

*История в картинках:
гендерные репрезентации в советской анимации*

Ольга Пироженко

«Несерьезное» искусство и «серьезное» исследование

Анимация зачастую считается «невинным» искусством, а анимационная форма – «поверхностным явлением», не связанным с историческим источником, культурной позицией и принятыми ограничениями репрезентации¹. Тот факт, что анимация предназначена прежде всего для развлечения детей, относит анимацию к разряду «несерьезных» жанров, которые не имеют ничего общего с «серьезной», «взрослой» сферой политики. Однако, почему тогда сторонники политической корректности в 20-м столетии обвинили анимацию, в числе других видов искусства, в расизме и сексизме² и почему именно сейчас в Соединенных Штатах осуществляется цензурирование анимационных фильмов³?

Подобное «переконструирование» истории знакомо постсоветским людям не понаслышке: эпоха перестройки стала, помимо прочего, и эпохой переозначивания и переопределения исторических событий. Это происходило не только за счет извлечения на свет новых документов и фактов, но и посредством переосмысления давно известных источников, в том числе и литературных. Однако визуальные исторические источники, фильмы (и в том числе и анимационные), созданные в советский период, все еще ждут своего исследования и анализа⁴. Данная статья является попыткой анализа советского гендерного прошлого сквозь анимационную призму, попыткой увидеть «гендерную действительность» с точки зрения советских детей.

Анимация, как и любое другое искусство, является составляющей культурного аппарата. По Альтюссеру, культурный аппарат входит в состав идеологических государственных аппаратов, задача которых – формирование субъекта⁵. При этом, формируя субъекта, идеология одновременно формирует способ его видения, т.к. идеология участвует в формировании субъективности индивида на уровне бессознательного. Посредством заимствования культурного взгляда зрители принимают ту идеологию социума, которая им навязывается.

В отличие от идеологии западного общества, которая во главу угла ставит экономическое производство, где индивид является лишь «побочным продуктом» властных отношений, в СССР главной задачей советской власти было воспитание нового советского человека, когда все сферы деятельности общества – экономическая, политическая и т.д. и не в последнюю очередь культура и искусство – функционировали в соответствии с этой главной задачей. Анимация при этом рассматривалась как одно из средств трансляции политической мифологии: советский мультфильм должен был не просто репрезентировать воображаемые отношения индивидов к их реальным условиям существования, но и целенаправленно конструировать советскую систему ценностей. Показательной в этом смысле является фраза режиссера-аниматора Ф. Хитрука: «В то время как на Западе мультипликационное искусство носило чисто развлекательный характер, наша мультипликация использовалась художниками как яркое и злободневное средство пропаганды новых идей»⁶. И так, власть авторизовала художников, наделяя их полномочиями агентов власти, а они, в свою очередь, укрепляли эту власть через практики создания мультипликационной продукции, ретранслируя властные идеологические установки. Одним из наглядных свидетельств этого факта является приказ Министерства кинематографии СССР о развитии рисованной кинематографии на киностудии «Союзмультфильм» от 1948 г., в котором оно «особенно акцентировало требование участвовать в деле воспитания советских людей»⁷.

Проблема гендера была одной из центральных в идеологии советского государства. Государству предстояло разрушить старые гендерные стереотипы и сконструировать новые, сформировать новую систему гендерных отношений. Однако нельзя сказать, что эта идея конструирования новой системы гендерных отношений осуществлялась последовательно на протяжении всего времени существования СССР – на разных этапах создания эта система претерпевала смены курсов и страдала от противоречий. К периоду застоя сложилась ситуация «двойной нагрузки», когда женщины, существуя параллельно в двух сферах – публичной и приватной, выполняли традиционно различные гендерные роли – роль труженика (мужская роль) и роль домохозяйки и матери (женская роль), т.е. в сфере публичного они частично стали занимать традиционно «мужские» места, что не могло не отразиться на сфере приватного, где женщины помимо традиционных ролей стали выполнять и роль кормильца семьи. Я предлагаю рассмотреть, каким образом в мультипликационных фильмах эпохи застоя репрезентировалась такая гендерная ситуация.

