

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

_____ Н.П. Копцева

« _____ » _____ 2021 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

50.04.03.32 Современное искусство и актуальные художественные практики

**РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НОВЫХ СОЦИАЛЬНЫХ ИДЕНТИЧНОСТЕЙ В
СОВЕМЕННОЙ МЕДИАКУЛЬТУРЕ**

Руководитель _____ канд.филол.наук Ситникова А.А.

Выпускник _____ Д. В. Ольхина

Красноярск 2021

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Визуализация проблемы транссексуальности в современном зарубежном киноискусстве» содержит 59 страниц текстового документа, 2 приложения, 59 использованных источников.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ВИЗУАЛИЗАЦИЯ, ТРАНССЕКСУАЛЬНОСТЬ, ТРАНСГЕНДЕР, CROSSRESSING CINEMA, КИНЕМАТОГРАФ.

Цель данного исследования - раскрытие способов визуализации проблемы транссексуальности в произведениях игрового зарубежного киноискусства.

Задачи, решаемые в процессе работы:

- Исследовать феномен транссексуальности
- Исследовать причины обращения кинематографа к проблеме транссексуальности, как к феномену
- Провести методический анализ произведений киноискусства «Такая же, как я: История Гвен Араху», Агнешки Холланд.,2006 и «Girl» Лукаса Донта.,2018.
- Проанализировать способы визуализации проблемы транссексуальности в произведениях киноискусства «Такая же,как я: История Гвен Араху»,Агнешки Холланд.,2006 и «Girl» Лукаса Донта.,2018 для выявления возможностей киноязыка и художественной ценности фильмов о транссексуалах.

В результате данного исследования была изучена история феномена транссексуальности, причины обращения кинематографа к данной проблеме, а также был проведен методический анализ произведений киноискусства «Такая же,как я: История Гвен Араху»,Агнешки Холланд.,2006 и «Girl» Лукаса Донта.,2018. Полученные результаты и данные могут быть использованы в качестве материала для исследования проблемы транссексуальности и способах ее визуализации в зарубежном кинематографе.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
Глава 1.	11
1.1.История феномена транссексуальности	11
1.2. Типология раскрытия проблемы транссесуальности в кино.....	16
Глава 2.	31
2.1. Методический анализ произведения киноискусства «История Гвен Араухо : такая же как я», Агнешки Холланд.,2006.	31
2.2. Методический анализ произведения киноискусства «Девочка», Лукас Донт., 2018	45
Заключение.	59
Список использованных источников	62
Приложение	68

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. В современном мире достаточно остро встает вопрос о существовании и деятельности ЛГБТ сообществ. Представители данной группы борются за то, чтобы их считали полноправными членами общества, отстаивают личные взгляды и образ жизни.

Однако если феномен гомосексуальности, лесбиянства и бисексуальности уже достаточно широко распространен и плотно осел в сознании людей, то транссексуальность все еще остается за гранью понимания.

Поскольку транссексуальность начали серьезно исследовать только во второй половине XX века, феномен остается неизведанным для многих членов общества. Соответственно, у людей формируется неоднозначная, в большинстве случаев негативная реакция по отношению к транссексуальным людям.

Таким образом, проблема транссексуальности является особенно актуальной для современного общества, поскольку существует достаточное количество людей, у которых гендерная идентичность не совпадает с биологическим полом. Известная американская организация Williams Institute¹ ежегодно проводит исследования, направленные на изучение транссексуальных людей. Так, исследования показали, что за последние несколько лет, количество индивидов, изменивших пол, выросло в 2 раза.

Так как культура воздействует на сознание социума, проблема транссексуалов находит свое отражение в искусстве, особенно в искусстве кинематографа, ведь большинство людей лучше всего воспринимают информацию путем визуальных, вербальных приемов.

Кино также способно создавать пространства и ситуации, которые близки к реальности, и, кроме того, произведения киноискусства помимо

¹ Who we are - the Williams Institute // law.ucla.edu URL: <https://law.ucla.edu/centers/social-policy/williams-institute-on-sexual-orientation-and-gender-identity-law-and-public-policy/who-we-are/>

информативной функции, выполняют также образовательную и идеологическую функцию, что способствует более глубокому пониманию проблемы и смене мировоззрения.

Входя в диалог-отношение с произведением киноискусства, зритель выстраивает художественную коммуникацию, постепенно, проходя от первой до третьей стадии диалога, у зрителя формируется более глубокое понимание визуализируемой проблемы, он становится со-автором художественного текста.

Так, проблема транссексуальности, визуализированная в том или ином произведении киноискусства может помочь зрителю не только ознакомиться с данным явлением, но и понять природу возникновения, желание человека изменить пол, трудности с которым он сталкивается на протяжении трансформации.

Кроме того, транссексуальное кино дает возможность выработать гуманное отношение зрителей к представителям данной группы, бороться с антигомосексуальностью, агрессией, предлагать мирные способы решения конфликтных ситуаций, на почве ненависти к ЛГБТ сообществу, а конкретно к транссексуальным личностям.

Степень изученности темы исследования.

Еще в прошлом веке, трансгендеризм был социально непопулярным явлением, любое обсуждение причин данной проблемы порицалось или отвергалось. Только около 100 лет назад мир начал предпринимать первые попытки в изучении проблемы трансгендеров, например, в 1910 году был введен термин «трансвестит». Через 20 лет происходит уже нечто невероятное по тем временам, датский художник Эйнар Вегенер² решается на операцию по смене пола. В 1933 памяти Лили Эльбе (Эйнара Вегенера) вышла книга: «Man Into Woman»³.

² Эйнар Вегенер – Датский художник, один из первых людей, совершивших трансгендерный переход путем хирургического вмешательства. Эйнар Вегенер стал транссексуальной женщиной Лили Эльбе.

³ Hoyer N. Man into Woman: The First Sex Change. 1933.

Серьезное изучение трансгендерных личностей началось лишь во второй половине XX века. Главной фигурой в этой сфере стал Гарри Бенджамен и группа его соратников. Бенджамен привлекал ученых из самых разных сфер медицины, психологии, чтобы вместе работать с пациентами и изучать трансгендерных личностей. Главный его труд «Феномен транссексуальности»⁴ стал ведущим в изучении трансгендеров на протяжении XX - начала⁵ XXI века.

Американский ученый Верна Булло также исследовал проблему транссексуальности, возникновение, историю развития данного феномена, кроме того, изучал сексуальную жизнь трансгендерных личностей.

После исследований Г. Бенджамена и В. Булло советский и российский психиатр Александр Бухановский продолжил исследование феномена транссексуальности, поведение и психологическое состояние людей, желавших изменить пол, на основе исследований А. Бухановский написал книгу «Трансексуализм и сходные состояния»⁶.

По сравнению со сферой социологии и медицины, транссексуальность в области искусства изучается не достаточно, однако такие исследования проводятся. Гендерные исследования в кино начались проводиться в 1960е-1970е, когда теория кино стала академической дисциплиной. Современные исследования транссексуальности в кино в большей степени оформлены в небольших трудах, либо в научных статьях. Так, статья Д. С. Пчелкиной⁷ направлена на изучение визуализации гендера в искусстве, статья рассматривает тему того, почему искусство необходимо рассматривать, как сферу формирования гендера и гендерной идентичности. Д. Д. Миронов и Т. Ф. Ляпкин в статье «Кино как средство выражения культурных смыслов»⁸ обращаются к произведениям киноискусства, которые визуализируют

⁴ Benjamin Harry. The Transsexual Phenomenon: a Scientific Report on Transsexualism and Sex Conversion in the Human Male and Female. 1966.

⁵ Верна Булло – американский историк и сексолог, профессор Нью-Йоркского университета, автор более 50 научных трудов, посвященных гендерным исследованиям.

⁶ Бухановский А. О. Трансексуализм и сходные состояния. 2016.

⁷ Пчелкина Д. С. Искусство как область конструирования гендера и гендерной репрезентации. 2017

⁸ Миронов Д. Д., Ляпкин Т. Ф. Кино как средство выражения культурных смыслов. 2015г.

художественный образ, репрезентирующий гендерную идентичность. С. Г. Николаева., Е. И. Винник⁹ также обращаются к конструированию цельного образа трансгендера, визуализированного в произведениях искусства. Акцент ставится, прежде всего, на проработку внешности, презентацию деталей одежды.

В связи с «трансгендерной революцией» 2014-2015 гг. А. Ю. Чукуров в работе «Трансгендерность как феномен культуры и его репрезентация в художественном тексте»¹⁰ описывает трансгендеризм с позиции культурного явления и рассматривает, как транссексуальные личности представлены в различных видах искусства. Статья Ю. В. Журавлевой «Феномен транссексуальности: точки соприкосновения науки, кино и психотерапии»¹¹ посвящена изучению визуализации феномена транссексуальности в произведениях киноискусства на примере анализа фильма Т. Хупера «Девушка из Дании». А. Д. Номеровская в работе «Трансгендерное общество: воспроизводство гендерной идентичности в массовой культуре»¹² также обращается к проблеме транссексуальности и способах визуализации данной темы, в современных медиа.

Русскоязычные исследования феномена транссексуальности в кинематографе и культуре весьма ограничены. И. В. Ушкова., Е. Ю. Киреев в работе «Трансгендерность в современном российском обществе»¹³ отметили низкий уровень понимания обществом проблемы транссексуальности, качеством медицинского обслуживания, а также прочие негативные факторы. Поэтому целесообразнее всего, стоит обратиться к некоторым зарубежным исследованиям.

⁹ Николаева С. Г., Винник Е. И. Гендер, язык, текст: поиски неявных связей и взаимосвязей. 2017 г.

¹⁰ Чукуров А. Ю. Трансгендерность как феномен культуры и его репрезентация в художественном тексте. 2017

¹¹ Журавлева В. Ю. Феномен транссексуальности : точки соприкосновения в науке, кино и психотерапии. 2016.

¹² Номеровская А. Д. Трансгендерное общество: воспроизводство гендерной идентичности в массовой культуре. 2011.

¹³ Ушкова И. В, Киреев Е. Ю. Трансгендерность в современном российском обществе. 2017.

В своей диссертационной работе «Crossdressing cinema¹⁴: an analysis in transgender representation in film»¹⁵ доктор философских наук Джереми Рассел Миллер рассматривает визуализацию транссексуалов в кино, анализируя различные произведения киноискусства, различные эпохи и реакцию зрителя на появление переодетых мужчин/женщин на экране.

Бартош Стащистин в киноведческих статьях также исследует феномен crossdressing cinema, перевоплощение мужчин в женщину на экране кинотеатра, на сцене в театре. Автор анализирует crossdressing cinema на основе польского кино, репрезентирующего это тему. Начиная с 30х годов до настоящего времени, Бартош Стащистин приводит примеры произведений киноискусства, включающих cross-гендерные роли и их значение в кинематографе. А также смелые театральные crossdressing постановки, такие, как «Гамлет» (1986) режиссером спектакля, между прочим, был известный кинорежиссер Анджей Вайда¹⁶.

Журналист сайта газеты «The Guardian»¹⁷ Бен Уолтерс посвятил ряд статей теме перевоплощения мужчины в женщину, и, наоборот, перевоплощение женщины в мужчину в кинематографе. Бен Уолтерс начинает исследования кино с 20-х годов XX века и приводит примеры экранной трансформации образов, автор обращается к обмену гендерных ролей у киногероев.

Майкл Биллингтон¹⁸ исследует схожую тему, но в театральном искусстве, при этом отмечает сходства и различия смены гендерных ролей персонажей кинематографа и театральных героев.

¹⁴ Crossdressing cinema - вид кино, где визуализируется гендерная смена ролей, мужчина переходит в женщину, и наоборот, это может быть, как костюмированным представлением, так и попыткой визуализации трансгендерного перехода.

¹⁵ Miller J. R. Crossdressing cinema: an analysis in transgender representation in film. 2012. 272с.

¹⁶ Анджей Вайда – известный польский режиссер.

¹⁷ The Guardian – самая популярная Британская газета, специализируется на публикации волнующих, громких разоблачающих политических, культурных, социальных тем.

¹⁸ Майкл Биллингтон – знаменитый британский театральный критик и кинокритик. Работал в журнале «The Guardian», «The New York Times», «The Illustrated London News».

Однако *crossdressing cinema* не дает полной визуализации жизни транссексуальных людей, а скорее проверяет реакцию зрителя и делает попытки исследования гендерной смены ролей.

Значительные исследования о визуализации трансгендерных личностей в массовой культуре сделал Давид Альдебра. Труд «Репрезентация трансгенеров в популярных фильмах»¹⁹, посвящен рассмотрению транссексуальных персонажей, их визуализации, воспроизведению истории трансгендерного перехода и самосознанию транссексуалов.

Более объемное исследование было проведено в 2013 году Джессикой Джоуб, университет Кентуки. Труд «Transgender representation in Media»²⁰ также посвящен визуализации образа транссексуальной личностей на телевидении (новостные, развлекательные, образовательные передачи), в рекламе, в кинематографе (на примере популярных фильмов, начиная с 90х XX века годов). Джессика Джоуб выявила, как позитивные стороны репрезентации трансгендерных личностей, так и негативные.

Работа 2018 года Джульетты Жак «фантастический прыжок: переломный момент в трансгендерном кино»²¹ посвящена фильмам, где главные персонажи – трансгендерные женщины. При анализе визуализации трансгендерных женщин, Джульетта Жак рассматривает кинематограф с 1930х годов до настоящего времени.

В журнале «Gender, Place & Culture» китайская исследовательница Changzhou He опубликовала работу в виде исследовательской статьи «transgender performance in contemporary Chinese films»²², исследование посвящено визуализации трансгендерных личностей на экране. Однако в центре внимания актер, который входит в образ женщины, то есть совершает трансформацию лишь для роли, и напротив, актер, который является трансгендером в реальной жизни.

¹⁹ Alberda David. Transgender representation in popular cinema. 2010.

²⁰ Jobe Jessica. Transgender representation in Media. 2013.

²¹ Жак Джульетта. Фантастический прыжок: переломный момент в трансгендерном кино. 2016.

²² Hee Changzhou, Transgender performance in contemporary Chinese films. 2016.

Американский исследователь Ной Дж. Доннелли в своей статье «How Does Mainstream Cinema Represent Transgender Characters»²³ исследует не только визуализацию трансгендеров, но и эффект, производимый на зрительскую аудиторию, и какие эффекты трансгендерные фильмы оказывают на жизнь людей, поменявших пол.

