

ТРАНСГЕНДАРНАЯ СУБ'ЕКТЫЎНАСЦЬ
І КІНЕМАТОГРАФ: ВОПЫТ ПЕРААДОЛЕННЯ
АЛЬБО ВОПЫТ МЯЖЫ

Аляксандра Ігнатовіч¹

Abstract

The main concern of the article is the question of the cinematic possibility to implement the transgressive potential of the transgender subjectivities. In order to find an answer the author tries to analyze the social context of the cinematic representations of transgender in the USA, Russia and Belarus, as well as to figure out the difference between possible explanations of the notion 'transgender' – as the umbrella term and as the transgressive experience. The author analyses concepts of drag subjectivity by J. Butler and the connections between ideology, gender and cinema described by T. de Lauretis. This theoretical approach is seen as necessary for the further analysis of the Russian comedy *Veselchaki* that represents transgender subjects. Putting together theoretical concepts and the analysis of the film the author came to the understanding of cinema as an ideological apparatus that nevertheless gives the resources for the implementation of the transgressive potential in the representation of transgender subjectivity, but to achieve this a cinematographic text should be transgressive by itself. And on the other hand, the researcher should be very sensible to the so-called «positive» representations of transgender as in the majority of cases such films implement the principle of the «soft aggression» and construct the transgender subjectivity according to the «assimilationist politics».

Keywords: transgender subjectivity, cinematographic apparatus, ideology, transgression, heterosexual normativity.

Не існуе ніякіх фіксаваных целаў, якія застылі падобна жыхарам пячоры, а замест гэтага – галасы, сэнсы і самасці, заўсёды па некалькі; інтэнсіўныя лініі перспектывы, інтэнсіўныя вектары, якія сутнасць зборныя канструкцыі, якія ўтвараюць мінарытарныя групы: прыгнечаных і забароненых, паўсталых і тых, хто застаўся на або-

¹ Аляксандра Ігнатовіч – магистрантка программы «Культурные исследования» Европейского гуманитарного университета (г. Вильнюс, Литва).

чыне, анамічных, паўсталых па-за альбо супраць правіл. Як гэта ўсё ахапіць?

Д. Алкоўскі²

Лібералізацыя, мейнстрымізацыя, роўнасць?

Прыблізна з канца 1980-х гг. прадукаванне «ЛГБТ-вобразаў»³ у заходнім (пераважна, амерыканскім) масавым кінематографіе было беспрэцэдэнтна маштаб. Умоўны адлік пачынаецца з 1984 г., калі ўпершыню за гісторыю амерыканскай кінапраэміі «Оскар» пераможцам у адной з катэгорый стаў фільм, які распавядаў пра жыццё гомасексуала і рух за правы прадстаўнікоў кам'юніці – стужка «The Times of Harvey Milk» атрымала статуэтку як лепшы дакументальны фільм. З таго часу адсутнасць кінапрацы адпаведнай тэматыкі сярод намінантаў на прэмію Кінаакадэміі ацэньвалася бадай як маветон. На дадзеную сітуацыю, якую Варэн Буклад ахарактарызаваў як «мейнстрымізацыю квір-культуры»⁴, безумоўна паўплывалі тыя сацыяльныя трансфармацыі, якія адбываліся цягам 1970–80-х гг. у ЗША: рух за правы геяў і лесбіянак, узнікненне гандарных даследаванняў і самога канцэпту квір-ідэнтычнасці, уключэнне гомасексуальнага кам'юніці ў актыўную сацыяльную дзейнасць (як прыклад – «СНІД-актывізм») і г. д. Пры гэтым у заходніх грамадствах паступова атрымліваў распаўсюд і ўплывовасць дыскурсы па правах чалавека і, адпаведна, барацьба з праявамі гамафобіі і сексізму. Дадзеныя сацыяльныя зрухі безумоўна не маглі не адлюстраваліся на кінематографічнай вытворчасці. Менавіта таму, пачынаючы з канца 1980-х, «квір-фільмы» стала намінаюцца на Оскар ды іншыя кінематографічныя ўзнагароды. Нацыянальная кінапраэмія ЗША, як пэўны крытэр «мейнстрымізацыі», уводзіцца ў дадзеным выпадку адмыслова, паколькі атрыманне ўзнагароды Кінаакадэміі прадстаўляе для стваральнікаў і праваўладальнікаў магчымасці значна больш шырокага распаўсюду стужкі і, адпаведна, ахоп як нацыянальнай, так і міжнароднай аўдыторыі. Доказам гэтага сцвярджэння, акрамя шэрагу іншых, можа з'яўляцца і наш уласны глядацкі вопыт: такія фільмы як «Жорсткая гульня» («The Crying Game», 1992), «Быць Джонам Малкавічам» («Being

² Ольковски Д. Тело, знание и становление-женщиной: морфо-логика Делёза и Иригарэ // *Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000*; под ред. Л. Бредихиной, К. Дипуэлл. М.: РОСПЭН, 2005. С. 465.

³ На сённяшні дзень дадзены скарот мае больш разгорнуты варыянт – *LGBTTSQI – lesbian, gay, bisexual, trans, two spirit, queer, intersex* – гл. прыкладам: Eli Green & Eric N. Peterson. *LGBTTSQI Terminology & Definitions*. 2006. Даступны па адрасе: http://www.trans-academics.org/trans_and_sexuality_termi. Аднак у кантэксце размовы пра 1980-я, менавіта пры дапамозе кароткага варыянта можна ўказаць на рэдукаваны «набор» вобразаў, характэрны для кінафільмаў таго перыяду.

⁴ Benschhoff H.M. *Queer Theory and Queer Cinemas Today* // Buckland W. *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. New York and London: Routledge, 2009. P. 9.

John Malkovich», 1999), «Хлопцы не плачущь» («Boys Don't Cry», 1999) ды іншыя добра вядомыя на постсавецкай прасторы. Пры гэтым важна адзначыць, што шмат якія з дадзеных фільмаў мелі даволі пазітыўныя водгукі квір-супольнасці, як прыклад – фільм «Прыгоды Прысцылы – каралевы пустэльні» («The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert»), які мае статус класікі кемп-эстэтыкі сярод прадстаўнікоў гей-кам'юніці практычна па ўсім свеце. Таму відавочна, што дадзеныя фільмы ўплывалі не толькі на ўспрыняцце культуры трансгендарнасці сярод гетэрасексуальнай аўдыторыі, але і пэўным чынам удзельнічалі ў фармаванні саміх трансгендарных суб'ектаў.



Кадр з фільму «Прыгоды Прысцылы – каралевы пустэльні»

Не варта, аднак, меркаваць, што павелічэнне колькасці квір-вобразаў у папулярным кінематографе аўтаматычна ўплывала на разнастайнасць прадстаўленых ідэнтычнасцей, бо ў большасці выпадкаў уся варыятыўнасць сексуальнасцей рэдукавалася да рэпрэзентацыі вопыту белых мужчын-гомасексуалаў.⁵ Пры гэтым непасрэдна кінематографічны апарат зрабіў значны ўнёсак у тое, каб сама квір-супольнасць з палітычнай сілы пераўтварылася ў групу спажыўцоў, якая адпавядае маркетынгамым патрэбам, і чые палітычныя стратэгіі ў большай ступені набліжаюцца да прынцыпу прыпадабнення, чым супрацьстаяння. На сённяшні дзень можна назіраць імкненне трансгендарных суб'ектаў «быць прынятымі ў традыцыйна гетэрасексіцкіх інстытуцыях, а не звяргаць іх»⁶, што відавочным чынам супярэчыць спадзяванням фемінісцкіх і гэндарных тэарэтыкаў на патэнцыял да рэзістэнцыі і звяржэння гетэранарматыўнасці, які яны бачылі ўласцівым трансгендарнай суб'ектыўнасці. Як сведчанне тэндэнцыі распаўсюду «асіміляцыйных палітык» – барацьба за магчымасць гомасексуалаў і лесбіянак служыць у войску, быць вернікамі той альбо іншай царквы, уступаць у шлюб і г. д. У дадзеным выпадку ўзгадваецца пытанне, якое ставіць у адным са сваіх інтэрв'ю фемінісцкі тэарэтык Элізабет Грос: «... чаму вы гэтага хочаце, што пастаўлена на кон, што

⁵ Benshoff, op. cit., p. 194.

⁶ Benshoff H.M., Griffin S. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield Publisher, Inc., 2006. P. 269.

