RE-VIEWING HOMO SOVIETICUS: THE REPRESENTATION OF THE MALE BODY IN THE FILMS OF KIRA MURATOVA¹

Graham Roberts (author) (a), **Olesya S. Yakushenkova** (translation) (b)

(a) Paris Nanterre University. Nanterre, France. Email: groberts[at]u-paris10.fr

(b) Atrakhan State University. Astrakhan, Russia. Email: zenthaya[at]gmail.com

Abstract

One of the paradoxes of mainstream Soviet cinema was that it tended to 'make a spectacle' of masculine physicality without (for the most part) drawing attention to it in any explicit sense. The male hero's body was mythologized in patriarchal structures that imposed themselves as neutral. This paper examines the different ways in which the director Kira Muratova challenges this cultural paradigm, by explicitly foregrounding the male body, and destabilizing the male perspective. In this respect Muratova's films pose a challenge to the archetypal images of masculinity (and femininity) prevalent not just in the Soviet Union, or in mainstream cinema, but in many other places besides.

Keywords

mainstream Soviet cinema; Post-Soviet cinema; Kira Muratova; male body; explicitness; masculinity; femininity

This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

-
- 1 The editorial team is grateful to Graham Roberts for granting translation and publication rights of the article: Roberts, G. (2002) Re-Viewing Homo Sovieticus: The representation of the male body in the films of Kira Muratova. *New Cinemas Journal of Contemporary Film*, Volume 1, issue 2 [doi 10.1386_ncin.1.2.113] pp. 113–119. The translation was made with the permission of the author and the journal of original publication.

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА НОМО SOVIETICUS: МУЖСКОЕ ТЕЛО В ФИЛЬМАХ КИРЫ МУРАТОВОЙ¹

Робертс Грэм (автор) (a), Якушенкова Олеся Сергеевна (перевод) (b)

(a) Университет Париж Нантер. Нантер, Франция. Email: groberts[at]u-paris10.fr

(b) ФГБОУ ВО "Астраханский государственный университет". Астрахань, Россия.
Email: zenthaya[at]gmail.com

Аннотация

Один из парадоксов мейнстримного советского кино заключался в том, что оно имело склонность «создавать зрелище «маскулинной телесности, не привлекая (по большей части) внимания к ней в откровенном смысле. Тело героя было мифологизировано в патриархальных структурах, что воспринималось, как естественное положение вещей. В данной работе рассматриваются различные пути, с помощью которых режиссер Кира Муратова бросает вызов этой культурной парадигме, выдвигая на первый план более откровенное мужское тело, тем самым разрушая мужской взгляд на вещи. В этом отношении фильмы Киры Муратовой бросают вызов архетипичным образам маскулинности (и фемининности), распространенным не только в Советском Союзе или в мейнстримном кино, но и во многих других странах.

Ключевые слова

советское кино; постсоветское кино; Кира Муратова; мужское тело; маскулинность; откровенность; фемининность; мужская картина мира

Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons «Attribution»](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
(«Атрибуция») 4.0 Всемирная

-
- 1 Редакция журнала выражает благодарность Грэму Робертсу за предоставление права на перевод и публикацию статьи Roberts, G. (2002) Re-Viewing Homo Sovieticus: The representation of the male body in the films of Kira Muratova. *New Cinemas Journal of Contemporary Film*, Volume 1, issue 2 [doi 10.1386_ncin.1.2.113] pp. 113–119. Перевод выполнен с разрешения журнала

В своей книге *La Domination Masculine* Пьер Бурдьё утверждает, что в столь многих различных культурах на протяжении истории преобладала именно мужская картина мира. Фактически, Бурдьё утверждает, что статусность этой нормы столь очевидна, что даже не подвергается сомнению:

«Сила мужского порядка прослеживается в том, что он не чувствует... необходимость обосновывать себя: андроцентристское мировоззрение навязывает себя как нейтральное и не нуждается в привлечении внимания к себе в дискурсах, которые направлены на его легитимацию. Социальный порядок функционирует как обширный символический механизм, действующий для оправдания мужского уклада, на котором он основан: он делает это в половом разделении труда (...), в том, как структурировано пространство (...) и в том, как структурировано время» (Bourdieu, 1998, pp. 15-16)¹

