

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
КАФЕДРА ТЕЛЕБАЧЕННЯ**

**Блажко Інеса Олександрівна**

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

**ЕВОЛЮЦІЯ КВІР-ТЕОРІЇ В ІГРОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ  
США ТА ЄВРОПИ  
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Галузь знань 02 Культура і мистецтво  
Спеціальність 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»  
другий (магістерський рівень) вищої освіти

Ступінь: магістр

**Науковий керівник:**

**Косачова О. О.** \_\_\_\_\_

канд. наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК

**Рецензент:**

**Стародубцева Л. В.** \_\_\_\_\_

доктор філос. наук, проф.,

зав. кафедрою медіакомунікацій

ХНУ ім. В. Н. Каразіна

Харків – 2019

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ .....	7
1.1 Історіографія проблеми .....	7
<i>1.1.1 Проблематика «квірності» екранного мислення: між постмодернізмом та гендерними студіями.</i> .....	7
<i>1.1.2 Універсалізм квір-теорії в художньо-кінематографічному контексті.</i> .....	17
1.2 Методи дослідження .....	24
1.3 Глосарій .....	26
Висновки до розділу 1. ....	31
РОЗДІЛ 2. КВІР-ТЕОРІЯ В ІГРОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ США ТА ЄВРОПИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ (КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС) .....	32
2.1. Квір-теорія в ігровому кінематографі США кінця ХХ – початку ХХІ століття .....	32
<i>2.1.1. Причина появи та межі актуальності.</i> .....	32
<i>2.1.2. Ігрове кіно США під дією принципів квір-теорії.</i> .....	36
2.2. Квір-теорія в ігровому кінематографі Європи кінця ХХ – початку ХХІ століття .....	45
<i>2.2.1. Вплив квір-теорії на ігрове кіно Європи: питання генезису та форм розвитку.</i> .....	45
<i>2.2.2. Прояви квір-теорії в ігровому кіно Європи.</i> .....	49
Висновки до розділу 2. ....	53

РОЗДІЛ 3. КЛАСИФІКАЦІЯ ІГРОВОГО КІНЕМАТОГРАФУ США ТА ЄВРОПИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ ЗА ТИПОМ КВІРНОСТІ .....	54
3.1. Гомосексуальність в кінематографі .....	54
3.2. Жіноча гомосексуальність в кінематографі .....	61
3.3. Трансгендерність в кінематографі .....	65
Висновки до розділу 3. ....	72
ВИСНОВКИ .....	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	78

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Вплив квір-теорії на розвиток ігрового кінематографу в Європі та США важко переоцінити. За останні двадцять років під впливом актуалізації проблематики гендеру та пост-гендеру сформувалася низка ідейно-художніх феноменів та кінематографічних явищ, що переконливо засвідчують як суто мистецькі, так і соціальні зміни.

З появи напрямку в американському незалежному кінематографі, що мав назву New Queer Cinema (нове «квір» кіно), і до сьогодні режисери намагаються відкрито висвітлювати питання квір-культури, політики та ідентичностей. Також і в сучасному науковому процесі квір-дослідження набули значного розвитку.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Магістерська робота виконана на кафедрі телебачення і відповідає комплексній темі Харківської державної академії культури “Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти” (Державний реєстраційний номер 0109U000511) і науковому напрямку “Аудіовізуальне мистецтво в контексті сучасної культури” кафедри телебачення ХДАК.

**Мета роботи** полягає в дослідженні та описі проявів квір-теорії в ігровому кінематографі США та Європи, у виявленні особливостей створення та існування ігрового кіно з квір-тематики.

Для досягнення поставленої мети нами був поставлений наступний ряд завдань:

- зібрати, систематизувати та проаналізувати літературу із зазначеної теми;
- охарактеризувати причини появи та межі актуальності квір-теорії;
- сформуванати понятійний апарат дослідження;

- визначити ключові аспекти, які демонструють вплив квір-теорії на практику кіновиробництва та споживання екранних продуктів;
- дослідити здатність квір-теорії адаптувати сценарні та художні рішення до багатьох суміжних, транс-естетичних ідей;
- класифікувати приклади ігрового кінематографу США та Європи за трьома типами квірності;
- визначити форми і типи впливу квір-теорії на ігрове кіно.

**Об'єкт дослідження** – ігровий кінематограф США та Європи кінця ХХ – початку ХХІ століття.

**Предмет дослідження** – прояви квір-теорії в кінематографі.

**Хронологічні межі роботи** окреслені метою і завданнями дослідження і охоплюють період 1980-х – 2018-х рр.

**Методи дослідження** включають як коло загальнонаукових (синтезу, порівняння, узагальнення, методи абстрагування та конкретизації), так і спеціальних. До останніх належать методи класифікації і типологізації, метод образно-стильового аналізу, метод типово-жанрового аналізу.

**Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що на сторінках роботи:

- запропонована авторська класифікація ігрового кінематографу США та Європи за трьома типами квірності;
- вперше визначено форми і типи впливу квір-теорії на ігрове кіно;
- вперше досліджено здатність квір-теорії адаптувати сценарні та художні рішення до багатьох суміжних, транс-естетичних ідей.

**Практичне значення роботи.** Можливість використання запропонованих результатів як для навчання майбутніх фахівців кіно у межах зазначеного паспорту спеціальності, так і для кращого розуміння нюансів кінематографу та гендерних досліджень що може стати у пригоді фахівцям напряму психології та соціології.

**Апробація основних результатів дослідження** здійснювалась шляхом обговорення доповіді на Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття».

**Структура роботи** обумовлена її метою і завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (у кількості 73 позицій) та додатків. Загальний обсяг роботи становить **84** сторінок, з яких 78 – основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1 Історіографія проблеми

*1.1.1 Проблематика «квірності» екранного мислення: між постмодернізмом та гендерними студіями.* В межах вітчизняних досліджень кіномистецтва квір-теорія лише починає здобувати свої інтелектуальні позиції. На наш погляд, сучасний етап можна назвати ознайомлювальним, так як наразі у переважній більшості досліджень можна зустріти або загальні міркування з приводу впливу теорії на художні практики, або окремі сюжети, які лише побіжно пов'язують проблематику естетики кінематографа із питаннями гендеру, фемінізму чи в найбільш широкому контексті – «квірності».

Серед дослідників, яких можна вважати першопрохідцями у цьому напрямі, передусім назовемо В. Суковату. Саме із її дослідженнями пов'язана ідея деконструктивних рис квір-теорії в межах різноманітних художніх практик.

Так, у своїй програмній статті («Квір-теорія: соціокультурні підґрунтя виникнення й термінологічні дискурси», 2011 р.) вчена запропонувала достатньо розлоге бачення концептуальних меж теорії та накреслила рельєфну панораму її застосування.

Як вважає В. Суковата, сама по собі квір-теорія націлена на деконструкцію «принципу універсальної гетеросексуальності». У своєму найбільш широкому значенні ця теорія постулює нищівність понять «чоловік» та «жінка» навіть у суто фізіологічному сенсі. Маючи за свої першовитоки концепцію соціального походження сексуальності М.Фуко,

квір-теорія також констатує нормативність впливу суспільства та його стереотипів на вибір ідентичності. [61, с. 84].

Слід окремо наголосити на тому, що ці засадничі властивості «квірності» мають пряме відношення до кінематографічної семіотики, а в більш широкому сенсі – до проблеми естетики кіно, як соціального продукту.

Так, на наше переконання, поява наукового інструментарію, що запропонував оцінити значення соціальних ролей як мінливих та змінних, поступово поставила на порядок денний проблему героя в кінематографічному тексті. Якщо у 1970-х – 1980-х рр. домінувала проблематика соціальної невизначеності героя, то на зламі 2000-х його профіль набув гендерно-орієнтованого значення. У цей період кінематографічна мова досить швидко почала відчувати та усвідомлювати силу і впливовість квір-теорії. Пошук «іншого» в межах існуючих у суспільстві стереотипів та норм є надзвичайно зручною лакуною для інтерпретації сексуальності, як пошуку «іншого» в самому собі. Насправді цей компонент екранного дискурсу є настільки важливим для самопрезентації героя (дієвого персонажа), що його повсякчасна присутність в багатьох кінострічках практично не викликає заперечень.

Як вважає А. Суковата, деструкція квір-теорії спричинила взаємне існування двох «вимірів» концепції, які не лише відрізняються сутністю онтологічних підходів, але й по-різному розкривають властивості художнього простору, що намагається розкрити їх через свої засоби та форми репрезентації.

Т.зв. вузький вимір є виміром «маргінальних сексуальних практик» [61, с. 84], де «квірність» по суті дорівнює проблематиці пошуку сексуальності, який може тривати, розгортатися в різних напрямках, змінюватися тощо.

Т.зв. широкий вимір позиціонує квір-теорію як проблематику пошуку «іншого» [61, с. 84]. Своєю чергою цей «інший» може не обов'язково бути дотичним до гендерності або виражати саме сексуальні запити, проте його



вразливість у суспільстві норм та правил і бажання вийти за їхні межі, визначає його конструктивно-художні риси.

Проте насправді, на чому наполягає А. Суковата, то це на усвідомленні деконструкції героя, що трансформується під впливом позначки «квір». Тому вузький вимір завжди адресуватиме такого героя до світу ЛГБТ або царини ненормативної сексуальної поведінки (садо-мазо, зв'язування тощо), а широкий – наголошуватиме на первинності «надстатевої» онтології. По суті, за думкою, вченої, другий випадок «в теоретичному сенсі констатує наявність гендерно-сексуальних моделей, що принципово перебувають «зовні» будь-якої стабільної ідентичності, як гетеросексуальної, так і гомосексуальної». [61, с. 84].

Важливо наголосити на тому, що подібна невизначеність квір-теорії веде до невизначеності естетики та художніх значень в кінематографічних творах. Окрім цього не слід забувати, що синтетичні властивості кіно використовують практично усі суміжні стратегії художнього мислення. Наприклад, поняття квір активно експлуатується панк-культурою, як в музичному так і в літературному контекстах, і це не може не позначатися на «вторинному» використанні цих тем в кінострічках, куди квір-концепти потрапляють, приміром, через музичні культури, в «готовому», сформованому вигляді.

Не менш важливою властивістю сучасного етапу дослідження квір-теорії є трансформаційна концепція.

Сьогодні є достатньо очевидним те, що квір-теорія – це парадигма переосмислення. Її концептуальне значення впливає передусім із виявлення, дослідження та прогнозування трансформаційних процесів, які пов'язані із проблематикою гендеру. У цьому контексті саме пошук взаємодії «квірності» із кінематографічною мовою, яка також постійно змінюється та еволюціонує, постає одним із найбільш цікавих сюжетів в аналізі генезису кіно, як твору мистецтва.

В межах даного напрямку передусім згадаємо дослідження Т. Червінської, яка активно працює із проблематикою квір-теорії як предметного дослідницького поля гендеру.

В контексті завдань нашого дослідження первинними є питання реакції кінематографічного мовлення на виклики анти-нормування статті. Вчена наголошує на тому, що «методологічний інструментарій квір-теорії спрямований на переосмислення поняття «норми», а також засоби і обмеження конструювання статі, сексуальності, гендерної ідентичності». [66, с. 59].

Вочевидь у такому контексті потребує відповіді запитання: чи здійснює подібну практику кінематографічна дія? Чи здатна існуюча модель екранної репрезентації спочатку відтворити подібні запити «поза-статтєвого» мислення, а потому ще й запропонувати візуальну модель її художніх форм вираження, які при цьому матимуть потенційну можливість вийти за межі вузького субкультурного поля та бути доступними масовому глядачеві?

Т. Червінська вважає, що можливими відповідями на подібні запитання може бути усвідомлення того, що «квір-теорія – це міждисциплінарний академічний проект», який сформувався у вигляді «радикальної теоретичної альтернативи більш конвенційним концепціям гендеру та сексуальності» [66, с. 97].

З нашої точки зору це важливо для усвідомлення взаємозв'язку в середині еволюції кінематографічної мови. Так, якщо квір-студії сформувалися на ґрунті дискусії в рамках гендерних досліджень, що «через цілу низку гуманітарних теорій (економічних, соціальних, політичних, тощо) намагалися інтерпретувати взаємовідносини між статями» [66, с. 59], то квір-кінематограф так само виглядає продуктом дискусій в кордонах гендерного кіно 1980-х – 1990-х років.

Наприклад, якщо квір-теорія «проблематизує» три ключові поняття: гендерна ідентичність, сексуальність і норма [66, с. 61], то їхнє

кінематографічне втілення передусім пропонує художнє, стильове та соціально-естетичне осмислення зазначених понять, як мистецьких явищ.

Ще одна трансформаційна властивість квір-теорії пов'язана із її універсальною здатністю залучати до свого внутрішнього концептуального кола практично будь-які прояви ненормативності та усвідомленого маргіналізму (звичайно у тому випадку, коли він має виражену соціальну спрямованість та спирається на раціональні витоки).

Так, Т. Червінська стверджує, що саме поняття «квіру» надає тим, хто його використовує «можливість уникнути жорстких категорій визначення й фіксації меж власної ідентичності й акцентує на її хиткості» [66, с. 64]. В остаточному рахунку це призводить до того, що будь-які намагання «чіткої фіксації варіацій приводять до конструювання нових ідентичностей, які не охоплюють усього спектру і багатоманітності практик, з якими насправді стикається індивід протягом свого життя» [66, с. 64]. Відтак, саме «квір» як явище набуває соціального масштабу, а відкритість теорії фактично «запрошує» до асоціації із нею навіть «гетеросексуальних індивідів», що намагаються «визначити власну критичну позицію відносно нормативних приписів та ієрархій суспільства» [66, с. 64-65].

В якості ще одного прояву пост-трансформацій кінемистецтва, які по суті поєднали проблематику фемінізму та квіру, є питання «артхаузності» гендерного кіно.

Як вважає О. Коновалов, дослідник цієї проблеми, сьогодні склалася надзвичайно цікава змістовно-термінологічна узгодженість між такими феноменами як арт-сінема, арт-хаузне кіно та квір-тематика у кіно. Через те, що усі зазначені явища активно експлуатують естетику меншин та субкультур, а «артівські» кінопродукти самі по собі орієнтовані виключно на суб-аудиторії, глядач готов сприймати скоріше щось одне, ніж три різні віддзеркалення чогось схожого або спорідненого. Як вважає вчений, не в останню чергу «через таку спрямованість арт-сінема на меншини, навіть звичайні фільми, в яких присутня квір-тематика, часто класифікуються як

артхаусні» [43, с. 26]. При цьому паралельно із цим процесом, що його інспірує глядацька аудиторія, відбувається і поступове «виведення конвенційного квір-кінематографу за межі класичного розуміння арthouseного кіно», що віддзеркалює позицію професійної спільноти митців.

На наш погляд, навіть у подібному прикладі неузгодженості можна за бажанням помітити еластичність «квірності», що не збирається визначатися та виявляти себе через традиційні інтелектуальні канали дефініції.

Окрім цього відмітимо, що «арт-хаузність» – це передусім специфічна художня мова. Це нішеве кіно (кіно лакуни), що представляє специфічні проблеми у специфічному ракурсі. По суті саме арт-хауз може виступати (і виступає!) в якості жанрового субстрату квір-кіно. «Квірність» не піддається остаточному визначенню, а тому навряд чи може стати явищем масового вжитку. Проте водночас, на нашу думку, саме маргінальність квір-естетики в багатьох випадках є тим фактором, що стримує рух цього кіно до широкої публіки. Відтак, не має нічого дивного у тому, що, за висновком О. Коновалова, «багато робіт так званого феміністського та квір-кінематографу сьогодні асоціюються саме з арthouseним напрямком» [43, с. 29].

За останні роки окрім проблематики гендерних студій, фемінізму та «нової сексуальності», квір-теорія отримала ще декілька цікавих дослідницьких імпульсів, які по різному розкривають специфіку взаємовідносин теоретичних припущень «квірності» із реальною практикою кіновиробництва.

Насамперед, важливу роль відіграють сьогодні т.з. критичні кіно-студії, які репрезентовані увагою до дискурсу нищення, дисфункціональної естетики та осмисленню фрагментації художньої мови кіно.

В центрі увагу цього аспекту студій – проблематика «іншого», як виклик до звичайного, побутового та повсякденного.

Наприклад, А. Марчишина вважає, що в цьому аспекті розвитку теорії проступає її спорідненість із постмодерністською проблематикою. В такій якості, свого роду, «постмодерністська квір-ідентичність спростовує

соціальні стереотипи й постійно перебуває у процесі змін» [с. 82 / Марчишина А. Гендерна ідентичність у квір-теорії: історія та методологія поняття]. Зрештою, посилаючись на відомих теоретиків проблеми квір-контексту (наприклад, Л. Фіол-Матта), вчена наголошує на тому, що саме постмодерністський дискурс синонімізує внутрішнє значення термінів «квір» та «інший». Проблема «іншого» також стає максимально мінливою, невизначеною, широкою і проголошує потенційну можливість зарахувати до її категоріального поля усі ті випадки, коли «ідентичність суб'єкта не вписується в домінуючу модель ідентифікації – гендерної, статевої, расової, національної, тілесної» [с. 82-83].

В ракурсі іншого прояву квір-ідентичності розглядає точки дотику кіномистецтва та «квірності» А. Дейнека. Автор наголошує на тому, що критичність традиції, у межах якої формувалися і гендерні студії, і квір-дослідження, завжди перепліталися із «політичним активізмом та емансипативною боротьбою проти різних форм дискримінації і соціальної ексклюзії» [35, с. 82]. Це, своєю чергою, покликала до життя протестні функції, що доволі швидко набули художніх форм та виразилися у специфічному візуальному амплуа.

Варто погодитися із думкою, що продемонструвати кінематографічними засобами міркування з приводу еластичності статті набагато складніше, ніж описати їх засобами літератури чи припустити у вигляді теоретичних постулатів. В деяких випадках це призводить до певної розмитості маркеру «квірності». Наприклад, чимало запитань викликали образи головних героїв після виходу кінострічки «Матриця».

А. Дейнека вважає, що естетика руйнування нормативності статті в цьому контексті виконує вторинну роль, поступаючись соціальним значенням таких актів. В межах критичного кіно слід розрізняти, для прикладу, проблему бути фізіологічно жінкою (мати жіноче тіло), і відчувати себе жінкою: «...Саме вміння «бути жінкою», «бути матір'ю», відповідати нормативним критеріям «жіночості» набувається в ході соціалізації і є навичкою неуніверсальною та

культурно зумовленою, тобто потрапляє в зону компетентності соціальних, а не природничих наук» [35, с. 82-83].

