

## ИНТЕРСЕКЦИОНАЛЬНОСТЬ И НЕОПРЕДЕЛЕННАЯ ПОЗИЦИЯ ЗРИТЕЛЯ

**Ирина Градинари**

доктор философских наук, профессор гендерных исследований Института литературоведения и медиаисследований Заочного университета Хагена (Хаген, Германия)

e-mail: irina.gradinari@fernuni-hagen.de

ORCID ID: 0000-0002-1043-2654

**А**ннотация. В статье анализируется *интерсекциональность* (конститутивная взаимосвязь социально значимых категорий) как дискурсивная организация структур фильма, с помощью которых производится идентификация зрителей с персонажами на экране, а также как аналитический фокус на самих структурах идентификации. Кино работает с интерсекциональностью, но социологические модели не подходят для анализа фильмов, для которых, к примеру, важна жанровая логика, не учитываемая теориями интерсекциональности. Кино имеет также возможность рефлексировать саму интерсекциональность, производя неопределенную позицию зрителя, которую я предлагаю именовать квир-удовольствием. На примере триллера «Жестокая игра» (1992) Нила Джордана описывается, как жанровое кино, несмотря на свои традиционные стереотипные структуры, обладает эстетическими возможностями для дестабилизации «мужского» взгляда и гетеронормативной идентичности зрителей. Центральной является эпистемологическая неопределенность, производимая переворачиванием интерсекциональных взаимосвязей и несоответствием нарративного и визуального рядов, что заставляет зрителя сомневаться в увиденном и подвергать его постоянной ревизии, тем не менее не нарушая жанровой логики. Таким образом, этому фильму удается связать политический конфликт со структурами желания и идентификаций зрителей. Данный анализ принимается для переосмысления знаменитых тезисов Л. Малви о потенциале жанрового кино и для дополнения их при помощи аналитического фокуса на структурах интерсекциональности.

**К**лючевые слова: интерсекциональность, неопределенная позиция зрителя, квир- и гендерные исследования, «Жестокая игра», жанровое кино, квир-удовольствие

## «Жестокая игра» – новая парадигма репрезентаций

Фильм «Жестокая игра» (“The Crying Game”, 1992) ирландского режиссера Нила Джордана стал сенсацией. Он понравился публике не в последнюю очередь потому, что смог показать квир-тему в жанровом кино<sup>1</sup> и при этом не с точки зрения патологии. До этого квир-тема показывалась в так называемом «новом квир-кино» (New Queer Cinema), авторском экспериментальном кино с малым бюджетом<sup>2</sup>. Несмотря на успех фильма, обращение к жанровому кино подверглось массивной критике. Возможно ли, чтобы такая серьезная тема была представлена в мейнстриме? Жанровое кино оценивается часто как поверхностное и стереотипное. Так, К. Хэндлер указывает на эссенциализацию бинарной гендерной матрицы, которую она усматривает в притче о лягушке и скорпионе, которая, кстати, является цитатой из голливудской киноклассики «Мистер Аркадин» (“Mr. Arkadin”, 1955) Орсона Уэллса [Handler: 32–42]. Скорпион просит лягушку перевезти его через реку, заверяя, что он не станет ее жалить. Все же на полпути он жалит лягушку, и они вместе тонут. Мораль данной притчи, как герои ее объясняют друг другу, состо-

ит в том, что никто не может изменить своего естества. Впрочем, даже фильм Орсона Уэллса не дает ясного толкования притчи. Фильм повествует о смене идентичности. В «Жесткой игре» также невозможно с определенностью сказать, что действие фильма соответствует притче, так как персонажи меняют свои идентичности и свою роль в обществе. Возможно, даже прочтение фильма как ироничного комментария к притче, провозглашающей банальные истины, вроде: «мужчина – это мужчина», а «женщина – это женщина», давно не соответствует существующим гендерным ролям современных обществ.

Также и известный квир-теоретик Дж. Хальберстам критикует выбор жанровой репрезентации для темы транссексуальности. Эротический триллер трансформирует политический конфликт в частную романтическую историю, отвлекая тем самым зрителей от проблем между Великобританией и Северной Ирландией [Halberstam: 80–81]. При этом зрители идентифицируют себя с главным героем, белым мужчиной, чей взгляд на мир декларируется как гуманистический. Женщины, цветные и трансгендеры остаются объектом этого взгляда и тем самым конституируются фильмом как

<sup>1</sup> См., например: [Crewe]

<sup>2</sup> Ср.: [Aaron; Benschhoff & Griffin 2004; Benschhoff & Griffin 2010].

Другие мужского (нормативного) субъекта [Halberstam: 82]. Кроме того, представление трансгендерного тела в данном фильме Хальберстам критикует как воплощение постмодернистской фантазии о гибкости и приспособляемости идентичностей [Halberstam: 77].