Одним из обществ, где такой порядок был особенно распространен, был Советский Союз. СССР (равно как и царская Россия, которую он заменил) был архетипически патриархальным государством, которое после непродолжительного флирта с женской эмансипацией в 1920-х гг, восстановило в 1930-х гг со всей мстительностью «мужской порядок Бурдьё». В одном из самых примечательных политических поворотов XX в. вновь была провозглашена важность брака (как в официальной культуре, так и в создании «дворцов бракосочетания», повсеместно появившихся во всех советских городах), вместе с святостью материнства, в то время как добиться расторжения брака стало гораздо труднее, а аборты были объявлены вне закона. Правда, партия заявляла, что верит в принцип равенства в сфере занятости, и советским женщинам было сравнительно легко достичь высот профессий в определенных отраслях (обычно в тех областях, которые считались «подходящими для женщины, «например, преподавание или определенные отрасли медицины). Тем не менее, отсутствие безопасных и эффективных средств контрацепции приводило к тому, что для миллионов советских женщин выбор сводился к жертвованию карьерой на алтаре материнства или к риску для здоровья от подпольного аборта (легализованного повторно при Хрущеве и ставшего самым распространенным методом контрацепции для нескольких поколений советских женщин).

¹ перевод на англ. и акценты автора статьи

Действительно, было одновременно и закономерно, и иронично, что Сталин, стоявший у власти с середины 1920-х гг. до своей смерти в 1953 году, позиционировался как абсолютный патриарх, «отец всех отцов».

Превосходство мужского порядка и связанная с ним центральная роль мужского взгляда особенно ярко проявились в советском кинематографе. Такое господство нашло отражение в положительном мужском герое, мифологизированном, соответственно, как символ пролетариата как класса. Если тела советских женщин принадлежали к общественной, а не к частной сфере, то тоже самое было и с мужскими телами. Перефразируя Лору Малви (Mulvey, 1989), можно с уверенностью утверждать, что советский кинематограф воспроизводил в большей степени патриархальный дискурс мужского бессознательного, так что зритель был вынужден (независимо от пола) принять мужскую гетеросексуальную точку зрения, вуайеристически глядя на пассивных героинь и нарциссически – на их партнеров-мужчин.

Даже те фильмы, что на словах пропагандировали идею женского освобождения, как «Чапаев» (Васильев и Васильев, 1934), в конечном счете, соответствуют этому паттерну. В 1930-1940-е гг., в частности, советский кинематограф легко мог соперничать с голливудским по количеству великолепных мускулистых мужчин-героев, демонстрируемых им на экранах. Единственное отличие состоит в том, что эти мужчины обычно маршировали по Красной площади, напевая песни, в которых клялись защищать свою родину «как невесту»¹ (как, например, в соцреалистическом мюзикле Александрова «Цирк» 1936 г.), или в полный голос заявляли о своей любви к работе и социализму, восседая на тракторе (как, например, в «Трактористах» Пырьева, 1939 г.)

Фактически, мужское тело политизировалось в значительной степени на советских экранах и во время относительной хрущевской «оттепели» (1956-64 гг.). Герой классического военного фильма Бондарчука «Судьба человека» (1959), типичный советский гражданин, избегает казни по приказу коменданта лагеря военнопленных, где его держат, произведя впечатление на немца своей физической силой, позволяющей пить алкоголь, не пьянея.

Моральную и, в конечном счете, идеологическую победу советского героя над его нацистским противником, назвавшим его

1 Речь идет о последнем куплете «Песни о Родине» (Муз. И. Дунаевский, сл. В. Лебедев-Кумач): «Но сурово брови мы насупим, Если враг захочет нас сломать, Как невесту, Родину мы любим, Бережем, как ласковую мать» (прим. переводчика)

в итоге «храбрым солдатом», великолепно подчеркивает тот факт, что, когда, выпив на голодный желудок три стакана водки, герой, спотыкаясь, бредет в свой барак, он ни разу не упал. Очевидно, что для советского мужчины-героя самоконтроль и физический контроль тела идут рука об руку.

