и телесериалов. Энг в своей статье о женских удовольствиях от мыльных опер доказывает, что женские вымышленные персонажи функционируют здесь как «текстуальные конструкции возможных модусов феминности». В бесконечном процессе феминизации – конструировании подходящей женской идентичности – такие вымышленные модусы феминности представляют возможность примерить на себя разные субъектности безо всякого риска быть вовлеченной в реальную жизнь.

Напомним, что тезис Мэлви состоял в том, что связь между зрителем, экранным образом, нарративной структурой и скопической организацией «классического голливудского кинематографа» позиционирует зрителя как маскулинного субъекта, а экранных женщин как пассивных объектов хищного маскулинного пристального взгляда. В этом и других вариантах текстуального анализа (характерного для *screen theory*) игнорируется вопрос о реальном зрителе, который может принимать, отвергать или репозиционировать себя в отношении текста. Анализ, который начинается и заканчивается лишь кинотекстом, уязвим, поскольку заключает в скобки или игнорирует условия и контексты производства и восприятия этого произведения [Kuhn, 1994. P. 79].

Поскольку отправитель и получатель текста не всегда используют один и тот же код, чтобы шифровать и читать сообщение, становится возможным зазор между авторским видением и зрительским восприятием фильма, происходит его интерпретация и переинтерпретация. Опубликованная книга, выпущенный в прокат фильм начинают свою собственную жизнь в качестве текста культуры. Поэтому имеет смысл говорить не только о различиях в понимании смысла текста автором и аудиториями, но и об эффекте взаимовлияний текста и контекста социальных, экономических, политических и культурных условий производства фильма, его распространения и восприятия. Тем самым предметная область феминистской кинокритики простирается за пределы текста, до отношений фильма и зрителя в контексте культуры.

Кун называет такой контекстуальный подход, основанный на семиотике и феминистском психоанализе, «делать видимым невидимое [*Making Visible the Invisible*]». Это феминистское прочтение фильма, которое выявляет способы конструирования «женщин» в кинообразах или нарративной структуре, помещая сюжет в конкретные социальные практики властных отношений, учитывая условия производства фильма и более широкий социальный контекст. В этот процесс включены, например, отношения между способами производства фильма и формой его текстуальных структур. Исследования кино могут фокусироваться на текстах фильмов или на их социально-исторических, культурных контекстах, но в идеальном случае должны быть нацелены на выявление связи между ними. Впрочем, понятие контекста может различаться от политических, экономических условий до зрительских пристрастий, стилистических особенностей аудитории [Kuhn, 1994. P. 71].

Процесс, где одновременно участвуют институты масс-медиа, текст и аудитория, называется «культурным соглашением» [Gledhill, 1988. P. 64–79]. Имеется в виду, что кодирование информации знаками и художественными образами происходит в соответствии с системой смыслов и ценностей, характерных для данной культуры, повседневных символических взаимодействий между людьми, группами и субкультурами. Смысл кинообраза, следовательно, всегда будет продуктом диалога между устойчивой структурой художественного повествования и читателем, находящимся в определенной социальной позиции и уже усвоившим соответствующие эстетические и культурные коды [Ушакин, Бледнова, 1997. С. 18]. Важнейший компонент культуры, позволяющий достигать «культурных соглашений» на уровне современных мифов и идеологий, – это гендерные отношения.

Однако никакой готовый набор значений невозможно вложить в текст так, чтобы он стал фиксированным и означал одно и то же для разных поколений и субкультур зрительских аудиторий. Это относится к прочтению текста с точки зрения репрезентации в нем гендерных отношений: ведь любой текст сам по себе уже есть отношение, поскольку создается не столько в момент его производства, сколько в момент восприятия [Kuhn, 1994. P. 13]. Вопрос о том, можно ли управлять восприятием текста, приобретает политическую важность и выходит на широкую область социальных и культурных реалий – вкусов, стилей, предпочтений, ценностей той или

иной части населения, которой адресовано сообщение. Здесь пересекаются смысловые коды многих и многих текстов, в том числе масс-медиа, кино, литературы. Сюда же примыкают культурные традиции, закрепившиеся в языковых и социальных практиках и превратившиеся в неосознаваемый и неоспоримый «здоровый смысл».

Феминистское киноведение, во многом опираясь на традиции культурных исследований, привлекает идеи марксизма и левой политики, обращаясь к опыту прогрессивных политических движений и артикулируя проблемы вне академического мира, способствуя лучшему пониманию отношений власти и неравенства. В ряде феминистских исследований последних десятилетий дебаты фокусировались на «политиках исключения» и эмансипации женщин, в частности на материале популярных жанров кино и масс-медиа (мыльная опера и мелодрама, женские журналы и любовные романы). Глубокие и сложные отношения феминистских исследований с постструктурализмом и постмодернизмом способствовали переосмыслению отношений образования, академического знания и политики в аналитических работах о кино и масс-медиа. Важнейшими ключевыми понятиями и темами феминистских теорий медиа и киноведения становились порнография, реклама, мужской или женский пристальный взгляд (*gaze*), влияние средств массовой коммуникации на гендерные идентичности, отношение между феминистской кинокритикой и женскими аудиториями. Задача феминистских исследований кино, конечно, не только разоблачать сексистское изображение женщин, но способствовать лучшему пониманию и переосмыслению отношений между гендером, властью и кинематографом.

### ***Бэкон и Бертолуччи:***

#### ***деконструкция маскулинности***

В литературе и искусстве 1970-х годов достаточно популярным был образ романтического бунтаря-одиночки, который в попытке отречься от «старого мира» социальности изолируется, словно в коконе, в отношениях интимности, к тому же еще и отказываясь от культурно-одобряемых форм сексуального опыта ради перверсий как возврата к естеству. Прекрасный пример такого образа дает фильм Б. Бертолуччи «Последнее танго в Париже».