Впрочем, некоторые исследователи и похвалили фильм. Н. Эвенс сравнивает его с детективной историей, которая инсценирует один из центральных тезисов М. Фуко о сексуальности как тайне, которую постоянно необходимо (дискурсивно) развеивать. Так и в фильме сексуальность показана как тайна, которую герой открывает для себя [Evans: 202]. Впрочем, установление «истинной» идентичности все же не является целью фильма, согласно Эванс; целью является перформанс, структурирующий отдельные сцены фильма, вернее, перформативность гендера, его становление через процесс и маскарад [Evans: 202]. С. Жижек толкует «Жестокую игру» в духе психоаналитической концепции желания как инсценировку недостижимости объекта желания, являющейся конститутивной для самого желания. Этот процесс кодирует фильм как политический акт. Поэтому

ценность фильма, по Жижеку, заключается в сообщничестве между публичной политической деятельностью и частной сексуальной субверсивной активностью, представленными в непримиримом антагонизме по отношению друг к другу<sup>1</sup>. Государственные и private стратегии идентичности, таким образом, соконституируют друг друга.

Итак, очевидно, что фильму «Жестокая игра» удастся связать воедино важные и до сих пор актуальные для западного мира темы: государственную политику, сексуальность и вопросы идентичности. Эта неоднозначная оценка указывает, прежде всего, на его многозначный потенциал, который несет в себе тема квира и интерсекциональности. Фильм сопротивляется закреплению идентичностей, что и делает его продуктивным для анализа неопределенности как эстетической стратегии. Трансгендер, со ссылкой на так называемую абсолютную метафору, «голую правду», Блуменберга [Blumenberg], буквально показывает, что тело не является больше материальным доказательством «истины» в последней инстанции. С помощью квир-интерсекциональности зрители вовлекаются в перцепционную практику, за-

---

<sup>1</sup> Cp: “<...> it renders visible the antagonistic complicity between public political activity and personal sexual subversion, the antagonism at work already in Sade who demanded sexual revolution as the consistent accomplishment of political revolution. In short. The subtitle of *The Crying Game* could have been ‘Irishmen, yet another effort, if you want to become republicans!’” [Zizek: 107] (курсив в оригинале).

ставляющую, с одной стороны, подвергать увиденное постоянной ревизии, т. е. «не верить своим глазам», а, с другой стороны, это ведет к эпистемологической неопределенности. Смысл фильма невозможно стабилизировать и закрепить, что порождает квинт-удовольствие, которое зритель получает при просмотре.

### **Интерсекциональность в кино**

Кино всегда хотело быть актуальным для зрителей, поэтому персонажи были построены, как правило, с учетом их интерсекциональной позиции задолго до развития теорий интерсекциональности, хотя режиссеры и зрители до конца эти процессы кодировки персонажей и не осознавали<sup>1</sup>. Интерсекциональность как понятие ввела афроамериканская юристка К. Креншоу, указавшая на практики исключения афроамериканских женщин [Crenshaw]. Интерсекциональность является поэтому понятием, критикующим «белое превосходство», упускающее в своих моделях, например, реальность афроамериканского населения в теории и политической практике. Теории интерсекциональности направлены на систематическое изучение разных форм дискриминации и социального неравенства [Winker & Degele: 14].

В Германии теории интерсекциональности были адаптированы с опозданием в 30 лет. Причиной явилась культура памяти в ФРГ, которая отодвинула на второй план колониальное прошлое, но и также повлияла на травматическое отношение к теме антисемитизма и национал-социализма. К примеру, в Германии термин «раса» используется редко, ставится в кавычки, а большинство ученых работает с американским термином *race*, так как «раса» считается понятием, дискредитированным расистскими теориями национал-социалистов, приведшими к Холокосту. Именно с этим был связан страх соприкосновения с темой миграции и анализа этний и диаспор. Ведущей дисциплиной в гендерных исследованиях в Германии, в отличие от американских культурологических гендерных теорий, является социология, поэтому интерсекциональность была развита как модель для эмпирического анализа общества. Она получила особое распространение в политологии, педагогике и этнологии.

Вначале велись дебаты о самом понятии интерсекциональности. Этот термин Креншоу описывает как перекресток, на котором встречаются категории идентичности. Данный образ подвергся критике, так как социально значимые категории существу-

---

<sup>1</sup> Ср.: [White; Benschhoff & Griffin 2010].

ют в этой модели независимо друг от друга и пересекаются иногда, что и критиковала Дж. Батлер в 1990-е гг. [Butler]. Поэтому многие исследовательницы предпочитают сегодня термины «взаимозависимости» и «взаимосвязи», подчеркивая со-конститутивное отношение между категориями [Walgenbach et al.]. Гендерная идентичность, к примеру, не существует отдельно от расовых и этнических дискурсов.