Героические, нарциссические тела этих и множества других советских мужчин указывали не только на отсутствие внутреннего психологического конфликта, но также, что более важно, на целостность и незыблемость самого СССР. Как это ни парадоксально, мейнстримное советское кино было склонно «создавать зрелище «из маскулинной телесности, не привлекая (по большей части) внимания к ней в откровенном смысле.

Мужское тело выдвигалось на первый план и мифологизировалось в патриархальных структурах, которые, согласно Бурдье, навязывали себя как нейтральные. Стив Нил в дискуссии о гендерной политике взгляда в Голливуде отмечает:

Зрительский взгляд в мейнстримном кино безоговорочно мужской (...). В то время как мейнстримное кино, в своем предположении о мужской норме, ракурсе и облике, может постоянно воспринимать женщин и женский образ как объект исследования, оно редко исследовало мужчин и мужской образ одинаково: женщины – это проблема, источник тревоги, навязчивого интереса, а мужчины – нет. Там, где исследуются женщины, тестируются мужчины. Маскулинность, как идеал, по крайней мере, имплицитно известна. Фемининность, напротив, является тайной (Neale, 1993, p. 19).

Кира Муратова, чья карьера началась всего примерно через пять лет после выхода фильма Бондарчука «Судьба человека», считается «одним из самых смелых современных режиссеров, снимающих фильмы в [постсоветской] России» (Graffy, 2000, pp. 167-168).

Одной из причин ее особой значимости является факт, что она была одним из первых российских кинематографистов, бросивших вызов тому самому мужскому порядку, о котором говорили Бурдье и Нил. Она делает это, в первую очередь, выдвигая на первый план умышленно и недвусмысленно проблематику не только мужского образа жизни, но и мужского тела. В данной статье мы остановимся на «Коротких встречах» (1967), «Астеническом синдроме» (1990), «Увлеченьях» (1994 г.) и «Трех историях» (1996).

Сама Муратова сыграла одну из главных ролей в «Коротких встречах», вместе с уже известным певцом и актером Владимиром Высоцким, сыгравшим наиболее близкую версию того, что можно было бы назвать эталоном советской маскулинности (a male pin-up). В центре картины – любовный треугольник; две женщины, Валентина и Надя, любят одного мужчину, Максима. Этот фильм знаменует собой начало кинематографической тенденции, в которой Муратова выдвигает на первый план мужское тело для его демифологизации. Крайне важно, что в ходе всего этого нам демонстрируют откровенно женский взгляд на мужское тело. Повествовательные флешбеки, содержащиеся в фильме, изображают различные встречи, с одной стороны, между Максимом и Валентиной, и, с другой, между Максимом и Надей. Каждый флешбэк – это либо реминисценция, либо сон, и каждый из них, что немаловажно, пропускается через женское сознание – либо Валентины, либо Надежды. Как следствие, в разные моменты зритель вынужден перенимать женский взгляд на Максима. Кроме того, Муратова целенаправленной операторской работой навязывает зрителю гендерный взгляд.

Так, во время одного из воспоминаний Нади, камера перенимает не только ее психологическую, но и визуальную перспективу (и заставляет зрителя делать то же самое), когда она с тоской смотрит на Максима на веранде кафе, где она работает. Будто чувствуя гнетущий груз ее фетишизирующего взгляда (или, возможно, понимая, насколько гнетущим может быть его собственный взгляд), Максим умоляет Надю: «Ну и что ты на меня так смотришь? Ты на меня не смотри». Аналогичный эффект достигается во время одного из воспоминаний Валентины; когда Максим кладет свою голову на ее колени, камера сосредотачивается на его лице, обрамленном ногами и руками Валентины. Оператор продолжает фокусироваться на его лице, пока Валентина перечисляет его физические качества. В другой момент фильма Надя шпионит за Максимом и его коллегами, когда они сидят у костра.

