

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

Санкт-Петербургский государственный университет

Синельников Игорь Валерьевич

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ КВИР-КИНО
В СОВРЕМЕННОМ СОЦИАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа – «Арт-критика»

Научный руководитель:

Радеев Артём Евгеньевич

к. филос. н.

Санкт-Петербург

2017

Содержание

Введение	3
Глава I. Квир-кино в меняющемся мире: новая социальная реальность	9
§ 1. New Queer Cinema и развитие квир-кино в XX-XXI веке: от андеграунда к мейнстриму	9
§ 2. Стратегии ассимиляции	19
Глава II. Квир-кинематограф и фестивальная политика	29
§ 1. Квир-кино как структурный элемент кинофестивалей	29
§ 2. Стратегии институализации	36
Глава III. Новый сентиментализм в квир-кино	45
§ 1. Трансформация категории «личного опыта» в новейшем квир-кинематографе 2010-2017 гг.	45
§ 2. Стратегии субъективации	55
Заключение	67
Литература	70
Фильмография	76

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования художественно-политических стратегий квир-кино в современном социальном контексте обусловлена развитием и трансформацией квир-кинематографа в Северной Америке и Западной Европе и его стратегий в условиях непрерывного изменения социальной структуры общества, что вызывает оживленные дискуссии последние несколько десятилетий. Кинематограф, который одновременно отражает тенденции развития общества и конструирует их, представляется одним из важнейших медиумов для описания социальной действительности. В этом отношении важно понять взаимообусловленное влияние искусства и социальных процессов.

Хотя данное исследование сосредоточено на североамериканском и европейском материале, как на наиболее показательном в вопросе изменения статуса ЛГБТ-граждан, оно также может быть полезно и для российской действительности. В условиях трансграничных информационных потоков и при неравномерном развитии регионов, российскому обществу также необходимо отвечать на поставленные в исследовании вопросы. Российская арт-критика, включенная в глобальный процесс обмена идеями и художественными течениями, вынуждена реагировать на социальные явления, которые в России не всегда легко обсуждать в публичном пространстве на высоком аналитическом уровне.

Под художественно-политическими стратегиями понимается планирование общих целей и принципов, способы их достижения, которые реализуются посредством художественной практики.

Научная **новизна** темы обусловлена хронологическими рамками последних пяти лет развития киноискусства и малым количеством крупных обзорных работ по теме квир-кинематографа этого периода.

Квир-кинематограф представляет собой самостоятельное и динамично развивающееся течение в киноискусстве, существующее в рамках как собственной эстетической и политической логики, так и отзывающееся на минимальные колебания в социальных и политических дискурсивных практиках. Хотя квир-кино очевидным образом используется как политический инструмент для достижения целей депатологизации альтернативных форм сексуальности в обществе, научный интерес оно представляет с той точки зрения, что этот инструмент неотделим от искусства как такового. Эта связь не только очевидна, но и на определенном этапе развития квир-кино (в 90-е гг. XX в.) открыто начала декларироваться, до тех пор, пока основные цели и задачи режиссеров квир-кино не были выполнены.

Все большая открытость западного общества к вопросам сексуальности, осознание необходимости защищать на государственном права людей, подвергающихся социальной стигме, стремительный рост репрезентации ЛГБТ-персонажей (ЛГБТ – лесбиянки, геи, бисексуалы, трансгендеры) в кинематографической продукции и постоянный контроль против их диффамации¹ со стороны общественных организаций, а также выстраивание новых общественных институтов и включение ЛГБТ в институты традиционные, куда им раньше был вход закрыт при условии открытой демонстрации собственной идентичности - все это кардинально изменило не только социальную реальность, но и лицо квир-кинематографа.

Режиссеры квир-кино, адаптируясь к новым условиям, меняют художественно-политические стратегии своей работы, утрачивают былую радикальность и ищут новые пути взаимодействия со зрителем, который традиционно не относился к их целевой аудитории. Необходимость искать новые пути идентификации не только со зрителем, относящим себя к ЛГБТ,

¹ Диффамация – распространение в средствах массовой информации сведений, порочащих чью-либо честь и достоинство.

но и с многочисленным зрителем сериалов и полнометражных фильмов, сам по себе доступ к широкому прокату и еще более обширным стриминговым онлайн-сервисам, которые охватывают всех Интернет-пользователей, подписанных на абонентские программы вроде Netflix, а также кабельному и национальному американскому телевидению – это также ставит задачу использовать такие методы коммуникации со зрителем, которые с одной стороны донесли бы мысль о необходимости укреплять равенство всех вне зависимости от пола, гендера, расы и сексуальной идентичности, а с другой позволяли бы зрителю, не относящему себя к ЛГБТ находить что-то общее с таким персонажем и с его историей.

Сепаратистский подход, отстаивающий самость ЛГБТ-сообщества, постепенно сменился подходом, при котором каждый зритель является меньшинством. Идентичность, раздробленная во множественности, оказывается эффективным инструментом политического воздействия на зрителя. Социальная и психологическая травма как одна из главных тем последнего десятилетия, позволяет включить в себя травматизацию не только в связи со стигматизацией по признаку сексуальной ориентации и гендерной идентичности, но также по идеологическим, национальным, расовым, этническим, гендерным и экономическим признакам. В этой оптике, когда каждый человек оказывается в том или ином вопросе в меньшинстве, мы сталкиваемся не только с постоянной сменой масок,² как в структуре персонажей, так и зрителей, но при этом происходит то, что можно назвать «квиризацией» кинематографа.

Под «квиризацией» следует понимать процесс выдвигания на передний план человеческой идентичности в ее сексуальном и гендерном аспекте в столкновении с механизмами социальной нормализации и сопротивление им. Данное определение является авторским. Усиливающаяся в новом столетии децентрализация субъекта, коллективная работа с травмами

² Цит. по: Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. М., 2005. С. 422-442.

индивидуальными и коллективными (например, работы по коррекции политики памяти), создают плодотворную почву для дальнейшего продвижения прав ЛГБТ-сообщества и использование его стратегий практически любым человеком.

Объектом исследования является квир-кинематографическая продукция Северной Америки и Западной Европы, снятая с 2010 по 2017 гг.

Предметом исследования являются художественно-политические стратегии квир-кинематографа, исторические, политические и социальные причины их использования и их реализация.

Цель исследования – выявить особенности развития художественно-политических стратегий квир-кинематографа в 2010-е гг.

Задачи исследования:

1. Проанализировать социальные и политические условия развития квир-кинематографа в конце «нулевых».
2. Проанализировать институциональную эволюцию квир-кинематографа относительно кинофестивальной инфраструктуры как художественно-политическую стратегию.
3. Рассмотреть роль децентрализации субъекта как философской категории в развитии художественно-политических стратегий квир-кино.

Гипотеза исследования состоит в том, что в течение последней декады квир-кинематограф радикально изменил свои эстетические и политические стратегии, адаптируясь к социальным и структурным изменениям в обществе. Квир-кино переходит от контркультурных установок к ассимиляции посредством включения в существующие институты и через расширение своего видения целостного субъекта. При этом квир-кинематограф вносит существенные изменения в массовую культуру.

При формулировке гипотезы исследования были учтены разработки *Раймонда Уильямса* и *Стюарта Холла*, которые сформулировали и

переопределили задачи исследований культуры, вписав их в социальный и политический контекст повседневности³.

Касательно вопросов политического влияния эстетических практик, исследование опирается на работы *Мишеля Фуко*, *Шанталь Муфф*, *Джорджа Дики* и *Жака Рансьера*⁴. Также формулировка гипотезы опиралась на разработки в области квир-кино *Би Руби Рич*, *Ника Ри-Робертса* и *Скади Лойта*⁵.

Теоретико-методологической базой исследования стали труды по гендерной социологии, квир-теории и культуральным исследованиям в области кинематографа, критические статьи и обзоры отечественных и зарубежных авторов на эту продукцию⁶, а также общенаучные гуманитарные методы теоретического, историографического, социологического, и политического анализа. Наибольшее внимание уделено методам культурального анализа кино.

Эмпирическая база основывается на кинематографической продукции снятой с 2010 по 2017 гг., и раскрывающей проблемы, связанные с сексуальной ориентацией и гендерной идентичности.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что автор анализирует художественно-политические практики новейшего квир-кино в тесной связи с социальными и политическими процессами в западных

³ Hall S. Cultural studies: Two paradigms // Media, culture and society, 1980; Hall S. The work of Representation, Representation: Cultural Representations and Signifying Practices, 1970; Холл С. Вопрос культурной идентичности // Художественный журнал. – 2010. – № 77 – 78; Williams R. Culture and society, 1780-1950, 1980.

⁴ Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб, 2007. 264 с.; Mouffe Ch. Artistic Strategies in Politics and Political Strategies in Art, 2007; Муфф Ш. К агонистической модели демократии // Логос. – 2014. – №2(42). – С. 180-197; Фуко М. История сексуальности-III: Забота о себе. Киев, 1998. 288 с.

⁵ B. Ruby Rich. New Queer Cinema. Duke University Press, 2013. 360 pages; Nick Rees-Roberts. French queer cinema. Edinburgh University Press Ltd, 2008. 176 pages; Loist S. Queer Film Culture: Performative Aspects of LGBT/Q Film Festivals, 2014. 307 pages.

⁶ Введение в гендерные исследования, ч I.: Учебное пособие, 2001. 708 с.; Гендер и трансгрессия в визуальных искусствах. Вильнюс, 2007. 218 с.; Джагоз А. Введение в квир-теорию. М., 2008. 208 с.; Брайан Мак-Нейр. Стриптиз-культура. Секс, медиа и демократизация желаний. 2008; Butler J. Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity. New York, London, 1990. 172 pages; Конелл Р. Гендер и власть. Общество, личность и гендерная политика. М., 2015. 432 с.

обществах, а также взаимообусловленную трансформацию кинематографа и социальной реальности.

Практическая значимость исследования состоит в том, что полученные данные и разработанная классификация художественно-политических практик может использоваться для дальнейшей теоретической и аналитической разработки темы.

Диссертационная работа состоит из трех глав. Первая глава содержит два параграфа, в которых (1) рассмотрена эволюция квир-кинематографа в западном обществе в последнее десятилетие, а также (2) представлен анализ стратегии ассимиляции квир-кино в широкий кинематографический контекст и «квиризация» кинематографа в целом. Вторая глава также включает два параграфа, которые, соответственно, (1) раскрывают место квир-кинематографической продукции в кинофестивальной политике и (2) анализируют стратегии институализации квир-кино посредством включения в кинофестивальную инфраструктуру. Третья глава состоит из двух параграфов, посвященных (1) трансформации категории «личного опыта» в XX-XXI в. и (2) стратегиям субъективации в квир-кинематографе.

ГЛАВА I. КВИР-КИНО В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ: НОВАЯ СОЦИАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

1.1. New Queer Cinema и развитие квир-кино в XX-XXI веке: от андеграунда к мейнстриму

Квир-кино сегодня переживает странный поворот сообразно обществу, которое становится все более открыто к вопросам сексуальности и гендерной идентичности. Под квир-кино понимается направление в кинематографе, проблематизирующее вопросы не гетеросексуальной сексуальности и ненормативного выражения гендера.

С тех пор как кинематограф дал новые визуальные средства выражения для самого широкого спектра социальных явлений, мы можем при должном усердии проследить неуклонное поступательное развитие этого направления кино от робких включений персонажей, которые могут показаться нам гомосексуальными, до открытой манифестации ЛГБТ-движения, его институализации, научной и политической экспликации в виде квир-исследований и, в конечном счете, включения самого явления ненормативной сексуальности и гендерного выражения в организацию общества как одобряемого и нуждающегося в защите и поддержке.

Имплицитное присутствие гей-персонажей в раннем кинематографе – популярная тема для исследований, самое известное из которых, пожалуй, «Целлулоидный шкаф: гомосексуальность в кино» Вито Руссо. Этот, ставший классическим, текст одним из первых обратился к гомоэротическому подтексту голливудского кино. Книга Руссо была выпущена в 1981 г. и, соответственно, прослеживала развитие репрезентации инаковых персонажей с зарождения нарративного кинематографа вплоть до

70-х гг. XX века. Руссо создал собственную классификацию, которая включала в себя три этапа, три подхода к подобной репрезентации:

- 1) период использования геев и лесбиянок в качестве смешных фриков в 1910-1920-х гг.;
- 2) период криминализации гомосексуальности в кино и изображение подобных героев в качестве преступников с 1930 по 1950 гг.
- 3) период виктимизации геев и лесбиянок на экране в 1960-1970 гг.⁷

Исследование Руссо фактически инициировало социологический интерес к репрезентации гомосексуальности в кино и повлекло за собой не только две экранизации научной книги, что само по себе уникальный случай, который объясняется обращением самого автора к кинематографу, а значит и потенциальную возможность визуализировать текст теми сценами и кадрами, которые были использованы в книге, но и дальнейшие научные изыскания в квир и феминистских исследованиях. Подход Руссо оказался настолько плодотворен, что с тех пор ни один аналогичный текст тем или иным образом не может не апеллировать «Целлулоидному шкафу».

Интересно, что сиквел кинематографической версии «Celluloid Closet» «Fabulous! The Story of Queer Cinema» (2006) продолжает линию предыдущего фильма и охватывает период развития квир-кино с 1940-х по начало 2000-х годов. В отличие от научного подхода Руссо, здесь уже нет строгой таксономии. Режиссеры Лесли Клейберг и Лиза Адс в серии интервью фиксируют впечатления современных зрителей, на которых повлиял квир-андеграунд 60-80-х гг., а также те политические и культурные трансформации, которые на рубеже веков переживало общество. Это и «эпоха СПИДа», и зарождение New Queer Cinema, и нарастание все большей открытости ЛГБТ-сообщества в Соединённых Штатах и в Западной Европе, а также переход квир-кино из нишевой продукции для маргиналов к первым квир-кинофестивалям и победе некоторых фильмов на крупных

⁷ Russo V. The Celluloid closet. Homosexuality in movies. New York, 1987. 370 pages.

киносмотрках, таких как «Sundance Film Festival». Немаловажным наблюдением Адс и Клейберга становится все большее внимание к интерсекциональным проблемам репрезентации гей и лесбийской-идентичности. Так, часть фильма посвящена обнаружению возможности большего разделения общей проблемы: как изображаются в кино лесбийские отношения, каковы подходы к расовому вопросу, какую нишу в квир-кино занимают вопросы трансгендерности.

Этот концептуальный поворот кинокритик Би Руби Рич связывает прежде всего с возникновением *New Queer Cinema*, термином, который она же и ввела в обиход в 1992 году, будучи автором журнала «Sight and Sound»⁸. Под «*New Queer Cinema*» Рич понимала схожие тематически и эстетически фильмы, которые возникли в конце 80-х - начале 90-х и описывали идентичности геев, лесбиянок и трансгендерных людей в новом, радикальном ключе, подрывая устоявшиеся представления о сексуальности как о чем-то, что поддается нормализации и делится на приемлемые и патологические, субверсивные формы. Эти фильмы отрицали гетеронормативность⁹ и необходимость нахождения ЛГБТ-персонажей на обочине общества. Напротив, они активно, часто не считаясь с общественным вкусом, внедряли невидимую реальность ЛГБТ—сообщества в широкий контекст и отказывались считать себя маргиналами.

По мнению Рич, такой поворот был обусловлен, прежде всего, четырьмя факторами:

- 1) эпидемия СПИДа, который в 80-х годах называли «гейским раком», что привело к дальнейшей стигматизации гей-сообщества и, соответственно, к ответным мерам;

⁸ B. Ruby Rich. *New Queer Cinema*. Duke University Press, 2013, - pp. XV-XXX.

⁹ Гетеронормативность – мировоззрение, при котором гетеросексуальна ориентация понимается как социальная норма поведения. Гетеронормативность также подразумевает бинарную гендерную оппозицию человека по признаку пола.

2) политика Рональда Рейгана в отношении как замалчивания эпидемии среди гей-сообщества, так и его более общих дискриминационных подходов;

3) появление видеокамер, что в свою очередь упростило процесс видеопроизводства и позволило все большему количеству человек использовать кинематограф для своих художественных и политических нужд;

4) общее удешевление кинопроизводства.

