

Адам Гечи

(Adam Geczy) — преподаватель Сиднейского колледжа искусств на факультете искусства и социальных наук Сиднейского университета (Австралия).

В соавторстве с Вики Караминас выпустил книги «Мода и искусство» (Fashion and Art, 2013), «Двойник моды: репрезентации моды в живописи, фотографии и кино» (Fashion's Double: Representations of Fashion in Painting, Photography and Film, 2015).
adam.geczy@sydney.edu.au

Вики Караминас

(Vicki Karaminas) — преподаватель теории моды и руководитель аспирантуры в Университете Мэсси. Вместе с Адамом Гечи она подготовила к изданию книгу «Конец моды: костюм и одежда в эпоху глобализации» (The End of Fashion: Dress and Clothing in the Age of Globalisation, 2018) и др.
v.karaminas@massey.ac.nz

«Попочкина мелкая чертовка»:

**«Отряд самоубийц»,
феминизм третьей волны,
порнификация
и кврификация Харли Квинн**

Аннотация

Харли Квинн в фильме «Отряд самоубийц» (Suicide Squad, 2016, реж. Д. Эйер) решительно и провокационно порывает со своим первоначальным имиджем в продуктах вселенной DC Comics «Бэтмен: мультсериал» (Batman: The Animated Series, 1992) и «Безумная любовь» (Mad Love, 1994). Прежняя антигероиня, состоящая

в неблагополучных отношениях с Джокером, в фильме превращается в девиантную и дерзкую суперзлодейку. Она больше не носит костюм Арлекина: его сменили чулки в сеточку, короткие бархатные красно-синие шорты, красный бюстгальтер и ботинки Adidas на высоком каблуке. Хотя Квинн выглядела гетеросексуальной и стереотипно женственной, в ее образе всегда ощущался квир-подтекст. В настоящей статье речь пойдет о дресс-коде и атрибутах внешности Харли Квинн. Мы постараемся продемонстрировать, что визуальные маркеры феминности разрушают устоявшиеся представления о гендере и сексуальности и возвращают гетеросексуальность к ее исторически сложившимся установкам и конвенциям.

Ключевые слова: квир; феминизм; фэндом; DC Comics; порнификация; костюм.

Введение

В 1963 году Лесли Гор выпустила удостоенную премии «Грэмми» песню *You Don't Own Me* («Ты не владеешь мной»), в которой девушка предупреждает своего склонного к контролю возлюбленного, что ему не стоит «указывать ей, что делать» или «что говорить», что она не «его игрушка, чтобы выставлять ее напоказ». Песня заняла вторую строчку в рейтинге *Billboard 100* и стала боевым кличем движения за права женщин. Спустя 55 лет, 23 февраля 2017 года, вторая волна феминизма уже, возможно, и стихла (или нет), однако борьба за гендерное (и сексуальное) равенство еще не закончена. На благотворительном вечере в отеле *Stonewall* на Кристофер-стрит в Нью-Йорке — там, где в 1969 году вспыхнул бунт, положивший начало «Движению за освобождение гомосексуалов и лесбиянок»* (*Gay and Lesbian Liberation movement*), — актриса Кейт Бланшетт исполнила версию песни *You Don't Own Me* под фонограмму квир-иконы Дасти Спрингфилд. Одетая в черный пиджак-смокинг и бюстгальтер с блестками, Бланшетт поджимает губы и крутит бедрами, создавая преувеличенно феминный образ. В середине выступления к ней на сцене присоединяются настоящие дрег-квин. Эта сцена весьма примечательна, поскольку Кейт Бланшетт не просто исполняла популярную песню: она была женщиной, играющей роль женщины и — одновременно — дрег-квин. Эта неразрывная двойная спираль, провокативно, но недвусмысленно демонстрировала нестабильность гендера и его искусное конструирование. Позже тем же вечером

* Движение ЛГБТ признано в России экстремистским.

Бланшетт появилась на сцене в шапочке-«киске» — головном уборе, вошедшем в обиход месяцем ранее, после Вашингтонского марша женщин, протестующих против инаугурации президента Дональда Трампа. Предполагалось, что марш также привлечет внимание к теме защиты репродуктивных и гражданских прав и к проблемам иммигрантов. Надев «киску» для выхода на сцену, Бланшетт открыто заявила о женской солидарности.

Теперь перенесемся в 2016 год: в первых сценах фильма Дэвида Эйера «Отряд самоубийц» суперзлодейка Харли Квинн, одетая в майку и трико, висит внутри стальной клетки на импровизированных качелях, напоминающих трапецию цирковой артистки, только эта клетка — ее тюремная камера. Фоном звучит ремейк саундтрека *You Don't Own Me* в исполнении австралийской певицы Грейс и американского рэпера Джи-Изи, и каждое движение Квинн, раскачивающейся на трапеции, выглядит так, словно оно не стоит ей ни малейших усилий. Песня задает тему и интонацию фильма. «Мне скучно. Поиграй со мной», — соблазнительно мурлычет Квинн тюремным охранникам. Песня также служит предупреждением Джокера, который должен быть готов к тому, что героиня не станет терпеть его властное и контролирующее поведение или мириться с ним. Эта женщина обладает агентностью.

В соответствии с духом времени и принципами новой, третьей, волны феминизма текст песни несколько изменился. Девушка больше не требует от парня не указывать ей, что делать или что говорить; теперь он сам (эту партию исполняет Джи-Изи) понимает, что «она круче всех, [он] хотел бы ею похвастаться, сводить ее за покупками в *Yves Saint Laurent*». Но «она не такая», отныне она «сама себе босс и при деньгах». Проследживая генеалогию песни, мы видим, как дискурсы и их репрезентации организуются исторически и цитатно в зависимости от пола и сексуальности. Песня говорит о неподчинении и о гендерном и сексуальном неравенстве. Кроме того, она показывает, какой предстает антигероиня DC Comic Харли Квинн в массовой культуре. Первоначально, в комиксах Пола Дини «Бэтмен: мультсериал» (*Batman: The Animated Series*, 1992) и «Безумная любовь» (*Mad Love*, 1994), она изображается игрушкой Джокера, слепо исполняющей все его прихоти. Впоследствии, однако, в фильме «Отряд самоубийц» (*Suicide Squad*, 2016; реж. Д. Эйер), она уже чувственная танцовщица у шеста и интеллектуалка (в прошлом врач), но одновременно и смазливая бунтарка, самоутверждающаяся и хорошо знающая себе цену.

