

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Пожаров А.И. Феминистская гегемония в медиакulturе как форма гностической эпистемы // Философия и культура. 2025. № 11. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.11.77017 EDN: EQTVVA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77017

Феминистская гегемония в медиакulturе как форма гностической эпистемы

Пожаров Алексей Игоревич

ORCID: 0000-0003-0341-9248

кандидат культурологии

доцент; кафедра звукорежиссуры и музыкального искусства; Автономная некоммерческая организация высшего образования "Институт кино и телевидения (ГИТР)"
звукорежиссер; АНО "ТВ-НОВОСТИ"

125284, Россия, г. Москва, шоссе Хорошевское, 32А

✉ soundman.alex@gmail.com



[Статья из рубрики "Философия культуры"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2025.11.77017

EDN:

EQTVVA

Дата направления статьи в редакцию:

24-11-2025

Дата публикации:

01-12-2025

Аннотация: Статья рассматривает феномен феминистской гегемонии в современной медиакulturе через корпус игровых фильмов пост-#MeToo периода. Исследуются три кластера: утопические и дистопические нарративы с сильной фем-оптикой, исторические байопики о женских фигурах власти и фильмы, в которых телесная и мифологическая инаковость становится главным ресурсом субъектности. На этом материале анализируется переход от феминизма как борьбы за репрезентацию к режиму, в котором женская оптика определяет символические условия видимости, желаний и аффекта. Особое внимание уделяется тому, как female gaze, телесная уязвимость и травматический опыт начинают структурировать не только сюжет, но и визуально-

аффективные режимы истины, превращая женскую субъектность из маргинального положения в демиургический центр современного визуального воображаемого. Методологическая рамка сочетает гностическую оптику (номос–плерома–пневма), феминистскую теорию субъектности, лакановскую триангуляцию желания и визуальные исследования, позволяя операционализировать перехват авторства, структурирующую роль взгляда и ритуал отказа в анализе корпусных фильмов. Научная новизна исследования состоит в интерпретации феминистской субъектности как проявления гностической эпистемы, а не только как политического или правового проекта. Предлагается концепт «гегемонии исключительности», в рамках которого женская инаковость функционирует не объектом инклюзии, а принципом нормирования: она задаёт фильтры видимости, распределение аффекта и режимы допустимых желаний. Введено аналитическое различие между тремя состояниями женского гнозиса – отказом, авторством и телесной плеромой, – а также показаны пределы этих режимов в кейсах телесной и мифологической инаковости. Делается вывод о формировании в медиакультуре режима «гегемонии незавершённости», где феминистская власть осмысляется как право на пересборку символического порядка при сохранении трещины и открытой инаковости. Это уточняет понимание современной медиакультуры как поля конкурирующих гностических мифов.

Ключевые слова:

Феминистская гегемония, гностическая эпистема, медиакультура, феминизм, женский взгляд, женская субъектность, утопия и антиутопия, исторический байопик, гнозис, номос

I. Введение

Медиакультура последнего десятилетия фиксирует заметный сдвиг, который не укладывается в рамки прежней этики равноправия. Если раньше феминистская субъектность добивалась доступа к существующим символическим ресурсам, то сегодня она всё более явно выступает их распорядителем: задаются новые каноны, формируются визуальные нормы, переписываются режимы "истины" и "ложности". Этот процесс можно описывать как становление **феминистской гегемонии** — не простую смену мест в старой иерархии, а конструирование новой матрицы нормирования, действующей через образ, аффект и нарратив, в грамшианском смысле культурного лидерства [\[1\]](#).

Продуктивной интерпретационной рамкой оказывается гностическая оптика. Здесь ключевыми становятся три кода: пневма как носитель «искры», плерома как полнота и номос как порядок и закон. В гностическом воображаемом истина всегда принадлежит изгнанному, инаковому субъекту: «сущность, брошенная в чуждую ей реальность, но несущая в себе искру света» [\[2, с. 42\]](#). Это значит, что маргинальное не стремится к инклюзии в прежний порядок, но претендует на его пересборку. Э. ДеКоник подчёркивает, что гностическая духовность представляет собой «контркультурный взгляд на мир, переворачивающий традиционную картину с ног на голову» [\[3, с. 257\]](#); в этой перспективе маргинальный голос не просит признания, а оспаривает саму структуру космоса и право закона на окончательность. Если приложить эту оптику к медиакультуре, женская репрезентация описывается как инверсия: путь от периферии к демиургическому центру, где именно инаковость становится принципом организации смысла.

Визуальная культура становится главным медиумом этой инверсии, потому что власть в современном мире работает через оптики видимости. Патриархальный взгляд исторически был не только способом смотреть, но и «инструментом структурирования власти» [4, с. 134]. Отсюда следует, что *female gaze* (женский взгляд, женская оптика) нельзя понимать как простую смену оператора камеры. Это, скорее, «революция символического, в которой сам акт смотрения становится актом действия, а не пассивного созерцания» [4, с. 136]. Мы имеем дело не с просьбой о праве быть представленным, а с переписыванием условий репрезентации.

Субъектность в этой логике конституируется через право на означивание. Н. МакНамара пишет: «элементы существования вписаны в социальную жизнь через символические фильтры, основанные на телесности» [1] [5]. Эти фильтры определяют, какие переживания и жесты становятся значимыми, а какие остаются невидимыми. Поэтому культурный перевод, по её словам, «должен включать строгий учёт наших ориентаций и инвестиций внутри Subjectivity» [2] [5]. В логике производимого анализа женская субъектность закрепляется не через доступ к чужим символам, а через контроль над фильтрами символизации. Кто владеет символами и кодами — тот распределяет власть. Именно поэтому в медиасреде, где смысл собирается из монтажных решений, ракурсов, телесных кодов и значимых пауз, распределение символов становится механизмом власти в её чистом виде.

Этот режим власти близок к фукоянскому пониманию власти как продуктивной ткани, организующей жизнь и смыслы. В «Воле к истине» Фуко описывает переход от суверенного «права меча» к власти, «предназначенной скорее для того, чтобы силы производить, заставляя их расти и их упорядочивать», чем для того, чтобы их подавлять или разрушать [6, с. 240]. Феминистская гегемония в этом горизонте мыслится как перепрошивка символической инфраструктуры: устанавливаются новые значения «по умолчанию» в языке образа, заново распределяются статусы видимого и невидимого, значимого и несущественного. Этот процесс можно описать понятием **semiotic sovereignty (семиотический суверенитет)**.

Бартовское снятие «теологического» авторского центра здесь оказывается важным параллелизмом. Барт писал: «Ныне мы знаем, что текст... [—] не линейная цепочка слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл...» и что литература «открывает свободу контртеологической, революционной по сути своей деятельности» [7, с. 390]. Но если в 1960–70-е годы это означало «смерть автора», то сегодня уместнее говорить о **перехвате авторства**: женский персонаж и женский взгляд становятся режиссурой нарратива, архитектурой мифа и монтажом памяти.

Отдельно отметим, что **современная феминистская гегемония формируется внутри уже гностически сдвинутой эпистемы**: приоритет знания над номосом, разоблачение «данности» мира и право «пневматического меньшинства» конструировать новый порядок знаков институтируют переход от этики равноправия к праву нормировать.

Таким образом, данная статья рассматривает формирование новой нормы через инаковость — движение от статуса «пневматического меньшинства» к праву на исключение и праву на нормирование. В центре внимания три кластера визуальных текстов: (1) утопии, постутопии и антигнозис — «Барби» (США, 2023), «Два холма» (Россия, 2022–2023), «Рассказ служанки» (роман 1985; сериал 2017–2022); (2)

исторические фильмы, где женская фигура становится автором истории — «Спенсер» (Великобритания–Германия–Чили, 2021), «Наполеон» (США–Великобритания, 2023), «Графиня Дюбарри» (Франция, 2023); (3) телесные и иронические инверсии, перестраивающие сцены желания и власти — «Портрет девушки в огне» (Франция, 2019), «Зелёный рыцарь» (США–Ирландия, 2021), «Меню» (США, 2022), «Она» (Франция, 2016).

Теоретическая рамка объединяет гностическую герменевтику (Йонас; ДеКоник) [2–3], критику взгляда [4], концепт символических фильтров (Н. МакНамара) [5], а также представления о власти как производстве субъекта (М. Фуко) [6] и об авторстве как объекте политического перехвата (Р. Барт) [7].

II. Методология: гностическая герменевтика, феминистская теория, психоанализ и визуальные исследования

II.1. Гностическая оптика власти и инаковости

Отправная рамка статьи — это гнозис как инверсия номоса (закона/порядка). В гностических системах истина никогда не закреплена за центром власти: она локализуется у инакового субъекта, у пневмы, которая несёт «искры» света в мире, сотворённом демиургом. У Г. Йонаса гностический субъект предстает как жизнь, «брошенная» в чуждый мир и заключённая в демоническую материальную реальность, но при этом несущая внутри себя пневматический принцип — «искру» и «зерно света» [2, с. 66–68, 134–136]. Э. ДеКоник, описывая гностицизм как контркультурную динамику, подчёркивает, что «трансгрессивные действия могут смущать и дезориентировать, но они также выявляют существующее положение вещей... Изучая маргиналов, мы узнаём, где находится центр» [3, с. 283]. В этом горизонте «феминистская инаковость» понимается не как просьба о включении в прежний номос, а как право на его реконфигурацию.

И.-П. Кулиану формулирует это ещё жёстче: гнозис есть контркультурная матрица, которая подрывает саму легитимность закона. Во-первых, Закон в гностических системах выводится из фигуры демиурга, и потому его статус оказывается проблематичным: «Закон — эманация демиурга...» — значит, он всегда вторичен, низший, подлежащий отмене [8]. Во-вторых, гностицизм разрушает экосистемную разумность культуры: мир мыслится не как благоустроенный космос «для нас», а как ошибка или ловушка. Человек принадлежит «лучшему» миру, а данный порядок — низший и должен быть раскодирован и преодолен [8]. В этом плане гнозис — это не только отказ от космоса, но и жест культурной инаковости, эпистемическая привилегия «внешнего».

Отсюда ключевой исследовательский вывод: феминистская инаковость в медиакультуре может быть понята в логике гнозиса — не как борьба за инклюзию в прежний порядок, а как право на пересборку распределения видимости и значимости, на создание новой топографии истины. Этот сдвиг и описывается в статье как *semiotic sovereignty* (семиотический суверенитет): контроль над фильтрами символизации, через которые конструируются статусы видимого и невидимого.

Для дальнейшего анализа вводятся операциональные маркеры:

- *nomos-friction* — сцены столкновения с аппаратом Закона/порядка (институт, ритуал, протокол, алгоритм), где гностическая инаковость вырабатывает контр-право.

Визуальные индикаторы: барьеры и рамки, проход через сканер, чек-лист-монтаж, симметрия «официоза».

- gnosis-turn — моменты «раскрытия кода» или инсайта, где персонаж смещается из позиции объекта нормирования в позицию носителя знания. Индикаторы: прямой взгляд в камеру, отделяющийся звуковой слой, вспышка или flashback как сцепка истины.

- sign-repossession — практики переприсвоения знаков и иконической оболочки власти (ремикс символов, ироничная мимикрия, инверсия униформы или костюма), где символ меняет значение, потому что изменён узел означивания.

Таким образом, гностическая рамка позволяет рассматривать медиатексты как сцены борьбы за право означивать: от *nomos-friction* к *gnosis-turn*, от переприсвоения знаков к выработке новой символической инфраструктуры. В этом горизонте феминистская инаковость выступает как пневматическая легитимация права на нормирование: статус истины закрепляется за тем, кто раньше был исключён. Следовательно, «право на нормирование» у субъекта инаковости укоренено не в политическом реванше, а в **гностической эпистеме**, где знание и разоблачение «ложной полноты» дают мандат на сборку новой символической нормы [\[2; 3; 8\]](#).

II.2. Феминистская теория субъектности и власти: перформативность в горизонте гностической эпистемы

Вторая опора исследования связана с феминистской теорией субъектности и власти. Здесь ключевой фигурой выступает Джудит Батлер, которая предложила понимать гендер не как сущность, а как перформативную практику. У Батлер «гендерной идентичности нет "за" выражениями гендера; эта идентичность перформативно производится самими "выражениями", которые обычно считают её следствием» [\[9, с. 298–299\]](#). И далее: «перформативность — не единичный акт, а повторение нормы или набора норм» [\[9, с. 304–305\]](#). В другом месте она уточняет: «гендер — повторяющееся стилизование тела...» [\[9, с. 307\]](#).

Таким образом, субъектность мыслится как эффект повторяющихся практик — она не предшествует актам, а возникает внутри их цепочек. Важный акцент для нашей темы: перформативность связана не только с идентичностью, но и с властью — право повторять и закреплять нормы означает право производить субъектность. В культурологической оптике это и есть семиотический суверенитет: власть над кодами, которые структурируют саму возможность «быть» субъектом.

Эта логика расширяется в работах Розы Брайдоу. В её постгуманистическом проекте субъектность понимается как номадическая: воплощённая (*embodied*), встроенная (*embedded*), связанная и трансверсальная. Брайдоу предлагает утвердительную (*affirmative*) этику, которая ориентирована не только на разоблачение норм, но и на создание новых связей и форм жизни [\[10\]](#). Там, где Батлер выявляет структуру повторов, Брайдоу предлагает собирать иные конфигурации — субъектность как процесс сборки, а не разоблачения.

В гностическом горизонте эти позиции обретают дополнительную глубину. Если перформативность Батлер можно читать как право воспроизводить коды (семиотический суверенитет), то номадизм Брайдоу — как этику созидания альтернативных конфигураций телесности и связей. Гностический акцент здесь проявляется в том, что субъект не подчиняется закону-номосу, но ищет иные формы жизни, которые выходят за

пределы «данного» порядка.

Эта метатеоретическая рамка пересекается с гностическими реконструкциями И.-П. Кулиану, Э. ДеКоник и Дж. Кахана-Блума.

- У Кулиану гнозис определяется как двойная онтология (радикальное различие истинного и падшего порядков) и как стратегия переприсвоения знаков [\[8\]](#).
- У ДеКоник гностическая чувствительность описывается как форма контркультурной религиозности, где личное откровение и самоконституирование субъекта перевешивают институциональные нормы [\[3\]](#).
- Кахана-Блум показывает, как современные теории субъективности усваивают гностические схемы — анти-натурализм, приоритет знания, переосмысление телесности — даже вне религиозного контекста [\[11\]](#).

Отсюда вытекает ключевой тезис: феминистская теория субъектности исторически разворачивается в культурной сцене, уже сдвинутой гностическим дискурсом. Приоритет знания, самотворение и критика номоса (данного порядка) становятся общими основаниями, которые позволяют читать Батлер и Брайдотти не только как философов гендера, но и как носителей гностической эпистемы.

Методологическая оговорка

Важно подчеркнуть, что в настоящей статье концепции Батлер и Брайдотти используются исключительно как аналитические инструменты для описания практик — для различения режимов означивания, повторов и сборок субъектности. Мы сознательно разводим анализ и апологию: теоретический аппарат служит для выявления механизмов производства видимости и распределения символических прав, в том числе — для фиксации ограничений, побочных эффектов и рисков перформативных и постгуманных стратегий.

Термины (перформативность, номадическая субъектность, *semiotic sovereignty*/семиотический суверенитет применяются здесь в операциональном смысле — как рабочие маркеры для кодирования визуальных решений, — и не тождественны утверждению или продвижению какой-либо повестки.

Гностическая оптика, в свою очередь, переводит рассмотрение в плоскость режимов означивания и распределения видимости, что позволяет описывать как созидательные, так и критические модальности без предзаданной оценки. Иными словами, статья не ставит целью защиту или критику феминистской повестки; её задача — выявить гностические механизмы, которые структурируют современную медиакультуру, и показать, как именно инаковость превращается в ресурс нормирования.

II.3. Психоаналитическая триангуляция желания

Третья исследовательская перспектива связана с психоаналитическим аппаратом, который позволяет рассматривать желание как структурированную сеть медиаций. В классической лакановской рамке желание никогда не совпадает с объектом: оно развернуто в сторону Другого и организуется вокруг объекта-причины желания (*objet petit a*). В этой логике взгляд (как одна из модальностей объекта *a*) становится не только каналом видения, но и механизмом власти: он структурирует сцены видимости и признания. Лакан формулирует: «желание — это отношение бытия к нехватке. Эта нехватка — нехватка самого бытия; не нехватка того или иного, а нехватка, благодаря

которой бытие существует» [\[12, с. 223\]](#).