Немаловажным фактором Рич считает также и концептуализацию понятия «квир» как такового, и возникновение «квир сообщества», постоянное уточнение того, что понимается под этим словом, его политическое использование для достижения расширения возможностей для ЛГБТ-сообщества. При этом само понятие «квир» радикальным образом расширяет аудиторию, к которой обращены вопросы сексуальной и гендерной идентичности. Если ранее под «ЛГБТ» понимались люди, имеющие гомо и бисексуальные влечения, и в каком-то смысле они этим понятием конструировались, то под «квир» мог пониматься уже всякий человек, не вписывающийся в традиционные представления о полоролевых и сексуальных моделях. «Квир» буквально поглотил любое рассуждение об идентичности и открыл путь ко все большему диалогу с обществом о сексуальности, поскольку в дальнейшем приближении квир можно отнести ко всякому человеку, который сопротивляется внешней идентификации, если мы не примем за положение, что квир-идентичности также могут быть навязаны извне¹⁰.

Как подчеркивает Аннамари Джагоз, квир – это широко дискуссионный конфронтационный термин, который вторгся в рафинированную академическую науку. Его задачей изначально служило разоблачение зыбкости сексуальности, гендера и пола на основе постоянного

¹⁰ B. Ruby Rich. *New Queer Cinema*. Durham, London, 2013. pp. XV-XXX.

изменения и множественности идентичностных позиций. Это понятие «зонтичное», созданное для описания и обозначения совокупности маргинальных самоидентификаций. При этом до сих пор не существует устоявшейся дефиниции самого термина в силу его принципиально мобильной природы. Хотя квир-теория и проистекала из гей- и лесбийских исследований, очень скоро она охватила и такие явления как гендерную омонимию, трансвестизм, гермафродитизм и хирургическое изменение пола, а также широкий спектр небинарных идентичностей. В конечном счете, квир-теория ставит под вопрос даже такие устоявшиеся термины как «мужчина» и «женщина», постоянно дробя человеческий пол на множество условий, из которых он складывается, указывая, что этот самый пол может быть гендерным, паспортным, гормональным и т.п.¹¹

Важнейшим признаком квир-исследований, в том числе и феминистских исследований, была их откровенная политизированность, уклон в «левую» идеологию и открыто декларируемая повестка изменить общество через трансформацию тех дискурсивных практик, которые находят отражение в социальной структуре. Авторы кино, которые работали с этими темами, возможно, не всегда были знакомы с основными теоретическими положениями квир-исследований, с новейшими версиями марксизма, континентальной и американской философии, но опосредованно они подвергались их интеллектуальному влиянию. В этом смысле, *New Queer Cinema* представлял собой интеллектуальный и политический проект влияния на общественное сознание и его политики.

Многие исследователи отмечают, что интеллектуальный скачок как в исследованиях квир, так и в продвижении повестки ЛГБТ-движения сыграла «эпоха СПИДа». Это первое, что выделяет Би Руби Рич в своем объяснении возникновения нового квир-кино, и сюда же можно отнести и сопротивление политике администрации Рональда Рейгана. Для ЛГБТ-сообщества эпидемия

¹¹ Джагоз А. Введение в квир-теорию. М., 2008. 208с.

СПИДа действительно в свое время стала огромной трагедией, которая способствовала дальнейшей мобилизации усилий и росту солидарности в сообществе.

Денис Альтман, описывая этот период в истории движения, приходит к выводу, что СПИД парадоксальным образом привел гей-сообщество к «легитимации через катастрофу». В статье, в которой он описывает этот процесс, Альтман говорит, что обвинение ЛГБТ-сообщества средствами массовой информации в распространении эпидемии, замалчивание угрозы СПИДА для широких слоев населения, смешение сексуальной идентичности и сексуального поведения, а также отрицание гетеросексуальными людьми рисков заражения, привело к резкому всплеску политической деятельности ЛГБТ-активистов, которая продлилась вплоть до изобретения высокоактивной антиретровирусной терапии. Требование доступа к лечению, ускоренной разработке вакцины и снижения стоимости препаратов против вируса иммунодефицита человека стало лишь частью попыток решения системной проблемы дискриминации. В каком-то смысле ВИЧ высветил особую уязвимость гей-сообщества, которое осознало, что их жизни в глазах, как администрации президента, так и систем общественного здравоохранения имеют меньшую ценность, чем жизни людей, не стигматизированных «неприемлимым сексуальным поведением»¹².

В это же время тема СПИДа входит не только в New Queer Cinema, но и в менее радикальные течения кинематографа. Хотя ВИЧ-инфекция довольно быстро стала всемирной пандемией и охватила 70 миллионов человек вне зависимости от пола, возраста и сексуальной идентичности¹³, и, несмотря на то, что с 1996 года она переведена в разряд хронических, а не смертельных заболеваний, квир-кино по-прежнему обращается к периоду

¹² Fee Elizabeth, and Daniel M. Fox. *AIDS: The Burdens of History*. Berkeley, 1988. URL: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft7t1nb59n/> (дата обращения: 26.03.2017)

¹³ ВИЧ/СПИД. Информационный бюллетень. Ноябрь, 2016 // ВОЗ URL: <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs360/ru/> (дата обращения: 26.03.2017)

эпидемии как ко времени мобилизации сил и росту солидарности ЛГБТ-сообщества, которые в итоге привели к политическим изменениям в отношении к гомосексуальности во всем мире. Этот период истории до сих пор привлекает внимание кинематографистов. Так, например, несколько лет назад Райан Мерфи снял для канала HBO фильм «Обыкновенное сердце» («Normal Heart», 2014), в котором вновь актуализировал угрозу ВИЧ-инфекции для гей-сообщества на примере развернувшейся борьбы за доступ к лечению в конце 80-х.

Того же мнения, что и Альтман, придерживается и Ник Ри-Робертс, описывая развитие квир-кинематографа после 1996 года. Он отмечает, что внедрение ВААРТ (высокоактивной антиретровирусной терапии) и политическая мобилизация ЛГБТ-сообщества, с одной, стороны привели все к той же легитимации альтернативных форм семьи на государственном уровне (введение PACS, Гражданского договора солидарности для гомосексуальных пар), и с другой, к новому всплеску заболеваний. Робертс связывает дальнейшую актуальность темы ВИЧ в кинематографе с распространением небезопасных сексуальных практик и распространением инфекции в городской среде между потребителями наркотиков в ранних «нулевых». Тот факт, что ВИЧ-инфекция по-прежнему угрожает ЛГБТ-сообществу, находит отражение не только в фильмах, посвященных борьбе 80-х – 90-х, но также включает в себя много новых тем для квир-кино: от принятия ВИЧ-позитивного статуса («Близко к Лео» Кристофа Оноре, 2006) до отношений в серодискордантных¹⁴ парах («Тео и Юго в одной лодке», Оливье Дюкастель, Жак Мартино, 2016)¹⁵.

New queer cinema представляет собой течение в кинематографе, возникшее двадцать семь лет назад, и поставившее перед собой цель депатологизировать квир-сообщество методами визуальной и

¹⁴ Серодискордантные пары – пары, в которых один из партнеров является ВИЧ-положительным, а другой ВИЧ-отрицательным.

¹⁵ Nick Rees-Roberts. French queer cinema. Edinburgh, 2008. 167 pages.

идеологической трансгрессии¹⁶. Соотношение эстетического и политического – сущностный вопрос при рассмотрении нового квир-кино.

Натан Смит отмечает, что именно в начале «девяностых» возникают и главные режиссеры движения, среди которых он выделяет Гаса Ван Сента, Грегга Араки, Тодда Хейнса, Брюса Ла Брюса и Дерека Джармена, чуть ранее пришедшего в кинематограф, и главные фильмы - «Отрава» Тодда Хейнса (1990), «Мой личный штат Айдахо» Гаса Ван Сента (1991), документальная картина о травести культуре «Париж горит» Дженни Ливингстон (1990) и «Оголенный провод» Грегга Араки (1992). Главное, что объединяет эти фильм, по мнению Смита, смена фокуса с деструктивных историй на критику угнетенного статуса квир-идентичности и подчеркивание важности расширения социального опыта для всего общества¹⁷.

Квир-кино как кино политическое, таким образом, существует в двух режимах: эстетическом, поскольку оно является художественным продуктом с определенным, требующим уточнения, набором свойств, и идеологическим. Эти два режима одинаково важны для понимания всего течения. Мыслить квир-кино лишь как явление искусства и отрицать его политическую природу невозможно.

Следуя за Жаком Рансьером, можно сказать, что квир-кино, как всякое политическое или литературное высказывание, стремится воздействовать на реальность. Рансьер считает, что высказывания такого рода составляют карты зримого мира, отношение между тем, что мы видим и что мы говорим, между деланием, бытием и говорением. Такие карты, поясняет Рансьер, способны овладевать людьми, углублять между ними расхождения и находить возможности для производства отклонений. В конечном счете, меняется как чувственное восприятие индивидов, так и сам коллективный

¹⁶ B. Ruby Rich. *New Queer Cinema*. Durham, London, 2013. p. XVII.

¹⁷ Smith N. Twenty five years of queer cinema // Times Higher Education. URL: <https://www.timeshighereducation.com/features/culture/twenty-five-years-of-new-queer-cinema/2018251.article> (дата обращения: 27.03.2017).

субъект. Вернее, в уже существующие коллективные субъекты с помощью политики и литературы вносятся линии слома, и это впоследствии меняет саму действительность¹⁸.

В то же время нельзя утверждать, что процесс трансформации социальной действительности с помощью кинематографа начался именно в 90-е гг. с развитием движения *New Queer Cinema*, поскольку подобные попытки либерализации частной жизни делались на протяжении всего XX столетия. Тот же самый нью-йоркский андеграунд 60-х – 80-х гг., экспериментальные киноработы Энди Уорхола и Кеннета Энгера, кэмповые фильмы Шарманна, Боба Фосса и Кена Рассела, классические фильмы Пьера Паоло Пазолини и Райнера Вернера Фассбиндера и ранний Альмодовар в континентальной Европе создали благоприятную почву для дальнейшего художественно-политического развития квир-кинематографа и в 90-х лишь происходит то, что можно назвать ростом самосознания режиссеров данного течения, их отказ от предустановленных социальных правил и волевой выход из маргинального подполья через уже расшатанную рамку.

New Queer Cinema институализирует гей-лесбийское кино и вводит его в респектабельный круг призеров мировых кинофестивалей, создает канон рассматриваемых тем, который стал меняться лишь в последние годы, разрабатывает поэтику более близкую массовому зрителю и, вместе с тем, качественно усложняет самого квир-субъекта и, в конечно, счете, проблематизирует саму действительность. Если в 60-80-х гг., следуя за Андреем Хреновым, мы можем сказать, что субъект гей-лесбийского кино был дефрагментирован постмодернистской игрой и пересобран из медийных образов, которые экспериментальные режиссеры использовали, чтобы разрушить в массовом восприятии определённые стереотипы о гей-культуре¹⁹, то к концу столетия наблюдается постепенный переход к

¹⁸ Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб, 2007. С. 41-42.

¹⁹ Хренов А. Маги и радикалы: век американского авангарда. М., 2011. 408 с.

описанию квир-персонажа не через иронию, но через политическую и художественную манифестацию самости и права на серьезное отношение.

Би Руби Рич пишет, что появление подобной видеопродукции было делом жизни и смерти, формулированием новой чувственности и актуализацией вопросов о возможности не только выживания, но и достойной жизни, любви и принятия. Буквально за какие-то пять-шесть лет квир-кинематограф обрел силу и стал одновременно политическим и художественным течением, брендом, изобретением и нишей на кинематографическом рынке²⁰.

Границы движения New Queer Cinema в должной мере в научной литературе не определены. Нельзя с определенностью сказать, эволюционировало ли это течение в конце «нулевых» во что-то иное, чему можно дать другое название, или же новое квир-кино расширило спектр тем и художественных стратегий, не изменив при этом своих основных целей и задач. Эта точка зрения поддерживается рядом режиссеров и исследователей. Так, например, Трэвис Мэттью считает, что своего пика New Queer Cinema достигло вместе с фильмами Энга Ли («Горбатая гора», 2005) и Гаса Ван Сента («Харви Милк», 2008), и впоследствии отошло от тем самоидентификации и стигматизации, повернувшись к нарративному кино об индивидуальном человеческом опыте («Уик-Энд» Эндрю Хэя (2011), «Жизнь Адель» Абделати́фа Кешиша (2013)), то, что Тревис называет просто «хорошими историями». При этом движение по-прежнему выполняет свои функции и остается в первоначально заданных рамках.²¹

Хорошие истории – достаточно ёмкое слово, чтобы описать эволюцию квир-кино в конце «нулевых», однако вопрос куда более проблематичен, чем может показаться на первый взгляд. С одной стороны квир-кинематограф

²⁰ B. Ruby Rich. *New Queer Cinema*. Durham, London, 2013. Pages XV-XXX.

²¹ Cruising With Travis Matthes: The Nightcharm Interview // Nightcharm. URL: <http://www.nightcharm.com/2013/03/09/cruising-with-travis-matthews-the-nightcharm-interview/> (дата обращения: 27.03.2017)

действительно по-прежнему работает на легитимацию ЛГБТ-идентичностей, однако социальные условия, в которых происходит эта работа, очевидным образом кардинально изменились.

Выводы: В течение своего развития квир-кинематограф прошел длительный путь от робких включений персонажей, которых можно идентифицировать как гомосексуальных, иронизации над ними и криминализации до осознания собственной политической и эстетической повестки и полной интеграции в мировой кинопроцесс.

В последние несколько десятилетий можно было наблюдать трансформацию квир-кино от отдельного художественного течения, которое получило название *New Queer Cinema* и ставило своей задачей депатологизировать ЛГБТ-сообщество, до почти полного исчезновения манифестированного политического элемента. Это было связано как с социальными трансформациями, которое прошло западное общество, так и необходимостью переопределить себя в новых условиях и искать способы взаимодействия с широкой публикой.

§ 2. Стратегии ассимиляции

Причины резкой деполитизации квир-кинематографа вписываются в широкий контекст дискуссий самих социальных трансформаций, которые произошли с обществом за последние двадцать лет. Все большее количество режиссеров предлагают рассматривать своих персонажей с точки зрения их субъективного становления, лишая их речь и образы очевидной

политической манифестации и создавая сюжеты, не вписывающиеся в рамки известных социальных проблем, с которыми сталкиваются ЛГБТ как представители социальной группы.

Сегодня точка зрения о патологичности и перверсивности гомо- и бисексуального поведения меняется, а сам этот вид человеческого взаимодействия все больше укореняется в общественных институтах, начиная от повсеместной легализации брачного равноправия и разрешения на усыновление детей однополыми парами, заканчивая отменой законопроектов, запрещающих донорство крови и службу в вооруженных силах. Хотя в целом ряде регионов дискуссии по поводу законодательной поддержки однополых пар по-прежнему ведутся, а где-то они даже и не поднимаются в силу социокультурных причин, драматический перелом общественного мнения относительно однополых отношений на институциональном уровне произошел именно в «нулевые».

Брайн Мак-Нейр, анализируя нормализацию гомосексуального поведения в обществе выделяет три стратегии, с помощью которых гей-движение смогло за несколько десятилетий добиться этих результатов:

1. Агрессивное отстаивание собственной идентичности и критическая позиция относительно того, что квир- и феминистские исследователи называют «гетеросексистской матрицей», а также критика тех стереотипов, которые регламентировали поведение самих ЛГБТ. Эта стратегия включала в себя поиск альтернативных способ существования и чувственности для квилов, подрыв гендерных и идентичностных моделей, которые навязывались либо общественностью, либо самим гей-сообществом. Данная стратегия превалировала до начала «нулевых».

2. Мейнстриминг и коммерциализация гомосексуальности, создание гей-районов, гей-экономики и постепенное внедрение в массовую культуру, что, в свою очередь, укрепило благосостояние гей-сообществом

сродни тому, как росло благосостояние женщин во второй половине XX века. Эта стратегия поддержки буржуазного образа жизни вызвала отклик экономики в целом, и, как говорит МакНейр, культурный капитализм извлек из этих трансформаций выгоду.