іншыя інвеставалі туды такога, што і вы гэтага захацелі?»⁷ Дадзенае пытанне звяртае ўвагу на сканструяванасць нашага «ўласнага» вопыту, падкрэслівае неабходнасць крытычнага стаўлення да такіх паняткаў як «роўнасць», «дэмакратыя», «правы чалавека», паколькі з такога пункту гледжання гэтыя «бясспрэчныя» патрэбы ўжо не выглядаюць такімі «натуральнымі». Гэткая перспектыва падаецца асабліва актуальнай у кантэксце размовы пра трансгендарнасць у кінематографі, паколькі дазваляе паглядзець на адпаведныя фільмы з іншага ракурсу: якія каштоўнасці, якія жаданні і чаму менавіта яны азначаваюцца як уласцівыя трансгендарным суб'ектам. Апроч гэтага, такая пастаноўка пытання задае накірунак развагам пра тое, якім чынам дамінантны дыскурс (дамінантны не столькі ў сэнсе іерархічнасці, колькі ў адпаведнасці з яго распаўсюджанасцю) атрымлівае рэсурсы для «ўпісвання» ў сябе тых практык, якія быццам бы маюць субверсійны ў дачыненні да яго патэнцыял.

Мэтазгодна ўзгадаць апісаны Славоем Жыжэкам прынцып «мяккай агрэсіі»⁸, увасабленне якога можна было назіраць цягам першага літоўскага гей-парада (Baltic Gay Pride Lithuania) ў траўні 2010 году ў Вільне. Для забеспячэння бяспекі трапіць на святочнае шэсце прадстаўнікоў квір-супольнасці і іх прыхільнікаў можна было толькі па папярэдняй рэгістрацыі. У дзень жа Прайда подступы да яго былі перакрытыя кардонамі паліцыі, металёвым дротам і ракой (само месца правядзення мерапрыемства прымушае задумацца). У той жа час далучыцца да групы «супраціву» (арганізаванай літоўскімі неанацыстамі) мог кожны, паколькі іх мітынг, як і далейшае шэсце з выявамі фашыстоўскай свастыкі, адбываўся ў самым цэнтры горада. У выніку, «па той бок» разам з неанацыстамі апынуліся прыхільнікі ЛГБТ-супольнасці і правоў чалавека, якія па розных прычынах не змагі зарэгістравацца для ўдзелу ў гей-парадзе і, што самае важнае, некалькі тысяч звычайных цікаўных. У дадзеным выпадку прынцып «мяккай агрэсіі» і рэпрэсіўных інструментаў дамінантнага дыскурсу дзейнічае на грамадскім узроўні такім чынам, каб, з аднаго боку, задаволіць прадстаўнікоў квір-кам'юніці і разнастайных міжнародных арганізацый па правах чалавека, а з іншага – яшчэ раз прадэманстраваць іх слабую пазіцыю ў літоўскім грамадстве. І хоць дадзены прыклад мусіць быць аб'ектам іншага аналізу, для нас ён з'яўляецца карысным, паколькі пераконвае ў неабходнасці распазнавання ў кінатэксце не толькі яўных ідэалагічна-рэпрэсіўных тэхнік,

⁷ «The more interesting question is why you want to, what's at stake, what has everyone else invested such that you want to». Interview with Elizabeth Grosz. [Electronic resource] Mode of access: http://web.gc.cuny.edu/csctw/found_object/text/grosz.htm. Date of access: 10.05.2010.

⁸ На адной з вуліц Берліна немец не даваў прайсці ў'етнамцу, становячыся перад ім, куды б той ні рушыў. Гэтым самым ён, вачавідна, праяўляў самую сапраўдную расісцкую агрэсію, аднак, паколькі прамога фізічнага альбо вербальнага акта гвалту не было, то і сам расізм меў абсалютна «легальны» характар; гл.: Жижек С. *Добро пожаловать в пустыню Реального*. Перев. с англ. А. Смирного. М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. С. 126–127.

але і сітуацый «мягкай агрэсіі», якія на першы погляд падаюцца праявамі «добрых памкненняў», дэмакратычнасці і талерантнасці.

Пры гэтым перад намі паўстае пытанне: якім чынам кінематаграфічны апарат (рэ)прадукуе гэтакі тып гвалту над трансгендарным суб'ектам. У сувязі з гэтым асабліва вартымі аналізу з'яўляюцца тыя фільмы, якія ў межах дамінантнага дыскурсу прадстаўляюць «пазітыўную» рэпрэзентацыю трансгендарнасці. Гіпатэтычныя механізмы прыгнёту ў іх нашмат менш заўважныя, і таму нашмат больш небяспечныя і рэпрэсіўныя, паколькі дазваляюць ігнараваць сябе. Такім чынам, пры аналізе кінамацэрыялу надзвычай важна імкнуцца ўбачыць менавіта «схаваныя механізмы» мягкай агрэсіі ў працэсе азначвання трансгендарнага суб'екта.

Трансгендар(насць) = трансгрэсія?

Як адзначаюць аўтары кнігі *Феномен трансгендарнасці* Р. Экінс і Д. Кінг, сам панятак «*transgender*» можа выкарыстоўвацца альбо ў значэнні парасонавага тэрміну альбо для вызначэння трансгендарнасці праз трансгрэсіўны вопыт.⁹ У сувязі з вылучэннем гэтых вызначэнняў узнікаюць і адпаведныя варыянты перакладу дадзенага тэрміна на беларускую мову: «трансгендар» для пазначэння комплексу разнастайных сексуальнасцей і «трансгендарнасць» як указальнік на ўзаемадачыненні паміж трансгендарам і трансгрэсіяй (т. б., замацаванне за трансгендарнасцю трансгрэсіўнага характару). Пры гэтым дэскрыпцыйным варыянтам, які спалучае ў сабе абодва значэнні, можа быць «трансгендар(насць)». Сыходзячы з гэтага, у артыкуле выкарыстоўваецца менавіта такі варыянт напісання дадзенага тэрміну.



Кадр з фільму «Прыгоды Прысцылы – каралевы пустэльні»

Як парасонавы тэрмін, «трансгендар» сфармаваўся цягам 1980-х для абазначэння транссексуалаў і трансвестытаў (у тым ліку тых, хто на пачатку 1990-х будзе менавацца «крос-дрэсерамі»). Пры гэтым даволі доўгі час унутры самога трансгендарнага кам'юніці вяліся дэбаты адносна магчымасці рэдукавання разнастайных

⁹ Ekins R., King D. *The Transgender Phenomenon*. London: SAGE Publications, 2006. P. 16.

форм транс-сексуальнасці да аднаго тэрміна: спачатку гэта было звязана з вылучэннем трансгендара як «брэнда», які аб'ядноўвае, для прадстаўлення ўсяго кам'юніці ў працэсе фармавання антыдыскрымінацыйнага заканадаўства, а пазней (у сярэдзіне 1990-х) – з вылучэннем тэрміна «*transgenderism*», які найлепшым чынам адлюстроўваў усю шматварыянтнасць ідэнтычнасцей, якія пазначаюцца дадзеным тэрмінам.