Современные уточнения этой схемы предложены Х. де Мартини Мело, которая развивает методологию triangulation of desire (триангуляции желания) для анализа кино [\[13\]](#). Суть модели в том, что желание формируется не только между двумя полюсами (влюблённый и возлюбленный), но и через третий элемент — преграду или посредника. Этот барьер не просто мешает, а одновременно соединяет и разделяет: он порождает энергию влечения, поддерживает напряжение и делает невозможность контакта условием самого желания.

Важный источник для этой логики — исследование Энн Карсон *Eros the Bittersweet* (1986). Карсон, анализируя древнегреческую традицию, описывает эрос как нехватку, которая всегда структурируется треугольно: «где эрос есть нехватка, его актуализация требует трёх структурных компонентов — любящего, возлюбленного и того, что между ними. Это три точки трансформации на контуре возможных отношений, „электризованные“ желанием так, что они касаются — не касаясь» (цит. по: [\[13, с. 36\]](#)). Здесь появляется важный парадокс: преграда — это не внешняя помеха, а структурное условие самой возможности желания.

Таким образом, барьер/посредник может принимать разные формы: это может быть человек (третий в любовном треугольнике), вещь (ключ, письмо, костюм), событие (ритуал, война, социальное различие), а также сам медиум изображения (монтажный стык, пауза, затемнение). В любом случае, его функция одна: поддерживать циркуляцию желания, не давая ему замкнуться в обладании.

Аналитическая задача:

- Фиксировать моменты, когда женский персонаж перестаёт быть «объектом» и становится медиатором или автором желания: кто задаёт маршрут влечения и кому принадлежит сцена признания? [\[13\]](#).
- Картировать визуальные решения, которые материализуют барьер/посредника: пространственные разрывы, монтажные стыки и пропуски, символические предметы и ритуалы, поддерживающие дистанцию.
- Анализировать, как взгляды персонажей перераспределяют власть: кто инициирует движение желания, кто «держит» взгляд, где возникает преграда и как она структурирует сцену [\[12–13\]](#).

Итог: Психоаналитическая перспектива дополняет гностическую оптику: если в гнозисе истина закрепляется за инаковым субъектом, то в психоанализе власть распределяется через нехватку и взгляд. Когда женская фигура перехватывает роль медиатора, она становится архитектором сцены влечения. В культурологическом горизонте это значит, что женская инаковость получает доступ не только к символам, но и к механизму желания, задающему ритм повествования и энергию образа.

II.4. Женский взгляд и право на означивание

Визуальная культура — это пространство, где власть распределяется через взгляд. У Л. Малви введён термин *to-be-looked-at-ness* — «предназначенность быть объектом взгляда», описывающий женскую фигуру в классическом кинематографе как визуально-пассивную [\[14, с. 283–285\]](#). Смена парадигмы к *female gaze* (женскому взгляду, женской оптике) означает не простое зеркальное перемещение камеры, а перехват означивания:

«взгляд иерархизирует, организует и маркирует реальность; следовательно, всякий акт смотрения может быть закодирован как практика власти» [\[4, с. 136\]](#).

Если во введении речь шла о символических фильтрах (МакНамара), то здесь важно сместить акцент: женский взгляд работает не только как фильтр, но как право на центр. В этом смысле *female gaze* закрепляет не «перевод» опыта в символы, а архитектуру символического пространства. Женский субъект становится тем, кто назначает и удерживает центр означивания.

Этот переход особенно заметен в архетипическом слое. По мнению О. В. Строевой, в условиях современного номадического сознания образы Софии (у В. С. Соловьёва) и Матери Мира (у Н. К. Рериха) задают не возврат к архаическому матриархату, а перспективу будущего синтеза женского и мужского начала: *«в русской философии заложено истинное понимание роли женского начала ..., находящегося в синтезе с мужским началом – Логосом и Абсолютом»* [\[15, с. 82\]](#). В этом смысле эти сакральные женские фигуры начинают работать как точка притяжения — потенциальный символический центр, к которому движется расщеплённый субъект. Таким образом, женская оптика в современном медиапространстве наследует не только политическую функцию (перехват репрезентации), но и онтологическую функцию — установление основания нового символического порядка.

В этой логике *female gaze* — это не «смена оператора камеры», а революция символического. Пауза, молчание, телесный жест или ракурс здесь действуют не как второстепенные выразительные приёмы, а как техники власти.

Аналитическая задача (три уровня перехвата)

- А — Оптика кадра: кто владеет ракурсом, кто «смотрит на смотрящего»; как пауза и молчание становятся действием.
- В — Символическое владение: переименование, предмет-икона, «узлы памяти» (повторяемые жесты, костюмы, атрибуты).
- С — Ритуально-аффективные техники: этикет, жест «выхода из игры», постфеминистская ирония и глянец.

Дополнительно:

- F — символические фильтры (фаллический/матриксиальный), которые задают распределение доступа к означиванию;
- BR — body-reasoning, телесная аргументация как способ удержания власти.

Итог

Женский взгляд фиксирует новый режим власти: «смотреть» = «действовать». От *to-be-looked-at-ness* (Малви) до архетипической Софии (Строева) проходит линия, в которой женская инаковость превращается в символический центр. *Female gaze* в этом смысле — не отражение, а создание пространства означивания, где инаковость становится основой нового канона.

II.5. Корпус, дизайны сравнений и операционализация

Корпус исследования охватывает медиатексты 2016–2023 годов — период, когда феминистская парадигма уже не ограничивается критикой и маргинальной

репрезентацией, а институционализируется и начинает создавать собственные каноны.

Выбор материала опирается на несколько критериев:

1. Операционализация ключевых концептов (гнозис и плерома; female gaze / женский взгляд; перформативность; постгуманизм; аффект; ремифологизация).
2. Жанрово-медийное разнообразие: от блокбастера до артхауса, от сериала до фестивального кино.
3. Кросс-культурность: включены западные и российские примеры, что позволяет фиксировать универсальные механизмы и локальные вариации.
4. Наличие вторичных исследований, которые позволяют встроить анализ в академический дискурс.
5. Наличие контрастного кейса, где гностическая логика прерывается антигностическим сценарием (Рассказ служанки).

Дизайны сравнений

- MDSD (максимально различающиеся случаи): «Барби» (США, 2023) ↔ «Два холма» (Россия, 2022–2023). Несмотря на противоположные культурные коды (поп-блокбастер vs российская постирония), обе истории строят женскую плерому — «рай», который оказывается симуляцией полноты и воспроизводит ошибки демиурга.
- Контрастный кейс (негативный): «Рассказ служанки» (роман, 1985; сериал, 2017–2022). Здесь мы видим антигнозис: Закон отсекает искры пневмы, превращая женщин в тела-функции. В отличие от «Барби» и «Двух холмов», где женский мир пробует демиургический статус, в Гилеаде инаковость блокируется номосом.
- MSSD (максимально схожие случаи): «Спенсер» (Великобритания–Германия–Чили, 2021), Наполеон (США–Великобритания, 2023), «Графиня Дюбарри» (Франция, 2023). Три исторические картины, снятые в эстетике «престижного кино», демонстрируют, как женская фигура становится автором истории: не объектом хроники, а режиссурой памяти.
- Конфигурационный дизайн (QCA): «Портрет девушки в огне» (Франция, 2019), «Зелёный рыцарь» (США–Ирландия, 2021), «Меню» (США, 2022), «Она» (Elle) (Франция, 2016). Все четыре текста строятся на телесной и мифологической инаковости, но конкретные конфигурации различны: живопись и молчание («Портрет девушки в огне»), женские медиаторы испытания («Зелёный рыцарь»), ритуал отказа («Меню»), переприсвоение травмы («Она»).

Операционализация (индикаторы анализа)

Для работы с корпусом вводятся визуально-семиотические индикаторы:

- «Ложная плерома» — сцены гладкой целостности (рая, утопии), которые сбоят при столкновении с инаковостью.
- «Демиургический субъект» — персонаж, который перепрошивает ритуалы, мифы и взгляды, собирая новый порядок.
- Перехват взгляда — ситуации, где акт смотрения становится актом действия: «смотреть» равно «властвовать».

- Ритуал отказа — выход из игры как форма перезаписи правил.
- Антигнозис — сцены, где Закон (номос) полностью блокирует пневму, превращая субъект в функцию.
- Ремифологизация истории — переписывание памяти и канона: женский персонаж становится не объектом, а редактором истории.

Итог

Такой корпус позволяет видеть медиакультуру как поле неогностической ремифологизации: от конструирования ложных плером до авторства истории и телесных стратегий инаковости. Сравнительный дизайн фиксирует как универсальные паттерны (женский рай, демиургия, переприсвоение знаков), так и сбои (антигнозис, повтор исключающих структур). В результате корпус работает как лаборатория визуальных неомифов, где можно отследить, как феминистская инаковость превращается в новую норму — в культурную гегемонию.

II.6. Аналитическая проверка: гипотезы, контр-кейсы и валидация

Анализ визуальных текстов строится как движение между гипотезами и контр-гипотезами: каждая сцена, каждый символ становится своего рода тестом на устойчивость теоретических допущений. Мы не столько измеряем «правильность» теории, сколько проверяем её резонанс с образом, способность объяснить напряжение, которое несут медиатексты.

Гипотезы и контр-кейсы

- Н1 (перехват авторства): если женская оптика соединяет оптику кадра (А) и символическое владение (В), а также подкрепляется ритуалом или аффектом (С), возникает демиургический сдвиг нормы. – К1 (контр-гипотеза): женская оптика остаётся декоративной, не перерастает в власть. Такие сцены фиксируются, когда персонаж «показывается», но не управляет означиванием.
- Н2 (взгляд как правило): женский взгляд задаёт новый реестр видимого — он не отражает, а структурирует. – К2: структура желания остаётся прежней, женский взгляд оказывается встроенным в старую модель «to-be-looked-at-ness».
- Н3 (ложная плерома): женские «раи» и утопии сбиваются при столкновении с инаковым, что указывает на неполноту любого демиургического проекта. – К3: утопия допускает инаковость без кризиса, полнота не нарушается (такие сцены важно фиксировать как исключения).
- Н4 (антигнозис): доминирование Закона (D) блокирует трансформацию пневмы в власть. Здесь инаковость не перерастает в норму. – К4: возможны подпольные обходы Закона, микропрактики сопротивления, которые не отменяют, но подрывают его.
- Н5 (ритуал отказа): жест выхода из игры или отказ от сценария (С) может собирать новый ритуал и запускать affirmative-switch. – К5: трансгрессия оказывается контролируемой и безопасной — система «разрешает» игру в инаковость, не теряя власти.

Валидация

Метод проверки здесь культурологичен: сцена становится аргументом, символ —

индикатором, а контраст — методом верификации.

- Сопоставление с теоретическим образцом (Йонас, Кулиану, Батлер): образ проверяется на резонанс с моделью. Например, сцена «женского рая» сопоставляется с гностической плеромой, чтобы выявить её «ложность».
- Процесс-трейсинг: отдельные жесты (взгляд в камеру, молчание, ритуал отказа) рассматриваются как решающие признаки. Они фиксируют момент перехода персонажа из объекта в субъекта.
- Конфигурационное сравнение (QCA): не один индикатор, а их связка (A+B+C или A+D) создаёт объяснительный паттерн. Например, комбинация «перехват взгляда + символическое владение» подтверждает гипотезу о демиургическом сдвиге.
- Триангуляция: каждая сцена проверяется через три плана — визуальный образ, теоретическую модель и вторичный источник. Так возникает объёмность анализа.
- Контр-сцены: отрицательные примеры (Гилеад в «Рассказе служанки», декоративная «женская власть» в «Двух холмах») валидируют гипотезы обратным путём: они показывают, где механизм не работает.

Итог

Таким образом, проверка гипотез не сводится к механической «проверке на истинность». Она осуществляется через символическую археологию сцен: кадры, жесты и паузы становятся тестами, а контр-примеры — контрольными точками. В этом смысле сама медиакultura работает как «лаборатория гнозиса»: она не только репрезентирует идеи, но и проверяет их на прочность в образе, в нарративе, в аффективном опыте зрителя.

III. Анализ кейсов: визуальные формы феминистской гегемонии

От теоретической оптики переходим к сценам, где мысль становится изображением, а власть — режимом видимости. В центре внимания оказываются не программные декларации, а симптомы демиургического перехода: как на экране конструируется плерома, чем оплачивается её «гладкость», в какой точке возникает надрыв, запускающий знание и требующий жеста отказа. В метамодерной осцилляции — между искренним желанием новой нормы и ироничной рефлексией её ловушек — утопические сюжеты колеблются, и именно это колебание производит смысл. Принцип чтения остаётся прежним: инверсия не равна освобождению. Неомифологический перевёртыш — сильное средство разоблачения, но, как указано у О. В. Строевой, «создавая перевёртыш мифа или архетипического образа, неомифологический симулякр демифологизирует сам миф, то есть обнуляет его» [\[16, с. 36\]](#).

III.1. Женский «рай» как демиургия: утопии, постутопии, антигнозис

В рамках данного блока сопоставляются три траектории. «Барби» демонстрирует симулированную плерому, осознающую собственную условность: утопия знает, что она утопия. «Два холма» усиливают тот же жест до гротеска, где инверсия власти обнажает воспроизводимость дисциплинарной матрицы. «Рассказ служанки» задаёт предельный случай антигнозиса: закон блокирует переход, и пневма не конвертируется во власть. В совокупности проявляется картография рисков: где инаковость учреждает норму без нового исключения — и где нормирование повторяет прежнюю логику под иным знаком.

III.1.1. «Barbie» (2023, Г. Гервиг): утопия, знающая о своей утопичности

Пластиковая гладкость Барбиленда — показательная симулированная плерома: полнота-без-инакового, где женский мир разложен по витрине идеальной видимости, а Кены отодвинуты к декоративной периферии. В гностической перспективе плерома — всегда обещание возвращения к «целому», но у Гервиг это нарочно «слишком целое»: идеально-розовый порядок, который держится на исключении и потому трещит при первом касании Реального. Контакт с внешним — иронично-патриархальным — миром и сцены корпоративного «совета» Mattel (номос-аппарат) фиксируют момент **nomosfriction**: плёнка утопии рвётся, обнаруживая собственную театральность; разворачивается **gnosisiturn** — знание о невозможности тотальности как таковой [2; 8; 6]. В логике власти-как-производства это и есть предел «мягкого» нормирования, когда «конституция» образа перестаёт держаться.

Демииургическая оптика задаётся связкой взгляда, знака и ритуала. Во-первых, *female gaze* (женская оптика) действует как право совершать поступки через видимость: длительные фиксации лица, пауза, прямой возврат взгляда превращаются в акценты власти, снимая классическую «предназначенность быть объектом взгляда» у Л.Малви [14, с. 283–285]. Во-вторых, переразмечаются символы: переприсвоение костюма, пластики, палитры формирует «узлы памяти»; в терминах Н.МакНамары, ориентация опыта идёт через телесно укоренённые «фильтры», и контроль над ними тождествен контролю над полем субъектности [5]. В-третьих, порядок удерживается ритуалом (хор, синхронизированные повторы, «перформативная» повседневность) — именно та продуктивная ткань власти, которая по фукоянской концепции ее упорядочивает. Так складывается «мягкая конституция» Барбиленда — взгляд, знак, ритуал.

Корпусные исследования фиксируют внутреннюю динамику фильма. В аналитике подчёркивается: «в Барбиленде женщины изображены как независимые и руководящие» [17, p. 5], и там же отмечается, что «эта встреча с реальным миром делает Кена уязвимым к идее патриархата» [17, p. 6], что задаёт точку запуска обратной мимикрии. Финальный выбор Барби описан как «принятие человеческой идентичности, свободной от бремени» [17, p. 1]. Этот жест совпадает с тем, что в гностической перспективе трактуется как ритуалотказа: отречение не от женской оптики, а от её превращения в новый номос. В логике неомифологического перевёртыша у Строевой простое «перевернуть» закрепляет новый центр [16, с. 36]; потому существенен именно выход из логики тотальности. В этих координатах финал прочитывается как движение к affirmative-этике Р.Брайдотти — созиданию форм жизни, не сводимых к готовому канону [10], и как перехват авторства в бартовском ключе — отказ от «теологического» центра в пользу права монтировать память и смысл.

Смена фокуса в «Барби» проявляется и на уровне общей медиаразметки, если описывать её через три уровня Дж.Фиска: на уровне реальности — столкновение Барбиленда с офисной «реальностью» Mattel; на уровне репрезентации — глянец и ирония, выставяющие «слишком целое» как театральность; на уровне идеологии — перевод спора о «нормальности» из вопроса «кто наверху» в регистр права на центр означивания и ответственности личного выбора («уровень реальности... уровень репрезентации... уровень идеологии») [18, p. 257]. Ту же развязку поддерживает выбранная исследовательская оптика: «критическая теория... интегрируется с Feminist Standpoint Theory (феминистская теория точки зрения) и Теорией повесткоустановления (Agenda Setting Theory)...» [18 p. 254]; именно поэтому финальный жест героини в

фильме - «стать человеком», считается не как закрепление «новой гегемонии», а как артикуляция права означивать и выбирать — то есть как выход из круговорота зеркальных инверсий.