3. Третья стратегия, сепаратистская, была инициирована активистами как реакция на рост мейнстриминга. Активисты «нулевых» увидели в интеграционных тенденциях угрозу квир-культуре. Мейнстриминг гомосексуального образа жизни с их точки зрения, способствовал тому, что «буржуазные геи», которые получили возможность существовать открыто, не прибегая к конфронтационным моделям поведения, утратили потребность в дальнейшем отстаивании своих прав, а значит достигли того общественного договора, который с одной стороны позволяет им вести свой образ жизни, не сталкиваясь с насилием, а с другой, способствовать дальнейшей системной дискриминации. МакНейр пишет, что часть квиров, таким образом, расценило постепенное признание нормальным миром гомосексуальности как предательство и коллаборационизм²².

Хотя дальше разговор пойдет о стратегии ассимиляции и мейнстриминга, важно раскрыть конфликт между активистами, которые предпочли остаться на радикальных позициях с теми, кто обнаружил для себя выгоду в консенсусе с обществом. Так, одна из основательниц движения ACT UP (AIDS Coalition to Unlsh Power) Сара Шульман в своей книге «Джентрификация²³ разума: свидетельство об утраченном воображении» описывает социальный класс молодых людей, которые идентифицируют себя как геи и лесбиянки и живут в относительно благополучных условиях, работают в креативных индустриях в модных районах Нью-Йорка и при этом не испытывают видимого давления со стороны общества. Шульман

²² МакНейр Б. Стриптиз-культура. Секс, медиа и демократизация желания. Екатеринбург, М., 2008. С. 70-78.

²³ Джентрификация – от англ. gentrification, процесс реконструкции и обновления нефешенебельных районов, либо в соответствии с планом городского переустройства, либо по инициативе управляющих. В социоэкономическом плане джентрификация осуществляется за счет переселения в неблагополучные районы людей с высоким уровнем дохода, что влияет на рост цен и, в конечном итоге, вынуждает людей с низким уровнем дохода переезжать. В интерпретации Сары Шульман этот термин переносится на сознание сообществ.

подчеркивает, что эти ребята, родившиеся в 80-90-х и не заставшие расцвет гей-освободительного движения и ту драму, которая развернулась вокруг истории со СПИДом, совершенно аполитичны, не имеют потребностей в отстаивании своей идентичности и более того, в случае необходимости, готовы этой идентичностью поступиться ради карьеры. Когда сторонникам АСТ UP было двадцать, пишет Шульман, они умирали. Наблюдая пропасть между двумя этими опытами, опытом отчуждения и борьбы и опытом ассимиляции, обнаруживая как история антиспидовского движения становится просто страницей в учебнике, лишенной эмоциональной и автобиографической составляющей, Шульман находит тот термин, который вынесен в заглавие ее книги - «джентрификация разума»²⁴.

В понятие «джентрификации разума» Сара Шульман вкладывает такую работу с историей сообществ, которая эту историю включает в широкий исторический контекст, деперсонализирует и деполитизирует. Невозможность передачи личного опыта в подобном нарративе способствует, с точки зрения Шульман, утрате тех достижений, которые достигло сообщество за годы своей политической борьбы. Сама Сара Шульман с коллегами противопоставила джентрификации разума в гей-сообществе серию интервью с активистами АСТ UP, которые она превратила в выставку и в фильм «Сплоченные во гневе: история АСТ UP» («United in Anger: A History of АСТ UP», 2012).

Методологически исследование Шульман вписывается в парадигму культуральных исследований (cultural studies), которые предполагают апелляцию к субъективному опыту в анализе культуры как политического и социального феномена. Задействуя категорию своего личного опыта как исследователя, она вносит автобиографические и биографические ремарки в

²⁴ Schulman S. The Gentrification of The Mind. Witness to a loss imagination. Berkley, Los-Angeles, London, 2012. – 179 pages.

анализ той ситуации, с которой она работает, и которую подвергает критике²⁵.

При этом вынесение субъекта на передний план вписывается в общий курс развития методологии социальных исследований и может служить инструментом для доказательства позиции обратной той, которой придерживается Шульман. Более того, сама стратегия ассимиляции, в том числе и в инструментах, которые начинает задействовать квир-кинематограф, наблюдается та же тенденция к репрезентации личного опыта, причем не как представителя сообщества, но как индивида, обладающего определенными характеристиками, чувственным измерением и который вписывается в более общую культурную рамку.

Ассимиляционистская стратегия привела к двум следствиям: с одной стороны она способствовала общедоступности кинематографа об ЛГБТ, а с другой она «квиризирует» (queered) тот кинематограф, который изначально не имел отношения к ЛГБТ-искусству. В данном случае ассимиляцию можно рассматривать как двунаправленный процесс диффузии идей. В авангарде этих процессов, безусловно, находятся сериалы, которые все чаще включают ЛГБТ-персонажей на разные позиции, и это становится общим местом. Репрезентация ЛГБТ-сообщества в массовом кинематографе – это политический жест, призванный сгладить ту конфликтность, которая возможна при текущих либерализационных тенденциях.

За контроль этого процесса отвечает американская общественная неправительственная организация «Альянс геев и лесбиянок против диффамации» (GLAAD). Основная цель GLAAD – мониторинг, продвижение и обеспечение достоверной и недискриминационной информации о вопросах сексуальной ориентации и гендерной идентичности на территории США²⁶.

Основанный в 1985 году, GLAAD реализует 13 проектов, охватывающих и контролирующих всю медиа-среду в США, начиная от

²⁵ Цит. по: Усманова А. Гендерная проблематика в парадигме культурных исследований // Введение в гендерные исследования, ч I.: Учебное пособие. Харьков, СПб, 2001. С. 428-464

²⁶ About // GLAAD. URL: <http://www.glaad.org/about> (дата обращения 9.04.2017)

рекламы в СМИ и заканчивая спортивными трансляциями и репрезентацией транс-сообщества. Организация откликается на любую дискриминационную повестку, которая грозит исказить изображение ЛГБТ-людей и поощряет те медиа-продукты, которые, с их точки зрения, способствуют укреплению равноправия.

«Санитарная функция» GLAAD близка к тем идеям, которые выражают Антонио Грамши и Шанталь Муфф. В своей статье «Художественные стратегии в политике и политические стратегии в искусстве», Муфф, обращаясь к идее гегемонии Грамши, пишет, что художественные практики имеют неоспоримое отношение к политике, потому что они делают вклад в воспроизводство «общего чувства» (common sense), которое либо защищает существующую гегемонию, либо бросает ей вызов. Критическая же практика, в свою очередь играет роль в дезартикуляции или переартикуляции, что характеризует контр-гегемонную политику, которая, в свою очередь нацелена на институты, которые существующую гегемонию отстаивают. Это, с точки зрения Муфф, ведет к фундаментальным преобразованиям в их функционировании²⁷.

Хотя GLAAD и ставит своей целью борьбу с диффамацией, они выполняют куда более существенную функцию политической трансформации общества через медиа-образы и разрушение гетеронормативных установок в кино. Их деятельность на сегодняшний день привела к тому, что по состоянию на 2016 год на американском телевидении насчитывалось 895 персонажей (4,3%), которых можно идентифицировать как геев, бисексуалов, лесбиянок и трансгендеров и 92 из которых попали в прайм-тайм²⁸.

Несомненно, столь обширная репрезентация в медиа и постоянный контроль за ее качеством, влияют на те гегемонные структуры, которые есть

27 Mouffe Ch. Artistic Strategies in Politics and Political Strategies in Art. URL: <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu/hemi/en/hidv1/1676-israel-native-american-fetishes> (дата обращения: 09.04.2017).

28 Where we are on TV in 2016-2017. GLAAD's annual report on LGBTQ inclusion. // GLAAD. URL: http://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2016-2017.pdf (дата обращения 10.04.2017).

в обществе, и те проблемы, которые описывает Вито Руссо, кардинальным образом отличаются от нынешней ситуации.

Победу ассимиляционистской стратегии над стратегиями сопротивления можно датировать 2013 годом, когда Верховный суд США узаконил формат брачного равноправия, и во многом это изменило ситуацию не только в Соединенных штатах, но и по всему миру. Опять же, сторонники дальнейшего сопротивления отмечают, что такой поворот в общественных настроениях способен уничтожить то, что делало квир-сообщество уникальным, учитывая, что вся предыдущая его борьба строилась на утверждении различий и праве проводить собственную самоидентификацию.

С точки же зрения Энджела Дэниела Матоса, поле для дальнейшего оспаривания гетеронормативной гегемонии остается даже после полной ассимиляции ЛГБТ-сообщества в массовую культуру, что подтверждает новая волна гражданских движений после избрания президентом США Дональда Трампа и консервативный поворот в целом²⁹.

Однако можем ли мы в действительности говорить о победе стратегии ассимиляции, даже обращая внимание на ту впечатляющую статистику, которую приводит GLAAD в своих отчетах? Хотя репрезентация ЛГБТ постепенно отошла от трагических нарративов и перешла к историям о поисках личного счастья и утверждения собственной индивидуальности через менее явные, но многочисленные эксцессы одного персонажа по отношению ко всей совокупности других персонажей, кажется, что в действительности, мы оказались в ситуации полномасштабных сражений всех со всеми за все то же право быть самими собой.

В каком-то смысле можно сказать, что не ЛГБТ-сообщество приняло правила игры гетеронормативного общества, но само общество в своем основании начало утрачивать те ценности, которые составляли его фундамент, и утвердилось в мысли о необходимости отстаивать малейшее

²⁹ Matos A.D. Gay assimilationists versus radical queers: the death of queerness? // Angel Matos.net. URL: <https://angelmatos.net/2013/04/06/gay-assimilationists-versus-radical-queers-the-death-of-queerness/> (дата обращения: 10.04.2017)

отличие. Если взглянуть на процесс ассимиляции под другим углом, то можно обнаружить, что радикализировался сам субъект вне зависимости от его сексуальной ориентации и гендерной идентичности. И в этом смысле не произошло той деполитизации сообщества, о которой говорят радикальные активисты, но сама политика начала осуществляться другими методами.

Возвращаясь к идеям Шанталь Муфф, которая долгое время критикует консенсусные подходы к демократии, считая их нерелевантными и невозможными ввиду заложенного антогонизма в саму природу политического, в чем она продолжает уже идеи Шмитта³⁰, можно использовать ее объяснительную модель агонистической демократии. Под агонистической моделью Муфф понимает нечто отличное от антогонизма. Если антагонизм предполагает конфликт между непримиримыми врагами, то в агонистических отношениях задействованы уже соперники, которым есть, о чем спорить, но при этом они остаются в цивилизационной рамке, а консенсус оказывается всегда консенсусом конфликтным³¹.

Эта модель кажется вполне уместной для баланса, который установился в отношении проблем толерантности в современном кинематографе. Хотя и любая попытка кинокомпаний продвигать ту повестку, которая общественности может показаться нелиберальной и дискриминационной, исключаяющей голос меньшинств, встречает активное сопротивление, все же мы имеем дело с постоянными общественными переговорами. Темами для них зачастую становится кино, а полем соперничества дискурсов – критическая пресса и ставшие популярными с развитием Интернета сервисы, которые позволяют зрителя обозначить свою позицию, такие как Кинопоиск в России или IMDb в США. В этом же поле работает и GLAAD, стремясь переопределить границу допустимого поведения в социуме.

³⁰ Муфф Ш. Карл Шмитт и парадокс либеральной демократии // Логос. – 2004. – №6 (45). – С. 140-153.

³¹ Муфф Ш. К агонистической модели демократии // Логос. – 2014. – №2(42). – С. 180-197.

Конечно, для ряда стран, где ненормативное сексуальное поведение подвергается жесткой общественной стигме, более близка та модель, которую Шанталь Муфф называет антагонистической, но сам социальный контекст так или иначе постепенно сдвигается в сторону агонистического соперничества, и в первую очередь на поле медиа.

Несмотря на то, что противники мейнстриминга и выступают против постепенной ассимиляции квир-культуры и ее поглощением общественными институтами, они, кажется, не отдают себе отчета в фундаментальности тех процессов, которые происходят в общественном сознании, и тесной взаимосвязи трансформации квир-сообщества и общества в целом.

Эти трансформации можно проиллюстрировать высказыванием одного из наиболее известных писателей, работающих с темой гомосексуальности, Майкла Каннингема, который в интервью Илье Данишевскому для Colta.ru, дает следующую интересную характеристику меняющейся социальной ткани. На вопрос критика, почему в поздних романах Каннингема исчезает субкультурный элемент и автор отказывается от описания геттоизированного бытия своих персонажей, Каннингем отвечает, что кардинальным образом изменилась сама жизнь в Нью-Йорке и исчезли гей-районы:

«Я не припомню, кода в последний раз был на какой-нибудь тусовке, где моя сексуальная ориентация имела бы хоть какое-то отношение к делу. Сейчас я замужем, а ведь когда я писал «Часы», такого варианта даже не существовало»³².

Совершенно схожим образом строится не только идентичностная структура персонажей в романах самого Каннингема, но исчезновение темы гетто для квир-культуры прослеживается во многих произведениях и в частности в кинематографе.

Конечно, сериальная продукция, которая напрямую зависит от рейтингов и рекламы, и при этом декларативно провозглашает свою

³² Майкл Каннингем: Я не буду писать о гее, который ненавидит себя за это // Colta.ru. URL: <http://www.colta.ru/articles/literature/10758> (дата обращения: 15.04.2017)

воспитательную функцию по отношению к обществу, оказалась гораздо чувствительнее к социальным изменениям, чем полнометражное кино. Для полного метра по-прежнему существует разделение на кино для геев и не геев. Создаются фестивальные платформы и отдельные премии для лучшего освещения ЛГБТ-проблем, такие как «Teddy» на Берлинском кинофестивале, Квир-пальма в Каннах или Голубой лев на Венецианском кинофестивале. Однако даже крупные консервативные студии охотнее выделяют финансирование на фильмы, в которых присутствуют ЛГБТ-персонажи. Эти изменения коснулись самых обширных пластов массовой культуры, и элемент квир встраивается прямо или опосредованно в наиболее продаваемые франшизы, такие как вселенная комиксов Marvel или серия фильмов по книгам Джоан Роулинг.

Выводы:

За последние тридцать лет квир-кинематограф прошел путь от того, что Би Руби Рич назвала *New Queer cinema*, подразумевая такую стратегию развития этого течения в кино, которое предполагало агрессивную эстетическую и политическую интервенцию в дискурсивные практики общества, стигматизирующие ЛГБТ, до частичного признания своими оппонентами и ассимиляции с массовой культурой.

В свою очередь массовая культура взяла на вооружение часть тех стратегий, которые использовал квир-кинематограф, откликаясь на изменения в самой социальной структуре общества, дестигматизации гомосексуальности и растворении гей-гетто внутри пространства нормативной повседневности.

ГЛАВА II. КВИР-КИНЕМАТОГРАФ И ФЕСТИВАЛЬНАЯ ПОЛИТИКА

2.1. Квир-кино как структурный элемент кинофестивалей

История взаимоотношений квир-кинематографа и кинофестивалей полна сложностей и недоговоренностей, на которые необходимо пролить свет, чтобы понять, как развивались стратегии квир-кино в отношении институтов, во многом отвечающих за продвижение арт-кинематографа в публичном поле.

Фестивали долгое время были тем пространством кинокультуры, которое позволяло иерархизировать художественные произведения по степени их значимости, курировать основные течения кинематографа, определять тенденции развития и предлагать кинокритическому сообществу объекты для оценки. При этом внутри самой фестивальной сети существует сложившаяся иерархия, которую в течение многих лет возглавляет Каннский кинофестиваль.

Как пишет Даниил Дондурей, причина возникновения самого института кинофестивалей кроется в постепенном повышении значимости социального капитала. Перед Второй мировой войной, когда социальные процессы усложнились настолько, что у культуры не всегда хватало ресурсов для ответов на эти вызовы, киноиндустрия отошла от модели, при которой кино оставалось только средством досуга. Наметился рост смотров авторского кино, которое позволяло не только ранжировать режиссеров-мыслителей, но и определять новые типы художественного мышления, эстетических изменений и веяния политических, психологических и социальных процессов времени, выражением которого становилось кино.³³

³³ Цит. по: Дондурей Д., Карахан, Л., Плахов А. Каннские хроники. 2006-2016: Диалоги. М., 2017. 312 с.