Объектом исследования являются произведения игрового киноискусства «Такая же, как я: История Гвен Араухо»., режиссер Агнешка Холланд²⁴., 2006г. «Девочка»., режиссер Лукас Донт.,2018г

Предметом исследования - способы визуализации проблемы транссексуальности в произведениях игрового киноискусства «Такая же, как я: История Гвен Араухо»., режиссер Агнешка Холланд., 2006г. «Girl»., режиссер Лукас Донт²⁵.,2018г.

Цель и задачи исследования.

Цель исследования - раскрытие способов визуализации проблемы транссексуальности в произведениях игрового зарубежного киноискусства.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач:**

- Исследовать феномен транссексуальности
- Исследовать причины обращения кинематографа к проблеме транссексуальности, как к феномену
- Провести методический анализ произведений киноискусства «Такая же, как я: История Гвен Араухо»., Агнешки Холланд.,2006 и «Girl» Лукаса Донта.,2018.
- Проанализировать способы визуализации проблемы транссексуальности в произведениях киноискусства «Такая же,как я: История Гвен Араухо».,Агнешки Холланд.,2006 и «Girl» Лукаса Донта.,2018 для выявления

²³ Donnelly Noah J. How Does Mainstream Cinema Represent Transgender Characters.2017.

²⁴ Агнешка Холланд – польский кинорежиссер и сценарист. Снимает игровые, документальные и рекламные фильмы.

²⁵ Лукас Донт – бельгийский режиссер и киносценарист. Начинал, как режиссер короткометражных работ. Получил приз «Золотая камера» за лучший полнометражный дебют на Каннском кинофестивале.

возможностей киноязыка и художественной ценности фильмов о транссексуалах.

Методология исследования.

Методология исследования разработана в связи с выбором предмета и объектов исследования. Для исследования и анализа произведений киноискусства «Такая же, как я: История Гвен Араухо», 2006 и «Girl» Лукаса Донта выбран формалистический и актуально-исторический подход. Также для анализа использован метод философско-искусствоведческого анализа и применены общенаучные методы исследования, монография В. И. Жуковского «Теория изобразительного искусства»²⁶, монография М.В. Тарасовой «Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства», а также труд В. Стораро «Живопись светом».²⁷

Теоретическая и практическая значимость.

Результаты работы могут быть использованы в нескольких сферах человеческой деятельности. Во-первых, в качестве дополнения к исследованиям, направленным на изучение образа транссексуальных личностей в киноискусстве, кроме того, в некоторых социологических, культурных, гендерных исследованиях. Кроме того, результаты работы могли бы быть представлены в качестве дискуссионной проблемы на научных конференциях. Также данная работа и ее результаты будут актуальны и полезны при написании работ, посвященных идентичной проблеме, или проблеме поиска индивидом собственного Я.

Структура работы.

Данная выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников, заключения.

Глава I.

I.1. История феномена транссексуальности.

²⁶ Теория изобразительного искусства : В. И. Жуковский. - Санкт-Петербург : Алетейя, 2011. - 495 с.

²⁷ Storaro V. «Writing with light». Part II. Colors. Electa. Accademia-dell' imagine. Milan 2002. 332p.

Как известно, профессиональное изучение феномена транссексуальности началось лишь во второй половине XX века, однако явление гендерной дисфории возникло достаточно давно. Известная история женщины фараона – Хатшепсут, и ее дочери Нефруры свидетельствует о том, что женщины прибегли к изменению своего внешнего вида в политических целях. Однако не только политические, но и психологические факторы сыграли роль в таком изменении. Исследования историков склоняются к тому, что женщина-фараон никогда не поощряла свою женскую природную сущность, у нее не было расположенности к классическим дамским интересам, украшениям, нарядам. Тем не менее, ни в коем случае, нельзя говорить с уверенностью о том, что 3000 лет назад Хатшепсут действительно совершила трансгендерный переход. Хотя эту историю можно отнести к ранним упоминаниям о трансгендерном мужчине.

В более поздние периоды гендерный переход совершался людьми, как путем примитивных операбельных вмешательств, так и без, причем трансформация носила не только психологический, но культурный и религиозный характер. Например, в Индии до сих пор существует каста «Хиджра», численность ее довольно обширна, в касту входят трансгендерные женщины, которые ранее были мужчинами. Члены касты поклоняются божеству Бахучара Мате, которая является аватаром Богини Дурги. Бахучара мата изображается в образе женщины, сидящей на петухе, таким образом, подчеркивается доминирование женского начала над мужским. Необходимо вспомнить, что в Древней Греции также существовали культы, которые требовали служения именно евнухов и трансгендеров. А именно, это был культ Артемиды и Кибелы. Также считалось, что Богиня – мать Кибела принадлежит третьему полу, по сохранившимся памятникам можно проанализировать ее образ. Обращаясь к скульптуре 60 г. до н. э., заметны некоторые не традиционные черты, так, несмотря на то, что Кибела изображена, как восседающая на троне женщина, ее нижняя часть, достаточно массивная, ступни тяжелые, имеют мужской

характер, руки сильные, грубые, гигантские пальцы, также ее поза напоминают позу сидящего мужчины, ноги широко расставлены. Кибела изображена в образе либо женственного мужчины, либо мужественной женщины, исторические данные и свидетельства подчеркивают принадлежность богини к третьему полу.

В древнем Риме нашлось несколько свидетельств о существовании трансгендерных мужчин. В записях Плиния и Лукиана нашлись факты, доказывающие изменения жизни женщин, которые трансформировались в мужчин. Однако в данных случаях физической трансформации и оскотления не было. Женщины обрили голову, развивали мускулатуру и во всем отношении жили как мужчины, в то же время Плиний и Лукиан говорят о том, что транссексуалы отдавали предпочтение собственным психическим характеристикам, а не физическим. Это можно связать с разными факторами, например, что профессионального операбельного вмешательства просто не существовало, но во главе всего, остается факт, что транссексуальные личности, прежде всего, переживали внутреннюю, психологическую трансформацию, живя в теле женщины, они мыслили и действовали, имели желания, как мужчины.

В период Ренессанса есть многочисленные свидетельства о попытках мужчин стать женщинами. Например, всем известный двор и увлечения Анри III короля Франции славился странным явлением – миньонов. Члены группы миньонов, в том числе Анри III, носили платья, макияж, вели себя, как женщины при дворе, на балу, на прогулках. Такая страсть к женским перевоплощениям появилась у Анри III с детства, безобидные игры матери и переодевания мальчика повлияли на желание короля попробовать стать женщиной, это желание вылилось в феномен, называемый гендерной дисфорией. Об этом свидетельствуют, как записи шокированных придворных, так и изображения короля, научные исследования.

События того времени обращают внимание также на еще одного монарха, обвиняемого в транссексуализме. Елизавета I Тюдор была не раз

названа мужчиной в женском облики. Существуют множество легенд, где Елизавета I демонстрирует свои половые признаки. Щетина, спрятанная под белой свинцовой пудрой, развитая мускулатура, по-мужски спортивное тело, чрезмерная любовь к скачкам, отсутствие супруга и ярое нежелание выходить замуж. Разумеется, эти причины можно связать с трагической судьбой матери Елизаветы, однако в истории сохранились несколько дневников придворных с записями такого характера. Доказательств того, что Елизавета действительно была мужчиной в женском платье не было, но нельзя упускать тот факт, что общество того времени все-таки допускало возможность иной формы жизни, в ином поле, данном не от рождения.

В том же XVI веке нашлась реальная фигура, сожженная за смену биологического пола. Анри Этьен – транссексуальный мужчина, успешно живший именно как мужчина. Анри Этьен имел жену и собственное торговое дело. Однако усиление противостояния католиков и гугенотов, засилие и свирепство папских кардиналов на территории Франции привело к поимке трансгендерного мужчины. Обвиняемому был дан выбор быть убитым, или жить, как женщина. Анри Этьен выбрал смерть, поскольку изначально идентифицировал себя, как мужчина.

В начале XVII века на территории Нидерландов было зарегистрировано более 50 случаев, когда женщины совершали трансгендерный переход. Транссексуальные мужчины служили в армии, занимались мужскими делами.

В XIX веке жители Европы также совершали трансгендерный переход и жили в течение многих лет, как женщины, будучи мужчинами, и наоборот. Однако в каждом случае людям приходилось быть разоблаченными и возвращаться против своей воли к биологическому полу, носить женскую одежду, коротать свои дни в сумасшедших домах.

В сумасшедших домах кончили свою жизнь и транссексуалы начала XX века, лишь Лили Эльбе(Эйнару Вегенеру – датскому художнику) удалось изменить пол при помощи гормональной терапии, хирургического

операбельного вмешательства. Эксперимент прошел неудачно, Лили Эльбе скончалась.

Профессиональное изучение трансгендерных личностей началось лишь во второй половине XX века. Американскому врачу Гарри Бенджамину в послевоенные годы довелось познакомиться с семьей, где ребенок, рожденный мальчиком, хотел стать девочкой. Доктор начал обследовать пациента, привлекая различных специалистов, которые в последствие организовали целое сообщество по помощи трансформации трансгендерных личностей, как операбельно, так и с помощью гормональных препаратов.

Этот случай определил дальнейшую специализацию Гарри Бенджамина. В 1954 году врач ввел термин «транссексуализм», несмотря на критику, доктор продолжил заниматься изучением людей с гендерной дисфорией и в 1966 году, на основе многолетних исследований, Бенджамин выпустил свой главный труд «Феномен транссексуальности», где некоторые фрагменты книги направлены на изучение транссексуальности в культуре, мифологии и истории. Первоначально транссексуальности было присвоено имя в честь доктора «Синдром Гарри Бенджамина».

Гарри Бенджамин был действительно заинтересован в том, чтобы помочь таким людям, поскольку транссексуальность это неврологическое заболевание. Оппозицию ему составили врачи того времени, которые считали, что лечение транссексуализма возможно лишь психотропными препаратами, ошибочно приравнивая трансгендеров к гомосексуалистам.

В конце XX века начинает разрабатываться терминология феномена транссексуальности. Многие ученые, занимавшиеся этой проблемой в 1980е годы, также начали вводить различные термины, по мере изучения проблемы гендерной дисфории. Итак, понимание базового словарного запаса имеет решающее значение для понимания этого раздела и его цели. Итак, термин «Трансгендер относится к человеку, чья гендерная идентичность отличается от биологического пола, полученного при рождении. Это термин и может

относиться к людям при разной степени трансгендерного перехода, как до операбельного вмешательства, так и после него.

Термин «Транссексуал» относится к личности, которая подвергается либо хирургическим, гормональным, либо законным средствам жить полноценно, как пол, противоположный биологическому полу, полученному при рождении.

«Трансгендерный переход» - период времени, в течение которого человек учится жить как пол, противоположный биологическому полу. Так, существует трансгендерный переход, когда мужчина переходит в пол женщины, и когда женщина переходит в пол мужчины. Таким образом, человек становится транссексуальной женщиной, когда совершает переход, или транссексуальным мужчиной. При этом сексуальные предпочтения и ориентация, могут меняться со сменой пола, но также могут и сохраняться. Транссексуальные женщины/мужчины могут также предпочитать женщин, или мужчин, это зависит от их ориентации.

Так, исторические факты свидетельствуют о том, что проблема транссексуальности возникла достаточно давно, еще задолго до появления должного медицинского оборудования и препаратов. Многие считают, что транссексуальность это психическое отклонение, поскольку человек отвергает свой биологический пол. Люди, страдающие гендерной дисфорией, подвергались и подвергаются вмешательствам психотерапевтов. Однако с появлением Гарри Бенджамина появился иной взгляд на эту проблему, общество толерантно относится к трансгендерам, в 2014-15 годах феномен транссексуальности вошел в моду. Известны многие медийные личности, которые изменили пол, такие как модель Андреа Пежич, режиссеры Вачовски, шоувумен Кейтлин Дженнер и другие.

Сегодня трансгендерный переход достаточно распространенное явление, однако большинство транссексуалов подвергаются насилию, презрению и непониманию со стороны окружающих людей. Так, исследование Голландского социолога Джоза Мотманса «Geweld op basis van

transgenderisme: eerste beschrijvende resultaten» показывает, что существует значительный процент трансгендеров, подвергавшихся вербальному, физическому насилию. Как правило, жертвы не обращаются в полицию, поскольку боятся, либо не видят в органах власти поддержку и понимание.

I.II. Типология раскрытия проблемы транссексуальности в кино.

Поскольку кинематограф способен менять сознание людей и отношение к той, или иной проблеме, режиссеры обращаются к трансгендерному кино, дабы раскрыть феномен с другой стороны, и сформировать более гуманное, толерантное отношение к представителям данной группы. Кроме того, некоторые авторы демонстрируют проблему транссексуальности не только для того, чтобы вызывать сочувствие у публики, но и для придания некоторой эстетики своим картинам, поэтому в данном случае, транссексуальное кино может вызывать у зрителя неоднозначные чувства, также как и моделировать неоднозначные картины мироотношения.

В произведениях киноискусства можно встретить самые различные состояния транссексуальных людей, а также стадии их перехода, от начальной, до более завершенной. Эти факты зависят от идеи фильма, сюжета, и первоисточника, если в основу положено литературное произведение или реальная история.

Также известно, что кино способно формировать образы и влиять на отношение людей к проблеме. Транссексуальное кино влияет на сознание зрителей, раскрывает феномен транссексуальности с другой стороны, образ, демонстрируемый на экране и средствах масс медиа, формируется, как правило, популярными фильмами, вырабатывая толерантность и более серьезное отношение к данной проблеме. Но нельзя забывать, что кинематограф может также демонстрировать и негативный, отталкивающий образ.

Итак, при анализе произведений киноискусства о трансгендерах можно выявить, что сюжет базируется, как правило, на их личности и жизни. Многие исследователи, усматривают в трансгендерном кино, традиции Пекинской оперы, на примере произведения киноискусства *«Прощай моя наложница»*, 1993г можно увидеть огромное количество макияжа, одежд, а также в центре внимания актер, который исполняет конкретную женскую роль.

Кроме того, в Японском театре Кабуки в 17 веке появился определенный род ролей, например таких, как «Оннагата». Дословно «Оннагата» - актер, который воплощает на сцене женскую натуру, воссоздает женский образ, то есть мужчина, играющий женщину.

Позднее, в 1920е годы традиции театра Кабуки и амплуа «Оннагата» перешли в кинематограф. «Оннагата» имело несколько подразделений, актеры были распределены по возрасту, характеру, социальному положению, например «Вакаоннагата» - роль молодой девушки или принцессы, а «Тосима» - роль женщины среднего возраста, которую опять же играл мужчина.