Таким образом, в «Барби» «ложная плерома» обнажается изнутри, рассматривается саморефлексия утопии: демонстрация риска нового номоса в зеркальных инверсиях и артикуляция выхода через ритуал отказа и открытую субъектность. Теперь обратимся к кейсу, где утопическая полнота строится снаружи — через режимы контроля и симулятивной изоляции.

III.1.2. «Два холма» (START, 2022–2023)

Под куполом «вечного лета» разыгрывается витринная гармония: светлая субурбия, приветствия «по правилам», мамская лотерея, заботливая нейросеть, которая знает за тебя, как поступать лучше. Но ровная картинка даёт первую трещину: «обнуления» как социальная смерть, «ментальный сон» как публичный суд, яблоневый «сад» с невидимым трудом и купольные «санкции» после сбоя. Во втором сезоне витрина ломается по-настоящему: нейросеть срывается, алгоритмы заботы превращаются в отказ, начинается «зимовка» в метро и бартерная «экономика выживания»; порядок держится не обещанием, а страхом нехватки. Позже подступают зеркала — город «Родителей» с обратной иерархией и облачный город техно-элит с «двойниками» вместо людей. Складывается хрупкая машина полноты-без-инакового: она держится на языке, знаках и ритуалах, и каждый раз трескается там, где в кадр входит живое — искра инаковости и просто материя быта, не укладывающаяся в идеал.

Взгляд в этом мире — первичный инструмент власти. Под куполом «смотрит» всё: от «ночных чекапов» и Ларисы до публичной визуализации подсознания в «ментальном сне». Взгляд здесь — не созерцание, а раскладка центра и периферии: видимый — управляем, публично видимый — формально лишён внутренности. «Обнулённые» буквально становятся прозрачными для процедур. Поломка нейросети смещает оптику: ночной контроль перестаёт «успокаивать», а начинает пугать; взгляд, который обещал заботу, превращается в взор отказа — регистрируется не присутствие, а недостаток (тепла, еды, доступа). На этом изломе возникает новый тип **nomos-friction**: частная нужда входит в конфликт с протоколом, который больше не работает. В мужском городе действует симметричная оптика, а в облаке взгляд становится бездушным дистанционным интерфейсом: решение принимается «за кадром», но материализуется буквально — падением острова. Такая конфигурация хорошо читается нашими маркерами: **nomos-friction** там, где личное чувство упирается в протокол; «тело-экран» там, где суд превращается в зрелище.

Следом работает язык, вторая оболочка контроля, иллюстрируя символическое присвоение как технику власти. Матчества, женские наименования должностей, внутренний словарь («пурпурно», «яблехульство», «матриотки»), культ «яблока», «балльная» экономика повседневности — всё это не украшения, а инфраструктура означивания. В мужском городе — то же самое, но с обратной иерархией, а в облаке знаки становятся приватными протоколами доступа (технологический статус вместо гражданского имени). В терминах Н. МакНамары, символические «фильтры», укоренённые в телесности и практике, направляют опыт и «собирают» субъектность: кто владеет фильтрами, тот владеет ориентированием в субъекте ^[5]. Во втором сезоне язык срывается: эвфемизмы обнаруживают пустоту содержания («забота» звучит при

отключении Ларисы; «*пурпурно*» — на фоне серых подземных ночёвок). Переименование остаётся, но не гарантирует реальности: символы перестают обеспечивать переживание, и фильтры — давать ориентиры.

Власть удерживается ритуалом, конструирующим машину производства «правильных чувств». «Обязательные обнимашки», лотерея материнства, церемонии «допуска» и «обнуления», «ментальный сон» как коллективное «смотрение внутрь» — это машины аффекта, которые синхронизируют стыд, восторг, сочувствие, тревогу и тем самым удерживают норму. Ритуал здесь не только дисциплинирует, но и изготавливает горожанку как субъект через повтор — в логике перформативности Дж. Батлер ^[9]. В мужском городе те же механизмы собирают «мужскую нормальность», а в облаке ритуалы заменяются техническими апдейтами — аффект сменяется алгоритмом, но функция остаётся прежней: стабилизировать «порядок».

Однако ложная плерома не выдерживает встречи с «инаковым». «Рай» держится, пока «чужое» — будь то «примат» Гера, невписывающееся чувство или иное устройство семьи — находится на периферии. Его появление вызывает усиление контроля: «обнуления», принудительный труд, «зимовки» под землёй, QR-ограничения перемещений, купольные «санкции». Кризис «зимовки» показывает цену плеромы без ресурса: идеал, обещавший полноту, не умеет переживать нехватку. Купол отвечает не включением инаковости и нужды, а ограничением движения и «закручиванием» доступа; так «полнота» обнажает себя как режим исключения, даже когда исключаемым становится обычная потребность. Смена мэрки (Вера → Елена) меняет знак, но не структуру: клятва «истреблять приматов» лишь переназначает центр исключения. Мужской город отвечает зеркалом, а облако показывает «внешний» центр, перед которым локальные инверсии равно несущественны. Это и есть ложная плерома: «полнота» достигается исключением инакового и рушится при его возвращении ^[2; 8].

Форму этой плеромы подчеркивает постирония — мягкий, почти светский тон сериала, превращающий ужасающий порядок в ироничный спектакль. Гротеск, гипербола, языковая игра, бежево-розовая субурбия (архитектура «будущего-на-земле») и плотный интертекст (от «Сексмиссии» и «Железного Арни» до «Безумного Макса», «Титаника» и «Властелина колец») не разбалтывают смысл, а острают механизм: именно в улыбке и узнаваемости проступает «шов» конструкции. Постиронический тон подсвечивает конвейер нормальности — показывает, как инверсия воспроизводит ту же грамматику власти, если не меняется основание. Постирония усиливается именно на «поломке»: узнаваемые шутки и интерьерная красота звучат горько на фоне ночных метро-пристаней и кухонного бартера. Улыбка, которой раньше отмечались швы конструкции, становится сигналом истощения — «шов» уже не скрывается декором.

Ключевые сцены как «капсулы» механизма. — Подмена и разоблачение. Гера, принятый за хранителя семени, пробивает витрину «целого»: разоблачение запускает режим чрезвычайности и «обнуления» — классическая *potmos-friction* (протокол сильнее чувства). — Публичный «ментальный сон». Суд-зрелище, где подсознание проецируется на всех, делает человека «экспонатом» — взгляд сообщества превращается в процедуру власти. — Яблоневый сад и «шатёр». Политэкономия «рая»: принудительный труд «обнулённых», сексуальная эксплуатация под «зонтом» власти — изнанка заботы. — Смена власти без смены логики. Низложение и новая клятва исключения показывают, что меняются фигуры, а не правила. — *Срыв Ларисы и отказ алгоритмов*: очередь к «неработающему» заботливому интерфейсу; объявление о переводе на «ручной режим» — ритуал распада доверия. — *Зимовка в метро*: совместный быт «под землёй», смена

лексики и взглядов — разрыв между символической «полнотой» и материальной нуждой. — Купол и QR-режим. После кризиса движение и встреча ограничиваются; «стабильность» удерживается барьерами. — «Родители». Мужской город. Зеркальная матрица дисциплины: женщины — периферия, взгляд — сверху. — Город-облако и «двойники». Дистанционный суверен берет на себя право финального решения — падение острова как буквальная демонстрация внешнего центра.

В грамшианской перспективе здесь видна культурная гегемония как «рутина» нормы: язык, привычки, ритуалы, архитектура, «поп»-коды — всё работает на легитимацию центра [11]. В батлерианском ключе повтор производит субъектов/телесности — и «женских», и «мужских» — внутри сценариев, которые кажутся «естественными», потому что отрепетированы [9]. В гностической оптике пневма (искра инаковости) раз за разом упирается в номос (аппарат исключения): попытка утвердить новый центр без отказа от тотальности центра даёт не переход, асимметричный режим — инверсия неравна освобождению [2; 8; 16]. «Два холма» демонстрируют предел демиургии — без жеста отказа от самой логики «полноты» любая инверсия сворачивается в новый закон с теми же практиками исключения, только под другими именами.

III.1.3. «*The Handmaid's Tale*»: антигнозис и предел женской демиургии

Мир Гилеада, созданный Маргарет Этвуд, выстраивает модель антигнозиса: не просто деспотию, а перевёрнутую теологию, где Логос превращается в закон. Р. Таллман напоминает, что для самой Этвуд роман направлен против религии, превращённой в инструмент власти: «„Рассказ служанки“ „против (...) использования религии как ширмы для тирании“» [19][3]. В этом ключе Гилеад — не «религиозное государство», а режим, в котором «священное» подменено процедурой контроля: исследователь подчёркивает, что для новых атеистов религиозное насилие и ужасы Гилеада оказываются структурно совпадающими, «зверства, о которых говорят новые атеисты, почти точно отражают то, что мы видим в Гилеаде» [19]. Отсюда и устойчивый образ религии как угрозы: Таллман фиксирует распространённый аргумент в формуле «религия сама по себе не опасна — опасно лишь злоупотребление ею» [19]. Антигнозис Гилеада начинается не с подавления тела, а с утраты Слова как откровения: Логос перестаёт быть светом и становится сводом правил. Это пространство без Софии — без посредничества между божественным и человеческим, словом и плотью; поэтому вера сводится к послушанию, а истина — к дисциплине.

Когда дух устранён, тело становится медиумом закона. Власть Гилеада формирует телесную экономику, где жизнь редуцируется до функции, а женщина — до инструмента биополитической воспроизводимости. У. Гюлешче отмечает: «Женские тела эксплуатируются и сводятся к средству репродукции, подчинённому жёсткому режиму биовласти» [20, с. 448]. Здесь тело не принадлежит субъекту — оно принадлежит Закону, который решает, кто достоин рождения, а кто подлежит изгнанию: «От зачатия до смерти режим контролирует жизни женщин в Гилеаде, демонстрируя биополитику: государство решает, кто может размножаться и что происходит с теми, кто восстаёт» [20, с. 451]. Это не просто контроль, а перверсивная сакрализация власти: власть «рождает» вместо женщины. Гилеадская плерома — это полнота без духа, благословение без Софии. Даже физическая метка собственности становится знаком священной иерархии: «служанки клеймятся татуировкой, которую обычно ставят только животным или товарам», и эта

метка превращает их в "паспорт наоборот"» [20, с. 453]. Тело превращается в икону закона, в материальное доказательство теократии, где плоть больше не воплощает слово, а подчиняется ему.

Но истинная точка закрепления антигнозиса — язык. Гилеад строит новую литургию, в которой слово не открывает, а закрывает истину. Речь женщин лишена творческой силы, потому что их имена принадлежат не им: формулы имён служанок — Off-Red, Off-Glen — разворачивают сам принцип «именование как владение», когда идентичность редуцируется до функции. Как подчёркивают Н. Ш. Хуссейн и Г. А. Кадим, в гилеадском обществе «язык становится главным инструментом применения власти» — [21, p. 239]; при этом «он служит и орудием угнетения, и средством сопротивления» — [21, p. 237]. Их анализ ритуальных формул вроде «Blessed be the fruit» и «Under His Eyes» показывает, как религиозный лексикон превращает каждое приветствие в напоминание о надзоре и повиновении, закрепляя закон как единственно возможную речь. Там, где в «Двух холмах» язык заботы ещё пытался удержать иллюзию гармонии, здесь он окончательно оборачивается законом. У тётушки Лидии высказывания и цитаты из Писания работают как микролитургия дисциплины: её фразы не передают откровение, а нормируют поведение, превращая сам язык в закон. Это и есть высшая форма антигнозиса: истина полностью замещена грамматикой.

Визуальные и ритуальные коды работают как продолжение этого языкового номоса. Каждая церемония, каждое чтение Писания — не символ веры, а процедура власти. Биополитика превращается в богослужение: власть не просто управляет, она совершает культ закона. Так устроена ложная плерома Гилеада: полнота поддерживается исключением всего живого. Если под куполом «Двух холмов» гармония рушится от сбоя алгоритма, то здесь трещина замурована литургией страха. «Используя религию как инструмент контроля, правящий класс усиливает свою хватку на власти и обеспечивает выживание своей репрессивной системы» — «The ruling class strengthens its grasp on power and ensures the survival of its oppressive system by using religion as a tool of control» [20, с. 453]. Гилеад держится на непрерывной симфонии повиновения, где молитва заменена повтором.

И всё же внутри этого застывшего порядка остаётся дыхание — память о плероме. Голос Джун (Офред) звучит как остаток духа, не способный прорваться наружу, но сохраняющий внутренний свет. В юридико-философском чтении романа О. П. де Лимы и Э. Р. Хогеман подчеркивается, что история Офред разворачивается в дистопическом мире, где женщины утрачивают и моральный, и правовой статус личности и фактически превращаются в собственность режима. Авторы подчёркивают, что «понятие "лица" — это эпистемически-моральное измерение, лежащее в основании правового статуса субъекта прав» [22, p. 79]. В этих координатах голос Джун можно прочесть как дыхание, в котором память о достоинстве ещё не уничтожена: внутренний монолог хранит представление о себе как о лице, способном к моральному суждению и, следовательно, к правовой субъектности. Этот голос говорит не от лица Бога, а от имени памяти; он превращает сам акт повествования в форму выживания внутри антигностического мира, где истина подменена законом. Вуд уточняет, что в мире Гилеада голос Джун — это не просто повествование: «Роман Этвуд — это "история раны, которая кричит, но не получает ответа, потому что рядом нет никого, кто бы слушал"» [23]. В той же логике Вуд

показывает, что Офред пытается само-свидетельствовать свою травму, записывая её на кассеты и обращаясь к воображаемому будущему слушателю; сам роман функционирует как невоспринятое свидетельство, текст, который ищет своего свидетеля. В этих координатах голос Джун можно описать как остаточную пневму: она превращает память в дыхание, а дыхание — в остаточную форму истины, знание без спасения, пневму без перехода.

Антигностическая логика *The Handmaid's Tale* проявляется через ряд визуальных ситуаций, фиксирующих столкновение пневмы и номоса. Эпизод «Церемонии зачатия» материализует **nomos-friction**: сакральный акт превращён в юридическую процедуру — тело служит местом исполнения закона, а не любви. Публичные «повешения» и «казни за непослушание» демонстрируют дисциплинарный взгляд: власть видит и карает, утверждая закон как зрелище. Чтения Писания под руководством тётушек Лидии и Лоис формируют **sign-repossession**: библейский текст вырван из контекста и подчинён риторике послушания. Эпизоды подпольного обмена письмами служанок и тайных записей Джун — формы **gnosis-turn**, в которых знание возвращает себе личное дыхание. Финальная сцена побега Джун из Гилеада задаёт предел демиургии: это не переход к свободе, а мгновение вдоха, где пневма обретает краткую автономию, оставаясь внутри закона.

Так «*The Handmaid's Tale*» становится антиподом двух других мифов современности. В «*Двух холмах*» ложная плерома строится из алгоритмов заботы и мягкого насилия; в «*Barbie*» гнозис обретает эстетическую форму — игру, отказ, иронию; у Этвуд же тотальность закона завершает этот триптих, показывая предел женской демиургии. Если Барби собирает мир через право означивать, а нейросеть «*Двух холмов*» симулирует гармонию без инакового, то Гилеад блокирует саму возможность означивания. Это не просто антиутопия, а финальная фигура номоса, в которой власть закрывает путь к гнозису, а пневма остаётся в качестве дыхания внутри закона. В этом дыхании сохраняется память о свете, но она уже не ведёт к спасению — только к осознанию пределов самой демиургии.

Совокупность трёх рассмотренных кейсов — «*Barbie*», «*Два холма*» и «*The Handmaid's Tale*» — выстраивает целостную оптику феминистской гегемонии как неогностического цикла. От эстетического гнозиса до антигнозиса прослеживается общий вектор: женская инаковость проходит путь от иллюзорной полноты к осознанию границ собственного демиургического права. В «*Barbie*» демиургия становится игрой — актом перехвата означивания и выхода из тотальности через ритуал отказа. В «*Двух холмах*» тот же механизм обращается в ложную плерому заботы, где власть мягко симулирует гармонию, исключая живое. В «*The Handmaid's Tale*» эта логика достигает предела: номос окончательно подменяет дух, и пневма выживает только как дыхание внутри закона. Три мира образуют вертикаль: от мнимого равенства через симуляцию полноты — к предельному закону, где всякая инаковость оказывается встроенной в систему. Тем самым завершается цикл феминистской демиургии, обнажающий её противоречие: право нормировать не тождественно свободе означивать.