От арлекинады до антигероини КОМИКСОВ

Действие фильма «Отряд самоубийц» разворачивается после смерти Супермена. Тайное правительственное агентство во главе с Аmandой Уоллер вербует группу заключенных — антигероев из комиксов DC Universe. Уоллер собирает отряд суперзлодеев для выполнения опасной секретной миссии по спасению мира; в обмен заключенным обещают помилование или сокращение срока заключения. Амбициозную и коварную Аманду Уоллер играет Виола Дэвис, а Рика Флага, выпускника Вест-Пойнта и полковника армейского спецназа, возглавляющего отряд самоубийц, — Джоэл Киннерман. В фильме также участвуют Уилл Смит в роли киллера Дэдшота, Адевале Акинуйе-Агбадже в роли Убийцы Крока, Джэй Кортни в роли опытного вора Капитана Бумеранга и Джей Эрнандес в роли пирокинетика Эль Дьябло. Кара Делевинь исполняет роль Чародейки, археолога, в которую вселилось древнее зло, превратившее ее в ведьму, а Карен Фукухара играет Катану, мастера боевых искусств, виртуозно владеющую мечом. Джаред Лето выступает в роли Джокера, безумного и безрассудного сибарита, которого не занимает ничего, кроме возможности пощекотать себе нервы.

«Хорошую девочку» Харлин Квинзель, превратившуюся в «плохую девочку» Харли Квинн, играет Марго Робби. Квинзель работает психиатром в готэмской лечебнице для душевнобольных «Аркхэм», пациентом которой был Джокер. Познакомившись с ним, молодая доктор подпадает под влияние «извращенного ума безумного преступника» (DC Comics n. d.: n. p.). Джокер использует эту возможность, чтобы превратить девушку в подконтрольного ему маньяка-психопата. В ранних версиях сюжета Квин носит подчеркнуто феминизированный облегающий клоунский костюм и играет роль трикстера и шута при дворе Джокера, самозваного короля хаоса. В первой презентации и в мультсериале «Бэтмен» 1992 года она миниатюрна, у нее сильный нью-йоркский акцент, и она буквально смотрит Джокеру в рот, как участница группы поддержки. Она вполне соответствует своему внешнему образу, ведь Арлекин тоже напоминает кулау: традиционная комедия активно обыгрывала стилизованные позы и движения марионетки (Geczy 2017: 23–30). Джокер — кукловод Харли Квинн. Ее феминность акцентируют декоративный белый клоунский воротник и традиционный «рогатый» колпак с маленькими бубенчиками — отсылка к костюму шута.

Хотя у комедии дель арте есть несколько признанных предшественников, например древнеримский фарс ателлана, сама она относится к эпохе раннего модерна и появилась в середине XVI века. Арлекин — своего рода метонимия этого театрального жанра, подчеркнуто стилизованного и построенного на визуальных образах и жестких амплуа, не подразумевающих глубокой психологической драмы. Пол Кастаньо утверждает, что отличительные черты комедии дель арте и маньеризма — это «концентрация на внешних маркерах (костюм, избыточная орнаментальность), отсутствие многоплановости или глубины, преувеличение и искажение, а также внимание к деталям в противовес единству общего дизайна» (Castagno 1994: 85). В значительной степени это применимо и к сюжетам о супергероях и, вне всякого сомнения, к нашей героине. Комедия также синтезировала фарс и ироническую драму. Задолго до появления на свет историй о супергероях каждый комический персонаж репрезентировал определенный типаж, со своим костюмом и набором атрибутов, способностей, желаний и слабостей. Отмечая стереотипность комедии, Констан Мик замечает, что ее персонажи квалифицируются как «типы, и каждый человек, который походит на тот или иной типаж и может быть сведен к нескольким банальным атрибутам, уже до некоторой степени комичен» (Mіc 1980: 162). Именно в этих жанровых рамках и с помощью соответствующих персонажей (Арлекина, Коломбины, Панталоне, Пьеро, Скарамуша, Дотторе и Пульчинелло) как шифров разных персональных и моральных установок можно было пародировать и критиковать современность, успешно переодевая и тем самым маскируя обычных людей, которые раз за разом репрезентировались с помощью набора узнаваемых, но поддающихся трансформации карикатур. В свою очередь, одна из причин популярности супергероев заключается в том, что фанаты могут мгновенно перепрыгнуть из реальности в фантазию (поскольку супергерои в жизни встречаются не часто) и примерить на себя того или иного персонажа, ориентируясь на его атрибуты или черты, которые они ощущают как близкие себе, или чтобы компенсировать какую-либо собственную потребность. Такова сила масок, разоблачающих скрытые склонности и потаенные истины.

В комической пантомиме Арлекин традиционно был очаровательным трикстером. По словам Хелен Тримпи, «Арлекин — это ловкий, плутоватый лакей, или Дзанни, прототипом которого служат двое бергамских слуг эпохи итальянского Возрождения, Арлекино и Бригелла. Он был остроумным, насмешливым и часто малопристойным — черты, генетически восходящие к... древнеримскому фарсу ателлана и греческим мимам-фаллофориям» (Trimpi 1974: 152).

Последнее — отсылка к непочтительным и непристойным комическим сценкам, в которых фигурировали приапические персонажи. Подобно Арлекину, Харли Квинн двоедушна, остроумна, склонна к мрачному озорству, полна сексуальной энергии и служит символом артистизма и игры. В киноверсии, однако, мы видим совсем другую Харли Квинн. Она по-прежнему хитроумная и проворная проказница, но теперь она уверена в себе и сексуально напориста, а вместо костюма Арлекина, обтягивающего тело с головы до пят, она носит откровенно сексуальный наряд.

Отребье из трейлерного парка, или «Девочка-шлюха»

Суперзлодеи в тюремных робах под конвоем военных отправляются из тюрьмы Белль-Рив в аэропорт Мидуэй-сити, чтобы выполнить возложенную на них миссию. Им предлагают подобрать себе «убийственную экипировку» среди содержимого чемоданов с именными наклейками. Харли Квинн открывает чемоданы и роется в них под саундтрек хип-хоп рэпера Эминема *Without Me* («Без меня»). Она достает свои костюмы из предыдущих комиксов, от корсетов до черно-красного шутовского наряда Арлекина, и все их отвергает. Вместо этого она выбирает чулки в сеточку, бархатные красно-синие короткие шорты с подходящим к ним красным бюстгалтером. Квинн из комиксов — верной подружки Джокера, которой он манипулирует и над которой издевается, — больше не существует. Теперь она нечто вроде субкультурной кокетки, благопристойной школьницы, которая превращается в маньячку с помощью маскарадного костюма в стиле панк и бондаж. На ней футболка со слоганом *Daddy's Lil Monster* («Папочкино маленькое чудовище»), который отсылает к ее садомазохистским отношениям с Джокером: он ее папочка, она его маленькое чудовище. Квинн надевает чокер, напоминающий виниловый собачий ошейник, с надписью *puddin* («пирожочек») — ласковым прозвищем, которое она дала Джокеру. Наряд дополняют перчатки без пальцев и белые ботинки *Adidas* на высоком каблуке.

