

ГЕНДЕРНО-РОЛЕВОЙ ПАТТЕРН КАК СПОСОБ ВИЗУАЛЬНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СУБЪЕКТА В ЖЕНСКОЙ ВИДЕОПОЭЗИИ

Яна Вадимовна Брусиловская

аспирант Московского педагогического государственного университета (Москва, Россия)

e-mail: yav_brusilovskaya1@student.mpgu.edu

ORCID: 0000-0002-5146-1304

Аннотация. В статье предпринимается попытка выявления и осмысления малоизученного аспекта феномена видеопэзии – визуальной репрезентации лирического субъекта стихотворения с точки зрения его гендерной перформативности. На примере авторской женской видеопэзии 2010–2020-х гг. проводится анализ реконструируемых на экране феминных стратегий и степени их конвергенции с субъектной структурой стихотворного текста путем применения тех или иных кинематографических / зрелищных практик. В результате исследования делается вывод о роли невербального в конструировании трех разных типов (клише) женственности (традиционного, демонического и героического) как социокультурного явления на основе лирического произведения; тенденциях и формах медиапоэтического высказывания в аспекте перформативности гендера; а также об их способности вариативности и модификации по отношению к лирическому субъекту вследствие дискурсивной трансформации того или иного феминного паттерна и расширения семантического поля произведения в целом.

Ключевые слова: современная поэзия, женская поэзия, видеопэзия, лирический субъект, феминность, гендерный паттерн

Феномену видеопоззии, не теряющей своей популярности на протяжении последнего десятилетия, на сегодняшний день посвящено немало исследований. В данной статье мы обратим особое внимание на то, как видеоряд позволяет реконструировать и реактуализировать субъект лирического произведения, создавая фокус на экспликации гендерной – в нашем случае феминной – стратегии субъектности.

Если обратиться к исторической поэтике, можно обнаружить прямое подтверждение тезиса о синкретической природе высказывания как древнейшей форме бытования поэзии. Словесность в принципе, не будучи дифференцированной по родам в период зарождения, представляла собой синтез «ритмованных, оркестрических движений» (танца), «хоризма» и «песни-игры» (музыки, напева) и собственно «элементов слова» (текста), что было не столько ценно эстетически, сколько удовлетворяло потребность в «психофизическом катарсисе» [Веселовский: 195]. Соответственно, распространенные ныне интермедийные формы презентации стихотворного текста – явление сугубо синтетическое, отсылающее к архаике и находящееся на пересечении вербального и невербального дискурсов, а непосредственно видеопоззия «соединяет все более расходящиеся сферы культуры (книжнословесную и масс-медийную), сплавляет качественно разные типы чувствительности (на языке ма-

клюэновской “медиааналитики” – аудио-тактильный и визуальный), стремится соединить конфликтно противопоставленные стороны восприятия (удовольствие и познание)» [Житенев: 45].

Помимо этого, с точки зрения исторической поэтики, субъект-субъектные отношения в лирике, т. е. диалогические парадигмы единства автора и героя в ней, как и эволюция художественного сознания в целом, сегодня находятся на индивидуально-творческом этапе своего развития (поэтика художественной модальности, или нетрадиционалистская, неканоническая поэтика). С.Н. Бройтман делит данный этап на два периода: классический (сер. XVIII в. – 80-е гг. XIX в.) и неклассический (конец XIX в. – весь XX в.), подчеркивая, что именно в последнем воплощенная в понятии «лирическое я» субъектная архитектоника двуединства «я» и «другого» – героя и автора-творца – обнаружила «не только свою межсубъектность, но и потенциальную многосубъектность» [Бройтман 2004: 256]. Таким образом, по мнению ученого, «рождается неосинкретический субъект, в котором “я” и “другой” уже не смешаны, как это было в архаической лирике, а разыграны именно в их нераздельности и неслиянности» [Бройтман 2008: 114]. В первую очередь речь идет о формах лирического высказывания, в которых единый субъект «раздваивается», позволяя личности говорящего одновременно показывать себя

как изнутри (как «я» или «мы»), так и со стороны (как «не до конца объективируемого “другого”») [Там же].

Принимая во внимание все вышесказанное, можно сделать промежуточный вывод о том, что видеопэзия представляет собой неосинкретическое явление «в квадрате»: с точек зрения внутренних (текстовой) и внешних (прежде всего визуальной) составляющих. Это, в свою очередь, позволяет говорить о вариативной конверсии субъекта в рамках той или иной модальности, а в случае с женской поэзией – способности сыграть особую роль в аспекте перформативности¹ гендера, которая, следуя традициям аналитической философии, «обусловлена дискурсивным характером его [гендера] природы, т. к. в *акте говорения* объединяются *действие, артикуляция и смысл*²» [Воробьева: 183].