В данной статье предлагается анализ образов советских мультипликационных сериалов, в частности, сериала В. Попова «Трое из Простоквашино» (1978-1984) (сериал включает три фильма – «Трое из Простоквашино», «Каникулы в Простоквашино» и «Зима в Простоквашино») и Р. Качанова «Крокодил Гена» (1969-1983) (сериал состоит из четырех фильмов – «Крокодил Гена»,

«Чебурашка», «Шапокляк», «Чебурашка идет в школу»). Выбор именно этих сериалов обусловлен тем фактом, что оба они создавались советскими сценаристами (Э. Успенским и Р. Качановым и Э. Успенским, соответственно) в Советском Союзе в период застоя. Это позволяет утверждать, что материалом для создания этих сериалов послужила «советская действительность», которую они и репрезентируют.

Реализация советской мечты о семье, или Кто в доме хозяин?

Главным персонажем сериала «Трое из Простоквашино» является Дядя Федор – ребенок доподросткового возраста. Дядя Федор вполне самостоятелен: он самостоятельно принимает решения и действует сообразно собственным интересам без оглядки на мнение родителей: уходит из дома, подолгу живет в деревне в компании Шарика и Кота Матроскина, для которых он является непререкаемым авторитетом (об авторитетной позиции Дяди Федора говорит сама составляющая его имени «Дядя») и главным судьей всех конфликтов и противоречий¹⁰. Независимость Дяди Федора подчеркивается его манерой одеваться – в джинсы и свитер, что нехарактерно для одежды советских детей эпохи застоя (наиболее популярной одеждой как мультипликационных, так и киногероев школьного возраста являлась школьная форма с обязательным пионерским галстуком или октябрятским значком – для сравнения можно вспомнить образ девочки Гали из сериала «Крокодил Гена»). При этом его «непослушание» расценивается обоими родителями как закономерное и совершенно не осуждается. Для того чтобы понять, почему родители никак не пытаются дисциплинировать Дядю Федора, необходимо рассмотреть образ его Мама.

Мама является единственным женским персонажем в мультипликационном сериале о Простоквашино. Именно мама, на первый взгляд, является главой семьи, человеком, обладающим властью, человеком, которого слушают, чьи распоряжения выполняют, т.е., в терминологии П. Бурдье, человеком авторизованным и узнаваемым в своей авторизованности. Это сильная женщина, знающая, как добиваться своего, умеющая это делать. Роли родителей в терминах власти четко определяются Дядей Федором в завязке «Трое из Простоквашино», когда Дядя Федор приглашает Кота Матроскина «к себе жить». В ответ на предположение Матроскина: «Меня Мама твоя прогонит» Дядя Федор отвечает: «Хм, ничего не прогонит, может ... может, папа заступится». Его ответ чрезвычайно неуверенный, об этом можно судить по тону голоса и по повторению «может <пауза> может». Это ключевое «может» показывает сомнения Дяди Федора и понимание того, что в его семье решения принимает Мама, т.е. именно она является доминирующим субъектом.

Любая доминация предполагает субординацию. В качестве субъекта субординации в мультфильме выступает Папа, образ которого является полной противоположностью образа Мамы. Визуально образ Папы оформлен как типичный образ советского интеллигента-технаря «а ля Хемингуэй» – худощавый, с бородой, одетый в длинный свитер и джинсы. В плане содержания Папа является типичным «продуктом» кризиса маскулинности как кризиса традиционного мужского статуса. Это «тихий» человек, не занимающийся управлением семейными делами, который если и высказывает свое мнение, то только в противовес доминирующему (мнению Мамы), но впоследствии всегда ему уступает. Т.е. на первый взгляд вырисовывается сбалансированная в терминах власти картина матриархатной семьи¹¹. Однако, несколько эпизодов мультфильма не укладываются в эту стройную картину сбалансированного распределения семейных ролей. Я остановлюсь на двух из них.

Первый эпизод – это ситуация на вокзале из «Каникулы в Простоквашино», когда Дядя Федор отстал от идущих впереди родителей и вместо того, чтобы сесть с ними в поезд, идущий в Сочи, садится в электричку и уезжает в Простоквашино. Из окна вагона уходящей электрички он кричит: «Мама, мама, ты за меня не беспокойся, я с Матроскиным и Шариком не пропаду, мы хорошо будем жить». Оставшаяся на платформе вместе с Папой Мама подавленно садится на вещи и в горе заламывает руки: «Ах, я тебя воспитывала, я из-за тебя ночей не спала, а ты... на электричке едешь». При этом абсолютно спокойный Папа заявляет, попыхивая трубкой: «Он правильно едет. Ему в деревне лучше. У него же нет вечерних платьев». С одной стороны, данный эпизод не противоречит сюжету мультфильма – Дядя Федор в своей прощальной речи обращается только к Маме как к «вышестоящей инстанции», т.к. с Папой на протяжении всего мультфильма Дядя Федор постоянно вступает в равное сотрудничество. Однако в связи с этой ситуацией не понятна реакция Мамы, которая, укоряя Дядю Федора, выглядит очень подавленной и расстроенной. Стратегия укора, а также эмоциональная подавленность Мамы не вписывается в общий дискурс доминирования.