В якості ще одного прояву спорідненості квір-досліджень із кінематографічними пошуками нової мови та нової екранної «лексики», слід розглянути питання трансформації ігрового кіно, що зазнає впливу «еластичної» естетики пост-гендеру.

На наш погляд, коли квір-естетика стає предметом аналізу за допомогою ігрового кіно, трансформуються обидві сторони, що взаємодіють. З одного боку, під тиском традиційних виражальних засобів кіно «квірність» все більше і більше нагадує ідеологему, сформульовану як відсутність такої. Парадокс якраз у тому, що намагаючись бути еластичною, квір-теорія постулює свою невизначеність, яка поступово набуває форми ідеології.

У зазначеному контексті, окрім зарубіжних дослідників (наприклад, З. Кракауера, автора т.зв. теорії дзеркала), слід згадати Ю.Бондаренка. Його стаття, що присвячена проблемі кіно як засобу поширення ідеології, показує цікаві грані зазначеної взаємодії.

Так, вчений звертає увагу на універсалізм ідеологем, які можуть набувати форми як «ідеологічно маркованих концептуальних ознак», приміром щодо влади, суспільних або родинних відносин, так і виступати у вигляді риторичної репрезентації через «слова, словосполучення ... та інші особливо значимі символи» [29, с. 47]. На цій основі Ю.Бондаренко пропонує розглядати декілька «видів прийомів і технік репрезентації ідеологем у кінофільмах» [29, с. 49].

По-перше, він звертає увагу на образ головних героїв, як «ключових трансляторів ідей». В кінематографічній мові це здійснюється зазвичай через соціальні та приватні характеристики, що поєднуючись в одне ціле, формують екранний профіль героя.

Слід зазначити, що квір-теорія додала до традиційних меж репрезентації героя декілька важливих компонентів, які до цього часу не мали прямих асоціацій із проблематикою гендеру. Наприклад, Джек-Джудіт Галберстам

звертає увагу на стереотип «не-успіху» героя, який увійшов до кінематографу саме на хвилі уваги до «квірності» художнього мислення: «Бути неуспішними - це те, що квір-люди роблять і завжди робили винятково добре; для квір-людей неуспіх може бути стилем» [36, с. 23].

Варто зазначити, що Ю.Бондаренко пов'язує проблематику ретрансляції ідеології за допомогою розкриття сутності образу героя із питанням соціальної страти (класу), наголошуючи на тому, що в більшості кінострічок 2000-х років саме герой з певного класу або соціальної групи виступає «каналом поширення цінностей і стереотипів поведінки» [29, с. 49]. Не можемо не додати від себе, що подібні міркування вченого цілком логічно узгоджуються із концепцією «критичної іконології» В. Дж. Т. Мітчелла, який за допомогою схожого типу аналізу демонстрував важливу для суспільства практику народження нової візуальної форми: образ постає чимось середнім між «парадигмою» і «аномалією» [30, с. 6]. Аномальність для більшості глядачів «квірності» образу героя насправді, під таким кутом зору, стає лише першою стадією в побудові парадигми, що в подальшому може закласти підвалини для нової ідеологічної субординації.

По-друге, не менш важливим ретранслятором ідейно-художнього та ідеологічного змісту виступає продукування ієрархій та нормативних конструкцій, які допомагають глядачеві орієнтуватися у літературно-сценарних тонкощах екранних оповідей. Що цікаво, вчений вважає, що існує певний взаємозв'язок між жанрами та типами такої репрезентації. Наприклад, у мелодрамах та комедіях зазвичай «демонструються правомірність та «нормальність» ієрархічної системи й фактично ніколи не ставляться питання про соціальну справедливість існуючого устрою» [30, с.50]

Образні маркери квір-підходів у межах подібних стереотипних норм виступають як деконструктивні елементи, адже «квірність» само по собі є носієм «ідеології» невизначеності (еластичності).

В межах екранної дії репрезентація такого непростого образу потребує певних зусиль. На нашу думку, пошук образності та візуальної стратегії вираження квірної поведінки безпосередньо призводить до провокування кіноестетики. В даному разі покличемося на дослідження Н. Копилової, що вважає практики кінематографічного естетизму найбільш придатною можливістю для пошуку та ретрансляції «маргінальних» профілів гендерності. [44]. Наприклад, вчена стверджує, що в тому разі, коли «виникає питання про існування проміжних або маргінальних гендерів, які не можуть бути з упевненістю віднесені до двох загальноприйнятих» [44, с. 223], формується передусім новий візуальний стереотип. Саме він виступає в ролі певного ілюстратора тих поки що остаточно нез'ясованих ієрархічних форм, які існують візуально, проте ще не осмислені на соціальному рівні. Саме так виникає візуальна характеристика «бігендеру», «трансгендеру», «перформативного» гендеру тощо, оскільки через ці невизначені, часто проміжні візуальні форми, «знаходять своє вираження» нові конструкції образу [44, с. 223].

Окремо зазначимо, що намагаючись розв'язати цю проблему бачення проміжних гендерних образів в мистецтві, Н. Копилова пропонує розташувати у центрі візуальної репрезентації поняття «андрогінності». З її точки зору, це дозволяє отримати прямий зв'язок між соціальними та візуальними контекстами проблеми, коли ідея андрогінності «поступово втрачає свій сакральний зміст, залишаючи за собою набір певних конотацій», репрезентованих «у сфері кінематографу, політики, шоу-бізнесу, ... моди, повсякденності тощо» [44, с. 224].



*1.1.2 Універсалізм квір-теорії в художньо-кінематографічному контексті.* Прояви квір-теорії в кінематографічних роботах, на думку багатьох дослідників цього питання, поки що не мають сильно розвиненої традиції. Насамперед причиною цьому є відносна новітність теорії (1980-ті – 1990-ті роки). Проте зважаючи на синтетизм уявлень про квір-культуру та «квірність» як спосіб мислення, окремі аспекти цього явища почали проникати до кінематографічної проблематики практично паралельно із формуванням принципів самої теорії. В багатьох випадках це породжує цікаве поєднання визначених та цілком усталених концептів теорії із новими, часто провокативними та поки що не доведеними аргументами та пошуковими стратегіями. В якості прикладу цього розглянемо декілька найбільш загальних досліджень, що накреслюють панорамну картину проблеми співіснування квір-концепцій в умовах сучасного етапу гібридизації та трансформації художньої мови кіно.

Насамперед згадаємо цікаву концепцію генезису художньо-стильових властивостей кінематографу, що відчуває вплив квір-теорії, яку пропонує Ф. Фуртай-Проскура (2011 р.) [65]. Вчена вважає «квірність» частиною антропологічної проблематики кіно XXI ст., яка передусім досліджує людину як соціальну та біологічну істоту. В якості фільмів, що репрезентують ці нові якості (або за словами вченої: «провідні світоглядні тенденції нового кінематографа») вона називає стрічки Міхаеля Ханеке «Піаністка» та Пітера Джексона «Володар кілець» (обидві 2001 р.).

Зокрема кінострічку М. Ханеке за романом нобелівського лауреата Ельфріди Єлінек «Піаністка» вчена вважає не тільки «глибоко антропологічною», але й відносить її до прикладів «кіновтілення «квір-теорії». Ф. Фуртай вважає, що підкреслення «моменту незафіксованості сексуальної ідентичності сучасного суб'єкта» є тим самим ключовим контекстом цього кіно, яке продукує квірність мислення та визначає відповідну художньо-стильову та, у ширшому сенсі, естетичну, «оболонку»

кіно. У такому контексті проступає декілька важливих рис, що можуть бути віднесені до класичного «набору» тверджень квір-теорії.

По-перше, експлуатація стандартного образу заперечення статті. Як наголошує Ф. Фуртай, бути «квір», це «заперечувати як нормативну гетеросексуальність, так і гомо сексуальність», це реалізовувати життєві сценарії, в межах яких «інакшість квір-ідентичності» взагалі не піддається однозначному визначенню. У межах екранних маркерів вона завжди є «мінливою, текучою та «підривною» (субверсивною) по відношенню до будь-якої нормативної системи» [65, с.224-225].

По-друге, використання антропології особистісної ідентичності, що дозволяє одягати низку «масок», «аватарок», візуально-риторичних образів, які кінематограф проектує на проблему «іншого». У цьому аспекті квір для Ф. Фуртай – це «особистісна ідентичність, позбавлена суті, яка за визначенням розходиться з усім нормальним, легітимним, панівним» [65, с. 225]. Це покликає до життя т.зв. нову «віртуальну антропологію», в межах якої є можливим існування цілих систем паралельних значень людини («заступників» реальної особистості), що можуть мати «плаваючу» сексуальну ідентичність [65, с. 225].

По-третє, поява подібних художніх викликів в кіномові поступово вражає і традиційне кіно, яке на початку 2000-х років розпочинає несвідомий діалог із квір-реальністю. Наприклад, Ф. Фуртай відносить до таких кінострічок «фільми цього десятиліття, присвячені темі «реального» людини в реальному світі: «Одного разу в Версалі», «Картахена» , «Джулі і Джулія», «Просто разом», «Король говорить», «Головна вулиця». «Норвезький ліс» [65, с. 225]. В одну групу їх об'єднує «онтологічні підстави квірності»: присутність в нашій реальності явищ, для яких ні в аспекті сексуальності, ні в царині гендеру «немає ні норм, ні переваг». А тому пошук душевного співзвуччя та пізнання унікальності своєї тілесності виходить за межі гендеру [65, с. 224-225].

Наголосимо на тому, що вчена у своїх міркуваннях все одно не уникає тенденцій кінематографічного пошуку «чужого» та «іншого», який, з точки зору В. Штейна репрезентує кіно-естетику 1980-х – 1990-х років. Нам важливо підкреслити той факт, що в поносні аналізу авторки покладено поняття «квірнес», яке Ф. Фуртай трактує як «інакшість»: поняття, що дозволяє «уникати категоризації людей за їх сексуальними практиками» [65, с. 225].

Сьогодні окремі припущення Ф. Фуртай, які, нагадаємо, вчена проголошувала у 2011 році, вважаються не актуальними. Наприклад, не здобула подальшого розвитку ідея онтології квірності як буття у стані вибору: або стать, або норма. Проте, з нашого погляду, ідея діалогу «традиційного» кіно із «нетрадиційним» через проміжну концептуальну «ширму» квір-теорії, є достатньо властивою для сучасних міркувань про стать і гендер в межах екранної культури.

Наприклад, А. Чукуров (2017 рік) досліджує в такому контексті питання екранної репрезентації теми трансгендерності, наголошуючи на тому, що вона виходить за межі традиційних уявлень про «сінема стадіс» у гендерному аспекті. Використовуючи поняття квірності як маркер ідентифікації естетики кіно, вчений виділяє три групи кінострічок, які, на його думку, здійснюють «прорив в дослідженні і репрезентації феномена трансгендерності». При цьому кожна з груп робить це за допомогою різного набору ідейно-художніх методів, що дозволяє ідентифікувати кіно не лише за характером розкриття теми, але і за масштабами візуального мовлення та стильовими знахідками [68, с. 54-55].

До першої групи вчений відносить репрезентацію боротьби трансгендерів «за виживання, за себе, за своє щастя», наголошуючи на тому, що такі кінострічки покликані передусім виховувати толерантність, користуючись класичним сценарним прийомом історії «зі зворотного боку» (драма «Хлопці не плачуть», за який Хіларі Суонк отримала «Оскара»; фільм «Моє життя в рожевому кольорі» (реж. АленБерліні), премія «Золотий глобус») [68, с. 58].

На наш погляд, характер сукупності цієї групи стрічок виражає боротьбу та прагнення до справедливості як категорію не тільки наративу кіно, але і драми головних героїв: саме через практики здобуття та подолання вони виражаються в естетичному та ідейно-художньому сенсі. При цьому зазначений аспект не є провідною властивістю квір-мислення, що зорієнтоване скоріше на самоцінність та внутрішні конфлікти.

Можливо тому, на нашу думку, А. Чукурову доводиться шукати у межах трансгендерної тематики «третю сторону» - суспільство. Він називає його «збірний персонаж»: спільнота, яка не бажає приймати іншого, яка готова не тільки заперечувати факт його існування, але й «знищити в тому числі і тих, хто прийняв цього Іншого». Відтак, з точки зору А. Чукурова історії про боротьбу побудовані на основі трьох конфліктів: 1) внутрішнього конфлікту героя з самим собою; 2) зовнішнього конфлікту героя / героїв з батьками, коханцями чи ворогами; 3) зовнішнього конфлікту героя і суспільством, системами, нормативними рамками [68, с. 59].

Друга група об'єднує т.зв. позитивні кінострічки, де проблематика трансгендеру виражає «хеппі сторрі». Фільми цього типу шукають певні «позитивні приклади інтеграції трансгендерів, їх особистісної і творчої самореалізація, камінг-ауту, що не зустрічає агресії». З точки зору А. Чукурова, це кіно, що демонструє те, як усе має бути в здоровому суспільстві. Водночас автор наголошує, що кіно цієї групи не є «безконфліктним кінематографом», хоча і визнає при цьому інший характер конфлікту, що не набуває ані суїцидально-депресивних, ані «піррових» форм (наприклад, стрічка «Паливода» («Сорвиголова»)) [68, с. 59].

На наш погляд, в разі застосування до зазначеної групи принципів квір-теорії (наприклад, принципу неуспішності), подібні «позитивні» кінострічки будуть репрезентувати проблему перенесення конфлікту та драми в пост-екранну площину. Позитивність екранного меседжу може потенційно виражати пошук конфлікту поза межами ігрового простору кіно.

Нарешті, остання група бачиться А. Чукурову у вигляді кінострічок, що репрезентують внутрішню конфліктність героя, як центральну ідею (наприклад, фільм «Жорстока гра» реж. Ніла Джордана) [68, с. 59]. Об'єднані в цю сукупність фільми, на наше переконання, найбільш активно виражають квірність мислення та представляють квір-теорію в достатньо природному контексті – у просторі самопрезентації та самовираження.

Як зауважує вчений, подібні стрічки пропонують побачити «світ трансгендерів» очима гетеросексуального чоловіка, що породжує внутрішній конфлікт «іншого у іншому» [68, с. 60]. Нормативна людина постає джерелом квір-виклику, коли мораль та етика набувають не функцій соціального фільтру, а стають джерелом пошуку та інтерпретації.

Підсумовуючи запропоновану типологію, А. Чукуров пропонує цікаві міркування щодо трансформації художнього тексту кіно, яке відбувається під впливом «побутування феномена трансгендерності». Як нам здається, це один із найцікавіших фрагментів дослідження, так як вчений намагається показати як саме «квірність» мислення здійснює вплив на естетику кіно. З його точки зору, це реалізується через два принципово нові якості кіномови:

1) розробка інших механізмів реалізації традиційних конфліктів та поява низки принципово нових для світової культури (в останньому автор вбачає «збагачення і розвиток світового художнього тексту»);

2) поява якостей часу та хронологічних локальностей рубежу тисячоліть, який показує певну межу для старту нового типу художнього мислення; для нього є характерною «крайня актуалізація» теми, що проголошує зміни не колись у майбутньому, а підкреслює їхню сучасність: «вони вже відбулися, і нам залишається їх тільки прийняти і вивчити, якщо ми не хочемо опинитися на периферії культурно-історичного процесу» [с. 60].

Варто відмітити, що дослідження А. Чукурова демонструє не тільки сам факт вивчення проблематики функціонування квір-теорії в кінематографі, але й виступає цікавим джерелом для аналізу сучасних історіографічних тенденцій у вивченні проблеми. На наш погляд, спроба вченого відірватися

від гендерного кіно та сформувати якусь нову територію, умовно кажучи, пост-гендеру, наражається на вже існуючу проблематику квір-кінематографа, який не можна не помічати.

Так, підкреслимо той факт, що експлуатуючи проблематику квір-теорії, автор не асоціює теоретичні постулати із естетикою стрічки, ніби натякаючи на пріоритеті життєвих (кіно-сценічних) міркувань над філософсько-антропологічними.

Окремо відмітимо те, що тема суспільства як анти-героя, що спостерігає та осуджує квірність, є на наше переконання, одним із основних маркерів квір-кіно. Сьогодні можна цілком обґрунтовано стверджувати, що для багатьох кінорежисерів саме ця теза стала ключовою для репрезентації теми.

Таким чином, з нашого погляду, виділена А. Чукуровим групи насправді не стільки розкривають один із аспектів квір-кінематографу (трансгендер і суспільство), скільки поляризують проблематику «іншого» в кінематографі.

В контексті дигітального (візуально-цифрового) повороту розглядає проблематику квір-теорії у кінематографі М. Захаров. Його концепція побудована на принципах вторгнення нової типології ідентичності до традиційної мови кіно, що відбувалося упродовж 2000-х років через трансмедіальні, цифрові та інтерактивні засоби комунікації. [37].

М. Захаров стверджує, що саме «дигіталізація кінематографа» спровокувала, серед іншого, появу двох важливих тенденцій, пов'язаних із провокативністю пошуку пост-гендерних образів.

Перша репрезентує т.зв. «вторгнення реального» до постмодерністських ландшафтів сучасності, де глядачі більше схильні довіряти ілюзії та ховатися у вигаданому просторі, ніж сприймати реальність «такою, як вона є». У свою чергу, це поєднує документалістику із художньою вигадкою в одну цілісну програму, яка і стає картиною життя (або сприймається такою). За словами М. Захарова, саме у контексті феномену «постдок» (пост-документальне кіно за З. Абдуллаєвим) «реальність і фікція здійснили рокіровку: перша здається неймовірною, остання - абсолютно правдивою; цим пояснюється виникнення

фільмів, розмивають кордони між документальним і ігровим кінематографом» [37, с. 72].

Відмітимо те, що аналіз квір-явищ як системи «вторгнення реального» до кінематографічної мови не лише додає до естетики кіно певні нові риси та властивості, але й віднімає їх. Не важко помітити, що одним із сучасних профілів існування квір-тематики (особливо в межах східноєвропейського кіно) лишається ідея «фантазмагорії іншого». Вона продукує позицію гендерної гри, як тимчасової парадигми, яка все одно в фіналі репрезентується або в сторону однієї із двох нормативних стратегій статті: або жіночої, або чоловічої.