Известно, что актеры театра Кабуки, исполняющие женские роли, в кинематографе добились значительных успехов, но уже играя мужских персонажей. Эти события относятся к 1950-1960 годам, актер театра и кино Накамура Утаэмон VI получил звание «Живое Национальное сокровище Японии», а в самой известной популярной экранизации об «Оннагата» - «Мечь Юкинодзё», сыграл Кадзуо Хасэгава, который также получил премию «Народного почета».

Однако в 1960 история «Оннагата» в кино и театре не заканчивается. Бандо Тамасабуру V, известный благодаря классическим постановкам и ролям Электры, леди Макбет, Джульетты и др., в 1990е годы одновременно сыграл и мужскую и женскую роль в кинофильме и театральной постановке «Настасья» Анджея Вайды.

Постановка и кинокартина получились очень интересными и неоднозначными, поскольку сочетали в себе литературное произведение русского писателя Ф.М. Достоевского, традиции театра драмы и традиции театра Кабуки.

Кроме того, учитывая тот факт, что Анджей Вайда является представителем Европейской культуры и более того, его фильмы содержат в себе характеристики национального Польского кино, можно отметить, что, таким образом, произошло взаимодействие культур, ведь фильм и театральная постановка ставились на двух языках: японском и польском, также съемки проходили в обеих странах. Кроме того, Европейскому зрителю было позволено, с другой стороны, увидеть феномен «Оннагата», ведь такое перевоплощение требует огромного мастерства и имеет богатую историю. Также одновременно играя мужскую и женскую роль, через своего персонажа, Бандо Тамасабура и Анджей Вайда еще раз показали, что человек имеет двойственную природу и сочетает в себе мужское и женское начало.

Возвращаясь к событиям прошлого, также можно вспомнить тот факт, что средние века и эпоху Возрождения, актеры на сцене, преимущественно были мужчинами, и играли женские роли. Многие из них серьезно обвинялись, поскольку брали на себя смелость выглядеть слишком достоверно, как женщина. Психолог Роджер Бейкер на основе исследования данной проблемы выделил «ложное» и «истинное» в такого рода переодеваниях. Получается, что попытки выглядеть достоверно, как женщина на сцене, могли иметь не только ролевой характер, но и психологический. Актеры не могли признаться в том, что их гендерная идентичность не соответствует биологическому полу. Сцена была единственным местом, где можно было почувствовать себя женщиной.

Эта ситуация обыгрывается в кинофильме 1998 года «Влюбленный Шекспир», однако на запрет женщинам появляться на сцене, режиссер отвечает тем, что женщины, желающие заниматься театральным искусством, маскировались, переодевались в юношей, чтобы получить и исполнить роль.

В 2004 году «Красота по-английски» демонстрирует традиции Шекспировского театра, где также рассматривается феномен переодевания, перевоплощения, однако здесь режиссер говорит уже о другой проблеме и делает главного персонажа – мужчину, не только женщиной на сцене, но и наделяет его женскими характеристиками и качествами в реальной жизни. Фильм завоевал несколько номинаций и был выдвинут на «Оскар», поскольку демонстрирует нестандартный подход к проблеме трансформации, перевоплощения, отображения мужского и женского.

Тем не менее, оба фильма содержат элементы *crossdressing cinema*, которое появилось еще в 1910 годах. И, несмотря на то, что трансгендерное кино достаточно современное явление, оно обязано своим появлением именно *crossdressing cinema*.

Изначально элементы *crossdressing cinema* вводились в фильм в связи с некоторыми случаями. Во-первых, это было необходимо для воспроизведения литературного сюжета, во-вторых, расширение развлекательной составляющей фильма, в других случаях, это просто дополнение к сюжетам с приключениями, разоблачениями. По мере развития кинематографа *crossdressing cinema* перерастает в такое направление, как трансгендерное кино.

Так, *crossdressing cinema* это кино, которое демонстрирует переодевание мужчину в женщину, или наоборот, чтобы достичь определенных целей. Вместе с переодеванием, герой принимает на себя не просто иную одежду, но и образ, действия, таким образом, переодеваясь, перевоплощаясь, мужской персонаж становится женщиной, женский персонаж становится мужчиной. В комедиях Чарли Чаплина, таких как «*Woman*» такой прием неоднократно использовался. Многие комики того времени также обращаются к элементам *crossdressing cinema*, как к развлекательным приемам. Однако немецкий фильм 1918 года «*Я не хочу быть мужчиной*» содержит более серьезные жанры, такие, как психологическая драма. Интересно, что *crossdressing cinema* этого периода

производились в основном в США и Германии, в последствие к этим странам добавиться Мексика.

В 1930е годы многие режиссеры экранизируют комедию У.Шекспира «*Как вам это понравится?*», где элементы *crossdressing cinema* воплощаются в действиях главной героини Розалинды, она переодевается в юношу. Самой популярной стала экранизация Поля Циннера. Также существует множество иллюстраций и портретов переодетой девушки, один из самых известных принадлежит руке Роберта Макбета.

Комедия Шекспира «12 ночь» была также экранизирована множество раз, с элементами так называемого *crossdressing cinema*. Ни одна из экранизации 1933,1955,1986 годов не исключает элемента переодевания, и демонстрирует как женщина во имя достижения цели, входит в мужской образ.

Тем не менее, элементы *crossdressing cinema* в 30-40 годы появлялись в фильмах с жанрами : комедия, музыкальная комедия, мюзикл. Например, «*Виктор и Виктория*»,1933., «*Свильвия Скарлетт*»,1935., «*Черная овца в Вайтхолле*» ,1942.

В 1953 году в Америке вышел скандальный революционный фильм с громким названием «*I changed my sex*», даже постер к этому произведению был весьма не однозначный, изображение персонажа разделено на две части: мужскую и женскую, также на постере присутствуют кричащие надписи «Кто я?» «Мужчина или женщина?» «Глен или Гленда?». Главную роль в фильме сыграл мужчина – Эд Вуд. Фильм был ограничен для показа и жестоко раскритикован, во многих прокатах страны меняли название на более консервативное.

В 1950е-1960е годы к комедийным фильмам с элементами *crossdressing cinema* добавляются такие жанры, как криминал, триллер, драма. Тем не менее, главенствующим жанром является комедия. Очевидно, что кинематограф использовал элементы *crossdressing* в основном для развлечения публики. Особенного значения переодеванию и смене ролей не

придавалось. Лишь в фильме «*Психо*», 1960 Альфред Хичкок использовал перевоплощение мужчины в женщину, чтобы продемонстрировать проблему, связанную с психическими расстройствами персонажа. В 1961 году появляется еще один триллер – хоррор «*Homicidal*», где мужскую роль исполнила женщина.

1970е-1980е года в *crossdressing cinema* стали сплошным фарсом, поскольку Голливудские фильмы с элементами переодеваний раз за разом получали награды. Ремейк фильма 30х годов «*Виктор и Виктория*» получил Оскар в нескольких номинациях, знаменитый фильм с Дастином Хоффманом «*Тутси*» также получил Оскар. Эти фильмы стали настолько популярными и кассовыми, что собрали более 100 миллионов долларов. Таким образом, в то время, как Голливуд собирает деньги, аудитория смеется над образом мужчины, переодевом в женщину, или над женщиной, надевающей смокинг.

Несмотря на то, что транссексуальность в 1970-1980е годы не являлась распространенным, популярным явлением, такие люди, несомненно, существовали. Таким образом, кино сделало трансгендера того времени предметом для насмешек. Момент переодевания и сюжет, на протяжении которого, переодевший герой продолжает существовать в образе, вызывает у публики неоднозначные реакции, но прежде всего, это смех, презрение, нежели адекватное восприятие проблемы.

Но в 1990е годы ситуация меняется, поскольку особенно сильно начинает развиваться медиальная сфера, возрастает популярность телевидения, интернета. В мир медиа приходят так называемые феномены «хакерских сливов», когда секретная информация приобретает публичный характер.

Представляется возможным говорить об экономических, политических событиях, которые раньше были в негласности. С 1990х годов общество готово говорить о социальных модификациях. Кроме того, в 1990е годы в режиссерскую деятельность приходят любители.

Таким образом, 1990х-2000х годов визуализация трансгендерных персонажей в кино, приобретает другой вид. Центральными фильмами того времени стали произведения Кимберли Пирс *«Парни не плачут»*, 1999, Алэн Берлинер *«Моя жизнь в розовом цвете»*, 1997 и *«Трансамерика»*, 2004., Дункана Такера. Картины посвящены опыту трансгендерных персонажей, для которых внешний мир представляет реальную угрозу. Несмотря на полную смену взглядов, касаясь темы и визуализации образа трансгендера, персонажи вызывают у зрителей не сочувствие и желание проникнуться темой, а лишь симпатию, тем не менее, эти фильмы могут вызывать высокий уровень самоидентификации зрителя с персонажем, что влияет на развитие художественной коммуникации и лучшее понимание основной идеи произведения киноискусства.

С приходом 2000х годов, кинематограф полностью модернизируется и подход режиссеров к теме трансгендерного перехода меняется. Персонажи больше не объекты насмешек и комичных сцен, как это было до 1990х годов, однако, современные комедии все-таки используют элементы *crossdressing cinema* для увеличения комичного эффекта, такие, как *«Дом большой мамочки»*, *«Такие разные близнецы»*.

Тем не менее, кинематограф 2000х-2010х годов вводит новые значения и символы для приближения проблемы к зрительской аудитории. Так, публика начинает чувствовать героев не только на уровне симпатии, а также и на уровне эмпатии, поскольку происходит более сильная самоидентификация. Режиссеры вводят в фильм психологические аспекты, демонстрируют гормональную терапию, подготовку к операбельному вмешательству, раскрывают зрителю истинные причины смены пола, как персонаж осознает себя в разных стадиях перехода, показывается ощущения героев.

С 2000х годов появляется яркое репрезентативное трансгендерное кино. Так, в 2006 году вышел фильм *«Завтрак на Плутоне»*, которые переносит зрителя в 1970е годы, в центре внимания жизнь транссексуальной женщины,

однако акцент на внешние события достаточно сильный. Зритель видит, как непросто живется такому человеку, и самое важное, что отношение в обществе к таким людям с 1970х годов по 2000е не изменилась. Более того, режиссер делает своего героя/героиню отверженным всеми персонажем, против него выступает не только общество, но и церковь. В фильме поднимаются различные философские, религиозные, социальные позиции по отношению к трансгендерам.

В 2010е годы образ трансгендера в кино претерпел еще больший ряд изменений, режиссеры пытаются открыть все интимные стороны жизни и углубиться в психологическую сторону жизни персонажей. Так, фильм Ксавье Долана *«И все же Лоранс»*, 2013., демонстрирует историю транссексуальной женщины, с момента осознания, до момента смены образа. Операбельного вмешательства в фильме нет, акцент становится на внутренних и внешних условиях. Однако Ксавье Долан отводит значительную часть фильма именно внешним условиям: непонимание близких людей, проблемы на работе, проблемы в семье, потеря любимого человека. Как таковых причин, почему герой решил изменить пол отсутствует. Есть лишь некоторые свидетельства, подтверждающие, что Лоранс Алия с детства любил платья и украшения. Мать героя говорит о том «я думала, ты гей». Ксавье Долан на примере этого диалога, как раз таки вводит в фильм общественное непонимание проблемы, так как транссексуалов, действительно, часто по ошибке называют гомосексуалами и демонстрируют подобающее отношение.

Фильм того же 2013 года *«Даллаский клуб покупателей»* также демонстрирует транссексуальную женщину, однако персонаж является второстепенным. Тем не менее, раскрывается та же проблема, что и в фильме *«И все же Лоранс»* - общественное презрение, негативные внешние условия. Персонажа Джарета Лето называют словами, относящимися к гомосексуалистам, хотя герой/героиня – трансгендерная женщина.

Тем не менее, современное кино популяризирует образ транссексуала. Пик транссексуальности пришелся на 2014-2015 годы. В сериальной культуре это явление также поддерживается. Сериал *«Очевидное»* 2014 года обращается к личности пожилого мужчины, который имеет большую семью, и, в общем, является успешным. Однако мужчина хочет стать женщиной. Вдруг в зрелом возрасте герой осознает свою гендерную идентичность и принимает ее, остается лишь решить вопрос с близкими, окружающими. Создатели сериала также акцентируют свое внимание на внешних условиях больше, чем на внутренних, психологических переживаниях.

В 2015 году вышла потрясающая костюмированная драма Тома Хупера *«Девушка из Дании»*, фильм посвящен истории официально первой в мире транссексуальной женщине (имеется в виду путем хирургической операции). В основу сюжета легла биография датского художника Эйнара Вегенера (Лили Эльбе), режиссер детально демонстрирует стадии трансгендерного перехода, делает попытку осветить некоторые причины трансформации, но углубляется в то, что транссексуальность это своего рода, патология. Том Хупер даже говорит о некотором раздвоении личности. Герой фильма, объясняет некоторые свои поступки словами *«Это был не я, это была Лили»*.

Таким образом, в современных фильмах о транссексуальных личностях можно выделить некоторые обязательные сюжетные линии, которых придерживаются режиссеры при создании. Во-первых, это осознание себя, как человека, который принадлежит иному полу, нежели тому, который присвоен при рождении. Так, авторы освещают проблему гендерной дисфории и поведение персонажей, в период самосознания. Как правило, фильмы демонстрируют транссексуальных женщин (мужчин, совершивших трансгендерный переход). В произведениях киноискусства на знаковом, символическом уровне демонстрируются вещи, соприкасаясь с которыми, персонажи чувствуют свою принадлежность к иному полу. Это могут быть платья, украшения, обувь, предметы косметики и многое другое, что ассоциируется с женщиной. Например, *«красной тканью»* -

возбудителем, своего рода, пробуждением истинной сущности персонажа в фильме *«Девушка из Дании»*, Тома Хупера явилась как раз таки женская одежда, сначала платье, затем нижнее белье.

Однако во многих фильмах, режиссеры акцентируют свое внимание уже на стадии трансформации, когда герой полностью меняет свой внешний вид, наносит косметику, надевает иную одежду. Этот прием взят из *crossdressing cinema*, в таких фильмах, внимание как раз таки акцентировалось на внешнем убранстве, внешнем образе. Например, сцены *«Тутси»*, 1982., Синди Поллак., где значительная часть времени посвящена трансформации мужского образа в женский.

Также в трансгендерном кино есть пункт, когда герой ведет борьбу, прежде всего с собой, таким образом, прослеживается некая эволюция не только внешнего, но и внутреннего состояния персонажа. Герой учится жить как мужчина или женщина не только в бытовом, социальном плане, но и думать, действовать, как пол, который он себе присваивает.