Ее грубые татуировки, напоминающие граффити, и красно-синие хвостики дополняют образ «девочки-шлюхи», приобретший популярность в 1990-х годах благодаря гранж-вокалистке Кортни Лав. Грязные обесцвеченные светлые волосы и неаккуратный макияж Лав, а также ее шелковые сорочки, платья беби-долл, туфли Мэри Джейн на платформе, чулки в сеточку и кожаные куртки превратились в маркеры стиля «девочки-шлюхи», эстетика которого предполагала

смешение стилей гранж, панк и лолита. Молодые феминистки третьей волны использовали этот образ для деконструкции и реапроприации символов мизогинии. «Девочка-шлюха» была политическим заявлением, попыткой транслировать агентность посредством телесных стилизаций. Одна из представительниц третьей волны объясняла: «Задача заключалась в том, чтобы сознательно взять предельно ограничивающие составляющие феминности, карикатурно их гипертрофировать и дестабилизировать, чтобы избавиться от всех засевших в сознании слабостей. Нужно было вернуть себе власть и крикнуть: „Вам нужен женский пол? Вот, пожалуйста. Вот он, как он есть. Вы даже с этим не можете справиться“. Это был вопрос силы и власти» (Barber Way 2015).

Оружие Квинн — бейсбольная бита с нацарапанными на ней словами «спокойной ночи», деревянный молоток или киянка, которые используются в ярмарочном аттракционе «силомер», и револьвер Chiappa Rhino 60DS с белыми плашками на рукоятке и выгравированными на барабане словами «любовь» и «ненависть».

Вернемся к саундтреку *Without Me*, поскольку там есть несколько важных деталей, проясняющих обстановку, в которой живет Квинн в фильме; песня работает как интертекстуальный мнемонический прием, связывающий Эминема с персонажем Квинн. *Without Me* — ведущий сингл четвертого альбома Эминема *The Eminem Show* (2002); песня была записана в честь возвращения певца после триумфа его третьего альбома *The Marshall Mathers LP* (2000). Слова из второго припева: «Угадай, кто вернулся? Шейди вернулся, расскажи всем» — утверждают, что Эминем («Шейди», подозрительная личность) вернулся, чтобы спасти мир. То же самое можно сказать и о Квинн (как и об отряде самоубийц в целом), призванной спасти мир от угрозы, исходящей от группы боевиков, состоящих из черной жижи и множества глазных яблок, именуемых «Глаза Врага». Песня определяет также сарториальный стиль Квинн и объясняет становление ее характера квир-антигероини, которая знает, чего хочет, и знает, как этого добиться. Квинн тоже *возвращается*, движимая мстостью; она избавляется от прежнего облика и отказывается от некогда покорного нрава. Текст Эминема «две девушки из трейлерного парка идут по улице» переключается с образом Квинн, которая выглядит как «отребье из трейлерного парка» — уничижительное прозвище людей с низким социальным статусом, живущих в американских трейлерных парках и в силу бедности и отсутствия возможностей часто ведущих опасную, беспорядочную и криминальную жизнь.

В недавнем интервью журналу *Entertainment Weekly* художница по костюмам Кейт Хоули говорила, что, создавая образ Харли Квинн в фильме Эйера, она вдохновлялась творчеством Деборы Харри, вокалистки *Blondie* (панк-группы новой волны), и гранж-акционистки Кортни Лав. «Для девочек она героиня, — объясняла Хоули. — Важно было понять, как сделать ее сексуальной иначе, не ориентируясь на то, что мужчины считают сексуальным» (Domingo n. d.: n. p.), Харри, с ее волосами, обесцвеченными перекисью водорода, топами с бретельками, цветными колготками и беретами, определила музыкальную сцену 1970–1980-х годов. Журнал *W Magazine* писал: «Она не могла в достаточной степени осознать, что делать с той бездной стилиа и выразительности, которой она обладала, и понять [что именно ее] кокетливая „безбашенность“ и превратила ее в звезду» (Petraica 2017: n. p.). Своим стилем Харри была обязана нью-йоркскому дизайнеру Стивену Спраузу, создававшему «разнообразную одежду в стиле кэмп» на основе подержанных вещей. «Все это было либо гипертрофированно сексуальным, либо предельно эпатажным и смешным, — рассказывала Харри в интервью *VVC*. — Я носила отвратительные леопардовые туфли на шпильках и обтягивающие брюки-капри или бриджи, в сочетании с большими пластиковыми сумками и серьгами-каплями» (Foreman 2014: n. p.).

Подобно Харри, Кортни Лав покупала большую часть своей одежды в секонд-хендах: «У меня было такое, панковское отношение ко всему этому, — говорила Лав, — я просто носила все, что хотела, все, что хорошо на мне смотрелось» (Love 2018: n. p.). Гардероб Лав, демонстрирующий пренебрежение к традиционному вкусу, и ее эпатажные выступления в качестве солистки девичьей группы *Hole* вдохновили феминистские движения середины 1990-х годов *girl power* и *Riot Grrrl*, положив начало феминизму третьей волны. Они стимулировали появление женских панк-групп и групп новой волны, таких как *Bikini Kill*, и призывали к «девичьей» революции, объединившей феминистскую оптику с политикой и стилем панк. Хотя у этого движения не было собственного сарториального стиля, *Riot Grrrl* часто носили футболки с трафаретной печатью и провокационными политическими лозунгами в сочетании с «девичьими» атрибутами — блестками и розовыми сердечками, напоминающими татуировку на лице Квинн. Движение *Riot Grrrl* способствовало появлению новых женских музыкальных групп, вписанных в мейнстрим и агрессивно сексуализированных, таких как *Spice Girls* и *Destiny's Child*. Позднее сингл *Independent Woman* («Независимая женщина») группы *Destiny's Child* использовался в качестве саундтрека к классическому

кинофильму о «девической силе» «Ангелы Чарли» (Charlie's Angels, 2000, реж. МакДжи) с участием Дрю Бэрримор, Люси Лью и Кэмерон Диас¹. Поп-певицы Бритни Спирс, Кристина Агилера и Мадонна исполняли провокационные песни, сопровождаемые чувственными видео, изображающими их как сексуально трансгрессивных, напористых, яростных и независимых. Рэйчел Тирни пишет: «Girl power [теперь] выражала себя еще явственнее, резче, ее звучание будоражило еще сильнее. Требовалось, чтобы певицы полностью контролировали свой имидж, свое звучание и свое послание... Женщины занимали верхние строчки хит-парадов, собирали огромные аудитории во время туров, завоевывали многочисленные музыкальные награды и вообще оставляли парней далеко позади» (Tierney 2016: n. p.).