Друга особливість з точки зору М. Захарова, виявляє себе у т.зв. проліферації образів і історій. Використовуючи даний термін, вчений, вочевидь, має на увазі виникнення нових якостей історій на основі старих наративних стереотипів, які вже не працюють або зникають. Ця ідея є близькою до ідеї проголошення «естетичної демократії» (за словами Б. Гройса): можливості здійснювати художніми методами будь-яку практику мистецького узагальнення. Якщо звернути увагу на те, що «будь-яка історія гідна того, щоб її переказали, а будь-який образ гідний того, щоб бути поширеним», питання «як репрезентувати на екрані тих, чиє існування не визнається та замовчується, стирається або знеособлюється..., багатьом здається немислимим, нереальним і навіть фантастичним» [37, с. 73].

На нашу думку, визначені М. Захаровим особливості не тільки пояснюють, який ступінь впливу здійснює квір-теорія на кінематографічну мову, але й відкривають проблему того, як саме це робиться. Питання методики використання квір-стратегій в контексті екранної дії цікаве не лише самим фактом свого існування. Нові теми та нові ракурси висвітлення складних і незвичних для багатьох глядачів ідей вимагають перегляду системи виражальних засобів та, найголовніше, системи стереотипів та норм репрезентації героя та героїні. На наше глибоке переконання, квір-теорія здатна виступити у ролі інтелектуального каталізатора для генезису онтології

кіно, що відмічається як потенційна модель майбутньої репрезентації усіх екранних форм мистецтва.

## 1.2 Методи дослідження

Запропоновані у вступі мета та завдання роботи визначили коло методів, якими ми намагалися оперувати під час розв'язання обраної для аналізу проблематики.

Насамперед виділимо групу загальнонаукових методів, які допомогли сформувати науковий апарат дослідження, визначити хронологічні рамки роботи, її предметно-термінологічні межі, а також сприяли обґрунтуванню вибору кінострічок для аналізу. Серед них: методи синтезу, порівняння, узагальнення, методи абстрагування та конкретизації.

Наголосимо на тому, що загальнонаукові методи орієнтовані на виконання аналітичних та дослідницьких операцій, які у першу чергу, визначають формально-логічний взаємозв'язок дослідження та допомагають у побудові його змістовних складових.

Так, за допомогою методу абстрагування та конкретизації ми змогли сформувати типові та нетипові властивості в кіно-мові стрічок, що посприяло визначенню елементів впливу квір-теорії на сюжетну та, у більш широкому контексті, екранну дію.

Методи синтезу дозволив поєднати соціальні аспекти квір-теорії із відповідною (соціально-орієнтованою) спрямованістю окремих кінострічок, що в цілому визначило характер аналізу фільмів, як творів мистецтва.

До другої групи методів відносяться спеціальні фахові методи дослідження, які визначалися нами у відповідності до кола окреслених у вступі мети та завдань.

Насамперед виділимо, метод класифікації і типологізації, за допомогою якого кінострічки в ігровому кінематографі США та Європи кінця ХХ –



початку XXI століття були представлені у вигляді ієрархічної системи класів та типів. Це дозволило більш коректно визначити критерії спорідненості та відмінності, що присутні в художній мові конкретних кінострічок. Також зазначений метод допоміг сформувати робочу типологію квір-кіно, яка була покладена в основу аналізу.

Метод образно-стильового аналізу дозволив визначити та обґрунтувати основні стильові властивості кінострічок, що мають ознаки «квірності» або репрезентують творчі здобутки кінематографу в сенсі застосування постулатів квір-теорії. Визначаючи образність як ключову категорію аналізу, ми намагалися обґрунтувати її параметри та художню специфіку через особливості стильових рішень. Таке поєднання дозволило більш об'єктивно та обґрунтовано оцінювати ігрове кіно з точки зору його спорідненості із певними концепціями та ідеями квір-теорії.

Метод типово-жанрового аналізу був застосований нами для з'ясування жанрової палітри кінострічок та визначення найбільш повторювальних (типових) рис, що виражають структурну побудову кіно, як мистецького твору. Жанровість є однією із центральних категорій в аналізі кінематографічної мови. Проте у випадку дослідження характеру впливу квір-теорії на ігрове кіно, ми намагалися виявляти ті особливості жанрового бачення, які наочно демонстрували трансформацію під дією ідей «відкритості» гендеру або еластичності статті. Такий підхід дозволив, оперуючи жанровим інструментарієм (наприклад, точкою зору, позицією оповідача, поступовістю або асинхронією викладу тощо), сформувати типи «квірного» впливу та їхню взаємозалежність від специфіки жанрового бачення.

В цілому методи дослідження обиралися нами у відповідності до характеру джерельної бази та гіпотези дослідження.

Так, аналіз основної групи джерел – кінострічок – потребував переважно спеціальних фахових методів аналізу.

Натомість вивчення науково-дослідної літератури та історіографічний аналіз, який спирався на другу групу джерел – текстових джерел – був орієнтований переважно на загальнонаукові методи.

### 1.3 Глосарій

Для кращого розуміння теми дослідження, нами був сформований понятійний апарат.

Агендер – особа, яка не відносить себе ні до якого гендеру. Агендер зазвичай відмовляється від особливостей своєї біологічної статі (які є традиційними у суспільстві) або ігнорує будь-які прояви гендерних відмінностей.

Андрогін – особа, яка має добре розвинені як чоловічі так і жіночі соціокультурні якості. Зовнішній вигляд андрогінів знаходиться по середині між фемінністю та маскулінністю.

Антифемінізм – термін, що позначає, в усіх формах та проявах супротивників теорії фемінізму. Це ідеології, теорії та заходи, що спрямовані проти ідеї рівності двох статей.

Асексуал (асексуалка) – особа, яка частково або зовсім не має статевого потягу. Такі люди, зазвичай, не цікавляться сексуальними відносинами. Однак, бажання і потреби знайти партнера (партнерку) для життя чи укласти шлюб, як правило, є звичними для асексуалів.

Бігендер (від англ. «bi» та «gender» – дві статі) – особа, у якої соціальна стать (гендер) змінюється в залежності від навколишніх факторів. Бігендер може ідентифікувати себе і як жінка, і як чоловік, незважаючи на свої статеві ознаки.

Біологічна стать – це ряд біологічних ознак (анатомічних і фізіологічних) живого організму, за допомогою яких відбувається поділ на чоловіків та жінок.

Бісексуал (бісексуалка) – особа, сексуальний потяг якої спрямований як до чоловіків так і до жінок. Такі люди, зазвичай, обирають партнерів (партнерок) не зважаючи як на біологічну стать, так і на психологічну чи соціальну стать (гендер).

Гендер (від англ. «gender» – рід) – це соціально-психологічна стать окремої особистості.

Гендерквір (від англ. «gender» – рід і «queer» – інший) – це соціально-психологічна стать окремої особистості поза бінарною гендерною системою. Гендерквіри не вважають себе ні чоловіком, ні жінкою. Однак, це не означає, що вони обов'язково трансгендери.

Гендерна асиметрія – це нерівномірний розподіл чоловіків і жінок в усіх сферах життя.

Гендерна деполяризація – максимальне зменшення будь-яких відмінностей між двома статями. Нівелювання культурних ознак ідентифікації чоловіків та жінок.

Гендерна дисфорія – невідповідність біологічної та соціально-психологічної статі. При гендерній дисфорії особистість відчуває незадоволення своїми біологічними ознаками статі. Цей стан спричиняє страждання, у глибокій формі переходить у транссексуальність.

Гендерна ідентичність – осмислення окремою особистістю своєї соціально-психологічної статі.

Гендерна поляризація – це зв'язок статі людини і традиційних норм існування чоловіків та жінок, в будь-якій площині життя, з притаманними їм фімінними чи маскулініними ознаками (одяг, зачіска, макіяж, вираження почуттів, сфера діяльності тощо).

Гендерна роль – норми поведінки, що традиційно очікуються від особи, в залежності від її біологічної статі.

Гендерна чутливість – сприйняття соціальних та культурних факторів, що впливають на наявність та ступінь дискримінації за ознакою статі.

Гендерно-рольова дисгармонія – стан особистості, пов'язаний з само сприйняттям, під час якого виникають труднощі і порушення гендерного розвитку. Серед різних видів гендерно-рольових дисгармоній часто виділяють: гендерно-рольову недостатність і гендерно-рольової інфантилізм.

Гендерно-рольова недостатність – недостатня реалізація людиною власних гендерних ролей, що порушує його оптимальну взаємодію з іншими людьми.

Гендерно-рольовий інфантилізм – це невідповідність віковій стадії гендерного розвитку та гендерної ролі, при цьому людина замінює або компенсує одні ролі іншими, відповідно до більш раннього періоду життя. Це частіше проявляється в дитячих формах гендерно-рольової поведінки, наприклад, в сімейній сфері роль чоловіка або жінки замінюється роллю дитини.

Гендерна нерівність – нерівні права чоловіків і жінок, що створюють систему обмежень чи привілеїв за ознакою статі. До гендерній нерівності можна віднести нерівні умови для реалізації рівних прав чоловіків і жінок.

Гендерна рівність – рівний правовий статус чоловіків і жінок та рівні можливості для його реалізації. Це дає змогу особам обох статей брати рівну участь у всіх сферах життєдіяльності суспільства.

Гендерно-чутливі індикатори – це показники, які використовують для оцінки гендерно-значущих змін, протягом певного періоду часу. Їм притаманні якісні і кількісні показники. Гендерні індикатори містять прямі вказівки становища жінок щодо певного нормативного стандарту.

Гендерні дослідження – міждисциплінарна дослідницька практика, що використовує теорії гендеру для аналізу суспільних явищ і їх змін. Початок формування гендерних досліджень припадає на 80-90-ті роки минулого століття в країнах Західної Європи.

Гендерні меншини – люди, чия гендерна ідентичність відмінна від цисгендерної (гендер збігається з біологічною статтю).

Гермафродити – особи, у яких наявні репродуктивні органи обох статей.

Гетеросексизм – різновид сексизму, який ігнорує інші типи сексуальної орієнтації крім гетеросексуальності. Гетеросексизм може проявляти себе упереджено та дискримінаційно по відношенню до гомосексуальних людей.

Гетеросексуальність – сексуальна орієнтація людини спрямована на осіб протилежної статі.

Гомосексуальність – сексуальна орієнтація людини спрямована на осіб своєї статі.

Гомофобія – збірне поняття для різних форм прояву негативної реакції на гомо- бісексуальність і трансгендерність (ЛГБТ), засновані на упередженні, подібному расизму, ксенофобії, антисемітизму та сексизму.

Гендерна ідентичність – відповідність гендерним ролям, що сформувались відповідно до громадських норм і стереотипів поведінки, характерних для представників певної статі під впливом суспільно-історичної чи соціокультурною ситуації.

Квір – термін що узагальнює та позначає усі сексуальні і гендерні меншини.

ЛГБТ – аббревіатура, що позначає спільноту лес бійок, геїв, бісексуалів та транс гендерних людей.

Маскулінність – комплекс тілесних, психологічних і поведінкових особливостей людини, які розглядаються суспільством як чоловічі.

Сексизм – упереджене ставлення та дискримінація людини за ознакою статі чи гендерної ідентичності. Сексизм у суспільстві полягає у виді системи стереотипів, положень або ідеології. Переконавання в перевазі однієї статі над іншою лежить в основі сексизму. Основним противником сексизму є фемінізм.

Трансгендер – особа, яка відчуває невідповідність своєї біологічної та соціально-психологічної статі. Трансгендер відчуває незадоволення своїми біологічними ознаками статі. Цей стан спричиняє страждання, у глибокій формі переходить у транссексуальність.

Транссексуал – особа, яка здійснила перехід від однієї статі до іншої.

Фемінність – комплекс тілесних, психічних і поведінкових особливостей людини, які розглядаються суспільством як жіночі.

## **Висновки до розділу 1.**

Проведений аналіз наукової літератури дозволяє нам зробити наступні висновки.

Питання еволюція квір-теорії у межах сучасного кінематографу є актуальною та важливим проблемою. Цілком очевидно, що в багатьох дослідженнях, які напряду присвячені цій темі або розвивають її побіжно, актуалізуються ті напрями розвитку історії та теорії кіно, що в переважній більшості випадків ще не мають належного висвітлення та обґрунтування. Так, надзвичайно активне вивчення проблеми гендерного кіно поки що не призвело до появи на теренах вітчизняної науки праць з питань «квірності» кіно-мислення, а також вивчення проблеми екранної естетики образів квір-культури.

На наш погляд, еволюція дослідження проблеми сьогодні демонструє поступову трансформацію проблематики гендерних студій в кінематографі в сторону вивчення питань т.зв. пост-гендеру, серед яких провідне місце належить саме квір-теорії. В такій якості запропонована нами тема дослідження має великі шанси для подальшого розвитку, як у напрямку теорії кіно, так і в сенсі аналізу мистецьких властивостей конкретних кінострічок.

## РОЗДІЛ 2

### КВІР-ТЕОРІЯ В ІГРОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ США ТА ЄВРОПИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ (КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС)

#### 2.1. Квір-теорія в ігровому кінематографі США кінця ХХ – початку ХХІ століття

*2.1.1. Причина появи та межі актуальності.* Еволюція американського кінематографу за одностайними висновками фахівців цього питання, упродовж усього періоду другої половини ХХ початку ХХІ століття мотивувалася одночасно соціальними та комерційними чинниками. Ця особливість визначила специфіку кіно США як успішного та масового продукту, який при цьому увесь цей час залишався надзвичайно чутливим до проблематики субкультур, національних та етнічних еліт, питання культурної сегрегації та багатьох інших проблем, що виражають, скоріше, соціальний генезис американської культури, аніж власне відносяться до стратегії розвитку кінематографу.

У цьому контексті квір-теорія знайшла надзвичайно життєздатне та широке середовище, яке надавало змогу реалізовувати як суто ідейно-художні пошуки, пов'язані із екранними засобами виразності, кіномовою та естетикою сценічності, так і з пошуком відповідей на важливі для суспільства соціальні питання.

Віхою в генезисі американського кінематографу, у сенсі питання проникнення квір-теорії до мови ігрового кіно, став вихід документальної кінострічки за книгою Віто Русо «Целулоїдна шафа» (1987 р.), яка по суті легалізувала тематику ненормативності гендеру в кінематографі США [18].



На прикладі гей-культури автор показав межі проникнення гендерної проблематики до вже існуючого в країні кінематографу. Сутність його меседжу полягала передусім у декларації того, що «видимість геїв ніколи не була проблемою у кіно», адже вони «завжди були на виду», проте водночас спосіб їхнього екранного відтворення «залишався і залишається образливим майже ціле століття» [8, р. 381].

Обговорення цієї кінострічки та контексту який сформувався наприкінці 1980-х навколо неї, склав своєрідну інтелектуальну оболонку для появи атмосфери пошуку теорії: митці, режисери, акторське середовище прагнуло пояснень та інтерпретацій, які не могли отримати в межах жодної із існуючих на той час теорій естетики кіно. Те, що до цього часу вважалося випадковим або становили парадигму замовчування (певної неважливої другорядності), тепер стало частиною мейнстріму. Від часу суспільного резонансу навколо цієї документальної стрічки Голівуд розпочинає кооптацію гей- та лесбі теми до «відкритої» естетики кінематографу, зробивши ставку на суспільну увагу та феноменальність проблеми в її соціальному аспекті.

Слід зазначити, що вже на початку 1990-х років, коли квір-теорія вже функціонує в соціальних студіях та її все частіше «закликають» до аналізу кіно-продуктів, стають очевидними декілька паралельно існуючих ліній розвитку кіно США. Звичайно, ми можемо констатувати умовність такого розподілу, оскільки він демонструє потребу в аналізу завдань нашого дослідження, окреслюючи в центрі уваги проблематику гендеру в культурологічному та мистецькому аспектах.

Перша лінія безумовно представлена кіно-продуктами Голівуду. В межах цієї кіноіндустрії достатньо швидко відбулося усвідомлення важливості теми, яка має соціальний та комерційний профіль і може бути представлена як ідейно-художній феномен. У багатьох кінострічках 1990-х – 2000-х років проблематика «відчуття статті» або пошуку виходу за її уявні межі присутня як другорядна. Проте водночас вона виражає пошук відповідей на питання

соціальних принципів співіснуванню спільнот та декларує дотичність теми до «квірності» міркування героїв, їх поведінки та мотивації вчинків.

Друга лінія складає напрям гей-, лесбі- та трансгендер-кіно, що існує поза межами кінематографічного мейстріму та еволюціонує за власними стратегіями розвитку. У цьому просторі реалізується чимало аматорських та субкультурних пошуків, які не лише не мають масового глядача, але й іноді є гранично суб'єктивними та вузько орієнтованими. Це «кіно для самих себе», як його охрестив Брюс Лабрюс, виступило, тим не менше, в ролі активного подразника громадської думки та творчих еліт, які декларуючи відмінність між «професійним» та «аматорським», мушили наочно доводити естетизм, вишуканість, соціальну гостроту масового сегменту умовно гендерного кіно.

Нарешті, третя лінія складає власне феномен квір-кіно, яке на зламі 1990-х виступило із декларацією власної естетичної стратегії.

При цьому важливо наголосити на тому, що третя лінія є скоріше інтелектуальним напрямом, що переважно націлений на пояснення та інтерпретацію, а не на виробництво власного кіно-продукту. На наш погляд, це в багатьох випадках виглядало як спроба інтелектуальними засобами (діалогом, доказом, інтерпретацією) «привласнити» вже існуючі сценічні образи або навіть цілі кінострічки, «призначаючи» їх бути «квірними», «гендерно відкритими» тощо. Отже, квір-критика цього часу (більш коректна назва цього феномену) не формує власний кінематографічний продукт, а намагається запропонувати способи аналізу перших двох ліній.

В рамках аналізу сфер побутування та характеру репрезентації ігрового кіно у межах квір-теорії, слід наголосити на феномені нового квір-кіно (New Queer Cinema), який представляє практичне втілення теорії в межах конкретних екранних продуктів. Утім феномен надто складний для простого переказу та потребує типологізації.

Серед способів представлення квір-кіно найбільш академічним та розробленим у науковому сенсі є концепція М. Прамаджоре (Pramaggiore Maria), запропонована ще у 1997 році.

