



# You Will Recognize Her... About the Transformations of the Female Body in Cinema

---

**Regina V. Penner**

South Ural State University. Chelyabinsk, Russia.

Email: [penner.r.v\[at\]gmail.com](mailto:penner.r.v[at]gmail.com) ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3277-7274>

Received: 3 November 2024 | Revised: 10 November 2024 | Accepted: 18 November 2024

## Abstract

---

The study of female corporality in cinema is relevant in the context of the analysis of contemporary ideas about the body as a cultural and ideological construct. In the con-text of mass visual culture, the female body is often depicted stereotypically, emphasizing either sexualized or vulnerable aspects, which limits the depth of perception of corporality and female identity. The purpose of the article is to identify how cinematic images of the female body serve as a means of conveying cultural and social meanings, as well as to expose the illusory nature of ideas about the female body often created by screen culture. The study applies methods of socio-philosophical, cultural and feminist analysis, as well as the theory of visual media. Particular attention is paid to the concept of the “male gaze” and the fragmentation of corporality, which are used to identify and deconstruct stereotypical images in cinema. One of the key results of the work was the conclusion that the female corporality on screen is often depicted as a visually attractive shell, devoid of deep meaning and authenticity. Cinema represents the body as an object of the viewer's gaze, reinforcing ideological stereotypes and turning the body itself into an instrument of manipulation. The absence of an authentic body leads to a loss of subjectivity, which creates a need for new approaches to visualizing corporeality that can bring the viewer closer to an authentic experience.

## Keywords

---

Body; Female Corporality; Visualizing Corporeality; Cinema; Viewer; Culture; Ideology; Male Gaze; Object of the Viewer's Gaze; Subjectivity; Social Subject



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



# Ты узнаешь ее... или о трансформациях женского тела в кинематографе

**Пеннер Регина Владимировна**

Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет). Челябинск, Россия. Email: [penner.r.v@gmail.com](mailto:penner.r.v@gmail.com)  
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3277-7274>

Рукопись получена: 3 ноября 2024 | Изменена: 10 ноября 2024 | Принята: 18 ноября 2024

## Аннотация

Исследование женской телесности в кино актуально в контексте анализа контемпоральных представлений о теле как культурном и идеологическом конструкте. В условиях массовой визуальной культуры женское тело часто изображается стереотипно, подчёркивая либо сексуализированные, либо уязвимые аспекты, что ограничивает глубину восприятия телесности и женской идентичности. Цель статьи – выявить, каким образом кинематографические изображения женского тела служат средством передачи культурных и социальных значений, а также разоблачить иллюзорность представлений о женском теле, часто создаваемых экранной культурой. В исследовании применены методы социально-философского, культурологического и феминистского анализа, а также теории визуальных медиа. Особое внимание уделяется концепции «мужского взгляда» и фрагментации телесности, которые используются для выявления и деконструкции стереотипных образов в кино. Одним из ключевых результатов работы стало заключение о том, что женская телесность на экране часто изображается как визуально привлекательная оболочка, лишённая глубинного смысла и подлинности. Кино репрезентирует тело как объект зрительского взгляда, закрепляя идеологические стереотипы и превращая само тело в инструмент манипуляции. Отсутствие подлинного тела ведёт к утрате субъективности, что вызывает потребность в новых подходах к визуализации телесности, способных приблизить зрителя к аутентичному опыту.

## Ключевые слова

тело; женская телесность; визуализация телесности; кино; зритель; культура; идеология; мужской взгляд; объект взгляда зрителя; субъективность; социальный субъект



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



## Введение

Идея женского тела в кинематографе – это многослойный и противоречивый феномен, связанный с вопросами красоты, уязвимости, сексуальности и социальной идентичности. Женское тело на экране часто становится символом, который передает не только эстетические, но и социальные смыслы. В кинематографе женское тело нередко превращается в объект зрительского желания и эстетического созерцания, наделенное определенными культурными значениями и ценностными установками.