Пад уздзеяннем гэтых дэбатаў ужо ў другой палове 1990-х тэрмін «трансгендар» пачаў шырока выкарыстоўвацца для пазначэння ўсіх магчымых трансгендарных ідэнтыфікацый, што прывяло да канцэптуалізацыі трансгендар(насці) праз ідэю трансгрэсіі.¹⁰ У дадзеным выпадку матывацыяй да чарговага перагляду тэрмінаў з'явілася крытыка бінарнай апазіцыі мужчынскі/жаночы, якая была распачатая дзякуючы працам гендарных тэарэтыкаў (канцэпцыя Дж. Батлер пра сканструяванасць паняцця «пол», крытыка функцыянавання бінарных апазіцый І.К. Сэджвік ды інш.), так і дыскусіяў унутры квір-кам'юніці. У выніку доўгіх пошукаў тэрміна, які б адэкватна рэпрэзентаваў тых суб'ектаў, чыя ідэнтычнасць, манеры паводзін і знешнасць выходзілі па-за межы бінарнай апазіцыі біялагічнага полу, быў вылучаны тэрмін «транс» – транс-жанчына, транс-мужчына і транс-людзі, – і адкінуты тэрмін «гендар». Аднак ужо пазней, у выніку канцэптуалізацыі панятку трансгендарнасці ў межах дыскурсу постмадэрнізму, менавіта тэрмін «трансгендар», які ўжо быў пазбаўлены непасрэдна «гендара», злучыў у сабе ўвесь спектр трансгендарнасці ў спалучэнні з разнастайнымі радыкальнымі практыкамі.¹¹ Пры гэтым Экінс і Кінг прытрымліваюцца пазіцыі, згодна з якой біялагічны пол, гендар, сексуальнасць і бінарныя апазіцыі з'яўляюцца сацыяльнымі канструктамі. Даследчыкі ўводзяць панятак «гендарынга» для абазначэння працэсу канстытуявання гендарнага індывіда ў штодзённых практыках, і панятак «трансгендарынга», які абазначае перасячэнне індывідам межаў, вызначаных бінарнай апазіцыяй. Даследчыкі вылучаюць чатыры асноўныя формы трансгендарынга: перасячэнне гендарнага падзелу перманентна; перасячэнне яго часова; пошукі магчымасці выключэння падзелу; пошукі магчымасці выйсця па-за межы дадзенага падзелу.¹² Такая канцэптуальная сістэма значэнняў дазваляе даследчыкам працаваць непасрэдна з суб'ектамі трансгендарынга, што ў сваю чаргу забяспечвае лепшае разуменне функцыянавання разнастайных трансгендарных ідэнтычнасцей. Адметнасцю дадзенай канцэпцыі з'яўляецца яе дынамічнасць і, адпаведна, магчымасць тэарэтычнага пераадолення рэдукавання суб'екта да фіксаванай гендарнай пазіцыі.

Аднак размова пра трансгендарнасць уяўляецца немагчымай без звароту да таго, што пазначаецца як пэўны «канцэптуальны заклад» яе існавання, а менавіта – да вопыту трансгрэсіі. Мішэль

¹⁰ Ekins, King, op. cit., p. 16–20.

¹¹ Ekins, King, op. cit., p. 20–23.

¹² Ibid., p. 33–34.

Фуко піша пра тое, што «трансгрэсія – гэта рух, звернуты на мяжу»¹³, накіраваны на яе пераадоленне. Выяўляючы існаванне мяжы, трансгрэсіўны акт стварае існаванне лімітаванай прасторы, робіць яе наяўнасць відавочнай. То бок, без вопыту трансгрэсіі, без яе руху, прастора забароны, на якую накіраванае пераадоленне, проста «нябачная». Пры гэтым, згодна з М. Фуко, вопыт трансгрэсіі з’яўляецца з самой глыбіні сексуальнасці, «з глыбіні яе руху, якому нішто і ніколі не можа пакласці мяжу»¹⁴. Такім чынам становіцца відавочным, што забарона і трансгрэсія ёсць узаеманеабходнымі вопытамі, якія пазнаюцца толькі ва ўзаемадзеянні і ўсечасным руху: як піша «тэарэтык трансгрэсіі» Жорж Батай, вопыт трансгрэсіі, яе рух, ёсць неабходнай умовай кампенсацыі адступлення закона¹⁵. У кантэксце размовы аб трансгендарным вопыце мяжой, якую выяўляе трансгрэсія, будзе той падзел на бінарныя апазіцыі полу, які ўсталёўваецца «законам прыроды», «натуральнасці» і, адпаведна, сам рух пераадолення будзе арыентаваны на ўсе тыя катэгорыі, якія ўтвараюцца функцыянаваннем паняцця «натуральны пол». То бок, трансгрэсіўны рух увасабляецца ў выйсце па-за межы біялагічнай вызначанасці гендарнай ідэнтычнасці і прыняцці магчымасці самастойнага выбару замест падпарадкавання біялагічнаму альбо сацыяльнаму накіраванню.



Кадр з фільму «Вонг-Фу, з удзячнасцю за ўсё! Джулі Ньюмар»

Аналізуючы працу Ж. Батая *Унутраны вопыт*, Марыс Бланшо сцвярджае, што «вопыт-мяжа» з’яўляецца адказам чалавеку, які паставіў самога сябе пад пытанне.¹⁶ Пры гэтым, гэта дзеянне М. Бланшо характарызуе як выйсце па-за ўсялякія межы: быцця,

¹³ Фуко М. О трансгрессии // *Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX в.* СПб.: Мифрил, 1994. С. 117.

¹⁴ Тамсама, с. 116.

¹⁵ Батай Ж. *Запрет и трансгрессия*. Перев. Е. Герасимовой. [Electronic resource] Mode of access: <http://vispir.narod.ru/bataj2.html/>

¹⁶ Бланшо М. Опыт-предел // *Танатография эроса*, указ. соч., с. 67.

ісціны, веры і рэлігіі. Гэтае выйсце ажыццяўляецца шляхам свядомага імкнення чалавека не прыпыняцца на атрыманых, няхай і сущасных, ведах, на дзеянні, якое быццам бы з'яўляецца вынікам усіх намаганняў. Гэта рашучы крок па-за тыя рэчы і канструкты, якія павінны задаволіць, насыціць чалавека жыццём. Гэта імкненне накіраванае на пераадоленне сябе. Менавіта гэтае жаданне выхаду па-за ўласныя межы падаецца такім прыцягальным у кантэксце вызначэння (транс)гендарнай суб'ектыўнасці індывіда. І менавіта такі «памежны вопыт», на маю думку, дазваляе пазбегнуць існавання ў межах прымусовай гетэрасексуальнасці альбо існавання ва ўнутранай каморы. Дадзены вопыт мае патэнцыял да вынясення чалавека па-за дамінантныя дыскурсіўныя практыкі, альбо дазваляе яму ўбачыць іх механізмы і шукаць шляхі, якімі можна іх абмінуць. Не зруйнаваць, а проста абмінуць, не надаваць празмернай увагі дадзеным структурам. Успрымаць, бачыць іх, але заставацца абыякавым да іх функцыянавання, жаданняў і імкненняў, і гэтым самым выйсці з-пад іх уплыву, бо не застаецца ў такім выпадку інструментаў, якія б маглі пераадолець разам з чалавекам мяжу ўласнага існавання. Аднак дадзены «немагчымы вопыт» можа здзяйсняцца толькі пры ўмове бясконцага руху, накіраванага на пераадоленне вышэйшай мяжы; толькі пры ўмове незадаволенасці чалавекам атрыманай ім дастатковасці, нястомнай пастаноўкі сябе пад пытанне. Толькі такі ўнутраны вопыт можа выявіць зазоры ў цалкавітасці быцця, тыя зазоры праз якія і вывяргаецца «ўсё, што ёсць». Менавіта ў гэтым, пазбаўленым не толькі прагі панавання, але і скіраванасці, акце «дасягнення недаступнага, пераходу праз непераадольнае» і паўстае перад намі трансгрэсія. І ўзнікнуць яна можа толькі ў сутыкненні з забаронай, як з момантам знікнення ўлады, калі апошня перастае быць адзіным вымярэннем чалавека.¹⁷

Пры гэтым надзвычай важным для раздумаў пра трансгендарнасць у кінематографе ўяўляецца вызначэнне трансгрэсіі Ж. Батаем, увасобленай у мастацтве, правядзенне ім непарыўных сувязяў паміж мастацкім і трансгрэсіўным вопытам. Само нараджэнне трансгрэсіі наўпрост звязваецца даследчыкам з момантам, калі мастацтва ўпершыню праявіла сябе як такое. То бок, у той момант руху ў накірунку адмаўлення прынцыпаў, якія абумоўліваюць рэгулярнасць працы – у гэтым моманце і праяўляецца ўзаемасувязь «мастацтва, гульні і трансгрэсіі»¹⁸.

Такім чынам, апісаная вышэй канцэпты трансгрэсіі і трансгендарнасці робяць магчымым разуменне трансгендарнасці як сітуацыі пастаноўкі індывідам пад пытанне самога сябе («якім чынам я канструююся») і сваіх дзеянняў («што рухае мной, калі я дзейнічаю»). Менавіта момант актуалізацыі дадзеных пытанняў і ўяўляецца мне момантам трансгрэсіі, а суб'ектыўнасць, якая мусіць даць адказы на гэтыя пытанні, – трансгендарнай. Пры гэтым, аднак, відавочным з'яўляецца і тое, што дадзенае ўспрыняцце

¹⁷ Бланшо, *op. cit.*, с. 71–72.