Далее обсуждалось, сколько категорий необходимо учитывать. Классическими являются гендер, класс и раса, хотя и они неравномерно изучены. Еще менее изучены соотношения категорий гендера, класса и расы с религией, социальным статусом, образованием, здоровьем, старением, бедностью *и так далее* – перечисление не может быть завершено. Немецкие социологи Х. Лутц и Н. Веннинг, к примеру, развили 13 биполярных дифференций. Батлер, однако, критиковала это «и так далее» как иллюзию мобильности и неограниченности дискурсивных практик, которые все же закрепляют нас в определенном месте в обществе, даже если эта позиция нестабильна и ситуативна. Особым влиянием на сегодняшний день пользуется аналитическая модель Н. Дегеле

и Г. Винкер, описывающая 8-шаговый анализ проведенных интервью [Winker & Degele]. Она различает три уровня производства интерсекциональности. *Структурный уровень* включает в себя как описание общества, так и институциональное производство гендера, расы, класса и тела. *Символические репрезентации* включают в себя медиа, культуру и ценности, а также производственные и экономические отношения. *Уровень идентичности* – это индивидуальный уровень, на котором перформативно и во взаимодействии с Другим производится субъективность. Все уровни связаны друг с другом посредством социальных практик<sup>1</sup>.

Из описания этой модели становится ясным, что она очень сильно отделяет друг от друга уровни, которые, как правило, в литературе и фильме невозможно разграничить. Интерсекциональность отказалась и от дискурсивного понятия власти по Фуко, т. е. от понятия продуктивности власти, производящей субъектов и взаимоотношения как властные отношения, что приводит и к эссенциализации категорий. Это несколько проблематично, так как может повторять как гетеросексистскую, так и расовую логику, в то время как интерсекциональные

---

<sup>1</sup> В киноведении особым вниманием пользуется взаимосвязь между жанром и гендером, в то время как соотношение между жанром, расой и классом менее изучены. Ср.: [Gradinari & Ritzer].

теории все же нацелены на их критику. Так, в Германии в академических кругах ведется спор о привилегиях, которые, кажется, могут определяться теперь по цвету кожи: если белый, значит привилегированный по определению, что, в принципе, одновременно противоречит самому понятию интерсекциональности как ситуативной дискурсивной позиции.

Все же интерсекциональный фокус в гендерных исследованиях является на сегодняшний день доминантной и продуктивной исследовательской сферой. Уже только поэтому необходимо подумать, чем интерсекциональность интересна для анализа фильмов. Во-первых, фильмы более или менее осознанно работают с интерсекциональностью, поэтому весьма продуктивно изучать, как и когда интерсекциональность применяется. В этой связи необходимо учитывать и региональные кинематографические традиции. Во-вторых, интерсекциональность может помочь направить аналитический фокус на дискурсивность персонажей в фильме: как фильм производит для нас аутентичность и правдоподобность и каким образом воздействует на нас, перерабатывая актуальные дискурсы и выявляя актуальные механизмы идентичности, которые мы, в конечном счете, принимаем и перенимаем?

Но в кино у интерсекциональности другой статус, в отличие от социологии. Пре-

жде всего, у фильма нет проблем с ограничением социально значимых категорий, фильмы ограничивают их количество нарративной и жанровой логикой. Чтобы создать гармоничный фильм, кино само фокусирует только те категории, которые важны для понимания фильма или важные для его аффективного воздействия. Это, как правило, не больше трех категорий. При этом фильмы производят интерсекциональность ситуативно, т. е. в одной сцене может быть подчеркнута одна категория, в другой – другая. Причем социальные категории, их статус и их позиция в общественных иерархических структурах, как правило, не совпадают с социальной и исторической реальностью. Например, фильм о рабстве может воспроизводить исторические факты о рабстве, но если главный герой афроамериканец, то это переворачивает его маргинальный социальный статус – он становится центральным персонажем фильма, к которому зрители испытывают симпатию и с кем они себя могут идентифицировать, тем самым указывая, что идентификация с героями трансцендирует границы социальных категорий. И, наконец, перевернув актуальные иерархии эстетически, кино не просто указывает на существующие социальные проблемы, оно обобщает партикулярные интересы, делает возможным интеграцию интересов меньшинств в гегемониальные дискурсы и, таким образом, в идентичности большин-

ства<sup>1</sup>. Особенно голливудские жанры смогли развить данную стратегию обобщения (универсальности) предложенных тем и их интеграции в актуальные дискурсы идентичности, выходя далеко за рамки национальных и социальных ограничений.