Отличие от феминизма второй волны в 1970-х годах, лозунгами которого были сестринство и солидарность, сторонники третьей волны поддерживали индивидуальный выбор женщины и концепцию разнообразия. Если представители второй волны протестовали против объективации женщин в ведущих медиа и против порнографии, сторонники третьей волны ратовали за свободное выражение женской сексуальности, бросающей вызов объективации. Их подрывная деятельность была актом сопротивления и реапроприации, и в ней было много иронии. Хороший пример активизма третьей волны — «Парады шлях», начавшиеся в канадском Торонто, а затем распространившиеся по всему миру как реакция на высказывания полицейских чинов, утверждавших, что женщинам, не желающим стать жертвами изнасилования, не стоит одеваться, как «шляхам». Участницы парадов боролись со стереотипами, ассоциированными с сексуальным насилием, и пытались изменить отношение общества к женскому телу. Под лозунгами «Шляха» и «Не указывайте нам, как одеваться» женщины маршировали на шпильках (плохо сочетающихся с самой концепцией парада), в мини-юбках, шортах, стрингах и пэстис, прикрывающих соски. Парады призывали к пересмотру традиции восприятия женского поведения, а их участницы использовали травестию как акционистскую и политическую стратегию. Еще один феномен третьей волны — сообщество SuicideGirls, производители порнографии и женских образов, пропагандирующих плотские утехы. Представители компании, продающей альтернативные изображения женщин на своем сайте и на странице в фейсбуке², утверждают, что ставят своей задачей разрушить традиционные представления о женской красоте и сексуальности, пропагандируя плотские излишества в попытке противостоять нормализующим дискурсам, контролирующим феминность.

Брайан Макнейр поясняет: «В отличие от своих предшественниц, „плохие девчонки“ часто конструируют провокативно-сексуализированные образы — как собственные, так и других женщин. Манипулируя этими образами, они стремятся изменить контекст их восприятия и потребления, открывая возможности для их альтернативных интерпретаций» (McNaig 2002: 199–200).

Позднее критики обвиняли сторонников этой разновидности индивидуального самовыражения и представителей «девичьего», или «просексуального» феминизма (do-me feminism), в поддержке «скабрезной культуры», феномена, который Памела Черч Гибсон именует «порностилем — короткие юбки, облегающие топы и очень высокие каблуки» (Church Gibson 2014: 191).

ФЕМИНИЗМ, ПОРНОСТИЛЬ или просто квир

Арил Леви во введении к книге «Женские шовинистические свиньи: женщины и расцвет похабной культуры» пишет, что Бритни Спирс и полнометражная версия «Ангелов Чарли» свидетельствуют о росте популярности изображений обнаженных женских тел в массовой культуре. «Я переключала канал и видела, как почти голые крошки в обтягивающей униформе подпрыгивали на батутах», а звезды «Ангелов Чарли» появлялись в кадре «в разных версиях костюмов в стиле „софт-порно“, одетые как гейша из массажного салона, доминатрикс [и] йодлирующая Хайди в альпийских бюстье». Полуобнаженное «вибрирующее тело Спирс настолько примелькалось» Леви, что ей казалось, будто она когда-то ходила с ней на свидания (Levy 2005: 1–2). Примечательно, что, говоря о Спирс, Леви использует гетеросексуальный «мужской» язык, как будто она «парень», рассказывающий о своих «крошках»; возможно, она просто имитирует мужскую оптику и имеет в виду, что образ Спирс изначально конструировался как объект сладострастного мужского взгляда. Независимо от намерений Леви, ее оптика и речь, без сомнения, проникнуты квир-коннотациями, а ее субъективная позиция предполагает размывание границ между гетеро- и гомосексуальностью, между мужским и женским. Концептуальные и репрезентативные конструкции, ассоциированные с категориями гетеросексуальности и феминности, а также способы их интерпретации, использования и отвержения переворачиваются вверх дном. Иначе говоря, мы имеем дело с реверсивной оптикой: объективированный субъект зеркалит вуайериста. Леви продолжает: «В моем социальном окружении происходили

странные вещи. Мои знакомые (женщины) любили ходить в стриптиз-клубы, чтобы посмотреть на (стриптизерш). Это было сексуально и весело, объясняли они; ощущалось как нечто раскрепощающее и революционное» (Ibid.: 2). Квир-коннотации этого текста способствуют деконструкции гетеросексуальной идентификации и создают возможности для квир-интерпретаций. Лесбийские желания выглядят здесь чем-то угрожающим, нуждающимся в контроле (даже с точки зрения Леви, которая находит странным, что ее подруги любят смотреть женский стриптиз), поскольку они отвергают и подрывают мужскую власть и привилегии. Еще больше Леви удивляет тот факт, что эта новая так называемая «скабрзная культура», из-за которой женщины одеваются и ведут себя «плохо», не положила конец феминизму; напротив, благодаря ей феминизм восторжествовал — как минимум отчасти. Женщины уже «заслужили право читать Playboy [и] делать бразильскую эпиляцию зоны бикини» (Ibid.: 4). Теперь, пишет Леви, «для нас настало время присоединиться к братской вечеринке поп-культуры, на которой все это время развлекались мужчины» (Ibid.). Пересечение моды и порнографии превращало женщин из «пассивных немых объектов мужского взгляда» в «сексуальных субъектов, имеющих собственные желания» (Gill 2008: 42). Порнификация визуальных материалов, или нормализация порнографии, в том числе порнографической эстетики, стиля, поз и жестов в культурной индустрии, стала типичной составляющей женских — а также и мужских — образов.

Интенсификация зримости и проникновения жесткой и мягкой порнографии в непорнографические контексты, рекламу и телевидение изменила отношение общества к сексу и телу, его образу и репрезентациям (McNair 2002; Lynch 2012). Радостная апроприация сексуально откровенных и развязных стилей одежды вкупе с дискурсами, ассоциированными с защитой гражданских прав и расширением возможностей для женщин, сопрягается с феминизмом третьей волны благодаря разработке концепции квира в 1990-х годах и актуализации нескольких ключевых установок: отказа от свойственной феминизму второй волны эссенциалистской позиции, вменяющей женщинам пассивность и склонность к поддержке патриархата и мужского взгляда; отказа от гендерной бинарности в пользу гендерной амбивалентности; постулирования самооценности сексуальности и сексуального самовыражения и интерпретации порнографии как революционного метода трансгрессии и сопротивления. Разнообразие подходов позволило глубже интерпретировать гендерную проблематику и лучше понять, как женская телесность и субъектность

переживаются и репрезентируются в популярной культуре в качестве источника удовольствия и объекта критики. Все это можно назвать «соглашением об удовольствии» (термин Кристин Гледхилл), способом «переосмысления отношений между медиапродуктами, идеологическими установками и аудиторией» не как абстрактных текстовых высказываний, а как непосредственно ассоциированных с жизнью социально-культурных категорий (Gledhill 1990: 169). В эссе «Супергерои и феминизм третьей волны» Нил Кертис и Валентина Кардо утверждают, что изменение образов супергероинь — от «хорошей девочки» к «плохой», предпочитающей откровенные костюмы, особенно в произведениях писательниц и женщин-иллюстраторов, — это следствие секс-позитивной программы феминисток третьей волны и пересмотра ими риторических стратегий сопротивления (Curtis & Cardo 2018: 384).