Сразу оговоримся, что под гендером – феминностью и (или) маскулинностью, – вслед за М. Мид [Mead], Р. Столлером [Stoller] и др., мы подразумеваем исключительно недетерминированный социокультурный феномен. В частности, женственность понимается не как «биологический факт, а культурно-спе-

цифические убеждения индивида, которые организуют социальную практику женщины тем или иным подобным образом, формируя индивидуальность, личность» [Кардапольцева: 23].

В конце 1980-х гг. итало-американским философом Т. де Лауретис в научный тезаурус гендерных исследований было также введено понятие «технологии гендера» [De Lauretis], т. е. совокупности определенных механизмов, инструментов и стратегий конструирования гендерной идентичности. Эту идею в определенной степени поддерживает и развивает В.Н. Кардапольцева, по мнению которой, одним из главных «общественных» каналов таких технологий является литература:

«Границы искусства, литературы в частности, сливаются с рамками социума в целом. <...> это одна из форм “человекоформирующих модусов”, играющая наряду с визуальными средствами и другими институциональными формами важную роль в социокультурном конструировании пола, оказывая заметное воздействие на процесс освоения и развития конструкта женственности» [Кардапольцева: 67].

¹ Под перформативностью гендера здесь понимается концепция Дж. Батлер о гендере как «флуктуационной переменной, способной менять свое значение» (Theory of Gender Performativity), т. е. формировании и конституировании идентичности через комплекс определенных речевых актов (в соотв. с теорией Дж. Остина), – перформативов (performative speech-act / performative utterance), – где сказанное равноценно и равнозначно действию (saying = doing) [Butler: 1999].

² Курсив мой – Я. Б.

При этом важно отметить, что взаимовлияние литературы и моделирования представлений о феминности / маскулинности, их стереотипизации и тенденциозности носит дуалистический характер. С одной стороны, литература обобщает, фиксирует и тиражирует тот или иной обусловленный исторической перспективой гендерный паттерн. С другой, становится катализатором его эволюции, или, иначе говоря, формирования новых концептуальных ролей гендера путем изменения его социализации, культурного взаимодействия, ценностных ориентиров, ролевой самоидентификации и проч.¹ Подобный процесс был подробно проанализирован и американским гендерным психологом С. Бем, которая также утверждает, что «скрытые предписания в отношении пола и гендера остаются внедренными в культурные дискурсы, общественные институты и души людей» [Бем: 34]. Метафорически точно называя такие условно вводные данные «линзами гендера», она уточняет, что оные «не только задают ракурс восприятия, осмысления и рассмотрения общественной реальности, но и формируют саму социальную реальность» [Там же].

Так или иначе эта парадигма на протяжении своего развития многократно давала по-

чву для попыток типологизации «социокультурного самоопределения женщин», т. е. выведения «типологий интегрирующего характера, являющих собой полисемантическую природу. <...> которые включают... комплексный подход в рассмотрении того или иного типа при доминировании социокультурного фактора» [Кардапольцева: 123]. Несмотря на разнообразие теоретических подходов в данном вопросе и, как следствие, многочисленность такого рода классификаций как в российском, так и в зарубежном научном поле, все они – глобально – сводятся к трем основным типам социокультурной идентификации феминности и ее репрезентации в искусстве: традиционный (патриархальный, *материнский*, *деметрианский*), *демонический* (венецианский) и героический. Об этих женских клише, основывающихся в первую очередь на древнейших коллективных представлениях о феминных ролях, писал еще Ю.М. Лотман, говоря о том, что в России таковые сформировались, «вошли в девичьи идеалы и реальные женские биографии» [Лотман: 85] в середине XIX в., параллельно создавая проекции в отечественной литературе, и не в последнюю очередь выступая как созданные ею же.

На наш взгляд, данные установки находят свое отражение в визуальном воплощении

¹ Об эскалации и роли феминного опыта в исторической динамике Ю.М. Лотман, например, пишет: «Влияние женщины на облик эпохи противоречиво, гибко и динамично. Гибкость проявляется в разнообразии связей женского характера с эпохой» [Лотман: 60].