III.2. Женская субъектность как историческое авторство: «*Spencer*» (2021), «*Napoleon*» (2023), «*Jeanne du Barry*» (2023)

После демиургических утопий и антиутопий женская субъектность смещается из

пространства конструирования «мира» в режим исторического письма. Если в *«Barbie»* и *«Двух холмах»* женщина борется за власть означивания, то в *«Spencer»*, *«Napoleon»* и *«Jeanne du Barry»* она получает возможность формировать саму ткань памяти. Это переход от онтологии мира к онтологии времени: от демиургии формы к режиссуре исторического хронотопа. В логике герменевтики Г.-Г. Гадамера исторический опыт всегда телесно ситуирован, а у Ж. Делёза кино понимается как монтаж аффектов и образов-времени; в этих фильмах эта связь радикализируется: история буквально проживается через кожу, дыхание, сексуальность.

Феминистская феноменология эмоций С. Ахмед позволяет описать, как женское тело становится медиумом исторического письма. Эмоции не просто выражаются в телах, они делают их поверхностями истории: «Эмоции образуют поверхности тел, придавая им форму через повторение действий во времени» [24, p. 4]. Тело Дианы, Жозефины или Жанны Дюбарри — это не «иллюстрация» судьбы, а архив аффектов, на котором отпечатываются придворные ритуалы, насилие и уязвимость. Как подчёркивает Ахмед, «чувства играют ключевую роль в формировании поверхностей и границ» [24, p. 24]: границы между частным и публичным, интимным и политическим устанавливаются и размываются через телесные жесты. Особенно это характерно для кейса *«Jeanne du Barry»* тело и секс становятся основной оптикой исторического письма: куртизанка пишет историю королевского тела через протокол близости, ритуалы спальни и управляемую видимость.

Современные «престижные» байопики на стыке постфеминизма и пост-#MeToo формируют новую модель аффективного авторства, где история перестаёт быть внешним рассказом и превращается в перформатив. В исследовании К. Бекерс и Г. Виллемса показано, что такие фильмы выполняют функцию культурной переавторизации: «Такие фильмы осуществляют переавторизацию культуры, выдвигая на передний план женскую борьбу с институциональными исчезновениями» [25, p. 339]. Это означает, что женщины - актрисы и режиссёры, - становятся не просто носителями сюжетов, но и их коллективными авторами, задающими форму культурной памяти.

На уровне дискурса авторства Х. Уорнер показывает, что даже после #MeToo поле кино остаётся структурированным фигурой маскулинного автора: «призрак (маскулинного) автора не только сохраняется в пост-#MeToo кинокультуре, но и оказывается укреплённым самим движением» [26, p. 3]. На этом фоне феминистские стратегии вынуждены смещать акцент с суверенного «гения» на сети отношений и труда. Пересказывая позицию Ш. Кобб, Уорнер подчёркивает, что продуктивнее мыслить «авторство как коллективное предприятие» — «authorship as a collective endeavour» [26, p. 3]. В этом ключе феминистское авторство мыслится не как суверенный голос «гения», а как сеть отношений между женщиной-режиссёром, исполнительницами, индустриальными практиками и зрительским восприятием. Уорнер показывает, что при этом авторство не исчезает, а перераспределяется и дисциплинирует. Таким образом, авторство перестаёт быть монополией «гения» и превращается в сеть отношений между режиссёром, исполнителями, индустриальными практиками и зрительским восприятием. Именно в этой реляционной конфигурации и разворачивается борьба за символическую власть: кто имеет право говорить «от имени» женщин и каким образом маркируется этот голос.

Этот сдвиг от видимости к авторству отражает более широкий институциональный контекст. Д. Асардаг и М. Коморовски, анализируя европейский аудиовизуальный сектор

после #MeToo, подчёркивают необходимость выхода за пределы простой «подсчётной» видимости: «Мы рекомендуем выйти за пределы понятия видимости, сочетая его с действием и стратегическим сбором данных» [\[27, p. 206\]](#). Иначе говоря, вопрос смещается от того, кто попадает в кадр, к тому, кто принимает решения, собирает данные и подписывает фильм своим именем. Появление женщин-режиссёров, шоураннеров и исследовательниц делает политику видимости неотделимой от политики авторства.

Три картины — «Spencer» (Пабло Ларраин, Великобритания/Германия/Чили, 2021), «Napoleon» (Ридли Скотт, США/Великобритания, 2023) и «Jeanne du Barry» (Майвенн, Франция, 2023) — в этом разделе рассматриваются как «наиболее схожие случаи» (most-similar design). Во всех трёх женское авторство выстраивается через связку аффекта, ритуала и памяти: в Spencer власть маркируется тишиной и телесным отказом, в Napoleon — письмами и эмоциональной дипломатией Жозефины, в Jeanne du Barry — перехватом придворного ритуала через сексуальную и телесную видимость. Женская фигура перестаёт быть объектом хроники и становится функцией времени: не отражением истории, а её монтажом.

III.2.1 «Spencer» (Пабло Ларраин, Великобритания–Германия–Чили, 2021)

Фильм Пабло Ларраина становится хронополитическим экспериментом: история принцессы Дианы не пересказывается, а переживается — внутри трёх дней рождественского ритуала, где каждое движение тела, взгляд и пауза превращаются в форму исторического письма. Королевский двор здесь не пространство действия, а механизм — архонтическая норма, где каждое движение подчинено ритуалу. Взвешивание перед праздником, порядок сервировки, цвет платья и шаги по лестнице — всё прописано заранее. Мир «Spencer» живёт по дисциплинарным законам Фуко: власть растворена в микродеталях и регламентах, контролирующих тело; каждый элемент пространства — коридор, камера, меню, расписание — превращён в инструмент власти. В этих стенах нет прямых запретов — только ритм, в котором невозможно дышать. Тягучесть кадров, длинные планы, приглушённые звуки шагов и посуды создают эффект вечного Рождества, застывшего в вечности двора. Это паноптикум, где «нормальность» становится формой надзора.

Но за этим ритуальным порядком скрывается трещина. Диана ощущает фальшь витринного уюта: идеальная гармония праздника — ложная плерома, подмена полноты симуляцией заботы. В ней всё отмерено и красиво, но живое чувство отсутствует. Героиня вынуждена играть роль матери, супруги, подданной — символа, созданного системой, которая превращает любовь в протокол. Ларраин выстраивает этот мир как зеркальную декорацию, где форма жизни исключает её содержание. Протест Дианы не громкий — он аффективный. В сценах с детьми или зеркалами камера фиксирует микроаффекты — взгляд, дыхание, дрожание рук — которые превращаются в знаки автономии. Героиня разрывает норму не действием, а колебанием: взглядом, дыханием, остановкой в движении. Власть, нормирующая тело, начинает рассыпаться в ритме её пауз. В фильме эта «хореография жестов» выражена в дрожании рук, лёгком касании ткани, в странных паузах и неуместных движениях. Диана не управляет политической ситуацией, но контролирует ритм — она меняет темп закона, и именно это становится актом авторства.

Как показывают К. Бекерс и Г. Виллемс, биографический жанр после #MeToo смещает акцент с пересказа «большой истории» на сам акт высказывания, на то, как женский голос и женская фигура возвращают себе публичность [\[25\]](#). В «Spencer» этот процесс совершается практически без слов: публикацией становится тело, а аффект — форма

письма.

Важным кодом фильма становится молчание — не как отсутствие голоса, а как акт суверенитета. Каждый её отказ — от еды, от одежды, от правила — превращается в акт авторства: именно «нет» формирует хронику, а не «да». Таким образом, Spencer показывает, что авторство не есть функция голоса. Оно рождается там, где закон требует молчания. В кадре нет деклараций, но каждое «нет» фиксируется как акт повествования, каждая пауза становится строкой текста, вписанной в плоть. В этом — гностический жест Дианы: её тело становится местом истины, которую архонтический порядок больше не в силах удержать.

Любой предмет в повествовании становится иконическим знаком несвободы — жемчуг, платье, суп, зеркало. Жемчужное ожерелье, подаренное Чарльзом и повторяющееся у его любовницы, — идеальная аллегория гностической ложной плеромы: видимая целостность, которая поддерживает собственную иллюзию, чтобы скрыть отсутствие жизни. Ранее отмечалось, что «разрыв с иллюзией становится не символом конца, а вратами к воспоминанию плеромы» [\[28, с. 75\]](#). Именно этот жест совершает Диана, когда рвёт нить жемчуга. Её поступок — не демонстративное неповиновение, а откровение: момент, в котором обнажается пустота символа и открывается возможность новой субъективности.

Перехват взгляда реализуется буквально. Камера то следует за Дианой, то встречает её взгляд; зритель оказывается не снаружи, а внутри оптики героини. Этот реверс разрушает власть наблюдения — взгляд больше не принадлежит институту, он разделён между персонажем и зрителем. Возникает эмпатическая режиссура, где чувство заменяет повествование. Сцены с детьми и камеристкой образуют интимную политику — зону, где частное порождает публичное. Здесь Диана впервые становится видимой не как икона, а как человек, формирующий новую этику близости. Она «редактирует чувство»: перестраивает режим видимости, превращая эмпатию в инструмент исторического нарратива.

В финале фильма тягучесть времени уступает место движению: Диана уезжает с детьми, и камера впервые теряет центр. Эмоция становится носителем исторического смысла, а тишина — актом власти. Финал — отъезд с детьми, солнечный свет, тёплая палитра, появление человеческих голосов — фиксирует момент выхода за предел архонтического порядка. Смена «звуковой температуры» становится метафорой оживления: после гулкого, холодного звука дворца возникает дыхание, смех, музыка. Пространство власти теряет плотность, а время вновь становится подвижным. Диана выходит не в изгнание, а в живое время — в собственное дыхание истории.

В контексте феминистской теории этот поворот можно трактовать как переход от «объекта взгляда» к взгляду-событию. По Л. Малви, визуальное удовольствие связано с властью смотреть [\[14\]](#); у Ларраина эта власть возвращается женщине. Героиня смотрит назад — не как ответ, а как жест самоназначения. Таким образом, «Spencer» превращает женскую травму в акт исторической режиссуры: история создаётся не через документы, а через чувства, не через слова, а через паузы. Путь из двора — это не побег, а монтаж памяти, возвращённый себе. В терминах феминистской теории это переход от «женщины в истории» к «женщине — автору истории»: от дисциплинарного времени к времени внутреннего.

В этом движении от архонтического порядка к аффективной свободе фильм оставляет после себя уже не «сюжет о принцессе Диане», а фигуру женщины, присваивающей

себе историю. История перестаёт быть внешним рассказом и переживается как внутренний монтаж чувств и воспоминаний. Диана здесь больше не персонаж хроники, а инстанция авторства, та, кто перенастраивает сам режим исторического времени.

III.2.2 «Napoleon» (Ридли Скотт, США – Великобритания, 2023)

Фильм Ридли Скотта превращает имперскую историю в исследование самой формы власти как спектакля. Здесь власть не наблюдает — она показывает себя, возводя ритуал в абсолют. От «*Spencer*» к «*Napoleon*» совершается переход от аффективного разрыва к аффективному интерфейсу: если Диана отказывалась от системы, то Жозефина живёт внутри неё, превращая чувственность в её дыхание. Женская субъектность оказывается медиатором между образом и законом, между протоколом и телом — своеобразным монтажным пульсом истории.

В терминах предлагаемой методологии этот кейс иллюстрирует смещение от «ритуала отказа» к ритуалу соприсутствия: женская фигура не разрушает порядок, а синхронизирует его с аффектом, возвращая в него пневму. Тем самым «*Napoleon*» уточняет гипотезу **H5** (ритуал отказа как базовый жест женской субъектности), показывая её трансформацию в ритуал соприсутствия, и разворачивает гипотезу **H2**, согласно которой женский взгляд не только фиксирует инаковость, но и становится правилом видимого — рамкой, задающей режим репрезентации. Её письма, паузы, молчание становятся формами исторического письма, где интимное делается публичным, а чувство — политическим.

Мир «*Napoleon*» построен как грандиозная машина видимости. Парады, коронации, военные смотры подчинены эстетике зрелища: власть существует постольку, поскольку видна. Это не фукоянский паноптикум, а театр легитимации, где каждый кадр стремится утвердить вечность империи. Но эта симметричная, холодная красота — ложная плерома: форма, поддерживающая видимость полноты при утрате внутреннего дыхания. Женщина внутри этого блеска оказывается не субъектом, а орнаментом. Жозефина включена в порядок ритуала: её поза, платье, улыбка, молчание — элементы символической хореографии. И всё же именно в этих микрожестах пробивается трещина: власть, показывая себя, оказывается зависимой от того, кто её показывает.

Ченк Тан подмечает, что «фильм подробно фокусируется на отношениях Наполеона и Жозефины, но, несмотря на значительное экранное время, их образы лишены достоверности и эмоциональной нюансировки» [\[29, p. 139\]](#). Парадоксальным образом именно эта недостроенность делает Жозефину устойчивым аффективным центром картины: камера снова и снова возвращается к ней как к месту, где пересекаются имперский ритуал и интимная уязвимость. При этом, как отмечает Тан, «Ванесса Кирби создаёт более реалистичный образ Жозефины, чем Феникс — Наполеона: её персонаж передаёт эмоцию и индивидуальность более убедительно». На фоне «механического произведения, которому недостаёт эмоциональной глубины» — «*a mechanical work that is deficient in emotional depth*» [\[29, p. 143\]](#) — именно её тело, взгляд и молчание берут на себя функцию того, что можно назвать агентностью через отсутствие: героиня не управляет сюжетом, но её присутствие и исчезновения структурируют восприятие власти. Империя Скотта — не дисциплинарная, а иконографическая: власть живёт в кадре, в жесте, в ритуале и нуждается в женщине как медиаторе аффекта.

Отношения Наполеона и Жозефины можно описать через гностическую категорию «сизигии» — пары, которая одновременно эротична и метафизична. А. А. Печенкин, опираясь на валентинианскую традицию, отмечает: «В своей теологии Валентин

уравнивает Женское и Мужское, что является в определённой степени религиозным прогрессом эпохи... Сизигия — часть пути гностического спасения. Любовь-Сизигия, сформулированная Валентином, не просто плод духовный, но и душевный, и физический. И прежде всего, важно понять то, что основная роль во всей концепции мира Валентина принадлежит не чему иному, как Софии» [30, с. 107]. В фильме Скотта эта «спасительная пара» оборачивается её перверсией: имперская история питается эмоциональным трудом Жозефины, но не допускает подлинного духовного единения. Женская субъектность превращается в дефектную сизигию — интерфейс между телом и законом, в котором гностический потенциал союза (общее спасение) заменён эстетикой односторонней легитимации власти.

На этом фоне письмо становится единственным пространством подлинного действия. Оно соединяет интимное и политическое, частное и государственное, служит медиумом, через который власть «дышит» чувством. Камера подчёркивает это смещение: масштабные сцены сражений и коронаций чередуются с камерными эпизодами, где рука, скользящая по бумаге, перо и звук чернил замедляют время, как если бы история записывалась не датами, а прикосновениями. Жозефина пишет не для Наполеона — она пишет империю. Её письма становятся актом живой легитимации: каждый лист бумаги — зеркало, в котором имперская грандиозность получает эмоциональное оправдание. В логике Р. Барта письмо можно мыслить как сцену означивания; у Скотта оно превращается в сцену власти через аффект. Жозефина выступает не только адресатом имперской страсти, но и её эмоциональным автором: через письмо и молчание она связывает эротический спектакль и имперский долг, превращая хронику власти в последовательность эмоций. На уровне гипотез это прямое развертывание **Н2**: женский взгляд и женское письмо задают новый реестр видимого, смещая центр тяжести с персонажа-на-экране к режиму аффективной репрезентации.

Во второй половине фильма перспективы смещаются: грандиозные сцены уступают место эпизодам тишины, где действие сжато до дыхания и взгляда. Жозефина всё чаще оказывается за кадром, её письма остаются без ответа. Эта невидимость не равна отсутствию; напротив, она превращается в технику власти, где молчание формирует ритм мира. Жозефина как будто воплощает это «за пределами видимости»: её власть не демонстративна, а резонансна. Она управляет сценой, не обязательно появляясь в кадре — сила присутствует как эхо, блик света, задержанная пауза. Письмо и молчание становятся двумя полюсами аффективного авторства, где речь заменена дыханием. Здесь **Н2** получает второе, более радикальное измерение: женская оптика вырабатывает не только новый реестр видимого, но и новый режим невидимого, который структурирует повествование.