¹⁸ Батай, *op. cit.*

трансгендарнасці не дае магчымасці прааналізаваць увесь спектр варыяцый сексуальнасці, якія мусяць быць апісаныя праз панятак «трансгендар». Таму найбольш прадуктыўным падаецца выкарыстанне тэрмінаў «трансгендарны» і «трансгендар(насць)» для пазначэння гэтай множнасці суб'ектыўнасцей, улічваючы, аднак, што сама па сабе трансгрэсія з'яўляецца імкненнем і пераадоленнем, выйцем па-за межы бінарных апазіцый полу, гендара, нормы/ненормы і г. д.



Кадр з фільму «Весьялуны»

Аднак важна адзначыць, што трансгендар(насць) далёка не заўсёды будзе ўвасабляць трансгрэсіўны рух. Транссексуальнасць можа з'яўляцца (рэ)-ідэалізацыяй гетэрасексуальнага парадку, праз практыкі прыбадабнення да візуальных і бытавых норм паводзін аднаго з гендараў. Гэта падкрэслівае Вольга Піражэнка, сцвярджаючы, што «не кожнае парушэнне нормы можна лічыць трансгрэсіяй», пры гэтым даследчыца вылучае два тыпы дадзенага парушэння: «апазіцыйнае» (сітуацыя замены «нормы» «не-нормай», аднак функцыянаванне пры гэтым у межах дадзенай структурнай апазіцыі) і «парушэнне нормы» (выйсце па-за межы бінарнай апазіцыі норма/не-норма, шляхам стварэння нечага новага).¹⁹ Сітуацыя «апазіцыі норме» апісваецца В. Піражэнка, як адсутнасць трансгрэсіі, і, нават больш за тое, як уключанасць у тую ж сістэму значэнняў і сэнсаў, што і «норма», якая быццам бы пераадолюецца. Дадзены тэзіс сугучны і з бачаннем Дж. Батлер *drag* суб'ектыўнасці, у роўнай меры надзеленай патэнцыялам, як да субверсіі гетэрасексуальнай нарматыўнасці, так і да яе «(рэ)-ідэалізацыі».²⁰ Даследчыца прапаноўвае такую структуру суб'ектыўнасці, пры якой неабходна, улічваючы перад-сканструяванасць суб'екта і ў той жа час немагчымасць вызначэння яго вопыту выключна ў межах дадзенага працэсу, разглядаць суб'ект як своеасаблівую нематэрыяльную прастору перасячэння культурніцкіх супярэчнасцей, для якой, з аднаго боку, не могуць быць адпрэчаныя патрэбы рэсігніфікацыі

¹⁹ Пироженко О. Гендер в анимации – без(с)предел? // *Гендер и трансгрессия в визуальных искусствах*. Сб. науч. ст.; отв. ред. А.Р. Усманова. Вильнюс: ЕГУ; М.: ООО «Вариант», 2007. С. 162–163.

²⁰ Butler J. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. New York & London: Routledge, 1993. P. 125.

альбо паўтарэння ўмоваў канстытуявання суб'ектаў, а з іншага – яны не павінныя пастулявацца як беспярэчныя правілы. Менавіта дадзеныя амбівалентныя дачыненні ствараюць, на думку Батлер, умовы, дзякуючы якім адбываецца і ў той жа час церпіць няўдачу суб'ектывацыя.²¹ Такім чынам, разглядаць працэс канструявання (транс)гендарнага суб'екта неабходна з улікам таго, што акрамя ўплыву дамінантных сіл (што імкнуцца рэдукаваць множнасць ідэнтыфікацый да бінарнай апазіцыі біялагічнага пола), у працэсе канструявання ўзнікае пэўная прастора, дзе нормы і ідэалы, якія падтрымлівае дамінантны дыскурс, могуць быць пераазначаныя і перапрацаваныя. У сувязі з гэтым немагчыма недаацэньваць ролю, якую адыгрывае кінематограф у працэсе фармавання як непасрэдна (трансгендарнай) суб'ектыўнасці, так і межаў забароны, якія ствараюць яе.

(Трансгендарная) суб'ектыўнасць і кінематограф

Разважаючы наконт узаемадачыненняў паміж суб'ектыўнасцю і кінематографам, немагчыма не ўзгадаць сцвярджанне Ж.-Л. Бадры адносна таго, што кінематограф грае надзвычайную важную ролю ў працэсе фармавання суб'ектыўнасці гледача, і рэгулюе гэтым самым яго сацыякультурныя паводзіны. У сувязі з гэтым даследчык адзначае, што спажыванне кінапрадукту заўсёды суправаджаецца засвойваннем пэўнага «ідэалагічнага дадатковага кошту», то бок, непасрэдна самой ідэалогіі, якая рэтрансліюецца кінатворам. Пры гэтым Бадры звяртае ўвагу на той факт, што для высвятлення ідэалагічнай падаплёкі пэўнага фільма, перадусім неабходна звярнуць увагу на ўласна кінематаграфічныя сродкі, тэхнічную базу кінематографа, «кінематаграфічны апарат», бо ўтойванне тэхнічнага аспекту кінавытворчасці якраз і стварае ідэалагічны эфект. Аналізуючы ўплыў кінематаграфічнага апарата на суб'ект, Бадры звяртаецца да разгляду разнастайных чыннікаў, ключавым сярод якіх з'яўляецца погляд (*gaze*) і пазіцыя камеры, з якой ідэнтыфікуе сябе глядач. Даследчык прыходзіць да высновы, што менавіта пазіцыя камеры задае шляхі фармавання суб'ектыўнасці гледача, прапаноўвае яму той альбо іншы варыянт прачытання кінематаграфічнага тэксту.²² Разважаючы гэтакім чынам, Бадры падкрэслівае сувязь паміж выключна тэхнічным аспектам кінематографа і функцыянаваннем «абстрактнага» ідэалагічнага апарата працэс уздзеяння якога на фармаванне суб'ектыўнасці ўяўляецца надзвычай важным аспектам для роздумаў над пы-

²¹ Butler, op. cit., p. 124.

²² Бадри Ж.-Л. *Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата*. Перев. А.Р. Усмановой (Baudry J.-L. *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus* // Ph. Rosen (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 1986. P. 286–299).

таннем пра кінематаграфічны вопыт існавання трансгендарнай суб'ектыўнасці.

Такім чынам канцэпт французскага даследчыка дае нам аналітычны інструментар аналізу вобразаў трансгендарнасці: «ідэалагічная нагрузка» ўвасабляецца непасрэдна ў кінатэксе, дзякуючы тэхнічным сродкам вытворчасці, пры гэтым яны трансфармуюць і фарматуюць самі вобразы. Таму «ўпісванне» трансгендарных суб'ектаў у гетэранарматыўную матрыцу адбываецца на ўзроўні функцыянавання кінематаграфічнага апарата. Адпаведна здольнасць альбо няўдача дадзеных суб'ектыўнасцей спраўдзіць трансгрэсіўны вопыт вызначаецца спалучэннем разнастайных элементаў – тэхнічнай базай кінематографа, глядацкай перцэпцыяй, тэкстуальнасцю фільма і г. д. Пры гэтым, на нашу думку, «блакаванне» магчымасці трансгрэсіўнага вопыту як для персанажаў якія рэпрэзентуюцца, так і для гледачоў, адбываецца на ўзроўні менавіта «кінематаграфічнага апарата», у спалучэнні ўсіх яго элементаў для дасягнення дадзенай мэты. Пры гэтым «пазітыўныя» рэпрэзентацыі трансгендарных суб'ектаў (кшталту фільмаў, апісаных на пачатку артыкула) адлюстроўваюць дадзеную сітуацыю даволі яскрава: мэта некаторых з іх быццам бы пераадолець гомасексуальную паніку, аднак пры гэтым уся сістэма кінематаграфічнай вобразнасці выбудоўваецца такім чынам, што суб'екты, якія адваджаюцца паставіць сябе пад пытанне, у выніку караюцца менавіта за саму спробу здзяйснення трансгрэсіўнага вопыту, хоць па ўсіх астатніх «параметрах» іх рэпрэзентацыя можа адпавядаць імкненню паказаць цяжкасці, з якімі сутыкаюцца прадстаўнікі квір-супольнасці ў выніку недасканаласці сацыяльнай сістэмы (напрыклад, фільм «Хлопцы не плачуць»).