Появление этой картины в 1972 году, совпавшее по времени с выходом шведского фильма «Уроки любви», вызвало целую бурю

негодования пуритански настроенной Европы, в особенности Британии, где под давлением общественности кинопрокатчики привлекались к суду. Пазолини, назвавший фильм «предательством культуры», был неожиданно точен в своем определении. Бертолуччи в этой, лучшей своей работе, использовал язык сексуальности в качестве катализатора, демонстрируя мифическую способность людей начать и прожить новую жизнь, отказавшись от того, чем они были прежде. «Последнее танго...» – о неуловимости нашего присутствия в настоящем, где можно жить лишь в объятиях прошлого. Метафора навоза на ботинках – репрезентация всего того, от чего невозможно убежать, надругательства, боли человеческих отношений, замкнутой, ограничивающей социальности.

«Последнее танго в Париже» использует эмоциональный экстремизм любовной истории как язык только для того, чтобы выставить обвинение буржуазной идеологии за разрушение и эксплуатацию любви. Даже адюльтер, показывает Бертолуччи, институциализируется в «буржуазной» семье. Поиск аутентичности приводит героя к изоляции от внешнего мира: квартира на улице Жюль Верна подобна субмарине капитана Немо, кокону, или утробе, в которой осуществляется тщетная попытка героев регрессировать к естественному состоянию и свободе. Здесь очевидно влияние идей Маркузе о достижении истинного освобождения и счастья через «ниспровержение сексуальной тирании гениталий» и возврат к полиморфной детской извращенности. «Сегодня борьба за жизнь, борьба за Эрос – это *политическая* борьба», – писал Г. Маркузе в «Эросе и цивилизации» [Маркузе, 1995]. Отрицание прокреативной функции секса в перверсиях репрезентирует бунт против социальных институтов, утверждающих и гарантирующих патриархальный порядок. Политический радикализм Бертолуччи проявляется и в том, как он работает против традиционного нарратива мелодрамы.

Картины Ф. Бэкона (1909–1992), постмодернистского художника, отказывающегося работать в жанре традиционного нарратива, – эпитафия к фильму Бертолуччи и эквивалент кинематографического выражения эмоций, внутреннего мира героя. Оба художника создают образ боли, где, по словам Бэкона, следует изображать не крик, но ужас, вызвавший крик, тогда репрезентация крика будет более успешной. Мучительная борьба, как традиционный атрибут маскулинности, ярко представлена в работах

Бэкона и Бертолуччи, однако мужское страдание репрезентируется ими крайне амбивалентно.

Вообще, традиционная конструкция маскулинности преследует четыре цели: стабильность, контроль, действие и производство. Чтобы проанализировать репрезентацию маскулинности у Бэкона, которого цитирует в своем фильме Бертолуччи, нам потребуется точка зрения Р. Барта на отношения Я / Другой не как формосозидающие (Бахтин), а как «потеря себя». На первый взгляд Барт близок к позиции Бахтина. У обоих субъективное переживание себя определяется позицией собственного тела в мире и очень ограниченной перспективой этого тела, которая имеется у субъекта. В процессе идентификации, или создания Я, Другой имеет огромную власть над субъектом в силу своей способности репрезентировать тело субъекта. Однако в соответствии с версией Бахтина, это отношение зависимости субъекта от другого любящее и желанное, тогда как у Барта эта зависимость причиняет боль, даже умерщвляет: ведь субъект не может видеть себя никак иначе, кроме как в образе. Репрезентируя свое тело, субъект вынужден ограничиваться репертуаром телесных имиджей, созданных другим.

Культурная конструкция маскулинности, вытекающая из традиции, центральной для западного искусства, может быть названа косвенной. Это традиция обнаженного женского тела, объекта пристального мужского взгляда, визуального фетиша западной культуры [Loshitzky, 1995; Mellen, 1973]. Нагота, предполагающая пассивность, уязвимость, безвластная и анонимная – это состояние женщины и равняется всему женскому, феминному. Тот факт, что Бэкон изображает нагих мужчин вместо женщин, есть свидетельство стратегии разоблачения традиции, лишения ее силы. Там, где Бэкон изображает женщин, функция зрителя – быть объектом вуайеризма. Нецелостные тела мучают, пытаются зрителя, не отпускают его, они активны и получают удовольствие, раздевая зрителя своим взглядом. Так и нагота Марии Шнайдер в фильме отнюдь не эротична.

Неиллюстративное искусство, которое представляют Бэкон и, во многом, Бертолуччи, действует вначале на ощущения, вызывая чувства, и затем постепенно перетекает в изложение факта. Излюбленные метафоры Бэкона – зеркало и двойник как Другой, метафоры проблематичной идентичности – используются и в фильме Бертолуччи. Треснувшее зеркало в квартире – лишь поврежденное отражение реальности, а в сценах диалогов практически всегда присутствуют

некие отраженные Другие – напоминания о прошлом, социальном контексте настоящего. Брандо и любовник жены сидят в одинаковых купальных халатах, репрезентируя тождественность человеческих отношений, ограниченных рамками социальной системы доминации; спутанные тела теряют свою отдельность в агрессивном сексуальном насилии. Конвульсии тела и расколотость Я, тождественность образов – выразительные средства, общие для обоих художников.

В работах Бэкона маскулинность предстает как конвульсивный маскарад [van Alphen, 1992]. Несмотря на кажущуюся исключительность драматизма страданий и насилия в его работах, мужской маскарад представлен как игра детей, переодетых мужчинами. «Две сидящие фигуры» – двое мужчин, идентично одетых в черные костюмы, белые рубашки, галстуки и шляпы. Одежда здесь прежде всего означает, символизирует маскулинность, вызывая ассоциации с такими супермаскулинными типами, как гангстеры или бизнесмены. Тот факт, что мужчины одеты идентично, может сам по себе выглядеть как знак маскулинности.

Искусственность мужского маскарада настойчиво акцентируется у Бэкона там, где одежда отсутствует. Что же касается Бертолуччи, то он, работая над фильмом, фактически идентифицирует себя с Брандо; по его словам, показать Брандо обнаженным – все равно, что обнажиться перед камерой самому. Однако сам факт отсутствия наготы Брандо, контрастирующий с постоянным мельканием в кадре ягодиц Марии Шнайдер, хотел этого Бертолуччи или нет, срывает как деконструкция маскулинности: боязнь быть разоблаченным в собственном бессилии совершенно очевидна. В работах Бэкона репрезентация мужского тела не утверждает маскулинную идентичность. Напротив, его работы вновь и вновь убеждают в социальной конструированности маскулинности.