Все это однако не ведет автоматически к тому, что интерсекциональность как основная дискурсивная концепция героев становится явной или рефлектируется в кино. Даже если фильм критически относится к гендерным, классовым или расовым категориям, они все же, как правило, эссенциализируются в фильме. К примеру, затронутые в мелодраме проблемы белой матери-одиночки не заставят зрителя задуматься о представленных стереотипах феминности, даже если фильм окажется критическим. Когда же интерсекциональность становится явной в восприятии зрителей? Как мне кажется, при двух условиях: во-первых, социально значимые категории не должны соответствовать существующим нормам, что принуждает зрителей к ревизии окружающей реальности и собственного мировоззрения. Такой сдвиг возможен, например, если персонажи не соответствуют жанровым традициям, но дан-

ный эффект жанрового отчуждения длится недолго. Если фильм, «ломающий стереотипы», успешен, то обычно вдогонку производится серия фильмов, закрепляющая инновацию как новую традицию. Так, например, фильмы ужасов с афроамериканскими героями в главных ролях были до недавнего времени редкостью<sup>2</sup>. После премьеры «Прочь» (“Get Out”, 2017) Дж. Пила можно говорить об установлении новой традиции, закрепившейся посредством последующих фильмов и сериалов.

Вторая возможность сделать интерсекциональность видимой – это работать с категорией квир, де-эссенциализирующей интерсекциональность. Квир понимается здесь не только как тема негетеросексуальных ориентаций, но и как стратегия сопротивления гегемониальным, гетеронормативным дискурсам, неустанно указывающая на процессуальность идентичностей, невозможность их полной стабилизации и поэтому на открытость и незаконченность процессов производства идентичностей<sup>3</sup>. Тем самым я подошла к своему примеру, который как раз дестабилизирует и саму интерсекциональность.

---

<sup>1</sup> Ср.: [Gradinari & Pause].

<sup>2</sup> Исключением являются фильмы «черного эксплуатационного кино» (Blaxploitation) 1970-х гг., которые на сегодняшний день считаются культовым кино.

<sup>3</sup> Ср.: [Градинари; Creekmur & Doty].

### Квир-удовольствие как позиция зрителя

«Жестокая игра» показывает, что жанры мобильны и открыты для многозначности и игры смыслов – они не устанавливают диктат гетеросексуальности или эдипальную логику желания, как это описала Л. Малви [Mulvey]. Этот фильм производит неопределенную позицию зрителя, которую я, со ссылкой на понятие “seeing queerly” М. Конен, обозначаю как квир-удовольствие. Конен в своем анализе квир-персонажей указала на то, что зрители без проблем могут себя идентифицировать с персонажами нетрадиционной ориентации<sup>1</sup>. Поэтому «квир-видение» – это жанрово-эстетическая манипуляция зрителей, при помощи которой зрители могут трансцендировать рамки своей идентичности. В этой связи я хочу развить эту идею далее: квир-видение порождает квир-удовольствие, получаемое от незащищенной, нестабильной рецепции, от производимого в кино взгляда, у которого отнята всякая уверенность в понимании фильма, что и является особенно интересным для такого псевдомиметического медиа, как фильм. «Жестокая игра» производит

жанровую, эпистемологическую и визуальную неопределенность зрителя. На свой дестабилизирующий взгляд «со стороны» указывает и сам фильм. Действие начинается под мостом, откуда камера смотрит на другой берег реки – там праздник, видны карусель и колесо обозрения (рис. 1). Опоры моста образуют рамки этого нового «видения», направляющего свой взгляд из периферии в центр. Однако герои маргинальны – они не могут попасть на «праздник» жизни, они находятся по ту сторону привилегий, «на краю» властных структур.



Рис. 1. Первый кадр фильма «Жестокая игра»

<sup>1</sup> “Seeing queerly is a multi-faceted spectatorial position that arises out of the interaction between televisual text, audience interpretation, fan community discourse, and the interface within which this discourse takes place” [Kohnen: 219–220]; “Or in other words, just as much as queer visibility cannot be limited to films and TV shows that feature explicitly gay and lesbian characters, queer spectatorship cannot be limited to queer spectators. The recognition that seeing queerly is practiced widely among a diverse audience is crucial at a time in which cultural sexual norms are so hotly contested” [Kohnen: 210].



Жанровая особенность состоит в том, что фильм смешивает приватное и политическое, национальное и эротическое. В фильме речь идет о террористической деятельности Ирландской республиканской армии и о любви ирландского террориста к девушке погибшего британского солдата, которого похитила его террористическая ячейка, чтобы обменять на одного из заключенных. В исследованиях и критике этот фильм описывают как состоящий из двух частей: политического и эротического триллера [Handler: 31]. При этом во второй части происходит переворачивание категорий. Преступники становятся жертвами, а жертвы как бы мстят за содеянные преступления. Поэтому персонажи и мотивы, показанные в первой части фильма, возвращаются во второй в новом качестве. В первой части центральную роль играют террористы Фергюс (Стивен Ри) и его девушка Джуд (Миранда Ричардсон), похитившие британского солдата Джоди (Форест Уитакер), что приводит к его гибели. Во второй части играют роль Фергюс и девушка Джоди, Дил (Джей Дэвидсон), которая мстит за смерть Джоди, убив Джуд.