У сувязі з гэтым нам падаецца неабходным звярнуцца да развагаў пра гендар, ідэалогію і кінематаграфічны апарат Тэрэзы дэ Лаўрэціс. Даследчыца сцвярджае, што кінематограф, які з'яўляецца элементам «прадукавання і ўзнаўлення значэнняў, каштоўнасцей і ідэалогіі як у сацыяльным, так і ў суб'ектыўнасці»,²³ уяўляе сабой тэхналогію па канструяванні гендара. Вобразы, якія рухаюцца, праводзяць гледача праз розныя пазіцыі ідэалагічных значэнняў, фармаванне якіх адбываецца ў адпаведнасці з кодамі і сацыяльнымі канструктамі, індывід жа ўбудуе дадзеныя пазіцыі ў суб'ектыўную структуру. Адбываецца гэта, у першую чаргу, дзякуючы таму, што кінематограф валодае магчымасцю рэалізацыі сітуацыі, пры якой да індывіда звяртаюцца як да суб'екта. У дадзеным працэсе задзейнічаюцца разнастайныя кінематаграфічныя тэхнікі (асвятленне, праца камеры, кадрўка і г. д.) і спецыфічна кінематаграфічныя коды (сістэма позіркаў, мантаж, тэмпаральнасць і г. д.), пры гэтым перцэпцыя гледача адпавядае засвоеным кагнітыўным патэрнам, візуальным і сацыякультурным кодам. Пры ўзаемадзеянні дадзеных кампанентаў – кінатэхнікі, разнастайных

²³ Lauretis T. de *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1984. P. 37.

кодаў і працэсаў успрыняцця – фармуецца суб'ектыўнасць – «бесперапынны працэс канструявання, нефіксаваны пункт адпраўлення альбо прыбыцця, з якога пасля і адбываецца ўзаемадзеянне індывіда са светам»²⁴. Адсюль вынікае, што кіно ёсць адначасова і матэрыяльным апаратам і тэхнікай азначвання, якая імпліцытна канструюе суб'ект, аднак не вычэрпвае ўсе магчымыя яго варыяцыі. Калі прытрымлівацца логікі дэ Лаўрэціс, можна сцвярджаць, што дамінантны кінематограф імкнецца да вызначэння трансгендарнага суб'екта ў некаторым сацыяльным парадку, замацоўвае за ім пэўныя пазіцыі значэння і, як следства, фіксуе ў вызначанай дамінантным парадкам ідэнтыфікацыі.²⁵

Развагі Тэрэзы дэ Лаўрэціс дэманструюць неабходнасць паставіць пад пытанне не толькі кінематографічныя тэхнікі вытворчасці гендарнай суб'ектыўнасці, але і канструяванне спецыфічных умоў судачынення суб'ектыўнасці і практык, тэхнікі азначвання. Пры гэтым важна разумець спецыфічную ролю кінематографа ў вытворчасці менавіта трансгендарных суб'ектаў: кінематограф, які з'яўляецца «ўяўна-сымбалічным прадукаваннем суб'ектыўнасці»²⁶, здольны быць як крыніцай тэхнік культурнай рэзістэнцыі, так і інструментам ідэалагічнай (у дадзеным выпадку – патрыярхатнай, гетэрасексісцкай) суб'ектывацыі індывіда. Ададаючы перавагу ўспрыняццю трансгендарнасці як вопыту трансгрэсіі, якая мае рэсурсамі менавіта тэхнікі і практыкі супраціву дамінантным сацыякультурным і гендарным нормам, нельга забывацца аднак, што гомасексуальнае/гэтэрасексуальнае, перверсія/норма і г. д., тэхнікі, якія функцыянуюць у межах бінарных апазіцый, самі з'яўляюцца часткай дыскурсу, межы якога імкнучца пераадолець. Таму любыя спробы «дэнатуралізацыі» гендара ў выніку прыводзяць, згодна дэ Лаўрэціс, да яго (рэ)канструкцыі. У сувязі з гэтым надзвычай істотным падаецца пытанне, якім задаецца даследчыца: у якіх умовах і ў чыіх інтарэсах прадукуецца гэтая «дэ-рэ-канструкцыя» гендара і сексуальнасці.²⁷ Актуальнасць менавіта такога пытання пры аналізе фільмаў, якія рэпрэзентуюць трансгендарнасць, бачыцца гэтаксама і ў дачыненні да таго, што само па сабе з'яўленне ў кінафільмах персанажаў, гендарная ідэнтычнасць якіх не супадае з гетэранарматыўнасцю, пазіцыянуецца дамінантнай структурай як уласнае «перафарматаванне», пад уздзеяннем распаўсюду ліберальных ідэй. Менавіта таму аналіз кінапрац такога кшталту павінен адбывацца з пазіцыі, якая ставіць пад сумненне дадзеную магчымасць і імкнецца высветліць які тып транс-

²⁴ Lauretis, op. cit., p. 159.

²⁵ У эсе *Through the Looking-Glass: Woman, Cinema, and Literature* (Lauretis, op. cit.) Тэрэза дэ Лаўрэціс аналагічным чынам разважае адносна механізмаў, якія вызначаюць жанчыну ў пэўным сацыяльным парадку, пры гэтым яе ідэнтыфікацыя адбываецца згодна дамінантнаму (патрыярхальнаму) узору.

²⁶ Ibid., p. 17.

²⁷ Лауретис Т. де. Технология гендера // *Гендерная теория и искусство*, указ. соч., с. 409.

гендарнай суб'ектыўнасці яны прадукуюць і якія тэхнікі азначвання трансгендарнасці прапаноўваюць.

У сувязі з гэтым даволі прадуктыўным будзе зварот да разваг адносна кінематаграфічнай рэпрэзентацыі drag суб'ектыўнасці Дж. Батлер. *Drag* суб'ектыўнасць, сцвярджае даследчыца, аналізуючы кінематаграфічную рэпрэзентацыю свету *drag-queens* у фільме Дж. Лівінгстан «Paris Is Burning», мае субверсійны характар у тым сэнсе, што адлюстроўвае імітацыйную структуру, характэрную для прадукавання дамінантных гендарных норм, і гэтым самым ставіць гэтыя нормы, іх «сапраўднасць» і «арыгінальнасць», пад пытанне.²⁸ У сувязі з гэтым развагі Батлер падаюцца сугучнымі пытанню Дэ Лаўрэнціс: у якой ступені дэнатуралізацыя гендара можа з'яўляцца інструментам перагляду дамінуючых стандартаў. Шукаючы адказ, нельга забывацца на тое, што сярод разнастайных спосабаў функцыянавання гетэрасексуальнай нарматыўнасці, акрамя ўласнай натуралізацыі і самарэпрэзентацыі як першапачатковай, можна вылучыць гэтаксама і прадукаванне гетэрасексуальнай культурай для ўласных патрэб пэўных форм drag суб'ектыўнасці. Прыкладам, згодна Батлер, могуць быць разнастайныя кінафільмы, у межах наратыва якіх прадукуецца і адхіляецца боязь магчымых гомасексуальных наступстваў.²⁹ У фільмах такога кшталту, сцвярджае даследчыца, адным з асноўных матываў з'яўляецца хваляванне адносна таго, што гіпатэтычна гетэрасексуальны кантакт мог мець месца перад высвятленнем гомасексуальнасці аднаго з удзельнікаў drag перформансу. І хоць дадзеныя кінафільмы часам разглядаюцца, дзякуючы разнастайным наратывым і фільмічным стратэгіям, як культурныя тэксты, у якіх гамафобія і гомасексуальная паніка падаюцца пераадоленымі, яны наўрад ці могуць пасягаць на статус субверсійных, паколькі трансгендарная суб'ектыўнасць у іх з'яўляецца ў першую чаргу для задавальнення жадання гетэрасексуальнага гледача. Функцыя дадзеных кінематаграфічных рэпрэзентацый бачыцца Батлер у забеспячэнні аховы межаў гетэрасексуальнага парадку ад ненарматыўных, якія яго падрываюць, практык і суб'ектыўнасцей («*queerness*»). Пры гэтым тое, што ўспрымаецца гледачамі як замяшчэнне ўсталявання «гомасексуальнага турбавання» у выніку падтрымлівае «сама-ўвекавечванне гетэрасексуальнай сістэмы»³⁰.

Дадзеныя развагі Дж. Батлер асабліва актуальныя ў сувязі з апісанай на пачатку артыкула сітуацыяй «мейнстрымізацыі» квір культуры. Узгадваючы спіс фільмаў-намінантаў на Оскар, становіцца зразумела, што «лібералізацыя» кінематаграфічнай

²⁸ Butler J. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. New York & London: Routledge, 1993. P. 125.