Вчена вважає, що межі американського кінематографа другої половини ХХ століття розвивалися у декількох напрямках, проте одним із найбільш визначальних стало т.зв. нове американське кіно, яке в ідеологічному сенсі започаткував маніфест Йонаса Мекаса 1960-х років. В Східній Європі Мекас відомий переважно як засновник феномену відео-арт та один із зачинателів «contemporary art». Подібно до цього, таким самим ідеологічним початком американської лінії нового квір-кіно можна вважати маніфест Бубі Річ (1992 року), яка проголосила пряму спадкоємність між «давніми» традиціями лесбійської та гейської фільмотворчості в рамках історії «незалежного досвіду ментального та аутсайдерського «кіно». Така модель здається авторці «іронічною», оскільки вона надто безпосередньо виводить феномен New Queer Cinema з переднього досвіду «нового» американського кіно періоду постмодернізму, проголошуючи спадкоємність традицій на ґрунті «практикування нелігітимності» обох явищ [15, р. 59].

У будь-якому разі, як підкреслює це М. Прамаджоре, квір-кіно не є однорідним явищем, так як «воно не формується на ґрунті єдиного естетичного словника, стратегії чи проблеми», проте все одно виступає як «об'єднана стильова лінія». Серед її профільних рис виділяються передусім наступні:

- 1) домінування стратегії «привласнення», «еластичності» (стилізації), та іронії;
- 2) трансформація екранних історій з точки зору «соціального конструктивізму»; побудова образів, які конструюють ідею гендерної невизначеності;
- 3) розрив із традиційними гуманістичними та антропологічними підходами, особливо тими, що вважають вихід за межі чіткої ідентичності гендерної помилкою або відхиленням від «норми»;
- 4) націленість на емоційний гедонізм: квір-кіно перш за все сповнене задоволенням, воно прагне до свята, щастя та відкритості [15, р. 60]

В якості прикладів варто згадати кінострічки «Go Fish» (1994) та «The Incredibly True Adventures of Two Girls in Love» (1995).

Насамкінець, важливою рисою квір-кіно стало протиставлення себе Голівуду, як комерційній та масовій ідеї. М. Прамаджоре наголошує, що це протистояння є багато в чому декларативним, ідеологічним та уявним. Для квір-кіно Голлівуд – це «рамка», норма, яка використовується для продукування «ненажерливого конгломерату розваг» [15, р. 62].

Загалом вчена схиляється до того, що в аналізі кінематографу США New Queer Cinema – це т.зв. вакуумний термін. Він потенційно може залучити до свого внутрішнього значення багато явищ та ідей, які ще навіть не виявили себе. Хоча при цьому коректним є його використання для аналізу «економічних, політичних та естетичних проблем», які безпосередньо пов'язані із «створенням фільмів щодо лесбіянок, геїв, бісексуалів, транссексуалів, трансвеститів та інших гендерних та сексуальних маргіналів, особливо коли фільми та режисери можуть ... чинити опір, протистояти провідним жанрам, формальним настроям, способам та каналам виробництва і розповсюдження традиційної кінокультури» [15, р. 62].

Якщо застосовувати до квір-кіно поняття авторського, режисерського кіно, то «кінотеатр New Queer» вочевидь сформувався передусім на роботах двох видатних американських режисерів: Брюса Ла Брюса та Седі Беннінга (Bruce La Bruce and Sadie Benning) [15, р. 61].

*2.1.2. Ігрове кіно США під дією принципів квір-теорії.* Специфіка трансформації ігрового кіно зазначеного періоду часу, що відчувало потребу ідеологічного та ідейно-художнього зближення із квір-теорією, має цілу низку проявів.

Серед найперших причин назвемо традиційну маскуліність Голівуду, який пропонував суто чоловічий погляд на природу кіноестетики. Критична модель такого «чоловічого» підходу (моно-підходу) стала однією із

центральных у середині 1990-х років, коли квір-теорія лише починає своє входження до простору американської кінокритики. Хоча в межах феміністичних теорій вона існувала ще з кінця 1970-х років (згадаємо відомий маніфест британської дослідниці кіно Лаури Малві, що мав шалену популярність в США).

Відтак, недостатність «жіночого» погляду на кіно констатувалася в межах феміністських теорій, проте вона не була актуалізована через проблематику еластичності статті. Як підкреслює О. Некрасова, питання «недостатності гендерної ролі» жіночої візії активно входить до кіно-простору 1990-х через екранний текст та дискурсивний простір критики, проте «задає і більш широкий конфлікт»: класичні гендерні дослідницькі стереотипи середини 1970-х потроху стають позакласовими, виходячи за межі субкультурного бачення. Пасивність «жіночого» погляду в кінематографі, що виявляла себе в експлуатації позиції «жертви», «слабкої», «вторинної» тощо, стає точкою відліку нового способу репрезентації жіночності, яка в межах квір-теорії має взагалі уникати способів традиційного маркування поведінки та стратегії статі [58, с. 214].

У цьому контексті нам здається важливим розглянути концепцію Д.Моррисона, яка стосується аналізу трансформації американського кіно простору 1990-2000-х років під впливом гендерних та пост-гендерних викликів.

Як стверджує Д. Моррисон (Morrison, James), нове квір-кіно (New Queer Cinema, або Q-Cinema) не було першим явищем, що надихалося теоретичними міркуваннями. Проте відштовхуючись від «жорстких соціальних конструкцій», воно стало першопрохідцем в сфері аналізу визначального впливу сексуальної ідентичності. Саме ця обставина, а не якась інша, визначила місце квір-кіно у просторі «авангардних» феноменів кіномистецтва.

Друга особливість, на думку вченого, полягає у тому, що естетика та соціальна проблематика квір-кіно від самого свого старту відштовхувалася

від проблематики опору соціально-гендерним стереотипам, що сформувало відповідну андеграундну та маргінальну модель на екрані. Вона довгий час лишалася гостро критичною, проте подібний стан не може тривати постійно, адже «утримувати змагально-критичну позицію» надзвичайно важко [14, р. 136]. Специфіка кіно як виду мистецтва проявляє себе у тому, що тиск на глядача не може бути постійним. Якщо глядач втрачає оповідність, разом із нею може зникнути і впливовість соціальної проблематики.

Вочевидь, саме ця обставина бачиться Д. Моррісону в якості причини, яка призводить до трансформації квір-кіно. На наш погляд, автор бачить дві протилежні лінії у розвитку гендерного кінематографу США, які він представляє не так за принципами генезису естетики кіномови, як за рухом обставин соціального «ядра» у кіномистецтві «квір-нації».

Перший напрямок – радикальний, який, на думку вченого маргіналізує не лише соціальну траєкторію руху, але й виносить на узбіччя кінематографу вираження таких переконань. Кіно стає гострим, критичним, проте «коротким», одноманітним та спрощеним за специфікою відтворення теми. По суті, глядач отримує не цікаву та драматичну історію, а переказ сюжету за принципом «чорно-білих» (маніхейських) маркерів, відокремлення «доброго» та «поганого», що ставить глядача перед фактом, а не дає йому вибору для оцінки.

Другий напрям веде до компромісів та узгоджень. Він наближує масове ігрове кіно із «квір-кіно» та репрезентує ті позиції квір-теорії, що декларуючи еластичність, спрямовують її і в середину самої проблеми: а чи може кінематограф також бути невизначено-еластичним по відношенню до стереотипів та масових очікувань від екранної дії?

Д. Моррісон, слідом за риторикою маніфесту Малві, називає ключову проблему пошуку глядача гендерного кіно в США питанням «першого контакту». У певному сенсі це спроба спрогнозувати тип поведінки глядача на сценічний наратив, коли він вперше опиняється перед дилемою вибору: який тип відношення до «квірності» мислення обрати – критичний або

еластичний. Відтак, питання «першого контакту» використовується як категорія аналізу кіно в межах квір-теорії [14, p.146].

При цьому проблематика вибору сформована так, що глядач має сам вирішити, що він хоче побачити в діях героїв. Натомість завданням режисера стає надавати героям стрічки простір для репрезентації пошуку, на ґрунті якого має сформуватися вибір глядача.

На наш погляд, ця концепція наочно демонструє як саме квір-теорія продукує уявлення щодо стереотипів екранного мислення. Цілком очевидно, що така ідея не може бути запропонована як критика вже готового кіно-продукту. Вибір має бути закладено в саму ідейно-художню «матерію» фільму. Відтак, саме режисер провокує видимість вибору або сам вибір, тримаючись у полі еластичної та невизначеної поведінки чи проголошуючи подібність такого вибору на екрані через дії героїв.

На наш погляд, в межах американського кіно-дискурсу квір-теорія достатньо часто використовується не стільки для аналізу вузької проблематики гендеру або, у ще більш конкретному сенсі – сексуальності, скільки для дослідження маргіналій кінематографічного мовлення, його специфіки побутування в умовах нових художньо-стильових реалій цифрової доби.

Так, Д.Гревен звертає увагу на надзвичайно важливу трансформацію, що відбувається у межах тих жанрів голлівудського кіно, які за своєю природою змушені звертатися до тематики пост-гендеру. Наприклад, у просторі жанру «подвійного героя-протагоніста» (т.зв. Double-Protagonist Film), коли фабула кінострічки будується як зіткнення двох героїв-протилежностей. [9]. Наголосимо на тому, що в історії кінематографу подібний жанр вважається класичним для ігрового кіно, проте квір-теорія у 1990-х – 2000-х роках помітно змінила декілька важливих аспектів його сприйняття. Д.Гревен вважає, що це відбулося через зображення американця як принципово «розколотого» персонажа, що відчуває постійний конфлікт «між

нарцисичним та мазохістським способом чоловічої ідентичності» [9, р. 22]. Ця риса міфологічна (згадаємо давньогрецьку історію про Нарциса і Ехо), вона має архетипи в мистецькій поведінці та художній культурі, а тому мала, рано чи пізно, вийти на екрани.

Використання голлівудським кіно цього жанру не викликає заперечень, згадаємо хоча б кінострічки «Горбата гора» або «Жертви», де герої-протагоністи показані саме на перетині ідентичності, а «подвійність» (парність) багатьох конфліктів, за якими спостерігає глядач, є очевидною.

Ще одна цікава проблема, яка демонструє широту кордонів заглиблення квір-теорії до загальної епістемології кіно, пов'язана із внутрішніми стратегіями статі. Дослідження Н. Річтер показує, що «квірність» зазіхає на візуальну репрезентацію бісексуалізму, що під тиском цього стає або як гей-поведінкою, або лейсбійством. Як підкреслює вчена, «бісексуальність має напружені стосунки з теорією квірів» саме через те, що кінематограф розмиває кордони репрезентації, а його невизначеність стає перепорою ідеологічній конкретності певної субкультури з її маніфестами, правилами та нормами [17].

На наш погляд, ця обставина надзвичайно широко розкриває і побічний аспект генезису сучасної кінематографічної мови. Навіть у тих випадках, коли естетика кіно проголошує невизначеність або пошук, візуальна конкретність дії, яку глядач сприймає в якості картини дійсності, зводить нанівець зусилля режисера бути «зрозумілим і незрозумілим водночас» (за словами Марка Захарова). У цьому випадку квір-теорія демонструє характер впливу, що конкретизує, а не розмиває. В певному сенсі це суто нормативна дія, яка за своєю сутністю вступає у протиріччя із засадами самого принципу «квірності» мистецтва.

Одним із прикладів застосування квір-теорії в американському кіно для аналізу кінематографічної мови є дослідження Р.МакРуера (McRuer, Robert), що зосереджує свою увагу на «критичній» стороні сприйняття жанрово-компеллятивних рис кінострічок [13]. На прикладі голлівудської кінострічки



«Краще не буває!» (1997 р., «As Good As It Gets») він показує як саме відбувається вираження художніх смислів, що не містять видимого гендерного підтексту.

Дослідження демонструє методику використання квір-теорії для проблематики, що виходить за межі питань гендеру або, у більш звичному для теорії ракурсі – за межі невизначеності статусу статті. Автор міркує над проблемою «іншого» використовуючи квір-теорію, проте фактично не вносить до розмови проблематику гендеру (або принаймні не робить її провідною).

Герой Джека Ніколсона Мелвін – класичний голлівудський «інший», людина із дивною поведінкою, що зазіхає на найбільш типові повсякденні стереотипи американського способу життя (лояльність, узгодженість, декларативну зовнішню коректність тощо). На перший погляд, його альтер-его стає водночас і жінка, якій він безуспішно симпатизує, і сусід-гей, якого він усіляким чином визискує. Проте ігрова нарація цього кіно перетворює оповідь на історія «дивного іншого», який через низку самозаперечень перероджується в «зрозумілого іншого». Герой Ніколсона страждає на obsесивно-компульсивний розлад, він є інвалідом, тому безліч його расистських, анти-гейських та загалом дискримінаційних висловлювань та стратегій поведінки начебто є виправданими. Проте, як вважає Р. МакРуер, Мелвін і є тим самим центральним об'єктом «пластичного» мислення, яке через демонстрацію генезису «іншого» показує наскільки суспільству важливо наперед не визначатися із статусом людини – не важливу у якому значенні, сексуальному або соціальному [13, р. 89]. Водночас саме квір-теорія дозволяє сформулювати і особливість відношення до нормативності героя, адже те, що він інвалід не виключає того, що він має поганий характер та іноді негідно поводитися. Проте паралельно із цим те, що він здатен на зміни, проголошує відсутність «фізичного розподілу між інвалідністю та серйозними вадами характеру» [13, р. 91].

Р.МакРуер підкреслює, що ідея стрічки в контексті квір-теорії стає більш гнучкою та репрезентативною: і квіри, і люди із критичною непрацездатністю «вимагають не просто буквального, фізичного доступу до вже існуючих культурних просторів та установ, а доступу до місць, що постійно змінюються» [13, р. 99].

Сьогодні квір-теорія в американському кінематографі виконує роль і критичних студій, що призначені для аналізу вже існуючого кіно, і пошуку сценічного або ідейно-художнього звучання фільму ще на стадії його виробництва.

На початку 2000-х років квір-теорія вже стала свого роду природною частиною американської кінематографічної культури, що покликала до життя питання її автентичності, концептуальної «чистоти» та перспектив подальшої трансформації.

Наприклад, в межах трансформацій американської масової культури, розглядає проблему квір-теорії в кіно США М. МакЛелленд (McLelland, MJ). З точки зору його аналізу вже сьогодні варто відрізнити квір-кіно, що репрезентує проблемну естетику, від голлівудських комерційних кліше, які експлуатують модні теми, трендові візуальні явища тощо.

Іншими словами, в межах американського кінематографу відбувається агресія масової культури в сторону квір-тематики, тим самим остання починає втрачати свою ідентичність, розмиватися під впливом образної системи голлівудського екранного бачення. Аналізуючи цей процес М. МакЛелленд пропонує прослідкувати декілька етапів, які дають пояснення цьому феномену.

На першому етапі, що тривав у 1990-х роках формуються екранні типажі геїв та лесбійок, які, у свою чергу, в естетичному та ідейно-художньому плані, були спадкоємними образами «прихованих інших». Так, багато десятиліть до цього в США не практикувалися зображення гомосексуальної взаємодії, а сам гомосексуалізм повинен був бути позначений у інші способи, через певні екранні «типи» (в Голлівудській кіноестетиці це частіше всього

зводилося до комічних образів «сисистого чоловіка чи мужеподібної жінки» [12, р. 268-269].

На другому етапі, що розпочався із настанням 2000-х, «негативні, психологічно неспокійні та саморуйнівні образи геїв як «гендерних інверсій», були замінені на «позитивні» кліше щасливих, здорових геїв-споживачів. Відтак, не дивлячись на розповсюдження більш широкого репертуару образів геїв та лесбійок, у популярній культурі все одно домінують ідеологічно-естетичні програмами, які надають можливості представити різноманіття форм цих культурних типів життя [12, р. 270].

Наприклад, аналізуючи кіно 2000-х років М. МакЛелленд виділяє дві типології образу геїв на екранах США, що є класичними «кліше»: це гей – «найкращий друг дівчини»; та гей за «стилем життя».

Перший тип фігурує в багатьох фільмах «Голівуду» («Весілля мого найкращого друга» Джулії Робертс та Руперта Еверетта, «Наступна найкраща річ» Мадонни та Руперта Еверетта, «Об'єкт моєї прихильності» Дженніфер Енністон та Пола Рудда тощо). У цих кінострічках геї переважно асоціюються із модою, стилем та споживанням. Іншими словами, вони потрапляють до матеріально-побутового кола інтересів жінок-споживачів, що начебто, «природно» схиляються до таких інтересів.

На наш погляд, ракурс «кращого друга» наперед відводить геям екранну нішу вторинності. Окрім цього, екранно-ігрові засоби репрезентації вимагають спрощення ідентифікації образів. А це, за висновком М. МакЛелленд, «кодує» манеру одягу, поведінки та спілкування персонажів, переконуючи глядача, що «квірність» це саме те, що на екрані (як візуальний доказ гомосексуалізму персонажа).

Приміром, нам здається надзвичайно вдалим приклад із кінострічки «Білявка в законі», де героїня Різ Візерспун розгадує таємницю вбивства за допомогою ідентифікації іншого персонажа як гея. І робить вона це через споживацькі стереотипи: хлопчик у басейні є геєм, оскільки він розпізнає

етикетку її дизайнерського взуття, тобто робить те, що гетеросексуальний чоловік, мабуть, нездатний зробити [12, р. 269-270].

Варто наголосити на тому, що масовий сегмент кіно США дійсно пропонує достатньо стереотипну картину гендерної панорами суспільства, що, на думку М. МакЛелленд проковує розповсюдження «фальшивих» гомосексуальних та лесбійських образів. Дослідники вважають, що в інструментарії квір-теорії усе ще замало методів розпізнавання для «справжнього» і «фальшивого» стосовно гендеру [12, р. 272]. Проте на нашу думку, це взагалі не може бути предметом аналізу квір-теорії, яка сам по собі націлена на невизначеність та відкриті можливості для зміни статусу.

На відміну від голлівудського кіно, стратегія екранного зображення гендерних тем в межах т.зв. незалежного кінематографу є дещо іншою, хоча вона також відчуває помітні впливи проблеми ідентифікації статті. В межах сучасного наукового аналізу переважно йдеться про два типи кінострічок, що репрезентують два несхожі один на одного типи репрезентації гендеру.

Перший тип за останні роки отримав назву «позиційного» кіно (gay and lesbian standpoint films). Такі кінострічки відрізняються насамперед своїм дискурсом маніфесту, що проголошує певну точку зору, позицію. Зазвичай «позиційне» (standpoint) кіно орієнтоване на вузьку аудиторію, що знає та відчуває спорідненість із проблематикою боротьби, активізму, драми переконання або здійснення (мрії, дії, мети тощо).