Эпистемологическую неопределенность создает не только жанровая вариация в фильме, но, прежде всего, мобилизация интерсекциональных категорий, что и делает явной контингентность дифференций и властных отношений. Мобилизация интерсекциональных категорий гендера, класса, расы и этни-

ческой принадлежности развивает в ходе фильма парадоксальную позицию героев. Главный герой Фергюс, ирландец и террорист, вначале представлен как человек власти и насилия. После разгрома ячейки, приехав в Лондон, он должен скрывать свою идентичность, выдавая себя за шотландца и работая чернорабочим. В одном из кадров фильма он показан на стройке в Лондоне с лицом, покрытом пылью, что придает ему землистый серый цвет (рис. 2).



Рис. 2. Фергюс, главный герой «Жестокой игры»

Этот кадр показывает, что белый – это категория относительная, белый цвет может быть серым и, самое главное, белый – это тоже цвет кожи, кожа бывает не только черной. Как правило, белый цвет кожи как норма является невидимым для восприятия зрителей [Dyer]. Белые герои воспринимаются не как герои отдельной (белой) расы, а как

герои человечества, ну или, по крайней мере, показанного общества. В «Жестокой игре», напротив, белый – это цвет, который к тому же из-за этнической принадлежности героя к Северной Ирландии не дает ему никаких привилегий. Скрывающийся от закона из-за политического конфликта между Англией и Северной Ирландией, он находится на самом низком социальном уровне. Со стройки в этот момент он смотрит, как британцы играют в крикет – это игра белого среднего и высшего класса в Великобритании, недоступная ирландцам и другим иммигрантам. Однако погибший чернокожий Джоди любил игру в крикет. Он появляется в снах Фергюса в белой униформе игрока в крикет (рис. 3).



Рис. 3. Джоди, являющийся после смерти во сне Фергюса

В бывшей британской колонии Антигуа, где родился Джоди, чернокожее население переняло игру своих колониальных господ, что может быть понято и как переворачивание колониальных практик. Его позиция также парадоксальна: как чернокожий солдат Джоди подвергается в британской армии расистским нападениям (о чем он рассказывает в одной из сцен) – он является к тому же напоминанием о колониальном прошлом Великобритании; как солдат британской армии и как игрок в крикет, он одновременно представляет британскую власть и по отношению к жителям Северной Ирландии находится в положении превосходства.

Белая девушка Фергюса, Джуд, играет в фильме сначала проститутку, соблазнившую Джоди. Потом она оказывается жестокой террористкой, помогшей взять Джоди в заложники. В первой части фильма она блондинка, во второй – брюнетка, в первой части она убийца, во второй – жертва. При этом, как свойственно триллеру, Джуд – женщина-вамп, *femme fatale*, воплощающая хаос или разрывы в социальном порядке и угрожающая мужскому субъекту своей неподконтрольной сексуальной энергией<sup>1</sup>. Ее, как правило, наказывают за это – унижают или убивают в конце фильма. Малви опи-

<sup>1</sup> Ср.: [Bronfen; Stein; Hilmes].

сывает *femme fatale* как воплощение страхов мужской кастрации, которые необходимо уничтожить, чтобы стабилизировать мужского субъекта [Mulvey]. И в «Жестокой игре» ее убивают, что стабилизирует жанровые структуры, впрочем, этот акт получает другое значение, о чем далее подробнее. И, наконец, цветная девушка погибшего Джоди, Дил, в которую влюбляется Фергюс. Мучимый совестью, он находит Дил, чтобы поддерживать ее. Она разочаровывает его, так как оказывается трансгендером *man-to-woman*. Фергюс одевает ее под конец фильма в крикет-униформу погибшего Джоди и заставляет снова превратиться в мужчину. В этой униформе Дил и убивает Джуд, как если бы сам Джоди отомстил за свою смерть. Интерсекциональные категории возвращаются, таким образом, в новом статусе, не позволяя фиксировать идентичность героев и способствуя ревизии увиденного, что и производит неоднозначность и неопределенность. На это указывает и игра с именами, которые минимально отличаются друг от друга, намекая на игру сигнификантов (Джуд – Джоди – Дил).

Наряду с эпистемологической неопределенностью фильм производит и визуальную неопределенность при помощи освобождения визуального ряда от нарративного. Например, в одной сцене Фергюс держит связанного Джоди при мочеиспускании сзади за руки, но это похоже одновременно на фрикции полового акта, при котором Фергюс как

бы проникает в Джоди (рис. 4). И сама сцена мочеиспускания является интимной сценой, в которой Фергюсу приходится прикасаться к гениталиям Джоди, так как у последнего связаны руки. Сцена метонимически указывает на нереализованное желание, которое одновременно осуществляется визуально. Т. е. фильм подрывает свою собственную наглядность и видимость: зритель не может больше верить своим глазам.