Репрезентации мужских Я, которые мы видим на картинах, не придают форму мужским фигурам. В триптихах Бэкона, как и в «Последнем танго в Париже», отсутствие маскулинной субъектности приводит к тому, что она теряет все свои субстанции. Брандо, супермаскулинный в начале фильма, постепенно регрессирует, теряя свою мужественность, умирая в седой и анонимной утробе Парижа. В конце фильма он – такой же изношенный и никчемный, как та жевательная резинка, которую он вынимает изо рта перед смертью и прилепляет под перила балкона. Бунтарская попытка

американца найти свободу в эротизированной утопии обречена: социальность берет верх, и персонаж Брандо превращается в обывателя, никому не нужного со своими консервативными патриархатными ценностями. Функции контроля и революционной активности передаются женскому образу.

Критика, склонная расценивать этот фильм как мелодраму, не заметила выраженных черт альтернативной нарративной структуры [Allen, Milsome, 1979]. Представленные критикой обвинения режиссеру в деградации образа женщины, психоаналитической конструкции характеров и преувеличении власти имиджа Брандо, с его мощной маскулинной доминантностью, базируются на чересчур прямолинейном восприятии картины, на свойственной обыденному сознанию нарративизации визуального ряда. В то же время фильм не только представляет собой постмодернистский *pastiche* американского и французского кино новой волны 1950-х годов, но деконструирует культурные концепции мужской и женской ролей. Мужское тело не демонстрирует здесь никаких знаков стабильности, контроля, действия или продукции.

### *Мужчины и женщины в стране глухих \**

Кино редко входит в сферу профессиональных интересов отечественных социологов, и социальные представления чаще исследуются с помощью опросов или интервью. В социологических работах кинематограф если и фигурирует, то лишь в качестве индикатора «уровня культуры» или в аспекте «нравственно-опасного» потребления западной кинопродукции. Между тем художественные репрезентации вносят существенный вклад в образное определение социального порядка; кинокамера может вскрывать, ставить под сомнение догмы «здорового смысла» или быть фиксатором стереотипов.

Фильм Валерия Тодоровского «Страна глухих»<sup>1</sup> – одна из удач массовой продукции отечественного киносеzona и хороший пример того, как работает доминантная идеология исключения, используя знаки власти и маргинальности, в частности, мифологию гендерных отношений и социокультурный смысл глухоты. Сюжет фильма

---

\* Сокращенный вариант данной статьи был опубликован в журнале «Гендерные исследования» [1999. № 2].

<sup>1</sup> Киностудия Горького, 1998. Сценарий Юрия Короткова и Валерия Тодоровского по мотивам повести Р. Литвиновой «Обладать и принадлежать».

выстроен в секвенцию шагов, близких типическому нарративу волшебной сказки [Пропп, 1986]: 1) возлюбленный героини фильма Риты попадает в беду и исчезает; 2) Рита встречает глухую девушку по имени Яя, которая становится ее помощницей и подругой; 3) Рита и Яя выполняют серию задач, используя собственное тело и особенности мира глухих; 4) возлюбленный Риты показывает свое настоящее лицо; 5) Яя оказывается в руках злодеев; 5) Рита и Яя побеждают всех и наслаждаются волшебным даром глухоты.

Мы попросили студентов двух академических групп второго курса университета (30 человек в возрасте от 18 до 22 лет) дать развернутые комментарии по поводу персонажей «Страны Глухих»<sup>2</sup>. Одно из направлений современной кинокритики – так называемый феминистский текстуальный анализ фильма – старается ответить на следующие вопросы. Кто выступает главным героем фильма, кто представляет оппозицию, какую функцию выполняет женский персонаж, а какую – мужской (и наоборот – как не функционируют женщины или мужчины, как они не представлены в фильме)? Каково социальное значение этих определений? В каких поворотах сюжета идет речь об отношениях глухих и слышащих, женщин и мужчин? Каковы способы визуальной репрезентации женщин? Насколько стереотипны и фиксированы образы женщин и мужчин, и как эти образы конструируются фильмом? Однако анализ, который начинается и заканчивается лишь кинотекстом, уязвим, поскольку заключает в скобки или игнорирует условия и контексты производства и восприятия этого произведения [Kuhn, 1994. P. 79]. Тексты студенческих эссе представляют лишь одну из сторон контекста.

В нашем прочтении контекстом являются социальные и культурные определения глухоты и гендерных отношений. Понятия слышащего и глухого, высокого и низкого, мужского и женского относятся не только к характеристикам физического тела. Они связаны с социальным определением пространства: если одно в центре, то другое – на периферии, с краю. Глухие как раз и выступают такими маргиналами, экзотами, Низкими-Другими, о которых Слышащие создают мифы, призванные подпирать их собственный культурный статус и оправдывать властные амбиции.

---

<sup>2</sup> Студенческие эссе из архива автора. Исследование проводилось весной 1998 года в Саратовском государственном техническом университете.

В центре этих мифов – определение маргинального как находящегося на «краю цивилизации» [Said, 1985].

Быть «на краю» подразумевает исключение из «центра». Но, как показывает Роб Шилдс, социальные, политические, экономические отношения, которые привязывают периферию к центру, удерживают их вместе в сериях бинарных связей, не допускают их полное разъединение. Таким образом «края» становятся означаемыми всего того, что отрицают или репрессируют «центры»; края как «Другое», становятся условием возможности всех социальных и культурных целостностей. По этой причине то, что обыденно на периферии, так часто символически важно в центре. Низкое-Другое отвергается на всех уровнях социальной организации, но в то же время является инструментальной составляющей образных репертуаров доминантной культуры [Schields, 1991. P. 276].

По словам режиссера, образ глухих использовался для экзотики. В самом деле, ход нетривиален, и этот образ работает по аналогии с «чужаком», иностранцем. Таинственный мир глухих, который находится где-то рядом с нами, но о котором нам практически ничего неизвестно, открывает прекрасную возможность увлекательного антропологического кино-туризма. Однако еще до того, как отправиться в это путешествие с видеокассетой или билетом в руках, зритель участвует в производстве кинодискурса.