Эта интонация вписывается в более широкий контекст пост-#MeToo байопика. Катрийн Бекерс и Хертян Виллемс подчёркивают, что *«пост-#MeToo литературный байопик... заново открывает женское слово, подчёркивая солидарность как форму кинематографического сопротивления»* [25, p. 334]. У Скотта эта солидарность выражена не в прямой декларации, а в молчаливом редактировании: женщина не произносит, она монтирует. Её аффективная работа восстанавливает нарушенную коммуникацию между властью и чувствами, между государственным мифом и человеческой памятью, подтверждая, что ритуал отказа в позднем байопике трансформируется в более тонкие формы аффективного редактирования, а не исчезает.

Исчезновение Жозефины становится последним актом драмы власти. Когда она уходит

из фильма, разрушается архитектура имперского мифа: власть, лишённая аффективного интерфейса, теряет дыхание. Парады превращаются в пустые изображения, жесты — в повторение. Империя остаётся как чистая форма, лишённая духа. Этот финал можно читать через гностическую оптику. Жозефина, чьё письмо и молчание оживляли имперскую хронику, уходит, и вместе с ней исчезает иллюзия целостности. В терминах Ханса Йонаса это возвращение духа к себе: пневма покидает материю, и ложная полнота разрушается. Как было отмечено ранее, «пустое пространство становится «ритуальной архитектурой» — формой, воспоминанием о Плероме, жестом, звенящим молчанием» [28, с. 83]. Финал *Napoleon* визуализирует именно это состояние: пространство, утратившее дыхание, впервые становится видимым. Империя остаётся как оболочка, внутри которой звучит тишина, — и эта тишина оказывается единственным подлинным высказыванием.

В этом смысле *Napoleon* замыкает первую дугу: от аффективного протеста Дианы к распознаванию пустоты у Жозефины. На уровне общей конструкции корпуса кейс подтверждает, что **H5** (ритуал отказа) и **H2** (женский взгляд как правило видимого) описывают не два несвязанных режима, а две фазы одной и той же гностической траектории: сначала трещина в законе, затем разоблачение пустой плеромы. Из этой пустоты начинает разворачиваться следующий кейс: женская субъектность выходит из монархического ритуала и возвращается в телесное. Если Диана открыла трещину в законе, а Жозефина обнаружила пустоту за мифом, то героиня *Jeanne du Barry* вступает туда, где больше нет ни ритуала, ни нормы — власть становится чувственной и внеканонической. Так начинается третья часть — постмонархическая, постморальная и предельно телесная.

III.2.3 «Jeanne du Barry» (Майвенн, Франция, 2023) – телесная власть и женское авторство

Фильм Майвенн завершает гностическую траекторию, заданную «Spencer» и «Napoleon». Если Диана переживает гнозис через отказ, а Жозефина — через письмо и исчезновение, то Жанна возвращает дух в плоть. Её история не разрушает ритуал и не уходит из него, а замещает ритуал собой: власть больше не нуждается в отвлечённой символике, тело становится сценой, взгляд — действием, чувственность — законом. В этих координатах кейс «Jeanne du Barry» одновременно проверяет гипотезу H5 (ритуал отказа как базовый жест женской субъектности), показывая её пределы, и радикально уточняет H2: женский взгляд превращается не просто в правило видимого, но в режим осязаемого — в матрицу, где сам порядок представимости мира определяется телесной оптикой героини.

Решение Майвенн сыграть Жанну собственным телом превращает фильм в опыт автоаффективного авторства. Режиссёр не только контролирует камеру, но и помещает в её фокус своё лицо, возраст, кожу, голос — отказывается от «обезличенной» актрисы в пользу телесной саморепрезентации. На уровне институционального контекста это напрямую вписывается в ту проблематику, о которой пишет А. Предеску: «время, когда доступ женщин к формированию публичного дискурса через реализацию собственной агентности остаётся редким ресурсом...» [31, p. 351]. Майвенн делает этот доступ буквально видимым: она не только рассказывает историю фаворитки, но и подписывает её своим телом, превращая собственную плоть в место, где женщина получает право формировать исторический дискурс, а не просто фигурировать в нём.

Предеску подчёркивает, что фокус на женском авторстве неизбежно связан с проблемой видимости и контроля над образом: «эти фокусы особенно важны для перспективы

женского авторства и агентности, так как затрагивают видимость, доступ к публичным платформам и контроль репрезентации для женщин-режиссёров» [31, p. 353]. В «Jeanne du Barry» этот тройной узел разворачивается в полный рост: Майвенн получает платформу, занимает её как автор и одновременно устанавливает правила репрезентации собственной телесности. Она решает, как будет освещено её лицо, насколько крупным планом показывать морщины, как долго камера задержится на дыхании и взгляде героини — то есть перехватывает у архонтического «двора» право на монтаж женского тела.

Особенно важен концепт «интерактивного авторства», который Предеску описывает как тройное соавторство: «специфическая рефлексивная интерактивность проявляется в формах авторства, понимаемого как тройное соавторство — режиссёра, субъекта и зрителя» [31, p. 357]. «Jeanne du Barry» буквально работает по этой схеме: Майвенн как режиссёр, Майвенн как телесный субъект в кадре и зритель, вынужденный соучаствовать в интимной оптике Жанны, образуют замкнутый треугольник. Герой и автор здесь не разделены: женское тело перестаёт быть «материалом» и становится полноправным участником авторства, подтверждая Н2 в её сильной формулировке — женский взгляд задаёт не только правило видимого, но и саму структуру авторского акта.

Визуально фильм строится на постоянном трении между этикетом и телесностью. Версаль как машина ритуала — анфилады, лестницы, регламентированные поклоны и костюмированные церемонии — показан как ложная плерома: безупречная форма, поддерживающая видимость полноты при отсутствии живого содержания. Эта «полнота без дыхания» структурно продолжает имперский спектакль «Napoleon». Однако камера Майвенн постоянно вклинивает в эту архитектуру крупные планы кожи, волос, ткани, дыхания: свет скользит по обнажённым плечам Жанны, ткань платья распадается в движении, звук её смеха нарушает тональную гладкость парадных сцен. Тело не вписывается в ритуал — оно «ведёт» его: траектория движения Жанны по дворцу, ритм её походки и пауз начинает определять хронотоп, а не наоборот. Это уже не ритуал отказа (Н5), а ритуал присвоения: героиня не выходит из системы, а вселяется в неё, превращая придворный этикет в оболочку для собственной чувственности.

Гностическая софиология позволяет прочесть эту телесность в иной оптике, чем привычная моралистическая перспектива «куртизанка при дворе». Анализируя гностический трактат «Толкование о Душе», А. В. Печенкин обращает внимание на то, что образ блудницы в гностическом мифе не сводится к стигме: «Из данного фрагмента следует, что с мирскими блудницами общаться не запрещено, напротив, именно они являются заблудшими душами, ждущими спасения из этого мира, которым правят "власти тьмы"...» [30, с. 97]. В постсекулярном контексте «Jeanne du Barry» этот мотив возвращается в светской форме: тело фаворитки, клеймимое как «распущенное», оказывается не только объектом осуждения и желания, но и точкой, где становится возможен выход из мёртвого ритуала Версаля — не через подавление сексуальности, а через её переозначивание как пространства выбора и чувствительности.

В том же контексте Печенкин подчёркивает, что гностические тексты поднимают женское божественное начало до уровня цели познания: «Барбело является символом познания, конечной целью гнозиса. А женское — высшей тайной» [30, с. 126]. В фильме Майвенн эта формула земляется: тело Жанны, казалось бы, максимально «мирское», становится медиумом знания о дворе. Через её кожу, смех, усталость, сексуальную игру зритель получает доступ к внутренней правде Версаля — к тому, что сакральность монархии давно держится на управлении телами и желаниями. Женское здесь не «проблема» для

закона, а его разоблачение: высшая тайна состоит в том, что истина двора оказалась телесной, а не богословской.

Гностическая категория сизигии — «спасительного» союза мужского и женского — также приобретает в фильме перверсный, но показательный облик. Печенкин пишет: «И единство должно быть основано на любви-сизигии, так как такое соединение является "спасительным". Причём сизигия не только духовное единение, но также и сексуальное» [30 с. 97]. В отношении Жанны и короля эта схема оборачивается своей тенью: союз, который в гностической перспективе должен был бы быть путём к спасению, здесь фиксирует структурное неравенство и эксплуатацию. Но именно эта несовершенная сизигия вскрывает ложность сакрального ореола монархии: зрителю показано, как «спасительный» союз на самом деле обслуживает архонтический порядок, а не разрушает его. Телесность Жанны тем самым превращается в критический инструмент: она одновременно участвует в игре и обнажает её правила.

Наконец, ещё один важный тезис Печенкина касается активной роли женского божественного начала: «В предшествующих текстах женское отсылает к таинственности, но в этом трактате добавляется ещё и позиционирование женского на уровень Бога Целостности. В отличие от последнего, женщина проявляет себя активно по отношению к миру сотворённому» [30, с. 125]. В «Jeanne du Barry» этот сдвиг от пассивной таинственности к активной со-творческой позиции проявляется на двух уровнях: во-первых, в самой фигуре Жанны, которая не просто «терпит» двор, а перераспределяет вокруг себя ритмы, паузы и иерархии; во-вторых, в авторской позиции Майвенн, активно формирующей мир фильма и не позволяющей превратить женское тело в немой знак.

Предеску замечает, что процесс саморепрезентации даёт женщинам доступ к новым медиа-платформам: «процесс саморепрезентации позволяет женщинам получить доступ к платформам для утверждения идентичности, художественного выражения и необходимой политической и социальной адвокации» [30, p. 354]. В этом смысле Jeanne du Barry можно рассматривать как постсекулярный вариант софиогнозиса: саморепрезентация режиссёра-актрисы превращает телесность героини в платформу для политического и эстетического высказывания о женском теле, его власти и уязвимости. Гипотеза H2 здесь не просто подтверждается, но расширяется: женский взгляд и женское тело задают не только режим видимости (кто и как показан), но и режим осязательности (какие аффективные интенсивности допустимы в кадре и в зале).

Таким образом, «Jeanne du Barry» завершает дугу, начатую Дианой и Жозефиной. От аффективного отказа и разоблачения пустой имперской формы повествование приходит к телесной гегемонии чувственности, в которой женское тело больше не является ни жертвой, ни «проблемой» для закона. Оно становится местом, где пересобирается связь между ритуалом и жизнью, историей и аффектом, сакральным и материальным. С точки зрения гипотезы H5, этот кейс показывает, что ритуал отказа — лишь один из этапов: женщина может не только сказать «нет» закону, но и перезапустить его через собственное телесное присутствие. С точки зрения H2, фильм подтверждает, что женский взгляд и женская телесность формируют новый тип гегемонии — не через простую инверсию иерархий, а через установление иного режима авторства, где история пишется кожей, дыханием и наслаждением.

Вывод: от аффекта к телесной гегемонии

Три рассмотренных фильма образуют триаду неогностического пути женской субъектности:

- в *Spencer* — гнозис отказа, где женщина осознаёт ложность архонтического порядка и вырывается из него через молчание; кейс подтверждает Н5 (ритуал отказа как базовый жест женской субъектности) и разворачивает Н1: молчание Дианы становится способом редактировать закон, а не подчиняться ему;
- в *Napoleon* — гнозис письма, где женское становится медиумом власти, возвращая чувственность в омертвевший закон; кейс воплощает Н2 — аффект как медиум памяти: письма Жозефины соединяют интимное и политическое, превращая эмоцию в инструмент исторического высказывания;
- в *Jeanne du Barry* — гнозис тела, где дух и плоть наконец совпадают, и женская субъектность обретает полноту присутствия; кейс демонстрирует перехват взгляда и телесную демиургию: тело Жанны становится новой нормой видимого, законом, вписанным в плоть.

Эта триада очерчивает движение от сопротивления к демиургии. Если Диана и Жозефина были посредницами между законом и чувством, то Жанна уже сама становится законом — телесным, эмпирическим, не нуждающимся в оправдании. Так рождается то, что можно назвать феминистской плеромой: не утопией, а состоянием живого равновесия, где власть больше не отделена от аффекта, а дух не противопоставлен телу. В этом движении видна и обратная сторона гнозиса: чем ближе героиня к полноте, тем отчётливее проступает граница нового мифа — гегемония инаковости начинает функционировать как новая норма.

Путь от отказа к наслаждению здесь оказывается не просто освобождением, а становлением новой эпистемы, в которой женщина осваивает функции демиурга, автора и закона. Гностическая София возвращается не как небесный эон, а как плотское иконическое тело, сочетающее знание и чувственность. Таким образом, «*Spencer*», «*Napoleon*» и «*Jeanne du Barry*» — это не три биографические истории, а три состояния женской субъектности в современной визуальной культуре: от травмы к авторству, от молчания к дыханию, от отсутствия к телесной власти. В этом раскрывается принцип феминистской гегемонии: женское перестаёт быть исключённым и становится универсальной моделью видения, через которую культура говорит сама с собой.

III.3. Телесная/мифологическая инаковость и стратегии выхода: «Portrait de la jeune fille en feu» (2019), «The Green Knight» (2021), «The Menu» (2022), «Elle» (2016)

Однако полнота никогда не бывает окончательной. Каждая новая плерома рано или поздно сталкивается с собственной тенью — с инаковостью, которую не может вместить. Феминистская гегемония, обретшая телесную и аффективную полноту в предыдущем блоке, тоже обнаруживает предел: то, что остаётся вне языка власти — миф, смерть, чудовищное, невозможное со-бытие.

Следующий цикл фильмов показывает именно этот предел. Здесь героини уже не столько осваивают язык власти, сколько ищут стратегии выхода — не к закону и не к «новой нормальности», а к другим формам бытия и знания. С этой точки зрения блок III.3 уточняет Н2 (женский взгляд как правило видимого), показывая, что взгляд может стать не только матрицей гегемонии, но и инструментом ухода, и разворачивает Н3, связанную с телесной и мифологической инаковостью: женское перестаёт быть центром истории и превращается в её границу, в место, где сюжет обрывается или разворачивается в неизвестность.

Если героини «*Spencer*», «*Napoleon*» и «*Jeanne du Barry*» присваивали себе авторство и центр кадра, то персонажи «*Portrait de la jeune fille en feu*», «*The Green Knight*», «*The*

Menu» и «Elle» испытывают предел этого центра. От телесной гегемонии — к телесной инаковости, от чувственного знания — к метафизическому риску, где гнозис снова оказывается не гарантией полноты, а возможностью утраты. В этом блоке женская субъектность функционирует как порог: не демиург истории, а та, через кого история достигает своих границ.

III.3.1. «Portrait de la jeune fille en feu» (Селин Сьямма, Франция, 2019): женская живопись и тишина как форма власти

Фильм Селин Сьяммы — одно из самых прозрачных воплощений женского взгляда как акта сотворения и одновременно один из самых трезвых фильмов о его границах. «Portrait de la jeune fille en feu» выстраивает пространство почти полностью вне закона мужского видения: мужчины присутствуют в кадре лишь в начале и в конце, а сам процесс портретирования разворачивается в женской «коммуне» — между художницей, моделью и служанкой. В этом мире взгляд перестаёт быть функцией контроля и становится жестом присутствия. Марианна, художница, и Элоиза, её модель, существуют в конфигурации, где власть не артикулируется как приказ, а проявляется в ритме взгляда, прикосновения и тишины.

Мэйхаожань Чэнь описывает этот режим как ко-субъектность: «женский взгляд в кино Сьяммы — это процесс со-творчества, в котором обе стороны взгляда существуют в состоянии взаимной субъектности» [\[32, p. 168\]](#). В этой модели взгляд не отделён от тела: он укоренён в совместном дыхании, в ритме шагов по берегу, в огне, отражённом в глазах. Женский взгляд становится здесь способом гнозиса — не интеллектуального, а телесного, внутренне соприсутствующего. Это напрямую уточняет Н2: взгляд как правило видимого перестаёт быть инструментом гегемонии и превращается в практику совместного познания.

Картина, создаваемая Марианной, — не просто портрет для жениха, а откровение, зафиксированное на холсте. Она фиксирует не внешний облик, а сам момент познания — то, как любовь и внимание к телу другой превращаются в образ. Тем самым фильм делает женское авторство явной темой: Марианна решает, какой портрет будет отправлен в «официальную» историю, а какой останется в тайном архиве памяти (рисунок с номером страницы, портрет Орфея, образ Элоизы в синем платье). Это авторство не шумное и не суверенное, но оно рефлексивно: художница осознаёт, что её взгляд способен не только видеть, но и устанавливать, что будет считаться «истинным» образом. Чэнь подчёркивает, что феминистский взгляд «отвергает объективацию женщин и подчёркивает их сложность и многомерность» [\[32, p. 171\]](#). В терминах наших гипотез кейс не просто подтверждает Н1 в мягкой формулировке, но и уточняет её: женское авторство здесь — не захват власти, а способность создавать и удерживать образы, не уничтожая инаковость другой, при этом всё же принимая на себя ответственность за то, какой образ войдёт в историю.

