

Е.Р. Ярская-Смирнова

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 «здравого смысла» или быть фиксатором стереотипов.

Фильм Валерия Тодоровского «Страна глухих»¹ – одна из удач масс-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 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»². 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.

[□] Сокращенный вариант данной статьи был опубликован в журнале «Гендерные исследования» (1999. № 2).

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

² Студенческие эссе из архива автора, 1998.

Поскольку отправитель и получатель текста не всегда используют один и тот же код, чтобы зашифровать и читать сообщение, становится возможным зазор между авторским видением и зрительским восприятием фильма, происходит его интерпретация и реинтерпретация. 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 кинокритики пересекается с социологией кино и социокультурным анализом репрезентаций, поскольку простирается за пределы текста, до отношений фильма и зрителя в контексте культуры.

Аннет Кун называет такой контекстуальный подход, основанный на семиотике и феминистском психоанализе, «делать видимым невидимое (Making Visible the Invisible)». Это социологическое феминистское прочтение фильма, которое выявляет способы конструирования «женщин» в кинообразах или нарративной структуре, помещая сюжет в конкретные социальные практики властных отношений, учитывая контекст производства фильма, типов социальных отношений. 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 в зависимости от политических, экономических условий до зрительских пристрастий, стилистических особенностей аудитории (Kuhn, 1994, p. 71).

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. 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 означающими 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, 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, 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 «здравый 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 наделения 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, 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 привязанность	—	экономический расчет
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 Кэролла) 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 Свињи – 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 возратить 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 говорит 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 Zoopen, 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»: «Я: Нам нужно много денег... Рита: А зачем? Я: Чтобы хорошо жить. Рита: А зачем? Я: Чтобы быть красивой. Рита: А зачем?! Я: 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 прибоя 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».

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 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.

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. 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. 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.

Библиография

- Айзенштайн 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 кинорепрезентации 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 Павка 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.
- Arbutnot 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 Delhi: Sage. 1995.
- Eco U.* Narrative Structure in Flaming. In: 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, 1989 b. 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 // Barton L. (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. 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