На основе приведенных в пример репрезентативных фильмов, можно выделить основной недостаток трансгендерного современного кино. Режиссеры большую часть сюжета отводят внешним условиям, с которыми сталкиваются транссексуальные личности. Лишь в немногих фильмах это показывается менее детально, однако в основном обязательно присутствует насилие, непонимание, оскорбление, отторжение, разрушается жизнь не только трансгендера, но и окружающих людей. Эти внешние факторы, несомненно, имеют место быть и в реальной жизни. Тем не менее, кинематограф упускает главную компоненту проблемы транссексуальности. Это, прежде всего, психологическое состояние героя, борьба с собой, со своим внутренним Я, попытки маскировать свою принадлежность к другому полу, попытки осознать, почему комфорт не может быть достигнут в собственном теле, почему возникает ненависть и неприятие своего тела, своего биологического пола.

Так, остается дистанция между зрителем и осознанием проблемы, поскольку аудитория не может проникнуться внутренними, психологическими проблемами транссексуального персонажа, ведь акцент, прежде всего, ставится на внешних условиях. Путем введения в фильм чрезмерного насилия, оскорбления и прочих ситуаций, у зрителя может возникнуть чувство жалости, а не желание понять истинные причины трансгендерного перехода.

Тем не менее, в трансгендерном кино время, место действия, мир выступают в роли агрессора по отношению к людям, решившим изменить свой врожденный пол. Режиссеры, делают своих персонажей психически нездоровыми людьми. Авторы фильмов исключают тот факт, что трансформация личности может быть произведена с целью исправить ошибку природы.

Во-вторых, персонажи, совершившие трансгендерный переход, терпят фиаско в плане романтических отношений. Рушится их любовь, например в фильме *«И все же Лоранс»*, 2013., *«Девушка из Дании»*, 2015., *«Завтрак на Плуtone»*, 2006., и др. Также фильмы визуализируют проблему транссексуальности достаточно поверхностно, несмотря на то, что сюжеты отягощены насилием и общественным порицанием, они достаточно гуманны по отношению к персонажам. Упускаются многие реальные ситуации, взаимоотношение персонажа с социумом практически везде однотипное. Люди делятся на два лагеря, которые поддерживают героя/ которые отторгают героя. Как правило, поддержки достаточно мало, и в последствие, персонажи, выступавшие за, переходят на сторону выступавших против. Но это касается лишь произведений киноискусства, где транссексуалы занимают главенствующую роль.

Кроме того, приведенные в пример современные фильмы, свидетельствуют о том, что мир трансгендеров, визуализированный в произведениях киноискусства, это ограниченный мир, своего рода, коробка, за рамки которой нельзя выходить. Герои предпринимают некоторые

попытки выхода, однако вернувшись назад, осознают, что в прежнем мире им нет места. Как правило, фильмы оканчиваются смертью персонажей.

Также нельзя забывать, что трансгендерное кино формирует не только образ, но и отношения зрителя к данной проблеме. Crossdressing cinema в современном мире изменило свою направленность и используется, в большей степени, для увеличения комического эффекта, или как элемент достижения цели героя: побег, раскрытие преступления, маскировка, например в комедиях *«Дом большой мамочки»*, *«Такие разные близнецы»*, *«Она-мужчина»*, боевиках, экшнах *«5 элемент»*, *«Дикий, дикий запад»* и др. Однако элементы переодевания могут служить примером того, что в каждом человеке есть и женская и мужская сторона, поскольку зачастую персонажам удается скрыть свой истинный пол, свою истинную личность, благодаря навыкам, способностям, вживанием в роль, копированием мужской или женской модели поведения.

В трансгендерном кино есть также несколько основ для создания сюжета. Это прежде всего, ситуация из реальной жизни, биография транссексуального мужчины/женщины *«Девушка из Дании»*, 2015., Тома Хупера. Во-вторых, это может быть литературный источник, например *«Таинственный Альберт Ноббс»*, 2011., Родриго Гарсия. Однако в основном, это вдохновение, чьей либо биографией, или вдохновение самим феноменом транссексуальности, непростой жизнью этих людей.

Кино становится своего рода спутником, телевизионных передач и интернет шоу, которые освещают ситуации трансгендерного перехода, делая из них популярное явление. Кино в данном случае, может работать, как устранение агрессии по отношению к транссексуалам, как формирование гуманного отношения, направленного на усмирение негатива в обществе. Но в то же время, трансгендерное кино демонстрирует новые возможности киноязыка и отражает новую кинестетику. Современное трансгендерное кино пытается концентрировать свое внимание на внутренних переживаниях персонажа, таким образом, вызывая у зрителя сильные эмоции,

направленные на поддержку и сострадание, а прежде всего, на уважение выбора другого человека.

Также организуются кинофестивали, где показываются фильмы с данной тематикой. Например, в России есть кинофестиваль «Бок о бок», ЛГБТ кинофестиваль в Сиэтле, фестиваль «Аутфест» в Лос-Анджелесе, а также *Сиднейский трансгендерный международный кинофестиваль*, который направлен на демонстрацию кино о ЛГБТ сообществе. Такого рода мероприятия набирают популярность с каждым годом, поскольку общество идет вперед и то, что вчера казалось странным, сегодня является трендом.

Вывод:

Транссексуальное кино достаточно молодое и современное явление, которое обязано своим появлением *crossdressing cinema*, однако до появления кинематографа элементы переодевания и перевоплощения активно практиковались в театрах, поскольку женские роли позволено было играть только мужчинам. В Пекинской Опере и Японском театре Кабуки такая ситуация породила целый феномен «Оннагата», который существует до сих пор. Однако изначально исполнение женских ролей мужчинами в данном случае не преследовало собой цель: рассмешить публику, а напротив, отразить театральное мастерство, показать на что способен актер, какими способами можно передать повествование, продемонстрировать историю.

В *crossdressing cinema* главенствующим элементом является переодевание, которое берет свое начало из Шекспировского театра. Однако изначально *crossdressing cinema* передавало комизм и демонстрировало феномен переодевания и перевоплощения героя лишь для достижения конкретных целей. Таким образом, внешняя трансформация персонажа не несла в себе никакой внутренней значимости для персонажа.

Такая ситуация сохранялась до 1990х годов, поскольку ведущим жанром с элементами *crossdressing cinema* – являлся комедийный жанр, и изначально исполнителями ролей с переодеваниями являлись популярные комики, например, такие, как Чарли Чаплин, Эд Вуд.

Посыл *crossdressing cinema* кардинально меняется лишь в 1990е годы, поскольку режиссеры работают уже с такими жанрами, как мелодрама и драма, демонстрируя зрителю иной взгляд на трансформацию героя, авторы предпринимают серьезные попытки, чтобы говорить о проблеме транссексуальности. Таким образом, то, что являлось табуированным, вызывало смех или отторжение публики, теперь выходит на хороший уровень. Трансексуальные персонажи были способны вызывать сострадание, сопереживание у зрителя, такие фильмы, как «Парни не плачут», «Трансамерика» выводят публику на новый уровень художественной коммуникации.

В 2000е годы кино о транссексуалах наконец то приобретает должный вид, поскольку углубляется в проблему трансгендерного перехода, демонстрирует зрителю не только элементы переодевания, но и делает попытку отражения внутреннего мира персонажа, его борьбы с самим собой, а также визуализирует картину мироотношения, где к сожалению, мир выступает, как агрессор по отношению к людям, решившим изменить пол.

В современном трансгендерном кино ситуация меняется, авторы делают поворот в сторону других элементов, и ставят акценты на внутренней борьбе персонажа с собственной проблемой, постепенно уходя от внешних условий и концентрации внимания на внешнем убранстве, элементах одежды, косметики и прочих, очевидных при освещении трансгендерного перехода, вещей.

Однако сегодня транссексуальное кино работает не только в качестве средства для борьбы с антитолерантностью, но и вырабатывает новый киноязык, открывает новые художественные средства, хотя, несомненно, многие фильмы содержат в себе критику общества, которое до сих пор не может принять членов ЛГБТ групп. С этой же целью организуются мероприятия многих кинофестивалей, где демонстрируются кинофильмы с ЛГБТ тематикой, однако и эти произведения показывают нестандартный подход к проблеме трансгендерного перехода.

В любом случае, сегодня проблему транссексуальности можно увидеть с новых, разных сторон. Постепенно авторы уходят от констатации фактов и пытаются показать жизнь трансгендера в новом свете, где реальный вес имеет только выбор и достижение цели главного персонажа, таким образом, проблема становится универсальной и претендует на то, чтобы, прежде всего, выступать в защиту выбора человека.

Глава II.

II.1. Методический анализ произведения киноискусства «История Гвен Араухо : такая же как я», Агнешки Холланд.,2006.

В данном параграфе необходимо провести методический анализ произведения киноискусства «История Гвен Араухо : такая же как я», чтобы разобраться, с помощью каких способов режиссер визуализирует проблему транссексуальности и какая картина мира находит свое отражение в произведении.

Однако до начала проведения методического анализа, необходимо познакомиться с некоторой общей информацией о фильме, которая может стать необходимым элементом для выявления картины мироотношения в данном произведении киноискусства.

Так, кинокартина «История Гвен Араухо: такая же как я» является телевизионным фильмом. В основу произведения положена реальная история женщины, которая совершила трансгендерный переход и была убита в 2002. Фильм был снят с целью призвать общество изменить отношение к проблеме транссексуальности и стать толерантнее, терпимее. Несмотря на то, что любое произведение является художественным вымыслом, фильм сохраняет факты биографии своего реального прототипа, пытается отразить мотив и последствия произошедших событий. Тем не менее, произведение киноискусства «История Гвен Араухо : такая же как я» максимально гуманно визуализирует реальную историю, не углубляясь, прежде всего, во внутренний мир персонажа и не демонстрируя чрезмерную жестокость, которая была применена к главной героине ее обидчиками.

Так, на первом этапе методического анализа, необходимо начать с материальных знаков, поскольку именно материальные знаки первыми выходят на контакт со зрителем, вовлекают аудиторию в произведение киноискусства.

Так, при анализе произведения киноискусства «Такая же как я : история Гвен Араухо» будут применены такие методы, как *наблюдение* и *измерение*.

Метод наблюдения позволит зрителю отследить общие черты того, о чем идет речь в произведении киноискусства «История Гвен Араухо: такая же как я», в то время как метод измерения предлагает зрителю сфокусировать свое внимание на основных обязательных элементах.

Итак, первым материальным знаком в кинопроизведении выступает **звук**. На протяжении всего фильма, можно отметить разнообразие звукового сопровождения, однако первоначально доминирующим является человеческая речь. Фильм открывают кадры судебного разбирательства, в момент показания одной из свидетельниц.

Речь героини спокойная и ровная, равнодушная. Это свидетельствует о беспристрастности и нейтральному отношению свидетеля к произошедшему преступлению.

Когда действие переносится в дом, где находится семья главного героя, голоса сливаются воедино и речь напоминает шум. Как таковых звуков природы, кроме чириканья птиц и шума деревьев, в фильме нет, основные звуки – естественный шум, шаги, бег, скрип дверей и перестановка предметов.

Применяя метод наблюдения, можно также отметить, что в произведении присутствуют и агрессивные звуки, они наполняют значительную часть фильма. Зрителю демонстрируются конфликтные ситуации, звук передает повышенные тона персонажей, плачь, крики, которые в некоторый момент перерастают в истерику.

Так, звуки являются подсказкой для зрителя и свидетельствуют о конфликте, неприятии обществом главного героя. Особенно финальная сцена с митингом, наполнена криками людей, шумами машин, шумами передвижения толпы. В этом хаосе открыто проявляется ненависть к главному персонажу и его семье.

В то же время, многие кадры фильма наполнены музыкой. Музыка появляется в момент преображения главного героя, композиция «I'm feeling good» играет продолжительное время, когда персонаж Эдди (Гвен) красит глаза и губы в начальных кадрах фильма, зритель еще не знает, кем является этот человек, однако суждения о том, что перед камерой появилась женщина, все-таки появляются.

Композиция «I'm feeling good» снова звучит, однако уже в положительные моменты жизни персонажа. Романтическая сцена в парке, на мосту, где персонажи говорят о чувствах, сопровождается данной музыкой.

Таким образом, метод измерения свидетельствует о том, что саундтрек «I'm feeling good» является отражением внутреннего состояния Гвен, подчеркиваются моменты, когда героиня чувствует себя действительно уверенно.

В начале своего пути – преображения, когда Эдди (Гвен) движется по школьному коридору и выходит на площадку, продолжительное время звучит другая композиция, со словами «say a boy, say a girl», такое звуковое сопровождение провоцирует у зрителя сомнения, некие мысли о неопределенности главного героя. Эти кадры фиксируют переходное состояние персонажа.

В сценах фильма неоднократно появляется звук телефонных звонков, на звонке у Гвен стоит отрывок из произведения Людвиг Ван Бетховена «К Элизе». Но метод наблюдения вскоре показывает зрителю, как классическая композиция сменяется тяжелой рок-музыкой, когда Гвен отправляется в клуб с незнакомцами.

Когда произведение демонстрирует сон матери Гвен, незадолго до смерти девушки, в фильме звучит мелодия с восточными мотивами, которая погружает зрителя в спокойную безмятежную атмосферу, отсылает к бесконечности. Во сне матери, маленького Эдди(Гвен) будто бы забирают небеса, когда Гвен умерла, продолжительное время звучала та же музыка.

Следующим материальным знаком выступает **цвет**. При анализе материального знака цвет, необходимо помимо общенаучных искусствоведческих методов, применить теорию значения цветов В. Стораро, поскольку в книге «Живопись светом» автор рассматривает значения основополагающих цветов. Используя теоретические положения Стораро, можно декодировать визуализированный кинообраз, а также разобраться в истинном значении элементов произведения.

Применяя метод наблюдения, можно увидеть, что преимущественно в фильме используются темные цвета, коричневый, серый, черный.

Серый цвет, в данном случае, свидетельствует об одиночестве, изоляции не только главного героя, но и других персонажей от окружающего мира. Несмотря на иконические знаки «семья», «друзья», каждый персонаж по-своему одинок, существует в замкнутом мире.

На контрасте с темными гнетущими цветами, появляется кадр с ярко-красным цветом. Ярко-красный – цвет помады главного героя, а также цвет топа матери. Красный указывает на рождение, желание жить, вырваться из царства тьмы. Помада Эдди(Гвен) символизирует переход героя из старой жизни, будучи мальчиком, в новую жизнь, но уже в женском облики.

В случае одежды матери главного героя, красный цвет символизирует мужское активное начало, поскольку мать является единственным родителем у троих детей, она заменяет им и отца, героиня, помимо воспитания детей, возложила на себя мужские обязанности, перенимает некоторые элементы из мужской модели поведения.