художественного текста – эквивалентном женской (авторской и субъектной) социализации в творческом акте, а наиболее четко они прослеживаются при сопоставлении стихотворного текста и видеоряда. Мы согласимся с мнением Н.В. Барковской о том, что «в случае видеозаписи авторской читки лирическое “я” (как и любой лирический субъект в принципе – Прим. мое. – Я. Б.) для воспринимающего замещается автором биографическим, конкретным человеком» [Барковская: 26], и в этой связи отметим, что, по причине специфики объекта и предмета исследования, релевантным будет рассматривать авторские видеоработы исключительно игрового и концептуального форматов, т. е. таких, где присутствует значительная доля театрализации, перформативных, ролевых элементов и проч.

Вот что, например, происходит в случае с видеоклипом Дианы Никифоровой на стихотворение «Женщина»¹, которое очень показательно с точки зрения полисубъектного диалога: непосредственно автор находится в позиции наблюдателя, но при этом на лексическом уровне от 1-го лица связывает воедино многостороннюю коммуникацию «других».

во глубине ее живота
живет кое-что и оно, и оно
пропускает жизнь сквозь китовый ус.
вернусь – не вернусь. вернусь – не вернусь.

по зимнему минному полю идет.
найдет – не найдет. найдет – не найдет.
и мальчик смеется в ее голове.
мама, я спрятался в снежной траве.
мама, уже ничего не боюсь.
вернусь – не вернусь. вернусь – не вернусь.
легла. и красные руки красней
на белой холодной стальной пелене.
представила. бабушка воду льет
горячую. детонька, все пройдет,
как с гуся вода и как с яблонь дым.
не ходи, не ходи, не ходи ты за ним.
<...>

мама, я долго не мог сказать:
не ищи. ты не сможешь меня отыскать.
плакучая верба звенит на ветру.
не ищи. я ищу. не иди. я иду...²

В клипе, помимо самой поэтессы, в кадре появляются еще три девушки: видеоряд выполнен в черно-белой цветовой гамме, и по ходу действия полураздетые героини идут по снегу в неопределенном направлении сквозь

¹ URL: <https://youtu.be/uRGaSp2dQzw?feature=shared> (дата обращения: 4.12.2023)

² Никифорова, Д. Женщина // Точка. Зрения. [Электронный ресурс]. URL: <https://litpoint.org/2023/11/21/9215/> (дата обращения: 4.12.2023)

метель и ветер. Визуализация таким образом прекрасно передает холод и напряжение (как эмоционально, так и физически), провоцируя реципиента на соответствующие эмоции. Однако нам важно обратить внимание на то, что визуальное решение здесь в значительной мере «переворачивает» субъектную структуру стихотворения: вместо очевидного полилогического «расщепления» субъекта в тексте, в клипе он заново объединяется, причем уже не просто в лице автора, а в аллегорическом воплощении единого «женского» за счет нескольких героинь, давая таким образом понимание поликоммуникативного авторского высказывания как имманентного для каждой из них (что, собственно, отражено в самом названии сочинения). Это, в свою очередь, является репрезентативной моделью т. н. традиционной феминности – сосредоточения и воспроизведения мысли о безусловной материнской любви, самопожертвовании, горе, поиске.

Похожий с идейной и технической точек зрения прием используется также в видеоклипах Яны Крапивы «Тысячелетняя бабка»¹ и Анны Цыгановой «Открытка»², в которых традиционное феминное представлено буквально в поколенческом аспекте. СобираТЕЛЬ-

ный образ «тысячелетней бабки» в первом есть разыгранное по ролям воплощение мифологического первообраза – многовекового, преемственного – женского: в образе девочки, девушки, женщины, бабушки и т. д., красные нити судеб которых соединяются, проходя через рождение и смерть. Во втором поэтесса сама предстает в трех исторических образах женщины (рубежа XIX–XX вв., Второй мировой войны и наших дней), демонстрируя таким образом всевременность и всепространственность единого аксиологического мотива.

Традиционное женское, уже в его единичной авторской ипостаси, визуализируется и в другой работе Я. Крапивы «Осока»³, где феминное реактуализируется в контексте своего природного начала в прямом (действие происходит в природном ландшафте) и переносном (героиня как бы «встраивается» в пейзаж) смыслах.

я теряюсь в долгой остролистой осоке,
что мерцает и дышит телами любви.
собираю камни, пух остывшей дороги,
шарю пряные в норах пальцы твои.

эхо памяти вглубь зовет сквозь пустоты,
по пылинкам соцветий сближенье миров.

¹ URL: <https://youtu.be/cL1BRc1Zhas?feature=shared> (дата обращения: 4.12.2023)

² URL: <https://youtu.be/KHXNdDmapjQ?feature=shared> (дата обращения: 4.12.2023)

³ URL: <https://youtu.be/At50SKLWiS0?feature=shared> (дата обращения: 4.12.2023)

и шныряю кошкой в призрак влюбленной,
готической девкой, заблудшей душой.