Второй эпизод также взят из «Каникул в Простоквашино». Это сцена проведения времени семьей Дяди Федора: Дядя Федор и Папа сидят в гостиной, Дядя Федор учит Галчонка, Папа читает газету. При этом Мама готовит еду на кухне. Традиционно женская роль домохозяйки в данном случае также противоречит общему контексту матриархатной семьи. Кроме того, тот факт, что Папа присутствует в кадре домашней обстановки, участвует в семейных делах, занимается воспитанием ребенка, является нетипичным для этой эпохи, когда отец не присутствует дома и перекладывает все заботы о доме и детях на мать.

Все эти факты не вписываются в общую канву «матриархатности» семьи Дяди Федора. Да и сама «матриархатность» этой семьи сконструирована не

как нечто иное, отличное от патриархатности, а скорее по принципу «перевертывания», в рамках той же патриархатной парадигмы. Ю. Лотман отмечает, что «Одним из наиболее элементарных приемов выхода за пределы предсказуемости является такой троп (особенно часто применяемый в визуальных искусствах), в котором два противопоставленных объекта меняются доминирующими признаками»¹². По мнению Ю. Лотмана, такое «перевертывание» создает комический эффект. В данном случае поверхностная смена ролей в терминах доминанции/субординации приводит к тому, что фигура Мама Дяди Федора становится комичной, она как бы демонстрирует несовместимость властной позиции и женского образа.

Подтверждением того, что Мама не обладает в семье реальной властью, является использование в сериале феномена материнского крика. Развитие сюжетной линии во всех мультфильмах сериала «Трое из Простоквашино» начинается с крика Мама Дяди Федора. Поводы разные – это и наличие кота в доме, и усталость от работы на кухне, но результат один – Мама кричит на Папу. Кричит требовательно и добивается своего: изгнания кота в первом случае и поездки на курорт – во втором. На первый взгляд, крик Мама – это стратегия доминирования и подавления, однако по ходу разворачивающихся событий мы видим, что в данной ситуации распределения властных отношений не все так однозначно. Во-первых, точка зрения и действия Мама подвергаются постоянной критике как со стороны Папы, так и со стороны Дяди Федора. Так, например, в «Трое из Простоквашино» в ситуации с котом, которого Мама хочет выгнать, Папа «берет сторону» Дяди Федора и заявляет, что «Один кот нам не мешает», а в ситуации с поездкой на курорт, на который хочет ехать Мама, Дядя Федор поддерживает Папу и говорит, что он тоже не хочет на курорт, а хочет в Простоквашино. Во-вторых, при сравнении вербального поведения Мама и Папы обнаруживается оппозиция: Мама кричит, бросает предметы, ставит условия «на грани» (например, «Или кот, или я» в «Трое из Простоквашино»). Папа же никогда не повышает голос, не выходит из себя и совершенно не выглядит подавленным. Он как бы «уступает» маме в этой войне за право принимать решения, но уступает скорее как хороший стратег, нежели как загнанный в угол побежденный. А Маме как раз приходится отстаивать свое право на собственное мнение, что она и делает с помощью крика. Срабатывает прием «лучший способ защиты – нападение», и Мама защищается.