Быть принятым кинофестивалем, особенно кинофестивалем класса А, – зачастую означало стать видимым. И именно этой видимости квир-кинематограф был лишен многие десятилетия. Здесь следует сделать оговорку, что под фильмами, лишенными фестивальной репрезентации, имеются в виду фильмы идентифицируемые как квир-кино. Очевидно, что, например, картины Райнера Вернера Фассбиндера, имея успех в фестивальной и критической среде, не считывались как квир-кино, а фильмы, которые отражали проблемы сексуальных меньшинств, и которые снимались для этой аудитории, не получали значимых фестивальных дебютов.

Согласно наблюдениям Би Руби Рич, кинофестивали, ориентированные на ЛГБТ-аудиторию, появились в 70-80-е гг. XX в. и были ограничены небольшой площадкой заинтересованных зрителей. Помимо целей репрезентации ЛГБТ-культуры, подобные фестивали также служили целям политической интервенции в общественные процессы, и к началу 90-х они смогли выйти на более широкую аудиторию, завести крупных корпоративных спонсоров и показать феноменальный экспоненциальный рост³⁴.

В отличие от многих других форм кинофестивалей, фестивали гей и лесбийского кино изначально были нацелены на работу с сообществом, и в этой работе также подразумевалось одновременное сочетание двух элементов: эстетического и политического. Развитие ЛГБТ-искусства включало в себя также и рост политической сознательности аудитории. На таких кинофестивалях всегда создавались дискуссионные площадки, которые не только осмыслили художественные тенденции, но и фиксировали текущее положение дел с инклюзивностью ЛГБТ, вырабатывались новые стратегии и устраивались конференции-сателлиты. Хотя было бы преждевременным говорить, что кинофестивали, ориентированные на более широкие

³⁴ В. Ruby Rich, Eric O. Clarke, Richard Fung. Queer Publicity: A Dossier on Lesbian and Gay Film Festival Essays // GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies. – 1999. – Volume 5. – №1. – pp. 73-93

сообщества, не имеют политических амбиций, но в случае фестивалей квир-кино это было особенно очевидно.

Так, уже первый подобный кинофестиваль – Международный ЛГБТ-кинофестиваль в Сан-Франциско, - организованный в 1977 году, ставил своей задачей «изменить мир посредством квир-кинематографа» и «укрепить разнообразие ЛГБТ-сообщества через поддержку его видимости и широкую культурную репрезентацию».³⁵³⁶ Показательно, что основателем этого фестиваля стал фотограф Дениэлл Николетта, сподвижник первого открытого политика-гомосексуала Харви Милка³⁷. В этой связи не удивительна та претензия на политическое влияние, которое ставили перед собой организаторы такого рода событий. Принципиальным здесь было не только создание условий видимости ЛГБТ-сообщества, но и конструирование сообщества через организацию общего поля чувственного. Этот процесс можно вполне охарактеризовать как внедрение эстетических практик в политику или эстетическую политику.

Хотя к 90-м гг. количество квир-кинофестивалей превысило сотню таких мероприятий по всей западной части мира, однако долгое время кино для геев и лесбиянок существовало в собственной резервации и не имело выхода на иные площадки. Вероятно, здесь ведущую роль играли как общая настороженность организаторов нетематических кинофестивалей к квир-кино, его узкая целевая аудитория и предубеждения, но также стоит принять во внимание и публичный имидж кинофестивалей как институтов, которые занимаются модерацией в сфере искусства.

Является ли кинематограф, который декларативно провозглашает политические требования признания сообщества, искусством? Каково соотношение политического и эстетического, являются ли эти два режима взаимоисключающими, если мы говорим о качестве художественного

³⁵ About. // Frameline. URL: <https://www.frameline.org/about> (дата обращения: 27.04.2017)

³⁶ Claude J. Summers. The Queer Encyclopedia of Film and Television, 2012.

³⁷ Daniell Nicoletta // Asterisk San Francisco. URL: <http://www.asterisksanfrancisco.com/v1i3/nicoletta.html> (дата обращения 27.04.2017)

произведения? Кинематограф пропаганды в течение всего своего существования вызывал подозрения не только как инструмент манипуляции коллективным сознанием, но и как подменяющий собственную художественную ценность идеологией, которые были совместимы лишь в очень редких случаях и требующие временной дистанций, как например, фильмы Дзиги Вертова или Лени Рифеншталь. Таким образом, в 70-х и 80-х и частично для 90-х, когда представления о том, что любое эстетическое содержит политический режим, еще не укрепились в общественном сознании, квир-кинематографу путь на крупные кинофестивали был закрыт.

Ситуация начала меняться в конце 80-х, когда Берлинский кинофестиваль, единственный из трех крупнейших кинофестивалей открыто заявляющий о своей политической, и шире, геополитической программе, включил в киносмотр неофициальную параллельную программу «Teddy». Премия, учрежденная в 1987 году Манфредом Зальцбергом и Виландом Шпеком, рассматривала фильмы, посвященные проблемам гомосексуальных людей. В 1992 году Берлинале включил Teddy Award в официальный смотр, тем самым позволив картинам, которые отсматривались для Teddy, претендовать на включение в основной конкурс и высшие награды кинофестиваля.

Параллельно ЛГБТ-кино было включено в программу американского Sundance Film Festival, имеющего статус национального кинофестиваля независимого кино. Здесь, в 1991 году, фильм Тодда Хейнса «Отравка» получил Гран-При жюри в категории «Лучший драматический фильм», а картина Дженни Ливингстон о травести-культуре в среде нью-йоркский темнокожих геев Гран-При как лучший документальный фильм³⁸. Именно успех этих двух фильмов на Sundance и самый первый приз «Teddy», который в 1987 г. был вручен Гасу Ван Сенту, дал основания Би Руби Рич говорить о новой волне квир-кинематографа.

³⁸ 1991 Sundance Film Festival // Sundance.org. URL: <http://history.sundance.org/events/26?> (дата обращения: 1.05.2017)

В 90-х гг. хотя режиссеры квир-кино и получили доступ к кинофестивалям и все чаще стали появляться в официальных программах, они по-прежнему воспринимались как авангард. Вокруг фестивальной политики относительно квир-кинематографа возникло сразу несколько новых противоречий: это и гендерный разрыв (квир-кинематографу была свойственна большая инклюзивность женщин), и взаимное непонимание кураторов кинофестивалей и ЛГБТ-активистов, а также противостояние молодых прогрессивных людей и более консервативной взрослой части публики. Не менее важным был конфликт между теми, кто придерживался стандартов фестивальной респектабельности, и теми, кто стремился ее подорвать.³⁹

Особенно заметен этот конфликт оказался на национальной кинопремии США «Оскар», где в силу консервативных тенденций, а также из-за возрастного разрыва между зрительской аудиторией и академиками, выдвигающими и распределяющими награды, квир-кинематограф не был представлен очень долгое время, а первым фильмом, затрагивающим проблемы ЛГБТ-людей и получившим главный приз и вовсе оказался «Лунный свет» Барри Дженкинса («Moonlight», 2016) в 2017 году.

В этой связи особенно интересна ситуация, сложившаяся вокруг фильма Энга Ли «Горбатая гора» («Brokeback Mountain» 2006), деконструировавший миф об американском вестерне и показавший любовные отношения двух ковбоев в шестидесятые годы в глубинке. Несмотря на то, что премьера «Горбатой горы» прошла в рамках Венецианского кинофестиваля, где фильм был удостоен главной премии, и что в оscarовской гонке картина Энга Ли считалась безусловным фаворитом, приз за лучший фильм достался неочевидному претенденту - «Столкновению» («Crash», 2005) Пола Хиггиса. Рядом критиков это решение

³⁹ В Ruby Rich, Eric O. Clarke, Richard Fung. Queer Publicity: A Dossier on Lesbian and Gay Film Festival Essays // GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies. – 1999. – Volume 5. – Number 1. – p. 83.

членов жюри Оскара было интерпретировано как проявление консерватизма и гомофобии⁴⁰.

Одно из правдоподобных объяснений, которые приводит журналист Нью-Йорк Таймс Дэвид Карр – это цитата Дэвида Коэна, одного из постоянных игроков в букмекерских сезонах Оскара: «Горбатая гора» покусилась едва ли не на самую священную икону Голливуда, ковбоев, и я не думаю, что пожилые члены киноакадемии хотели увидеть американского ковбоя в унижительном образе»⁴¹.

Унижительным, в данном случае, считались не только гомосексуальные отношения главных героев Энниса Дель Мары и Джека Твиста в иконографическом образе ковбоев, но само нарушение конвенциональности жанра, который применительно к американскому кино Андре Базен называл «избранным» и отождествлял с самым «существом кинематографа»⁴². Прежде всего, Энг Ли превратил вестерн в социальную мелодраму, в которой напряжение выстраивалось вокруг внутреннего и внешнего насилия в американском обществе относительно гомосексуалов. Сам ландшафт фильма был разделен на две противостоящие части: буржуазный дом, создающий удушливую атмосферу нетерпимости, и горные, природные пространства, исторически сложившиеся топоры обитания героических ковбоев, которые в версии Энга Ли и создательницы оригинального рассказа Энни Пру становятся местом уединения и сокрытия гомосексуального желания⁴³.

Вероятно, именно радикальное переосмысление самого конвенционального жанра американского кинематографа, атака на музейфицированный, к тому времени, кинематографический тотем маскулинности, реализованный как мелодрама, рассчитанная на самую широкую зрительскую аудиторию, помешало Энгу Ли получить Оскар за

⁴⁰ Derby G. Is secret homophobia fueling a possible «Crush» upset? // Los-Angeles Time. URL: http://goldderby.latimes.com/awards_goldderby/2006/02/is_secret_homop.html (дата обращения 02.05.2017)

⁴¹ Carr D. Los Angeles Retains Custody of Oscars // NY Times. URL: <http://www.nytimes.com/2006/03/07/movies/redcarpet/los-angeles-retains-custody-of-oscar.html> (дата обращения: 02.05.2017)

⁴² Базен А. Что такое кино? М., 1972. 382 с.

⁴³ Mennel B. Queer cinema: Schoolgirls, Vampires and Gay Cowboys. London, New York, 2012. 136 pages.

лучший фильм года, и в то же время поставило вопрос о границах допустимых тем в национальной академии кинематографических искусств.

При этом, попытка Энга Ли деконструировать сакральный жанр американского кино была не единственной, и в 1968 году андеграундные режиссеры Энди Уорхол и Пол Морриси уже пытались переосмыслить гетеронормативность вестерна в фильме «Одинокие ковбои» («Lonesome cowboys», 1968), однако это не принесло ожидаемого эффекта, потому что распространение фильма охватывало зрителей, уже готовых к подобного рода эксцессам, и не затрагивало консервативную часть публики.

Обвинения киноакадемии в скрытой гомофобии способствовали дальнейшему продвижению квир-кинематографа в рамках премии и с тех пор как минимум один фильм, повествующий о жизни ЛГБТ, присутствовал в шорт-листе Оскара ежегодно. Неожиданное награждение главной кинематографической премией США фильма Барри Дженкинса «Лунный свет» в 2017 году свидетельствует о глубоких структурных изменениях, произошедших за двенадцать лет как среди членов жюри киноакадемии, так и в самом американском обществе.

С 2010 года политика разнообразия затронула и крупнейшую киноплощадку мира – Каннский кинофестиваль, где была учреждена дополнительная премия «Квир Пальма», присуждаемая фильмам, которые освещают квир и ЛГБТ-темы. Сам Каннский кинофестиваль несколько раньше отметил квир-фильм главной премией, наградив в 2013 году картину Абделати́фа Кешиша «Жизнь Адель. Части I и II» («La vie d’Adele», 2013) «Золотой Пальмовой ветвью».

Другое крупное фестивальное достижение гей-кинематографистов – второй Золотой лев Венецианского кинофестиваля после «Горбатой горы» за фильм колумбийского режиссера-дебютанта Лоренса Вигаса «Издаleка» («Desde alla», 2015), повествующего об отношениях богатого мужчины средних лет Армандо и уличного хулигана Элдера, чьего расположения Армандо добивается при помощи денег. Несмотря на то, что «Издаleка» не

сыскал такой благожелательной критики и широкого проката как «Горбатая гора» и «Жизнь Адель», сам факт присуждения «Золотого льва» фильму, чьи художественные достоинства вызывают среднестатистическое количество споров, присущих любым триумфаторам крупных кинофестивалей, свидетельствует о нормализации отношения к лентам с гомоэротическими сюжетами среди кинообщественности.

Выводы: В настоящее время фестивальная инфраструктура квир-кинематографа включает в себя как собственные кинофестивали, число которых в мире превысило полторы сотни по всему миру, ориентированные на относительно узкую аудиторию зрителей, идентифицирующих себя с ЛГБТ-сообществом, так и собственные премии в рамках крупнейших мировых кинофестивалей, где подобного разделения зрителей нет. Хотя общая атмосфера геттоизации по-прежнему присутствует в квир-кинематографическом движении, тем не менее, фильмы подобного рода начали включаться в основные конкурсы и даже получать крупные призы. Подозрения в политической ангажированности как самих квир-режиссеров, так и кураторов кинофестивалей, вынуждает авторов искать точки соприкосновения с каждым зрителем, который может оказаться в зрительном зале, и сглаживать общий политический пафос высказывания, что, по всей видимости, является определенной ценой за вход в наиболее престижные залы киномира.

2.2. Стратегии институализации.

Долгое время пространство квир-кинематографа и его дистрибуции представляло собой совокупность взаимосвязанных институтов, которые существовали чаще обособленно от остального кинопроцесса, чем были в него включены. Стратегии институализации квир-кинематографа, в данном случае, подразумевают как процесс создания социальных отношений в рамках художественных и политических практик, которые организуют собственные институты производства фильмов, их дистрибуции, проката, и фестивальной жизни, а также вхождение в институты, изначально не рассчитанные на квир-кинематограф, и укоренение в них.

Институализация всегда предполагает выработку норм и правил, по которым происходит социальное взаимодействие, и это то, с чем у квир-кинематографа дела обстоят лучше всего, как будет продемонстрировано дальше. Однако когда речь идет об интеграции в другие институты, существующие по собственным, ранее установленным правилам, это способствует развитию конфликтной ситуации. Здесь два актора, в данном случае фестивальное движение квир-кинематографа и фестивальное движение общих специализаций, вынуждено договариваться об общих правилах сосуществования в зависимости от разницы статусов и потребности друг в друге.

Институциональная теория изначально разрабатывалась как экономическая школа для анализа влияния политических и социальных факторов на принятие экономических решений⁴⁴, и в середине XX века стала пользоваться популярностью в других сферах знаний. В теорию эстетики институциональный анализ привнес Джордж Дики в 1969 году, опубликовав статью «Определяя искусство» в *American Philosophical Quarterly*.

⁴⁴ Walton. H. Hamilton. The Institutional Approach to Economic Theory // *American Economic Review*. - 9(1), Supplement. - Pages 309-318. URL: http://www.jstor.org/stable/1814009?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 04.05.2017)

Оспаривая невозможность дать определение термину «произведение искусства», Дики предлагает обратить внимание на те институты, которые берут на себя ответственность за экспертную оценку и через них вырабатывает собственное понятие, определяя произведение искусство как «1) артефакт, 2) которому какое-либо сообщество или социальная группа присвоила статус кандидата для оценки». Для того чтобы произвести такую операцию, замечает Дики, должно существовать некоторое пространство, (институт) размещение внутри которого свидетельствует о том, что произведение выставлено *кандидатом* для оценки (например, кинофестиваль или музей), и некто, имеющий полномочия (сообщество), кто может *наречь* произведение искусством⁴⁵.