После Второй мировой войны женские персонажи в комиксах все больше сексуализировались, подстраиваясь под вкусы военных. «Удлиненные тела, огромные груди, осиные талии и минимум одежды» (Ibid.), соответствующие образу «хорошей девочки», в работах иллюстраторов-феминисток 1990-х годов превратились в атрибуты «скверной девчонки». Именно это проделала с Харли Квинн художница Аманда Коннер в выпущенной DC Comics серии «Харли Квинн» (Harley Quinn, 2000–2004), повлиявшей на образ героини фильма «Отряд самоубийц». Персонаж Квинн был создан Полом Дини и Брюсом Тиммом. Впервые героиня появилась в мультсериале «Бэтмен» (Batman: The Animated Series, 1992), где она изображалась клоунессой в костюме Арлекина, безнадежно застрявшей в нездоровых отношениях с Джокером. В руках Коннер, однако, Квинн превратилась в гиперсексуальную и уверенную в себе антигероиню, одетую в облегающие штаны и короткий топ и склонную к полиамории: теперь она впутывалась в любовные отношения с еще одной антигероиней DC, доктором Памелой Лилиан Айсли, известной под прозвищем Ядовитый Плющ.

Кейт Хоули, художница по костюмам, одевавшая героев «Отряда самоубийц», усмотрела сходство между отношениями Квинн и Джокера, с одной стороны, и романтическими альянсами персонажей культовых фильмов «Прирожденные убийцы» (Natural Born Killers, 1994, реж. О. Стоун; в главных ролях Вуди Харрельсон и Джульетт Льюис) и «Сид и Нэнси» (Sid and Nancy, 1986, реж. А. Кокс; в главных ролях Гэри Олдман и Кэрол Уэб), с другой. «Прирожденные убийцы» — это история серийных убийц-психопатов, прославившихся на весь мир благодаря медийной шумихе; «Сид и Нэнси» — фильм

о бас-гитаристе Sex Pistols Сиде Вишесе, убившем свою подругу Нэнси Спанжен. Главные герои обоих фильмов «не могут вынести разлуки. Не могут вынести совместности. У них симбиотические отношения» (Vejevoda 2016: п. р.). Джокер страстно любит Харли Квинн, однако пытается убить ее, утопив в чане с кислотой, оскорбляет и отвергает ее. Нельзя сказать, впрочем, что сама Квинн безоговорочно гетеросексуальна. Почти 25 лет, с момента появления Харли в мультсериале «Бэтмен» (1992), Квинн поддерживает квир-отношения с Ядовитым Плющом. В мультсериале две антигероини встречаются во время кражи бриллианта в готэмском музее. Убегая, они садятся в розовую спортивную машину Ядовитого Плюща, на которой красуется номерной знак Rosebud (слово, в разговорной речи означающее «клитор»). В финале сцены Ядовитый Плющ восклицает: «Это может стать началом прекрасной дружбы»³. Хотя обе женщины изображаются как гетеросексуальные и стереотипно феминные, сцены с их участием содержат скрытый, или латентный, подтекст, намекающий на квир-отношения. Они болтают, лежат в одной постели, тусуются в нижнем белье в убежище Плюща, флиртуют и вместе принимают душ в тюрьме. Как считает Фуко: «Не следует производить здесь бинарного разделения на то, о чем говорят, и то, о чем не говорят, нужно было бы попытаться определить различные способы не говорить об этом... Имеет место не одно, но множество разных молчаний, и они являются составной частью стратегий, которые стягивают и пересекают дискурсы» (Фуко 1996: 123–124).

Опираясь на Фуко, Ева Кософски-Седжвик пишет, что «латентность сама по себе является перформансом, стимулом к которому служит речевой акт молчания» (Kosofsky Sedgwick 1990: 4, курсив оригинала). Только в 25-м выпуске Харли Квинн и Ядовитый Плющ поцеловались, а авторы серии Аманда Коннер и Джимми Палмиоти подтвердили в твиттере DC Comics, что Квинн и Плющ состоят в свободных отношениях. «Да, они любовницы без моногамной ревности»⁴.

Нарративы СТИЛЯ

Как мы писали в книге «Квир-стиль», «квир... стремится уклониться, подорвать, спародировать и в конце концов искоренить бинарность „гетеро“-„гомо“, которая является навязанной бинарностью» (Geczy & Karaginas 2013: 3). Именно одежда, стиль и внешний облик демонстрируют, что квир — это не столько категория или система,

сколько «динамика ускользания, пересмотра, подрыва, преувеличения и восстановления» (Ibid.). Как выразились Джейн Гейн и Шарлотта Херцог, «костюм репрезентирует гендер как нечто самоочевидное или естественное, а затем отступает на задний план в качестве „одежды“, оставляя коннотацию „феминности“» (Gain & Herzog 1990: 10). Несмотря на то что цитируемая работа посвящена кинематографическому костюму (что, впрочем, переключается с темой нашей статьи), цель ее авторов — привлечь внимание к ярко выраженной способности одежды не только конструировать идентичность, но и заявлять о позиции субъекта. Именно способность моды конструировать высказывание «Я есть» делает одежду перформативным (и исповедальным) текстом, обнажающим и маскирующим возможности и смыслы. Кософски Седжвик, занимавшаяся квир-подтекстами кинофильмов, утверждает, что квир-интерпретаторы «стремятся сделать возможности и желания зримыми, сделать неявное явным; протащить квир-репрезентации туда, куда их нужно протащить... и подавить искореняющие квир импульсы там, где их нужно подавить» (Kosofsky Sedgwick 1993: 2). Если взглянуть с этой точки зрения, то выясняется, что в фильме «Отряд самоубийц» — например, в сцене в ночном клубе — множество подтекстовых сигналов, отсылающих к квир-культурным и исторически сложившимся феноменам, которые, можно сказать, и репрезентируют квир.

Подобно Деборе Харри и Кортни Лав, которые до начала музыкальной карьеры работали в секс-индустрии (Харри — танцовщицей гоу-гоу и «зайкой»-официанткой в клубе Playboy, а Лав — танцовщицей топлесс), Харли Квинн появляется в сцене в ночном клубе как исполнительница эротического танца на коленях. На ней черно-золотое платье из ламе с блестками и ромбовидным арлекинским узором, отделанное по краям золотой вышивкой. Она больше не носит декоративный белый шутовской воротник и черно-красный костюм Арлекина; ее наряд выглядит прототипом моды 1970-х годов, получившей название диско-шик. Этот стиль подчеркивал индивидуальность и свободу и демонстрировал открытую и агрессивную сексуальность: обтягивающие платья из джерси, облегающие брюки из спандекса, струящиеся юбки-макси, открывающие пышные бедра, и платья с воротником халтер, обнажающие спину. В такой одежде тело чувствовало себя свободным. Эта мода сложилась как следствие десятилетних социальных протестов и политических движений, феминизма, раскрепощения и сексуальной революции. Стиль диско позволил мужчинам заниматься вещами, которые традиционно считались женскими: прихорашиванием, уходом за внешностью, увлечением

модой — от имиджа мачо до возмутительной андрогинности, представлявшей собой «один из величайших образов чувствительности кэмп» (Sontag 1964: n. p.). Описывая изменение представлений о маскулинности в 1970-х годах, дизайнер Ив Сен-Лоран говорил, что «новое поколение мужчин более свободно. Они не боятся выглядеть недостаточно мужественно. Раньше всегда существовали какие-то табу» (ultimatehistoryproject.com). Стиль диско ассоциировался с «эротикой, романтизмом и материализмом», с исследованием собственного тела и с возможностью перемен (Dyer 1979: 23).