<...>

и изнаночный ток через корни и в стопы,
субфебрильный разряд в осоке любви,
проявляет свет тела красотой природы.
и во мне прорастают осоки вещие сны¹.

Кроме того, стихотворение читается за кадром шепотом, что дает возможность судить о происходящем как об интимном, о каком-то «своем» в кругу «мы», которое непосредственно в тексте не присутствует. Г.Е. Крейдлин считает, что эта особенность параязыкового поведения присуща именно женщинам – при условии отсутствия конфликта, «разговор между “своими” всегда происходит тише, чем “не-своими”» [Крейдлин: 52].

Более сложный и более радикальный по своей сути случай представляет видеоклип Геллии Мигулиной на стихотворение «Фем-2»²:

<...> диадемой водружаю на голову стыд –
любуйтесь, нечестная знать!
мне не скрыться
и уж точно не скрыть
каждый постыдный знак,
утверждающий, что я лишь животное,
что я та, а не тот...
женщина думает,

женщина знает –
какой смешной анекдот!

<...>

не путайте логотипы,
вас, может, впервые не хотят обмануть:
мой департамент отвечает за стыд,
за «сама виновата» и «во что ты была одета?»,
но смотрите-ка вглубь.

<...>

без нас не был бы написан ни один
изменивший человечество труд,
думаете, Кант сам варил себе овсяную кашу?
поэтому спрячьте свой навязчивый уд
и снисхождение ваше;
вам не принадлежат ни мой ум,
ни мое тело.
не хватало еще оправдываться за то,
что у меня вообще что-то есть под одеждой,
помимо
глубочайшего внутреннего мира³.

В тексте хорошо прослеживается не только ценностная и гендерная акцентуация, но и многоуровневый субъект, в котором, кроме отчетливого обращения вовне, присутствует постоянная двухсторонняя конвертация «я» и «мы», подразумевающая целостность лирической героини с вполне определенной и узнаваемой в контексте социальной группой. Однако видеоряд как идейно-тематическое целое уже

¹ Крапива, Я. Осока // URL: <https://vk.com/yana.krapiva> (дата обращения: 4.12.2023)

² URL: <https://youtu.be/x9WQ3MНMW8Y?feature=shared> (дата обращения: 4.12.2023)

³ Транскр. мной – Я. Б.

не столь прозрачен: он несет в себе квазиконгруэнтную установку. Сюжетная линия сама по себе крайне проста: некто привозит девушку в лесополосу, где убивает ее, после чего закапывает тело. И, если смотреть данное видео, например, без звука или с позиции человека, не знающего русского языка, то оно воспринимается как история жертвы той самой патриархальной парадигмы женственности, о которой мы говорили выше, но служащий его основой текст в корне меняет репрезентативную модель на героическую (она же феминистская): мы понимаем, что в кадре на самом деле женщина-воин, суггестивно апеллирующая к трагическому/травматическому опыту. Данный пример наглядно показывает то, как «язык поэзии и язык кино взаимно проблематизируются, <...> стирают и зачеркивают друг друга, – ради того, чтобы возникло новое дискурсивное высказывание о субъективности современного человека» [Голынкин-Вольфсон: 51], не нарушая при этом субъектной структуры лирического произведения изнутри.

Есть и обратный пример трансформативного воплощения феминности, как это происходит в видеоклипе Инги Шепелёвой «Доигрались» (якут. ‘Ооньоотулар’)¹.

старые якуты смотрят мне в глаза
 склонились над нами
 меня не накажут
 нет, не накажут
 они просто смотрят на нас
 качая головами
 <...>
 они все столпились и смотрят
 как мы лежим в грязи между корней деревьев
 в вечерних платьях
 качают головами и говорят:
 ооньоотулар
 доигрались, красавицы белки, допрыгались, ку-
 ницы...
 <...>
 до чего вас жизнь довела
 сказал дедушка
 <...>
 меня не накажут
 нет, не накажут
 просто дадут деревянный ковшик
 и велят зачерпывать им воду реки Индигирки
 и выливать обратно
 а сами будут смотреть на меня с другого берега
 с отлогого берега реки
 и смеяться
 умница
 өйдөөх^{1,2}

¹ URL: <https://youtu.be/fj5ENDDV6Yc?feature=shared> (дата обращения: 4.12.2023)

² өйдөөх (якут.) – ‘умный’, ‘толковый’, ‘понятливый’

³ Шепелёва, И. Ооньоотулар // Полутона. [Электронный ресурс]. URL: <https://polutona.ru/?show=0415174456> (дата обращения: 4.12.2023)