К теоретической модели Дики было поставлено множество вопросов⁴⁶: любое ли произведение может стать «кандидатом» для оценки, каковы характеристики тех институциональных структур, имеющих право на экспертизу, что означает статус произведения искусства, достаточно ли перформативного акта «наречения», чтобы произведение было признано искусством или здесь следует говорить о более сложных алгоритмах? Тем не менее, заслуга Дики состояла в том, что он обогатил метафизические размышления о природе искусства институциональным аспектом, подчеркнув его социальную природу. Когда мы рассматриваем те произведения, которые вне социального не могут быть помыслены и, для которых социальное является основанием, взгляд на институциональные структуры может быть очень продуктивен.

Как показано выше, создание собственных публичных пространств позволяло развиваться ЛГБТ-сообществу, получать общий кинематографический опыт, который предлагал субстраты коллективной чувственности, и обсуждать насущные вопросы в рамках дискуссионных площадок. Историк квир-кино Дженни Олсон подобную ситуацию

⁴⁵ Цит. по: Американская философия искусства: основные концепты XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург, Бишкек, 1997 г. 320 с.

⁴⁶ Там же: с.253-271

характеризовала как квир-экосистемы - замкнутые системы производства кино и видео продукции, дистрибуции, критики, организации фестивалей и наличия собственной постоянной аудитории.⁴⁷ Скади Лойст предлагает рассматривать квир-кинофестивали как интегральную часть социальной практики квир-кинематографа, где помимо экономического, политического и социального взаимодействия, происходит обсуждение вопросов ЛГБТ-идентичности и ее репрезентации в кино, а также выработка стратегий локального и глобального уровней⁴⁸.

Нет ничего удивительного в том, что кинофестивали, рожденные из активизма, так называемые фестивали, основанные на идее общей идентичности (identity based festivals), вызывали подозрение у остального кинематографического сообщества, уверенного в первенстве эстетического, и в самодостаточности кино как такового. К квир-фильмам в рамках специализированного ЛГБТ-фестиваля и в рамках общего кинофестиваля, таким образом, предъявляются разные требования.

Долгое время предполагалось, что присутствие квир-кинематографа за пределами резервации квир-культуры, обуславливалось практиками позитивной дискриминации, то есть когда кураторы кинофестивалей считали своим долгом отобрать в конкурсную программу хотя бы один фильм о жизни геев и лесбиянок. На подобные факты негласного квотирования указывает как раз создание специализированных премий за освещение жизни ЛГБТ-сообщества в кино, словно эта жизнь носить эксклюзивный, экзотический характер.

Процедура позитивной дискриминации в социальной практике предполагает восстановление исторической справедливости и повышение видимости сообществ в тех или иных институтах для создания статистического равенства. Однако сам разговор о практиках позитивной

⁴⁷ Claude J. Summers. The Queer Encyclopedia of Film and Television, 2012. Page 143.

⁴⁸ Loist S. Queer Film Culture: Performative Aspects of LGBT/Q Film Festivals, 2014. 307 pages.

дискриминации предполагает существование неравенства, политического и, если мы говорим о кино, эстетического.

Важно заметить, что с 80-х гг. не только квир-кинатограф обзавелся сотней собственных кинофестивалей, но наблюдалась сама по себе тенденция профессионализации и сегментации в фестивальной жизни. В это время возникают фестивали, организованные самыми различными этническими и религиозными диаспорами, для которых кинатограф также стал инструментом обеспечения собственной видимости в глобальном мире, то, что Дина Иорданова, вслед за Бенедиктом Андерсоном⁴⁹, называет «фестивалями воображаемых сообществ».⁵⁰

Собственно, создание таких кинатографических экосистем отвечает потребностям мобилизации сообщества, выработке собственного символического языка, культурного кода, по которому можно отличить «своих», и создания духовных ценностей, которые легитимируют сообщество. И если с политическим выражением все более ли менее ясно, потому что оно зачастую проговаривается как в фильме, так и на околкинатографических площадках, то эстетический режим, который разрабатывается в рамках сообщества, требует иного типа анализа.

Политическое неравенство также объясняет практики позитивной дискриминации крупных кинофестивалей по отношению к кинатографу сообществ, потому что такой кинатограф является лишь частью мозаики, описывающей социальную реальность. По такому кинатографу невозможно судить об обществе в целом, и поэтому программы кинофестивалей состояются из отдельных частей, по которым можно реконструировать прошедший год (если фестиваль носит ежегодный характер).

Сложность с определением эстетического неравенства заключается в том, что основной целью кинофестивалей все-таки остается отслеживание

⁴⁹ Андерсон Б. Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространения национализма. М., 2016. 416 с.

⁵⁰ Jordanova D. From the Source: Cinemas of the South, 2010. Pp. 95–98.

тенденций развития художественного языка, его актуальных трендов. Лишь по большой совокупности различных картин мы можем судить о развитии типов художественного мышления.

Кинематография сообществ, несмотря на авангардный подход в средствах визуального выражения, может быть достаточно инертной, поскольку созданное «воображаемое сообщество» привыкает к определенному эстетическому режиму, типу наррации и визуальному коду, и может воспринимать его как режим идентифицирующий. Таким образом, развитие эстетических установок сообщества, которое ограничено собственной экосистемой и питается собственными идеями, может быть замедлено.

Выход квир-кино за пределы фестивальной экосистемы, если и происходит, то не только из конъюнктурных соображений фестивальных отборщиков, но и из-за совпадения текущими художественными тенденциями, либо если само квир-кино выпадает из эстетического режима, которое ожидает сообщество. Это, например, объясняет, почему «Жизнь Адель», выигравшая Золотую пальмовую ветвь, вызвала у кинокритиков, не принадлежащих к гей-сообществу, более, чем благосклонную реакцию а среди ЛГБТ-зрителей фильм так и не получил культовый статус.

Другой сложностью на пути институализации квир-кинематографа за пределами собственной экосистемы является как раз подозрение широкого зрителя в конъюнктурности такого типа кино, и его обвинений в недостаточности художественных достоинств. Если у зрителей и критиков есть подозрение, что тот или иной фильм был отобран в конкурсную программу по принципу позитивной дискриминации – это оказывается свидетельством его эстетической несостоятельности.

Именно с таким недоверием, например, столкнулся в 2017 году «Лунный свет», разделивший критическое и синемафильское сообщество на два лагеря: тех, кто увидел в фильме Дженкинса инновации в визуальной и

нарративной реализации, и тех, кто отказывался признавать за картиной высокий художественный статус⁵¹⁵²⁵³.

Несмотря на то, что попадание в шорт-лист Оскара уже свидетельствует о том, что произведение стало кандидатом для оценки, обнаруживается, что разные сообщества могут иметь разные эстетические суждения, в основе которых может лежать или не лежать политическая идеология. Особенно это актуально, когда мы говорим о кинематографии сообществ, сталкивающихся с системной дискриминацией. Однозначно дать ответ, является ли непризнание такого кандидата произведением искусства действительным эстетическим суждением или все-таки речь идет о неприятии сообщества, затруднительно ввиду установленного культурного кода, когда, например, публичное выражение гомофобных утверждений является неприемлимым или преследуемым законом.

Обратной стороной рассматриваемой ситуации может служить позитивная оценка произведения искусства лицами, принадлежащими к сообществу и разделяющими его идеологические убеждения. В этом случае, наделение фильма статусом произведения искусства оказывается способом утверждения легитимности сообщества.

Таким образом, институциональный процесс в сфере искусства, когда речь заходит о кинематографе сообществ, неразрывно связан с переопределением правил, и здесь невозможно опираться только на эстетическое суждение. Можно даже предположить, что само разделение на эстетическое и политическое представляется устаревшим и неэффективным, что косвенно подтверждает присутствие политически-ориентированного кинематографа в программах, которые принято воспринимать лишенными политики.

⁵¹ Сосновский Д. Горбатый пляж // Российская газета. URL: <https://rg.ru/2017/02/15/lunnyj-svet-presnaia-drama-ovzroslenii-bednogo-chernokozhego-geia.html> (дата обращения 05.05.2017)

⁵² Moonlight // ColeSmith.com. URL: <http://www.colesmith.com/reviews/2017/02/moonlight.html> (дата обращения 05.05.2017)

⁵³ Долин А. Маленькие жизни. Оскар и Берлин // Искусство кино. – 2017. – №2. – февраль. URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2017/02/malenkie-zhizni-oskar-i-berlin> (дата обращения 05.05.2017)

Попытку преодолеть дихотомию эстетического и политического предпринимает Жак Рансьер, предлагая рассматривать их как суть стороны одного и того же режимов. Проект Рансьера не в том, чтобы описать политизацию искусства или эстетизацию политики, но обнаружить их как одно и то же явление. Эстетика, по Рансьеру, устанавливает отношения между видимым и говоримым и сочленяет «способы действия, формы зримости этих способов действия и способы осмысления их отношений». Политика же касается «того, что видимо и что можно об этом сказать» тому, кто наделен властью и компетенциями. Таким образом, утверждает Рансьер, политика проникает на эстетическую сцену, а эстетика осмысляет политику⁵⁴.

Такая постановка вопроса, во-первых снимает подозрения о эстетической несостоятельности политически мотивированного искусства, каковым является квир-кино, а во вторых она объясняет, каким образом квир-кинематограф может институализироваться за пределами своей экосистемы, даже если эта институализация проходит через «геттоизированные» награды, такие как Teddy или «Голубой лев» Венецианского кинофестиваля.

Выводы: Квир-кинематограф как кинематограф прямого политического высказывания долгое время существовал параллельно мирового кинопроцесса, создавая квир-экосистемы. Такой способ параллельного существования был характерен для любого течения в кинематографе, основанием которого служила политика идентичности.

С одной стороны, стратегия выстраивания собственных институтов способствовала мобилизации сообщества и созданию собственного визуального, узнаваемого кода, но с другой стороны мешала преодолеть свое изолированное положение. Изменение в восприятии соотношения эстетического и политического, раскрытие их единой или, по крайней мере,

⁵⁴ Лапицкий В. Этический поворот в эстетике и политике: Жак Рансьер об эквивалентных моделях в актуальном искусстве и в современной политике// Критическая масса. – 2005. – №2. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/ra8.html> (дата обращения 06.05.2017)

родственной природы, помогло квир-кинематографу начать процесс институализации внутри мировых фестивальных экосистем, сначала через выделение собственных ареалов обитания внутри кинофестивалей, а потом и внутри основных конкурсных программ. Тем не менее, квир-кинематограф по-прежнему сталкивается с предубеждениями, которые носят идеологический характер, но в силу неолиберальных тенденций, критики и зрители, не имеющие возможности выразить свое неприятие содержанием картин, часто прибегают к обесцениванию эстетического содержания квир-кинематографа и лишая его статуса произведения искусства.

ГЛАВА III. НОВЫЙ СЕНТИМЕНТАЛИЗМ В КВИР-КИНО

3.1. Трансформация категории «личного опыта» в новейшем квир-кинематографе 2010-2017 гг.

Важнейшим осмысляемым сдвигом в репрезентации квир-персонажей последних нескольких лет является выдвижение на передний план субъективности, которая в жанровом отношении оказывается ближе к сентиментализму, чем к социальной драме. Сентиментализм как художественное течение, основной доминантой личности провозглашает чувства, и во времена своего расцвета в XVIII противопоставил высвобождение естественных чувств классицистскому разуму, при этом оставаясь в нормативной традиции. Однако даже этого хватило для масштабных преобразований понимания границ личности и свободы, и возможности их преодоления. Сентиментализм идеологически предвосхитил ту децентрализацию субъекта, которая последовала в XIX столетии, и продолжается по сей день.

О новом сентиментализме серьезно заговорили в 90-х гг. прошлого века, как раз во время расцвета New Queer Cinema. В западной исследовательской традиции это явление получило также название «New Sincerity», которое в русскоязычной критике с подачи Дмитрия Пригова и Михаила Эпштейна было переведено как «новая искренность», смешалось с западным концептом и быстро завоевало популярность в прессе⁵⁵.

Новый сентиментализм, или новая искренность – представляет собой такое течение в искусстве, которое возникает как реакция на постмодернистскую иронию и цинизм, и частично обращается к

⁵⁵ Russian Postmodernism: new-perspectives on post-Soviet Culture / by Mikhail Epstein, Alexander Genis, and Slobodanka Vladiv-Glover, Berghan Books, 1999

модернистской традиции⁵⁶. Сегодня новый сентиментализм принято относить к метамодернистским течениям, а также некоторые исследователи связывают его существование с перформативными теориями.⁵⁷ Новый сентиментализм возвращает внимание к личным переживаниям и персональному опыту, учитывая влияние на человека социальных структур.

Эшельман, обнаруживая связь нового сентиментализма и перформативной теории, например, также включает в этот концепт влияние теории речевых актов Остина, согласно которой единицей коммуникации является не знак или слово, но сам речевой акт как ритуал, который оказывает влияние на окружающую реальность. Собственно, сам акт такой коммуникации, основанной на речевых ритуалах и формулах, Остином и был назван перформативом (*performatives*). Перформативные теории, таким образом, исследуют, как речевой акт влияет на действительность и её структуры, и, следовательно, как человек, произносящий речь способен трансформировать действительность, и как Другой, обращающийся к нам, трансформирует нашу субъективность. Так как источником любой речи является субъект – это снова возвращает нас к необходимости рассмотреть проблему субъективности.

В анализе нового сентиментализма как художественного течения, в котором развивается квир-кинематограф также необходимо понять, как вопрос о субъекте стал центральной темой в XX веке. Так, Стюарт Холл выделяет несколько концептуальных сдвигов в вопросе о «субъекте». Отмечая, что стало общим местом говорить о современной нам эпохе как об эпохе нового индивидуализма и децентрализации субъекта, Холл ссылается на работы Уильямса, который в свою очередь считал, что сегодня сведены воедино два понятия о «субъекте». С одной стороны это картезианское понимание субъекта как неделимого и вписанного в рамку культуры и

⁵⁶ Kelly A. David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. Consider David Foster Wallace: Critical Essays. Ed. David Hering. Austin, TX, 2010. Pages 131-146.

⁵⁷ Eschelman R. Performatism, or the End of Postmodernism // *Anthropoethics*. – Fall2000/Winter2000. – VI. – № 2. URL: <http://anthropoethics.ucla.edu/ap0602/perform/> (дата обращения 18.05.2017)

традиции, и, с другой стороны, субъект описывается как «уникальный» и «единичный».

Для Холла этот парадокс разрешим через наблюдение тех революций сознания, которые произошли с конца XIX века. Так, он выделяет пять последовательных разрывов в дискурсе современного знания о субъекте, которые привели его к полной децентрализации:

1. Марксизм и его поздняя рецепция такими философами как Луи Альтюссер, открывшие что на «неделимого субъекта» могут влиять общественные силы.
2. Фрейдизм и постфрейдизм, особенно в интерпретации Жака Лакана, подвергшие сомнению рождение человека как существа уже обладающего идентичностью и выдвинувшие гипотезу, что человеческая идентичность выстраивается в течение всей жизни через образ «Другого».
3. Структурная лингвистика и семиология Фердинанда де Соссюра, раскрывшие формирующую роль языка в социальном пространстве
4. Работы Мишеля Фуко о дисциплинарной власти, которые, в свою очередь, углубили понятие власти и раскрыли ее механизма воздействия на субъективность в повседневной жизни.
5. Феминизм как социальное движение и как критическая теория, размывший границу между «частным» и «публичным»⁵⁸

«Усложнение» субъекта потребовало «усложнение» самого персонажа, при учете всех упомянутых Холлом факторов. Хотя классический персонаж сентиментальной прозы и дальше реалистического романа XIX века, может показаться чрезвычайно разнообразным, и его исследование может проводиться (и проводится) через призму крупных гуманитарных открытий последующего столетия, однако создание новых эстетических структур было уже невозможно без понимания многочисленных сил, которые на субъект-персонажа оказывают влияние. Личный опыт, часто опыт травматический,

⁵⁸ Холл С. Вопрос культурной идентичности//Художественный журнал. – 2010. – № 77 – 78.

для нового сентиментализма оказался тем способом говорить о человеке, который бы учитывал революции сознания Холла, но при этом имел бы художественное, а не научное выражение.