²⁹ У сваёй працы Дж. Батлер узгадвае персанажаў фільмаў «Tootsie», «Victor, Victoria» і «Some Like It Hot»; у сваю чаргу мы хацелі б дадаць да спісу такія фільмы як «Сафо» (Украіна, 2008), «Здравствуйте, я ваша тётя!» (СССР, 1975) ды іншыя.

³⁰ Butler, op. cit., p. 126.

рэпрэзентацыі трансгендарных суб'ектаў накіраваная хутчэй не на прасоўванне ідэі правоў чалавека, а на замацаванне і (рэ)прадукаванне рэпрэсіўнай у дачыненні да ўсіх «іншых» сістэмы гетэрасексуальнай нарматыўнасці. Акрамя дасягнення дадзенай мэты, папулярныя кінематаграфічныя вобразы трансгендарнасці ў большасці выпадкаў усталяваюць пэўныя ўмовы фармавання непасрэдна трансгендарнай суб'ектаўнасці. Пры гэтым відавочна, што межы «прымальнасці» азначаныя такім чынам, што трансгендарны суб'ект цалкам пазбаўляецца рэсурсаў для іх пераадолення.

Такім чынам, кінематограф можа з'яўляцца як інструментам прымусовай гетэрасексуальнасці (прыкладам, праз медыкалізацыю і маргіналізацыю «дзіўных» суб'ектыўнасцей і практык і, адпаведна, – натуралізацыю гетэрасексуальнасці), так і мець субверсійны патэнцыял. Аднак найбольш пільнага аналізу патрабуюць тыя кінатворы, якія з'яўляюцца прадуктамі дамінантнага дыскурсу і ствараюцца з мэтай падтрымкі гетэрасексуальнай культуры, пры гэтым яны канструююць тып «іншага», які не парушае сукупнасці гетэрасексуальнага парадку і таму не мае падрыўнога патэнцыялу. Дадзеная выснова падштурхоўвае да думкі, што сам кінематаграфічны апарат стварае ўмовы, пры якіх персанажы, чыя суб'ектыўнасць павінна ставіць пад пытанне нарматыўнасць гетэрасексуальнасці, выконваюць функцыю замацавання дамінантнага парадку, які з'яўляецца рэпрэсіўным ў дачыненні да іх.

Бязмежнасць вопыту мяжы

Папярэднія развагі адносна трансгендарнай суб'ектыўнасці і ўдзелу кінематографа ў яе фармаванні грунтаваліся як на «заходняй» тэорыі, так і на матэрыяле пераважна амерыканскага (галівудскага) кінематографа. Таму перанос дадзеных канцэптаў і аналітычнага інструментарна на практыкі рэпрэзентацыі і фармавання трансгендарнай суб'ектыўнасці на постсавецкай прасторы, відавочна, павінен адбывацца ў рэжыме ўсечаснай рэфлексіі адносна апраўданасці і мэтазгоднасці такіх дзеянняў. У першую чаргу неабходна ўлічваць розны сацыяльны кантэкст, у якім (не) адбываюцца дадзеныя працэсы. Менавіта таму зварот да аналізу кінастужкі «Весьялуны» ўяўляецца своеасаблівым аналітычным (і тэарэтычным) выклікам. Але неабходнасць аналізу (прадуктаў) культуры постсавецкага тыпу бачыцца настолькі вострай, што патрабуе неадкладнай (да моманту выкрысталізацыі ўласнай тэорыі) працы. Аднак на пачатку трэба звярнуцца да разгляду сацыяльных умоваў існавання гомасексуальнай культуры і практык функцыянавання прымусовай гетэранарматыўнасці ў Расіі і Беларусі.

У першую чаргу неабходна адзначыць, што ў адрозненні ад заходніх краін, у расійскім грамадстве даволі распаўсюджаныя прафашысцкія погляды, рэлігійны фанатызм і іншыя формы нецярплівасці. Пры гэтым, натуральна, патрэбы ў пошуках схаваных механізмаў ідэалагічнага ўздзеяння не стаіць, рэпрэсіўны

дыскурс прымусовай гетэрасексуальнасці дзейнічае адкрыта, паколькі з'яўляецца не толькі нарматыўным, але і легітымным. Усё гэта дапаўняецца адсутнасцю навучальных праграм у галіне сексуальнай і гэндарнай адукацыі, у адрозненні, ад школьнага курса па праваслаўнай «культуры»³¹. Следствам дадзенай сітуацыі з'яўляюцца, напрыклад, жорсткія сілавыя меры ў дачыненні да спроб правядзення першага Славянскага гей-прайда ў траўні 2009 года ў Маскве і другога Славянскага гей-прайда ў траўні 2010 года ў Мінску. Гарадскія ўлады абедзвюх сталіц забаранілі правядзенне шэсця ды іншых мерапрыемстваў прайда, калі ж актывісты ЛГБТ-супольнасці Расіі і Беларусі ўсё ж паспрабавалі прайсціся па вуліцах гарадоў са святочнай сымболікай і анты-гамафобнымі лозунгамі-транспарантамі, супрацоўнікі міліцыі і АМАПа пачалі гвалтоўнае затрыманне ўдзельнікаў. Пры гэтым у Маскве было затрымана 40, а ў Мінску – 8 ЛГБТ-актывістаў. Па сведчаннях затрыманых асобаў, цягам іх знаходжання ў пастарунках супрацоўнікі міліцыі адкрыта праяўлялі ў іх дачыненні гамафобную агрэсію не толькі на вербальным, але і на фізічным узроўні.³²

Падзеі ў Маскве і Мінску адлюстроўваюць не толькі высокі ўзровень гамафобіі сярод насельніцтва дадзеных гарадоў (і краін), аднак легальнасць і нарматыўнасць праяваў агрэсіі ў дачыненні да «іншых». Пры гэтым афіцыйна па дадзеных на 1996 год Беларусь з'яўляецца краінай-удзельніцай Міжнароднага пакта аб грамадзянскіх і палітычных правах, згодна якому ўсім грамадзянам краіны гарантуецца свабода збораў. Афіцыйнай жа нагодай забароны правядзення шэсця ў сталіцы Беларусі, згодна з Мінскім выканаўчым камітэтам, стала прапісаная ў заканадаўстве норма, згодна з якой забараняецца правядзенне публічных акцый паблізу станцый метро і падземных пераходаў.³³ Пры гэтым, на маю думку, дадзенае тлумачэнне артыкулюе прававыя механізмы дыскрымінацыі, легітымнай агрэсіі ў дачыненні да прадстаўнікоў ЛГБТ-супольнасці (і не толькі) ў Беларусі, і сведчыць пра іх абсалютную прававую неабароненасць.

³¹ Я маю на ўвазе курс са школьнай праграмы Расіі «Асновы рэлігійных культур і свецкай этыкі», падручнікі якога, згодна некаторым экспертам РАН, «груба парушаюць Канстытуцыю РФ», «навязваюць пэўную рэлігійную ідэалогію». [Electronic resource] Mode of access: http://iph.ras.ru/s_0.htm. Date of access: 17.05.2010

³² Інтэрв'ю затрыманых удзельнікаў гей-прайда ў Менску можна было знайсці на інтэрнэт-рэсурсе [youtube.com/watch?v=rYdsZYwNQRI](http://www.youtube.com/watch?v=rYdsZYwNQRI), аднак на 27.05.2010 дадзены відэа-ролік недасяжны для прагляду. Матэрыялы аб сілавым супрацьдзеянні шэсцю ЛГБТ-актывістаў у Менску можна знайсці на разнастайных інфармацыйных парталах, у тым ліку на сайце Радые Свабода па адрасе: <http://www.svoboda.org/content/article/2043033.html>; аб сітуацыі вакол гей-прайда ў Маскве ў 2009 г.: <http://www.guardian.co.uk/world/2009/may/16/moscow-police-gay-rights>.

³³ Па дадзеных партала *Гей Беларусь*, Комітет IDAHO осудил запрет Славянского гей-прайда в Минске. [Electronic resource] Mode of access: <http://gaybelarus.by/naviny/slavic-pride/komitet-idaho-osudil-zapret-slavyanskogo-gei-praida-v-minske.html>.