Сцена в ночном клубе в фильме «Отряд самоубийц» отсылает к нью-йоркскому клубу 1970-х годов «Студия 54» с его осветительными установками на возвышении танцпола, зеркалами от пола до потолка и «уголками для бесед» с бархатными банкетками вокруг низких столиков из люцита. По наблюдениям журналиста Эда Маккормака, модные пристрастия посетителей «Студии 54» были разнообразны: «от костюмов от Пьера Кардена до серебряной космической одежды, от оригинальных дизайнерских работ [Роя] Холстона до платьев с открытой спиной, — все оттенки, тренды и фетиши шика, кэмп и квира» (Mankowski n. d.: n. p.). Известная как «Содом и Гоморра хай-стрит» (thedailybeast.com n. d.: n. p.), «Студия 54» притягивала знаменитостей из мира моды, кино, музыки и искусства. Энди Уорхол, Элтон Джон, Шер, Грейс Джонс и Мик Джаггер были ее постоянными посетителями. На свой 30-й день рождения Бьянка Джаггер появилась в клубе в платье от Roy Halston и в туфлях от Manolo Blahnik и проскакала по танцполу верхом на белой лошади. Ее фотография, сделанная модным фотографом Роуз Хартман, превратилась в символ избыточности, ассоциировавшейся с 1970-ми годами — эпохой «секса, наркотиков и диско» (Rantag 2017: n. p.). «Мы были поколением, чья молодость пришлась на время между противозачаточными таблетками и СПИДом, — рассказывает модельер Диана фон Фюрстенберг, — и мы действительно знали толк в *веселье*... Я надевала ковбойские сапоги, садилась в свой „мерседес“, парковалась по соседству, заходила туда на пару часов, находила кого-нибудь и уезжала» (Colacello 1996: n. p., курсив автора). Редактор Vogue Диана Вриланд и модельеры Рой Холстон, Ив Сен-Лоран, Кельвин Кляйн, Карл Лагерфельд и Валентино были завсегдатаями клуба, где была принята «политика бархатного каната».

В сцене в ночном клубе Квинн извивается и дергается (подобно марионетке-Арлекину в музыкальной шкатулке), прижимаясь в беспорядочном танце к другой танцовщице, а Джокер сидит на бархатной банкетке; его рубашка с широкими отворотами расстегнута до пояса,

обнажая грудь и многочисленные татуировки. На нем золотые часы Rolex, перстни, пистолетная кобура, золотые цепи и декоративные серебряные накладки на зубах — цацки в стиле хип-хоп-гангстера, указывающие на принадлежность Джокера к бандитской и тюремной культуре. Украшения на его теле, обилие драгоценностей и рубашка-смокинг с развязанным галстуком-бабочкой, а также нарочитые позы подчеркивают его статус «папочки-сутенера». Эта роль становится еще очевиднее, когда он свистом подзывает Харли Квинн, говорит ей: «О-о, иди к папочке», а затем предлагает ее сексуальные услуги своему собеседнику Монстру Ти (которого играет рэпер Коммон), заявляя: «Ты — мой подарок этому симпатичному жеребцу. Ты отныне будешь с ним».

При первой встрече с Джокером в клубе Монстр Ти расхваливает его маскулинную энергию, покоровшую Харли Квинн: «Ты счастливчик, эта сучка настоящая дьяволица», — говорит он Джокеру. На что Джокер отвечает: «Зубы мне заговариваешь? Ха-ха-ха». Сутенер — это «аристократ» гангста-культуры, «которым восхищаются и которого признают», и он носит на теле все атрибуты своей «репутации, имиджа и досуга». Деньги, статус, женщины — равноценные составляющие его успеха. Состоятельный «папик-сутенер», поясняет Эйтн Квинн, «озабочен тем, чтобы с максимальной пышностью продемонстрировать свое материальное благосостояние („кабриолет Caddy“, „шмотки“ и „цацки“). Коммодификация женщин („шлюх“, „первоклассных сук“) гиперсексуальным сутенером находит выражение в скабрзном жаргоне» (Quinn 2000: 121–122).

Эта сцена интересна тем, что Джокер подспудно маркирует свою принадлежность к «черным», используя то, что Кэрл Туллох называет «нарративами стиля» (Tulloch 2017: 2). Речь идет о сочетании аксессуаров, прически и костюма, вместе формирующих узнаваемый стиль. Связи между этими модными атрибутами конструируют знаковую систему, которая производит смыслы. Хотя связь между объектом (знаком) и его значением (означаемым) произвольна и обусловлена лишь социальными конвенциями, смысл (в данном случае — гангста-сутенер) насыщен знанием и властью. В образе гангста-сутенера Джокер апроприрует разнообразные рэп-неологизмы и переносит их на культуру, которую он стилизует и пародирует. Выбирая правильный стиль одежды и перенимая жаргонные выражения, Джокер подает себя публике как афроамериканца, опираясь на стереотипы, связанные с гангста-сутенером. Это спорный эпизод, поскольку он поддерживает негативные расовые и гендерные стереотипы. И вместе с тем он неоднозначен: в нем просматривается квир-подтекст. Внешность

Джокера во многом отсылает к облику андрогинных музыкантов Мэрилина Мэнсона и Дэвида Боуи, намеренно травестировавших гендерные маркеры с помощью макияжа, блесток и бисексуального языка тела. Инопланетное альтер эго Боуи 1970-х годов, Зигги Стардаст, с его пышными рыжими волосами и обтягивающим трико, превратился в квир-икону. Готическая бледность, «смоки» и помада Мэнсона создают образ полиморфного демона. Его связь с виновником массовых убийств Чарльзом Мэнсоном⁵, сатанизмом и насилием хорошо коррелирует с криминальным безумием Джокера. Коротко говоря, гендерная амбивалентность Боуи и Мэнсона возвращает маскулинность и гетеросексуальность к исторически сложившимся установкам и конвенциям гендера и сексуальности. Их выход за рамки гендерно маркированных стилей и сексуальных репрезентаций можно описать как «внегендерный поток» (термин, введенный Джеки Стейси). Это способность легко пересекать границы темпоральных регистров и разрушать имманентность цитаций.

Интерпретация героя как квир-персоны — это новый взгляд на реальность, ведь оптика аудитории разнообразна и основана на социокультурных и исторических прецедентах и личном опыте. Возьмем, к примеру, отношения Джокера и Квинн: в комиксах Квинн вступает в полиаморную связь с Ядовитым Плющом, однако это никак не меняет ее дисфункциональные и нездоровые отношения с Джокером; в экранизации, напротив, сами эти отношения, граничащие с насилием и садомазохизмом, наделяются квир-потенциалом.