Рис. 4. Джоди (слева) и Фергюс

В середине фильма помещена переломная сцена, которая и указывает на новую форму видения, на новую форму взгляда, производящую неопределенную позицию зрителя, который не может доверять видимому и увиденному, так как все является бесконечным маскарадом и трансформацией. Дил и Фергюс влюбились друг в друга, так что все идет к сексуальному акту, который должен изле-

читать травму Фергюса, помирить его с жертвой, заместив погибшего Джоди Фергюсом и позволив за него прожить жизнь и исполнить долг перед его девушкой, заботясь о ней. Сексуальный акт обещает в контексте политического конфликта фильма и политическую консолидацию между Северной Ирландией и Великобританией, примирение и прощение между эти двумя странами, и, одновременно, между белыми и черными людьми, колонизаторами и колонизированными. Сцена также построена как проникновение в тайну, потому что кровать Дил находится за занавесом, который приподнимается. Так сцена создает жанровые ожидания триллера, в котором мужчина должен открыть «тайну» Другого – это женское тело как обнаженное и дефицитное (по Фрейдю – кастрированное), в которое можно проникнуть и которое может тем самым подчинить волю мужского субъекта. Данная конфигурация сцены произвела бы описанную Малви патриархальную эдипальную логику, при которой мужской субъект переживает травму кастрации, а кино «излечивает» ее при помощи проекции кастрации на женщину, которая за это и наказывается. Итак, сцена представляет собой дезавуирование, обещая показать скрытую «правду» и стабилизировать белого мужчину как (политического) субъекта, который может быть интегрирован в общество Великобритании через колониального Другого – Великобритания и Северная Ирландия

могут «помириться» как страны колониального прошлого, чье господство не прошло, а может утверждаться снова и снова через «обладание» дефицитным Другим.

Но эти ожидания разочаровываются (в смысле не оправдываются и одновременно очаровывают зрителя), так как за вуалью скрывается очередной маскарад. Камера опускается вниз по обнаженному телу Дил и зрителю представляются мужские гениталии, на которые смотрит Фергюс и зритель вместе с ним (рис. 5).



Рис. 5. Дил (слева) и Фергюс

Сцена одновременно нарушает визуальное табу, каким является показ мужских гениталий на экране. На место белой женщины (Джуд) как традиционного объекта мужского желания помещается цветной трансгендер (Transgender of Color), вместо дифференции и дефицита, который тра-

диционно воплощает женщина, фильм генерирует смысловую логику, основанную на подобию и полноте, демифологизируя одновременно и власть фаллоса как основу дифференции и производителя смысла. Мужское тело перед желающим взглядом мужского субъекта не позволяет и построить иерархию, типичную для гетеронормативной матрицы (между мужчиной и женщиной, Северной Ирландией и Великобританией, колонизаторами и колонизированными, преступниками и жертвами). Поэтому убийство Джуд является как (проблематичным) актом самоуполномочивания колонизированного Другого, так и утилизацией традиционных мотивов и связанной с ним эдипальной экономики желания зрителей.

Полемизируя с Малви, которая призвала разрушать жанровые традиции и создавать авторское кино, на основе проведенного анализа можно сделать следующие выводы. Популярное кино не является по определению медиа мужского белого взгляда, даже если в некоторые исторические периоды Голливуд привилегировал гетеронормативное патриархальное и колониальное видение. Как оказалось, жанровые структуры могут без труда подменять объекты желания, переворачивать интерсекциональные взаимосвязи и дестабилизировать гегемониальные субъекты, не нарушая свои репрезентационных

структур. В этой связи необходимо переосмотреть и тезис Малви – мужской взгляд, возможно, никогда не был стабильным; жанровое кино несет в себе «извращенное» квир-удовольствие, которое ему не всегда удается полностью реализовать. Однако популярное кино не является демократической системой репрезентаций. Оно не обеспечивает равенства и справедливости для всех персонажей и не может исчерпать все перспективы – именно для производства идентификаций и структур желаний кино не может отказаться от иерархий и исключений, порождая тем самым те или иные идеологические конструкции.

### Литература

Градинари, И. (2014). Техника «косо-го взгляда». Критика гетеронормативного порядка // Введение в квир-исследования / под ред. И. Градинари. М.: Издательство института Гайдара. С. 7–76.

Aaron, M. (Ed.). (2004). *New queer cinema. A critical reader*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Benshoff, H.M., & Griffin, S. (2004). *Queer cinema. The film reader*. New York: Routledge.

Benshoff, H.M., & Griffin, S. (2010). *Queer images. A history of a gay and lesbian film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Blumenberg, H. (1960). Paradigmen zu einer Metaphorologie. *Archiv für Begriffsgeschichte*, 6, 5–142.