Галина Юзефович, анализируя роман Ханьи Янагихары «Маленькая жизнь», и пытаясь объяснить его феномен, описывает тенденцию, при которой наблюдается неуклонная девальвация опыта профессионального, и все большая востребованность опыта персонального. Личный опыт, считает Юзефович, становится базовой формой декорума, который человек использует в репрезентациях и саморепрезентациях. При этом таким средством декорирования и источником высказывания все чаще выступает травма, как нечто способное глубинно описать нас и наше взаимодействие с социумом⁵⁹.

Травма в этом контексте восходит к психоаналитической традиции, которое описывает неизбежный вид человеческого опыта, служащий условием становления субъекта и его познавательных способностей. В этом смысле травма фундаментальна для понимания человека и его взаимодействий с реальностью, и именно она, по мнению Юзефович и ряда других исследователей, представляет особый интерес для анализа человеческого развития⁶⁰.

Личный опыт, вопреки мнению Юзефович, был взят на вооружение активистами задолго до романа Янагихары и впервые был концептуализирован как политический инструмент в эссе феминистки Кэррол Ханиш «Личное – это политическое». Ханиш еще в 1969 году, практически параллельно с Уильямсом, высказала позицию, что разделение категорий «личного» и «политического» не имеет под собой реальных оснований. Посещая психотерапевтические женские группы, Ханиш

⁵⁹ Юзефович Г. «Маленькая жизнь» как социальный эксперимент: лекция Галины Юзефович // Афиша. URL <https://daily.afisha.ru/brain/5188-malenkaya-zhizn-kak-socialnyy-eksperiment-lekciya-galiny-yuzefovich/> (дата обращения 26.04.2016).

⁶⁰ Новая философская энциклопедия. В четырех томах. М., 2010. С. 84-85.

обнаружила, что личные проблемы – это проблемы политические. Они во многом спровоцированы теми структурами, которые образует общество и в них вписаны. До манифеста Ханиш эта связь не была артикулирована в гражданских движениях, а трудности, с которыми сталкивались маргинализованные группы, часто списывались на личные характеристики человека. С точки зрения Ханиш, осознание своей личной проблемы как части мозаики политической реальности может способствовать как мобилизации новых активистов, так, в конечном итоге, изменению самой политической структуры, влияющей на частную жизнь⁶¹.

Схожую точку зрения высказывали спустя десять лет и Джудит Барри и Сэнди Флиттерман-Льюис, анализируя категорию «личного опыта» как инструмент в художественных практиках. Опираясь на эссе Ханиш, они предлагали радикально реконцептуализировать личное, чтобы включить в поле рассмотрения активистского искусства широко понимаемые социальные и бессознательные силы. Барри и Флеттерман-Льюис призывали к аналитическому подходу к работе с личным опытом, который необходимо было вывести за рамки сознательно ощущаемых и артикулированных потребностей. Это предложение означало своего рода двойную перегонку, на первом этапе которой необходимо было осознать и высказать свой опыт как опыт политического и лишь потом, работая с манифестированными и привязанными к социальным структурам потребностям, превратить его в произведение искусства, которое в свою очередь могло бы влиять на широкие массы, снова и снова запуская последующие процессы артикуляции и рост самосознания⁶².

Во времена феминистских движений второй волны равенство личного и политического позволяло осмыслить процесс репрессивности социальных механизмов и разработать стратегии противостояния им, но сейчас

⁶¹ Ханиш К. Личное – это политическое, 1969 // Московская феминистская группа. URL: <https://sites.google.com/site/moscowfeministgroup/kerol-hanis-licnoe---eto-politiceskoe-> (дата обращения 02.04.2017)

⁶² Цит. по: Гендерная теория и искусство. Антология: 1970 – 2000. М, 2005. С. 146-161.

«политическое» настолько растворено «личном», что становится практически невидимо и неартикулировано.

Категория личного опыта была задействована на всех этапах развития квир-кинематографа. Это и истории героев, попавших в определенные обстоятельства, что служило средством роста самосознания зрителей, которые могли бы узнать себя в сконструированных режиссерами сценариях. Это также и автобиографические факты, которые квир-режиссеры включали в свои фильмы. Однако в последние годы под личным опытом в квир-кино стало пониматься нечто другое.

Если в картинах 80-90-х гг. создавались истории, которые демонстрировали тот социальный мир с его трудностями и препятствиями, в котором проживает гомосексуальный персонаж, и для этого использовался ряд шаблонов (истории о трансгендерности, истории о каминг-ауте, юридические фильмы о преодолении дискриминационных правовых норм и т.д.), то в конце «нулевых» под категорией личного опыта начал пониматься опыт индивидуального и уникального, не вписываемого ни в какую контекстуальную рамку. Режиссеры постепенно начали отходить от эксплуатации социально значимых тем просто потому, что они утратили свою остроту, а многие цели и задачи ЛГБТ-движения к настоящему времени в западном мире были достигнуты.

При беглом взгляде современное квир-кино, став уважаемым жанром, который чествуется на всех кинофестивалях и кинопремиях от Оскара до Каннского кинофестиваля, действительно утратило тот радикальный посыл, свойственный этому течению в конце прошлого века. Следующие несколько фильмов и сериалов, о которых пойдет речь, с одной стороны показательны в сдвиге сюжетов в квир-кино в сторону большего акцентирования личного опыта героев, а с другой стороны, они также имеют прообраз в виде фильмов предыдущих периодов, и на этом сравнении можно показать, как изменилось лицо квир-кинематографа.

Например, можно сравнить фильмы эпохи Нового Голливуда «Разыскивающий» Уильяма Фридкина («Cruising», 1978) и парафраз на него Алена Гироди «Незнакомец у озера» («L'inconnu du lac», 2013), который журнал «Cahiers du Cinema» назвал лучшей картиной 2013 года⁶³. «Незнакомец у озера» - нуар на тему круизинга⁶⁴, в котором пляжная гей-культура вырисована столь плотно, что эстетическая операция идентификации незаинтересованного зрителя с картиной не представляется возможной. Хотя картина Гироди не имеет под собой тех политических импликаций, которые есть в фильме Кешиша «Жизнь Адель» («La Vie de Adele», 2013), вышедшем в том же году, здесь зритель также сталкивается с полным отсутствием манифестирующего начала, свойственного New Queer Cinema .

Если «Жизнь Адель» берет свои истоки в французской философии «естественного человека» XVII века⁶⁵, то Гироди рассказывает о частной истории через формальный жанровый конструкт, который с одной стороны узнаваем для зрителя, но с другой – едва ли позволяет войти в тело фильма рядовому зрителю из-за обилия откровенных сексуальных сцен, бережно выписанных ритуалов гей-сообщества и той чувственности и ее восприятия, которая может сформироваться только у зрителя, изначально включенного в структуры гей-сообщества.

В «Разыскивавшем» Фридкин так или иначе ставил перед зрителем компрометирующий вопрос, неужели жизнь гомосексуального персонажа можно отнять безнаказанно, потому что эта жизнь не вписывается в общественную норму (и этот вопрос позже был вновь задан антиспидовскими активистами, в то время когда СПИД называли «Голубой чумой»). Конструкция Фридкина была усложнена тем, что преступник, он же

⁶³ Cahiers du Cinema's Best of 2013 // IndiWire. URL: <http://www.indiewire.com/2013/11/cahiers-du-cinemas-best-of-2013-127284/> (25.04.2017)

⁶⁴ Круизинг (от англ. cruising) – поиск сексуальных партнеров в общественных местах, одна из значимых частей гей-культуры.

⁶⁵ Зинцов О. Естественность. Жизнь Адель. Части I и II, режиссер Абделатиф Кешиш // Искусство кино. – 2013. – Июль. – №7. URL: <http://kinoart.ru/archive/2013/07/estestvennost-zhizn-adel-chasti-i-i-ii-rezhisser-abdelatif-keshish> (дата обращения: 07.04.2017)

и следователь под прикрытием, сам оказывался человеком с внутренней гомофобией, и в прямом смысле охотился сам на себя. Гироди же ставит не политический, но намеренно эстетический эксперимент, также использующий сюжетную структуру про гея, который убивает на пляже других геев после непродолжительного романа. Гироди отказывается от той интенции, которой наделяет своего убийцу Фридкин – внутренняя гомофобия героя Аль Пачино. Преступник Гироди не испытывает внутренних противоречий со своей сексуальностью, потому что этим противоречиям во Франции XXI века уже нет места. Его интенции как раз не мотивированы политическими сюжетами, и на первый взгляд иррациональны. Все ответы, если они есть, в этом загадочном фильме размещены в эстетической плоскости.

Неудивителен в этой связи и успех картины Эндрю Хэя «Уикэнд» (Weekend, 2011), в котором в центре внимания оказываются чувства двух мужчин, познакомившихся в клубе и переживших короткий, но бурный роман в течение одних выходных. Хэй ограничивает диегитическое пространство фильма переживаниями двух персонажей, их коммуникативными актами, вербальными и сексуальными, которые уплотняют персонажей, делают их живыми и многогранными. Хэй, прекрасно понимающий, что гомосексуальная и гетеросексуальная коммуникация имеют разные формы и цели, обнаруживает нечто глубоко личное в том, как растет интерес одного человека к другому, как с этим связан посткоитальный синдром и страх дальнейших отношений и одиночество, которое тематизировано в любом мелодраматическом сюжете вне зависимости от аудитории. Как отмечает Роджер Эберт, Хэй больше интересуется несхожесть личных опытов: почему одни из нас более открыты, чем другие и легче доверяют; почему кто-то с легкостью делится своими сексуальными переживаниями, а другой замыкается в себе; отчего, наконец, у людей возникает такое чувство долга перед другими, что они начинают

притворяться и, в конце концов, их становится невозможно по-настоящему узнать⁶⁶.

Работая на сверхкрупных планах, выделяя субъект на размытом фоне и, схожим образом, выстраивая диалоги, в которых важным становится сопоставление личного опыта двух человек, чтобы узнать и признать друга, Хэй находит идеальную формулу новейшего квир-кино, завязанного на индивидуальной, не обусловленной социальной рамкой чувственности, и в каком-то смысле «Уикенд» можно назвать манифестом нового сентиментализма.

Следующей его работой, использующей те же мотивы, становится популярный в гей-среде сериал «В поиске» (Looking, 201-2015), выдержавший два сезона. «В поиске» кажется расширенной версией «Уикэнда», за тем исключением, что в центре внимания оказываются четверо мужчин среднего возраста, представляющих разные модели поведения гей-комьюнити. При этом Хэй снова выносит на первый план не противостояние стигматизированного человека и общества, но более глубокую человеческую потребность в признании и принятии в антураже повседневности. В каком-то смысле Хэй революционизирует формат квир-кино, лишая его социальной шаблонности, но нужно понимать, что сам режиссер работает в современном Сан-Франциско, где политики разнообразия давно достигли своих целей, и истории сопротивления становятся неактуальны.

В другом культовом среди гей-сообщества сериале «Близкие друзья» («Queer as Folk», 2000-2005), для сравнения, большинство сюжетных линий было выстроено за счет обсуждения проблем стигмы, камин-аута, доступа гомосексуальных партнеров в больницы, насилия и брачного равноправия. Герои сериала Эндрю Хэя ближе к персонажам «Секса в большом городе»

⁶⁶ Ebert R. Weekend // Rodger Ebert.com. URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/weekend-2011> (дата обращения 07.04.2017)

(Sex and The City, 1998-2004), чья основная забота состояла в поиске личного счастья в условиях относительно благополучной жизни.

Совершенно неудивительно, что рассказывая о гей-сообществе, и делая акцент на том, что у такого персонажа может быть общего вне среды социальной враждебности, Хэй уже в своем следующем фильме «45 лет» (45 years, 2015), переключился на аналитику чувственного в гетеросексуальной паре пожилых супругов в исполнении Шарлотты Рэмплинг и Тома Кортни. Участие в Берлинском кинофестивале и приз за лучший актерский ансамбль свидетельствует, что как режиссер Хэй обнаруживает универсальную форму новой искренности, которая выходит за рамки квир-кинематографа, но именно туда, в истории сопротивления и преодоления гей-лесби сообщества, Хэй и внедряет свой подход. Проблема идентификации для него уже не носит ярко выраженный политический характер, но обнаруживает свои корни в сопоставлении собственной внутренней травмы и травмы другого.

Выводы: Еще одной причиной деполитизации квир-кинематографа в конце «нулевых» можно объяснить ростом популярности течения «нового сентиментализма», которое возвращает ценность индивидуального жеста и чувства в мире, уставшего от постмодернистской игры. Не менее важным фактором такого поворота является и продолжающаяся децентрализация субъекта, истоки которой можно проследить с середины XIX века, и которая в настоящее время принимает форму крайнего индивидуализма личного опыта.

Личный опыт, в том числе опыт травматический, оказывается важнейшим источником идентификации субъекта, и это хотя и не опровергает влияние социальных структур на развитие личности, но переносит акцент с коллективного сознания на индивидуальное. Квир-кинематограф, который даже через личные истории всегда апеллировал к опыту сообщества, начал трансформироваться под воздействием существующих тенденций.

3.2. Стратегии субъективации

Субъективацию в квир-кинематографе здесь следует понимать несколько отличным от того, что предполагает этот термин сам по себе. В широком смысле под субъективацией подразумевается процесс складывания субъекта, или субъективности, как одна из возможностей организации самосознания. В такой трактовке термин был впервые предложен Мишелем Фуко в дискуссии с А. Скалла и Ж. Барбедеттом в мае 1984 год⁶⁷.

Для Мишеля Фуко, не существует субъекта как предзаданного явления. Более того, в том же самом интервью Фуко опровергает наличие субъективности у древних греков, культуре сексуальности которых он посвятил свою «Историю сексуальности» в трех томах, поскольку с точки зрения Фуко невозможно оперировать понятиями применительно к тому времени, в котором они были неизвестны. Исторический (археологический) подход Фуко как к собственным исследованиям находит отражение и в его объяснений, что подразумевается под субъективацией.

Субъективация – это многомерный исторический процесс, имеющий множество режимов. При этом субъективация человека для Фуко строится через внешнюю объективацию, условно говоря, создание человека субъектом посредством определенных дискурсивных практик. Их Фуко выделял три:

1. Объективация человека в субъекта научного знания, что позволяет наукам, изучающим человека, получить статус научного знания.
2. Объективация человека в субъекта посредством разделяющих практик, внедрение таксономий и классификаций.
3. Самообъективация как способ, которым человек познает себя, например собственную сексуальность.

⁶⁷ Цит. по: Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 3. М., 2006. С. 284

Таким образом, Фуко видит субъективацию в двух формах: как внешнюю, инспирированную внешними агентами теоретического знания, и как внутреннюю, необходимую человеку для определения себя в отношении к миру. Еще одним важным элементом становления субъективности Фуко называет Других, таких же людей, которые себя каким-то образом идентифицируют, и без которых до определенного момента было невозможно удостоверение собственной аутентичности. Другие, и это общее место для всей науки XX века, вносят чрезвычайно высокий вклад в становление нашей субъективности, и в ряды философских течений именно Другой и его взаимодействие с «Я» было ключевым предметом рассмотрения⁶⁸.

Для квир-кинематографа идея о становлении субъекта, тем более об изобретении субъекта, может показаться краеугольной. Однако если мы сравним субъективацию гей-персонажа до New Queer Cinema, в самом New Queer Cinema и после, то обнаружим последовательное утончение динамического чувственности героя так, как его изображает автор.

Субъективация в квир-кино, как обозначено выше, имеет некоторые отличия от общей теоретической модели исходя из двух фактов: мы имеем дело с выдуманным, фантазматическим персонажем, о котором мы можем предполагать как идет его субъективация; этот персонаж также является объектом создаваемого в процессе знания, который, в свою очередь, влияет на субъективацию зрителя. На сегодняшний день список Холла, опубликованный в 1992 году, выглядит неполным без упоминания теории гендерной перформативности Джудит Батлер, чьи идеи радикально изменили понимание гендерной идентичности и спровоцировали рост количества людей, которые заговорили о собственной гендерной небинарности.