Благодаря методу измерения можно проследить закономерность появления светло синего цвета в кадре. Первоначально синий цвет всегда появляется вместе с главным героем. Этим цветом окрашена посуда, одежда Эдди(Гвен), стены школы, небесный синий выделяет персонажа из толпы, кроме того, в синее облачена единственная школьная подруга Эдди(Гвен).

Так, синий это символ теплоты, мысли, доверия. Данный цвет символизирует человеческий интеллект, стремление к самопознанию. Герой

углубляется в свой собственный внутренний мир, и осознает, что больше не может находиться в теле мужчины, именно в школе, облаченный в кофту синего цвета, персонаж впервые называет свое истинное женское имя – Гвен.

Применяя метод измерения, также необходимо отметить о наличии нежно розового цвета, который появляется в момент, когда Эдди(Гвен) впервые надевает платье, и в момент, когда персонаж собирается на свадьбу к сестре, а также в финальных кадрах.

В 17 лет Гвен с матерью выбирают наряд, в студии преимущественно все платья имеют светло розовый оттенок, знак нежности, женственности, самосознания себя, принятие собственной слабости, женской природы. Нежно розовый близок к белому, ангельскому цвету. Платье Гвен действительно напоминает ангельское одеяние, где развивающаяся юбка, похожа на крылья.

Метод измерения, также помогает проследить закономерности и контрасты, которые вызывают смены теплых тонов, на темные, холодные. Сцена с игрой в бейсбол демонстрирует зрителю лишь серые, темно-зеленые цвета. В такой цветовой палитре пребывает дядя Эдди и сам главный герой, будучи ребенком. В данном случае, очевидно, что темные не яркие цвета символизируют то, как должен одеваться мужчина, в этом проявляется демонстрация гендерных стереотипов. После сцены с переодеванием Эдди в платье, женскую природу персонажа мгновенно прячут в мужскую одежду и мужскую игру – бейсбол.

Метод измерения также показывает, что на фоне разнообразной цветовой палитры, появляется белый и черный цвет. Преимущественно эти цвета отражают сцены судебного разбирательства. Элементы одежды персонажей – строгие костюмы, также в черно-белом цвете выполнены фотографии жертвы. Черный и белый цвет одновременно свидетельствуют о порядке, но также и о том, что существует разность мнений, как извечное противостояние добра и зла.

Но белый цвет также появляется в одежде Гвен, когда героиня, не зная того, идет на смерть. Белая блузка имеет свободный покрой с широкими рукавами, что также придает героини чистый ангельский образ (рис.А.1.).

Далее важным материальным знаком в фильме выступает **светотень**. В произведении киноискусства «История Гвен Араухо: такая же как я» благодаря светотеневым приемам зрителю позволено увидеть четкое отличие между происходящими событиями.

Применяя метод наблюдения, становится видно, как с помощью знака светотень разграничиваются события. Так, атмосфера судебного процесса передается яркими, четкими кадрами, в то время, как атмосфера дома главного героя погружена в тень. Также в тень погружены школьные коридоры и комнаты персонажей. Тем не менее, в кадрах часто появляется естественное природное освещение, но невозможно определить время года и погодные условия, поскольку в кадрах нет ни солнца, ни пасмурного состояния. Эта неопределенность также проявляется в каждом герое, странное подвешенное состояние окутывает каждого персонажа в фильме.

В то же время метод измерения позволяет отследить, как тень подчеркивает трансформацию главного героя. Когда Эдди(Гвен) красит лицо, надевает платья, рассматривает себя в зеркало в кадрах присутствует тень, погружая зрителя в интимную обстановку, делая его подглядывающим.

Дом Гвен также не освещен, хотя имеет достаточно окон. Как правило, персонажи собираются вместе при искусственном освещении, что также свидетельствует об интимности обстановки, в кадрах появляется семья, узкий круг людей, которые кровно связаны.

Метод наблюдения показывает, что и убийство Гвен происходит в темном помещении, где едва-едва горит лампа, очевидно, что такой выбор света обусловлен желанием преступников остаться незамеченными, кроме того, свет лампы символизирует свет, пролитый на тайну Гвен, которую так ярко хотели раскрыть персонажи.

Финальные кадры, кружащейся фигуры в платье наполнены ярким светом, который отсылает зрителя к нечто нереальному, иному миру, свет просачивается через фигуру и складки ткани, постепенно заполняя пространство кадра.

Наиболее важным материальным знаком является **киноглаз**. Используя метод наблюдения можно отметить, что в произведении представлено огромное количество планов, однако метод измерения свидетельствует о том, что доминирует крупный план.

Необходимо отметить, что повествование происходит не совсем линейно, камера фиксирует свидетелей, а жизнь Гвен и ее взаимодействие с персонажами являются флеш-бэками свидетелей, таким образом, камера параллельно отражает несколько событий, прошлое и настоящее.

Метод наблюдения позволяет увидеть, что значительная часть фильмов снята крупным планом. Такой способ съемки передает особенности персонажей, характер, манеры, отражает эмоции.

Так как фильм основан на реальных событиях, киноглаз погружает зрителя в атмосферу некой документальности. Крупный план будто бы демонстрирует говорящие головы, как в телевизионной передаче, например, в момент, когда свидетели дают показания в суде. В это время камера фиксирует эмоции героев и помогает зрителю определить правдивые показания и ложные.

Кроме того, применяя метод наблюдения можно увидеть, что, как правило, персонажи находятся в центре кадра. Таким образом, зритель видит их взаимодействие между собой, может сделать вывод о характере взаимоотношений. Ведь для съемки взаимоотношений персонажей отведена значительная часть сюжета, поскольку таким образом, зрителю позволено увидеть реакцию героев фильма на трансформацию Эдди(Гвен).

Камера редко бывает статичной, киноглаз все время находится в динамике и следует за персонажами, снимая их с различного ракурса, а также через какие-либо преграды. Например, сцена, когда мать Эдди наблюдает за

ним через решетчатый забор, свидетельствует о дистанции между матерью и сыном, а также то, что оба персонажа заключены в клетку общественных установок.

Проведя анализ *материальных знаков*, необходимо перейти к анализу *индексных знаков*, поскольку индексные знаки свидетельствуют о наступлении второй стадии художественной коммуникации, когда зритель может выявлять главных, ключевых персонажей и проводить рефлексия, выявлять значения конкретного обособленного индекса.

В этой части работы уместно использовать *метод дедукции* и *метод формализации*.

Во-первых, метод дедукции позволит перейти от общих смыслов к более частным и раскрыть истинное значение индексных знаков. Во-вторых, метод формализации позволит дать четкое определение индексным знакам, выявить их роль, определить приобретенные статусы.

Фильм начинается с появления в кадре женщины. **Женщина** отвечает на четко поставленные вопросы, в дальнейшем метод дедукции позволяет определить, что она не просто дает, своего рода, интервью, а то, что она является **свидетелем** в судебном разбирательстве.

Соответственно, имеет место быть такой индексный знак, как **суд**, но на протяжении фильма, благодаря введению таких индексных знаков, как адвокат, судья, подсудимые, зритель, применяя метод дедукции вскоре понимает, что суд переходит в статус **самосуда**, где нет справедливости, а существует лишь неприязнь, непонимание истинной проблемы, ненависть по необоснованным причинам.

Вскоре в кадрах демонстрируются фотографии другой женщины, однако кадры демонстрируют мертвого человека (рис. А. 2.), таким образом, зритель благодаря методу формализации, понимает, что перед ним находится **жертва преступления**.

На вопрос суда «укажите пол жертвы», свидетельница отвечает «**взрослый мужчина**», однако на фотографиях с погибшим человеком без

труда можно увидеть женщину. Метод дедукции наталкивает зрителя на мысль, что возможно жертва является транссексуальной женщиной.

В несколько мгновений время и место сменяются, в кадре появляются другие индексные знаки. Применяя метод дедукции, можно выявить, что демонстрируемые события относятся к прошлому времени, где берет свое начало эта история.

В кадрах появляется **мать и дети**. На протяжении фильма знак матери раскрывается по-разному. Первоначально зритель видит легкомысленную слабую женщину, вскоре героиня начинает набирать силу и выступает, как самостоятельный, нестигаемый персонаж. Метод формализации позволяет определить данный индексный знак, как защиту, понимание, желание помочь своим детям.

Когда в кадре появляется **мальчик – Эдди**, его характеризуют словом **ангел**. Вскоре фигурку ангела держит в руке другой персонаж, подкрепляя свои действия словами «вот ангел есть, а вот его нет», фигурка исчезает. Метод дедукции дает возможность сделать вывод о том, что какое либо событие вскоре заставит Эдди также внезапно исчезнуть.

В кадре появляется такой индексный знак, как **платье**. Метод дедукции дает зрителю уверенность в том, что данный знак уже был введен ранее, но фрагментарно и в речи персонажей. Однако в платье облачена не та, кому оно предназначалось, в платье облачен Эдди.

Применяя метод дедукции, постепенно можно выделить Эдди, как центрального героя, поскольку все действия завязываются вокруг данного персонажа.

После платья, в кадры произведения входят **куклы, косметика, украшения**. Однако эти предметы использует не женский персонаж. А пока еще мужской - Эдди. Метод дедукции указывает зрителю на то, что проблема несоответствия поведения персонажа его гендерной принадлежности действительно занимает центральное место в фильме.

Вскоре в кадре появляется такой индексный знак, как **школа**, но школа одновременно является и местом получения знаний, и местом угнетения главного героя. Однако школа, как объект просвещения выступает скорее в случае матери Эдди(Гвен). Это демонстрирует сцена, где женщина беседует со школьным доктором.

Школьный доктор также выступает важным индексным знаком, применяя метод формализации, зритель может понять, что этот персонаж олицетворяет со-переживание.

На судебном заседании, героиня говорит о том, что биологически родилась мужчиной, однако перед зрителем сидит женщина, то есть транссексуальных личностей на протяжении фильма, встречается как минимум, 2.

Качествами помощи и поддержки наделен знак, появляющийся несколькими кадрами позже. **Лиза Уайт**, одна из немногих, кто признает, что Эдди(Гвен) девушка. Лиза Уайт обретает статус друга. Именно Лизе Уайт главный герой открывает свое имя, то есть демонстрирует персонажу свою истинную сущность, хотя по внешним признакам, трансформация Гвен, в момент знакомства героев, находилась на начальном этапе.

В кадрах зритель неоднократно видит такой индексный знак, как **драка, потасовка**. Метод дедукции снова позволяет понять, что, как правило, агрессия направлена против главного героя Эдди(Гвен), он снова приобретает статус **жертвы**.

После значительной трансформации внешнего образа, в кадрах снова появляется индексный знак – **платье**. Платье на Гвен (Эдди) того же цвета, что надел персонаж, будучи ребенком, в теле мальчика.

Однако в данном случае, платье было надето Гвен по случаю свадьбы, метод формализации демонстрирует, как быстро меняется статус Гвен. Первоначально, героиня является подружкой невесты, но вскоре ее саму можно обозначить, как **невесту** (рис. А. 3.). Поскольку на свадьбе сестры Гвен встречает своего будущего **парня Джо Марино**. Но фильм намеренно

вводит индексный знак – **соперница**. Метод дедукции позволяет определить, что соперницей становится не только девушка Джо, но и Гвен, ведь героиня намеренно идет на контакт с мужчиной.

Однако метод дедукции также позволяет понять, что Гвен недолго будет находиться в статусе **невесты**, поскольку союз Джо и Гвен распался.

В кадрах появляется алкоголь, вечеринки, сомнительный клуб – метод формализации демонстрирует Гвен, как **несчастливого одинокого человека**, пытающегося заглушить боль. Но в то же время, метод формализации определяет персонажа, как **подросток**. Когда Гвен пропала, индексный знак – **полицейский** сказал, что в таком возрасте, но и в таком случае (транссексуальный переход) ребята часто уходят из дома. Метод дедукции указывает, что **полицейский** в данном случае символизирует равнодушие, бездействие, некомпетентность.

Повзрослевший младший брат Гвен – **Дэнни** открывает матери глаза на реальную проблему. Метод формализации определяет Дэнни, как младенца, чьими устами глаголит **истина**, ведь первоначально персонаж появляется именно в статусе **младенца**. Герой открывает правду, рассказывает, о травле Гвен в школе не только со стороны учеников, но и со стороны руководящей части – директора, учителей.

Агрессоры также представлены, как новые знакомые Гвен, во главе с бывшей девушкой Джо. Агрессоры переходят в статус **преступников**, поскольку совершают убийство. Агрессорами становится и толпа, бушующая возле дома, уже покойной Гвен.

Метод дедукции определяет покойную Гвен, как **ангела**. Первоначально, перед зрителем предстает фигурка ангела, далее платье, похожее на ангельское одеяние, а вскоре слова одной из героинь, которые повествуют о том, что Гвен, действительно, родилась ангелом, поскольку они по природе своей не мальчики и не девочки.

Таким образом, анализ индексных знаков показал истинные значения и смыслы явленные в ключевых персонажах. Уже на второй стадии

художественной коммуникации можно выявить картину мироотношения, мир выступает, как агрессор по отношению к главному персонажу. Персонаж, действительно, является жертвой. Кроме того, подавляющее число действующих лиц не признает героиню, как женщину, ее определяют как мужчину. Неопределенность сохраняется на протяжении всего фильма.

Однако чтобы действительно прийти к пониманию идеи произведения киноискусства «Такая же как я : история Гвен Араухо» необходимо исследовать иконические знаки используя **метод синтеза и интерпретации**.

Первым иконическим знаком выступает «семья», метод синтеза позволяет определить, что в эту группу входят не только индексы - мать и дети, но и другие члены семьи, представители старшего поколения.

Данный знак на протяжении фильма раскрывается, как, действительно, поддержка и понимание, несмотря на консервативные взгляды старшего поколения, семья постепенно принимает Гвен и ее желание жить, как женщина. Хотя некоторые сюжеты выбрасывают Гвен из иконического знака «семья».

Далее важным иконическим знаком является «школа» - учащиеся и руководящий персонал представляют собой агрессоров. «Школа» не принимает Гвен, буквально выбрасывает персонажа из данной социальной среды. Однако «школа» может быть также интерпретирована, как открытие, самосознание, поскольку персонажи Лиза Уайт и школьный доктор олицетворяют дружбу, понимание и со-переживание.

Знак «свадьба» можно интерпретировать, как стремление к счастью, заключению союза. Свадьба приводит к союзу одновременно две пары, сестру Гвен и ее жениха, а также Гвен и Джо Марино.

«Друзья» следующий иконический знак, однако интерпретируя данный знак, можно выявить противоположное значение – «недрузи», поскольку персонажи выступают в роли недоброжелателей, проявляют негативное отношение к Гвен, подвергают героиню насмешкам.