Здесь возникает противоречие: Мама, единственный руководитель в семье, должна защищаться. От кого? Чтобы ответить на этот вопрос, можно вспомнить слова С. Гал о том, что речевая стратегия – это отражение или сигнал социальной идентификации; речевые стратегии как практики активно конструируются говорящими в ответ на культурные и структурные ограничения¹³. Традиционная семья в патриархатном обществе строится по патриархатным законам: отец и муж – глава семейства, хозяин дома, добытчик, непре-

рекаемый авторитет. В этом контексте мать и жена является бесправной подчиненной, действия которой ограничены приватной сферой. Нарушением этих устоев является советская семья, которая, несмотря на прочный патриархальный базис, не отвечала традиционным канонам, т.к. советские женщины имели возможность занимать, пусть и не доминирующее, место в сфере публичного, что привело к получению больших прав и в сфере приватного. Однако не изменившиеся стереотипные установки общества постоянно ставили под сомнение легитимность этих прав. Женщины оказались как бы между двух огней: с одной стороны, официальное декларирование равноправия женщин и мужчин, а с другой – традиции, в которых эти же женщины и мужчины воспитывались. Поэтому женщинам постоянно приходилось оказывать сопротивление традиционной системе взглядов и доказывать свое право иметь права. В процессе отстаивания прав *образ* сильной женщины, активно культивируемый средствами массовой информации, превратился в *комплекс* сильной женщины. При этом мамины обвинения Папы сконструированы таким образом, что зритель сразу же понимает их беспочвенность и то, что причиной всех бед является сама Мама.

Кроме того, в конце каждого мультфильма Мама признает ошибочность своей позиции, высказанной посредством крика в начале и принимает точку зрения остальных членов семьи (что коша нужно взять в городскую квартиру, что лучше Простоквашино места для летнего отдыха быть не может, что новый год лучше всего тоже встречать в Простоквашино). Такая уступка со стороны мамы является необходимым условием для объединения семьи и возвращения Дяди Федора. Другими словами, семья объединяется только в случае наглядной демонстрации Мамой отказа от доминантной и признания своей субординантной позиции. Только подчиненное положение женщины гарантирует функционирование семьи как единого целого, в противном случае, когда женщина демонстрирует собственное мнение, обладает собственной точкой зрения, семья распадается.

К вышесказанному стоит добавить, что в сериале «Крокодил Гена» единственным образом-репрезентацией, маркированным как фемининный, является девочка Галя. Галя представляет собой совершенно асексуальный персонаж: она одета в школьную форму с пионерским галстуком, которая мало чем отличается от школьной формы для мальчиков. Однако ее действия носят гендерно-маркированный характер. Например, в первой же сцене, где появляется девочка Галя, она проявляет заботу и участие, когда видит плачущего бездомного щенка и забирает его к себе. Когда Галя приходит знакомиться к Крокодилу Гене, первое, что она делает – отдает Крокодилу Гене распоряжение накормить щенка и, неодобрительно отметив, что у него беспорядок, начинает убирать его квартиру. Познакомившись с Чебурашкой, она предлагает научить его вязать на спицах. Когда Чебурашка расстраивается, что Дом Друж-

бы оказался не нужен, и что его строительство оказалось напрасным, именно Девочка Галя находит для него слова утешения. Все эти женские качества – хозяйственность, способность сопереживать и способность к эмоциональной близости – сочетаются в девочке Гале с участием в таком «неженском деле», как стройка. Другими словами, образ девочки Гали реализует идею «гармоничного полового воспитания», набиравшую обороты в советской педагогике 60-х, для которой был характерен «культ семейной жизни», когда девочка должна была готовиться как к роли домохозяйки, так и к тому, чтобы быть «полноценным членом общества», работающим в публичной сфере на благо советского государства.

Два в одном, или маскулинное и фемининное в одном флаконе

Образы, рассмотренные ниже – Кота Матроскина и старухи Шапокляк относятся к двойственным образам советской анимации. Оба эти образа комичны, при этом эффект комичности достигается за счет соединения фемининной и маскулинной норм.

Кот Матроскин – это сочетание маскулинного визуального изображения и фемининного поведения. В сериале «Трое из Простоквашино» Кот Матроскин – подобие образа Мамы Дяди Федора. Ему присущи практически все черты Мамы (за исключением невротичности), которые в контексте мультфильма носят негативную коннотацию – доминирование в семейном дискурсе, чрезмерная требовательность к членам семьи, узко прагматический подход к ведению хозяйства, доминантным критерием которого выступает понятие пользы и т.д. При этом если в лице Мамы Дяди Федора маркированное как женское такое поведение создает в целом негативный образ, то представленное как мужское в образе Кота Матроскина оно трансформируется в позитивное. Матроскин выполняет всю работу по дому, кроме того, он обладает такими «чисто женскими навыками», как вышивание и шитье.