В этом тексте также очевидна принадлежность лирического «я» к некоему «мы», не коррелирующему в известном смысле с традиционным (здесь: подчеркнуто национальным и этническим) представлением устоев женственности. В клипе мы видим трех одинаково одетых в строгие офисные костюмы девушек, которые стоят посреди водоема и не могут из него выбраться, безысходно черпая и переливая туда-обратно ковшами воду. Поскольку единственно верной интерпретации подобного концептуального исполнения быть не может, осмелимся предположить, что таким образом, в немалой мере через гротеск, поэтесса демонстрирует преломление феминных паттернов – в частности травматичное лиминальное состояние героического и традиционного типов женственности.

Репрезентацию другого – демонического – клише, фигурирующего в разных источниках также как «роковая», «муза», «бесстыжая», «попрыгунья», «женщина-приз» [Кардапольцева: 152] и др., можно наблюдать, например, в видеоклипах Ольги Князевой «Барабаны»¹ и «После будет, как и до»².

Ключевыми характеристиками данного типа феминности являются гипертрофированная артистичность и мистификация.

Лампочка лопнет, станет тревожно
Капает кран монотонным рингтоном
Где-то во мне барабаны истошно
Стонут
<...>
Я точно обод, обтянутый кожей
Под лапой бучарда поют антрекоты
Танцуй, пока можешь
Танцуй, пока помнишь
Кто ты
<...>
Как барабаны смеются в голос,
Тень на стене - карикатура
Смеюсь, танцую на кухне голая
Дура³

В стихотворении О. Князевой «Барабаны» движущим лейтмотивом субъекта (обращающегося, помимо прочего, к самому себе) служит танец: в видеоклипе поэтесса не просто беззаботно танцует, делая акцент на пластике тела, изящности и грациозности на фоне банальных бытовых забот на кухне, но и обращается к телесному нарративу, демонстрируя частично обнаженное тело. Во втором стихотворении на первый план выходят религиозно-мистические мотивы и поэтика потустороннего, при этом лирический герой в тексте отсутствует: субъект выражен как классический автор-повествователь.

¹ URL: <https://youtu.be/PqLLb-Kr6z0?feature=shared> (дата обращения: 4.12.2023)

² URL: <https://youtu.be/nGZp-byDI-M?feature=shared> (дата обращения: 4.12.2023)

³ Князева, О. Барабаны // Семена: Стихотворения. СПб.: ЦГПБ им. В. Маяковского, 2021. С. 44

После будет, как и до
 В кимоно по Бусидо
 Все что правильно – с трудом
 То порядок, то вверх дном

Покрестили грешников
 Напоили ослика
 Дождь косит по-прежнему
 У воды нет после

После будет, как и до
 На октавы делит «до»
 Мой перворожденный вздор
 Заползает под подол

Ветер переменится,
 Как раввин Гудини
 Разболтает мельницу
 Ветру все едино
 <...>

После будет, как и до
 Рвется семени кондом
 Прорастает жизни стон
 Моисеевым кустом

Все покроет саваном,
 Отшлифует кости,
 Брызнет кровью лавовой
 У земли нет после

На экране перед нами, опять же, в лице са-
 мого автора разворачивается по-настоящему

ритуальное эзотерическое действо: с огнем, дымом, шаманским бубном и ярким гримом. В этой работе также важно учесть динамику скорости прочтения по аналогии с учащающимся сердцебиением: с каждой строфой темп нарастает, замедляясь на последних строках. Такой прием имеет большое значение для проработки «фундаментальных элементов образа»: наравне с другими элементами «прикладной эстетики» изображения (свет, цвет, пространство, время, движение) он «кодирует буквальное содержание условия / идею» [Zettl: 14–15] (в нашем случае – стихотворного текста) и способствует интенсификации восприятия.

Не стоит забывать и о другой стороне «демонического» клише с точки зрения ритуально-мистического сюжета – воплощения образа женщины, играющей архетипическую роль посредника между миром живых и мертвых. Такой яркий случай «ведьмизации» можно увидеть, например, в клипе Марьи Куприяновой на стихотворение «Ишь-гора»¹.

Как у нашей старшей поступь была тверда,
 на стене с плаката скалилась рок-звезда,
 по углам – холсты, пылица и провода,
 в дневнике пятерок стройная череда.
 Так бы жить да жить, вот только стряслась беда,

¹ URL: <https://youtu.be/IIw9MZlMqt8> (дата обращения: 6.10.2024)

как-то утром она пропала невесть куда.

<...>

Через месяц мы занавесили зеркала.