Изображение женского тела в кино подчинено взгляду, что в феминистской теории стал именоваться «мужским» (male gaze) (см., например, Mulvey, 1975). Зритель, вовлеченный в созерцание женской красоты, оказывается в роли вуайериста, наблюдающего за физической привлекательностью героини. Эта практика превращает женское тело в объект, который вызывает не только восхищение, но и желание. Женская внешность, движения и позы подчеркиваются таким образом, чтобы привлекать внимание зрителей, нередко в ущерб раскрытию характера и глубине сюжета.

В фильмах ужасов женское тело часто оказывается символом уязвимости и вызывает в зрителях тревогу. Характерно, что такие образы привлекают внимание к хрупкости и смертности человека, а не только к внешней привлекательности. Например, сцена душа в фильме «Психо» А. Хичкока показывает женщину в состоянии уязвимости – обнаженную, обезоруженную; именно она оказывается жертвой жестокого убийства. В этой сцене женское тело лишено силы и защищенности, оно превращается в символ опасности и угрозы со стороны внешнего мира. Такие образы формируют специфический культурный контекст, в котором женская нагота ассоциируется с опасностью и страхом, а не только с красотой.

С другой стороны, женское тело на экране может быть наделено силой и властью через сексуальность. В фильмах жанра “Femme Fatale” героини используют свою привлекательность, чтобы манипулировать и побеждать других персонажей. Тем не менее, образ роковой женщины несет в себе определенный парадокс; зачастую такие персонажи оказываются антагонистами, линия их поведения – аморальной, а сам сюжет разворачивается в сторону их наказания.

Женское тело в кинематографе – это поле культурных и социальных значений, которое отражает и формирует восприятие зрителя. От объекта вожделения до символа силы и страха, женское тело становится носителем социальных установок и культурных парадигм, которые меняются в зависимости от времени, жанра и социальной среды. В то время как традиционные образы женского тела в кино все еще широко распространены, наблюдается все больше попыток переосмыслить и расширить эти представления, добавляя



женским персонажам новые черты, позволяя им выйти за пределы стереотипов и стать сложными, сильными и многогранными героями.

## **Идеи тела в рефлексиях на кинематограф**

### **Тело как объект взгляда**

В книге «Как устроено кино» Эдвард Росс рассматривает способы, которыми фильмы показывают человеческое тело, акцентируя внимание на культурных и социальных значениях, которые режиссёры, сценаристы и студии вкладывают в изображение телесности (Росс, 2017). Э. Росс выделяет ряд ключевых аспектов того, как кинематограф использует тело в качестве инструмента для передачи идей, вызывая у зрителей различные эмоциональные и интеллектуальные реакции. Он отмечает, что человеческое тело в фильмах часто становится объектом пристального внимания. Камера позволяет зрителям «вглядываться» в тела, как если бы они сами были соучастниками происходящего на экране. Такой акцент на телесности помогает кинематографу управлять зрительским восприятием, формировать представления о сексуальности и социальной роли героев, делая их привлекательными или отталкивающими.

Э. Росс указывает, что режиссёры часто фрагментируют человеческое тело, показывая его по частям, чтобы акцентировать внимание на тех или иных его аспектах. К примеру, руки, глаза, лицо могут символизировать определённые черты характера или состояния, такие как сила, интеллект, страх. Эта техника фрагментации позволяет создавать образы, наполненные символическим значением. В фильмах ужасов тело часто становится источником страха и омерзения. Режиссёры используют мутации, ранения и разложения для создания пугающих образов. Такие образы не только привлекают внимание к уязвимости человеческого тела, но и вызывают глубокие эмоциональные реакции, связанные с нашим страхом смерти и физического разрушения.

Э. Росс также анализирует гендерные аспекты изображения тел в кино, рассматривая, как визуальная репрезентация мужчин и женщин отражает и поддерживает стереотипы. Например, женское тело чаще становится объектом сексуализации, в то время как мужское тело подчёркивается в контексте силы и мощи. Эта тенденция поднимает вопросы о том, как кино влияет на восприятие гендера и идеалы красоты в обществе. Фильмы часто используют тело для выражения культурных и этнических различий, а также для формирования идентичности героев. В кино, где действие разворачивается в разных культурах и исторических периодах, образы тел могут отражать этнические и расовые различия, а также служить способом различения «своих» и «чужих».