Одежда неразрывно связана со стилем; с помощью вещей, которые человек носит, и способа, которым он их носит, выражается его самосознание, претензии на выбор сексуальных практик и идентичности. Садомазохизм прочно ассоциирован с дресс-кодами, репрезентирующими каноны обеих ролей. Квинн называет Джокера «папочкой» и носит футболку с надписью «Папочкино маленькое чудовище». Она дает ему прозвище «Пирожочек», и это слово начертано на ее золотом чокере (или собачьем ошейнике) и на подвеске на золотой цепочке, которую мы видим на ней в сцене в ночном клубе. Послание, которое несут в себе футболка и аксессуары, абсолютно недвусмысленны: Квинн подчиняется власти Джокера. Они король и королева Готэм-сити. Угрожая бросить Квинн в чан с кислотой, Джокер спрашивает ее: «Умрешь ли ты за меня?» Далее следует диалог или вербальный контракт между доминантом-«верхним» и его добровольной «нижней»:

- Будешь ли ты жить для меня? — спрашивает Джокер.
- Да, — отвечает Квинн.

— Осторожно. Никогда не произноси эту клятву не подумав. Страсть приводит к уступкам, уступки — к подчинению. Ты хочешь этого? — спрашивает он ее.

— Хочу, — говорит Квинн.

— Скажи это. Скажи это. Скажи это. Проси-проси-проси-проси-проси! — умоляет Джокер.

— Прошу, — говорит Квинн.

— О боже, как ты хороша!

Квинн соглашается нырнуть в чан с кислотой, чтобы доказать Джокеру свою преданность и верность. Взаимный и равный обмен властью подтверждается, когда Джокер ныряет следом, чтобы спасти ее, и появляется на поверхности, держа ее в объятиях: поступок Джокера скрепляет «контракт». Одним из условий садомазохизма является контракт «удовольствия», основанный на доверии и договоренностях. В основе практик бондажа, дисциплинирования и садомазохизма, или BDSM, лежит «экономика преобразования — раба в хозяина, хозяина в раба, взрослого в ребенка, боли в удовольствие и обратно» (Geczy & Karaginas 2013: 100). По словам Фуко, это «имя, обретенное наконец практикой, древней, как сам Эрос; это массовое явление культуры, возникшее именно в конце XVIII в. и воплотившее в себе одно из величайших преобразований сферы воображаемого в Западной Европе; это неразумие, представшее бредом сердца» (Фуко 2010: 424).

Освобождение сцены в ночном клубе от нормализующей парадигмы и сопряжение ее с парадигмой, встроенной в феминистский нарратив, выглядит следующим образом. «Ты счастливчик, эта сучка настоящая дьяволица», — говорит Монстр Ти Джокеру, замечая Квинн на танцполе. В хип-хоп-культуре «сучка» — маркер силы и власти. В 1980-х годах, когда это слово вошло в хип-хоп-лексикон, оно ассоциировалось с мизогинией и насилием. Даже в комиксах и графических романах, пишет Шеннон Остин, «женщины-злодейки не могут избежать ярлыков; слово bitch („сучка“) по отношению к ним также используется, хотя и в виде коллоквиализма *beotch*» (Quinn 2000: 287). Айс-Ти читал рэп о том, как «поколотил сучку», которая ему дерзила, а Доктор Дре в песне «Сучки тоже люди» (*Bitches Ain't Shit*, 1992) называл женщин «шлюхами и штучками». Короче говоря, женщины изображались коварными манипуляторшами, жадными до денег, и так было до 1990-х годов, когда Трина Ти исполнила сингл «Самая скверная сучка» (*Da Baddest Bitch*, 1999), выступив против хип-хоп-индустрии, ориентированной на сугубо мужскую аудиторию. Исполнительницы хип-хопа и феминистки третьей волны присвоили себе это слово как слоган «девичьей силы» и символ борьбы с патриархатом.

Вернемся к сцене в ночном клубе. Джокер предлагает Квинн Монстру Т. в качестве соблазнительного подношения: «Ты — мой подарок этому симпатичному жеребцу. Ты отныне будешь с ним», — говорит он. Квинн наклоняется к Монстру Ти, мурлычет и твякает, как «скверная сучка», и говорит: «Сладенький! Хочешь меня? Я вся твоя». Монстр Ти отказывается от услуг Квинн, боясь рассердить Джокера, посягнув на «его женщину». На это Квинн отвечает: «В чем дело? Я тебе не нравлюсь? Ну так не трать мое время!» — и уходит. В этом эпизоде Квинн наделена собственной волей и властью, а «уголок для бесед» превращается в сложно устроенную декорацию, сексуальный театр, где Джокер и Квинн борются за лидерство. Силы игровых равны, и каждый пытается взять верх.

Заключение

Сторонники «девической силы» и феминизма третьей волны видят в Харли Квинн яркий образ новой феминности, «постженщины», не вписывающейся в мир бинарных категорий. С одной стороны, Квинн — преувеличенно сексуализированный и стереотипный персонаж: она потакает мужским фантазиям, подтверждает жизнеспособность жестких гендерных дифференциаций и представляет собой всего лишь фетишизированный сексуальный объект, угодный мужскому взгляду. С другой стороны, Квинн — трансгрессивная героиня, она усложняет феминный образ и бросает вызов представлениям о сексуальности, которые сводят гетеросексуальность к ее историческим установкам и конвенциям. Привлекательность Харли Квинн заключается прежде всего в ее способности демонстрировать изменчивость гендерных и сексуальных идентичностей и их репрезентаций в массовой и повседневной культуре. Как замечал Бэтмен, «Харли Квинн никогда не была ангелом» (Dini 2009: 70).

Перевод с английского Елены Кардаш

Литература

Фуко 1996 — Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996.

Фуко 2010 — Фуко М. История безумия в классическую эпоху / Пер. с фр. И. К. Стаф. М., 2010.

Austin 2015 — Austin S. Batman's female foes: The gender war in Gotham City // *The Journal of Popular Culture*. 2015. 48:2. P. 285–295.

Ayer 2016 — Ayer D. Suicide Squad, United States, DC Entertainment, Warner Brothers.

Barber Way 2015 — Barber Way M. My kinderwhore education // I-D Magazine. 2015. June 21. i-d.co/article/my-kinderwhore-education (по состоянию на 08.10.2024).

Castagno 1994 — Castagno P. The Early Commedia Dell' Arte, 1550–1621: The Mannerist Context. N. Y.: Peter Lang, 1994.

Church Gibson 2014 — Church Gibson P. Pornostyle: Sexualised dress and the fracturing of feminism // Special Issue: Fashion and Porn. Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture. 2014. Vol. 18 (2). P. 189–206.

Colacello 1996 — Colacello B. The seventies: Anything went // Vanity Fair. 1996. September 4. www.vanityfair.com/news/1996/03/studio-54-nightclub-new-york-city (по состоянию на 08.10.2024).