Как у нашей средней волосы – шелк и лен,
и в нее все время кто-нибудь был влюблен.

<...>

как-то мать закричала: «черт бы тебя побрал!»,

вот она и ушла отныне в глухой астрал,

<...>

Как для нашей младшей песни поет сова,

колыбель ей мох, а полож ее – листва,

у нее в головах цветет одолень-трава,

ни жива она, наша младшая, ни мертва.

<...>

Мама, мама, мне так легко и слепит глаза,

на ладони сверкает пестрая стрекоза,

здесь застыло время, время вросло в базальт,

и мне так обо всем не терпится рассказать.

тут тепло, светло, у вас не в пример темней,

<...>

позабудь меня, пока я не родилась, отмени меня,

пока не открыла глаз,

потому что, даже если я и сбегу,

не хочу остаться перед тобой в долгу¹.

Этот пример, помимо прочего, показателен своим художественным декодированием текста. Начиная хрестоматийными кинематографическими приемами режиссуры хор-

рора и триллера и заканчивая соответствующим декорационным, цветовым и звуковым решением, видеоряд дает семантически исчерпывающий образ происходящего, в том числе и образ самой рассказчицы, наглядно подтверждая тезис А. Житенева:

«Видео, формируя “истерический” модус проживания реальности, при котором символический план травматично рассогласован с зиянием реального, самой своей логикой указывает на определяющую роль неизобразимого. Визуальный хаос маркирует не разрушение субъектности, а вторжение бесконечного; форма, которая разрушает саму себя, тем самым “выводит человека за его пределы”» [Житенев: 42].

Визуальная репрезентация главного действующего лица на экране действительно конвергентна субъекту стиха: нарратор и лирическая героиня – одно лицо, находящееся внутри и вовне повествования одновременно, однако, если быть точнее, находится в пограничном состоянии во вполне определенном, хорошо прочитываемом контексте.

По мнению Н.В. Захаровой, «визуально зафиксированные женские образы не только отражают, но и формируют реальность. <...> Как эстетический объект, как носитель куль-

¹ Куприянова, М. Ишь-гора // Эмигрантская лира. 2013. № 3 (3). [Электронный ресурс]. URL: <https://emlira.com/3-3-2013/marya-kupriyanova/stikhi> (дата обращения: 6.10.2024)

турной семантики в контексте социокультурной коммуникации они выполняют важные социальные, экономические, политические и инструментальные (манипулятивные) функции» [Захарова: 1], и, на наш взгляд, данный тезис в полной мере раскрывается в том числе при анализе женской авторской видеопэзии.

Безусловно, не каждая видеопоэтическая работа несет в себе какой-либо – конкретный или обобщенный – типологизированный гендерный репрезентативный образ, однако даже при нейтральной, на первый взгляд, перформативности ассоциативно-рефлекторная акцентуация неизбежна на семиотическом уровне, т. к. визуализация продуцирует «новый контекст для субъекта стихотворения, позволяет увидеть этого субъекта как персонажа, не только говорящего, но и совершающего какие-то действия, о которых повествует не стихотворение, а киноряд» [Барковская: 27]. В зависимости от степени смысловой «отстраненности» стихотворного текста на экране это может достигаться за счет места съемки, реквизита и художественно-технических приемов: монтажа, цветокоррекции, света, музыки, шумовых эффектов и проч. Таких примеров на сегодняшний день существует неисчислимо

множество, однако все же обратим внимание в этой связи на видеоклип Ирины Волынской «Нистагм»¹.

Стекло погасло. Ночь. Стекают капли.
И ветка за окном: тук-тук, тук-тук.
И завтра будет день, но теплым вряд ли –
дожди прольют на плечи божьих слуг.
<...>
и поплывет прохладная дорога,
придется жить в отсутствии тепла.
Земля сместилась за мгновенье ока,
как люди в отражении стекла².

Лирический герой стихотворения здесь как таковой обезличен, в тексте вообще отсутствует какое-либо «я», повествование ведется от 3-го лица, но в кадре на протяжении всего ролика присутствует сама поэтесса. Нарочито холодные тона, индустриальный ландшафт, смена планов, переходы камеры и «скользящие», «мерцающие» монтажные склейки (отсылающие, очевидно, к самому понятию нистагма) так или иначе создают формальное впечатление хрупкости, неустойчивости, непостоянства. Вероятно, в этом и подобных ему случаях есть смысл говорить о конструировании таким образом фиктивного субъекта с целью репрезента-

¹ URL: <https://youtu.be/zpKnyUIxZk8?feature=shared> (дата обращения: 4.12.2023)

² Волынская, И. Нистагм // URL: <https://vk.com/irinavolynskaya> (дата обращения: 4.12.2023)

ции фундаментальной женской экзистенции в пределах «сущностной модели понимания половых различий», определяющей «культурные рамки возможностей развития женщины» [Хитрук: 86], но в то же время без подавления или уничижения оной.