В социологии этот процесс, где одновременно участвуют институты масс-медиа, текст и аудитория, называется «культурным соглашением» [Gledhill, 1988. P. 64–79]. Имеется в виду, что кодирование информации знаками и художественными образами происходит в соответствии с системой смыслов и ценностей, характерных для данной культуры, повседневных символических взаимодействий между людьми, группами и субкультурами. Так, смысл кинообраза всегда будет продуктом диалога между устойчивой структурой художественного повествования и читателем, находящимся в определенной социальной позиции и уже усвоившим соответствующие эстетические и культурные коды [Ушакин, Бледнова, 1997. С. 18]. Важнейший компонент культуры, позволяющий достигать «культурных соглашений» на уровне современных мифов и идеологий, – это гендерные отношения. Например, образы «глухая женщина», «глухой мужчина» находятся в связи с существующим в реальности миром глухих, а также с реальными отношениями мужчин и женщин. В основе этой связи – легко распознаваемый код традиционных

гендерных ролей, и это именно то, что ожидается от женщин и мужчин в культуре большинства. Мужчины получают удовольствие, смотря на женщин (танцовщиц, натурщиц, проституток), женщины стремятся быть красивыми, чтобы на них смотрели. Мужчины соревнуются за обладание женщинами, женщины отождествляются с товаром, а отношения тех и других – с экономическим обменом. Знаки комбинируются таким образом, что они сообщают образу глухой стриптизерки связь с мифом о «роковой женщине», а образу глухого мужчины – с «добрым бандитом».

Однако никакой готовый набор значений невозможно вложить в текст так, чтобы он стал фиксированным и означал одно и то же для разных поколений и субкультур зрительских аудиторий. Это относится к прочтению текста с точки зрения репрезентации в нем гендерных отношений: ведь любой текст сам по себе уже есть отношение, поскольку создается не столько в момент его производства, сколько в момент восприятия [Kuhn, 1994. P. 13]. Вопрос о том, можно ли управлять восприятием текста, приобретает политическую важность и выходит на широкую область социальных и культурных реалий – вкусов, стилей, предпочтений, ценностей той или иной части населения, которой адресовано сообщение. Здесь пересекаются смысловые коды многих и многих текстов, в том числе масс-медиа, кино, литературы. Сюда же примыкают культурные традиции, закрепившиеся в языковых и социальных практиках и превратившиеся в неосознаваемый и неоспоримый «здоровый смысл».

Например, глухота – это не только понятие языка, но и культурное понятие. Как показывает словарь В. Даля, наша культура толкует глухоту через коды неспособности, замкнутости, безысходности, неадекватности, бескультурности и безлюдности, то есть *не-человеческого*: «Глухой – лишенный способности слышать; [то,] что без выходу, тупик; герметический; глухой к просьбам; не слышит беззаконий; глухое место, заросшее, необработанное или запущенное, пустырь, безлюдье». Тем самым мы характеризуем тех, кто не имеет сенсорных нарушений, но безответен к словам и чувствам других, безразличен к несправедливости. Однако те же самые атрибуты в реальной жизни зачастую приписываются и глухим людям в силу того, что в языке уже закрепились связи между актуальными, то есть действительными, и виртуальными, или возможными, характеристиками человека. Какой же на самом деле мир глухих?

В книге Дженнифер Харрис «Культурный смысл глухоты» [Harris, 1995. P. 172–174] говорится о барьерах, разделяющих глухих и слышащих. Эти барьеры распадаются на три разных уровня, и именно они определяют глухоту как социальное и культурное явление. Первый барьер – лингвистический, и во многом от него зависит герметическая природа Глухого и Слышащего миров. Глухие представляют лингвистическое меньшинство, поскольку общаются на языке, незнакомом большинству людей. В принципе для представителя малой группы теоретически возможно выучить язык большинства, но существует фундаментальное различие между глухими людьми и другими языковыми меньшинствами. Речь идет о необходимости смотреть на говорящего, или, выражаясь профессиональным жаргоном, о визуальной опосредованности коммуникации для глухих людей.

Кроме того, поскольку язык глухих не понятен другим людям, то коммуникация, возможная внутри группы, становится проблематичной при пересечении границ двух миров. Абсолютная необходимость переводчика для разрешения этой проблемы означает, что глухих часто ждет разочарование в ситуациях контакта с большинством. Глухие люди функционируют в мире слышащих, особенно в тех случаях, когда речь идет о занятости, моментах экономической важности. По большому счету эти контакты, к сожалению, недостаточны или ущербны. Своеобразный лингвистический барьер приводит к тому, что равноправная и осмысленная интеракция возможна только с какой-либо одной из сторон «забора». Речь идет о большинстве повседневных ситуаций, в которых оказываются глухие люди. Те случаи, когда слышащие люди тратят время и силы, чтобы изучить язык жестов, чрезвычайно редки, и коммуникация между глухими и слышащими не удовлетворяет обе стороны. Однако в наибольшей степени это фрустрирует глухих людей, которым приходится полагаться на «добрую волю» слышащего человека.

Второй уровень – это уровень аттитюдов. У глухих немного шансов изменить или повлиять на аттитюды большинства по отношению к ним и их языку. Более того, будучи «настроенными» на язык тела, глухие люди становятся чрезвычайно внимательными и замечают сигналы недоверия и неприязни, которые, порой даже не осознавая этого, выражают слышащие. Большинство слышащих людей предпочитает, не задумываясь, с легкостью стигматизировать и маргинализировать других, хотя изменить аттитюды было бы

возможно и даже несложно, и это сняло бы многие проблемы глухих. В результате, как выразился восемнадцатилетний студент в своем сочинении, глухие люди «вынуждены создавать свой круг общения, изолированный от всего общества, свою так называемую "маленькую страну"». Более того, изоляция глухих, кажется, происходит естественным образом, как единственная возможность выжить. По словам одной из опрошенных студенток, «людям, имеющим такую проблему, нужно смириться с ней и жить в своем собственном мире, находя в нем свои радости, так как здесь царит добро и понимание, меньше злости и ненависти людей друг к другу, чем в обычном мире».