В такие моменты взгляд зрителя «феминизируется», причем вдвойне, поскольку мы наблюдаем Максима как через женское сознание (т.е. память), так их глазами.

С конца 1980-х годов, столкнувшись со значительными проблемами в производстве и выпуске фильмов («Короткие встречи» были запрещены до 1988 г.), Муратова ускоряет и усиливает этот процесс, объективируя мужское тело, делая это

временами комично, а временами тревожно. Она не только выдвигает на передний план это тело, теперь она буквально дестабилизирует его. Манера, с которой она сбрасывает накопившиеся слои советской маскулинности, почти жестока, так как она показывает мужское тело во всей его поражающей жалость уязвимости.

Наиболее последовательно она делает это в «Астеническом синдроме». Этот фильм, работа над которым прерывалась больше всего, вызвал наибольший интерес у западных специалистов по русской культуре. Барбара Хельдт, например, назвала его «лучшим фильмом на сегодняшний день о гласности» (Heldt, 1991, p. 168). Он начинается как монохромная картина, в центре которой женщина по имени Наташа, испытывающая невыносимую скорбь после смерти мужа. Вторая часть фильма (снятая уже в цвете) посвящена мужчине по имени Николай, страдающему от «астенического синдрома», из-за которого он постоянно засыпает.

Если зритель «Коротких встреч» был приглашен разделить взгляд Валентины, пока она нежно и в то же время смущенно смотрит на Максима, то в этом фильме мы смотрим на происходящее глазами Наташи, рассматривающей пьяного мужчину, с которым она только что познакомилась, стоящего перед ней в полной наготе (первый подобный случай в истории советского кино). В противоположность взглядам Валентины и Нади, зафиксированным на Максиме в «Коротких встречах», взгляд Наташи полностью лишен эротизма и сентиментальности. То же можно сказать и о проходящей соседке, которая в ужасе смотрит на пьяного мужчину, пытающегося раздеться в дверях Наташи (в отличие примера, показанного в «Судьбе человека», алкоголь явно имеет серьезный эффект на способности этого конкретного советского мужчины оставаться в вертикальном положении).

Во второй цветной части фильма, Николай отправляется на вечеринку и моментально засыпает. В это время нам неожиданно и внезапно представляют, по-видимому, беспричинную серию из пяти фронтально обнаженных мужских тел. Первое, кажется, в студии художника, а третье – в мастерской. Остальные три появляются во все более скудной домашней обстановке. Все, кроме одного, стоят. Серия завершается обнаженной женщиной, стоящей на фоне красно-белого флага, и (в отличие от любого из мужчин), прикрывающей лобковую область обеими руками¹.

1 Эта цепочка образов у Муратовой подчеркивает взаимосвязь изображения мужской телесности с тем, как она показывает женскую телесность. См. (Roberts, 1997).

Вся последовательность длится примерно пятьдесят секунд. Когда камера задерживается в гнетуще-статичном среднеплановом положении над обнаженными, уязвимыми телами этих анонимных, лишенных индивидуальности и упрямо молчаливых фигур, мы вынуждены задаться вопросом о собственной позиции зрителя, нашем попустительстве процессу обезличивания. Наконец, к концу фильма, когда Николай, наконец, лежит в поезде, а его тело исчезает в тоннеле, раскинутое на полу на манер распятого Христа, мужское тело становится метафорой для образа дистопии настоящего, а не утопического видения будущего.

В то время как «Астенический синдром» получил признание критиков, ее фильм «Увлечения», наоборот, в основном вызывал недоумение. Учитывая тематику этого фильма (мир лошадиных скачек), и практически полное отсутствие какой-либо сюжетной линии, такая реакция не удивительна.