Пры гэтым, калі разгледзець каментары наведвальнікаў сайта беларускай службы Радыё Свабода да навінаў пра затрыманні актывістаў гей-прайда ў Мінску³⁴, то стане відавочным, што праявы жорсткай гамафобіі і нецярпімасці характэрныя не толькі для прадстаўнікоў афіцыйных улад Беларусі, але і для дзеячоў дэмакратычнай (!) апазіцыі і грамадзянскай супольнасці. У сувязі з гэтым зразумелым становіцца маргіналізацыя і сыход у «каморы» пераважнай большасці прадстаўнікоў «квір-супольнасці» у Беларусі.

На маю думку, разнастайныя аспекты існавання ЛГБТ-культуры ў Беларусі прадстаўляюць практычна нераспрацаваную і неканцэптуалізаваную прастору для аналізу, аднак, межы і мэты дадзенага артыкула не дазваляюць перайсці да дэталёвага разгляду разнастайных чыннікаў, якія ўдзельнічаюць у фармаванні трансгендарных суб'ектаў у Беларусі і Расіі. Менавіта таму аналіз «першай расійскай нетрадыцыйнай камедыі» «Весьялуны» падаецца асабліва актуальным. Бо, як адзначыў І. Кон у інтэрв'ю на адкрыцці ЛГБТ кінафэста «Бок о бок» у Санкт-Пецярбурзе, кінематограф не толькі стварае ілюзіі, але і далучае гледача да невядомых яму аспектаў жыцця, што «у выпадку з ЛГБТ-фільмамі дазваляе індывіду лепш зразумець як іншых, так і самога сябе»³⁵. І калі ў кантэксце заходняй тэорыі можна даволі доўгі час разважаць адносна магчымасці сапраўднага «разумення» іншага, у кантэксце паўсядзённых практык постсавецкай прасторы гэтае «спазнанне іншага» мае проста жыццёва неабходны характар. Менавіта таму кінематографічныя рэпрэзентацыі трансгендарных суб'ектаў маюць такое важнае сацыяльнае значэнне і сапраўдны субверсійны патэнцыял. Аднак прыклад стужкі «Весьялуны», нажаль, адлюстроўвае толькі тое, што на сённяшні дзень нацыянальны кінематограф не здольны прадукаваць рэпрэзентацыю трансгендарнасці як вопыт трансгрэсіі. І калі ў кантэксце амерыканскага кінематографа шматлікія тэарэтыкі заклікаюць уважліва ставіцца да «мейнстрымізацыі» квір-культуры, то мы павінныя ў першую чаргу артыкуляваць праявы дзеяння абсалютна «фізічнай» рэпрэсіўнай сістэмы, накіраванай на знішчэнне любога тыпу «іншасці». Пры гэтым, даволі цікавым ўяўляецца тое, што фільм «Весьялуны» адлюстроўвае не столькі дзеянне дадзенай «ідэалагічнай машыны», колькі бессэнсоўнасць супрацьстаяння ёй, бязмежнасць яе ўплыву.

У адным са сваіх інтэрв'ю рэжысэр стужкі Ф. Міхайлаў адзначыў, што «Весьялуны» – гэта «гісторыя людзей, якія калісьці павярнулі не на тую дарогу, і гэтая дарога прыводзіць іх у тупік»³⁶. Дадзеная фраза ўяўляецца мне надзвычай важнай, паколькі адлюстроўвае

³⁴ Гл.: <http://www.svaboda.org/content/article/2043033.html?page=1&x=1#relatedInfoContainer>.

³⁵ Кон И. *Ответы на вопросы оргкомитета ЛГБТ кинофестиваля «Бок о бок»*. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.pseudology.org/Kon/Zametki/OtvetyOrgkomitetLGBT.htm>.

³⁶ Блог о кино. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://blogkino.ru/2009/01/27/veselchaki/>

не толькі пазіцыю самога рэжысёра, але, у прынцыпе, з'яўляецца сціслым пераказам сюжэта самога фільма і адлюстраваннем яго ідэалагічнай накіраванасці.

Цягам усёй стужкі пяцёра галоўных персанажаў «акцёраў-травесці» – Роберт/Роза, Гена/Геля, Фіра, Аляксей Віктаравіч/Лара, Люся/Дзіма – распавядаюць пра сваё жыццё. Такім чынам на наратыўным узроўні адбываецца рэалізацыя рэканструкцыі іх жыццёвых гісторый – адказ на пытанне журналісткі маскоўскай газеты «калі вы апранулі жаночую сукенку ўпершыню, што вы адчулі?» – якая павінна, па сутнасці, адлюстравать «спецыфічнасць» іх біяграфій і тое, якім чынам яны «дайшлі да жыцця такога». Пры гэтым «дакументальная» стылістыка ўсталяваецца як пры дапамозе тэхнічных сродкаў – тэлевізійная манера здымкі (простая пабудовы мізансцэны (большасць здымак адбывалася «на натуре»), перавага агульных і сярэдніх планаў, іх пабудова адпаведна класічнай іерархіі, прысутнасць закадравага наратара, аповед якога ілюструецца відэашэрагам і г. д.), так і наратыўных – на пачатку фільма ствараецца сітуацыя інтэрв'ю, мэта якога «паказаць» жыццё персанажаў. Гэтая «праўдзівасць» узмацняецца з'яўленнем на пачатку экспазіцыі вытрымкі са слоўнікавага артыкула перакладу з італьянкай мовы слова «*travestire*»: «акцёр альбо актрыса, якія выконваюць ролю супрацьлеглага полу; род гумарыстычнай паэзіі», – дадзены элемент стварае канатацыі «аб'ектыўнасці» пададзенай інфармацыі і, адпаведна, бесстароннасці ў рэпрэзентацыі персанажаў фільма. Надалей адбываецца расповед кожнага з персанажаў пра сваё жыццё, пачынаючы з моманту, калі ён (фіксаваная пазіцыя) апрануў сукенку (дзейне, накіраванае на пераадоленне фіксаванай пазіцыі гендара). Такім чынам на самым пачатку фільма вызначаюцца межы фармавання трансгендарнай суб'ектыўнасці – ад моманту ўваходжання ў візуальную прастору «супрацьлеглага» полу, пры гэтым менавіта дадзены аспект вылучаецца як «ключавы» для з'яўлення самой суб'ектыўнасці, менавіта яго «прычыны» уяўляюць цікаўнасць. Расказаныя жыццёвыя гісторыі кожнага з персанажаў, нягледзячы на іх наратыўную разнастайнасць, адлюстроўваюць толькі адно – кожны з іх быў вымушаны «апрануць сукенку». Гена/Геля – праз адсутнасць бацькі, недахоп маскуліннасці і жаданне адпомсціць крыўдзіцелям, аднаўляе класічную сітуацыю «страху гомасексуальных наступстваў», пра якую пісалася вышэй; Дзіма/Люся – у пошуках магчымасці заробку ў Маскве; Аляксей Віктаравіч/Лара – у выніку абставінаў, якія зрабілі яго прафесійным «акторам травесці»; Фіра – як следства разбэшчанага юнацтва; Роберт/Роза – каб замяніць маці сваёй дачцэ. Такім чынам, у выбары кожнага з суб'ектаў адсутнічае не толькі патрэба пераадолення межаў біялагічнага полу альбо гендарных прадпісанняў, але і артыкуляцыя прымусовых межаў функцыянавання сваіх суб'ектыўнасцей. Калі б іх жыццёвыя абставіны склаліся па-іншаму, кожны з іх выбраў бы іншы шлях. Менавіта ў гэтым моманце мы зноў вяртаемся да вызначвання Міхайлава аб тым, што кожны з персанажаў «павярнуў не

на тую дарогу»: кожны з персанажаў зрабіў «няправільны» выбар, за які прыйдзецца расплачвацца.

Гэтакім жа чынам структураваны і сюжэт фільма: пасля расповеду персанажамі сваіх гісторый пачынаецца частка фільма, дзе ўсе яны адпраўляюцца ў вандроўку. Пры гэтым вобраз дарогі з’яўляецца ў фільмічнай прасторы «Весьялуноў» не першы раз: менавіта па дарозе дадому, у цягніку, Дзіма сціраў сваю трансідэнтычнасць (адаптаваў сваю знешнасць да візуальных канвенцый маскуліннасці), Роза сустрэла свайго забойцу – паляўнічага на педафілаў – па дарозе да сваіх сябровак. Дадзены ж эпізод з вобразам дарогі з’яўляецца фінальным, выніковым. Гэтая дарога прывядзе жыццёвыя гісторыі персанажаў, якія, самі таго не жадаючы, пасягнулі на сукупнасць гетэрасексуальнай матрыцы, да «лагічнага завяршэння».