Проделанный нами анализ сравнительно небольшого пласта соответствующего тематике видеоматериала позволяет говорить о том, что визуализация стихотворного текста может способствовать не только вариативности интерпретаций и приращению дополнительных коннотаций¹, но и реконструированию субъектного строя стиха, а также реактуализации гендерной перформативности. Наравне с видеорядом аналогичную функцию выполняют все сопутствующие ему паралингвистические элементы, и в наибольшей степени реконструкции и (или) модификации субъекта за счет расширения семантического поля способствуют аудиальные приемы: вариации громкости и темпоритма прочтения, а также разного рода механики общего звукового, музыкального и шумового сопровождения.

Репрезентация феминной стратегии зачастую не тождественна лирическому субъекту в его вербальном воспроизведении, что только подтверждает гипотезу о сохранении дистанции между словесной и визуальной составляющими в видеопозии как современном медиаформате презентации лирики. Добавим также, что такого рода неосинкретические субъектные метаморфозы современной поэзии и дискурсивная трансформация путем визуализации гендерных паттернов в немалой мере выполняют функцию выстраивания авторского мифа и метаавтобиографического нарратива – неотъемлемой части современного литературного процесса.

Литература

Барковская, Н.В. Видеопозия: проблема субъекта и контекста // Филологический класс. 2021. Т. 26. № 3. С. 21–33.

Бем, С. Линзы гендера: Трансформация взглядов на проблему неравенства полов / пер. с англ. Д. Викторовой. М.: РОССПЭН, 2004.

Бройтман, С.Н. Историческая поэтика // Теория литературы: учеб. пособие: В 2 тт. Т. 2

¹ «Видеопозия – это не просто соположение текста и видео, но поиск разноплановых параллелей между ними. <...> Видеопозия как синтез реализует себя лишь тогда, когда видео оказывается не простой иллюстрацией, но режиссерской интерпретацией текста с отчетливо расставленными смысловыми акцентами... Текст и изображение находятся не только в отношениях конкуренции, но и в отношениях взаимодополнительности: видео может сюжетно “достраивать” текст, переориентируя ход и содержание ассоциаций <...> открывает новые смыслы, когда “перерастает” текст, не “преодолевая” его» [Житенев: 43–44].

/ под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004.

Бройтман, С.Н. Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 112–114.

Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / вступ. ст. Б. Энгельгардта. СПб.; М.: «RUGRAM_Пальмира», 2021.

Воробьева, С.Ю. Проблема «женского письма» в контексте теории дискурса // Вестник ВолГУ. Сер. 2, Языкознание. 2013. № 1 (17). С. 180–187.

Голышко-Вольфсон, Д. Поэтический фильм: постановка проблемы и материалы для экспертизы // Транслит. 2011. № 9. С. 48–51.

Житенев, А. Современная литература в контексте медиа: феномен видеопозии // Транслит. 2011. № 9. С. 40–45.

Захарова, Н.В. Визуальные женские образы: опыт исследования советской визуальной культуры: автореф. дис. ...канд. социол. наук: 22.00.06. М., 2005.

Кардапольцева, В.Н. Женственность в аспекте творчества: Монография. Екб.: УГГУ, 2012.

Крейдли, Г.Е. Мужчины и женщины в невербальной коммуникации. М.: Языки славянской культуры, 2005.

Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2017.

Хитрук, Е.Б. Мужское и женское: от природы к культуре: Монография. Томск: НИ ТГУ, 2017.

Butler, J. (1999). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (2nd Ed.). New York, London: Routledge.

De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender essays on theory, film and fiction*. Basingstoke: Macmillan Press.

Mead, M. (1935). *Sex and temperament in three primitive societies*. New York: William Morrow & Co.

Stoller, R. (1968). *Sex and gender: on the development of masculinity and femininity*. London: Hogarth Press.

Zettl, H. (2017). *Sight. Sound. Motion: applied media aesthetics* (8th Ed.). Boston: Cengage Learning Publ.

References

Barkovskaya, N.V. (2021). Videopoeziya: problema sub'yekta i konteksta [Videopoetry: subject and context problem]. *Filologicheskiy Klass* [Philological Class], 3, 21–33.

Bem, S.L. (2004). *The lenses of gender: transforming the debate on sexual inequality* (D. Viktorova, Trans.). Moscow: ROSSP-EN Publ.