Слід зауважити, що даний тип незалежного американського кіно орієнтується на власну концептуальну парадигму – т.зв. «стендпоінт»-теорію. Це феміністська філософсько-антропологічна теорія, яка проголошує соціальний характер наукових знань. Це на думку її прибічників пригнічує маргіналізовані суспільні групи, які зажди програють у проблематиці влади та статусу. Саме тому вираження позиції та точки зору є напрямом виходу за межі соціального маргінесу (узбіччя).

Другий тип об'єднує більш широку квір-тематику, що закріпило за ним відповідну самоназву. У межах цього типу стрічки загострюють відразу дві

лінії стереотипності, опонуючи водночас і «позиційному», і голлівудському кінематографічному мейнстріму (mainstream Hollywood films). І якщо перший тип квір-кіно критикує через надмірну агресивність, то Голівуду дістається за спроби унормувати гендерну поведінку на екрані, зробити її конвенційною та узгодженою [8]. Цілком зрозуміло, що даний напрям спирається на квір-теорію, проголошуючи еластичність та мінливість сприйняття себе і соціуму ключовими рисами повсякденного існування.

## **2.2. Квір-теорія в ігровому кінематографі Європи кінця XX – початку XXI століття**

*2.2.1. Вплив квір-теорії на ігрове кіно Європи: питання генезису та форм розвитку.* Європейське ігрове кіно кінця XX – початку XXI століття відчуло низку трансформаційних викликів, які суттєво змінили звичне уявлення щодо естетики, ідейно-художньої цілісності та екранного мистецького алгоритму кіно-продуктів, приміром, Франції, Італії або Німеччини. Цей вагомий та складний процес відбувався під впливом багатьох факторів, які водночас представляють різні сторони в еволюції кінематографічного мистецтва. Роль квір-теорії у цих процесах безумовно не є визначальною, проте вона має низку «точок впливу», які безпосередньо демонструють які саме еволюційні компоненти та типи трансформацій кіно були інспіровані проблематикою гендеру та пост-гендеру. У цьому випадку місце квір-теорії та її впливовість на характер генезису європейського ігрового кінематографу є незаперечною, так як саме через зазначене коло питань естетика «дивного» кіно проникає до кіномови ігрових фільмів.

За думкою О.Савельєвої в загальному плані еволюцію функціонування європейського кінематографу упродовж кінця XX – початку XXI століття визначають два параметри: художній та виробничо-економічний. Вони

історично перебувають «у стані напруженого протистояння», що, за висновком дослідників цього питання, «визначає розвиток національних кінематографій» у європейському культурному просторі. З однією боку, режисери намагаються застосувати кіно-мову, яка підкреслює ідентичність та неповторність «європейської національно-культурної самосвідомості», проте з іншого, масовий характер споживання кінострічок стає вагомою причиною для домінування «комерційних пріоритетів»: фінансових, питань якості та успішності кінопрокату тощо. Саме ця причина обумовлює генезис «європейських національних кінематографій», які по суті змушені «співвідноситься і з проблемами художнього розвитку, і з проблематикою комерційної вигоди» [60, с. 94].

В межах подібного бачення, визначення ролі та місця тих інтелектуально-художніх теорій, які здійснювали вплив на субординацію між комерційними та художніми полярностями кіно, зайве актуалізує квір-теорію. Як уже зазначалося у вступі та першому розділі, саме дослідження «квірності» в межах ігрового кіно стає тим інструментом обґрунтування жанрової та видової специфіки екранної дії, що здатен показати комерційне в межах художнього, і навпаки – художнє в кордонах масової комерційної репрезентації.

Варто відмітити, що специфіка європейського ігрового кіно має ще одну виражальну здатність, яка досить чітко відрізняє цей феномен від, наприклад, американського ігрового кінематографу. Передусім вважаємо за потрібне наголосити на важливості для європейського художнього простору категорії «виражальні засоби», яка часто представляє сукупні риси національного кіно, його сутнісні властивості в межах конкретного екранного продукту. Дослідники схильні стверджувати, що лише наприкінці ХХ століття в Європі відбувається поступове «освоєння нових засобів виразності», що до цього часу були чітко закріплені за певними художніми маніфестами європейських кіно-мейнстрімів. Приміром, у формі німецького експресіонізму, італійського неореалізму або французького авангарду, що автоматично адресувало

відповідні художньо-стильові рішення до простору певної національної школи кіно. В історії кіномистецтва це отримало визначення «адресність погляду» [60, с. 96].

Таким чином, саме під впливом квір-теорії наприкінці 1990-х років в просторі європейського кіно стають виразними три головні напрями. Наголосимо ще раз, що їхнє визначення та формулювання ключових рис, за якими ці напрями інтерпретують, є наслідком впливу квір-теорії та генезис європейського кіно другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

1) В якості форми визначення першого напрямку скористаємося надзвичайно містким та метафоричним терміном «європудинг», що його почали застосовувати до європейських національних шкіл кіно на піку їхнього комерційного успіху серед масової аудиторії на зламі 1990-х – та 2000-х років.

Як зазначає О. Савельєва, активний розвиток міжнародної копродукції, призводить національні школи до певного «середньоєвропейського рівня якості», де регламентація естетики кінострічок вимагає передусім екранного успіху та виходу за межі вузького національного нариву [60, с. 97].

2) Другий напрям декларує все з точністю до навпаки. У просторі цього бачення «шлях формування загальноєвропейської моделі кіно веде не тільки за межі національної специфіки, а й за межі можливих інтересів умовного «європейського суб'єкта» [60, с. 97].

В даному напрямку працює та частина арт-кіно, яка уникає побутової і соціальної конкретизації і створює певні універсальні - «глобально-метафоричні» фільми. У них відсутня орієнтація на специфічно національні маркери, проте присутня проблематика т.зв. загальної естетики. Це виносить на поверхню т.зв. вічні цінності, що «ретельно укутані в радикально актуальну форму», яка поза межами усіх кордонів є однаково близькою та зрозумілою глядачеві будь-якого культурного «кластеру» Європи [60, с. 97].

3) Третій напрям репрезентує фестивальну «транснаціональну глобальну мережу» власне ЛГБТ-фільмів, які, на перший погляд, мають розвиватися

стовідсотково у контексті теорії «квірності» художнього мислення щодо пост-гендеру та візуального (скоріше, кінематографічного) вираження статі.

Досліджуючи цей напрям, польський вчений Г. Зелінські (Ger Zielinski) стверджує, що предметом аналізу кіномистецтва в разі пошуку відповіді на питання його теоретичних основ, повинна виступати не тільки сама стрічка, але і контекст у якому вона формується та існує. У цьому сенсі важливу функцію виконують фестивалі ЛГБТ-кіно, які демонструють цільову аудиторію цього типу європейського кіно та водночас засвідчують пластичність та універсальність багатьох образно-стильових рішень. Вони наочно показують еволюцію жанрової та тематичної специфіки фільмів, та водночас надають можливість спостерігати за субкультурою в замкненому середовищі. [21, р. 1].

Вчений зазначає, що участь у фестивалній культурі аматорських кінострічок поступово призвело до трансформації усього напрямку, який отримав метафоричну назву «фестиваль інклюзій». В ідеалі це означає відхід від кінематографічних завдань та підвищення соціального градусу екранних продуктів, що те стільки виражають пошук певної образної ідеї, скільки виступають як соціальні рупори субкультури ЛГБТ. Як стверджує Г. Зелінські, сьогодні фестивалне квір-кіно у Європі «наполегливо працює над тим, аби пристосувати кожному із сексуальних ідентичностей, представлених у фестивальному пулі» [21, р.1]. Поступово, це призводить до того, що саме фестивалний рух перетворюється на «форму існування квір-кіно». В остаточному рахунку цей напрям набуває рис соціального інституту: «Фестивалі існують повсюдно ..., вони проявляють себе в різноманітних місцях, у кожному зі своїм сузір'ям рас, етносів, соціально-економічних класів та місцевих сексуальних історій, які неможливо передбачити. ... Сьогодні фестивалі виконують різні функції: вони можуть пропонувати стипендії, гранти на завершення проекту, призи, соціальні збори та вечірки, і навіть трохи гламуру» [21, р. 2].



Окремо наголосимо на тому, що запропоновані напрями, що представляють сучасне європейське ігрове кіно та водночас можуть слугувати прикладами впливу на структурі кінострічки квір-теорії, є нашою робочою гіпотезою, яке ще потребуватиме подальшого поглиблення та вивчення. Проте вже на цьому етапі ми можемо констатувати, що в творчості представників європейської «нової хвилі» 1960-х – 1980-х років були закладені основні виражальні якості, які у 1990-х та 2000-х роках, репрезентовані новим поколінням митців, знайдуть свою відповідність у межах квір-теорії.

Так, французька хвиля (Ж.-Л. Годар, Г. Ф. Трюффо, К. Шаброль, Е. Ромер, Ж. Ріветт, Л. Маль і ін.), що декларувала проблематику експерименту та несхожості [28, с. 53-54] і сьогодні продовжує представляти зазначені ідеї в межах кіно 2000-х.

Натомість німецьке кіно (А. Клуге, Р. В. Фассбіндер, Ф. Шлендорф, В. Херцог, В. Вендерс тощо), яке також мало власну систему репрезентації та специфіку режисури (у межах т.зв. *Neuer Deutscher Film*), наголошувало на публіцистичності кіно-наративу та його фактичному поєднанні із простором ТВ-продукту. Важливим прикладом готовності нового німецького кіно до сприйняття не тільки ідейного комплексу, але й естетики «квірності», є, на наш погляд, кінострічка А. Клуге «Випадкова робота рабині» (*Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, 1975 року).

*2.2.2. Прояви квір-теорії в ігровому кіно Європи.* Дослідження європейського кінематографу кінця ХХ – початку ХХІ століття дозволяє нам визначити декілька проблемних напрямів, які репрезентують квір-теорію в просторі ігрового кіно.

По-перше, важливою для європейського кіно-продукту лишається проблематика образності, яка у 1970-х – 1980-х роках виступали в ролі чи не

головного інструменту для репрезентації національних європейських шкіл. Наголосимо на тому, що експерименти із способами формування образів та їхньою типологією помітні ще в межах «авторських» ліній 1960-х років, коли в рамках т.зв. кіно «нової хвилі» вперше фіксуються цікаві пошуки способів виходу за межі правил зйомки, монтажу, операторської роботи тощо. Важливо нагадати, що в теорії кіно цей період є часом визначення двох протилежних типологій художньої реперзентації, які з легкої руки французького дослідника А. Базена отримали назви «кінематографу реальності» та «кінематографу образності». [64, с. 253].

Цілком очевидно, що обидва типи художнього кіно-мислення отримали своє належне місце в рамках теорії «квірності», де проблематика соціальної реальності завжди переплітається із питаннями характеру образного бачення та внутрішнього відчуття художньої ідеї кіно.

С. Фунтикова вважає, що на ґрунті постійного співіснування цих двох моделей кіно, з другої половини ХХ століття починається протиборство тенденцій «повільної» (пов'язаної з естетикою внутрикадрового монтажу) і «швидкої» (пов'язаної з естетикою межкадрового монтажу) кіно-програм [64, с. 253].

На наш погляд, подібна градація має свої вираження пошуку образності в межах ігрового кіно, що репрезентує «повільну» та «швидку» кінематографію як проблематику відтворення категорії хронотопу (часопростору). Так, однією із цікавих дискусій щодо репрезентації гендерних стереотипів є проблема «не активності» квір-мислення. У багатьох дослідженнях, що розглядають тему ЛГБТ-кіно присутні міркування щодо того, що «квір-мислення – це повільність». Наприклад, Карл Шкуновер (Schoonover, Karl) звертає увагу на типовий образ екранного квіра, що зазвичай «повільний» та «малорухливий», хоча при цьому не втрачає «чарівності» або шарму людини, що вповні щасливо попре усі негаразди: «Квіри пишуть, поки працюють інші. Квіри, здається, завжди мають час аби його марнувати» [19, р. 73].

Насправді, як це переконливо доводить практика ігрового кіно, «квірність» поведінки героїв знаходить набагато більш широку панораму представлення і, на наше переконання, вона не замикається у вузькому просторі гендерних експериментів. Навпаки, квір-теорія надає змогу вийти за межі магнетизму статті та спробувати узагальнити ті соціальні та духовні явища, що важко показати звичайною художньо-образною мовою.

Класичним прикладом цього є кінофільм «Fremde Haut» («Чужа шкіра» (2005 р.), знятий італійською режисеркою в Німеччині про долю іранської жінки. Для М. Аарона (Aaron, Michele) маркерами New Queer Cinema (NQC) стали у цій стрічці передусім контекстуальні властивості, які впливали з трьох стереотипних джерел гендерного погляду:

- 1) ЛГБТ-кіно, яке репрезентує сексуальну тематику як провідну;
- 2) акцентуальне кіно (Accent Cinema), для якого первинними є естетичні експерименти в просторі певної конкретної дії (акценту);
- 3) та власне квір-кіно, яке демонструє мігруючу гендерну образність. Як наслідок, в образному контексті історія складається так, що «кожен розповідає досвід сторонніх людей, щоб виявити власну нормальність всередині самого себе, ...кожен робить це з різних, але, що дуже важливо, суміжних ракурсів» [1, р. 325]. Відтак, кінострічка через образну репрезентацію розповіді окреслює феміністичний та лесбійський досвід, але при цьому виносить його за межі субкультурного контексту [1, р. 336]. Тобто діє як противагу «оповідному» кіно, яке капсулює нормативність та стереотипи [33, с.45].

Суміжною із проблематикою образності героя постає тема психологізму сприйняття: статі, культури, нормативності – фактично усього того, що складає традиційні маркери квір-концепції візуального бачення «іншого».

Наприклад, як вважають Адрієн Харріс та Роберт Скляр (Adrienne Harris, Robert Sklar) квір-теорія не лиш не є перепорою для актуалізації психологізму але й до певної міри сприяє посиленню аналітичних практик такого типу візуального бачення. Оскільки «квірність» вимагає деконструкції

таких «монолітних» понять як гей, лесбі або транс, вона стає привабливою формою дефрагментації психологічного стану практично будь-якого героя, що коливається в межах гендерної репрезентації (приміром, це видно у роботах німецького режисера Райнер Вернер Фассбіндера). Квір-теорія приймає в якості об'єкта аналізу критичну деконструкція норм поведінки людини, що стає вагомим стимулом для перегляду оцінок, зокрема в межах проблематики статі і сексуальності. На думку вчених, це додає користі спробам зрозуміти внутрішні пошуки «багатовалентних ототожнень з екранними символами» [11, р. 233].

Цілком окремим сюжетом у пошуку психологізму європейського кіно кінця XX – початку XXI століття, є порівняно новий напрям критичних сінема-студій, що отримав назву квір-теологія. Так, Д. Адамія, досліджуючи цей аспект психологізму сучасного європейського кіно, нараховує кілька десятків кінострічок, які експлуатуючи ідею «смерті Бога» відкривають його нові «пластичні» та «поза-конфесійні» якості. (Серед них, «Мушетта» (Робер Брессон; Франція, 1967), «Кишеньковий злодій» (Робер Брессон; Франція, 1959), «Антихрист» (Ларс фон Трієр; Німеччина, 2009), «Меланхолія» (Ларс фон Трієр; Німеччина, 2011), «Повернення» (Андрій Звягінцев; Росія, 2003), «Вигнання» (Андрій Звягінцев; Росія, 2007) та ін. [22, с. 206].

На нашу думку, цей доволі екзотичний напрям має точки перетину із квір-теорією в аспекті апофатики аналізу кіно, яке здійснюється методом заперечення. Відмовляючи божественному в існуванні герої таких кінострічок зрештою приходять до самозаперечення, покроково спростовуючи усі докази «неіснування» (згадаємо, лінеарність оповіді кінострічки Л. фон Трієра «Антихрист»).

## Висновки до розділу 2.

Американське та європейське ігрове кіно кінця XX – початку XXI століть є продуктами достатньо різних систем художнього та комерційного мислення, які склалися кожна у межах власних історико-культурних обставин і які продовжують функціонувати сьогодні як близькі (в чомусь навіть споріднені), проте різні за типологією та межами культурного впливу явища. Наприклад, дослідники цього питання вважають, що відмінності між американським та європейським кінематографом передусім простежуються за параметрами властивостей національних шкіл, які усе ще визначають локалізацію європейського кіно (східне / західне; реалістичне / образне; мінорне / акцидентне).

У цьому контексті надзвичайно важливо прослідкувати як саме реагують ці два вагомих конгломерати в світовій кіноіндустрії на теоретичні виклики однієї із найбільш активних та, в інтелектуальному сенсі, однієї з найбільш потужних теорій, що в 1990-х роках отримала назву квір-теорія. Її постулати, що сформувалися поза межами естетики кіно, достатньо швидко набули своїх власних форм кіно-ідентичності, які за останні десять років активно використовуються як для продукування кінострічок, так і для критичного аналізу вже існуючого кіно.

Остання властивість квір-теорії – виступати в якості інструментарію аналізу кіно – є особливо цінною для розв'язання завдань нашого дослідження, оскільки вона надає змогу спостерігати водночас і за генезисом кінематографічної мови американської та європейської кінопродукції, і за арт-критикою, що в аналізі багатьох фільмів спирається на ідеї «квірності» мислення.

## РОЗДІЛ 3

### КЛАСИФІКАЦІЯ ІГРОВОГО КІНЕМАТОГРАФУ США ТА ЄВРОПИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ ЗА ТИПОМ КВІРНОСТІ

Так як термін «квір» використовується для узагальнення та позначення усіх сексуальних та гендерних меншин, у цьому розділі ми класифікуємо ЛГБТ-кінематограф США та Європи кінця ХХ – початку ХХІ століття за трьма найпоширенішими видами квірності: гомосексуальність (фільми із зображенням чи натяком на романтичні стосунки між чоловіками), жіноча гомосексуальність (фільми із зображенням чи натяком на романтичні стосунки між жінками) та трансгендерність (фільми, в яких розповідається про перехід від одного гендеру (соціально-психологічна стать) до іншого; про хірургічну зміну статі; або про дисонанс між біологічною та психологічною статтю).