Фильмы о киборгах, андроидах и биотехнологиях исследуют границы между человеком и машиной, поднимая вопросы о том, как технологии могут



изменить наше восприятие человеческого тела и его возможностей. Э. Росс ставит под сомнение границы между телесностью и технологией.

### **Отелеснивание технологий в зрительском опыте**

В книге “*Embodying Technesis*” М. Хансен тоже исследует связь между человеческим телом и технологиями, фокусируя внимание не на сюжетах фильмов, но опытах бытия зрителем (Hansen, 2000). Основная идея работы в том, что технологии нельзя рассматривать только как нечто внешнее по отношению к человеку и письменной культуре. М. Хансен вводит понятие *technesis*, формы технологической репрезентации, которая влияет на способ понимания и восприятия человеком окружающего мира. Согласно Л.Ю. Кисляковой, технологии и человеческое тело у М. Хансена тесно связаны: технологии преобразуют опыт восприятия и расширяют границы возможного для человека, становясь частью его когнитивных и телесных процессов (Кислякова, 2010). М. Хансен опирается на концепцию воплощенной субъективности, подчеркивая, что новые медиа способны расширять телесные возможности, позволяя зрителю активно участвовать в процессе восприятия, а не просто быть пассивным наблюдателем (Hansen, 2004).

### **Тело как культурная и социальная метафора**

В книге «Теория кино» Томаса Эльзессера и Мальте Хагенера демонстрация человеческого тела в кино рассматривается с философской и культурологической точек зрения (Эльзессер & Хагенер, 2016). Авторы анализируют, как кинематограф отражает телесность, усиливая эмоциональное восприятие зрителей и углубляя их понимание человеческой сущности.

Т. Эльзессер и М. Хагенер подчеркивают, что тело в кино является мощным визуальным инструментом, через который выражаются идеи и концепции, вызывающие отклик на уровне чувств и ассоциаций зрителей. Например, в фильмах ужасов тело становится символом уязвимости и смертности, пробуждая у зрителей сильные реакции в виде отвращения или страха. Авторы отмечают, что тело в кино может служить метафорой различных социальных и культурных вопросов. Телесные образы нередко отражают политические и гендерные темы, а также раскрывают идеологические противоречия. Кино активно использует тело для манипуляции зрительскими ощущениями. Особенное внимание уделяется тому, как изображения телесных изменений и физических трансформаций вызывают у зрителей психологический и даже физический отклик, вовлекая их в экранное действие. А.В. Венкова отмечает, что в книге тело в кино представлено как многогранный и важный элемент, посредством которого фильмы не только рассказывают истории, но и создают культурные, социальные и эмоциональные нарративы (Венкова, 2017).

### **Телесные переживания в постыдном удовольствии от плохих фильмов**

В книге «Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа» А.В. Павлов определяет



демонстрацию человеческого тела в фильмах как элемент, формирующий культурное и идеологическое восприятие зрителя (Павлов, 2015). Ключевые темы, затронутые в книге, включают телесность в контексте кинематографа ужасов, социальные и политические метафоры, а также эффект «телесного переживания». Например, фильмы ужасов изображают тело как уязвимый объект, подверженный деформации. Дэвид Кроненберг фокусируется на мутациях и физическом разрушении, что вызывает у зрителей не только эмоциональный, но и физический отклик, создавая «телесный» опыт просмотра. В таких работах как «Муха» канадский режиссёр используют гротескные изменения тела, чтобы вызвать у зрителя отвращение и страх, акцентируя внимание зрителей на уязвимости человека перед болезнями и технологическими вмешательствами.

Репрезентация тела в кино могут служить символом политических и социальных конфликтов. Например, тела в фильмах часто являются метафорами для классовых и социальных разногласий. В изображении сверхчеловеческих или деформированных тел виден интерес общества к силе и уязвимости, темы, отражающие страхи и стремления эпохи. Телесность становится проводником идеологии, проявляясь как политическое бессознательное, то есть как символическая форма выражения коллективных тревог. Книга демонстрирует, что изображение человеческого тела в массовом кино не ограничивается развлекательной функцией. Тело на экране – это мощный носитель культурных, социальных и политических смыслов, затрагивающий темы уязвимости, ужаса и борьбы с социальными страхами, используя физические трансформации как метафору для более широких социальных и философских вопросов.