Действие разворачивается среди садов больницы, на ипподроме и в цирке. Среди героев фильма медсестра, постоянно рассказывающая истории, ее спутница, цирковая артистка, одетая большую часть фильма в балетную пачку, а также тренеры и жокеи. Здесь сложно не отдать должное богатому разнообразию образов и сцен, из которых состоит фильм. Однако, для наших целей необходимо отметить начальную сцену фильма, изображающую одного из жокеев, недавно попавшего в аварию и теперь прикованного к инвалидному креслу, при этом большая часть его тела в гипсе. Муратова использует образ закрытости этого тела, чтобы подчеркнуть дисбаланс силы между жокеем, испытывающим дискомфорт и большие сложности даже при повороте головы, и медсестрой. Она порхает над ним вызывающе, рассказывая с неким намеком историю о женщине-хирурге, оперирующей пациента-мужчину, вдаваясь в детали о том, как ловко она зашила его тело.

В «Увлечениях» Муратова демонстрирует нам картину почти полной мужской немощи. Это новое направление для нее. В своем следующем фильме «Три истории» она заходит еще дальше. Как видно из названия, фильм построен как трилогия, казалось бы, независимых сюжетов, происходящих в разных местах и вовлекающих в себя разных персонажей. В первом фильме, озаглавленном «Котельная № 6», мужчина по имени Женя убивает молодую женщину-соседку после ссоры из-за куска мыла. Одноименная героиня второго фильма под названием «Офелия» была удочерена в детстве, и ненавидит женщин, обрекающих свое потомство на сиротскую судьбу, отказываясь от него. Она убивает

одну женщину, Таню, после того, как та отдает своего ребенка на усыновление, а затем отслеживает пожилую женщину, которая, возможно, была ее собственной матерью, и убивает ее тоже. В третьей части, озаглавленной «Девочка и смерть», маленькая девочка убивает своего дедушку, присматривающего за ней, пока ее мать на работе, подсыпая ему в воду крысиный яд.

Женские тела занимают видное место в этом фильме. Однако, то же можно сказать и о мужских телах, особенно в первой и последней из этих «историй». Первая содержит ряд противоречий, многие из которых вращаются вокруг мужской телесности. Несоответствие самой котельной (едва ли первое, что приходит на ум, когда думаешь о зоопарке) усиливается фигурой кочегара, маленького, приземистого Геннадия, который выглядит по-восточному, носит футболку в стиле 'Рэмбо', говорит с сильным украинским акцентом и проводит больше времени, декларируя написанные стихи, чем обслуживая котельную. Нелепость ситуации усиливается, когда примерно через треть истории некий человек внезапно входит в котельную из другой комнаты. Это, как объясняет Геннадий, один из его родственников, задолжавший ему деньги проститут, по имени Венямин, который живет в примыкающей к котельной душевой и использует ее как бордель.

Толстый, лысый, манерный и довольно гротескный, он мелькает временами одетый только в кожаные стринги, длинное пальто и лавровые листья на голове. Для фильма, вышедшего вскоре после отмены старого советского закона, запрещающего гомосексуализм, включение не только откровенно гомосексуального персонажа (пусть незначительного и карикатурного), но и поцелуя между мужчинами, было вполне революционно.

Чувство человеческой отчужденности и изоляции, созданное в этой и последующей историях, особенно сильно в третьей части – «Девочка и смерть». В ней всего два персонажа, и действие практически ограничено одним пространством – верандой дома старика. Изоляция старика усиливается его неподвижностью (как и жокей в «Увлеченьях», он парализован и привязан к инвалидной коляске). В конце фильма, как бы подчеркивая его заточение и физическую немощь, маленькая девочка выходит с веранды в сад за домом, оставив своего мертвого опекуна недвижимым в кресле. Когда она исчезает из кадра, радостно подпрыгивая, мы видим безжизненное тело старика, раскинувшегося в кресле.