#### 3.1. Гомосексуальність в кінематографі

Нами були проаналізовані такі ЛГБТ-фільми США: «Мій власний штат Айдахо» (англ. *My Own Private Idaho*) 1991 (реж. Гас Ван Сент), «Темна гавань» (англ. *Dark Harbor*) 1998 (реж. Адам Коулмен Ховард), «Горбата гора» (англ. *Brokeback Mountain*) 2005 (реж. Енг Лі), «Гарві Мілк» (англ. *Milk*) 2008 (реж. Гас Ван Сент). Також ми розглянули ЛГБТ-фільми Європи: дві французькі кінострічки («Красива робота» (фр. *Beau travail*) 1999 (реж. Клер Дені), «Незнайомець на озері» (фр. *L'Inconnu du lac*) 2013 (реж. Ален Гіроді)), дві британські кінострічки («Вікенд» (англ. *Weekend*) 2011 (реж. Ендрю Гейг), «Гордість» (англ. *Pride*) 2014 (реж. Метью Варкус)) та

італійський фільм «Назви мене своїм ім'ям» (англ. Call Me by Your Name) 2017 (реж. Лука Гуаданьїно).

Для повноцінного аналізу та розуміння нюансів зображення гомосексуальності в ігровому кінематографі США та Європи кінця XX – початку XXI століття, нами були детально вивчені сюжети обраних фільмів.

#### Назви мене своїм ім'ям

Дія фільму відбувається в 1983 році на півночі Італії, місті Крема, де живе сім'я містера Перлмана, професора археології. У містера Перлмана та його дружини є 17-річний син Еліо - начитаний і схильний до саморефлексії хлопець. Будні він проводить за книгами, написанням музики та спілкуванням з найкращою подругою Марцією.

На літні канікули на віллу Перлманів приїжджає 24-річний аспірант Олівер, і між ним з Еліо виникає сильна симпатія. Впевнений Олівер намагається поводитися більш нахабно, в той час як Еліо проживає почуття глибоко в собі. Однак саме він першим натякає Оліверу про свою закоханість, після чого між хлопцями відбувається перший поцілунок. Еліо намагається бути активним в їхніх стосунках, але Олівер віддаляється від нього. Після невеликого періоду мовчання, Еліо та Олівер домовляються про нічне побачення, на якому й відбувається їх перша інтимна близькість. З цього моменту пара проводить залишок канікул насолоджуючись один одним. До того моменту, доки до Еліо приходить усвідомлення, що їхній роман скоро закінчиться, адже Оліверу доведеться повернутися додому.

Останні три дні перебування Олівера в Італії пара проводить в Бергамо, де й відбувається їх сумне прощання. Еліо повертається до Крема зовсім розбитим, і між ним з батьком відбувається головний діалог фільму. Містер Перлман повідомляє, що весь час знав про стосунки сина і Олівера, і навіть натякає, що сам мав подібний досвід в молодості. Він просить Еліо не зрікатися від смутку та болю, які він зараз відчуває, і радіти тому, що його перше кохання було таким прекрасним.

Фінальна сцена фільму відбувається вже взимку, і Олівер телефонує до Перлманів, щоб привітати з Ханукою та повідомити, що він скоро одружується. Батьки залишають його з Еліо удвох на телефонній лінії, і Олівер говорить, що Еліо дуже пощастило. Батьки приймають його таким, який він і є, а ось батько Олівера здав би хлопця до божевільні, якби дізнався, що син закоханий в чоловіка. Також Олівер зізнається, що пам'ятає все, що було між ним з Еліо і називає його своїм ім'ям.

Під час титрів Еліо плаче дивлячись на вогонь у каміні, згадуючи з болем і сумною посмішкою про його перше кохання. Весь екранний час фільму пара Олівера та Еліо знаходиться в рафінованих умовах: вони відірвані від повсякденної реальності та перебувають в оточенні людей, які їх приймають. Глядач спостерігає за романтичним зв'язком двох людей поза контекстом часу, і проблема прийняття суспільством ЛГБТ + спільноти стає зрозуміла лише за останньою розмовою головних героїв. Картина показує історію кохання так, щоб глядач не думав про те, якої статі люди в кадрі. Таким чином закликаючи аудиторію сприймати кохання між двома чоловіками, в першу чергу, як кохання.

### Темна гавань

Психологічний трилер 1998 року розповідає про подружжя, яке переживає кризу у стосунках. 50-річний Девід і його молода дружина Алексіс разом вже 7 років. Вони вирушають у подорож по місцях, де провели початок свого подружнього життя.

Девід спланував романтичний круїз, щоб знову знайти порозуміння з дружиною. На дорозі, під проливним дощем, вони зустрічають молодого та зраненого хлопця, якого вирішують підвезти до найближчого міста. Через нового попутника та несприятливу погоду, Девід і Алексіс спізнюються на вечірній паром і відпливають лише на наступний ранок.

Невідомий хлопець також присутній на паромі, але ніяк з парою не перетинається. Девід і Алексіс прибувають у свій орендований для



відпочинку будинок. Дівчина намагається налаштуватися на грайливий лад, але чоловік постійно знаходить привід не зближуватися з нею. Девід поводить себе холодно та грубо щодо Алексіс. І лише коли пара сідає на яхту, щоб вирушити в невелику плавання, Девід стає ніжнішим.

Під час поїздки пара потрапляє в туман і човен сідає на мілину. Девід і Алексіс змушені вийти на невідомий берег. Там вони знаходять свого старого знайомого – хлопця з дороги. І як тільки погода стає спокійною, всі троє повертаються до будинку Девіда та Алексіс.

Дівчина, яка не отримує багато любові від свого чоловіка, починає відчувати романтичний потяг до незнайомця в їхньому будинку. Вони починають все більше часу проводити разом: вечорами випивають, ведуть душевні розмови, ходять разом до лісу. В одній з таких прогулянок Алексіс і дивний хлопець цілуються, але коли вони повертаються додому, хлопець вибачається за свою поведінку.

Присутність незнайомця напружує Девіда, більш того він відчуває зв'язок між хлопцем і дружиною. Девід намагається відправити хлопця на човні на інший берег, але він ламається на півдорозі. Тепер незнайомцю доведеться провести ще одну ніч у будинку сімейної пари. Вранці Девід намагається всіма силами розгнівати дружину. Він чіпляється до кожної дрібниці, яку робить Алексія та врешті решт доводить її до істерики. Спостерігаючи за сімейною драмою, не витримує і гість. Між ним і Девідом відбувається бійка. Хлопець тікає в ліс і намагається сховатися від розлюченого чоловіка. В кущах його знаходить Алексіс і вони знову цілуються. Під час пристрасних обіймів, хлопець підносить до губ дівчини отруйний гриб, і вона з'їдає його.

У наступній сцені проходять похорони Алексії, на яких присутній і Девід. Смерть дівчини сприймається всіма як самогубство, адже була знайдена її передсмертна записка. Однак лист лише написано рукою Алексіс – вміст є думками незнайомця, які вона записала під час однієї з розмов.

Після похорону, Девід сідає в човен, роздягається і біля берега пірнає в воду. Він припливає до того самого будинку, де вони були перед смертю

дівчини. На наступний ранок Девід виходить на ганок, до нього підходить людина в чорному каптурі та пристрасно цілує. Глядачеві постає особа того самого незнайомця, що провів з сімейною парою всю їхню поїздку. Так стає зрозуміло, що вбивство Алексіс було сплановано з самого початку Девідом і «незнайомцем», щоб вони нарешті змогли бути разом.

### Горбата гора

Фільм розповідає про двох ковбоїв - Енніса Дел Мара та Джека Твіста - які приїжджають на сезонну роботу біля Горбатої гори в штаті Вайомінг. Енніс і Джек мають пасти овець на високогірних пасовищах, де вони й будуть жити удвох у невеликих наметах. Спілкування між маскулінними ковбоями будується важко, але це не заважає їм відчувати дивну симпатію один до одного.

В одну з холодних ночей на Горбатій горі Джек і Енніс опиняються в одному наметі, де займаються любов'ю. З цього починається їхній роман. Але робота незабаром закінчується і кожному з них потрібно повертатися додому. У той момент, коли Джек від'їжджає на своїй машині від підніжжя гори, він із сумом спостерігає за Еннісом, що йде геть. А завжди трохи стриманий і холодний Енніс, повертає за ріг і починає плакати.

За чотири роки розлуки кожен з героїв встигає одружитися і завести дітей. Але обидва продовжують згадувати час, проведений з коханою людиною. Тоді Джек набирається хоробрості та відправляє Еннісу листівку, в якій просить зустрітися. Енніс одразу погоджується і запрошує його до себе в гості.

З перших секунд зустрічі вони не можуть стримати емоцій і пристрасно цілуються. Наступні два тижні герої проводять разом на природі, де ніхто їх не знайде. Джек говорить Еннісу про те, що мріє про спільне життя на ранчо, як справжня родина. Він готовий наплювати на громадську думку заради їхнього щастя. А Енніс розповідає Джеку історію з дитинства, в якій його батько зі своїми друзями побили чоловіка до смерті, коли дізналися, що він

гей. А маленькому Еннісу довелося спостерігати цю жорстоку сцену. Саме страх і не дозволяє йому погодитися на пропозицію Джека, і тому наступні двадцять років вони проводять в коротких таємних побаченнях на Горбатій горі.

В останню їхню зустріч Джек виголошує промову, в якій стає зрозумілим весь біль і жалоба чоловіка, який так і не зміг побудувати сім'ю з коханою людиною. Енніс і Джек сваряться, але в цій сварці вони зляться не один на одного, а на світ, який проти їхнього кохання.

Через кілька місяців Енніс дізнається від дружини Джека, що той помер. По розмові Енніс здогадується, що чоловіка вбили на підставі гомофобії. Хлопець вирушає в будинок батьків Джека, де мама відводить Енніса в кімнату сина. Там він знаходить дві сорочки, що висять на одному вішаку - саме в них були Енніс і Джек в їхню останню зустріч. На тканині навіть залишилися плями крові після бійки хлопців. Енніс забирає сорочки з собою та вішає в шафі під фотографією Горбатої гори.

У фінальній сцені фільму Енніс дивиться на сорочки, поправляє фотографію і зі сльозами на очах каже: «Я тебе пам'ятаю».

Картина Енга Лі 2005 року може вважатися кемеронівським «Титаніком» в світі ЛГБТ + кіно. Не дивлячись на те, що до 2000-х було знято велику кількість фільмів про одностатеве кохання, але саме «Горбата гора» відкрила подібним стрічкам двері на великі екрани. Картина була відзначена трьома статуетками Оскар, а номінована у восьми номінаціях.

#### Мій власний штат Айдахо

У центрі сюжету картини 1991 року - молода людина на ім'я Майк, який змушений бродяжити в американському Портленді та займатися проституцією. Він відкритий гей і надає інтимні послуги чоловікам. Також Майк страждає нарколепсією – захворюванням, при якому людина може заснути або втратити свідомість в будь-який момент. У своїх хворобливих снах Майк бачить свою матір, яка ніжно гладить його по голові або красиво

ходить в білому вбранні. Саме цей образ дає Майку відчуття щастя і спокою, яких немає в його реальному житті.

На вулиці Майк знайомиться зі Скоттом, теж безпритульним хастлером. Але Скотт не такий як Майк. Він - син мера Портленда, і проституція є для нього бунтом проти стилю життя батька. Скотту подобається його бродяжництво ще й тому, що після смерті батька він успадкує величезні статки і вже не зможе розважатися як раніше. Але як не дивно, такі різні персонажі стають друзями, а Майк починає відчувати до друга романтичний потяг.

Незабаром хлопці вирішують знайти маму Майка, адже для нього це могло б стати закриттям дитячого гештальту та ключем до лікування нарколепсії. Майк і Скотт вирушають у подорож, в ході якої починають розвиватися їхні складні стосунки. Скотт глибоко занурюється в темний світ Майка, який не схожий на його власний: в ньому багато проблем, болю та розгубленості. А Майк починає щиро любити Скотта, не переслідуючи при цьому ніяких меркантильних цілей.

Подорож приводить друзів в Італію, і там мрії Майка про серйозні стосунки зі Скоттом руйнуються. Хлопець закохується в місцеву дівчину та по поверненню в США одружується з нею. Батько Скотта вмирає і він, отримавши довгоочікуваний спадок, занурюється в заможний світ. Скотт забуває про всіх друзів, які ділили з ним вулицю, і найголовніше - розриває стосунки з Майком. Для Скотта гра в бунт закінчена, в той час як Майк знову опиняється в початковій точці. Він не знайшов свою матір, у нього все ще немає коштів для існування, і він повинен змиритися з болем від розриву зі Скоттом. В останній сцені хлопець знову стоїть на дорозі, де впадає в нарколептичний сон.

Фільм режисера Гаса Ван Сента отримав неоднозначну реакцію критиків і глядачів. З одного боку, в картині наважилися підняти тему чоловічої проституції, з іншого - не стали показувати більш реалістичних сцен з життя хастлерів. До того ж, в картині режисер ніяк не торкнувся теми СНІДу,

епідемія якого тривала в 90-і в Америці. Але, не дивлячись на це, картина стала культовою для глядачів і показовою для акторів Голлівуду: бо на ролі Майка та Скотта погодилися популярні молоді актори - Рівер Фенікс і Кіану Рівз.

Проаналізувавши обрані фільми на тему гомосексуальності можна зробити висновок, що всі вони сповнені драматизму і трагізму. Знайти кінострічку про кохання двох чоловіків, яке закінчилось би хеппі-ендом, майже неможливо.

Помітно, що режисери драматичних фільмів намагаються позбавитися стереотипів щодо уявлення суспільства про гомосексуальних чоловіків, не допускаючи проявів зайвої фемінності у героїв. Натомість комедійні фільми часто візуалізують образ гомосексуального чоловіка занадто наближено до жіночого образу, висміюючи манеру поведінки та зовнішній вигляд.

Варто зазначити, що в деяких випадках режисер може використовувати приховану гомосексуальну орієнтацію героя, як основну поворотну точку своєї історії. Так у фільмі Адама Коулмена Ховарда «Темна гавань» глядач може дізнатися про гомосексуальність головного героя тільки в останньому кадрі фільму.

### **3.2. Жіноча гомосексуальність в кінематографі**

Нами були проаналізовані такі ЛГБТ-фільми США: «Малголланд Драйв» (англ. «Mulholland Drive») 2001 (реж. Девід Лінч), «Оksamитові ніжки» (англ. Tipping The Velvet) 2002 (реж. Джеффри Сакс), «Покохати Аннабель» (англ. Loving Annabelle) 2006 (реж. Кетрін Брукс), «Керол» (англ. Carol) 2015 (реж. Тодд Гейнс). Також ми розглянули ЛГБТ-фільми Європи: дві канадські кінострічки («Хлоя» (англ. Chloe) 2009 (реж. Атом Егоян), «Нижче її губ» (англ. Below Her Mouth) 2016 (реж. Ейпріл Маллен)), шведський фільм

«Покажи мені любов» (швед. *Fucking Åmål*) 1998 (реж. Лукас Мудіссон), британський фільм «Тріщини» (англ. *Cracks*) 2009 (реж. Джордан Скотт), французький фільм «Життя Адель» (фр. *La vie d'Adèle - Chapitres 1 et 2*) 2013 (реж. Абделатіф Кешиш), ірландський фільм «Фаворитка» (англ. *The Favourite*) 2018 (реж. Йоргос Лантімос).

Для повноцінного аналізу та розуміння нюансів зображення жіночої гомосексуальності в ігровому кінематографі США та Європи кінця ХХ – початку ХХІ століття, нами були детально вивчені сюжети обраних фільмів.

### Малголенд драйв

Культурний фільм Девіда Лінча є прикладом чудового сюрреалізму в кіно. Реальність головної героїні Діани та її сон переплітаються в єдиний сюжет, який складно зрозуміти з першого разу. Діана - молода акторка, яка вже кілька років намагається знайти своє місце в Голлівуді. Дівчина будує свою кар'єру напористо, але чесно. На відміну від її коханки Камілли, яка підключає свою сексуальність, щоб домогтися кращих ролей в кіно. Діана ревнує Каміллу й до режисера фільму, в якому вона знімається, і до інших дівчат на знімальному майданчику. Камілла ж не вважає за потрібне дотримуватися моногамних стосунків і намагається зберегти роман з Діаною, навіть після того, як та викрила її зраду.

Головна героїня не витримує краху в особистому житті та винаймає вбивцю для Камілли. Як тільки Діана дізнається, що Камілла загинула, вона занурюється в довгий сон, де всі її страхи, внутрішні демони та випадкові образи з життя переплітаються в сюрреалістичному сюжеті. Саме його глядач і спостерігає протягом більшої частини фільму. В кінці, Діана не витримує натиску підсвідомості та його темних мешканців, і кінчає життя самогубством.

У фільмі не ставиться акцент на тому, що стосунки Камілли та Діани одностатеві. Ніхто з другорядних героїв фільму не висловлює свого несхвалення з цього приводу, найімовірніше через місце дії всього сюжету.

У фільмі зачіпається важливий момент можливого впливу дитячих травм на зміну або перекіс сексуальної орієнтації. Діана в дитинстві була жертвою сексуального насилля з боку дорослого чоловіка, через що могла блокувати свою гетеросексуальну частину свідомості, залишивши тільки симпатію до жінок. А Камілла більше нагадує пансексуальну людину, хоча це й не промовляється у фільмі. Картина зрежисована таким чином, що глядач навіть не встигає ставити собі питання про орієнтацію героїнь і сприймає їх зв'язок як природний.

### Життя Адель

Головна героїня фільму - французька старшокласниця Адель, яка наївно мріє про велике та світле кохання. Вона трохи закрита в собі та цікавиться літературою і мовами. Одного разу вона знайомиться з хлопцем Тома, вони проводять якийсь час разом. Але Адель швидко розуміє, що він зовсім не той, хто їй потрібен. На відміну від синьоволосої дівчини, з якою Адель зустрічається в гей-клубі.

Художниця Емма - студентка факультету мистецтв, і вона одразу починає активно залицятися до Адель. Емма приходить забрати дівчину після школи, і це помічають однокласники Адель. На наступний день вони влаштовують агресивний допит на тему її орієнтації. Але навіть така реакція однолітків не зупиняє Адель і на побаченні з Еммою вони цілуються. З цього починається бурхливий роман двох героїнь. Стосунки дівчат тривають протягом кількох років.

Адель працює вихователькою в дитячому садку та дуже любить те, чим займається. Але це не влаштовує вкрай творчу й амбітну Емму, яка повністю просотана французьким богемним життям. Їй би хотілося бачити поруч із собою музу, а Адель не виносить навіть пари годин в компанії друзів Емми.