Старуха Шапокляк – персонаж, гендерно-маркированный как «женский». Такую маркированность персонажа озвучивает Крокодил Гена. В мультфильме «Шапокляк» в сцене, когда Крокодил Гена и Чебурашка едут на поезде по билетам, а старуха Шапокляк вынуждена ютиться на крыше вагона, Гена уступает Шапокляк свой билет со словами: «Вы поедете в купе, вместе с Чебурашкой, Чебурашка маленький, а Вы все-таки – дама», на что Шапокляк кокетливо отвечает: «Дама! Спасибо, Гена! Эх, крокодил!».

«Старуха Шапокляк» – имя, которое совершенно не отражает внешность Шапокляк: вряд ли можно назвать «старухой» эту женщину – она элегантно одевается, следит за своей внешностью. Показателен следующий эпизод из мультфильма «Крокодил Гена»: убегая от погони, Шапокляк залазит на дерево.

Удостоверившись, что, находясь на дереве, она – в полной безопасности, Шапокляк первым делом начинает пудриться, т.е. совершает действие, которое может быть расценено как «чисто женское». Инконгруэнтность действия и обстановки, в которой оно совершается, создает комический эффект.

Однако поведение Шапокляк в основном совершенно не соответствует ее внешности, скорее, это поведение подростка-хулигана: она переворачивает мусорные баки, спутывает указатели дороги, стреляет из рогатки, бьет окна, дописывает «не» к объявлениям и делает другие разнообразные пакости. При этом она напевает песенку из разряда «вредных советов»: «Кто людям помогает, тот тратит время зря// Хорошими делами прославиться нельзя// Я всем и каждому советую все делать точно так// Как делает старуха по кличке Шапокляк». Стремление Шапокляк прославиться посредством совершения негативных действий противопоставляется положительным действиям Крокодила Гены – образ Шапокляк, демонстрируя нарушение нормы, очерчивает норму в виде Крокодила Гены, оставляя саму Шапокляк за рамками этой нормы.

В этом контексте имя «старуха Шапокляк» звучит, с одной стороны, абсурдно – выходки Шапокляк отнюдь не старушечьи, они, скорее, олицетворяют «урбанистическое зло», а Шапокляк являет собой своего рода образ современной Бабы Яги, внимание которой в отличие от ее «отсталой» предшественницы, концентрируется на достижениях индустриализации, а с другой – слово «старуха» отражает негативное отношение к этому образу. Примечательно, что в первом мультфильме сериала «Крокодил Гена» сюжетная линия старухи Шапокляк развивается сходно с сюжетной линией мамы Дяди Федора. Являясь единственным отрицательным героем этого мультфильма, Шапокляк выступает против начинаний Крокодила Гены и Чебурашки, строит козни и мешает им осуществлять намеченное, а в конце серии, как и мама Дяди Федора, раскаивается и приходит к ним с миром. При этом, в отличие от сюжетов народных сказок, в советских сериалах только отрицательный женский персонаж борется с остальными персонажами мультфильма, а никто из положительных персонажей со «злом» не борется: его перевоспитывают посредством воздействия личным примером. При этом женский отрицательный персонаж фактически вынужден признать свою вину, ошибку и т.д., так как в противном случае он оказывается в изоляции – все остальные персонажи не замечают его, они продолжают действовать так, будто этого отрицательного образа не существует. Так, в мультфильме «Крокодил Гена» Старуха Шапокляк активно мешает постройке Дома Дружбы, однако это практически не влияет на темпы строительства. Используя все возможные средства борьбы, Шапокляк сдается. В конце мультфильма, в день открытия Дома Дружбы, она подходит к Чебурашке и Крокодилу Гене и протягивает им записку, в которой написано «Я больше не буду». Однако, в отличие от Мама Дяди Федора, для которой такая невротичная линия поведения – конфликт-примирение – характерна на протяжении всех

трех фильмов сериала, старуха Шапокляк, «помирившись» с Крокодилом Геной и Чебурашкой в первой части сериала, мультфильме «Крокодил Гена», больше не вступает с героями в конфликт, а, напротив, помогает им в борьбе с другими, появляющимися в разных сериях отрицательными персонажами: браконьерами и директором завода, загрязняющего окружающую среду («Шапокляк»), и строителями, не выполняющими план («Чебурашка идет в школу»). Т.е. если в первом мультфильме сериала образ старухи Шапокляк аналогичен образу яги-воительницы, то впоследствии он трансформируется в образ помощницы¹⁴. Даже если она и доставляет неприятности Крокодилу Гене и Чебурашке (в фильме «Шапокляк» из-за того, что старуха Шапокляк «умыкнула» у Крокодила Гены и Чебурашки билеты, обоих друзей ссаживают с поезда), ее поведение не является невротической реакцией (как у Мамы Дяди Федора), а продуманным актом мести (размахивая билетами, Шапокляк кричит Гене и Чебурашке: «Будете знать, как без меня кататься!»).