Кадр з фільму «Весьялуны»

Сама сцэна паездкі *drag queens* «за горад», па-за мяжу іх звычайнай прасторы існавання, добра вядомая, прыкладам, па фільмах «The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert» і «To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar». Як і персанажы дадзеных фільмаў, у пэўны момант пошукаў дарогі «весьялуны» зварочваюць з цэнтральнай шашы. Дадзены паварот, зафіксаваны і візуальна, і наратыўна, звязвае персанажаў з да-фільмічнай прасторай, аднаўляючы выказванне рэжысёра аб персанажах фільма, як аб людзях, якія «павярнулі не на тую дарогу». Пры гэтым сам вобраз дарогі ўяўляецца мне ключавым для разумення рэпрэзентацыі трансгендарнасці ў межах дадзенага фільма, паколькі суадносіцца з лінейнай формай пабудовы наратыва (і самой фільмічнай прасторы пры дапамозе мантажу) і «шляхам» кожнага з персанажаў. Як адзначалася вышэй, метафара шляху персанажаў была зададзена пытаннем журналісткі і сітуацыяй інтэрв’ю, бо ў выніку кожная з гісторый адпавядала пабудове прычынна-выніковых сувязей у трансфармацыі *drag* суб’ектыўнасці. Такім чынам, змяшчэнне дарогі ў фінальны эпізод фільма быццам бы указвае, да чаго прывёў выбар кожнага з персанажаў іх суб’ектыўнасці/шляху. Гэтую ж думку пацвярджае і візуальная прастора фільма, паколькі большую яго частку займаюць успаміны герояў, а не дзеянне «тут і цяпер». А дзеянне ў «рэальным жыцці» стварае ўмовы для функцы-

янавання суб'єкта выключна ў межах гетэранарматыўнасці і жорстка карае любыя спробы пераадолення дадзенага парадку. Персанажы фільма пазначаюць момант трансгрэсіі межаў гетэрасексуальнай матрыцы і трансгендарнасць у разуменні яе як пастаноўкі пад пытанне нарматыўнасці гетэрасексуальнага парадка (няхай нават і імпліцытна). Пры гэтым, нягледзячы нават на тое, што персанажы «Весялуноў», як адзначалася вышэй, вельмі далёкія ад супрацьдзеяння гендарнаму парадку, наратыў фільма разам з усёй сістэмай кадыфікацыі і кінематаграфічных тэхнік прыводзіць да немагчымасці функцыянавання іх суб'ектыўнасцей. У фінальным эпізодзе ўсіх чакае толькі смерць: Розу – ад рук ахвяры педафіла, усіх астатніх «дзяўчынак» – у выніку бойкі з трыма прадстаўнікамі «расійскай глыбінкі». Абсурд дадзенай смерці (з пункту гледжання логікі наратыва, верагоднасць смерці чатырох мужчын ад рук чатырох п'яных мужчын не роўная ста адсоткам) толькі ўзмацняе сымбалічны эфект, згодна з якім суб'екты, якія парушылі гендарныя межы дамінантнага дыскурсу, не могуць быць часткай дыскурсіўнай прасторы, яны павінны быць выключаныя, адасобленыя, і найлепшым шляхам выключэння дадзеных індывідаў з сацыяльнага парадку, як вынікае з фільма, з'яўляецца смерць. Роза смяецца, сустракаючыся «на тым баку» са сваімі сяброўкамі, яны радуецца ёй, што, забыўшыся на папярэдні эпізод, магло б з'яўляцца «хэпі эндам» фільма. Такім чынам на візуальным узроўні за трансгендарнымі суб'ектамі, парушальнікамі «закона прыроды», да якой ў выніку ўсе вернуцца (як вяртаюцца пасля смерці персанажы фільма – усе яны бягуць, смеючыся, па бязмежнаму зялёнаму полю), замацоўваецца немагчымасць паўнаважнага функцыянавання і быцця, іх трансгрэсія гендарных нормаў пераўтвараецца ў пераадоленне мяжы паміж быццём і небыццём, пры гэтым адзінай магчымасцю разнявольвання для іх з'яўляецца смерць. Рэжысёр фільма тлумачыць фінал тым, што «травесці – гэта шлях да адзіноты, шлях у нікуды»³⁷, як бачна, менавіта такія значэнні, акрамя вышэйапісаных, замацоўваюцца за трансгендарнымі суб'ектамі дадзеным фільмам. Пры гэтым, сістэма кадыфікацыі і тыя кінематаграфічныя тэхнікі, якія выкарыстоўваюцца ў фільме, не толькі ўвасабляюць, але і легітымізуюць дадзеную пазіцыю значэння. Прыведзеныя ў адпаведнасць з патрэбамі глядацкай рэцэпцыі вобразы кінафільма не толькі не ўвасабляюць субверсійны патэнцыял, аднак усёй сваёй структурай імкнуцца яго мінімізаваць, у адпаведнасці з прынцыпам эканоміі гетэранарматыўнага дыскурсу.

Пры гэтым варта адзначыць некаторыя ключавыя адрозненні фільма «Весялуны» ад узгаданых фільмаў «Прысцыла» і «Вонг-Фу» (якія, хоць і маюць падобную наратыўную структуру, скончыліся шчасліва для ўсіх удзельнікаў): па-першае, дадзены фільм імкнецца адпавядаць канонам дакументалістыкі з мэтай

³⁷ Гл.: *Травести – это путь в одиночество* [Electronic resource] Mode of access: <http://absurdu.net/kino/travesti-%E2%80%93-eto-put-v-odinochestvo-put-v-nikuda%E2%80%A6/> Data of access: 15.05.2010.

патлумачыць трансгендарныя суб'екты; па-другое, ён не пакідае гэтым ненарматыўным суб'ектам ніякай магчымасці для функцыянавання ў межах дамінантнага дыскурсу: яны не могуць ні адаптавацца, ні мімікрыраваць пад яго, адзіным выйцем застаецца не адкрываць сваёй суб'ектыўнасці, заставацца альбо ў межах уласнай каморы, альбо ў межах свайго кам'юніці; па-трэцяе, трансгендарная суб'ектыўнасць рэпрэзентуецца надламанай, траўматычнай і хваравітай у дачыненні для прадстаўнікоў дамінантнага дыскурсу і для саміх яе носбітаў, па-пятае, нягледзячы на пазначаны жанр «камедыі», дадзены фільм прапаноўвае адзіным варыянтам успрыняцця соцыумам трансгендарных суб'ектаў – шкадаванне іх, што, безумоўна, з'яўляецца гэткай жа формай прыгнёту, як і адкрытае непрыняцце. Пры гэтым, на маю думку, менавіта такім чынам праяўляецца «новая Нецярпімасць», пра якую ўзгадваў Р. Барт.³⁸ І дыкурс гэтай новай формы дыскрымінацыі падаецца асабліва небяспечным, паколькі інтэгруе ў сабе коды і тэхнікі супраціву самому сабе.

Аналіз кінафільма «Весьялуны» падштурхоўвае да думкі, што візуальная трансгрэсія межаў дамінантнага дыскурсу можа адбывацца толькі пры трансгрэсіі на ўзроўні кінематаграфічных тэхнік і, адпаведна, пры стварэнні/актуалізацыі новых альбо апазіцыйных кінематаграфічных кодаў. Пры гэтым непасрэдна кінематаграфічны апарат, з аднаго боку, падтрымлівае патрыярхатны статус-кво, а з іншага – мае магчымасці стварэння ўмоў для рэалізацыі трансгрэсіўнага патэнцыялу рэпрэзентацыі трансгендарнасці. Аднак сучасны *папулярны* кінематограф абмяжоўвае множнасць магчымых палітык трансгендарнасці да асіміляцыйных, шляхам уключэння іх у межы сістэмы візуальных вобразаў гетэрасексуальнай матрыцы. Натуральна, што пры гэтым трансгендарная суб'ектыўнасць будзе «ўпісвацца» ў вопыт мяжы і немагчымасці здзяйснення і рэалізацыі яе трансгрэсіўнага патэнцыялу.

³⁸ Барт Р. Образ // *Ролан Барт о Ролане Барте*. М.: «Ad Marginem», 2002. С. 240.