Через постійні сварки дівчата віддаляються одна від одної і Адель починає зраджувати коханій. Коли Емма дізнається про це, вона виганяє дівчину з дому. Для Адель це розставання стає вкрай болючим, і навіть через

кілька років вона продовжує думати про Емму. Одного разу вони зустрічаються в кафе, де Адель розповідає про свої почуття, але Емма відштовхує її.

Фінальною крапкою в усвідомленні героїнею втрати коханої людини стає остання сцена фільму. Адель приходить на виставку Емми та розуміє, що її новою музою стала інша дівчина. Розуміючи, що кохану їй точно не повернути, Адель тихо йде з виставки.

Фільм режисера Абделатифа Кешиша піддався критиці через велику кількість відвертих сцен, які більше нагадували порнографічні. Адже для демонстрації кохання двох дівчат така велика кількість еротики зовсім не обов'язкова. Особливо з огляду на той факт, що лесбійські стосунки часто сексуалізуються в масовій культурі.

Можливо, фільм швидше про конфлікт соціальних класів: Адель - представник пролетаріату, Емма - творчої інтелігенції. І конфлікт пари базувався саме на цьому, адже особливого опору з боку суспільства вони не зустрічали. Фільм має сприйматися, як історія першого кохання, де дві людини неминуче розходяться. Цей важливий момент дає хорошу передумову перестати ділити фільми на «гей-кіно про кохання» і «звичайне кіно про кохання».

### Фаворитка

Події фільму відбуваються в 1708 році в розпал війни між Англією і Францією. Королева Англії Анна, замість того щоб брати активну участь у зовнішньополітичному житті країни, зайнята лише власними легковажними забавами. Також королеву сильно турбує подагра, через яку вона часто впадає в меланхолію.

Фактично керує країною її фаворитка та коханка Сара Черчилль, вона ж герцогиня Мальборо, яка маніпулює рішеннями королеви заради власної вигоди. Але раптово при дворі з'являється молода та енергійна Ебігейл, - кузина герцогині - яка швидко втирається в довіру до королеви. Такою



ситуацією починає користуватися лідер опозиції Роберт Харлі, який мріє позбутися Сари Черчилль. Він робить Ебігейл своєю «шпигункою», розраховуючи знайти компромат на герцогиню і королеву Анну.

Між владною Сарою і хитрою Ебігейл починається холодна війна по завоюванню прихильності королеви. Сара намагається шантажувати Анну, щоб та позбулася Ебігейл, але королева виганяє з Англії герцогиню Мальборо разом з її чоловіком.

Завдяки подібним картинам, заснованим на реальних подіях, стає зрозуміло, що одностатеві сексуальні та романтичні взаємини існували за всіх часів, але вони настільки трималися в таємниці, що до сучасників доходять лише ті історії, де були гостро замішані політичні питання.

Проаналізувавши обрані фільми на тему жіночої гомосексуальності можна зробити висновок, що всі вони мають в основі сюжету романтичні стосунки. Переважаючий жанр – мелодрама. В більшості кінострічок наявні еротичні сцени, що говорить про надмірну сексуалізацію лесбійських стосунків у масовій культурі. Проте, в окремих випадках, образ жінки наділяють маскулініними рисами, роблячи її максимально схожою на чоловіка.

### **3.3. Трансгендерність в кінематографі**

Нами були проаналізовані такі ЛГБТ-фільми США: «Хлопці не плачуть» (англ. *Boys Don't Cry*) 1999 (реж. Кімберлі Пірс), «Сніданок на Плутоні» (англ. *Breakfast on Pluto*) 2005 (реж. Ніл Джордан), «Дівчина з Данії» (англ. *The Danish Girl*) 2015 (реж. Том Гупер), «О Рей» (англ. *3 Generations*) 2015 (реж. Гебі Діллел). Також ми розглянули ЛГБТ-фільми Європи: британську кінострічку «Орландо» (англ. *Orlando*) 1992 (реж. Саллі Поттер), французький фільм «Шибеник» (фр. *Tomboy*) 2011 (реж. Селін Ск'ямма).

Для повноцінного аналізу та розуміння нюансів зображення трансгендерності в ігровому кінематографі США та Європи кінця XX – початку XXI століття, нами були детально вивчені сюжети обраних фільмів.

### Дівчина з Данії

Картина розповідає історію переходу першої транссексуальної жінки, яка здійснила операцію зі зміни статі.

Подружжя Ейнара і Герда Вегенер живуть і працюють в Копенгагені в 20-х роках минулого століття. Герда відома художниця і малює ілюстрації для модних видань. Одного разу Герда просить свого чоловіка Ейнара попозувати їй в жіночій сукні, через те, що їй ніяк не вдавалося намалювати жіночі ноги з уяви. Примірявши на себе бальну сукню і сівши в кокетливу позу, Ейнар починає відчувати себе на своєму місці. Гра з перевдяганням і позування в жінку стає частою для подружньої пари, а портрети з Ейнаром - популярними. І незабаром чоловік розуміє, що жіноча подоба - це саме той стан, в якому йому найкомфортніше. Ейнар бере собі ім'я Лілі Ельбе та саме в такому статусі починає виходити в світ разом з дружиною Гердою. Спочатку оточення приймає перевтілення Ейнара в Лілі як жарт творчої людини, але пізніше починає засуджувати родину Вегенерів. А бажання Ейнара-Лілі змінити фізіологічну стать тільки зростає.

У 20-х роках про транссексуальних людей нічого не було відомо, але Вегенерам вдається знайти хірурга, який наважується провести операцію зі зміни статі. Перша процедура проходить для Лілі важко, і вона довго відновлюється. Лілі мріє про материнство, тому готова терпіти все аби стати більш схожою на жінку.

Весь цей час поруч з нею знаходиться Герда - єдина людина, яка намагається приймати і розуміти Лілі. Герда важко переживає втрату Ейнара, але любов до Лілі не дає їй піти. Друга операція стає для Лілі Ельбе фатальною і дівчина помирає на руках у коханої Герди.

Крім того, що фільм розповідає екзистенціальну історію прийняття своєї гендерної ідентичності, він також є хорошим ілюстратором існування представників ЛГБТ + в довоєнний час. Зараз, коли прогресивний світ бореться за видимість транслюдей, консерватори стверджують, що транссексуальність лише модна течія. Подібні історії та фільми дають розуміння того, що транслюди існували завжди, але не мали можливості заявити про себе.

### Хлопці не плачуть

Кримінальна драма 1999 року заснована на реальних подіях життя трансгендерного чоловіка Брендона Тіна. У 20 років Брендон вирішує переїхати в маленьке місто в штаті Небраска, де хоче почати життя з чистого аркуша. Брендон підробляє документи на чоловічі, щоб тепер ніхто точно не знав, що його біологічна стать - жіноча. Але в консервативному та токсично патріархальному місті Фоллз-сіті Брендон опиняється в центрі жіночої уваги. Хлопець поводить себе просто та відкрито, а до дівчат відноситься з повагою, у той час, як для інших чоловіків міста жінки є лише об'єктами для брудних жартів і домагань. Тому не дивно, що харизматичний та вихований Брендон Тіна швидко починає зустрічатися з першою красунею Фоллз-сіті Ланою Тісдел. Їхні стосунки дуже романтичні. Лана зовсім не звикла до такої уваги та доброти з боку хлопців.

Незабаром Лана дізнається, що Брендон трансгендер, але запевняє його, що їй все одно, яка стать та гендер коханого. Але стосунки Лани і Брендона не подобаються її агресивному колишньому хлопцеві Джону Лоттеру. Одного разу йому стає відомо про трансгендерність Брендона та він зі своїм другом починає знущання з хлопця. Джон просить Брендона зняти штани та показати Лані, що знаходиться під ними. Після чого Джон з приятелем відвозять Брендона в безлюдне місце і разом гвалтують та б'ють його в машині. Коли хлопець приходить до поліцейської дільниці, щоб написати

заяву, шеф поліції веде допит холодно та байдуже. Шериф відмовляється давати справі хід через недостатність доказів.

Але на звалтуванні Джон і його друг Том не зупиняються. Вони вирішують вбити Брендона, і знаходять його на віддаленому ранчо, де він ховається у подруги Лани Кендіс. Джон вбиває Брендона і Кендіс на очах у Лани і одразу ж тікає, а Лана залишається лежати поруч з тілом коханого.

Історія недовго життя і жорстокого вбивства Брендона Тіни дали потужний поштовх для залучення уваги до проблем ЛГБТ + спільноти, і зокрема транслюдей. Режисер ніби натякає, що подібні злочини відбуваються не тільки через відразу до транс гендерних людей, а також через проблеми гетеронормативності. Дівчина, яка відмовляється бути жіночною та служити чоловікові, викликає у патріархального суспільства сильне неприйняття. Фільм демонструє як жорсткі та консервативні установки суспільства породжують агресію до «не таких як усі», а правоохоронні органи своєю бездіяльністю і байдужістю лише дають привід злочинцям не сумніватися у власній безкарності.

### Орландо

Сюжет фільму розповідає про людину на ім'я Орландо - безсмертного андрогіна, який протягом свого довгого 400-річного життя змінює стать з чоловічої на жіночу.

Перша частина історії Орландо починається в 1600 році при дворі королеви Єлизавети I, яка вважає юного та миловидного Орландо своїм фаворитом. За красу і свіжість його особи королева дарує Орландо дорогий маєток, та бере з нього обіцянку ніколи не в'янути зовні. У 1610 році Орландо пізнає своє перше сильне почуття - він закохується в доньку російського посла Олександрю Меншикову. Але дівчина зраджує Орландо, після чого чоловік розчаровується в жінках. Він розчиняється в поезії та запрошує в маєток лондонського поета. Але меркантильне ставлення поета до життя та

вічні скарги на здоров'я швидко стомлюють Орландо і він виганяє поета, але обіцяє виплачувати йому пенсію чотири рази на рік.

У 1700 році Орландо починає політичну кар'єру, і під час поїздки до Туреччини з його свідомістю відбувається трансформація. Орландо розчаровується у світі насильства, де правлять чоловіки і на наступний ранок прокидається жінкою. Але повернувшись до Англії Орландо починає пізнавати всі принади життя в патріархальному світі. В одній зі сцен дівчина вислуховує цілу промову трьох високопоставлених чоловіків, які висловлюють свою споживчу та зневажливу думку про жінок. У 1850 році Орландо знайомиться з Мармадьюком Шелмердіном, з яким вперше пізнає фізичні ласки. З ним вперше Орландо замислюється над тим, щоб стати матір'ю.

Фільм закінчується в 90-х роках, де Орландо виповнюється вже майже 400 років. Героїня пише книги. У неї є донька і разом з нею вони приїжджають в той самий маєток, який їй колись подарувала королева. Пізніше Орландо сидить під деревом і, спостерігаючи за своєю донькою, плаче від щастя. Оповідач за кадром акцентує увагу, що Орландо хоч і стала жінкою, все ще зберегла в собі зовнішні ознаки обох статей. Але для цієї епохи це вже прекрасно.

Книга Вірджинії Вулф, за якою знятий фільм, стирає межі гендеру та статі, а також розкриває теми сексизму та фемінізму. Авторка оригінального твору Вулф і режисерка фільму Саллі Портер зрівнюють чоловіка і жінку, показуючи на прикладі головного героя / героїні, що ні гендер, ні стать не визначають істинної сутності людини. Жінку у фільмі суспільство називає великою дитиною, в якій немає своїх бажань, а чоловіка намагається усереднити в рамки маскулінності того часу. Орландо, проживаючи довге життя в різних гендерах, показує глядачеві яка мізерна відмінність між чоловіками та жінками.

## Шибеник

Лаура - 10-річна французька, яка разом з батьками переїжджає у нове житло в Парижі. У Лаури коротке скуповжене волосся і вона носить широкі футболки та штани. Тому коли у дворі дівчинка знайомиться з сусідкою Лізою, та одразу приймає її за хлопчика. Але Лаура, замість того щоб заперечити їй, каже, що її ім'я Мікаель. Ліза приводить свого нового друга в компанію місцевих дітей і з цього моменту починається соціалізація Мікаеля як хлопчика. Коли діти зуть його в басейн, Мікаель не вдягає верх купальника і вставляє в плавки шматочок пластиліну, замість пеніса.

Одного разу Ліза приходиться в гості до Мікаеля і його молодша сестра Жанна швидко розуміє, що Лаура видає себе за хлопчика. Вона обіцяє зберігати таємницю від батьків, і навіть обіцяє підстригти сестру коротше. А тим часом між Лізою і Мікаелем починає виникати дитяча закоханість. Після того, як Мікаель побився на дворі, його мама дізнається, що донька весь цей час представлялася хлопчиком і злиться через це на Лауру. Вона змушує доньку вдягти сукню та піти разом до Лізи, але Мікаель / Лаура тікає в ліс. Там він знімає з себе сукню, залишаючись в шортах і майці, але стикається з компанією дворових хлопчаків, серед яких і Ліза. Діти змушують Лізу подивитися, що в шортах у Мікаеля і він зі сльозами на очах дозволяє їй це зробити.

В останній сцені фільму Ліза приходиться до Мікаеля і питає його справжнє ім'я. За реакцією обох дітей стає зрозуміло, що вони залишаться друзями. Найчастіший холивар останніх років щодо транслюдей - як і коли доречно змінювати гендерну ідентичність неповнолітніх? Хтось вважає, що дитина може сама вирішувати ким їй бути та батьки повинні враховувати бажання дитини залишити за собою інший гендер. Інші переконані, що не можна дозволяти дітям приймати такі серйозні рішення поки в них не пройшов період підліткового бунту.

Фільм показує нам дитину, яка точно знає чого хоче і як себе почуває, хоча герою всього 10 років. Він чітко дає зрозуміти, що йому комфортніше з

чоловічим ім'ям і в стереотипно чоловічій зовнішній виразності. Батьки Мікаеля / Лаури хоч і люблять дитину та приймають подібну маскулінність в доньки, все ж негативно реагують, коли бачать його / її рішучі вчинки з соціалізації як хлопчика. І саме суспільство не готове приймати подібні зміни, а батьки інших дітей не готові пояснювати своїм дітям чому цькування Мікаеля - це погано. Всі проблеми головного героя виходять не з його бажання бути хлопчиком, а з небажання дорослими почати по іншому дивитися на виховання дітей.

Проаналізувавши обрані фільми на тему трансгендерності можна зробити висновок, що всі вони зосереджуються на боротьбі та відстоюванні права на свободу трансгендерних людей. Також кінострічки виділяються особливо жорстокими сценами насильства на підставі трансфобії.

Зауважимо, що відеоробіт, де в центрі сюжету знаходяться трансгендерні персонажі, відзнято надзвичайно мало, порівняно з фільмами на тему гомосексуальності – це говорить про неготовність суспільства до сприйняття гендерної деполяризації.

### **Висновки до розділу 3.**

Проаналізувавши зміст фільмів на квір-тематику США та Європи кінця XX – початку XXI століття, нами було виявлено, що кінострічки, в сюжет яких закладена ідея боротьби ЛГБТ-спільноти за свої права, мають більше сцен із зображенням насильства та жорстокості на підставі гомофобії чи трансфобії. Натомість історії, в центрі сюжету яких знаходяться романтичні стосунки, частіше концентруються на локальних проблемах закоханої пари, не акцентуючи увагу глядача на сексуальній орієнтації героїв кінострічки. Найменшу кількість сцен із зображенням насильства та жорстокості на підставі гомофобії мають фільми на тему жіночої гомосексуальності.

Проте, майже у кожному із обраних нами фільмів, наявні сцени, що зображують прояви психологічного тиску спрямовані на гомосексуальних чи трансгендерних людей.

Також нами було виявлено, що в ігровому кінематографі США та Європи фільмів на тему трансгендерності значно менше, ніж фільмів на тему гомосексуальності.



## ВИСНОВКИ

1. Квір-теорія, не дивлячись на те, що її принципи та постулати сформувалися за межами кінематографічного дискурсу, справляє помітно сильний вплив на сучасний розвиток ігрового кінематографу. Як засвідчує проведений нами аналіз літератури, коло питань, які пов'язують проблематику кіномистецтва практично в усіх її аспектах із порушеними в межах квір-теорії проблемами (репрезентації статі, гендерної еластичності, проблеми «іншого» в соціумі тощо), не стає меншим. Більше того, залучення до наукової дискусії, яка вже десятки років триває в Західній Європі та США, науковців східноєвропейського регіону лише посилює масштаби пошуку та конкретизує проблематику у межах актуальних для нашого кінематографу тем і напрямів.

2. Аналіз ігрового кінематографу країн Європи та США кінця ХХ – початку ХХІ століття дозволяє визначити декілька ключових форм, які наочно демонструють вплив квір-теорії на практику кіновиробництва та споживання екранних продуктів. На наш погляд, до ігрового кіно квір-теорія відсилає декілька тем-образів, що упродовж визначеного періоду часу стали її кінематографічними маркерами.

А) Образ «іншого», який показаний не тільки через гендерні властивості, але й більш широко, із залученням контекстуальних та похідних явищ (образ «дивної» людини, «фріка», маргінала, незрозумілого для спільноти одинака). Аби показати проблематику іншого на екрані потрібно її візуально відтворювати, іншими словами шукати такі моделі поведінки та візуальні значення які будуть репрезентантами «іншого» та надаватимуть змогу ідентифікувати його в цій якості. Найпростіше це зробити, перефразовуючи Джуті Батлер, через «світло та тіні гендеру». Вихід за межі статті є виходом на маргінес соціальної норми, що надзвичайно містко репрезентує якість «іншого» на екрані.

Б) Тему-образ «еластичного» героя, для якого вибір і можливість змінюватися та еволюціонувати є первинним. В цьому контексті передусім виявляє себе практика контр-нормативного пошуку європейського кіно, яке прагне наголошувати на первинності вибору. Цей образ надзвичайно пластичний, оскільки не напряду пов'язаний із питаннями сексуальності, як це може здаватися на перший погляд, а формується більш масштабно, репрезентуючи, скоріше, соціальні, ніж гендерні аспекти сучасного культурного розвитку.

С) На наш погляд, лише третім в ігровому просторі кінематографу країн Європи та США кінця ХХ – початку ХХІ століття постає проблематика репрезентації сексуальності та вибору статі, як окрема компонента, що містить водночас і еластичність і проблематику «іншого» / «дивного».