Пожалуй, основополагающей чертой характера Шапокляк является ее активность. В сериале постоянно противопоставляется ее энергичная деятельность уравновешенным и спокойным действиям Крокодила Гены¹⁵. Особенно наглядно разница в их поведении проявляется в интеракциях с отрицательными персонажами: именно Шапокляк удается нейтрализовать браконьеров («Шапокляк») и заставить строителей ремонтировать школу («Чебурашка идет в школу»). Вежливость Крокодила Гены и Чебурашки в данном случае не приводит ни к каким результатам – они, будучи вежливыми и воспитанными, не могут противостоять хамству и насилию. Шапокляк, напротив, эксплуатируя маскулинный стиль речевого поведения – репрессивные и доминирующие речевые стратегии – достигает цели. Таким образом, она, во-первых, нарушает речевую норму (женщины должны быть вежливы), а во-вторых, демонстрирует большую эффективность маскулинного речевого поведения¹⁶.

Интересно проследить переход Шапокляк из отрицательного образа в первом мультфильме сериала в разряд относительно-положительных в последующих. Этот переход осуществляется не за счет изменения поведенческих характеристик, а за счет изменения вектора приложения силы: если в первом мультфильме Шапокляк действует против Крокодила Гены, Чебурашки и всего коллектива, который их поддерживает, то в последующих – на их стороне против отрицательных персонажей. Смена позиции автоматически делает ее действия положительными, т.е. проводится идея, что не важно, какой персонаж, главное, на чьей он стороне. Кроме того, показательно, что «положительность» персонажа в фильмах коррелирует с количеством людей, которые поддерживают этого персонажа, т.е. большинство оказывается всегда правым. В этих фактах можно найти отражение советских идей «Кто не с нами, тот против нас» и что «Большинство всегда право».

Гендерная трансгрессия в советской анимации

Чебурашка – существо, гендер которого не поддается визуальному определению. Набор его внешних черт, его поведение является гендерно-нейтральным. Можно сказать, что визуально Чебурашка не ограничен пределом гендера. Однако язык исключает возможность существования гендерно-неопределенных персонажей.

Интересно проследить историю гендерного определения или названия Чебурашки. В первой сцене мультфильма, когда продавец апельсинов находит Чебурашку в коробке с апельсинами и пытается его усадить на край коробки, Чебурашка все время падает. «Опять чебурахнулся, – говорит продавец, – Чебурашка какой-то». Не зная, что это за «зверь», продавец автоматически определяет его пол как мужской. Представляясь новым друзьям, девочке Гале и Крокодилу Гене под совершенно немужским именем Чебурашка на вопрос: «Кто Вы такой?», Чебурашка отвечает: «Не знаю». Однако и Крокодил Гена, и девочка Галя, точно так же как перед этим продавец апельсинов, четко знают, что Чебурашка – мужского пола. Такая «гендерная определенность» как раз и рассчитана на «юных зрителей» – бесполом/андрогинным никакое существо быть не может, его обязательно нужно вписать в систему бинарных оппозиций: женский/мужской.

Таким образом, можно сказать, что процесс гендерного определения Чебурашки – это процесс становления от гендерно-нейтрального к становлению мужчины. Именно такая направленность процесса становления является нормой, зафиксированной как в языке, так и в культуре в целом. В русскоязычной культуре, например, нет «женского» аналога высказыванию «будь мужчиной», сложно себе представить контекст, в котором была бы возможна фраза «будь женщиной». Зато семантически правильным считается высказывание «ты же женщина». Гендерные лингвисты, исследующие женский и мужской тип коммуникации, отмечают, что если использования «мужского» языка женщинами является контекстуально оправданным, а в некоторых случаях даже единственным адекватным способом говорения, женский язык гетеросексуальными мужчинами вообще не используется¹⁷. С точки зрения культурной нормы, становление мужчиной потенциально возможно для всех индивидов, чего нельзя сказать о женщине – женщиной можно только быть.