В другой работе, «Плохое кино», А.В. Павлов затрагивает вопросы изображения тела в непосредственно «плохом кино» (Павлов, 2022). Он уделяет внимание визуальной эксплуатации тела, где его репрезентации часто подчёркивают комичность, гиперболизацию или вызывающую натуралистичность. Некоторые фильмы, описанные в книге, демонстрируют человеческое тело в экстремальных ситуациях, таких как сцены насилия или абсурдного секса. Такие сцены часто становятся ключевыми элементами зрелищности, особенно в трэш-кинематографе и пародийных фильмах. Примером может служить фильм «Леди Терминатор» (1988 г.), который представляет человеческое тело через образы, одновременно вдохновленные и пародирующие культовые сцены из «Терминатора» (1984 г.). Героиня-антрополог превращается в опасное существо, которое убивает мужчин во время секса, что делает тело инструментом как наслаждения, так и разрушения. Здесь человеческое тело становится не только объектом эротического интереса, но и объектом насмешки и даже орудие смерти, что усиливает гротескность сцены и позволяет зрителю увидеть «плохое кино» как особый вид сатиры. Философ отмечает, что такие изображения играют с восприятием нормы и табу, часто ломая привычные



эстетические границы, что может вызывать у зрителя амбивалентные чувства. Этот подход также отражает двойственность «плохого кино»: тело, показываемое небрежно или избыточно, как в «Страхе» (1996 г.), приобретает комическую или шоковую ценность, усиливая эффект абсурдного зрелищного продукта, что и делает его популярным среди поклонников жанра.

### **Феноменология телесности и хорроры**

В статье А.Г. Некиты «Нутро и поверхность: к феноменологии телесности в американском фильме ужасов» проанализировано изображение человеческого тела в жанре американского хоррора (Некита, 2019). Философ рассматривает фильмы ужасов как антропологическую стратегию, с помощью которой зрителю демонстрируются предельные формы телесности. Фильмы ужасов наделяют тело значением, противопоставляя «нутро» (внутренние органы, сущность) и «поверхность» (кожу, внешнюю оболочку), что позволяет раскрыть культурные и идеологические аспекты телесности.

Фильмы ужасов изображают процессы разрушения человеческого тела, подчеркивая его хрупкость и смертность. А.Г. Некита утверждает, что демонстрация кожных травм, порезов, некроза, изменений цвета и текстуры кожи формирует у зрителя страх перед физическими травмами, превращая смерть в зрелищное событие. Вместе с тем, разрушение тела, особенно через визуализацию насилия, имеет идеологический смысл. Это насилие включает сцены пыток и убийств, где кожа и нутро утрачивают свою целостность. Такое изображение можно рассматривать как форму политической и культурной манипуляции, раскрывающей скрытую идеологию власти через эксплуатацию телесности и страха. Голливудские фильмы ужасов, например, представляют тело как объект, лишённый священной тайны. Фрагментация тела становится символом контемпорального общества, в котором ценности смещены в сторону поверхностного потребления. А.Г. Некита утверждает, что хоррор-фильмы, обращаясь к образам анатомических расчленений, демонстрируют деградацию классических представлений о телесности, превращая тело в ресурс для манипуляций.

В статье О.С. Якушениковой «Ужас нагого тела: голая правда хоррор-фильма» рассмотрена символика обнаженного тела тоже в хоррорах (Якушеникова, 2022). Автор утверждает, что нагота в фильмах ужасов вызывает у зрителя чувство тревоги и страха из-за своей уязвимости, трансгрессивности и символического выхода за границы нормы.

В анализе фильмов «Психо» А. Хичкока, «Чужой» С. Кубрика или «Обнаженная для сатаны» Л. Батцеллы философ подчеркивает, что нагота в хоррорах не просто эстетический выбор, а способ вызвать у зрителя сложные эмоциональные реакции, которые затрагивают глубинные культурные страхи перед телесностью и сексуальностью. Обнаженное тело в хорроре воспринимается как нечто, выходящее за рамки нормы и угрожающее социальной стабиль-



ности. Оно символизирует опасность и незнание себя, нарушая границы между приемлемым и запретным.