Телесный слой фильма при этом так же принципиален. Ланьсинь Го, анализируя телесность в «Portrait de la jeune fille en feu», пишет: «фильм намеренно избегает мужской перспективы, создавая женскую утопию физической свободы и освобождения» [\[33, p. 58\]](#). Эта утопия строится не на абстрактной «духовной» близости, а на простых, очень материальных действиях: совместной еде, смехе, позировании, где тело не объект, а медиум — носитель памяти, знания, присутствия. Го уточняет: «женские тела становятся ядром выражения и основой способности к коммуникации» [\[33, p. 61\]](#). Внутри фильма это означает, что говорить — значит быть в теле: через позу, дыхание, взгляд,

жесты рук. Возникает телесная эпистемология — способ познания через чувственное присутствие, где образ рождается из прикосновения и взглядов, а не из заранее заданного кода.

На этом фоне особенно значим мифологический слой. В середине фильма героини читают историю об Орфее и Эвридике и обсуждают её смысл. Элоиза предлагает трактовку, в которой Орфей оглядывается не по ошибке, а по выбору: он выбирает память и образ вместо совместной жизни, поэзию вместо «нормального» будущего. Этот мотив напрямую рифмуется с финалом: Марианна хранит Элоизу в картине и в памяти, но утрачивает возможность быть с ней в реальности. Гнозис здесь оказывается знанием, связанным с потерей: прозрение не даёт полноты, а фиксирует невозвратимость выбора. В логике раздела III.3 это и есть поворот от гегемонии к инаковости: *female gaze* достигает предела, за которым остаётся только память о взгляде.

Финальные сцены задают структуру «выхода без возвращения». На выставке Марианна показывает свой «Портрет Орфея», где фигура на заднем плане, отсылающая к Элоизе, становится скрытым жестом мифологизации их истории. В заключительной сцене в театре Марианна видит Элоизу из зала, которая плачет, слушая «Лето» Вивальди; между ними больше нет диалога, есть только общий аффективный горизонт: музыка, дыхание, слёзы. Это не возвращение к закону и не новая гегемония, а зависание в пограничном состоянии, где телесная память и миф удерживают связь, которая больше не может реализоваться. В этом смысле кейс тестирует НЗ: стратегия выхода из феминистской плеромы — не откат к патриархальной норме, а переход в режим, где женская история доходит до собственного предела и остаётся в виде образа и аффекта.

Таким образом, «*Portrait de la jeune fille en feu*» превращает *female gaze* в метафизический инструмент и одновременно показывает его предел. Видение становится знанием, тишина — формой речи, тело — пространством истины, но эта истина не возвращает героиням власть в привычном смысле. Это женский вариант гнозиса, в котором восхождение к духу заменено погружением в чувственное как в священное — и принятием этого опыта как утраченного. В логике общей конструкции статьи этот кейс маркирует первый переход от феминистской гегемонии к телесной и мифологической инаковости: момент, когда женская субъектность не столько господствует, сколько очерчивает границы возможного.

III.3.2. «The Green Knight» (Дэвид Лоури, США, 2021): женская воля и несостоявшийся герой

Фильм Дэвида Лоури превращает артуровскую легенду о Гавейне и Зелёном рыцаре в медитацию о границах субъекта и источниках власти. Классический мужской миф испытания здесь переосмыслен как путешествие, спроектированное женской волей. Все ключевые события, составляющие путь героя, исходят не из героического центра, а из окружения: магия Морганы, просьба призрака, соблазнение Леди, обещание Эссель — именно женские фигуры управляют маршрутом, в то время как мужская субъектность подвешена в режиме ожидания, сомнения, фантазии о подвиге.

Лоури сознательно разрушает архонтическую вертикаль подвига. Гавейн перестаёт быть героем, совершающим поступок, и становится объектом испытания — медиумом, через которого женская воля проверяет структуру мужской власти. Шади Неймнех и Кусай Аль-Тебьян подчёркивают, что в исходной поэме и её традиционных прочтениях женские фигуры далеко не второстепенны: «женщины, такие как Леди Бертилак и Моргана ле Фэй, берут на себя активную роль инициирования и усложнения приключения, а не

остаются пассивными объектами рыцарских походов или лишь вдохновляющими фигурами» [\[34, p. 239\]](#). В другом фрагменте исследователи напоминают, что, если верить рассказу Бертилака, «Моргана инициирует испытание с обезглавливанием Зелёного рыцаря при дворе Артура» [\[34, p. 2\[37\]\]](#).

В терминах нашей методологической сетки это прямо подтверждает гипотезу H1: женская агентность выполняет роль структурной власти. Героическое испытание не только инициируется женщинами, но и сохраняет их авторство до конца повествования. «The Green Knight» радикализирует этот вектор: каждая женская фигура не просто влияет на судьбу Гавейна, а задаёт конфигурацию испытания, в которую он оказывается вписан как материал.

Сцена рождественского пиршества, где Зелёный рыцарь впервые появляется в королевском зале, у Лоури перенесена в ключ ритуала: обезглавливание выглядит не столько как акт насилия, сколько как обряд инициации. Магический замысел матери, вызывающей Зелёного рыцаря, помещает сына в сакральную петлю времени, где героизм больше не гарантирует спасения. Ритуал превращается в метафору гнозиса — познания через испытание. Магистерское исследование *A Study of Female Agency in Sir Gawain and the Green Knight* уточняет исходную оптику: «поэт "Сэра Гавейна" возлагает на Моргану ле Фэй и Леди из Хоутдесерта первостепенную задачу в испытании Гавейна. Таким образом, именно они являются движущими силами, от которых целиком зависит завязка поэмы» [\[35, p. 8–9\]](#).

На этом фоне женские фигуры перестают быть декоративными или второстепенными. Д. Сервилья подчёркивает: «они оказываются движущими силами и контролируют мужчин, и именно поэтому их роли заслуживают анализа с точки зрения женских или гендерных исследований» [\[35, p. 37\]](#). В терминах H1 это означает, что женская агентность выступает не «помехой» мужскому подвигу, а скрытой структурной властью, задающей саму форму испытания. Гавейн в фильме — уже не центр мифа, а медиум, через которого реализуется женская воля к проверке рыцарского кода.

Особое значение приобретает пространственный сдвиг. В разделе о Хоутдесерте исследователь говорит о «женском пространстве», вытесняющем мужской мир Камелота: «женщины "смещают" мужчин, то есть занимают их место, подрывая установленную гендерную иерархию и создавая конфликт между двумя мирами — миром мужчин (Камелот) и миром женщин (Хоутдесерт)» [\[35, p. 37\]](#). Лоури визуализирует это через композицию: когда Бертилак уезжает на охоту, Гавейн остаётся в «женском» пространстве — в мягком, затенённом интерьере, где Леди и Моргана становятся полноправными хозяйками и пространства, и сюжета. Мир «The Green Knight» делится не на героя и фон, а на мужской миф и женский контр-мир, в котором переписываются правила.

Двойная роль Алисии Викандер (земная Эссель и символическая Леди) считается как визуализация той удвоенности, которую диссертация описывает через фигуру «Lady/Morgan» — единой сущности, расщеплённой на две формы, где соединяются «уродливая старуха» и «прекрасная дама», испытание и забота [\[35, p. 41–43\]](#). У Лоури эта удвоенность приобретает гностический оттенок: женское начало одновременно соблазняет и наставляет, разрушает рыцарскую маску и ведёт к знанию о собственном пределе. Эссель просит признать ребёнка и предлагает другую жизнь; Леди превращает желание в испытание, дарит зелёный пояс и тем самым связывает тело героя обещанием сохранности.

Ключевым узлом становится сцена «игры обменов» в замке Бертилака. Леди инвертирует куртуазный сценарий: теперь она охотится, а Гавейн — объект желания и испытания. В терминах диссертации, Леди «инвертирует традиционные роли рыцаря и дамы в куртуазной поэзии, становясь фигурой подрыва и вызова установившейся гендерной иерархии» [35, p. 37]. Зелёный пояс в этой логике — не просто магический предмет, а фетиш мужской уязвимости: приняв дар, Гавейн принимает и чужую власть над своей судьбой. Его тело становится заложником желания быть безупречным — того самого архонтического идеала добродетели, который женские фигуры разрушают, обнажая его условность.

Финальный блок фильма — воображаемое будущее Гавейна и реальная сцена в часовне — встраивается в гностическую рамку раздела. В этой оптике Зелёная часовня выступает не просто декорацией, а местом лиминального разрыва — «трещиной» в порядке рыцарского мира, где мужской миф испытания распадается и переписывается женской волей. Эден прямо формулирует эту связку: «Я рассматриваю фигуру Зелёного рыцаря как агента природного и “лиминального” пространства — Зелёной часовни, зловещей трещины в отдалённом ландшафте и места испытания Гавейна» [36, p. 63]. В альтернативной последовательности герой возвращается, становится королём, предаёт Эссель, теряет сына и в итоге остаётся один на троне, срывая зелёный пояс вместе с головой. Воображаемое безголовое тело фиксирует цену конформизма с патриархальным мифом. Когда же в «реальном» времени Гавейн снимает пояс перед Зелёным рыцарем, это не триумф, а запоздалый акт уязвимости. Если следовать логике исследования, где Моргана и Леди описываются как силы, создающие «женский подтекст в якобы мужской поэме» [35, p. 9], последняя сцена у Лоури — момент признания: сюжет всегда принадлежал не герою, а тем, кто задавал испытание.

Так подтверждается гипотеза НЗ — ритуал как гнозис: знание приходит не через победу, а через признание предела и собственной несамодостаточности. С культурологической точки зрения «The Green Knight» становится редким примером реверсии героического мифа: женские персонажи возвращают себе роль демиургов, а мужская субъектность снижается до статуса ученика. Это кино о том, как инаковость перестаёт быть угрозой и становится законом пути: испытание больше не ведёт к реставрации патриархального порядка, а открывает трещину, через которую мы видим другую архитектуру власти — женскую, гностически окрашенную. Именно эта точка предельного осознания подготавливает переход к «The Menu», где женская субъектность уже не просто перестраивает чужой ритуал, а с самого начала становится автором игры.

III.3.3. «The Menu» (Марк Майлод, США, 2022): телесная инаковость и ритуал отказа как стратегия выхода

В «The Menu» элитарная гастрономическая среда превращается в миниатюрную тотальную институцию: пространство, где власть не заявляет себя напрямую, а действует через ритуализацию каждого жеста. Здесь потребление оформлено как спектакль, а еда становится не веществом, а знаком — элементом кода, регулирующего отношения статуса и подчинения. Шеф Слоук выстраивает кухню как замкнутую космологию, где гости — функции внутри заранее срежиссированного обряда. Это предельно фукоянская конструкция: дисциплинарная машина, удерживающая участников в состоянии восхищённой пассивности.

В исследовании Г. Гупта и А. П. Виджаярагхаван подчёркивается, что фильм

принципиально делает еду перформативным медиумом: «The Menu (2022) — один из тех фильмов, где еда буквально и фигуративно остаётся в центре... еда исполняется внутри самого фильма как перформанс, превращая его в метаперформанс» [37, p. 276–277]. Ресторан Hawthorn для авторов — не просто фон, а инструмент принуждения: «этот островной ресторан символизирует принудительную силу» [37, p. 278]. В гностическом ключе — это ложная плерома: мир мнимой полноты, где каждый элемент безупречно выстроен, но жизнь исключена, а ритуал подменяет смысл.

Именно в этот мир входит Марго — единственная, чья инаковость не была предусмотрена сценарием. Её статус «не-гости» нарушает симметрию ритуала, а её тело оказывается единственной неформатной материей в идеально запечатанном пространстве. Исследовательницы подчёркивают, что именно её присутствие ломает заранее спланированную структуру вечера: «присутствие не слишком впечатлительной Марго портит весь план, поскольку она оказалась гостем в последний момент и не вписывается в чопорную элиту, для которой была задумана эта ночь» [[37, p. 281]. В терминах феминистской аффект-теории (С. Ахмед) её отказ «быть тронутой» настроением пространства и отказ включаться в общий аффективный сценарий — это стратегия, которая разрывает эмоциональные структуры власти.

Марго делает невозможное для этой системы — прекращает участие в ритуале. Она не принимает предлагаемый ей статус «гости» и не присваивает роль «жертвы»; её запрос на «настоящую еду» — не каприз, а требование вернуть материальную реальность за символическую оболочку. В нашем аналитическом ключе это политика отказа: вместо того чтобы бороться за место внутри ложной плеромы (как «лучший» или «правильный» гость), Марго выносит свой выбор вовне. Здесь важно подчеркнуть отличие от структуры отказа в «Spencer». У Дианы отказ — внутренний жест, который перепрофилирует ритуал изнутри: её пауза, взгляд, молчание и телесная хореография создают новую оптику власти, превращая двор в пространство аффективного авторства. У Марго отказ — внешний разрыв: прекращение участия, обрыв спектакля, выход за пределы заранее написанного сценария. Если в «Spencer» отказ становится способом записи собственной субъектности внутри институции, то в «The Menu» он становится способом покинуть тотальную институцию как таковую.

Шеф Слоук, выстроенный как демиург, оказывается бессилён перед этим типом инаковости. Его власть держится на добровольном участии гостей в спектакле, и когда Марго отказывается играть, структурный миф кухни начинает рассыпаться. Гупта и Виджаярагхаван описывают «Hawthorn» как сцену, где *«гости лишь исполняют роли, тщательно прописанные Слоуком»* и где *«ничего... не является непреднамеренным»* [[37, p. 280–281]. Как только появляется фигура, которая не вписывается в этот план и не признаёт его сакральности, ритуал теряет статус неизбежного. Финальный жест — требование приготовить простой бургер и отказ от символического десерта — становится актом гнозиса: распознаванием лжи ложной плеромы и возвращением вещи к её материальному основанию.

Отказ Марго разрушает и спектакль, и миф. Она предлагает не альтернативный сценарий внутри системы, а сам выход: не пытается «исправить» власть, а отказывается признавать её реальность. В гностической модели это функция пневмы — субстанции, не захватываемой демиургом. Её жест размыкает систему, и кухня сгорает вместе с ней как метафора мира, лишённого живого смысла. Телесная инаковость здесь — не «особое тело» в рамках ритуала, а то, что выскальзывает из ритуального кода.

Таким образом, «The Menu» формирует другую линию женской субъектности — не

авторской (как в «Spencer»), не аффективно-политической (как в «Jeanne du Barry»), а экзодической: субъектность как способность покинуть ложную вселенную. Это готовит переход к «Elle», где отказ перестаёт быть выходом и превращается в игру внутри мужской фантазии, открывая ещё один регистр феминистской гегемонии — искажение правила вместо его разрушения.

III.3.4 «Elle» (Пол Верховен, Франция — Германия — Бельгия, 2016): амбивалентная агентность и травма без катарсиса

Фильм Верховена занимает в рассматриваемом корпусе предельную позицию: здесь женская субъектность больше не выражается через отказ («Spencer») или уход («The Menu»), и не оформляет новую плерому («Jeanne du Barry»), а становится внутренним разрывом самой нормы. «Elle» исследует то, что Н1–Н5 называют пределом демиургической женской власти: когда субъектность существует не благодаря преодолению травмы, а внутри неё — как навигация, как перехват сценария, но без очистительного эффекта гнозиса.

Мишель (Изабель Юппер) сталкивается с сексуальным насилием — событием, которое в большинстве классических нарративов запускает дугу спасения, наказания или исцеления. Верховен разрушает эту схему: травма не становится ни началом пути, ни концом, ни моральным уроком. Тело Мишель становится не местом очищения, а поверхностью, на которой травма вновь и вновь разыгрывается в различных сценариях близости; её субъектность проявляется как управление этим повторением, а не как выход из него. Терри Мюррей подчёркивает, что режиссёр сознательно выводит женщину из режима объектности: *«его женские персонажи — активные субъекты, обладающие собственными желаниями и целями, — они не сведены к роли украшения для мужского взгляда»* [38, p.118]. Этот сдвиг разворачивает гипотезу Н1: если женская оптика становится способом структурирования истории, то актер превращается в демиурга — но в «Elle» этот демиургизм разорван изнутри. Мишель не превосходит власть и не выходит из неё — она движется *внутри структуры*, показывая трещины патриархального закона, которые невозможно устранить.