Иконический знак «недрузи» перерастает в знак «убийцы», путем обмана и манипуляцией чувствами Гвен, героиню заманивают на несуществующую **вечеринку**, где узнав истинный биологический пол, девушку жестоко избивают и убивают. Метод интерпретации определяет знак «убийцы»

Иконический знак фильма «ненависть» проявляется во многих эпизодах фильма. В финальных кадрах «ненависть» олицетворяет подавляющую часть знака «общество», которая явлена в хаосе толпы на улице, кричащей гневные послания семье Гвен.

Таким образом, проанализировав ключевые иконические знаки, метод синтеза позволяет определить, что негативных характеристик преобладает гораздо больше. Знаки, как правило, можно интерпретировать с двух позиций, положительной и отрицательной, но отрицательных элементов в фильме подавляющее количество.

Вывод.

Проведя методический анализ произведения «Такая же как я: история Гвен Араухо», Агнешки Холланд можно определить картину мироотношения, визуализированную в фильме.

Мир выступает агрессором по отношению к главному персонажу. Через материальные, индексные и иконические знаки произведение демонстрирует зрителю ненависть общества к подобным случаям, кроме того, в основу фильма была положена реальная история, что отчасти привносит в произведение некую документальность.

Фильм работает, как призыв общества, к борьбе с ненавистью, проявлению гуманного отношения к транссексуальным людям, в то же время, произведение акцентирует свое внимание на внешних условиях, что мешает углубленному пониманию проблемы транссексуальности.

Произведение киноискусства «Такая же как я: история Гвен Араухо» не дает как таковых способов решения проблемы, а является в большей степени социальным посланием. Поскольку транссексуальный переход здесь

рассмотрен отвлеченно. Место персонажа Гвен мог бы занять любой другой представитель ЛГБТ сообщества или герой, не вписывающийся в общественные представления о «нормальности».

Методический анализ произведения киноискусства «Такая же как я: история Гвен Араухо» позволил выявить образ транссексуала, который визуализирован в фильме, непосредственно, в роли жертвы. Жертвы ошибки природы, жертвы общества.

Персонаж имеет угнетенное, полумаргинальное положение, является аутсайдером. Согласно произведению, транссексуальный герой слаб, не может изменить собственную судьбу, поскольку, непосредственно, зависит от внешних обстоятельств.

Таким образом, режиссер хотел отразить историю реального человека, чтобы показать обществу, насколько уязвим и в то же время жесток бывает человек. В 2007 году кинопроизведение «Такая же как я : история Гвен Араухо» получило премию «лучший фильм для телевидения», что уже выделяет произведение на фоне остальных картин, так или иначе затрагивающий проблему транссексуальности.

Слоган данного телевизионного фильма звучит, как «he was just who she was», так, автор заранее сообщает зрителю, что смерть героя телефильма и героя реальной истории была напрасна.

Публика часто сравнивает данный кинофильм с произведением «Парни не плачут», зрители отмечают, что в «Парни не плачут» режиссер завуалировано отражает проблему по отношению к транссексуальным людям, в то время, как Агнешка Холланд напрямую призывает общество к тому, чтобы быть толерантнее и терпимее. Так, автор не пытается создать миф, хотя любое кинопроизведение нельзя воспринимать за реальность. Фильм «Такая же как я: история Гвен Араухо» является некой попыткой переложить реальные события на экран.

Недаром произведение было предназначено для телевизионного формата, ведь документальные, биографические факты, использованы в

фильме, влияют на зрителя еще в большей степени, ведь указывают на жестокость, которая живет в обществе. Фильм демонстрирует проблему транссексуальности поверхностно, акцентируя свои внимания на внешних условиях, таким образом, произведение направлено не на понимание и сострадание к людям, которые решили сделать трансгендерный переход, а на том, что обществу необходимо сдерживать свою агрессию к ЛГБТ сообществу и принимать членов данной группы, как всех остальных людей.

В заключении, необходимо отметить, что произведение киноискусства «Такая же как я: история Гвен Арахно» является репрезентантом транссексуального кино 2000х годов, поскольку фильм работает, как призыв общества к толерантности, концентрирует свое внимание на внешних условиях и визуализирует картину мироотношения, угнетающего главного персонажа, решившего совершить трансгендерный переход. Однако, несмотря на это, фильм не поддерживает позицию, что такой персонаж не имеет место в мире, напротив, кинопроизведение выступает в поддержку ЛГБТ сообщества и вообще, выбора человека.

II.II. Методический анализ произведения киноискусства «Девочка» Лукаса Донта.,2018.

В данном параграфе необходимо провести методический анализ произведения киноискусства «Девочка», чтобы разобраться, с помощью каких способов режиссер визуализирует проблему транссексуальности и какая картина мира находит свое отражение в произведении.

Перед началом методического анализа, целесообразнее всего, рассмотреть некоторую общую информацию о фильме, которая может стать вспомогательным элементом при исследовании данной кинокартины.

Произведение киноискусства «Девочка» впервые было показано на Каннском кинофестивале и получило приз «золотая камера» за лучший режиссерский дебют. Главной целью режиссера стало отражение внутренних переживаний человека, переживающего трансгендерный переход. Режиссер уходит от реакции внешнего мира и делает акцент на внутреннем состоянии

главной героини. Однако, несмотря на положительные отзывы кинокритиков, представители ЛГБТ сообщества несколько негативно отреагировали на фильм Лукаса Донта.

Так, методический анализ произведения киноискусства «Девочка» Лукаса Донта следует начать с рассмотрения материальных знаков и применить *методы наблюдения и измерения*.

Первый материальный знак, который появляется в фильме – **звук**. Сначала звук не четко слышен зрителю, но быстрое повторение вносит четкость. Метод наблюдения определяет слово «Лара» - как первое, что слышит зритель.

Метод наблюдения также позволяет выявить, что в основном звуковое содержание фильма весьма разнообразно. Метод измерения позволяет проследить, как меняется звук естественных шумов, городского шума, речи персонажей в звук танцевального класса, где звучат композиции для фортепиано. Метод наблюдения помогает определить, что музыка также нарушается естественными шумами, передвижениями персонажей, падениями, голосом преподавателей.

В основном, речь персонажей спокойная и ровная, в фильме отсутствуют, как таковые агрессивные звуки, что свидетельствует о более менее нормальном протекании процесса трансформации главной героини. Метод наблюдения показывает, что повышенные тона и крики появляются лишь дома у главной героини, когда она кричит на отца или отвергает его поддержку.

Метод измерения фиксирует появление в кадрах медленных музыкальных звуков, которые сопровождают героиню, когда она находится в одиночестве. Такое звуковое наполнение олицетворяет погружение героини в собственные мысли.

Одна из сцен в танцевальном классе наполняется ритмичной hip-hop композицией, где ученицы демонстрируют не классические резкие движения,

в чем проявляется мастерство и одновременно пластичность женской фигуры.

Следующим материальным знаком выступает – **цвет**. Метод наблюдения показывает, что доминирующими цветами фильма является синий, желтый и белый. Метод наблюдения определяет синий цвет, как цвет Лары. Подавляющую часть фильма Лара облачена в синюю танцевальную форму. Согласно теории цветов В. Стораро, синий – стремление познать себя, стремление завершить трансформацию, стать женщиной.

Метод измерения также показывает, что синий – цвет стен в новой квартире Лары. Таким образом, героиня погружена не только в синюю ткань, но и синие стены.

Белым цветом окрашен танцевальный класс Лары. Одновременно белый является и стремлением к чистоте, четкости движений, совершенствовании танцевальной техники, но и знаком ограниченности, белые стены, как стены больницы, замкнутости в собственном ненавистном теле.

Метод измерения показывает, что насыщенный розовый цвет всегда появляется в больнице, где Лара беседует с доктором. Доктор говорит о том, что и без операции Лара женщина. Таким образом, розовый цвет символизирует женственность, нежность, стремление к прекрасному.

Метод наблюдения показывает, что в основном в произведении доминируют теплые пастельные тона, как таковых агрессивных, ярких оттенков не появляется.

Однако красно-коричневый, за счет освещения, темный свет, бросаемый лампой, появляется, когда девочки с танцевального класса допрашивают Лару в комнате, цвет освещения становится похож на огонь, героиня словно погружается в ад, в этот неприятный момент.

Теперь необходимо рассмотреть материальный знак – **светотень**.

Метод наблюдения с первых кадров фиксирует внимание зрителя на обилии света. Несмотря на то, что комната главной героини закрыта плотными шторами, через ткань пробивается свет, заливая лица персонажей.

Помещения, в которых находится героиня также достаточно светлые, доминирует естественное освещение, поскольку в кадрах появляются огромные светлые окна. В кадрах всегда солнечная, ясная погода.

Метод измерения помогает зрителю проследить, что погружение персонажа в тень появляется лишь во время праздников и во время собственных переживаний. Сцены, лишённые света, представлены только один раз, когда ночью героиня поддается переживаниям.

Ключевым материальным знаком является «киноглаз». Метод наблюдения определяет крупный и средний план, как доминирующие в произведении. Крупным планом снимается главная героиня, а также отдельные движения из танцевальных партий.

Метод наблюдения также показывает зрителю, что если в кадре использован общий план, камера непременно делает фокус на главной героине, во-первых, в моменты репетиций, во-вторых, в момент концерта, где Лара предстает, в качестве зрителя.

Метод измерения подчеркивает появление нечеткого фокуса или съемку через зеркало, окно в сценах, когда героиня особенно сомневается в собственных изменениях, пытается самостоятельно решить проблему, вопреки помощи врачей.

В эти же моменты метод измерения определяет киноглаз, как глаз зрителя, в данных сценах киноглаз встает на позицию подглядывающего, выступает, как самостоятельный персонаж, олицетворяет взгляд со стороны.

Таким образом, проведя анализ материальных знаков, используя метода наблюдения и измерения необходимо рассмотреть индексные знаки, чтобы перейти ко второй стадии художественной коммуникации и приблизиться к пониманию основной идеи кинопроизведения.

При рассмотрении индексных знаков целесообразнее всего применить *метод формализации и метод дедукции, метод экстраполяции*.

На стадии подготовки к методическому анализу фильма, необходимо изучить детали связанные с фильмом, а именно наличие какого-либо прототипа для главной героини. *Метод экстраполяции* позволяет зрителю узнать, что центральный персонаж фильма имеет реальный прототип. Балерина, совершившая трансгендерный переход, Нора Монсекур поделилась своей историей и участвовала в создании фильма, консультировала режиссера, давая советы в процессе съемок. Режиссер проникся историей женщины, решив, что кинематографу необходим фильм, который будет демонстрировать проблему транссексуальности, посредством демонстрации внутренних переживаний и сомнений героя, а не концентрировать свое внимание на внешних, всем известных обстоятельствах.

Так, **Лара** – главный индексный знак фильма (рис.Б. 1). Произведение начинается со слова «Лара», далее камера демонстрирует маленького ребенка - **Мило**, который будит русоволосую девушку. Метод формализации демонстрирует, как знак 15ти летняя девочка Лара переходит в статус **сестры**, но также берет на себя обязанности **матери**. Персонаж выполняет работу по дому, готовит еду, следит за младшим братом, отводит его в школу. Наделение Лары характеристиками матери, в первую очередь, говорит о том, что героиня способна быть настоящей женщиной, ухаживать за ребенком, вести быт и выполнять прочие обязанности.

Далее, индексный знак Лара также раскрывается, как **танцовщица, балерина** (рис. Б.2). Балетный класс является испытанием для персонажа, там она учится новой классической танцевальной технике, а также преодолевает себя.

Метод дедукции позволяет зрителю определить, что Лара совершает транссексуальный переход, с помощью медицинского вмешательства, когда в

кадре появляются **доктора**. Но, несмотря на эту и некоторые другие сцены, метод формализации определяет Лару, изначально как женского персонажа.

Следующим важным индексным знаком является **отец** Лары, метод формализации помогает зрителю понять, что отец являет собой друга, помощь и поддержку. Отец действует исключительно в интересах своих детей, ставя собственную жизнь на второй план.

Ключевой индексный знак – **преподавательница танцев** Лары. Метод дедукции помогает понять, что персонаж является не только указателем на внешнее совершенство, но также и внутреннее. Преподавательница является неким внутренним голосом, который помогает стать Ларе сильнее. Персонаж все время твердит «еще раз», «давай заново», то есть требует упорства и точности.

Метод дедукции также определяет индексный знак – **танец**, как, в первую очередь, борьбу персонажа, которую девочка ведет, прежде всего, с собой. В танце Лара становится более пластичной, женственной, осваивает пуанты, однако изнуряющие тренировки и стертые в кровь пальцы вырабатывают выносливости и стремление персонажа идти вперед.

Кроме занятий в танцевальном классе и посещения доктора, Лара предпринимает попытку знакомства с молодым человеком. Так, метод формализации помогает зрителю понять, что **парень**, живущий по соседству, является указателем на симпатию, влечение, но также и на страх быть разоблаченной, ведь девушка, в конце концов, убегает домой.

Вечеринка, по случаю дня рождения одной из учениц танцевальной академии, является важным индексным знаком. Метод дедукции демонстрирует, что данный **праздник** обернется **трагедией** для главной героини, поскольку изначально девочке предлагают расположиться в отдельной комнате.

С помощью метода формализации можно определить, что индексные знаки – **подруги**, с танцевального класса, в данном случае являются напротив, **обидчиками** Лары, ведь персонажи загоняют главную героиню в

угол, с целью разоблачения. Вопрос «ты хочешь быть мальчиком или девочкой?» является **провокацией** и более точно раскрывает значение данных индексов.

Операция – главный индексный знак, который является главным желанием Лары, метод формализации определяет операцию, как завершающую стадию трансформации персонажа. Однако согласно произведению, операбельное вмешательство возможно лишь через 2 года, поэтому героиня решает собственноручно удалить гениталии. Таким образом, применяя метод дедукции, операция действительно является завершающей стадией, именно к самосознанию и принятию себя, как женщины, гармонии с собой и собственным телом для главной героини.

Зеркало – достаточно важный указатель (Б. 3.). Метод формализации определяет зеркало, как отражение Лары, то, кем она себя видит и то, кем она хочет быть. Перед зеркалом Лара прокалывает уши, скрывает свой биологический пол, избавляется от гениталий.

Рассмотрев ключевые индексные знаки, необходимо проанализировать иконические значения, чтобы перейти на третий уровень художественной коммуникации и приблизиться к пониманию основной идеи произведения киноискусства.

При анализе иконических знаков целесообразнее всего применить *метод синтеза и метод интерпретации*.