Broytman, S.N. (2004). Istoricheskaya poetika [Historical poetics]. In N.D. Tamarchenko (Ed.), *Teoriya literatury* [Theory of literature]. Moscow: Academia Publ.

Broytman, S.N. (2008) Liricheskiy sub'yekt [Lyrical subject]. In N.D. Tamarchenko (Ed.), *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: the dictionary of current terms and concepts]. Moscow: Intrada, Kulagina's Publ., 112–114.

Butler, J. (1999). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (2nd Ed.). New York, London: Routledge.

De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender essays on theory, film and fiction*. Basingstoke: Macmillan Press.

Golynko-Vol'fson, D. (2011). Poeticheskiy fil'm: postanovka problemy i materialy dlya ekspertizy [Poetry film: formulation of the issue and materials for examination]. *Translit* [Transliteration], 9, 48–51

Kardapol'tseva, V.N. (2012). *Zhenstvennost' v aspekte tvorchestva* [Femininity in the aspect of creativity]. Ekaterinburg: UGGU Publ.

Khitruk, E.B. (2017). *Muzhskoye i zhenskoye: ot prirody k kul'ture* [Male and female: from nature to culture]. Tomsk: TGU Publ.

Kreydlin, G.E. (2005). *Muzhchiny i zhenshchiny v neverbal'noy kommunikatsii* [Men and women in non-verbal communication]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ.

Lotman, Yu.M. (2017). *Besedy o russkoy kul'ture: Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka)* [Conversations on Russian culture: lifestyle and Russian nobility's traditions (XVIII – early XIX centuries)]. Saint Petersburg: Azbuka; Azbuka-Attikus Publ.

Mead, M. (1935). *Sex and temperament in three primitive societies*. New York: William Morrow & Co.

Stoller, R. (1968). *Sex and gender: on the development of masculinity and femininity*. London: Hogarth Press.

Veselovskiy, A.N. (2021). *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics]. Saint Petersburg, Moscow: RU-GRAM_Pal'mira Publ.

Vorob'yeva, S.Yu. (2013). Problema «zhenskogo pis'ma» v kontekste teorii diskursa [The issue of “fem's writing” in a discourse theory context]. *Vestnik Volgogradskogo Gosudarstvennogo Universiteta* [Herald of Volgograd State University], 1, 180–187

Zakharova, N.V. (2005). *Vizual'nyye zhenskiye obrazy: opyt issledovaniya sovetskoy vizual'noy kul'tury* [Visual female images: experience of Soviet visual culture exploration] (Abstract of Doctoral Dissertation, Ulyanovsk State University, Ulyanovsk).

Zettl, H. (2017). *Sight. Sound. Motion: applied media aesthetics* (8th Ed.). Boston: Cengage Learning Publ.

Zhitenev, A. (2011). Sovremennaya literatura v kontekste media: fenomen videopoezii [Contemporary literature in media context: phenomenon of videopoetry]. *Translit* [Transliteration], 9, 40–45.

Для цитирования: Брусиловская, Я.В. Гендерно-ролевой паттерн как способ визуальной репрезентации субъекта в женской видеопоезии // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2025. Т. 10. № 1. С. 175–190. DOI 10.18522/2415-8852-2025-1-175-190

For citation: Brusilovskaya, Y.V. (2025). Gender-role pattern as a way to visually represent a female videopoetry's subject. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 10 (1), 175–190. DOI 10.18522/2415-8852-2025-1-175-190

GENDER-ROLE PATTERN AS A WAY TO REPRESENT A FEMALE VIDEOPOETRY'S SUBJECT

Yana V. Brusilovskaya, PhD Student at Moscow Pedagogical State University (Moscow, Russia);
e-mail: yav_brusilovskaya1@student.mpgu.edu

Abstract. The article aims to identify and comprehend an understudied aspect of videopoetry's phenomenon. Specifically, a visual representation of a lyric subject in terms of its gender performativity. On the material of female videopoetry of the 2010–2020s feminine strategies reconstructed on screen and their convergence with a poetic text's subject structure by applying certain cinematic or showcase practices are analyzed. The research manifest the role of nonverbal elements in a construction of three different types (clichés) of femininity – “traditional”, “demonic” and “heroic” – as a sociocultural phenomenon; trends and techniques of mediapoetic utterance in terms of gender performativity; as well as the ability to vary and modify those in relation to lyrical subject due to discursive transformation of a particular feminine pattern and extensions of semantics as a whole.

Key words: contemporary poetry, female poetry, videopoetry, lyrical subject, femininity, gender pattern