Bronfen, E. (2004). "You've got a great big dollar sign where most women have a heart". Refiguration der Femme fatale im Film Noir der 1980er- und 1990er-Jahre. In C. Liebrand, & I. Steiner (Eds.). Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg: Schüren, 91–135.

Butler, J. (1993). Bodies that matter. On the discursive limits of 'sex'. New York, London: Routledge.

Creekmur, C.K. & Doty, A. (1995). Introduction. In C. K. Corey & A. Doty (Eds.), Out in culture. Gay, lesbian, and queer essays on popular culture. Durham, London: Duke University Press.

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. The University of Chicago Legal Forum, 1, 139–167.

Crewe, J. (1995). In the field of dreams: transvestism in "Twelfth Night" and "The Crying Game". Representations, 50, 101–121.

Dyer, R. (1997). White. London: Routledge.

Evans, N. (1998). Games of hide and seek: race, gender and drag in "The Crying Game" and "The Birdcage". Text and Performance Quarterly, 18, 199–216.

Gradinari, I. & Pause, J. (2018). Medialisierungen der Macht. Zur Gegenwart des politischen Kinos. In I. Gradinari, N. Immer, & J. Pause (Eds.), Medialisierungen

der Macht. Filmische Inszenierungen politischer Praxis. Paderborn: Wilhelm Fink, 9–30.

Gradinari, I. & Ritzer, I. (2021). Einleitung: Genre und Race – ein zu berücksichtigendes Verhältnis. In I. Gradinari, I. Ritzer (Eds.), Genre und Race. Mediale Interdependenzen von Ästhetik und Politik. Wiesbaden: Springer, 1–23.

Halberstam, J. (2005). In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives. New York: NYU Press.

Handler, K. (1994). Sexing "The Crying Game". Difference, identity, ethics. Film Quarterly, 47(3), 31–42.

Hilmes, C. (1990). Die Femme fatale. Stuttgart: Metzler.

Kohnen, M. E.S. (2008). The adventures of a repressed farmboy and the billionaire who loves him: queer spectatorship in "Smallville" fandom. In S.M. Ross, & L.E. Stein (Eds.), Teen television: essays on programming and fandom, Jefferson: McFarland, 207–223.

Mulvey, L. (1985). Visual pleasure and narrative cinema. In G. Mast, & M. Cohen (Eds.), Film theory and criticism. Introductory readings (3<sup>rd</sup> ed.). New York, Oxford: Oxford University Press, 803–816.

Stein, G. (Ed.). (1985). Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf, Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.: Fischer, 231–234.

Walgenbach, K., Dietze, G., Hornscheidt, L., & Palm, K. (2007). *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*. Opladen: Budrich Verlag.

White, P. (1999). *unInvited. Classical Hollywood cinema and lesbian representability*. Bloomington: Indiana University Press.

Winker, G., & Degele, N. (2010). *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. Bielefeld: transcript.

Zizek, S. (1993). From courtly love to “The Crying Game”. *New Left Review*, 1/202, 95–108.

### Фильмография

Jordan, N. (1992). *The Crying Game* [Motion Picture]. United Kindom, Japan: Palace Pictures, Channel Four Films, British Screen, Nippon Film Development.

### References

Aaron, M. (Ed.). (2004). *New queer cinema. A critical reader*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Benshoff, H.M., & Griffin, S. (2004). *Queer cinema. The film reader*. New York: Routledge.

Benshoff, H.M., & Griffin, S. (2010). *Queer images. A history of a gay and lesbian film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Blumenberg, H. (1960). Paradigmen zu einer Metaphorologie [Paradigms for a metaphorology]. *Archiv für Begriffsgeschichte* [Archive for the history of concepts], 6, 5–142.

Bronfen, E. (2004). “You’ve got a great big dollar sign where most women have a heart”. Refiguration der Femme fatale im Film Noir der 1980er- und 1990er-Jahre. In C. Liebrand, & I. Steiner (Eds.), *Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film* [Genre and gender in contemporary mainstream film]. Marburg: Schüren, 91–135.

Butler, J. (1993). *Bodies that matter. On the discursive limits of ‘sex’*. New York, London: Routledge.

Creekmur, C.K., & Doty, A. (1995). Introduction. In C. K. Corey, & A. Doty (Eds.), *Out in culture. Gay, lesbian, and queer essays on popular culture*. Durham, London: Duke University Press.

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *The University of Chicago Legal Forum*, 1, 139–167.

Crewe, J. (1995). In the field of dreams: transvestism in “Twelfth Night” and “The Crying Game”. *Representations*, 50, 101–121.

Dyer, R. (1997). *White*. London: Routledge.

Evans, N. (1998). Games of hide and seek: race, gender and drag in “The Crying Game”

and “The Birdcage”. *Text and Performance Quarterly*, 18, 199–216.