Так, индексные знаки отец, Лара и Мило образуют иконическое значение «**семья**», синтез показывает, что семья олицетворяет помощь и поддержку, кроме того члены семьи жертвуют личными интересами ради ближнего.

«**Медицинский центр**» - является иконическим знаком, который образуют доктора, психологи, Лара, отец Лары. Одновременно «медицинский центр» является местом, где Ларе оказывается помощь, но также «медицинский центр» выступает неким камнем, тормозящим желание Лары достичь цели.

В конце фильма значение знака раскрывается, как место, где в итоге, Лара все-таки получила помощь, обрела себя, благодаря работе докторов, психологов и поддержке отца. Место символизирующее перерождение.

Важным иконическим знаком является «школа», в которую приходит Лара после переезда в другой город. Именно в школе впервые ставится вопрос о том, где должна переодеваться Лара, таким образом, метод интерпретации показывает, что школа это не то место, где полностью принимают персонажа, как девочку.

«Танцевальная академия» включает в себя не только преподавателей и учащихся, но также навыки, которые приобретает героиня. Танцевальную академию можно интерпретировать, как школу жизни, поскольку Лара учится бороться за свое место не только, в качестве ученицы, но в качестве человека, члена общества. Но героиня нарушает установленные нормы и правила, поскольку самостоятельно завершает трансформацию.

Фильм демонстрирует счастливый финал, конец можно интерпретировать, как перерождение, завершение перехода и становление новой личности. Несмотря на ужасающие кадры, режиссер показывает решительность и отвагу человека, который любыми способами хочет достичь цели. Но в то же время, Лукас Донт демонстрирует, насколько тяжело героине находится не в том теле, что она готова рискнуть собой, но чтобы получить шанс на жизнь в теле девочки.

Вывод.

Проведя методический анализ материальных, индексных, иконических значений можно сделать вывод, что основное внимание фильма концентрируется на главной героине и ее желании подойти к завершающей стадии трансформации.

Картина мира, визуализированная в произведении, строится таким образом, что персонаж сам может выбирать свой путь и действовать согласно личным желаниям, однако фильм также демонстрирует, что персонажу не хватает достаточной психологической поддержки, поскольку внимание

окружающих концентрируется лишь на внешних факторах, здоровье героини.

Мир в произведении киноискусства «Девочка» не выступает в роли агрессора, скорее фильм намеренно демонстрирует некоторые провокационные моменты, чтобы отразить переживания и сомнения главной героини в собственных действиях. Эти моменты особенно подчеркивают материальные знаки, такие как светотень, поведение камеры, звук. Кроме того, индексные знаки также концентрируют свое внимание на психологическом состоянии персонажа, отражают внутреннюю борьбу.

Методический анализ произведения киноискусства «Девочка» также позволил выявить, что внешние факторы в фильме представлены отвлеченно, поверхностно, главный акцент ставится на желании героини завершить трансформацию, совершить транссексуальный переход с помощью хирургического вмешательства, чтобы стать женщиной.

Таким образом, транссексуальная личность визуализирована в фильме, как сильный, самостоятельный человек, который может брать на себя большую ответственность, в первую очередь, за себя и собственные действия. Фильм приближает зрителя к пониманию проблемы транссексуальности, поскольку акцентирует внимание на личных переживаниях героини. Кроме того, методический анализ показал, что произведение предлагает, как минимум, два способа решения проблемы.

Однако представители ЛГБТ сообщества сочли визуализацию трансгендерного перехода слишком поверхностной, проводя сравнение между своим личным опытом и тем, что демонстрируется на экране.

Как было сказано выше – мир, в фильме, не выступает в роли агрессора, никаких препятствий для трансформации главной героини нет. Фильм, по мнению оппозиции, слишком идеализирует ситуацию трансгендерного перехода.

Тем не менее, режиссер выполнил свою задачу и на примере главной героини, показал, как тяжело приходится жить людям «не в том» теле.

Очевидно, что Лукас Донт не снимал кино конкретно для трансгендерной аудитории, методический анализ показал, что фильм предназначен для разной категории зрителей, на массового зрителя в том числе, который вряд ли является достаточно осведомленным в подобных темах.

Данное произведение киноискусства не углубляется во все детали трансформации, лишь демонстрирует базовые элементы – посещение врача, прием лекарств. Акцент ставится именно на внутреннем состоянии героини. Кадры демонстрируют борьбу персонажа с самим собой, где в итоге главное лицо фильма берет власть над собственными сомнениями, делает шокирующий, но отважный шаг.

Так, «Девочка» получила премию в категории «особый взгляд» за лучший ЛГБТ фильм. Кроме того, произведение киноискусства завоевало множество призов на кинофестивалях в Стокгольме, Одессе, Бельгии, Цюрихе, Лиссабоне. Среди зрителей из ЛГБТ сообщества также нашлись и те, кто поддержал режиссера, разумеется, в первую очередь, это была Нора Монсекур и некоторые трансгендерные люди, которые увидели свой собственный опыт на экране. Самой главной удачей фильма, которую выделяют зрители, стала способность режиссера и главного актера – отразить сомнения, ведь сомнения присущи всем людям. И Лукас Донт отразил не только страх героини перед долгим совершением трансгендерного перехода, но и страх того, что возможно, после операбельного вмешательства ничего не изменится.

Таким образом, персонаж Лара отражает не только человека, решившего совершить трансгендерный переход, но также и любого другого индивида, который идет на трансформацию, во имя изменения собственного будущего.

Транссексуальный опыт зрителя, несомненно, является главным при восприятии данного фильма, однако аудитория, которая никогда не сталкивалась и не столкнется с подобной проблемой, также, может быть

вовлечена в фильм, поскольку он претендует на то, чтобы говорить об универсальных темах.

Проблема выбора, страха перед неизвестным будущим, сомнения – присущи не только главной героине фильма, но и всем людям, ведь человеческая природа противоречива и изо дня в день каждому приходится бороться с собственным Я.

В заключении, необходимо отметить, что фильм является репрезентантом современного кино о транссексуальности, поскольку демонстрирует иную картину мироотношения, нежели транссексуальные фильмы 2000х годов.

Кроме того, «Девочка» визуализирует нового героя, который сам способен вершить свою судьбу и не зависит от как таковых внешних условий. Также произведение Лукас Донта универсально и подходит для различной аудитории.

Во-первых, несмотря на недовольства людей, совершивших трансгендерный переход, многие из них отмечают, что режиссеру удалось правдоподобно передать линию, где освещены сомнения главной героини. Это является главным преимуществом, поскольку опыт трансгендерного зрителя соединяется с опытом персонажа, с тем что демонстрируется на экране.

Во-вторых, для массового зрителя это произведение, несомненно, подходит, поскольку делает проблему универсальной и говорит не только о выборе в пользу смена пола, но и вообще о выборе человека. Выступает в защиту и право каждого члена общества быть тем, кем ему хочется. Но в то же время, демонстрируя проблему транссексуальности, автор фильма знакомит аудиторию с ее особенностями.

Несомненно, кинопроизведение создает миф, однако Лукас Донт был вдохновлен историей реального человека – Норы Монсекур, отчасти, это произведение можно считать автобиографичным, поскольку женщина

консультировала актера и создателя фильма на протяжении съемок, поделилась личной историей, опытом и переживаниями.

В заключение методического анализа произведений киноискусства «Такая же как я: история Гвен Араухо», Агнешки Холланд и «Девочка», Лукаса Донта необходимо выделить некоторые важные особенности.

Во-первых, методический анализ помог выявить образ, характер, роль героя в истории, демонстрируемой автором. Методический анализ произведения киноискусства «Такая же как я: история Гвен Араухо» показывает зрителю полумаргинального, уязвимого персонажа, который становится не только жертвой ошибки природы, но и жертвой насилия, жертвой убийства.

Персонаж фильма «Девочка» имеет совсем другое положение. Героиня сама вершит свою судьбу, никто не ограничивает ее в выборе, общество не является яркой оппозицией желанию Лары изменить пол. Таким образом, методический анализ позволяет увидеть, как в первом случае – система ломает героя, во втором случае система видоизменяется, и герой становится победителем, самостоятельно подчинив себе условия.

Во-вторых, целесообразнее всего, сказать о различиях при визуализации картины мироотношения. В случае произведения киноискусства «Такая же как я : история Гвен Араухо» мир выступает, как агрессор по отношению к персонажу, об этом свидетельствуют материальные, индексные и в особенности иконические знаки, которые так или иначе передают оппозицию, отражают негатив по отношению к главной героине – Гвен.

Таким образом, в произведении киноискусства «Такая же как я: История Гвен Араухо» демонстрируется диктатная модель мироотношения, которая подавляет героя, желающего идти против законов мироздания.

Картина мироотношения в произведение киноискусства «Девочка» напротив, весьма благоприятная, мир поддерживает героиню в ее выборе. Обстоятельства складываются исключительно в пользу главного персонажа,

несмотря на незначительную оппозицию, которая представлена, преимущественно, индексными знаками. Таким образом, произведение киноискусства «Девочка» демонстрирует энтузиазную модель мироотношения, где человек способен разорвать границы и самостоятельно вершить свою судьбу.

Кроме того, методический анализ произведений киноискусства помог выделить различия способов визуализации проблемы транссексуальности. Фильм «Такая же как я : история Гвен Араухо» является репрезентантом трансгендерного кино 2000х годов, которое, преимущественно, акцентирует внимание на внешних условиях, о чем свидетельствуют обилие индексных знаков, которые указывают на предметы, связанные с трансформацией, либо героев, которые не принимают персонажа в новом образе.

Методический анализ позволил выявить, что в большей мере, данное произведение киноискусства направлено на пропаганду против антитолерантности к ЛГБТ сообществу.

Фильм изначально преследовал цель отразить реальные события и призвать общество изменить мировоззрение. В настоящее время неизвестно, увеличилось или уменьшилось число преступлений против транссексуальных личностей, однако телевизионный формат фильма делает его более доступным, а также сильная документальная составляющая способна сильнее вовлечь зрителя в сюжет.

Методический анализ произведения киноискусства «Девочка» Лукаса Донта позволил выявить, что фильм соблюдает задачи и изначально поставленную цель. Ведь, несмотря на критику зрителей из числа людей, совершивших трансгендерный переход, произведение передает главное – эмоции, внутренние переживания героя, не акцентируя внимания на внешних условиях, о чем свидетельствуют материальные знаки.

В свою очередь, кинофильм Лукаса Донта является репрезентантом современного трансгендерного кино. Произведение пытается вывести зрителя на новый уровень художественной коммуникации. Также «Девочка»

претендует на то, чтобы говорить об универсальных проблемах, таких как главный выбор человека, несмотря на то, что центральной темой является трансгендерный переход.

«Девочка» является уникальным произведением, поскольку демонстрирует главную героиню изначально в женском образе, это достигается путем различных элементов, однако с самого начала произведение предлагает зрителю увидеть на экране именно женский образ, героиню, находящуюся на предфинальной стадии трансформации.

Несмотря на различия, методический анализ произведений киноискусства также позволил выделить схожие черты и схожие значения материальных, индексных и иконических знаков, которые присутствуют в обоих произведениях, посвященных проблеме транссексуальности.

На материальном уровне, в качестве знака, знаменующего женский образ персонажей, в обоих произведениях выступает цвет.

На индексном уровне различные указатели, например, такие, как «танец» подтверждают стереотипные установки о женском роде деятельности, но также подчеркивают пребывание персонажей именно в женском образе.

Иконический уровень, как правило, выводит зрителя на понимание того, как мир относится к персонажу. В первом случае иконические знаки свидетельствуют о подавлении, неприятии, во втором случае, иконические знаки раскрываются, как помощи поддержка. Тем не менее, в обоих случаях это отражение мира, в котором существуют главные герои.

Таким образом, методический анализ произведений киноискусства «Такая же как я: история Гвен Араухо», Агнешки Холланд и «Девочка», Лукаса Донта позволил выявить заложенные авторами идеи, раскрыть тайные знаки и значения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью настоящей выпускной квалификационной работы было выявление особенностей визуализации проблемы транссексуальности.

Для достижения цели были поставлены следующие задачи: исследование феномена транссексуальности, исследование причин обращения кинематографа к проблеме транссексуальности, а также проведение методического анализа произведений зарубежного киноискусства «Такая же как я: история Гвен Араухо» Агнешки Холланд и «Девочка» Лукаса Донта для выявления возможностей киноязыка и художественной ценности фильмов о транссексуалах.

Задачи решались по порядку, следующим способом. Во-первых, в начале исследования была изучена история феномена транссексуальности, где было выявлено, что феномен, будучи современным явлением, появился достаточно давно. Нельзя с уверенностью утверждать, в какой период времени был впервые зафиксирован транссексуальный переход, однако, тем не менее, многие свидетельства такового были зафиксированы в период античности, также невозможно не брать во внимание пример женщины-фараона Хатшепсут. Так, история феномена транссексуальности была рассмотрена с древних времен до настоящего времени.

Во-вторых, в работе были рассмотрены причины обращения искусства, а в особенности, киноискусства к феномену транссексуальности. Транссексуальное кино, несомненно, обязано своим появлением *crossdressing cinema*, которое существует уже около 100 лет. Так, исследование *crossdressing cinema* показало, как менялось кино с элементами переодевания, трансформации мужчины в женщину, женщины в мужчину. Результаты показали, что каждое десятилетие визуализация перевоплощений менялась. В определенный период времени, *crossdressing cinema* делает проблему транссексуальности предметом для насмешек. Ситуация меняется лишь к 1990-2000м годам, когда режиссеры переосмыслиют свое отношение и вырабатывают новый кино-язык, новые приемы, способные отразить

проблему смены пола в совершенно другом свете. Так, меняется жанровое предпочтение, фильмы больше не носят комедийный характер, в большей степени преобладает жанр – драма. Меняется способ визуализации главного персонажа, который совершает трансформацию. Режиссер встает на позиции трансгендерного персонажа, демонстрируя зрителю, что существование возможно в том поле, который не является данным от рождения.

Проведение методического анализа, позволило углубиться в изучение транссексуального кино и проследить тенденции развития.

Так как современное транссексуальное кино начинает формироваться в 2000х годах, на роль репрезентанта было выбрано произведение «Такая же как я: история Гвен Араухо», Агнешки Холланд, поскольку, это, прежде всего, телевизионный фильм, который стал лучшим в своей категории, также данное произведение отражает картину мироотношения, присущую фильмам о транссексуалах периода 2000х годов.

Несмотря на то, что оба произведения «Такая же, как я: история Гвен Араухо» 2006г., и «Девочка» 2018г., содержат в себе элементы биографии конкретных людей, было выявлено, что визуализация образа транссексуала 2000х годов и 2010х годов заметно отличаются. Об этом свидетельствует не только внешние факторы, но и различные картины мира, явленные в произведениях.