⁶⁸ Голенков С.И. Понятие субъективации у Мишеля Фуко // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». – 2007. – № 1. С. 54-66

С точки зрения Джудит Батлер гендерная дифференциация на «мужское» и «женское», и связанные с этим транссексуальные медицинские переходы, имеют более сложную структуру, чем мы себя представляем. В своей известной работе «Гендерная тревога: Феминизм и подрыв индивидуальности» (1990), Батлер выдвинула идею о том, что гендерная идентичность как социально сконструированная, может быть вариативна, и зависеть от артикуляции санкционированных культурой и повторяемых перформансов.

Как и Фуко, отрицая наличие додискурсивного «Я», Батлер предполагает, что человеческая идентичность формируется посредством речевых актов и тех политик, в которые включен человек, и его выбор гендерной идентичности при постоянном репрессивном воздействии общества, по сути, не является индивидуальным выбором, хотя он впоследствии таковым может стать. Также Батлер критикует и разделение пола (биологического) и гендера (социального) как несвязанных понятий, считая эти представления упрощенными и иерархизирующими.

Демонстрация гендерных характеристик, таким образом, оказывается перформативным актом индивида по отношению к обществу, демонстрацией лояльности, но, по мнению философа, понимание репрессивной природы этих процессов может освободить человека от бинарной гендерной рамки и человек, в конечном, итоге, может переопределить себя, навязать обществу собственный, неодобряемый перформанс, который не будет вписываться в двоичную гендерную структуру⁶⁹.

Эпистемологический переворот, произведенный Батлер, еще больше децентрализовал субъекта, и вызвал целый ряд новых сигнификаций, с помощью которых люди, преимущественно молодые, обозначают свою гендерную и сексуальную идентичность. Не желая вписываться в

⁶⁹ Butler J. Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity, 1990.

установленную рамку «мужское» и «женское», и предпочитая такие модели идентичности, которые можно было бы определить как агендерные, бигендерные, гендерфлюидные, гендерквирные и т.д., они также не признают медиализирующую рамку, которая делит людей на бисексуалов, гетеросексуалов и гомосексуалов.

Влияние, которое оказали идеи Батлер на коллективное сознание, еще в должной мере не определены, однако в любом разговоре об эпистемологических сдвигах в вопросе идентичности и социальной структуры, о ее «Гендерной тревоге» невозможно не упомянуть. Учитывая, что основные феминистские идеи первой и второй волны по-прежнему встречают сопротивление во многих регионах мира, теория Батлер, опережающая время, только ждет своего признания, однако уже сейчас популяционные изменения в восприятии собственной идентичности можно отследить, в том числе и в кинематографе.

Если проблема транссексуальности, как проблема медицинская и как проблемы социальной, широко освещалась в New Queer Cinema, например, в культовом фильме Кимебрили Пирс «Парни не плачут» («Boys don't cry», 1999) или в «Трансамерике» Дункана Такера («Transamerica», 2005), то постановка вопроса о большей подвижности гендера по-прежнему встречается нечасто. Одной из показательных работ стал шведский фильм «Что-то должно сломаться» («Something Must Break», 2014) гендерно некоммуформного человека Эстера Мартина Бергсмарка, который был удостоен за свою работу призом «Золотой тигр» на Роттердамском кинофестивале.

Кинофестиваль в Роттердаме, один из наиболее прогрессивных как в вопросах киноязыка, так и сюжетных структур, не мог не обратить внимание на новаторскую работу об отношениях парня из низших социальных слоев Андреаса и интерсекс-человека Себастьяна. Классовый вопрос в фильме Бергсмарка сам по себе интересен, учитывая, что фильм посвящен шведской действительности с одним из наиболее больших процентов жителей среднего

класса. Однако, куда большее внимание в «Что-то должно сломаться» привлекает репрезентация совершенно батлеровского персонажа Себастьяна, которого даже визуально невозможно вписать в гендерную рамку. Это совершенно политическая постановка проблемы, так как уязвимое социальное положение этого героя связано с его протестным выбором своей гендерной идентичности и нежелании вписываться в существующий нормативный порядок, ни в экономическом, ни в политическом, ни в социальном плане.

Эстер Мартин Бергсмарк в построении своей сюжетной, визуальной и социальной структуры оказывается за пределами любой чувственности, которая бы опиралась на предыдущий дискурсивный опыт. Героям этой картины не с чем себя идентифицировать и любой заготовленный ответ на вопрос построения отношений им не подходит, что принуждает их к существованию в новых, не осмысленных теоретически и идеологически обстоятельствах. Выводя своих персонажей за рамки социальной условности, Бергсмарк перед ними ставит острый вопрос о самоопределении внутри освобожденного от социальных условностей пространства, где нет типического ответа. Рефреном через весь фильм идет цитата из Joy Division «Во тьме среди теней я свободен», и это та свобода, на которую пока не пролит свет того, что Мишель Фуко называл биополитическим порядком.

Хотя в синопсисе фильма и говорится, что отношения Андреаса и Себастьяна противостоят «единству полированного шведского общества, и проблема политической инклюзии присутствует в «Что-то должно сломаться» на уровне восприятия персонажей друг другом и их собственным самовосприятием, тем не менее, к этой проблеме Бергсмарк подходит со стороны персонального опыта, лишённого выражения прямой манифестации. При этом в «Что-то должно сломаться» заложена субъективность самого режиссера. Уже в первом короткометражном фильме «Транслитки» («Pojktanten», 2012) Бергсмарк использует собственный автобиографический

материал гендерфлюидного человека, смешивая его с художественным вымыслом», и в «Что-то должно сломаться» он использует роман своего партнера, в экранизацию которого также включает опыт их совместного проживания. Подчеркнутая акцентуация личного, отсутствие иронии и использование протестного потенциала перформативной стратегий самонаименования вписывает картины Бергсмарка в русло нового сентиментализма, и это характерно для всего новейшего квир-кинематографа.

Таким образом, современные квир-персонажи, в отличие от своих предшественников из New Queer Cinema, не имеют четко выраженной политической программы, которая бы заключалась в расширении доступа к государственным гарантиям, снижении уровня дискриминации или признании на дискурсивном уровне собственной идентичности как коллективного субъекта. Тотальная индивидуализация здесь, которая кажется подчеркнута аполитичной, на деле оборачивается еще более масштабным политическим требованием учета в социальной структуре тех готовых паттернов сообщества, которые можно характеризовать по читаемым внешне признакам и которые количественно ограничены, но каждого человека во всей его субъективности, которая может не вписаться ни в какие представления о допустимом.

Обращаясь к таким громким фильмам как «Жизнь Адель» или «Лунный свет», мы не обнаружим той политизированной манифестации, которая служила источником вдохновения для режиссеров New Queer Cinema ни на сюжетном, ни на визуальном уровне. Теперь это кино приглушенных тонов, которое не означает свою исключительность, но ищет способы коммуникации с широким зрителем, который также переживает драмы самоидентификации, любовные поражения и стигматизацию в той или иной форме.

Как справедливо отмечает Стас Тыркин, зритель идентифицирует себя с Аделью вне привязки к ее сексуальной ориентации⁷⁰. При этом сама Адель – представляет собой субъект вечного поиска, в положении, в котором оказывается современный человек. С точки зрения Андрея Плахова личность этого персонажа скрывает в себе огромный потенциал, потому что отправляется на поиски нового мира в условиях постоянных социальных кризисов и вообще полной перестройки социальной ткани: от набирающего обороты мультикультурализма до гендерной и сексуальной революции⁷¹.

Несмотря на то, что Абделатиф Кешиш показывает гомосексуальность Адели в момент ее становления, сама история считается как универсальная история отношений, в которой сознанию легко заменить одну из девушек на мужчину. При этом такая подмена невозможна логически, но та художественная стратегия, которую использует Кешиш, позволяет обойти логику и выйти фильму за рамки тематизирования квир-идентичности Адель.

В отношении стратегий субъективации есть некоторое противоречие: можно ли «Жизнь Адель» относить к квир-кинематографу? Хотя историю о лесбийских отношениях Адель и Эммы зритель вправе считать как queerness, и обнаружить в этом безусловную поддержку режиссером политики меньшинств, акцент в фильме Кешиша все-таки ставится на процесс становления персонажа, его рост и поиск. По замечанию Даниила Дондурей, феномен этой картины кроется не в том, что Абдель Кешиш рассказывает о новых формах брака, телесности или классовых противоречиях, которые также имеют место быть в отношениях этих двух женщин, а в наличии «беспредельно содержательного, духовного измерения, которое есть у человека». В течение всего фильма Адель, говорит Дондурей, демонстрирует развитие своей личности в обстоятельствах социального давления,

⁷⁰ «Жизнь Адели» Кешиша: секс, правда и устрицы // Colta. URL: <http://archives.colta.ru/docs/23357> (дата обращения 03.04.2017).

⁷¹ Плахов А. Адель или радости страсти // Коммерсантъ Weekend» №40 от 01.11.2013.

приобретает способность к рефлексии и самораскрытию, и это становится темой фильма - субъективация героини⁷².

Субъективация, таким образом, становится общим, независимым от сексуальных предпочтений процессом, которой затрагивает важные вопросы человеческого бытия и становится репрезентативной моделью для широкого зрителя. То, что персонаж квир-кинематографа в процессе собственной субъективации сталкивается, возможно, чуть с большим сопротивлением и давлением, позволяет режиссерам, которые раньше не были замечены в производстве квир-кино, использовать это свойство для большей драматизации и демонстрации внутренней борьбы и роста человека.

У этой романтизированной точки зрения также есть оппоненты. Например, Ф. Холиннс Гриффин, описывая развитие квир-кинематографа после движения New Queer Cinema, замечает, что эмоции, чувства и аффективность всегда были в фокусе нарратива о ненормативной сексуальности, и для ЛГБТ-зрителя на протяжении всего XX века кинематограф был важнейшим инструментом самоидентификации и самоанализа. В отсутствие ярко выраженных медийных репрезентаций более гибкие структуры, такие как городской ландшафт, связанная с ним экономика и идеология национального строительства, так или иначе, учитывала потребности этой аудитории настолько, насколько позволяло время. Человек с ненормативной сексуальностью имел возможность ограниченного, но все же выбора в городской и медийной среде и откликался на любой аффект в изменении общественной структуры, формируя собственные реальные и виртуальные пространства, там, где политика, экономика и культура это позволяли сделать. Собственно, чувственность и связанная с ней идентичность, и служили для большинства ЛГБТ-людей способом интеграции, в то время как политическая манифестация и развитие

⁷² Дондурей, Д., Карахан, Л., Плахов А. Каннский хроники. 2006-2016: Диалоги. М., 2017. С. 152-175.

гражданских движений было лишь следующим этапом развития самосознания.

Описывая постепенную деполитизацию квир-кинематографа в последние годы, Ф. Холлинс Гриффин призывает более трезво рассмотреть этот процесс как сплав «романтических, потребительских желаний и политической идентичности», что само по себе является отличительным свойством публичной сферы в США. В конечном итоге эксплуатация чувственности в квир-кинематографе отвечает задаче переформулирования того, что значит быть американцем в эпоху, когда ненормативная сексуальность получила государственную поддержку.

Эта схема, которая позволяет встраивать квир-американцев в политические и экономические системы, создавать из них электорат и потребителей продукции крупнейших агентов рынка, кажется потребителю современной продукции о проблемах сексуальных меньшинств с акцентом на эмоциональной составляющей, чрезвычайно уютной и комфортной, но при этом у схемы есть значительные ограничения, которые потребитель квир-продукции пока что предпочитает не замечать. Позиция Гриффина состоит в том, что подход нового сентиментализма относительно гей-культуры представляет собой расчёт на эксплуатацию и реализацию «чувства нормальности», при том, что ряд сложных для сообщества вопросов до сих пор не решены⁷³.

Другое противоречие, заложенное в стратегии субъективации, и ее успех, основываются на несопоставимости бытующих среди ЛГБТ-сообщества идеологием «быть самим собой», «рожден таким» и «такой же как и ты» и той пластичности субъекта, которая подразумевается в самой идее субъективации. Стратегия «быть самим собой», активно используемая в *New Queer Cinema*, строилась на положении, что человек имеет субстантивное

⁷³ F. Hollins Griffin. *Feeling Normal: Sexuality and Media in the Digital Age*. Indiana University Press, 2016. Pages 19-22.

начало, которое ему мешает проявить репрессивный социальный аппарат. Политическое требование квин-кинематографа этого периода состояло в том, чтобы освободить человека и создать условия, при которых его истинная сущность сможет себя проявить и получить право на бесконфликтное развитие. В этом положении политическая реальность и внутренняя реальность человека имели равнозначное и антагонистическое значение. Герой New Queer Cinema рассматривался как жертва социальной системы, и в тот исторический период это действительно имело существенное политическое значение.

Идеологема «быть самим собой» получила широкое распространение не только в гей-среде, но, по сути, стала средством легитимации ЛГБТ-сообщества публичном медийном пространстве. Потенциальная же изменчивость субъекта в 90-х могла обернуться подозрением, что сексуальную ориентацию можно обернуть вспять и трансформировать, что едва ли находило поддержку у гей-сообщества. В истоках этих идеологических перформативов, по-видимому, и заключен успех стратегий ассимиляции.

Субъективация, так как ее понимают Мишель Фуко и Джудит Батлер, представляет собой нечто противоположное субстантивации, а именно отсутствие неизменной субстанции, постоянную пластичность субъекта и его потенциальная возможность бесконечного самоопределения. Востребованность субстантивистской стратегии в 90-х и 2000-х была обусловлена невозможностью гомосексуальному персонажу изменить собственную природу. И если такой персонаж действительно существует, то какое дело зрителю, имеющему природу отличную от экранного героя, до проблем гей-сообщества?

Стратегия субъективации, напротив, показывает становление персонажа в некоторой обусловленной внешними и внутренними факторами процессуальности и представляет собой открытый социальный код. Это

обстоятельство также позволило квир-кинематографу получить доступ к широкой аудитории. Однако чтобы это произошло, потребовалось несколько десятилетий, пока идеи о субъективной пластичности не стали востребованы⁷⁴.

Фильмы, основанные на субъективистских стратегиях, подчеркивают равноценность гомо и гетеросексуального субъекта не через генетическую обусловленность и общность чувств, но через постоянное конструирование личности, возможности выбора преодолеть социальную детерминацию. В этой парадигме не исключены сексуальные и гендерные эксперименты всех персонажей без исключения, процессы самоидентификации протекают для каждого персонажа по-своему, но при этом они носят всепроникающий характер. Субъективистская стратегия не отрицает эссенциалистской установки, что невозможно «переделать» гомосексуального субъекта, но теперь добавляется новое существенное дополнение права на невмешательство в самоидентификацию и при этом признание субъективистского, внешне обусловленного процесса. Мы присутствуем при самом начале развития этой парадигмы, но возможность дать ее первоначальное описание уже есть.

Выводы: Нарратив личных историй прочно вошел в репрезентацию квир-сообщества и на волне движения за «новую искренность» позволил упрочить положение квир-кинематографа на карте массовой культуры. При этом снятие с личной истории видимого идеологического каркаса и представление ее самодостаточной структурой способствовало привлечению внимания к квир-персонажам массового нормативного зрителя в эпоху, когда сам концепт нормативности оказался под угрозой.

Проблемы сексуальной и гендерной самоидентификации, их пластичность, благодаря новому сентиментализму получили расширение и

⁷⁴ Реше Ж. Введение в философию: Пластичность повседневности. М., 2017. 232 с.

выход в более широкие дискуссии об идентичности тогда, когда этот вопрос приобрел первостепенное значение. Опыт проживания гей-персонажем своей жизни, его столкновение с репрессивными общественными структурами и ярко выраженная потребность в исследовании себя и принятии, через опыт травматизации – это то, с чем гетеросексуальный зритель может себя ассоциировать.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Квир-кинематограф за долгие годы своего развития прошел длинный путь от отблесков гомосексуального влечения в ранних фильмах начала XX века до формирования собственной эстетической и политической повестки и интеграции в мировой кинопроцесс. В последние несколько десятилетий квир-кино трансформировалось из самобытного художественного течения, которое ставило своей задачей депатологизировать гей-сообщество и частично смогло достичь этой цели в западных обществах, в нечто иное. Все также тематизируя проблемы ЛГБТ-сообщества, квир-кино начало избавляться от манифестированного политического элемента, что было связано с необходимостью реформирования в новых социальных условиях и поиска способов взаимодействия с широкой публикой. Квир-кинематограф в конце «нулевых» кардинально меняет свои стратегии.