Gradinari, I., & Pause, J. (2018). Medialisierungen der Macht. Zur Gegenwart des politischen Kinos [Medialisations of power. On the present of political cinema]. In I. Gradinari, N. Immer, & J. Pause (Eds.), *Medialisierungen der Macht. Filmische Inszenierungen politischer Praxis* [Medialisations of power. Cinematic stagings of political practice]. Paderborn: Wilhelm Fink, 9–30.

Gradinari, I., & Ritzer, I. (2021). Einleitung: Genre und Race – ein zu berücksichtigendes Verhältnis [Introduction: genre and race – a relationship to be considered]. In I. Gradinari, & I. Ritzer (Eds.), *Genre und Race. Mediale Interdependenzen von Ästhetik und Politik* [Genre and race. Media interdependencies of aesthetics and politics]. Wiesbaden: Springer, 1–23.

Gradinari I. (2014). Vvedeniye v kvir-issledovaniya [Introduction to queer studies]. In I. Gradinari (Ed.), *Tekhnika «kosogo vzglyada»*. *Kritika geteronormativnogo poryadka* [The “oblique eye” technique. A critique of the heteronormative order]. Moscow: Izdatel'stvo instituta Gaydara, 7–76.

Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives*. New York: NYU Press.

Handler, K. (1994). Sexing “The Crying Game”. Difference, identity, ethics. *Film Quarterly*, 47(3), 31–42.

Hilmes, C. (1990). *Die Femme fatale*. Stuttgart: Metzler.

Kohnen, M. E.S. (2008). The adventures of a repressed farmboy and the billionaire who loves him: queer spectatorship in “Smallville” fandom. In S.M. Ross, & L.E. Stein (Eds.), *Teen television: essays on programming and fandom*, Jefferson: McFarland, 207–223.

Mulvey, L. (1985). Visual pleasure and narrative cinema. In G. Mast, & M. Cohen (Eds.), *Film theory and criticism. Introductory readings* (3<sup>rd</sup> ed.). New York, Oxford: Oxford University Press, 803–816.

Stein, G. (Ed.). (1985). *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf, Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts* [Femme fatale – vamp – bluestocking, sexuality and domination. Cultural figures and social characters of the 19th and 20th Century]. Frankfurt am Main: Fischer, 231–234.

Walgenbach, K., Dietze, G., Hornscheidt, L., & Palm, K. (2007). *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität* [Gender as an interdependent category. New perspectives on intersectionality, diversity and heterogeneity]. Opladen: Budrich Verlag.

White, P. (1999). *unInvited. Classical Hollywood cinema and lesbian representability*. Bloomington: Indiana University Press.



Winker, G., & Degele, N. (2010). *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten* [Intersectionality. On the analysis of social inequalities]. Bielefeld: transcript.

Zizek, S. (1993). From courtly love to “The Crying Game”. *New Left Review*, 1/202, 95–108.

### Filmography

Jordan, N. (1992). *The Crying Game* [Motion Picture]. United Kingdom, Japan: Palace Pictures, Channel Four Films, British Screen, Nippon Film Development.

---

**Для цитирования:** Градинари, И. Интерсекциональность и неопределенная позиция зрителя // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 1. С. 67–84. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-1-67-84

**For citation:** Gradinari, I. (2022). Intersectionality and the uncertain position of the viewer. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 7 (1), 67–84. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-1-67-84

## INTERSECTIONALITY AND THE UNCERTAIN POSITION OF THE SPECTATOR

Irina Gradinari, PhD, Dr. Phil., Professor of Gender Studies, Institute of New German Literature and Media Studies, FernUniversität in Hagen (Germany); e-mail: irina.gradinari@fernuni-hagen.de

**A**bstract. This paper analyzes intersectionality (constitutive relationship of socially significant categories), on the one hand, as a discursive organization of film structures through which viewers' identification with the characters on the screen is produced, on the other hand, as an analytical focus in the structures of identification. Cinema works with intersectionality, but sociological models are not suitable for analyzing films in which, for example, genre logics is important, which theories of intersectionality fail to take into account. Cinema also has the capacity to reflect on intersectionality itself, producing an indeterminate viewer stance, which I propose to call queer pleasure. Using the example of Neil Jordan's thriller "The Crying Game" (1992), the article describes how genre cinema, despite its traditional stereotypical structures, has the aesthetic capacity to destabilize the "male" gaze and thereby the heteronormative identity of the spectator. It focuses on the epistemological uncertainty produced by the inversion of intersectional relationships and the inconsistency of narrative and visual levels, which forces the viewer to question their looks and constantly revise what they see without, however, violating genre logic. Thus, this film connects a political conflict with structures of desire and identification of the spectators. This analysis is undertaken to reconsider L. Mulvey's famous theses on the potentiality of genre cinema and to complement them with an analytical focus on the structures of intersectionality.

**K**ey words: intersexuality, uncertain gaze of the spectator, Queer and Gender Studies, "The Crying Game", Genre cinema, queer pleasure