Персонаж – транссексуал 2000х годов, являет собой полумаргинального героя, который не в силах влиять на обстоятельства. Контроль над собственной жизнью, судьбой представляется невозможным. Картина мироотношения такова, что мир выступает в роли агрессора. Режиссер встает на позицию персонажа, однако основной посыл кинопроизведения направлен на то, чтобы публика задумалась и изменила свое отношение к людям, решившим изменить пол. В фильме 2000х годов нет четкой концентрации на чувствах транссексуальной личности, внимание отведено внешним условиям.

К середине 2010х годов эти тенденции постепенно начинают себя изживать, однако «И все же Лоранс», 2012, «Девушка из Дании», 2015 содержат в себе некоторые элементы костюмированной драмы, но персонаж уже способен брать контроль над собственной судьбой.

Второй фильм для проведения методического «Девочка» Лукаса Донта был выбран в качестве репрезентанта нового, современного транссексуального кино, поскольку получил мировое признание и множество фестивальных призов. Это является доказательством того, что кинопроизведение выводит зрителя на новый уровень художественной коммуникации и предлагает зрителю иную картину мироотношения.

Фильм 2018 года «Девочка» является в некотором роде революционным в отношении транссексуальных фильмов. Методический анализ показал, какие новые приемы были введены режиссером, для раскрытия темы транссексуальности в ином свете. Во-первых, внимание концентрируется, прежде всего, на главной героине. Акцент ставится на внутренних переживаниях. Внешние условия не берутся во внимание. Картина мира строится таким образом, что персонаж – хозяин своей судьбы, наделен силой и волей, способен изменить себя, не подстраиваясь под систему.

Методический анализ показал, как видоизменилось кино о трансгендерах и какие принципиально новые возможности имеют современные транссексуальные фильмы, в то время как, многие элементы транссексуального кино 2000х годов постепенно изживают себя.

Кроме того, произведение 2018 года выводит зрителя на новый уровень, посредством материальных, индексных, иконических знаков. Знаки заметно отличаются от тех, что были использованы в репрезентанте транссексуального кино 2006 года, хотя некоторые значения все-таки прослеживаются в обоих фильмах, что говорит о взаимодействии старого или нового.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Агафонова, Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск: Тесей, 2008. — 392 с.
2. Аль-Хаким М. А. Развитие киноискусства и философия кинематографа // Молодой ученый. — 2015. — №4. — С. 741-744. — URL: <https://moluch.ru/archive/84/15755/> (дата обращения: 29.05.2019).
3. Бёрд, Ш., Жеребки, С.В. Наслаждение быть мужчиной: западные теории маскулинности и постсоветские практики. СПб.: Алетейя, 2008.—296 с.
4. Бухановский А. О. Транссексуализм и сходные состояния. - Ростов на Дону: Мини Тайп, 2016. - 579 с.
5. Бычков В. В. Эстетика: Учебник для вузов. – М.: Академический Проект, 2009. – 452 с.
6. Володина, О. 11 фактов о фильме «Девочка» // Синемафия. 2019. URL: <http://www.cinematica.ru/posts/1545/> (дата обращения 29.05.2019)
7. Ганиева, Э. Р. Кино и телевидение как одни из основных факторов формирования визуальной культуры зрителя // Молодой ученый. — 2017. — №21. — С. 59-61. — URL <https://moluch.ru/archive/155/43912/> (дата обращения: 29.05.2019).
8. Groшев, И. В. Рекламные технологии гендера.// «Общественные науки и современность». №4. – 2000. –С. 172-187.
9. Даниэль С. М. Искусство видеть [Текст] /С. М. Даниэль. — М.: Амфора, 2006. — С. 206.
10. Дубровский. Кино-weekend: "Танцор Зенне", "Такая же, как я: История Гвен Араухо", "Богема" // Квир. 2014. URL: <http://www.kvir.ru/articles/kino-weekend-tancor-zenne.html> (дата обращения 29.05.2019)
11. Жуковский, В. И. Визуальная сущность религии. Красноярск: Красноярск. гос. ун-т, 2006. —461 с.

12. Жуковский, В. И. Теория изобразительного искусства. Алетейя, 2011. – 536 с.
13. Журавлева Ю.В. Феномен транссексуальности: точки соприкосновения в науке, кино и психотерапии // В17. – 2016. URL: <https://www.b17.ru/article/48460/> (дата обращения: 04.05.2019);
14. Ильин, Е.П. Пол и гендер. СПб., Питер, 2010. – 688 с.
15. Каменецкая, Н.Ю. Гендерные аспекты репрезентации тела в современном искусстве. // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. No 15. – 2010. – С. 224-232.
16. Климова, В.В. В поисках гендерной идентичности: век модерна и постмодерна. // Альманах современной науки и образования. – 2007. – No 7-2. – С. 75-76.
17. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. — 92 с.
18. Марголит, Е. Я. О роли зрителя в кино // Сеанс, 2014. URL: https://seance.ru/blog/shtudii/margolit_o_rol_i_zritelya_v_kino/ (дата обращения 29.04.2019)
19. Миронов, Д. Д. Ляпкин, Т. Ф. Кино как средство выражения культурных смыслов // Труды Санкт Петербургского Государственного института культуры. -2015. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25721640> (дата обращения 04.05.2019)
20. Номеровская, А.Д. Понятия нормативности в современных теориях гендерной идентичности // Парадигма. - 2017. - №26. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-normativnosti-v-sovremennyh-teoriyah-gendernoj-identichnosti> (дата обращения: 04.05.2019).
21. Орлова, М. А. Гендерные особенности развития художественного восприятия произведений искусства подростками // Олимп. Проблемы современной науки и образования. – 2014. – No 5 (23). – С.67-70.
22. Петрова, Э. А., Астафьева, Т. В. Аудиовизуализация режиссерской идеи как художественная технология зрелища // Молодой ученый. —

2016. — №9. — С. 1238-1241. — URL <https://moluch.ru/archive/113/28822/> (дата обращения: 29.05.2019).
23. Пушкарева, Н. Гендерная теория и историческое знание. СПб: Ателейа, 2008. – 496 с.
24. Пчелкина, Д. С. Искусство как область конструирования гендера и гендерных репрезентаций // Сибирский антропологический журнал. - 2017. - №Т1. №4. - С. 21-34. URL: <http://scholar.sfu-kras.ru/publication/32384712> (дата обращения : 04.05.2019)
25. Николаева, С.Г Винник, Е. И. Гендер, язык, текст: поиски неявных связей и взаимосвязей // Современные исследования социальных проблем. - 2016. - №26. URL : <https://elibrary.ru/contents.asp?id=34479391> (дата обращения: 04.05.2019)
26. Романенко А. Р. Слово в фильме / А. Р. Романенко. М.: Знание, 1981. 48 с.
27. Саморукова, И. В. Репрезентации: образы мужчин и женщин в культуре / И.В. Саморукова // Гендер для «чайников». – М.: 2006. – С. 199–226
28. Светлакова, Ю. В. Гендерные исследования женского визуального искусства // Визуальные искусства в современно художественной и информационно пространстве. –2016. –С.207-216.
29. Синцова, С. В. Тайны мужского и женского в художественных интуициях Н. В. Гоголя // С.В. Синцова. М.: Флинта? 2011. –С.340.
30. Созаев, В. Возможен ли квир по-русски? ЛГБТК исследования. Междисциплинарный сборник. Санкт-Петербург, 2010. – 256 с.
31. Тарасов, А. Агнешка Холланд: "Людям проще сидеть в клетке и думать, что они свободны". // Вуго. 2017. URL: <https://www.buro247.ua/culture/cinema/agneshka-holland-interview.html> (дата обращения 29.05.2019)
32. Тарасова, М. В. Коммуникативные основы художественной культуры / М. В. Тарасова, В. И. Жуковский. Красноярск. СФУ, 2010. -145 с.

33. Тарасова, М. В. Культура и образование [Текст] : принципы взаимодействия: монография / М. В. Тарасова ; Сибирский федеральный университет. - Москва : ИНФРА-М ; Красноярск : СФУ, 2012. - 360 с.
34. Тарасова, М. В. Теория и практика диалога зрителя и произведения киноискусства : [монография] / М. В. Тарасова. – Красноярск : Сиб. Федер. ун-т, 2015. – 236 с.
35. Томская, М. В. Конструирование гендера в процессе институционализации знания (на примере научных публикаций, посвященных гендерным исследованиям) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Серия: Гуманитарные науки. –2010. –№ 603. –С.104-110.90.
36. Торкунова, О. И., Филоненко, Л. В. К вопросу о социальном конструировании гендера как актуальной проблеме // сборник статей научно -практической конференции« Актуальные проблемы развития вертикальной интеграции системы образования, науки и бизнеса: экономические, правовые и социальные аспекты». –2014. – С.177-182.
37. Ушкова, И. В., Киреев, Е. И. Трансгендерность в современном российском обществе // Мониторинг общественного мнения. - 2017. - №2. - С. 82—96.
38. Чивилёв А. А. Межличностная коммуникация в кинематографе // Молодой ученый. — 2015. — №13. — С. 770-773. — URL <https://moluch.ru/archive/93/20806/> (дата обращения: 29.05.2019).
39. Чукуров, А. Ю. Трансгендерность как феномен культуры и его репрезентация в художественном тексте. // Общество. Среда. Развитие. - 2017. - №3(44).
40. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016. — 440 с.

41. Ядов В. А. Размышления о предмете кино Социс, 2007. Дженкс Ч. А. // Современная западная философия: Словарь. — М., 2007.
42. Ярош, Д. Гендер как поиск гармонии. Гендерная проблематика в искусстве фотографии. // Genderpage.ru. [эл. ресурс] - Режим доступа:<http://genderpage.ru/?p=1416>
43. Ярская-Смирнова, Е. Р. Одежда для Адама и Евы : Очерки гендерных исследований / Е.Р.Ярская-Смирнова ; Саратов. гос. техн. ун-т, Центр соц. политики и гендер. исслед. – Москва: ИНИОН РАН. – 2001.
44. Alberda, D. Transgender representation in popular cinema // New York. Bricolage. – 2010. URL: <https://bricolage-fordham.squarespace.com/select-works/2018/2/13/transgender-representation-in-popular-cinema>. (дата обращения 04.05.2019)
45. Anderson, T. Netflix's 'Girl' is Dangerous and Doesn't Deserve an Oscar // Out. 2018. URL: <https://www.out.com/popnography/2018/12/04/netflixs-girl-dangerous-and-doesnt-deserve-oscar> (дата обращения 29.05.2019)
46. Benjamin H. The Transsexual Phenomenon: a Scientific Report on Transsexualism and Sex Conversion in the Human Male and Female. . - New York: Julian press. - 1966.
47. Brody, M. Movie Review: A Girl Like Me: The Gwen Araujo Story // Info Barrel Entertainment. 2013. URL: http://www.infobarrel.com/Movie_Review_A_Girl_Like_Me_The_Gwen_Araujo_Story (дата обращения 29.05.2019)
48. Changzhou, H. Transgender performance in contemporary Chinese films. // China. Gender & Place and Culture. - 2011. URL: https://www.researchgate.net/journal/0966369X_Gender_Place_and_Culture (дата обращения 04.05.2019)
49. Debruge, P. Trans Drama 'Girl' Wowed Cannes, but Can It Impress American Audiences? // Variety. 2018. URL: <https://variety.com/2018/film/news/girl-cannes-trans-drama-american-audiences-1202896291/> (дата обращения 29.05.2019)

50. Donnelly, N. J. How does mainstream cinema represent transgender characters // Nottingham. - 2017. URL: <https://www.academia.edu/15621886/> (дата обращения 04.05.2019)
51. Hoyer, N. Man into Woman: The First Sex Change. - London: Blue Boat Books Ltd, 1933. - 272 с.
52. Ide, W. A transgender teen struggles to make her mark as a dancer // Screendaily. 2018. URL: <https://www.screendaily.com/reviews/girl-cannes-review/5129238.article> (дата обращения 29.05.2019)
53. Jennings, N. Who I am: media, identity and transgender youth // Ohio. ResearchGate. 2016. URL: https://www.researchgate.net/publication/303721317_I_am_who_I_am_Media_Identity_and_Transgender_Youth (дата обращения 04.05.2019)
54. Jobe, J. N. Transgender representation in Media. // Kentucky University. - 2013. URL: https://encompass.eku.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1145&context=honors_theses (дата обращения 04.05.2019)
55. Kelly C.P. Gender stereotypes and representation of female characters in children's picture books: Doctoral dissertation – Virginia. Liberty University, 2011
56. Miller, J. R. Crossdressing Cinema: an analysis of transgender representation in film: Doctoral dissertation - Texas. A&M University, 2012.
57. Ramos, D. Director Lukas Dhont Talks Netflix Drama 'Girl', Opening A Dialogue With Trans Community – Awardsline Screening Series // Deadline. 2018. URL: <https://deadline.com/2018/11/lukas-dhont-netflix-drama-girl-transgender-lgbtq-representation-awardsline-screening-series-1202501468/> (дата обращения 29.05.2019)
58. Storaro V. Writing with light. Part II. Colors. Electa. Accademia – dell'ingine. Milan, 2002-332 p.
59. Tasker, J. Working girls: gender and sexuality in popular cinema. Routledge, 1998

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Кадры из фильма «Такая же как я : история Гвен Арухо», Агнешка Холланд., 2006.



Рисунок А.1. - Кадр из фильма. Гвен, одетая в белую блузу накануне смерти.



Рисунок А.2. - Кадр из фильма. Фотографии убитой Гвен, предоставленные на суде.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А.3. Кадр из фильма – Гвен, в нежно-розовом платье – на свадьбе сестры.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Кадры из фильма «Девочка», Лукас Донт., 2018.



Рисунок Б.1. Кадр из фильма – главная героиня Лара.



Рисунок Б.2. Кадр из фильма – Лара на занятии в танцевальной академии.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ Б



Рисунок Б.3 Кадр из фильма – Лара перед зеркалом.

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра искусствоведения и культурологии


УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой

Н.П. Копцева Н.П. Копцева

« 5 » июль 2021 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

50.04.03.32 Современное искусство и актуальные художественные практики
РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НОВЫХ СОЦИАЛЬНЫХ ИДЕНТИЧНОСТЕЙ В
СОВРЕМЕННОЙ МЕДИА КУЛЬТУРЕ

Руководитель  канд. филос. наук, доцент, А. А. Ситникова

Выпускник  Д. В. Рузанова

Рецензент  зам. дир. МЦ «Площадь мира», У.А. Белецкая

Красноярск 2021