Третий, и последний, уровень – символический, который воплощает культурный смысл глухоты. Те недостатки отношений между глухими и слышащими, которые проявляются на двух предыдущих уровнях, преодолеваются здесь путем наделяния Глухоты позитивными чертами. Глухие люди, выражая это, упоминают понятие общины, ощущение солидарности и истинной дружбы. Респонденты, с которыми работала Д. Харрис, были уверены, что подавляющее большинство слышащих людей никогда не оценили бы глухоту как нечто большее, нежели недостатки слуха. Для самих же представителей Глухого сообщества центральными были такие идеи, как братство (сестринство) с другими глухими людьми, простота выражения себя и коммуникации, любовь к языку жестов, даже отсутствие желания быть слышащим или пойти на хирургическое вмешательство, чтобы изменить физический, а значит, и социокультурный статус.

Если два первых уровня просто указывают нам параметры, которые разделяют слышащих и глухих людей, то символический – уровень культурного смысла – есть реальность мира глухих, сохраняемая особым образом теми, кто искренне предан ее принципам. Д. Харрис в своем исследовании рассматривает те социальные практики, которые конструируют и поддерживают культурный смысл глухоты изнутри. Но ведь символические барьеры служат не только для разделения, но и становятся местом соединения мира глухих и слышащих. Всевозможные взаимоопределения, заимствования, влияния действуют между субкультурой глухих и доминантной культурой слышащих. Мир глухих оказывается социальной «периферией», необходимой «центру» для поддержания собственного статуса.

Определение маргинальных мест и пространств происходит так: объектам, практикам, идеям и способам социального взаимодействия

приписываются атрибуты «низкой культуры», культуры маргинализованных [Schiels. 1991. P. 5]. Политика такого символического исключения основана на стратегии, которую Эдвард Саид назвал «позиционное превосходство». Высокое помещается в целую серию возможных отношений с Низким, никогда не отменяя своего высокого места. Так порождается серия амбивалентных репрезентаций и двусмысленных отношений к Низкому или Маргинальному.

Фильм «Страна глухих» построен на контрастах, они же служат дополнением друг друга, как и главные персонажи, – Рита (Чулпан Хаматова) и Яя (Дина Корзун) («Ты белая, а я черная»). Перечислим некоторые явные оппозиции, вокруг которых структурирован фильм:

глухие	—	слышащие
женщины	—	мужчины
слабость, подчинение	—	сила, власть
море	—	город
периферия	—	цивилизация
эмоциональная при-	—	экономический расчет
вязанность		
не-мужчины	—	мужчины

Эти оппозиции – барьеры между мирами – Слышащих и Глухих, Мужчин и Женщин. В то же время социальный порядок слышащего мира отражается, как в зеркале, в сообществе глухих. Как заметила одна из студенток, «Отношения между мужчинами и женщинами в этих двух различных "мирах" имеют много общего. Каждый, как говорит героиня этого фильма, живет для себя, для удовлетворения своих желаний. А глухим мужчинам женщины с хорошим слухом нужны, чтобы слышать то, что не могут услышать они. Мужчины дают деньги, нужные женщинам. С глухими женщинами никто не считается, говоря, что они не совсем здоровые и не совсем нормальные». Гендерные отношения в общине глухих воспроизводят тот же паттерн неравенства и функционалистское разделение ролей, как и во всем остальном «нормальном» обществе. Тем самым образ глухих высвечивает структуру традиционных отношений власти, которая в субкультуре Маргинальных-Других

остается той же, что и в «нашем» мире. В самом деле, персонажи без слуха очень похожи на любых других «нормальных» в этом фильме, только вот все они – мужчины: гангстеры из мафии, владельцы и игроки казино, сутенеры, наркодельцы.

Приключения Риты в беззвучном зазеркалье (на картину падает отблеск сказочной истории Льюиса Кэрролла) помогают ей понять безответственность и неадекватность «реального» мира. Подруга проводит героиню через *rites de passage* в новое состояние, которое можно было бы назвать эмансипированной, или освобожденной женственностью. Шумный мир города кодирует систему ценностей, которая разрушает отношения любви и заботы. Но отсюда можно сбежать на далекий остров, в утопическую Страну Глухих, фантазию героини. Фильм контрастирует «примитивную» культуру глухой женщины с «достижениями» мужской соревновательной культуры, причем тематические определения глухоты здесь неразрывны с атрибутами женственности. Социальная конструкция женщины как другого или аутсайдера в сексистском обществе («сексистское» в этой структуре значений обозначается «слышащим», «нормальным» или «мужским») не требует от нее ума, навыков обращения с техникой, экономической самостоятельности. Отмечая это, одна из студенток так представила гендерную дифференциацию мира глухих: «С одной стороны, глухой женщине проще найти свое место среди нормальных людей, чем глухому мужчине. Потому что отношение к женщине вообще формируется по ее внешнему виду. От мужчины же требуется его материальное положение, профессиональные способности и т. д. Тогда к нему будут относиться не как к инвалиду или умственно отсталому, а как к человеку, который добился чего-то своим трудом».

Глухие персонажи фильма могут говорить, не только используя язык жестов, но с акцентом, который выдает в них иностранцев, или с интонацией, свойственной людям с нарушениями интеллекта. Их насильственное говорение как бы раздваивает говорящее тело, деформация голоса кодирует диссоциацию личности. Речь показана как аффект, ощущение, эмоции. Голос Свины – главаря клана Глухих (Максим Суханов) – как бы производится «чужим» ртом, и человек, не слыша звуки собственного голоса, тем самым остается «в себе», сохраняет нарциссистскую целостность Я [Ямпольский, 1996. С. 202–205]. И все же этот глухой – более отзывчивый и ответственный, чем иные слышащие персонажи этого фильма.

Таким образом происходит и феминизация образа глухих. По словам восемнадцатилетней студентки, «мужчины здесь более преданные, чем обычные мужчины». Итак, наиболее глубокая оппозиция, которая структурирует фильм, – между мужчинами и *не-мужчинами*. Одна из студенток, раскрывая гендерные различия глухих, так отметила эту связь глухоты и феминности: «Женщины в "стране глухих" надеются на лучшее и не очень страдают из-за своей глухоты. Мужчины же больше мучаются из-за этого недостатка. Они не могут смириться с тем, что не слышат... Мужчины не мечтают о "стране глухих", как женщины, а хотят вернуть себе слух». Боязнь глухоты оборачивается страхом утраты мужского достоинства, приобретения «женских» черт. В свою очередь, стремление женщины «быть красивой» воспринимается как ее желание восполнить отсутствующий орган. Как заметил один из юношей после просмотра фильма: «Я постоянно говорю о красоте. Ей очень хочется быть красивее всех. Она считает, что красота компенсирует ее недостаток».