Образ Чебурашки не столько репрезентирует реально существующие маскулинные и фемининные стереотипы, сколько трансформирует их, создавая принципиально новое, динамичное образование. Фиксируя принадлежность этого образа к мужскому полу формально посредством названия, авторы мультфильма размывают гендерные границы и уходят от представления этого образа как маскулинного, не оставляют его в рамках, приписываемых маскулиным образам, а наделяют фемининными чертами. Именно этот процесс, об-

ратный процессу культурного нормативного становления, описан, на наш взгляд, Ж. Делезом и Ф. Гваттари как процесс становления.

Есть ли предел гендера?

Суммируя анализ анимационных сериалов, можно сделать вывод, что структура семьи Дяди Федора является двухуровневой. На внешнем уровне наблюдается матриархатная диспозиция семейных ролей: Мама – «глава семьи», Папа – зависимый субъект, в то время как на более глубоком уровне обнаруживаются все элементы традиционного патриархатного стереотипного образа женщины, связанные с ведением домашнего хозяйства и заботой о ребенке (в отличие от времяпрепровождения с ним). Образ женщины становится объектом критики и осмеяния, т.к., с одной стороны, женщина предстает не в стереотипной, женской роли, но, с другой стороны, это и не новая женская роль. Женщина как бы «переодевается» в мужскую одежду, но ее «женская сущность» при этом не меняется, что делает такой образ комичным. Такое «переодевание» не пересматривает патриархатные отношения в семье, а лишь закрепляет их.

Сопоставление двух героев детского возраста – Дяди Федора («Трое из Простоквашино») и девочки Гали («Крокодил Гена») подтверждает тот факт, что к детям разных полов предъявляют разные гендерные требования. Как отмечает Дж. Вуд, обычно в случае с девочками поощряется общительность, доброжелательность, стремление помочь и другие виды поведения, которые соотносятся с социальным значением фемининности; от мальчиков же ожидается независимость, уверенность в себе и соревновательность¹⁸. Образы Дяди Федора и Гали полностью соответствуют этим стереотипам.

Фемининные персонажи в фильмах выступают как «положительные» только в том случае, если они не находятся в антагонистических отношениях с маскулинными персонажами первого плана. При этом женский образ должен или соответствовать патриархатной женской норме (девочка Галя), или трансгрессивно выходить за рамки этой нормы (старуха Шапокляк). Если же фемининный образ-репрезентация находится в конфронтации с маскулинными образами первого плана и выходит за рамки нормативного фемининного поведения, предписанного патриархатной системой (даже в том случае, если такое поведение социально обусловлено), такой образ резко осуждается и, как крайняя мера, изолируется (Мама Дяди Федора). Примечательно, что патриархатные гендерные стереотипы наиболее наглядно отражены в образах персонажей-детей: Дядя Федор и девочка Галя.

Таким образом, перейти сам предел гендера в мультипликации не представляется возможным – обусловленный культурно-языковыми факторами, он

неизменно существует, детерминируя отношение зрителей к персонажам. Однако само существование таких образов, как Чебурашка, Кот Матроскин и Шапокляк, выходящих за пределы стереотипной гендерной идентичности, возможно, нарушает каноны изображения маскулинных образов, изменяет нормативные представления о гендере. Это особенно важно в свете того, что анимация является тем видом искусства, с которым, пожалуй, раньше всего сталкиваются дети.