В рамках данного исследования, автор попытался определить те новые стратегии, к которым прибегает квир-кинематограф и среди них выделяет три их типа:

- 1) стратегии ассимиляции;
- 2) стратегии институализации
- 3) стратегии субъективации.

Так, стратегия ассимиляции возникла в ответ на необходимость поиска нового способа коммуникации с западным обществом, которое начало переходить к признанию ЛГБТ-идентичностей, как нормативных и нуждающихся в защите и поддержке. Старые подходы *New Queer Cinema*, предполагающие агрессивную эстетическую и политическую интервенцию в гетеронормативные дискурсивные практики общества, стигматизирующие ЛГБТ, перестали работать. Новые подходы только начали вырабатываться, в условиях противостояния той части ЛГБТ-сообщества, которое

поддерживало мейнстриминг квир-культуры, и той, что осудило такую политику как коллаборационизм и стирание различий. В то же время, наблюдаются процессы, которые автор именуется «квиризацией культуры», когда старые политические схемы ЛГБТ-сообщества берутся на вооружение массовой культурой и вопросы отстаивания идентичности становятся важнейшими вопросами современности.

Стратегии институализации предполагают развитие и поддержку той инфраструктуры, которую создал квир-кинематограф к настоящему моменту, а также встраивание в кинематографические институты за пределами собственной экосистемы. Фестивальная инфраструктура квир-кинематографа включает в себя как собственные кинофестивали, ориентированные на ЛГБТ-аудиторию, так и премии в рамках крупнейших кинофестивалей, где подобного разделения зрителей нет. Хотя атмосфера сегрегации по-прежнему остается в квир-кинематографическом движении, тем не менее, фильмы подобного рода включаются в основные конкурсы неспециализированных кинофестивалей и даже получают крупные призы.

Квир-кинематограф, как кинематограф, не скрывающий своих политических целей, долгое время существовал параллельно мирового кинематографического процесса, вызывая подозрения в ангажированности. С одной стороны, стратегия выстраивания собственных институтов способствовала созданию и мобилизации ЛГБТ-сообщества, а также выработке собственного визуального кода, с другой стороны именно это мешало ему преодолеть свое изолированное положение. Осознание родственной природы эстетического и политического режимов со стороны фестивальной общественности позволило квир-кинематографу начать институализацию внутри мировых фестивальных экосистем, сначала через выделение собственных кинопремий и параллельных программ, а потом и внутри основных конкурсов. Тем не менее, квир-кинематограф по-прежнему сталкивается с предубеждениями, которые зачастую носят идеологический

характер, но объясняются низкими художественными достоинствами самого квір-кино.

Третья стратегия, стратегия субъективации, возникла вследствие роста популярности нового сентиментализма, течения, которое вернуло ценность индивидуального жеста и чувства в мир после постмодернистского периода. Не менее важным фактором таких изменений является и продолжающаяся тенденция децентрализации субъекта, которая в настоящее время вместе движение за «новую искренность» принимает формы крайнего индивидуализма.

Личный опыт, в том числе опыт травмы от социальных структур, становится важнейшим источником идентификации и самоидентификации субъекта. Работа с личными историями прочно вошла в репрезентацию квір-сообщества и на волне «новой искренности» позволила квір-кинематографу упрочить свое положение на карте массовой культуры. При этом деполитизация личной истории способствовал привлечению внимания к квір-персонажам массового зрителя в эпоху, когда сам концепт нормативности оказался под угрозой. Опыт проживания гей-персонажа своей жизни, его противоборство с репрессивными общественными структурами и потребность в самоанализе и самопринятии, в том числе и через опыт травмы, - это то, с чем гетеросексуальный зритель может себя идентифицировать.

Таким образом, за последние десять лет, квір-кинематограф сумел учесть широкие социальные и политические процессы начала нового тысячелетия и эстетически трансформироваться в соответствии с эпистемологическими и антропологическими изменениями западных обществ. При этом квір-кино утратило былую радикальность, и это привело к опасениям со стороны ряда западных исследований и активистов, что достижения ЛГБТ-движения и квір-кинематографа в частности могут в скором времени быть поставлены под угрозу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Американская философия искусства: основные концепты XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург: «Деловая книга», Бишкек: «Одиссей», 1997. 320 с.
2. Андерсон Б. Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространения национализма. М.: Кучково Поле, 2016. 416 с.
3. Базен А. Что такое кино? М.: Издательство «Искусство», 1972. 382 с.
4. Введение в гендерные исследования, ч. I.: Учебное пособие, 2001. 708 с.
5. ВИЧ/СПИД. Информационный бюллетень. Ноябрь, 2016. // ВОЗ URL: <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs360/ru/> (дата обращения: 26.03.2017)
6. Гендер и трансгрессия в визуальных искусствах. Вильнюс: ЕГУ, М.: ООО «Новый вариант», 2007. 218 с.
7. Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. М., 2005. 708 с.
8. Голенков С.И. Понятие субъективации у Мишеля Фуко // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». – 2007. – № 1 стр.54-66.
9. Джагоз А. Введение в квир-теорию. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2008. 208 с.
10. Долин А. Маленькие жизни. Оскар и Берлин // Искусство кино. – 2017. – февраль. – №2. URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2017/02/malenzie-zhizni-oskar-i-berlin> (дата обращения 05.05.2017).
11. Дондурей, Д., Карахан, Л., Плахов А. Каннский хроники. 2006-2016: Диалоги. М.: «Новое литературное обозрение, 2017. 312 с.
12. «Жизнь Адели» Кешиша: секс, правда и устрицы // Colta.ru. URL: <http://archives.colta.ru/docs/23357> (дата обращения 03.04.2017).
13. Зинцов О. Естественность. Жизнь Адель. Части I и II, режиссер Абделатиф Кешиш // Искусство кино. – 2013. – Июль. – №7. URL:

- <http://kinoart.ru/archive/2013/07/estestvennost-zhizn-adel-chasti-i-i-ii-rezhisser-abdelatif-keshish> (дата обращения: 07.04.2017).
14. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. С. 284
 15. Конелл Р. Гендер и власть. Общество, личность и гендерная политика. М.: «Новое литературное обозрение», 2015. 432 с.
 16. Лапицкий В. Этический поворот в эстетике и политике: Жак Рансьер об эквивалентных моделях в актуальном искусстве и в современной политике // Критическая масса. – 2005. – №2. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/ra8.html> (дата обращения 06.05.2017).
 17. Майкл Каннигем: Я не буду писать о гее, который ненавидит себя за это // Colta.ru. URL: <http://www.colta.ru/articles/literature/10758> (дата обращения: 15.04.2017).
 18. МакНейр Б. Стриптиз-культура. Секс, медиа и демократизация желания. Екатеринбург: У-Фактория, М.: АСТ Москва, 2008. 445 с.
 19. Муфф Ш. К агонистической модели демократии // Логос. – 2014. – №2(42). – С. 180-197.
 20. Муфф Ш. Карл Шмитт и парадокс либеральной демократии // Логос. – 2004. – №6 (45). – С. 140-153.
 21. Новая философская энциклопедия. В четырех томах. М.: Мысль, 2010. Т. IV. С. 84-85.
 22. Плахов А. Адель или радости страсти // Коммерсантъ Weekend» №40 от 01.11.2013.
 23. Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. 264 с.
 24. Реше Ж. Введение в философию: Пластичность повседневности. М.: Опустошитель, 2017. 230 с.
 25. Сосновский Д. Горбатый пляж // Российская газета. URL: <https://rg.ru/2017/02/15/lunnyj-svet-presnaia-drama-o-vzroslenii-bednogo-chernokozhego-geia.html> (дата обращения 05.05.2017).

26. Фуко М. История сексуальности-III: Забота о себе. Киев: Рефл-бук, Дух и литература, 1998. 288 с.
27. Ханиш К. Личное – это политическое, 1969 // Московская феминистская группа. URL: <https://sites.google.com/site/moscowfeministgroup/kerol-hanis-licnoe---eto-politiceskoe-> (дата обращения 02.04.2017).
28. Холл С. Вопрос культурной идентичности // Художественный журнал. – 2010. – № 77 – 78.
29. Хренов А. Маги и радикалы: век американского авангарда. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 408 с.
30. Юзефович Г. «Маленькая жизнь» как социальный эксперимент: лекция Галины Юзефович // Афиша, URL <https://daily.afisha.ru/brain/5188-malenkaya-zhizn-kak-socialnyu-eksperiment-lekciya-galiny-yuzefovich/> (дата обращения 26.04.2016).
31. 1991 Sundance Film Festival // Sundance.com. URL: <http://history.sundance.org/events/26?> (дата обращения: 1.05.2017)
32. About // Frameline. URL: <https://www.frameline.org/about> (дата обращения: 27.04.2017).
33. About // GLAAD. URL: <http://www.glaad.org/about> (дата обращения 9.04.2017).
34. Daniell Nicoletta // Asterisk San Francisco. URL: <http://www.asterisksanfrancisco.com/v1i3/nicoletta.html> (дата обращения 27.04.2017).
35. B. Ruby Rich. New Queer Cinema. Durham, London: Duke University Press, 2013. 360 pages.
36. B. Ruby Rich, Eric O. Clarke, Richard Fung. Queer Publicity: A Dossier on Lesbian and Gay Film Festival Essays // GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies. – 1999. – Volume 5. – Number 1. Pages 73-93.
37. Butler J. Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity. New York, London, 1990. 172 pages.

38. Cahiers du Cinema's Best of 2013 // IndiWire. URL: <http://www.indiewire.com/2013/11/cahiers-du-cinemas-best-of-2013-127284/> (25.04.2017).
39. Carr D. Los Angeles Retains Custody of Oscars // NY Times URL: <http://www.nytimes.com/2006/03/07/movies/redcarpet/los-angeles-retains-custody-of-oscar.html> (дата обращения: 02.05.2017).
40. Claude J. Summers. *The Queer Encyclopedia of Film and Television*. San Francisco: Cleis Press, 2012. 316 pages.
41. Cruising With Travis Matthes: The Nightcharm Interview // Nightcharm. URL: <http://www.nightcharm.com/2013/03/09/cruising-with-travis-mathews-the-nightcharm-interview/> (дата обращения: 27.03.2017).
42. Derby G. Is secret homophobia fueling a possible «Crush» upset? // Los Angeles Time URL: http://goldderby.latimes.com/awards_goldderby/2006/02/is_secret_homop.html (дата обращения 02.05.2017).
43. Ebert R. Weekend // Rodger Ebert.com. URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/weekend-2011> (дата обращения 07.04.2017).
44. Eschelman R. Performatism, or the End of Postmodernism // *Anthropoethics*. Fall2000/Winter2011. – VI. – №2. URL: <http://anthropoethics.ucla.edu/ap0602/perform/> (дата обращения 18.05.2017).
45. F. Hollins Griffin. *Feeling Normal: Sexuality and Media in the Digital Age*. Indiana University Press, 2016. 206 pages.
46. Fee, Elizabeth, and Daniel M. Fox, *AIDS: The Burdens of History*. Berkeley: University of California Press, 1988. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft7t1nb59n/> (дата обращения: 26.03.2017).
47. Hall S. *Cultural studies: Two paradigms* // *Media, culture and society*, 1980.
48. Hall S. *The work of Representation, Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 1970.
49. Iordanova D. *From the Source: Cinemas of the South*, 2010. Pages 95–98.

50. Kelly A. David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. Consider David Foster Wallace: Critical Essays. Ed. David Hering. Austin, TX: SSMG Press, 2010. 131-146 pages.
51. Loist S. Queer Film Culture: Performative Aspects of LGBT/Q Film Festivals, 2014. 307 pages.
52. Matos A.D. Gay assimilationists versus radical queers: the death of queerness? URL: <https://angelmatos.net/2013/04/06/gay-assimilationists-versus-radical-queers-the-death-of-queerness/> (дата обращения: 10.04.2017).
53. Mennel B. Queer cinema: Schoolgirls, Vampires and Gay Cowboys. London, New York: Wallflower, 2012. 145 pages.
54. Moonlight // ColeSmith.com. URL: <http://www.colesmithey.com/reviews/2017/02/moonlight.html> (дата обращения 05.05.2017).
55. Mouffe Ch. Artistic Strategies in Politics and Political Strategies in Art, 2007. URL: <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu/hemi/en/hidvl/1676-israel-native-american-fetishes> (дата обращения: 09.04.2017).
56. Nick Rees-Roberts. French queer cinema. Edinburgh University Press Ltd, 2008. 176 pages.
57. Russian Postmodernism: new-perspectives on post-Soviet Culture. Berghan Books, 1999.
58. Russo V. The Celluloid closet. Homosexuality in movies. New York: Harper & Row Publisher, 1987. 370 pages.
59. Schulman S. The Gentrification of The Mind. Witness to a loss imagination. Berkley, Los Angeles, London: University of California press, 2012. 180 pages.
60. Smith N. Twenty five years of queer cinema // Times Higher Education. URL: <https://www.timeshighereducation.com/features/culture/twenty-five-years-of-new-queer-cinema/2018251.article> (дата обращения: 27.03.2017).
61. Williams R. Culture and society, 1780-1950. New York: Columbia University Press, 1980. 365 pages.

62. Walton. H. Hamilton. The Institutional Approach to Economic Theory // American Economic Review, 9(1), Supplement, p. 309-318 URL: http://www.jstor.org/stable/1814009?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 04.05.2017).
63. Where we are on TV in 2016-2017. GLAAD's annual report on LGBTQ inclusion // GLAAD, 2017. URL: http://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2016-2017.pdf (дата обращения 10.04.2017)

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Араки Г. Оголенный провод (The Living End, 1992)
2. Бергсмарк Э.М. Транслитки (Pojektanten, 2012)
3. Бергсмарк Э.М. Что-то должно сломаться (Something Must Break, 2014)
4. Вигас Л. Издалека (Desde alla, 2015)
5. Гас Ван Сент. Мой личный штат Айдахо (My Own Private Idaho, 1991)
6. Гас Ван Сент. Харви Милк (Milk, 2008)
7. Гироди А. Незнакомец у озера (L'inconnu du Lac, 2013)
8. Де Карло М., Макин К. и др. Близкие друзья (Queer as Folk, 2000-2005)
9. Дженкинс Б. Лунный свет (Moonlight, 2017)
10. Дюкастель О., Мартино Ж. Тео и Юго в одной лодке (Theo et Hugo dans le meme bateau, 2016)
11. Кешиш А. Жизнь Адель. Части I и II (La Vie d'Adele, 2013)
12. Кинг М.П. Секс в большом городе (Sex and The City, 1998-2004)
13. Клейнберг Л., Адс Л. История разноцветного кино. (Fabulous! The Story of Queer Cinema, 2006)
14. Ли Э. Горбатая гора (Brokeback Mountain, 2005)
15. Ливингстон Д. Париж горит (Paris is Burning, 1990)
16. Мерфи Р. Обыкновенное сердце (Normal Heart, 2014)
17. Оноре К. Близко к Лео (Tout contre Leo, 2002)
18. Пирс К. Парни не плачут (Boys Don't Cry, 1999)
19. Такер Д. Трансамерика (Transamerica, 2005)
20. Уорхол Э, Моррисси П. Одинокие ковбои (Lonesome cowboys, 1968)
21. Фридкин У. Разыскивающий (Cruising, 1980)
22. Хаббард Д. Сплоченные во гневе: История Экт Ап (United in Anger, 2012)
23. Хейнс Т. Отравы (Poison, 1990)
24. Хэй Э. 45 лет (45 years, 2015)
25. Хэй Э. В поиске (Looking, 2014-2015)
26. Хэй Э. Уик-энд (Weekend, 2011)
27. Эпштейн Р., Фридман Д. Целлулоидный шкаф (Celluloid Closet, 1995)