Лаура Мэлви утверждает, что в кино, как и в любом зрелище, женщина представляет собой объект наблюдения, но такая женщина возбуждает не только удовольствие, но и страх, ибо воплощает в себе угрозу для мужчины. Эта позиция основана на психоаналитическом аргументе, связывающем страх кастрации с самосознанием мальчика при виде тела матери, у которой отсутствует пенис. Поэтому репрезентации женщин могут представлять угрозу для наблюдателя: «женщина как икона, выставленная для обозрения и наслаждения мужчин, активных контролеров взгляда, всегда угрожает возбудить страх, который означала когда-то» [Mulvey, 1989b. P. 21]. С этим страхом можно совладать, пишет Аннет Кун, если превратить женщину в фетиш. Это достигается путем идеализации женского образа [Kuhn, 1994. P. 59]. Многие сцены «Страны глухих» напоминают иллюстрированные журналы из-за богатых красками ярких одежд женщин. Контрастные, выразительные цвета, яркие костюмы, макияж используются как подарочная обертка, чтобы «упаковать» женщин, чьи красивые тела оказываются, тем самым, под контролем пристального взгляда мужского персонажа и зрителя. Женская идентичность в этом фильме является производной от мужской, вернее, от мужского определения женственности и красоты.

Обычная судьба женщины в современном обществе, причем как в популярной, так и «высокой» культуре, – быть той, на кого смотрят, а привилегия смотреть,

по словам Лисбет ван Зунен, сохраняется за мужчиной [van Zoonen, 1994. P. 87]. Даже если женщины смотрят, то не своими собственными глазами. Глядя на себя в зеркало или листая иллюстрированный журнал, мы как бы примеряем канон, сделанный другими, тем самым превращаясь в объект зрения – вид. Этот канон включает предписания культурной индустрии выглядеть особым образом, быть «красивыми» и стройными, чтобы предоставлять другим (мужчинам) удовольствие от наблюдения за нами, а также политические, экономические и идеологические требования к выбору карьеры, сексуальной ориентации и семейных форм. В одной из сцен фильма женщины преподносят нам этот урок «политэкономии красоты»: «Яя: Нам нужно много денег... Рита: А зачем? Яя: Чтобы хорошо жить. Рита: А зачем? Яя: Чтобы быть красивой. Рита: А зачем?! Яя: Чтобы нравиться!».

Получается, что зеркало, в которое мы смотримся, изготовлено из мнений большинства, во главе которого – стереотипные представления о нормальности, о социальных ролях женщин и мужчин, формах их взаимоотношений. Однако по другую сторону этого «мужского» зеркала, за экраном мужских репрезентаций существует особый мир – чудесная Страна Глухих. Зазеркалье, как и любая утопия, – всего лишь мечта, но эта «темная сторона женской души» [Denzin, 1995. P. 141] ставит под вопрос монолитную силу и власть маскулинного взгляда. Каждая женщина находит себя во взгляде подруги, пытаясь избежать контроля со стороны мужского взгляда. Отрицание этого мужского взгляда-зеркала начинается на улицах Москвы, когда Яя обучает Риту «искусству» или новому ощущению глухоты, и они покидают шумную цивилизацию, погружаясь в воображаемый шелест моря. Для Риты – это вопрос новой идентичности. То, что она взяла от Яя, никогда не мог бы ей дать мужчина.

Вместе Рита и Яя открывают женскую субъектность, которая не определяется мужчиной и не находится под его контролем. Перефразируя Н. Дензину [Denzin, 1995. P. 148–149], можно сказать, что смотрящее в пыльную городскую суету мужское зеркало тускнеет и меняется на спокойное отражение морских волн. В фильме это, пожалуй, единственное и притом символическое изображение водной стихии – популярной в мировой кинематографии метафоры чувств, любви, а также феминности. Однако это еще и метафора смерти, колыбели, вечности. В романтической поэзии, указывает М. Ямпольский, звук прибора расшифровывается как «слово» по *more* или *never more* – никогда. Это «слово» возникает на линии, разделяющей

воду и берег, понимаемой как линия разделения миров [Ямпольский, 1993. С. 178]. Утопия успокоения в лоне природы вызывает к жизни особую субъектность, которая охватывает область человеческих чувств – не только визуальных, но основанных на множественности ощущений. Высвобождаемая в общество, эта мультисенсуальная область опыта угрожает маскулинному статусу-кво [Denzin, 1995. P. 141]. Активизация женщин, их самоопределение представляют угрозу разрушения установившихся властных отношений.

Современный кинодискурс различает для нас, зрителей, насильственную и агрессивную *femme fatale* и нормальную, благоразумную «фемину». Одним из вариантов зрительской интерпретации этого различения в «Стране глухих» может служить следующее замечание восемнадцатилетнего студента: «Для того чтобы поверить в реализацию своей мечты, она [Яя] находит себе подругу, у которой тоже возникает такая же проблема, ей тоже нужны деньги. <...> Но в процессе они понимают, что цель у них одна, но во многом, по достижению этой цели, они расходятся. Яя ненавидит мужчин, но она согласна идти на панель, лишь бы достичь своей цели, а цель ее – уехать далеко-далеко в страну Глухих, которую она сама для себя создала... Рита же согласна была идти на панель только лишь из-за любимого человека, которому нужны были деньги, и которому грозила опасность».

Отчасти Яя выполняет в фильме функцию *femme fatale*, однако здесь ее задача – разоблачить и уничтожить зловещую фигуру мужчины, а не другой женщины. Этот женский взгляд, подхваченный и отраженный Ритой, действует с такой силой, что в конце концов все мужчины убивают друг друга в мафиозной стычке, а женщины получают свободу. В. Тодоровский кодирует эмансипацию как свободу от слуха, глухоту. Кинематографическое ниспровержение мужского начала расшатывает незыблемый порядок, который обычно служит для того, чтобы держать женщин на их соответствующем месте, с правильной стороны замочной скважины.