Здесь важен мотив, зафиксированный Абдульджалиль (в пересказе Sorando). Современное кино часто стирает границу между жертвой сексуального насилия и сценарием мазохистских отношений, *«создавая тревожные нарративы, укрепляющие мифы о насилии и женском мазохизме»* [39, p.17]. Верховен сознательно использует эту зону напряжения: Мишель не впадает в мазохистскую фантазию, но и не аннулирует её полностью. Она действует не как согласие и не как сопротивление, а как стратегия движения внутри мифа. Именно такая амбивалентность подтверждает Н3: гнозис здесь возможен только как знание предела, а не как освобождение.

Н2 — женский взгляд как правило — раскрывается в постоянных сценах «редактирования» мира: Мишель управляет ситуациями на работе, в семье, с любовниками. Но в сценах насилия она одновременно субъект и объект. Мюррей называет это кризисом постфеминизма: *«Мишель — это Elle, то есть Женщина как таковая: метафора невозможности феминизма в мире, где мизогиния вписана в культурную ткань»* — «*Michèle is 'Elle' – 'She': a metaphor for the impossibility of feminism in a world indoctrinated with misogyny*» [38, p.118].

В отличие от «Spencer» (где отказ становится актом авторства) и «The Menu» (где отказ — выход), в «Elle» отказ невозможен, а следовательно — не может стать демиургическим жестом. Мишель не говорит «нет» — она говорит «я продолжаю жить», и

эта формула находится за пределами Н5. Она не выходит из игры — она переписывает своё место внутри неё, оставляя систему нетронутой. И это важнейший контр-кейс для всей нашей модели: женская субъектность здесь не превращается в новую норму (плерому), а остаётся движением, навигацией, стратегией между архонтическими механизмами власти.

Поэтому «Elle» столь критична к идее гностического освобождения: здесь нет момента истины как выхода, есть лишь узнавание того, что выхода нет. Травма лишена катарсиса; агентность амбивалентна; инаковость не создает новую норму — она лишь обнажает пределы старой. Верховен показывает: иногда субъектность возможна только как парадокс — как изгиб мифа, а не его разрушение.

Выводы: инаковость как предел и условие новой гегемонии

Блок III.3 показывает, что телесная и мифологическая инаковость не просто усложняет картину женской субъектности, но переводит её в режим предельного опыта. В четырёх фильмах проявляется одна и та же тенденция: попытка выйти за рамки существующего порядка — не к закону, а к другим формам бытия — неизбежно сталкивается с вопросом, - где заканчивается сама возможность выхода? Женское здесь перестаёт быть фигурой, меняющей историю изнутри, и становится тем, через что виден предел самого исторического — той структуры, в которой изменение иногда возможно, а иногда нет.

В утопически-эпистемологическом регистре («*Portrait de la jeune fille en feu*») инаковость ещё может создавать автономное пространство истины: там взгляд и тело функционируют как инструменты познания, а гнозис возможен как полнота присутствия. Но этот тип полноты оказывается не универсальным, а локальным: он существует только внутри тщательно удерживаемого пространства, в ситуации двоих. Уже здесь проявляется первое напряжение: такая плерома не подлежит расширению — она держится на исключении внешнего мира, а значит содержит собственную границу.

Следующий уровень («*The Green Knight*») показывает, что женская инаковость может стать законом самого пути: она структурирует испытание, задаёт форму движения, разрушает героический центр. Однако, превращаясь в архитектора сценария, она не предлагает субъекту состояния целостности. Гнозис достигается не в утопии, а в признании своей конечности. Женская демиургия здесь обнажает: любое движение к истине возможно лишь через распад и самоограничение, а не через торжество. Тем самым инаковость перестаёт быть альтернативой норме — она демонстрирует её условность.

В пространстве отказа («*The Menu*») возникает экзодическая стратегия: женская субъектность проявляется как способность разорвать ложную плерому, выйти из спектакля, отказаться от участия. Это наиболее радикальная модель выхода: здесь инаковость функционирует как отсутствие привязанности к структуре, как возможность ускользнуть. Но именно эта радикальность обнажает новый предел: выход возможен только там, где существует физическое «снаружи». Если системы нет выхода, отказ теряет трансформирующую силу — он просто возвращает субъект в пространство травмы.

На этом пределе стоит «Elle». Здесь женская инаковость сталкивается с неустранимым фактом: иногда никакая форма гнозиса не открывает путь наружу. Травма, насилие и структурная мизогиния не разрушаются ни утопией, ни испытанием, ни отказом. Субъектность существует как навигация внутри повреждённого порядка, не предлагая выхода из него. Инаковость становится не рычагом трансформации, а инструментом переживания несвободы — формой видения, которая не устраняет механизм власти, а

лишь делает его прозрачным. Там, где в «The Menu» ещё возможно физическое «снаружи», в «Elle» его не остаётся: отказ здесь не ведёт к экзоду, а лишь меняет траекторию движения внутри замкнутой системы.

Во всех четырёх кейсах проявляется одно: женская инаковость превращается в границу мыслимого. Она показывает, где кончаются утопия, испытание, выход и гностическое освобождение. Именно поэтому этот блок подводит к новой оптике анализа: от вопроса о равноправии и «субъектности» мы переходим к вопросу о культурной гегемонии исключительности — форме власти, которая не стремится к универсализации, а исходит из уникальности опыта, невозможности его полного вписывания в систему. В этом смысле неогностический феминизм оказывается не просто борьбой за место в старом порядке, а установлением новой нормы, где именно инаковость становится условием и ограничением гегемонии.

IV. Обсуждение. Феминистский дискурс: от равноправия к гегемонии исключительности

IV.1. От режима включения к режиму нормирования

Рассмотренный корпус медиатекстов показывает: женская субъектность в современной визуальной культуре перестаёт функционировать в логике «равного доступа к символам». Во всех трёх исследовательских кластерах прослеживается единое структурное смещение: женская оптика не добивается права быть представленной, а присваивает право определять условия представимости. Речь идёт не о коррекции патриархального канона, а о формировании **нового режима нормы**, в котором феминистская инаковость становится источником организации смысла.

Этот сдвиг нельзя описать категориями равноправия — он ближе к тому, что можно назвать **гегемонией исключительности**. Исключительность здесь не означает привилегию, но задаёт особый статус: женский субъект оказывается тем, кто обладает доступом к механизмам означивания, к фильтрам видимости, к триангуляции желания и распределению аффекта. В терминах предложенных гипотез, это соответствует комбинации H1 и H2: перехват авторства (A+B) и превращение взгляда в правило (структуру видимого).

Важно, что этот режим не стремится к универсализации. Напротив, женская оптика сохраняет статус инаковости, но именно эта инаковость становится механизмом нормирования. Гегемония исключительности заключается в том, что символическая структура перестраивается вокруг особого, а не общего — вокруг того, что раньше считалось периферийным. Женская субъектность становится не новым «типичным субъектом», а новым источником истины, от которого исходит распределение значимого и незначимого.

Таким образом, результаты анализа трёх блоков приводят к единому культурологическому выводу: современная медиакultura формирует режим, где инаковость выступает не объектом толерантности, а **принципом организации нормы**. Это и есть переход от этики равноправия к эпистеме исключительности — к режиму, в котором власть понимается как право реконфигурировать символическое пространство, а не только занимать место внутри него.

IV.2. Производство как власть: semiotic sovereignty и новые визуальные режимы

Гегемония исключительности, обозначенная выше, проявляется прежде всего в изменении самой природы власти. Современная феминистская оптика действует не как корректив внешнего закона и не как борьба за перераспределение репрезентаций, а как производительная сила, формирующая условия видимости. Визуальная культура здесь не отражает уже существующую структуру мира — она создаёт её заново. Именно поэтому речь идёт не о доступе к политическим или социальным ресурсам, а о семиотическом суверенитете: контроле над фильтрами символизации и рамками восприятия, через которые формируются статус, смысл и чувственная читаемость образов.

Этот режим наиболее точно описан фукоянской моделью власти как продуктивной ткани. Власть в медиакультуре не запрещает, а конструирует: задаёт формы чувств, ритмы внимания, конфигурации тел, типы жеста, стандарты эмоциональной приемлемости. Женская субъектность в рассматриваемых кейсах обретает именно этот продуктивный характер: она не столько «освобождается», сколько порождает эстетические условия, при которых освобождение становится возможным или невозможным. Знание, в этой логике, не отделено от производства: то, что может быть воспринято как истина, создаётся в процессе означивания.

Новая феминистская норма закрепляется прежде всего через визуально-аффективные режимы: через паузы, тишину, телесную аргументацию, монтажные разрывы, иконические жесты, устойчивые символы. Эти элементы становятся не стилистическими приёмами, а техниками власти. Материальность взгляда — его задержка, отказ, возврат, прямое сопоставление — превращается в инструмент структурирования опыта зрителя. Здесь *female gaze* работает не как зеркальная инверсия патриархального взгляда, а как архитектура символического пространства, которая определяет, что будет считаться центром, что — фоном, а что — пределом репрезентации.

Важным следствием становится то, что власть смещается на уровень микросцен означивания. Там, где ранее действовали сюжет, закон или социальная роль, теперь действуют ритуалы образа: фриз, хор, повтор жеста, переприсвоение предмета, смена символической окраски костюма, инверсия униформы. Женская субъектность функционирует как агент перераспределения этих микро-сигналов, превращая их в систему легитимации: «кто владеет символами, тот владеет пространством смысла». Именно поэтому гипотезы Н1 (перехват авторства) и Н2 (взгляд как правило) оказываются столь устойчивыми — они описывают не частные случаи, а структуру эстетического контроля.

В психоаналитическом регистре это выражается в перехвате медиаторных функций желания. Когда женский персонаж определяет, что служит барьером, кто поддерживает дистанцию, где возникает сцена признания, он фактически задаёт ритм повествования. Это означает, что власть над желанием становится частью семиотического суверенитета: распределяя нехватку и дистанцию, женская оптика задаёт движение не только сюжета, но и смысла. Желание здесь не просто чувство — это механизм распределения внимания, а потому механизм власти.

На этом основании можно говорить о формировании новых визуальных режимов истины. Они не универсальны и не претендуют на единственно возможную форму репрезентации. Их сила — в способности удерживать исключительность как структурный принцип: истина фиксируется не там, где установлен порядок, а там, где конструируется возможность видеть иначе. Такое понимание власти превращает феминистскую субъектность в актора, который не только говорит, но и устанавливает условия слышимости — не только

смотрит, но и определяет, что может быть увидено.

IV.3. Ремифологизация: женский неомиф как форма современного гностического воображаемого

Переход от равноправия к эпистеме исключительности сопровождается не только перераспределением власти, но и пересборкой мифологического порядка. Современная визуальная культура не ограничивается тем, чтобы корректировать патриархальные нарративы; она создаёт новые мифы, в которых женская фигура становится центральным принципом организации смысла. Однако эти мифы не просто «феминистские» — по своей структуре они гностические: подвижные, анти-закономерные, направленные на разоблачение ложной плеромы и сборку нового символического пространства.

Гностический код проявляется здесь не как исторический пережиток, а как культурная матрица. В гностицизме плерома — это не абсолютная полнота, а структура света, которая удерживается благодаря напряжённым связям между телесным, духовным и символическим. То же происходит в современном кино: женский взгляд превращается в центр синтеза, где соединяются аффект, телесность, ритуал и знание. Этот центр не стремится стать универсальным законом; он действует как пневматический источник видения, то есть как точка, откуда начинается новая семиотическая архитектура.

Именно поэтому анализ трёх блоков приводит к парадоксальному выводу: феминизм не «создаёт» новый мифологический порядок, а активизирует тот, который уже был подготовлен гностическим дискурсом современной культуры. Структуры, в которых женщина становится демиургом, архитектором истории или носителем телесной истины, были невозможны в старом космосе, но естественно возникают там, где номос уже потерял свою сакральность. В условиях разорванного закона и кризиса универсализма женская оптика оказывается ключевым устойчивым источником символической сборки.

В этом смысле *female gaze* выполняет функцию, аналогичную той, которая в гностических системах принадлежала Софии: она назначает центр, а не просто занимает его. Центр символического пространства сегодня возникает не из традиции, не из института, не из закона, а из жеста инаковости, обладающего знанием — из пневмы. Поэтому женская фигура в медиакультуре становится не просто героиней, а инфраструктурой смысла, как мы видели в кейсах «Spencer», «Jeanne du Barry» и «The Green Knight», где именно женский персонаж удерживает конфигурацию времени, ритуала и испытания: её тело, жест, пауза, молчание, взгляд — это элементы нового канона, рождение которого происходит в режиме ремифологизации.

При этом этот неомиф не является стабильным или замкнутым. Он сохраняет гностическую черту — несовместимость полноты и завершённости. Плерома современного феминистского воображаемого всегда открыта трещине: её полнота держится на преодолении или разоблачении ложных тотальностей. Именно эта подвижность мифа позволяет избежать превращения гегемонии в новый номос. Если первый риск феминистской власти — становление нового закона, то второй риск — утрата гностической динамики, без которой субъектность теряет критическую остроту.

Таким образом, ремифологизация в современной медиакультуре — это не украшение феминизма мифом, а превращение феминизма в форму гностического мифотворчества. Женская фигура оказывается демиургическим узлом именно потому, что культура в целом сместилась к гностическому режиму: требованию личного знания, разоблачению номоса, праву инаковости на центр, признанию предела любой полноты. И в этом контексте феминистская гегемония — это не политический реванш, а эстетико-

символический способ пересоздания мира из точки инаковости.

IV.4. Парадоксы демиургии: риск нового номоса и антигнозиса

Переход к гегемонии исключительности обнаруживает внутреннее напряжение, без которого ни один демиургический проект не может существовать. Если женская субъектность становится центром означивания, то возникает риск: новая плерома может превратиться в новый номос. В гностической перспективе это неизбежная динамика — всякая полнота стремится к закреплению, и всякий центр рискует утратить связь с пневматической открытостью. Исследованный корпус медиатекстов подтверждает эту логику: там, где женская оптика становится структурным принципом, открытая инаковость может переходить в закрытую нормативность.

Гностическая мысль изначально предупреждает об этой опасности. Плерома — не закон, а пространство духа; её сила в подвижности, не в фиксированности. Но в культурной практике плерома почти неизбежно стремится к стабилизации. Гегемония исключительности может стать антигнозисом, если начинает диктовать форму видения как единственно возможную. Именно это различает «пневматическую» и «демиургическую» формы власти: первая исходит из знания и инаковости, вторая — из стремления удержать порядок. В современных визуальных текстах обе тенденции присутствуют одновременно.

Новые феминистские мифы, будучи по структуре гностическими, всё же обладают демиургической инерцией. Они создают центры, вокруг которых организуется символическое пространство, — и эти центры могут начать вытеснять всё, что не вписывается в их оптику. Это видно в утопических моделях, которые формируют иллюзию полной гармонии; в эстетизированных «женских пространствах», где инаковость допускается лишь как вариация на заданную тему; в исторических реконструкциях, где женское тело выступает абсолютным медиатором истины. В каждом случае действует один и тот же механизм: чем успешнее работает новая норма, тем выше риск её догматизации.

Второй риск связан с фигурой Закона — тем, что гностицизм называет антигнозисом. Если в первой фазе феминистская субъектность разоблачает номос, то во второй она может сама воспроизводить структуры контроля. Некоторые визуальные тексты демонстрируют именно эту динамику: антиутопии, где логика защиты женской субъектности превращается в риторику исключения; иронические сериалы, где забота становится механизмом мягкого подавления; мифологические реконструкции, стилизующие власть под естественность. Эти формы не разрушают гностическую матрицу — они показывают её границы: любая демиургия стремится к самосохранению, и потому не свободна от риска превращения в новый Закон.

Наконец, существует риск утраты гностической незавершённости. В гностическом горизонте истина не может быть окончательной; она всегда предполагает трещину, возможность утраты, движение к пределу. Современная феминистская культура иногда стремится к полноте — телесной, эмоциональной, мифологической. Но когда полнота становится самоцелью, она теряет пневматическую открытость и превращается в форму нормативности. В этом смысле гегемония исключительности становится устойчивой только до тех пор, пока признаёт собственную неполноту. Там, где исчезает трещина, исчезает гнозис.

Таким образом, демиургическое расширение женской субъектности несёт в себе двойную динамику: освобождение от старого номоса и возможность установления нового. Этот

парадокс не отменяет силы феминистской гегемонии, но требует критической чувствительности к собственным границам. Этот парадокс мы уже видели на уровне конкретных кейсов: от антиутопических миров, где защита женского оборачивается новым тоталитаризмом, до сюжетов, в которых субъектность существует внутри травмы без возможности выхода («Elle»). Если гностический код лежит в основании современной медиакультуры, то единственный способ избежать антигнозиса — удерживать плерому открытой, сохраняя способность к расщеплению, к пересборке, к признанию инаковости как структурного принципа, а не как эстетической метафоры.