-
- ¹ См. об этом, например, P. Wells, *Understanding Animation* (London: Routledge, 2002), p. 189.
- ² *Ibid*, p. 187.
- ³ В частности, процитирую сообщение НТВ от 1 июля 2003: «В США – новые элементы цензуры. Теперь они касаются мультфильмов. Из классических произведений вырезаются эпизоды, которые противоречат стандартам политкорректности или принципам здорового образа жизни. Одними из первых такой «зачистке» подверглись популярнейшие серии про Тома и Джерри. Из фильмов полностью исключены сцены, в которых оскорбляются представители других рас и национальностей – китайцы, индейцы, чернокожие. В мультфильме «Три поросёнка» 30-х годов полностью переснята и переозвучена сцена, где волк пытается пробраться в дом поросенка под видом еврейского торговца. А старая лента по сказке Шарля Перро лишилась эпизода, когда волк выражает бурное восхищение женской красотой Красной Шапочки. Специалисты заявили, что эта сцена дискриминирует женщин. Также решено, что на экранах ограничат показ мультфильмов, в которых положительные герои курят, пьют алкогольные напитки и дерутся. Сообщается, что безжалостным ножницам цензоров уже подверглись практически все старые анимационные фильмы» (Цензоры «зачищают» американские мультфильмы <http://www.ntv.ru/news/index.jsp?nid=23932>).
- ⁴ О релевантности исследования художественных фильмов с исторической точки зрения см. работы Х. Уайта, М. Ферро, Р. Розенстоуна, П. Сорлена.
- ⁵ См. Althusser L. «Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)», *Mapping Ideology*, in S. Zizek ed. (Verso, 1997), p. 100-141.
- ⁶ *Советские мультипликационные фильмы: Каталог* (М: Совэкспорт, 1995), с. 9.
- ⁷ Гинзбург С. *Рисованный и кукольный фильм: Очерки развития советской мультипликационной кинематографии* (М.: Искусство, 1957), с. 164.
- ¹⁰ В качестве примера можно вспомнить эпизод из «Каникулы в Простоквашино», когда долгим дебатам по поводу того, что делать с Шариком в условиях, когда у него испортилось ружье, Дядя Федор принимает единоличное решение и заявляет: «Я так

решил. Я Маме с Папой письмо напишу, пусть пришлют для Шарика фоторужье». Следует отметить, что в данной ситуации Дядя Федор принимает решение не только за Шарика, но и за Маму с Папой. То, что его решение было воплощено в жизнь подтверждает легитимность таких действий Дяди Федора.

- ¹¹ Примечательным «фиксатором» распределения властных отношений является в мультфильме диван в гостиной в квартире родителей Дяди Федора, персонажи располагаются на диване в соответствии с обладанием большей/меньшей властью. Диван в анализируемых мультфильмах появляется в кадре всего три раза, с разными парами персонажей, сидящих на нем, и каждый раз слева сидит персонаж, обладающий большей властью в этой паре, справа – персонаж, обладающий меньшей властью. Так, в паре Мама-Папа, Мама сидит слева, Папа справа, в паре Папа-Дядя Федор, Папа сидит слева, Дядя Федор справа, и в паре Дядя Федор-Кот Матроскин, Дядя Федор сидит слева, а Кот Матроскин – справа. Такое расположение персонажей соответствует законам расположения действующих лиц в опере 18-19, когда солисты выстраивались параллельно рампе, располагаясь по нисходящей иерархии слева направо (по отношению к зрителю), т.е. герой или первый любовник помещался, например, первым слева, а за ним шел следующий по важности персонаж и т.д. Успенский Б. *Поэтика композиции* (СПб.: Издательство «Азбука», 2000), с. 14.
- ¹² Лотман Ю.М. «Культура и взрыв», *Семиосфера* (С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 2001), с. 73.
- ¹³ Gal S. «Between Speech and Silence. The Problematics of Research on Language and Gender», in M. Di Leonardo ed., *Gender at the Crossroads of Knowledge. Feminist Anthropology in the Postmodern Era* (1991), p. 182.
- ¹⁴ См. образы Яги и др. персонажей волшебной сказки Пропп В. *Морфология: исторические корни Волшебной сказки* (М: Лабиринт, 1998), 512 с.
- ¹⁵ Эту оппозицию можно сравнить с противопоставлением истеричности Мамы со спокойствием Папы в «Трое из Простоквашино»
- ¹⁶ Здесь необходимо оговориться, что такое противопоставление речевого поведения Крокодила Гены, как воплощения воспитанности и вежливости, и Шапокляк, воплощения грубости, может быть связано с оппозицией интеллигентности и неинтеллигентности и демонстрацией того, что интеллигентные стратегии говорения в советских условиях не работают. Тем не менее, весьма симптоматично, что именно маскулинный образ представлен как носитель интеллигентского начала, в то время как формально фемининный – образец хамства.
- ¹⁷ См., например, R. Lakoff, *Language and woman's place* (New York: Harper and Row, 1975).
- ¹⁸ J.T. Wood, *Gendered Lives: Communication, Gender, and Culture* (Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1994), с. 69.