Что скрывается за все более тревожным стремлением Муратовой к демифологизации мужского тела? Ее фильмы, что теперь должно быть очевидно, сопротивляются легкой, конечной интерпретации. Тем не менее, некоторые выводы говорят сами за себя. Есть, например, политический подтекст тому, как она бросает вызов одной из центральных зрительских структур мейнстримного советского кинематографа. Демифологизировать мужское тело – значит напасть на одну из икон коммунистической власти¹. В фильмах Муратовой политический контекст редко отсутствует; фильм «Короткие встречи» был запрещен более двадцати лет за намеки на коррупцию на высоком уровне, а в одной из сцен «Астенического синдрома» мы видим склад из десятков бюстов Ленина, собранных вместе в классе, так как они уже не являются политически корректными.

Вне сомнения, западные ученые за последнее десятилетие или около того пристрастились находить антикоммунистические подтексты в работах самых разных художников постсоветского пространства. Но, может быть было бы правильнее предположить, что лишение Муратовой романтического ореола мужского (да и женского) тела является частью попытки исследовать глубокий социальный недуг, поразивший позднесоветское (и раннее постсоветское) общество². Конечно же, при просмотре фильмов Муратовой вспоминается комментарий Джона Торнхилла о том, что «[с исчезновением коммунистических установок], вероятно, никакая другая группа современных людей не пережила в конце XX в. больший кризис коллективной идентичности, чем русские мужчины» (Thornhill, 1997). Телесная дисфункция – и особенно мужского тела – помогает создать ощущение отчуждения, намекающее на глубоко укоренившееся чувство социального недуга, наличие нравственного кризиса в позднесоветском (и раннепостсоветском) обществе. Особенно остро это передается в «Астеническом синдроме», когда толпы москвичей безразлично проходят мимо Николая, спящего на полу московской подземки. Более того, «обнажение» столь многих мужских тел у Муратовой выглядит совершенно немотивированным (обнаженные тела

1 Анджей Вайда показал то же самое в своем фильме *Clowiek z marmuru*/Человек из мрамора 1976 г., в котором исследуется, как мейнстримное визуальное искусство переплеталось с мифотворчеством в коммунистической Польше. Как и Муратова, Вайда фокусируется на физической уязвимости своего героя, человека, который становится героем социалистического труда, побив рекорд по кирпичной кладке (тем самым заработав себе мраморную статую), прежде чем впал в немилость партии. (Прим. автора)

2 Это то, что объединяет Муратову с фотографом Борисом Михайловым. См. (Mikhailov, 1999) (Прим. автора)

мужчин в «Астеническом синдроме», проститут из «Трех историй», даже отсутствующий Максим в «Коротких встречах»). В этом отношении они напоминают «лишних людей» значительной части русской литературы XIX в., вышедших из-под пера таких авторов, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский, озвучивающих глубокие опасения о направлении, по которому движется русское общество.

Что бы ни делала Муратова, ее неортодоксальный подход, несомненно, бросает вызов архетипическим образам маскулинности (и фемининности), преобладающим не только в Советском Союзе или в мейнстримном кино, но и во многих других странах. Представляя мужское тело так, как она делает – пассивным, немощным, бесполезным или овеществленным – Муратова ассоциирует маскулинность с рядом качеств (по утверждению Бурдьё), которые самые разнообразные культуры имеет тенденцию связывать с женщиной, а именно: замкнутость, домашность, нежность, покорность, темнота, сон, смерть, нагота и банальность (Bourdieu, p. 17). В этой связи можно сказать, что Муратова вступает в полемику с гендерными стереотипами, что напоминает выставку, посвященную мужской фигуре и сексуальности, проходившую в центре Москвы в 1990 г., где различные молодые художники-мужчины представляли собственные самр- перформансы маскулинности, среди которых был и тот, кто изображал Мэрилин Монро. (Costlow, Sandler, & Vow, 1993, p. 35). И наоборот, те женские персонажи, что бесцельно бродят по улицам, проявляют вербальную и физическую агрессивность или (в случае с Офелией) убивают фаллическим оружием, вроде ножа, – все они занимают пространство, которое Бурдьё отнес бы к традиционно маскулинному. Можно, конечно, утверждать, что Муратова не деконструирует гендерные стереотипы, а просто их переворачивает; мужской взгляд постепенно ослабевает, а женская модель становятся все более агрессивной и объективирующей. Можно даже утверждать, что превращение главного героя в символ пин-апа, «феминизация» зрителя-мужчины или непосредственное обращение к зрителю-женщине как к субъекту, сами по себе не обязательно ведут к усилению власти женщин. Частично проблема, по крайней мере, с западной точки зрения, состоит в том, что многие российские феминистки кажутся не заинтересованными в получении власти за пределами частного пространства дома (Goscilo, 1993). Тем не менее, было бы неблагоразумно критиковать Муратову за любой остаточный биологический эссенциализм,