Проведений нами аналіз дозволяє наголосити на тому, що ключовим питанням щодо пошуку тенденції «квірності» сучасного ігрового кіно є наступне: чи домінує в усіх трьох напрямках проблематика гендеру, адже саме в межах зазначеного аспекту квір-теорія потрапила до контексту світового кінематографу? На наш погляд – ні. В більшості проаналізованих нами кінострічок домінує соціальна проблематика, репрезентована через засоби виразності, що виражаються через інтерпретацію соціальної статевої ролі (чоловік / жінка). Натомість гендерна невизначеність фігурує як спосіб виходу за межі проблематики статі та розкриття більш широкого спектру соціальних проблем.

Квір-теорію в межах кінематографу можна сміливо назвати соціальною квір-теорією.

3. Як частина сучасного кінематографічного дискурсу квір-теорія сформувалася у просторі аматорського підходу. Ключові ідейно-художні типи, моделі екранної поведінки та наративні образи стали для світового кінематографу фактом видимості лише за допомогою і через канали аматорського або напівпрофесійного кіно.

У цьому генезисі існує певна взаємодія, яка пов'язана із тим, що ідейно квір-коцепція виникає в субкультурних кінострічках, проте її осмислення як елементу кіномови стає можливим лише на етапі залучення постулатів квір-теорії до міркувань масового ігрового кіно. По суті Голівуд, не дивлячись навіть на те, що квір-культура не сприймає його та усіяко відчужує від власної естетики, зіграв вирішальну роль у репрезентації квір-ідеології. Парадоксально, але в деяких кінострічках намагання іронізувати над «квірністю» насправді стало причиною для активізації уваги та спрацювало із точністю до навпаки.

Саме ігрове кіно країн Європи та США засвідчує, що квір-теорія здатна адаптувати сценарні та художні рішення до багатьох суміжних, транс-естетичних ідей. Вона виступає в ролі сполучника різних – і часто абсолютно несхожих між собою явищ – в одну цілісну систему ідейно-художніх координат.

4. Вплив квір-теорії на розвиток ігрового кінематографу в Європі та США важко переоцінити. За останні двадцять років під впливом актуалізації проблематики гендеру та пост-гендеру сформувалася низка ідейно-художніх феноменів та кінематографічних явищ, що переконливо засвідчують як суто мистецькі, так і соціальні зміни.

Проаналізовані нами кінострічки дозволяють визначити наступні форми і типи впливу квір-теорії на ігрове кіно.

У межах американського кінематографу передусім варто відмітити сам факт появи ЛГБТ-героїв в низці провідних жанрів, що формують «касовий» кіно-репертуар. На початку 1990-х років це переважно образи, які експлуатують вже існуючі в літературі та масовій поведінці стереотипи. В більшості вони ретранслюють зверхнє ставлення уявної «спільноти», «загалу», «більшості» по відношенню до маргінальних та не надто «видимих» персонажів, які перебувають у меншості. Така категоризація «більшість-меншість» є типовою для цілого ряду кінострічок, проте вона фіксує проблематику способу вираження статті, як художню та естетично

вловиму. Окрім цього, навіть у випадку комедійного чи іронічного вираження ЛГБТ-героя, його екранна репрезентація порушує візуальну тишу, розриває стереотип мовчання та вводить до кіно-мови додаткові естетико-художні арабески.

Європейське кіно цього періоду більш різноманітне за палітрою жанрів, проте і тут присутні певні типові риси, що спровоковані проблематикою «квірності» та «еластичного» гендеру.

Вірогідно не типовим, проте вкрай показовим прикладом є кінострічка «Орландо» британської режисери Саллі Поттер, що відкриває тему трансформації гендерності як прикладу позитивної еволюції та особистого розвитку. Найбільш виразним прикладом безумовно є кінострічка французької режисери Клер Дені «Красива робота», яка може бути представлена в профілі ЛГБТ-теми лише в світлі квір-інтерпретації. Переродження головного героя потребує усвідомленого перегляду фільму та оволодіння пост-кінематографічним контекстом стрічки.

На етапі початку 2000-х років квір-теорія набуває статусу інтелектуального мейнстріму в царині соціального та антропологічного аналізу, що позначається на кількості та якості «ігрового» простору кіно. Вочевидь, саме еволюція американського соціуму в сторону посилення толерантності стає вагомим чинником для появи цілого ряду кіно-відповідей, які репрезентують ЛГБТ-героя в іншій якості. Для цього етапу є характерним як романтизовані та лірико-драматичні траєкторії (наприклад, у кінострічці «Горбата гора»), так і критично-драматичні (приміром, «Гарві Мілк»).

В межах європейського кіно зазначені особливості спиралися на дещо іншу соціальну парадигму. Передусім слід згадати що в східноєвропейському культурному просторі, а також в країнах із сильними впливами традиціоналізму (приміром, у Польщі), ЛГБТ-герой в межах ігрового кіно усе ще перебуває в лакуні маргінальної «меншості».

В цілому для цього етапу в європейському кіно є характерним пошуковість та широта репрезентації, яка в окремих випадках формує

ігровий простір кіно як експериментальний ідейно-художній «полігон». Наприклад, таким є кінострічка «Сніданок на Плутоні» Патрика Маккейба, що справляє враження історії візуалізації декількох ключових постулатів квір-теорії: 1) гендерної відкритості; 2) гендерного вибору; 3) різноманітності репрезентації статті.

На зламі 2010-х років ЛГБТ-герой отримує нову якість, що пов'язана із проблематикою повсякдення, побуту та «ординарності» квір-поведінки. В цілому ряді кінострічок гендерність та межі її визначення стають лише маскою для відтворення більш серйозних та універсальних тем: кохання, влади, пошуку самого себе тощо. Найбільш типовим прикладом цього етапу є, на нашу думку, кінострічка А.Кешиша «Найкращий колір: синій» («Життя Адель»), що перемістив фокус уваги на жіночі образи та максимально загострив проблематику повсякдення. В європейському кіно цього часу питання гендеру стає описовою характеристикою, що в багатьох випадках спрямоване лише на декларацію певного життєвого сценарію або спосіб репрезентації поведінки певного соціального кластеру.

До важливого наслідку впливу квір-теорії слід, на наш погляд, зарахувати і появу т.зв. «американізмів» або «нових стереотипів» щодо ЛГБТ-репрезетації. Герой-гей або герой-трансгендер не вирізняється питаннями статті, натомість його екранна естетика вимальовується загальнолюдськими якостями чи суб'єктивними властивостями профілю такого героя.

На нашу думку, важливо відмітити подальшу еволюцію квір-теорії та її вплив на генезис кінематографічної мови. Цілком очевидно, що в подальшому інтелектуальна впливовість та значимість квір-концепцій буде лише зростати, особливо зважаючи на важливість для соціуму мати в своєму арсеналі інструментарій дослідження такого вкрай дражливого питання як гендерне самовираження.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Aaron, Michele (2012) *Passing Through: Queer Lesbian Film and Fremde Haut* / *Journal of Lesbian Studies*, 16:3, 323-339
2. Adam B. D. *The Rise of a Gay and Lesbian Movement* / Barry D. Adam. – Boston: Twayne Publishers, 1987. 82–89
3. Boswell J. *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality: Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*. University Of Chicago Press. 2005. – 454 p.
4. Bray A. *Homosexuality and the Signs of Male Friendship // Queering the Renaissance* / J. Goldberg. Durham; 1994. 40–61
5. Clover C. J. *Men, Women and Chain Saw: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992
6. Connell R. *Transsexual Women and Feminist Thought: Toward New Understanding and New Politics // Signs*. Summer 2012. Vol. 37. № 4. Sex: A Thematic Issue. P. 857–881. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/664478>.
7. De Lauretis T. *Sexual Indifference and Lesbian Representation // Theatre Journal*. 1988. Vol. 40. 115–177
8. Dean, James Joseph. *Gays and Queers: From the Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films* / *Sexualities* 2007; Vol 10(3): 363–386 DOI: 10.1177/1363460707078337
9. Greven, David. (2009). *Contemporary Hollywood masculinity and the double-protagonist film*. *Cinema Journal*, 48(4), 22-43.
10. Halberstam J. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* / Jack Halberstam. – New York: New York University Press, 2005. – 213

11. Harris, Adrienne & Sklar, Robert (1998). Wild film theory, wild film analysis, *Psychoanalytic Inquiry: A Topical Journal for Mental Health Professionals*, 18:2, 222-237
12. McLelland, MJ. Inside Out: Queer Theory and Popular Culture, *Musicological Society of Australia National Workshop Proceedings: Aesthetics and Experience in Music Performance*, Cambridge Scholars Press, 2005, 268-281
13. McRuer, Robert. As Good as it Gets: Queer Theory and Critical Disability / *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Volume 9, Number 1-2, 2003, pp. 79-105
14. Morrison, James. Still New, Still Queer, Still Cinema? / *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Volume 12, Number 1, 2006, pp.135-146 (Review)
15. Pramaggiore, Maria. Fishing for Girls: Romancing Lesbians in New Queer Cinema / *College Literature*, Vol. 24, No. 1, Queer Utilities: Textual Studies, Theory, Pedagogy, Praxis (Feb., 1997), pp. 59-75
16. Rich B. R. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press. 2013. – 360 p.
17. Richter, Nicole (2013) Bisexual Erasure in 'Lesbian Vampire' Film Theory, *Journal of Bisexuality*, 13:2, 273-280, DOI: 10.1080/15299716.2013.780198
18. Russo, Vito. *The Celluloid Closet: Russo, V. (1981). The celluloid closet: Homosexuality in the movies (Vol. 871)*. New York: Harper & Row.
19. Schoonover, Karl. Wastrels of Time: Slow Cinema's Laboring Body, the Political Spectator, and the Queer // *The Journal of Cinema and Media*, Vol. 53, No. 1 (SPRING 2012), pp.65-78
20. Turner W. B. *A Geneology of Queer Theory*. Philadelphia, 2000
21. Zielinski, Ger. Exhibition & Community around the Queer Film Festival / *Seeking Queer Alliances: Resisting Dominant Discourses and Institutions Conference at the Gender Studies Center & American Studies Center Warsaw University, Poland, 29-30 August 2006*

22. Адамия, Д. Теология смерти бога в мировом кинематографе // Материалы IV Студенческой научно-богословской конференции Санкт-Петербургской православной духовной академии. СПб.: Издательство СПбПДА, 2012. — 320 с. – с. 206-213
23. Александер Д. Культурная травма и коллективная идентичность // Социологический журнал. 2012. № 3. С. 5-40.
24. Алфьорова З. Культурологічні підходи до масового візуального // Вісник ХДАДМ [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : [зб. наук. пр.]. Х., 2007. № 2. С. 8–15.
25. Алфьорова З. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва: монографія. Х. : ХДАК, 2008. 268 с.
26. Аннамари Дж. Введение в квин-теорию / Джагоз Аннамари; [пер. с англ. М. Кукарцева]. – Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2008. – 208 с.
27. Батай Ж. Из слёз Эроса // Танатография Эроса: Ж. Батай и французская мысль середины XX века. — СПб, 1994
28. Болотова, Ю. Г. Основные достижения европейского авторского кино второй половины XX века // Весник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – С. 48-54.
29. Бондаренко Ю. Бондаренко, Ю. (2014). Ігрове кіно як інструмент поширення ідеології // Соціологічні студії, (2), 46-51.
30. Брюховецька О. В. Між конформізмом і емансипацією: політичні імплікації візуального повороту в культурі і культурології / О. В. Брюховецька // Магістеріум. Культурологія. - 2017. - Вип. 68. - С. 5-13
31. Введение в гендерные исследования Ч.1: Учебное пособие [Под ред. И.А. Жеребкиной] – Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. – 708 с.
32. Гендер для медій. Підручник із гендерної теорії для журналістики та інших соціогуманітарних спеціальностей / [М. Маєрчик, О. Плахотнік, Л. Малес, Т. Марценюк та ін.] ; за ред. М. Маєрчик, О. Плахотнік та Г.



Ярманової. — [Вид. 3, виправлене та доповнене] — К.: Критика, 2017. — 220 с.

33. Герасименко И. «Мужской взгляд» и теория феминистского кино // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого, no. 4 (24), 2017, pp. 42-51

34. Гожанская, И. В. (2006). Кино как объект культурологического исследования. ИВ Гожанская.—2006.

35. Дейнека А. Квір-теорія по той бік конструктивізму та есенціалізму: чи можливо позбутися бінарного мислення? // Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки. – 2018. - № (33). – С. 80-89

36. Джудит / Джек Галберстам / Переклад Марії Маєрчик. Низька теорія. (передмова до книжки «Квір-мистецтво неспіху») Яка є альтернатива?

37. Захаров М. Нереальные пространства: российские документальные фильмы о квирах в свете дигитального поворота // Пространство документации: режимы существования кинематографических свидетельств : материалы международной научной конференции (Екатеринбург, 5 декабря 2018 г.). — Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2019. – С. 70-91

38. Жеребкина И. Соблазненные или соблазняющие? - постлакановский феминистский психоанализ // Жеребкина И. Прочти мое желание... Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. М., 2000. С. 128

39. Жеребкина И. "Queer-идентичность" в контексте проблемы неосексуальности: Ив Кософски Сэдживик и Элизабет Гросс. /Жеребкина И. // "Прочти мое желание..." Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. – М.: Идея-Пресс, 2000. – 256 с.

40. Киммел М. Гендерное общество. / Киммел М. [Перс с англ. О.А.Оберемко, И.Н.Тартаковской] – М.: РОССПЭН, 2006. – 464 с.

41. Коннелл Р. Гендер и власть: Общество, личность и гендерная политика. М.: Новое литературное обозрение. 2015. – 432 с.

42. Кортэ Г. Введение в системный киноанализ. М.: Изд. дом Высшей школы экономики. 2018. – 360 с.
43. Коновалов О. Артхаусний кінематограф як соціокультурний феномен. – дис. ... кандидата соціологічних наук: Спеціальність 22.00.01 – «Теорія та історія соціології». – Х.: ХНУ, 2018. – 205 с.
44. Копилова Н. О. Міфологема андрогінності та гендерні аспекти сучасної культури (український контекст) / Н. О. Копилова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. - 2013. - Вип. 19(2). - С. 223-229
45. Кософски Сэдживик И. Эпистемология чулана / Сэдживик Ив Кософски [пер. с англ. О. Липовская, З. Баблюян]. – Москва: Идея-Пресс, 2002. – 272 с.
46. Лакан Ж. Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда / Жак Лакан [пер. с фр. А. К. Черноглазова, М. А. Титова]. – Москва: «Логос», 1997. – 184 с.
47. Лакан Ж. Изнанка психоанализа. Семинар XVII (1969–1970) / Жак Лакан [пер. с фр. А. Черноглазова]. – М.: Гнозис; Логос, 2008
48. Лакан Ж. Телевидение / Жак Лакан [пер. с фр. А. Черноглазова]. – М., 2000
49. Лакан Ж. Этика психоанализа. Семинары. Книга VII (1959–1960) / Жак Лакан [пер. с фр. А. Черноглазова]. – М., 2006
50. Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. Семинары. Книга II (1954/55) / Жак Лакан [пер. с фр. А. Черноглазова]. – М., 1999
51. Лаура М. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология тендерной теории. Минск, 2000. С. 292
52. Лауретис Т. Американский Фрейд: [пер. с англ.] / Лауретис де Т. // Гендерные исследования - 1998. - № 1. - С. 122-152.
53. Элиот Т. С. Полые люди / Томас Стернз Элиот [пер. с англ. А. Сергеева]. – СПб., 2000

54. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности : пер. с англ. Москва, 1974. 424 с.
55. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики: монография. Таллин : Ээсти Раамат, 1973. 140 с.
56. Лотман Ю. Место киноискусства в механизме культуры // Лотман Ю.М. Об искусств: сб.ст. / сост. Р.Г. Григорьев и М.Ю. Лотман. СПб.: Искусство. 1998. С. 650-661.
57. МакДональд К. Теория фильмов / Кевин МакДональд [пер. с англ. Е. Помеляйко]. – Харьков: «Гуманитарный центр», 2018. – 236 с.
58. Некрасова Е. Гомосексуальность как прием: гендерная специфика русскоязычного фанфика // На перепутье: методология, теория и практика ЛГБТ и квир-исследований : [сборник статей] / Центр независимых социологических исследований ; ред.-сост. А. А. Кондаков. — СПб., 2014. — XXII с., 466 с.
59. 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: Терраконсалтинг, 1999
60. Савельева Е. Европейский кинематограф XX в.: пути утверждения национально-культурной идентичности // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 386. С. 94–98
61. Суковата В.А. Квір-теорія: соціокультурні підґрунтя виникнення й термінологічні дискурси / В. А. Суковата // Культура України. – 2011. – Вип. 33. – С. 83-92
62. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». М.: АСТ. 2004. – 188 с.
63. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / [пер. с фр. С. Табачниковой]. – М.: Касталь, 1996

64. Фунтикова С. Эволюция монтажных принципов в художественном кино: эстетический аспект // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, no. 6, 2011, pp. 250-254
65. Фуртай-Проскурина Ф. Кино XXI века: сумеречная зона // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, vol. 2, no. 3, 2011, pp. 222-228
66. Червінська Т. Г. Квір-теорія в предметному полі гендерних досліджень: специфіка та концептуальні засади / Т. Г. Червінська // Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки. - 2015. - № 4(1). - С. 59-65
67. Черков Г. Трансформация реальности в современном кинематографе: Влияние новых технологий на эстетику мировосприятия: Визуализация, стилеобразование, образный ряд // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: наук. зб. 2010. Вип. 6. С. 288-297.
68. Чукуров А.Ю. Трансгендерность как феномен культуры и его репрезентация в художественном тексте // Общество. Среда. Развитие. – 2017, № 3. – С. 53–60
69. Хренов Н.А. Кинематограф как знаковая система: от эстетики к семиотике // Человек. Культура. Образование, no. 2 (16), 2015, pp. 132-160.
70. Штейн С. Кинематограф - методология - познание // Артикульт: сб. научн. тр. 2012. №4 (8). С. 1-19.
71. Штейн С. Демаркация дисциплинарного и дискурсивного знания о кино // Культура и цивилизация: сб. научн. тр. 2017. Том 7. № 2 А. С. 349-358
72. Ямпольский М. Язык-Тело-Случай. Кинематограф и поиски смысла: монография. М., 2004. 369 с.
73. Ярская-Смирнова Е.Р. Мужчины и женщины в стране глухих: Анализ кинорепрезентации // Гендерные исследования. 1999.