IV.5. Открытая инаковость как нормативный горизонт

Если гегемония исключительности формируется на основе гностического дискурса — через разоблачение номоса, перехват истины и создание новых мифологических структур, — то её устойчивость определяется не полнотой, а незавершённостью. В гностической оптике любая полнота должна оставаться незамкнутой, иначе она превращается в закон, утрачивая способность к истине. Поэтому привилегированным нормативным горизонтом современной феминистской власти становится удержание открытой инаковости — такой формы силы, которая не закрепляется в универсальную норму и не подавляет возможность иных центров означивания.

Открытая инаковость — это не слабость и не политическая уступка. Это способ сохранить гностическую структуру знания: трещину, через которую в символический порядок входит свет. В терминах медиакультуры это означает сохранение подвижности визуальных кодов, права на множественную интерпретацию, отказ от закрытого канона от аффективной режиссуры в «Spencer» и телесной плеромы «Jeanne du Barry» до экзодических стратегий «The Menu» и предельной амбивалентности «Elle». Женская субъектность, достигая демиургической позиции, остаётся критически значимой именно тогда, когда не претендует на окончательность — когда её центр не становится неподвижной плеромой, а продолжает функционировать как пневматическая точка сборки, открытая к новому опыту и иной телесности.

Эта позиция особенно важна в условиях, когда феминистские мифы и визуальные режимы уже обладают культурной силой. С одной стороны, они разоблачают старые нормы; с другой — создают новые символические центры, которые могут воспроизводить механизмы исключения. Именно поэтому нормативным требованием становится не отказ от гегемонии, а её рефлексивное структурирование: признание границ, допущение инаковости, отказ от окончательного решения вопроса о видимости и принадлежности. В такой модели власть не закрепляется, а циркулирует, что позволяет сохранять пространство свободы и символической множественности.

В этом заключается принципиальное отличие феминистской гегемонии от исторических форм власти: она не обязана становиться законом. Она может оставаться архитектурой открытого смысла, структуру которой поддерживают взгляды, жесты, телесность и аффект, но которая не кодифицируется в институциональный номос. Такая гегемония не растворяет различия, а удерживает их как источник энергии. Она допускает множественные центры видения и не замыкает смысл в одном мифе, какой бы притягательной ни была его форма.

Именно это возвращает нас к исходному тезису статьи: современная феминистская субъектность является продолжением гностического дискурса, но не обязана повторить его исторические ловушки. Гнозис всегда находился между полнотой и утратой, между знанием и пределом, между светом и законом. Современная медиакультура

воспроизводит эту структуру в новых визуальных формах. Нормативная задача заключается в том, чтобы гегемония исключительности оставалась гегемонией незавершённости — формой власти, которая признаёт собственный предел, а не превращается в новый закон мира.

V. Заключение

Представленный анализ показывает: современная медиакultura демонстрирует не просто усиление женской субъектности, а глубокий культурный сдвиг, который невозможно описать только в терминах социальной борьбы или расширения прав. В трёх исследовательских кластерах — утопиях и антигнозисе, историческом авторстве и телесно-мифологической инаковости — проявляется единая структура: женская субъектность действует как пневматический принцип, присваивая право определять условия видимости, желания и смысла.

Этот процесс не возникает «изнутри» феминистской теории. Напротив, он укоренён в уже произошедшем гностическом сдвиге современной культуры. Визуальная среда мыслит себя через категории гнозиса: разоблачение ложной полноты, приоритет знания над законом, критика номоса, право инаковости задавать символическую структуру мира. Феминизм в этом горизонте выступает не как отдельно взятый политический проект, а как культурная форма гностического отношения к реальности, проявляющая в медиатекстах ту же эпистему: знание против закона, истина против порядка, инаковость против универсализма.

В этом смысле становление феминистской гегемонии — не замена одного центра другим, а симптом более широкого эпистемологического перелома. Женская субъектность оказывается привилегированным носителем гностической функции: она разоблачает номос, пересобирает знаки, назначает символические центры и удерживает пространство незавершённости. Эта функция не сводится к историческому контексту; она отражает культурную логику, в которой истина закрепляется за тем, кто способен видеть иначе.

Однако гностическая природа феминистской гегемонии несёт в себе двойной риск: всякая плерома склонна к превращению в новый номос. Современные медиатексты фиксируют эту двунаправленность: открытость инаковости и опасность её догматизации. Поэтому нормативный горизонт заключается не в отказе от власти, а в удержании гегемонии незавершённости — такой формы силы, которая не превращает исключительность в закон, а сохраняет пневматическую способность к расщеплению и пересборке мира.

Таким образом, **феминистская гегемония в медиакulture предстает как проявление гностической эпистемы, в которой женщина становится фигурой истины именно потому, что культура уже мыслит истину через инаковость.** В этой логике современный визуальный порядок не столько расширяет права, сколько создаёт новый способ быть в мире: через знание, не совпадающее с законом, и через инаковость, становящуюся принципом нормы.

^[1] Цитата приводится по онлайн-версии статьи без пагинации ^[5].

^[2] Далее в тексте термин Subjectivity используется в теоретическом значении: как поле конструирования субъекта (≈ «субъектность», процессы «субъективации»), а не как

бытовая «субъективность» мнений. Далее для краткости используем русское «субъектность», а когда речь о процессах — «субъективация». (Перевод и разграничение — автора.)

[3] Цитата приводится по онлайн-версии доклада без пагинации

Библиография

1. Грамши А. *Тюремные тетради*. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН); 2007. 784 с.
2. Йонас Г. *Гностицизм (Гностическая религия)*. Санкт-Петербург: Лань; 1998. 384 с.
3. ДеКоник Эи Ёприл Д. *Новая эра гностицизма. Как контркультурная духовность производила революцию в религии с античности до наших дней*. Москва: Касталия; 2025. 354 с.
4. Fernández Guerrero O. *Mirada y poder. Una interpretación post-estructuralista del mito de Perseo*. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. 2015; 32(2): 133-147.
5. MacNamara N. *The value of owning the symbols that orientate us within Subjectivity*. *Feminist Theory*. 2024. doi:10.1177/14647001241280268 EDN: BEKHJP.
6. Фуко М. *Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности*. Санкт-Петербург: Наука; 1996. 288 с.
7. Барт Р. *Смерть автора. В: Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс; 1989. С. 384-391.
8. Кулиану И-П. *Древо гнозиса: гностическая мифология от раннего христианства до современного нигилизма*. Москва: Касталия; 2019. 314 с.
9. Butler J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge; 1990. (Цитаты использованы в авторском переводе.) Рус. фрагм.: в: *Антология гендерной теории*. Минск: Пропилеи; 2000. С. 297-346.
10. Braidotti R. *The Posthuman*. Cambridge: Polity; 2013.
11. Cahana-Blum J. *Wrestling with Archons: Gnosticism as a Critical Theory of Culture*. Lanham: Lexington Books; 2019. 199 pp.
12. Лакан Ж. *Четыре фундаментальных понятия психоанализа*. Москва: Гнозис-Логос; 2004. (семинар XI; взгляд как модальность объекта а).
13. De Martini Melo H. *The Triangulation of Desire: A Psychoanalytic Three-Part Structure of Desire and Power in Film*. *Communication & Methods*. 2024; 6(2): 34-51. doi:10.35951/v6i2.232 EDN: MKKJIO.
14. Малви Л. *Визуальное удовольствие и нарративное кино*. В: *Антология гендерной теории: сборник статей*. Минск: Пропилеи; 2000. С. 280-297.
15. Строева О. В. *София Владимира Соловьёва и Матерь Мира Николая Рериха: философско-поэтическое и визуальное воплощение*. *Человек*. 2024; 1: 70-86. doi:10.31249/chel/2024.01.05 EDN: VEPLGL.
16. Строева О. В. *Герменевтика неомифологического образа "Медузы с головой Персея"*. *Наука телевидения*. 2023; 19(4): 13-59. doi:10.30628/1994-9529-2023-19.4-13-59 EDN: ZUHWVA.
17. El-Mengad Y, Chakroune IO. *She's Everything, He's just Ken: A Comprehensive Analysis of Barbie (2023)*. *Journal of Global Cultural Studies*. 2025; 5(1): 1-11. doi:10.32996/jgcs.2025.5.1.1.
18. Adytama RW. *Analisis wacana media kritis terhadap gender equality sebagai konstruksi realitas sosial melalui representasi keragaman gender dalam film Barbie (2023)*. *Lektur: Jurnal Ilmu Komunikasi*. 2024; 7(3). doi:10.21831/lektur.v7i3.23077 EDN: HENZTW.
19. Tallman R. *The Handmaid's Tale, Feminism & the Dangers of Religion*. [conference

- paper]. 2019. URL: https://www.academia.edu/36386514/The_Handmaids_Tale_Feminism_and_the_Dangers_of_Religion (дата обращения 28.12.2025).
20. Güleşçe Ü. *The Biopower and Biopolitics Concepts and Reflections of Them on Women in Margaret Atwood's Novel The Handmaid's Tale*. Mediterranean Journal of Gender and Women's Studies. 2023; 6(2): 444-458. doi:10.33708/ktc.1312679 EDN: PJZKKL.
 21. Hussein N. Sh, Kadhim G. A. *Language and Authority: A Critical Discourse Analysis of Power Structures in The Handmaid's Tale*. Journal of Language and Cultural Studies. 2025; 1(9): 237-349.
 22. De Lima O. P. Jr; Hogemann, E. R. *The Handmaid's Tale: (De)Personification as an Epistemical-Moral Dimension, Founder of the Condition of Subject of Law for Women*. ANAMORPHOSIS – Revista Internacional de Direito e Literatura v 2019;1(5): pp. 69-93. doi: 10.21119/anamps.51.69-93
 23. Wood, C. *"Dear You": Witnessing Trauma in the World of The Handmaid's Tale*. (2022). Honors Theses. 419 pp.
 24. Ahmed, S. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: University Press Ltd; 2014. 256 pp.
 25. Bekers K, Willems G. *The Woman Writer on Film and the #MeToo Literary Biopic*. Adaptation. 2022; 15(3): 332-347. doi:10.1093/adaptation/apab020 EDN: SXSXZZ.
 26. Warner H. *'An indie voice for a generation of women'? Greta Gerwig and gendered auteurism in post-#MeToo cinema*. Feminist Media Studies. 2024; [online first]. doi:10.1080/14680777.2023.2196605.
 27. Asardag D, Komorowski M. *Finally, beyond status quo? Analysis of steps taken to improve gender equality in the European audiovisual sector in light of the #MeToo movement*. International Journal of Cultural Policy. 2025; 31(2): 193-211. doi:10.1080/10286632.2024.2328554.
 28. Пожаров А.И. Гностические образы в визуальной культуре современности // Культура и искусство. 2025. № 7. С. 64-88. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.7.75333 EDN: CAOGR URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75333
 29. Tan C. *A Critical Analysis of Ridley Scott's Napoleon*. Filmvisio. 2024; December. doi:10.26650/Filmvisio.2024.0018.
 30. Печенкин А. А. *Феномен женского в теологии гностицизма и его влияние на христианскую софиологию: религиозно-философский анализ*. Диссертация ... кандидата философских наук. [Место защиты: Тул. гос. пед. ун-т им. Л.Н. Толстого]. Тула, 2011. 167 с. EDN: QFQGRJ.
 31. Predescu A. *Female Authorship and the Documentary Image / Female Agency and Documentary Strategies*. NECSUS: European Journal of Media Studies. 2019; 8(2): 351-359. doi:10.25969/mediarep/13133.
 32. Chen M. *Redefining Female Identity Through the Female Gaze: A Comparative Analysis of Gender Narratives in Feminist Cinema*. Communications in Humanities Research. 2024; 43. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/43/20240160> EDN: YLFZDY.
 33. Guo L. *A Study of the Body Narrative in the Film Portrait de la Jeune Fille en Feu from a Feminist Perspective*. Communications in Humanities Research. 2024; 38. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/38/20240132>.
 34. Neimneh, Shadi & Al-Thebyan, Qusai. *The Obstacle and the Way: Women and Gender in Sir Gawain and the Green Knight*. International Journal of Humanities and Social Science. 2012; 2(16): 235-248. URL: https://www.ijhssnet.com/journals/Vol_2_No_16_Special_Issue_August_2012/25.pdf (дата обращения 28.12.2025).
 35. Cervilla, D. *N A Study of Female Agency in Sir Gawain and the Green Knight*. [MA

Thesis]. University of Castilla-La Mancha, Ciudad Real; 2016.

36. Eden M. *The Reproachful Head of the Green Knight: Exploring the eerie, liminality, deep time and duration in 'Sir Gawain and the Green Knight.'* Journal of Adaptation in Film & Performance. 2022; 16(1): 55-80. DOI:10.1386/jafp_00089_1 EDN: LILUFO.

37. Gupta G., Vijayaraghavan A. P. "Nothing in this kitchen is unplanned": Food as performance in Mark Mylod's *The Menu*. AGATHOS. 2022; 15(2): 275-284. DOI:10.5281/zenodo.13950052.

38. Murray T. *Studying Feminist Film Theory*. Revised edition. Leighton Buzzard: Auteur Publishing; 2019. 134 p.

39. Sorando A. N. *Culpa and Rape Myths: An Adjusted Analysis of Rape Discourses and Myths*. DiVA Portal. 2024.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

В статье проводится исследование траекторий формирования женского властного дискурса на примере анализа художественных фильмов/сериалов, созданных в последние 10 лет кинематографистами европейских стран, России и США. Методология гендерных исследований традиционно сложна и эклектична в силу задач, которые стоят перед гендерной критикой. В данной статье так же используется целый комплекс методологических установок: семиотический анализ, как в классическом варианте, так и в интерпретации гендерной методологии, дисциплинарная теория власти М.Фуко и др. Но сам автор эти методологические подходы интерпретирует как теоретические рамки, а основными методологическими установками называет гностическую герменевтику, феминистскую теорию и визуальные исследования. Такое смешение исследовательских подходов позволяет сделать автору нетривиальные выводы на основе анализируемого эмпирического материала. Автор очень подробно, конструктивно объясняет для чего применяется каждый из методологических подходов и какие выводы на основе визуального материала позволяет сделать. Однако, некоторые сомнения вызывает применение гностической методологии, которая, по словам автора, «позволяет рассматривать медиатексты как сцены борьбы за право означивать». Представляется, что в гендерной методологии – Батлер, Брайдотти, Кристевой и многих других исследователей – достаточно положений и подходов, позволяющих различать объекты культуры (искусства) рассматривать посредством анализа властной функции, включающей и «право означивать». Поэтому финальный вывод автора о том, что феминная гегемония в медиатекстах "предстает как проявление гностической эпистемы" несколько преувеличено. Во-первых, феинная гегемония проявляется и вне гностической методологии. Во-вторых, репрезентацию феминной гегемонии необходимо рассматривать в терминах симуляционности, а не инаковости. вВедь автор сам приходит к выводу, что феминный дискурс просто захватывает "знаки" власти и не предлагает иные траектории диминирования. В связи с этим применение гностической методологии в статье выглядит несколько искусственно. Но это дискуссионное мнение рецензента.

Актуальность статьи определяется и предметом исследования и методологическими установками. Во-первых, тематика визуальной интерпретации властных механизмов не теряет своей востребованности, а только приобретает все более острые вопросы, требующие исследовательской рефлексии. Во-вторых, методологические разработки и в

рамках философских, и социологических, и культурологических штудий продолжают быть востребованными в российском гуманитарном знании.

Научная новизна статьи обусловлена и оригинальностью постановки проблемы, и эмпирическим материалом, и полученными в ходе исследования результатами.

Стиль статьи научный, автор глубоко погружен в анализируемый эмпирический материал, им критически осмыслены все теоретические концепции, которые применяются в статье. Структура текста логична и соответствует всем требованиям, которые предъявляются к научным текстам. Содержание излагается последовательно, выводы основываются на непротиворечивой доказательной базе. Единственно возражение вызывает использование автором понятия «медiateкст» в отношении «кинотекстов». В российской исследовательской литературе под «медiateкстом» принято понимать тексты, созданные телевидением, радио, газетами, интернет-сайтами, социальными сетями и пр. (Т.Г. Добросклонская). Эмпирическую базу статьи все-таки представляют кинотексты.

Библиография полностью соответствует содержанию статьи. Положения, высказанные в статье, содержат конструктивные теоретические идеи, рекомендации, которые, несомненно, можно использовать для проведения дальнейших исследований. Выводы статьи имеют высокую научную ценность, вносят существенный вклад в развитие российского гуманитарного знания. Высказанные в рецензии замечания носят рекомендательный и дискуссионный характер.

Статья полностью соответствует требованиям, предъявляемым научным публикациям.