когда она, безусловно, так много сделала для того, чтобы поставить под сомнение доминирующий мужской порядок, который так долго характеризовал ее общество и его киноискусство. На фоне всего пессимизма, царящего в постсоветской России, отказ Муратовой от серьезного восприятия мужского тела поистине примечателен.

Благодарность

Автор благодарит редакцию журнала «Paragraph» за полезные замечания к первоначальной версии статьи.

Список литературы

-
- Bourdieu, P. (1998). *La Domination Masculine*. Paris: Seuil.
- Costlow, J., Sandler, S. & Vow, J. (1993). Introduction. In J. Costlow, S. Sandler, J. Vow, J. Costlow, S. Sandler & J. Vow (Eds.), *Sexuality and the Body in Russian Culture* (pp. 1-38). Stanford: Stanford University Press.
- Goscilo, H. (1993). Domostroika or Perestroika? The Construction of Womanhood in Soviet Culture under Glasnost. In T. Lahusen & G. Kuperman (Eds.), *Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika* (pp. 233-255). Durham and London: Duke University Press.
- Graffy, J. (2000). Muratova, Kira G. In R. Taylor (Ed.), *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema* (pp. 167-168). London: British Film Institute.
- Heldt, B. (1991). Gynoglasnost: Writing the Feminine. In M. Buckley (Ed.), *Perestroika and Soviet Women* (pp. 160-175). Cambridge: Cambridge University Press.
- Mikhailov, B. (1999). *Case Histories*. Zürich: Scalco.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Macmillan.
- Neale, S. (1993). Prologue: Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema. In S. Cohan & I. Hark (Eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema* (pp. 9-20). London and New York: Routledge.
- Roberts, G. (1997). Look Who's Talking: The Politics of Representation and the Representation of Politics in Two Films by Kira Muratova. *Elementa*, (3), 309-323.
- Thornhill, J. (1997, November 29–30). *Ivan the Terribly Lost*. Financial Times.

References

-
- Bourdieu, P. (1998). *La Domination Masculine*. Paris: Seuil.
- Costlow, J., Sandler, S. & Vow, J. (1993). Introduction. In J. Costlow, S. Sandler, J. Vow, J. Costlow, S. Sandler, & J. Vow (Eds.), *Sexuality and the Body in Russian Culture* (pp. 1-38). Stanford: Stanford University Press.

- Goscilo, H. (1993). Domostroika or Perestroika? The Construction of Womanhood in Soviet Culture under Glasnost. In T. Lahusen & G. Kuperman (Eds.), *Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika* (pp. 233-255). Durham and London: Duke University Press.
- Graffy, J. (2000). Muratova, Kira G. In R. Taylor (Ed.), *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema* (pp. 167-168). London: British Film Institute.
- Heldt, B. (1991). Gynoglasnost: Writing the Feminine. In M. Buckley (Ed.), *Perestroika and Soviet Women* (pp. 160-175). Cambridge: Cambridge University Press.
- Mikhailov, B. (1999). *Case Histories*. Zürich: Scalo.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Macmillan.
- Neale, S. (1993). Prologue: Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema. In S. Cohan, & I. Hark (Eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema* (pp. 9-20). London and New York: Routledge.
- Roberts, G. (1997). Look Who's Talking: The Politics of Representation and the Representation of Politics in Two Films by Kira Muratova. *Elementa*, (3), 309-323.
- Thornhill, J. (1997, November 29–30). *Ivan the Terribly Lost*. Financial Times.