Curtis & Cardo 2018 — Curtis N., Cardo V. Superheroes and third wave feminism // Feminist Media Studies. 2018. 18:3. P. 389–396.

DC Comics n. d. — DC Comics. www.dccomics.com/characters/harley-quinn (по состоянию на 08.10.2024).

Dini 2009 — Dini P. Batman: Mad Love and Other Stories. N. Y.: DC Comics, 2009.

Domingo n. d. — Domingo N. S. You don't own Harley: Why it is important that Suicide Squad features a Feminist anthem. www.themarysue.com/you-dont-own-harley (по состоянию на 08.10.2024).

Dyer 1979 — Dyer R. In defense of disco // Gay Left. 1979. 8. Summer. History of Emotions. Insights and Research. www.history-of-emotions.mpg.de/texts/in-defence-of-disco (по состоянию на 08.10.2024).

Foreman 2014 — Foreman K. Debbie Harry: New York doll. BBC. 2014. October 21. www.bbc.com/culture/story/20140224-debbie-harry-new-york-doll (по состоянию на 08.10.2024).

Foucault 1965 — Foucault M. Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason. London: Tavistock, 1965.

Foucault 1978 — Foucault M. The History of Sexuality, Volume 1, An Introduction / Transl. R. Hurley. N. Y.: Pantheon, 1978.

Gain & Herzog 1990 — Gain J., Herzog C. Fabrications: Costume and the Female Body. N. Y.; London: Routledge, 1990.

Geczy 2017 — Geczy A. The Artificial Body in Fashion and Art: Marionettes, Models and Mannequins. London; N. Y.: Bloomsbury, 2017.

Geczy & Karaminas 2013 — Geczy A., Karaminas V. Queer Style. London; N. Y.: Bloomsbury, 2013.

Gill 2008 — Gill R. Empowerment/sexism: Figuring female agency in contemporary advertising // Feminism and Psychology. 2008. 18:1. P. 35–60.

- Gledhill 1990* — Gledhill C. Pleasurable negotiations // S. Thornham (ed.). *Feminist Film Theory*. N. Y.: New York University Press, 1990. P. 64–89.
- Haden-Guest 2015* — Haden-Guest A. The opening night of Studio 54 was exactly the hedonistic riot that you would expect. *thedailybeast.com*. 2015. December 7. www.thedailybeast.com/the-opening-night-of-studio-54-was-exactly-the-hedonistic-riot-you-d-expect (по состоянию на 08.10.2024).
- Kosofsky Sedgwick 1990* — Kosofsky Sedgwick E. *Epistemologies of the Closet*. London: Penguin, 1990.
- Kosofsky Sedgwick 1993* — Kosofsky Sedgwick E. *Tendencies*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Love 2018* — Love C. Courtney Love on the return of grunge and glamour // *The Evening Standard*. 2018. February 14. www.standard.co.uk/lifestyle/esmagazine/courtney-love-on-the-return-of-grunge-and-glamour-a3764291.html (по состоянию на 08.10.2024).
- Levy 2005* — Levy A. *Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture*. London; Toronto; Sydney: Free Press, 2005.
- Lynch 2012* — Lynch A. *Porn Chic: Exploring the Contours of Raunch Eroticism*. London; N. Y.: Berg, 2012.
- Mankowski n. d.* — Mankowski D. *The Ultimate History Project* // ultimatehistoryproject.com. ultimatehistoryproject.com/disco-fashion.html (ссылка недоступна).
- McNair 2002* — McNair B. *Striptease Culture; Sex, Media and the Democratization of Desire*. London; N. Y.: Routledge, 2002.
- McG 2000* — McG. *Charlies Angels*. United States: MGM, 2000.
- Mic 1980* — Mic C. *La Commedia dell'arte ou le théâtre des comediens italiens des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Librairie Théâtrale, 1980.
- Petrarca 2017* — Petrarca E. Debbie Harry of Blondie defined the punk style that is everywhere today // *W Magazine*. 2017. May 5. www.wmagazine.com/gallery/debbie-harry-blondie-best-style-moments/all (по состоянию на 08.10.2024).
- Quinn 2000* — Quinn E. Whose the Mack?: The performativity and politics of the pimp figure in Gangsta Rap // *Journal of American Studies*. 2000. 34:1. P. 115–136.
- Rantag 2017* — Rantag J. Studio 54: 10 wild stories from the clubs debauched hey day // *Rolling Stone*. 2017. April 26. www.rollingstone.com/music/lists/studio-54-10-wild-stories-from-the-clubs-debauched-heyday-w478419 (по состоянию на 08.10.2024).
- Sontag 1964* — Sontag S. *Notes on camp* // faculty.georgetown.edu/faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html (ссылка недоступна).

Stacey 2015 — Stacey J. Crossing over with Tilda Swinton — the mistress of «Flat Effect» // International Journal of Politics, Culture and Society. 2015. 28. P. 243–271.

Tierney 2016 — Tierney R. Music mania; The return of girl power in 2003 // The Telegraph. 2016. August 2.

Trimpi 1974 — Trimpi H. Harlequin-confidence-man: The satirical tradition of commedia Dell'Arte and Pantomime in Melville's the confidence-man // Texas Studies in Literature and Language. 1974. 16:1. P. 147–193.

Tulloch 2017 — Tulloch C. The Birth of Cool: Style Narratives of the African Diaspora. N. Y.; London: Bloomsbury, 2017.

Vejvoda 2016 — Vejvoda J. Suicide Squad Margot Robbie and costume designer Kate Hawley on Harley Quinn and Jokers mad love // *au.ign.com*. 2016. July 12. *au.ign.com/articles/2016/07/11/suicide-squad-margot-robbie-and-costume-designer-kate-hawley-on-harley-quinn-and-jokers-mad-love* (по состоянию на 08.10.2024).

Примечания

1. «Ангелы Чарли» — адаптация одноименного американского телесериала, криминальной драмы с Фэррой Фосетт, Кейт Джексон и Жаклин Смит. Сериал транслировался с 1976 по 1981 г. и рассказывал о приключениях трех женщин, работающих частными детективами в агентстве, принадлежащем миллионеру Чарльзу Таунсенду, который никогда не появлялся на экране, но разговаривал с ними по громкой связи.
2. Здесь и далее: Деятельность компании Meta Platforms Inc. по реализации продуктов — социальных сетей Facebook и Instagram запрещена на территории Российской Федерации Тверским районным судом 22 марта 2022 г. по основаниям осуществления экстремистской деятельности.
3. *www.youtube.com/watch?v=_rd24EGn-sI* (по состоянию на 08.10.2024).
4. *twitter.com/DCComics*.
5. Чарльз Мэнсон был массовым убийцей и харизматичным лидером калифорнийской секты, существовавшей в конце 1960-х гг. и известной как «Семья Мэнсона». Объявив себя реинкарнацией Иисуса Христа, Мэнсон в 1969 г. убедил своих последователей совершить серию жестоких убийств; от их рук погибли семь человек, включая Шэрон Тэйт, беременную жену режиссера Романа Полански.