В этом фильме персонаж Дины Корзун – королева стриптиза, объект мужского взгляда, но она же и вуайерист в буквальном смысле, когда наблюдает с верхнего этажа их временного пристанища за интимной встречей Риты и Алеши. В этот момент ее взгляд кодируется в невротических тонах – в нем читается одержимость ревностью. Причем действует он как волшебный прожектор, так что становится невозможным определить, кто субъект, а кто

объект, кто здравомыслящий, а кто безумный. В этом смысле женская сексуальность представляет угрозу установленному социальному (и сексуальному) порядку. Я не испытывает сексуального желания, когда «реальный» мужчина ищет с ней удовольствия, но использует свой разум, шарм и свою красоту как инструменты разоблачения маскулинных ценностей.

Насколько удастся это разоблачение авторам фильма и его зрителям? При желании фильм можно представить как текст, исследующий противоречия как личные, так и социальные, поскольку в нем показаны некоторые культурные черты маргиналий и поднимается вопрос, возможно ли женщине в современной России избежать мужских правил игры – консьюмеризации и социального исключения. В нем нет ответа на этот вопрос, как нет у сюжета его классического завершения, развязки. Здесь есть, пожалуй, начало дальнейшего движения. Эта открытость, незавершенность отличает картину от текстов многих новых русских кино, законченных, фиксированных в своей тенденциозности. «Страна глухих», хотя и не проговаривает феминистские вопросы напрямую, может быть при желании прочитана как работа оппозиционного характера. Однако хотя в «сообщении» и заложено оппозиционное содержание, этот фильм представляет собой образец культурной практики, действующей в рамках культурно доминантных способов репрезентации. Именно поэтому сильнее фильм, к тому же явно не перегруженный интеллектуально, вписывается в тело, эмоции аудитории.

Дело в том, что восприятием фильма во многом управляют заложенные в нем сексистские стереотипы, которые практически заглушают довольно сильную идею символизации глухоты как освобождения. Почему, например, женщины в «Стране глухих» зарабатывают деньги проституцией, а не угоняют машины или, скажем, не взламывают электронные системы защиты крупнейших банков? Такие знаки «маскулинности» отсутствуют в репрезентации женщин, и это играет важную роль при анализе фильма. Пытаясь прописать ценности и атрибуты глухой / женской культуры, авторы фильма принимают как должное и не подвергают сомнению атрибуты мужской культуры. Благодаря этому мужские персонажи получились плоскими, подобными игральным картам, а все Зазеркалье напоминает деревянный раек, в котором сменяются картинками весьма ограниченного репертуара. В финальной сцене фигуры людей, нарисованные мелом на асфальте, напоминают рассыпавшуюся веером

карточную колоду. И хотя глухая стриптизерка уходит со сцены, а проститутка ненавидит своих клиентов, такая синтагматическая связь знаков существенно не изменяет смысл картины. «Страна глухих» основана на такой форме сигнификации, где используются уже имеющиеся в культуре смыслы глухоты и гендерных отношений, и подразумевается, что зритель уже сформирован к моменту восприятия текста. Схожесть с существующими кинематографическими репрезентациями женщин – сексистскими и стереотипными – структурирует зрительское восприятие в привычных категориях доминантной идеологии феминности.

#### **Список источников**

- Айзенштейн З.* Экспортный феминизм Севера и Запада // Гендерные исследования. 1998. № 1. С. 15.
- Барт Р.* Метафора глаза // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. С. 93–100.
- Барт Р.* Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996.
- Барт Р.* Смерть автора // Р. Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, Универс, 1994б. С. 384–391.
- Батлер Дж.* Феминизм под любым другим именем: Интервью с Розы Брайдотти // Гендерные исследования. 1999. № 2.
- Гендерные исследования: феминистская методология в социальных науках.* Харьков: ХЦГИ, 1998.
- Де Лауретис Т.* Американский Фрейд // Гендерные исследования. 1998. № 1. С. 138–139.
- Дерябин А. А.* Репрезентация гендерных отношений в русском музыкальном видео // Потолок пола / Под ред. Т. В. Барчуновой. Новосибирск, 1998.
- Зверева Г.* Формы репрезентации русской истории в учебной литературе 1990-х годов: опыт гендерного анализа // Пол, гендер, культура. Немецкие и русские исследования / Под ред. Э. Шоре, К. Хайдер. М.: Рос. гуманитар. ун-т, 1999. С. 154–180.
- Ильин И. И.* Постмодернизм от истоков до конца столетия. М.: Интрада, 1998. С. 59–72.
- Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986.
- Романов П. В., Ярская-Смирнова Е. Р.* «Делать знакомое неизвестным». Этнографический метод в социологии // Социологический журнал. 1998. № 1/2. С. 36–64.
- Романов П. В., Ярская-Смирнова Е. Р.* Три цвета в инсталляции плюрализма: анализ киноре-презентации социального неравенства // Кому принадлежит культура? Общественные науки и перспективы исследований социокультурных перемен: Ч. 1. Казань: Терра-консалтинг, 1999. С. 96–108.
- Ушакин С. А.* Количественный стиль: потребление в условиях символического дефицита // Социологический журнал. 1999. № 3/4. С. 187–214.
- Ушакин С. А., Бледнова Л. Г.* Джеймс Бонд как Павлик Корчагин // Социс. 1997. № 12. С. 18.
- Ямпольский М.* Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 202–205.

- Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура». 1993. С. 178.
- Ярская-Смирнова Е. Р.* Мужчины и женщины в стране глухих. Анализ кинорепрезентации // Гендерные исследования. 1999а. № 2. С. 260–265.
- Allen D., Milsome C.* (eds). *The Book of the Cinema*. Artist House, London. 1979.
- Andermahr S., Lovell T., Wolkowitz C.* *A Concise Glossary of Feminist Theory*. London; New York: Arnold, 1997.
- Ang I.* *Watching Dallas*. London: Macmillan, 1991.
- Arbuthnot L. And Seneca G.* *Pretext and Text in Gentlemen Prefer Blondes* // P. Erens (Ed.). *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington, IN: Indiana State University, 1990. P. 112–126.
- Barrett M.* *Words and Things: Materialism and Method in Contemporary Feminist Analysis* // M. Barrett and A. Philips (eds). *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Barthes R.* *Mythologies: English translation*, Paladin Books, 1973.
- Berelson B.* *Content Analysis in Communication Research*. Glencoe, IL: Free Press, 1952.
- Berger A.* *Media Analysis Techniques*. Beverly Hills, CA: Sage, 1982.
- Bhabha H.* *The Location of Culture*. Routledge, 1994.
- Braham P.* *How the Media Report Race* // M. Gurevitch, T. Bennett, J. Curran, J. Woollacott (eds). *Culture, Society and the Media*. London and New York: Routledge. 1986. P. 271–272.
- Butler J.* *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Chodorov N.* *Feminism and psychoanalytic theory*. New Haven, CT: Yale University Press. 1989.
- Creed B.* *The Monstrous Feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993.
- Crowley H. and Himmelweit S.* (eds). *Knowing Women: Feminism and Knowledge*. Cambridge, UK, Cambridge, Mass: Polity Press, Open University, 1994.
- d'Acci J.* *The case of Cagney and Lacey* // H. Baehr and G. Dyer (eds). *Boxed In: Women and Television*. London: Pandora, 1987. P. 203–226.
- de Lauretis T.* *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Macmillan Press, 1987.
- Denzin N. K.* *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. London; Thousand Oaks; New Dehli: Sage, 1995.
- Eco U.* *Narrative Structure in Flaming* // E. del Buono and U. Eco (eds). *The Bond Affair*. London: Macdonald, 1966.
- Foucault M.* *Power and Sex* // Kritzman L. D. (Ed.). *Politics, Philosophy, Culture*. London: Routledge, 1998.
- Foucault M.* *The History of Sexuality. Vol. 1. An Introduction*. London; New York: Penguin Books, 1978.
- Franklin S., Lury C. and Stacey J.* (eds). *Off Centre: Feminism and Cultural Studies*. New York: Harper Collins Academic, 1991. P. 11.
- Gledhill C.* *Pleasurable Negotiations*. In: E. D. Pribram (Ed.). *Female Spectators: Looking at Film and Television*. London: Verso. 1988. P. 64–79.
- Goldberg D. T.* *Racist Culture. Philosophy and the Politics of Meaning*. Oxford; Cambridge: Blackwell, 1993.

- Hall S.* The Spectacle of the «Other» // Representation. Cultural Representations and Signifying Practices / Ed. by Stuart Hall. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage, 1997. P. 223–290.
- Hargreaves J. A.* Sport, Power and Culture. Cambridge: Polity Press, 1987.
- Hobson D.* Crossroads: The Drama of a Soap Opera. London: Methuen, 1982.
- Hooks B.* Yearning: Race, Gender and Cultural Politics. Boston, MA: South End Press, 1990.
- Jakubovicz A.* (Ed.). Racism, Ethnicity and the Media. StLeonard: Allen and Unwin. 1994.
- Kelly J.* Did Women Have a Renaissance? // R. Bridental and C. Koonz (eds). Becoming Visible: Women in European History. Boston: Houghton Mifflin, 1977.
- Kesselman A., McNair L. D., Schniedewind N.* (eds). Women: Images and Realities: A Multicultural Anthology. London; Toronto: Mayfield Publishing Company, 1995.
- Kuhn A.* The Power of the Image: Essays on representations and sexualities. London and New York: Routledge and Kegan Paul, 1985.
- Kuhn A.* Women's Pictures: Feminism and Cinema. London; New York: Verso, 1994.
- Lewis J.* Ideological Octopus: an Exploration of TV and Its Audience. London: Routledge, 1991.
- Lidchi H.* The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures // Representation. Cultural Representation and Signifying Practices. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage, 1997.
- Loshitzky Y.* The Radical Faces of Godard and Bertolucci. Detroit, 1995.
- Mellen J.* Women and Their Sexuality in the New Film. Davis-Pynter. London, 1973.
- Moore S.* Interpreting Audiences: The Ethnography of Media Consumption. London: Sage, 1993.
- Mulvey L.* Fetishism and curiosity. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press and BFI Publishing, 1996.
- Mulvey L.* Visual and Other Pleasures. London: Macmillan, 1989a. P. 170–171.
- Mulvey L.* Visual Pleasure and Narrative Cinema // Laura Mulvey. Visual and Other Pleasures. Houndmills: Macmillan, 1989b. P. 14–26. [First published in Screen. Vol. 16. No. 3. 1975. P. 6–18.]
- Penley C.* (Ed.). Feminism and Film Theory. New York and London: Routledge and BFI Publishing, 1988. P. 3.
- Peterson A.* Unmasking the Masculine: 'Men' and 'Identity' in a Sceptical Age. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage, 1998.
- Radway J.* Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Culture. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.
- Said E.* Orientalism: Western Concepts of the Orient. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- Schiels R.* Places on the Margin: Alternative geographies of modernity. London and New York: Routledge. 1991.
- Shakespeare T.* Power and Prejudice: Issues of Gender, Sexuality and Disability // L. Barton (Ed.). Disability and Society: Emerging Issues and Insights. Essex: Longman, 1996. P. 191–214.
- Stacey J.* Desperately Seeking Difference // P. Erens (Ed.). Issues in Feminist Film Criticism. Bloomington, IN: Indiana State University, 1990. P. 365–380.
- Stacey J.* Star-Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship. London and New York: Routledge, 1994.
- Tuchman G.* Hearth and Home: Images of Women and the Media. New York: Oxford University Press, 1978.
- van Alphen E.* Francis Bacon and the Loss of Self. ГОРОД Reaction Books. 1992.

*van Zoonen L.* Feminist Media Studies. London; Thousand Oaks; New Dehli: Sage, 1994.

*Wood J. T.* Gendered Lives: Communication, Gender, and Culture. Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1993.

*Woollacott J.* Messages and Meanings // M. Gurevitch, T. Bennett, J. Curran, J. Woollacott (eds). Culture, Society and the Media. London and New York: Routledge, 1986. P. 91–111.