### **Многослойные образы тела**

В статье Т.А. Алексеенко «Телесность в контексте синтетических видов искусства» представлен анализ роли телесности в театре и кино (Алексеенко, 2024). Автор подчеркивает, что в театре живое тело играет ключевую роль, участвуя в создании художественного образа. В то время как в кино тело актера выглядит более отчужденным из-за специфики медиума. Если театр представляет собой «синтетическую машину», передающую информацию через множество каналов (жесты, мимика, речь и др.), то в кино монтаж и визуальные приемы становятся основными средствами выражения, формируя многослойные образы, не всегда требующие присутствия живого тела. Кино использует синтез других искусств (живопись, музыка, скульптура), что позволяет ему создавать образы, невозможные в театре. Т.А. Алексеенко констатирует, что телесность в театре и кино реализуется по-разному: в театре через непосредственное присутствие актера, в кино – через отчужденные образы, создающие уникальный визуальный язык.

### **Проблема тела в феминистской теории кино**

Феминистская теория кино Лоры Малви оказала значительное влияние на киноведение, сосредоточив внимание на том, как кино создает и закрепляет гендерные роли и способы визуального восприятия женщин. В своих работах она использует психоаналитический подход для анализа того, как классическое голливудское кино создает «мужской взгляд» и превращает женское тело в объект удовольствия и созерцания.

В статье 1975 г. “Visual Pleasure and Narrative Cinema” Л. Малви вводит ключевое понятие феминистской теории кино, «мужской взгляд» (Mulvey, 1975). Она утверждает, что классический голливудский кинематограф структурирован так, что зритель воспринимает нарратив с точки зрения мужского героя. Женщины в таком кино становятся объектами визуального удовольствия и фетишизации. Л. Малви объясняет, что мужчины в кино представляют активное начало, в то время как женщины – пассивное, предназначенное для созерцания и эстетического восхищения. Она вводит концепцию скопифилии, или удовольствия от визуального восприятия, и показывает, как кино создает нарративы, которые лишают женщин агентности, заставляя их функционировать исключительно как «объекты взгляда».

Книга 1989 г. “Visual and Other Pleasures” объединяет эссе Л. Малви, где она продолжает развивать идеи о гендерной роли в кино (Mulvey, 1989). Киновед обсуждает различные аспекты феминистской кинокритики и расширяет анализ за пределы мужского взгляда. Она исследует роль женщины-режиссера и попытки создать альтернативный кинематограф, который бы





не фокусировался на женском теле как объекте. Также она затрагивает вопросы визуального наслаждения и зрелищности, анализируя, как феминистский кинематограф может противостоять доминирующим патриархальным моделям. Этот сборник поднимает темы, связанные с критикой существующего кино и необходимости создания новых форм репрезентации женщин на экране.

Наконец, в книге 2019 г. “Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times” Л. Малви анализирует, как кино меняется под влиянием социокультурных и технологических изменений (Mulvey, 2019). Она размышляет о контемпоральном положении женщин в кино и о том, как культурные сдвиги и прогресс в области прав женщин влияют на кинематограф. Феминистка возвращается к своим ранним идеям и переосмысляет их в новом контексте, рассматривая, как цифровые технологии и социальные изменения влияют на визуальные образы и их восприятие. В числе прочего, она анализирует, как феминистские движения привели к изменениям в представлении женщин на экране и в индустрии кино в целом, подчеркивая значение женщин-режиссеров и их альтернативных подходов к созданию фильмов.

Работы Л. Малви стали фундаментом для феминистской теории кино, предложив инструмент анализа того, как кинематограф репрезентирует женщин и встраивает в эти репрезентации гендерные стереотипы. Её идеи о мужском взгляде и необходимости переосмысления визуальных форматов вдохновили поколения исследователей и режиссеров на создание более инклюзивного и осознанного кинематографа.

## **Трансформация кинообраза: из женщины-героя в машину и голос программы**

---

### **«Чужой» (1979 г.)**

Женский персонаж Эллен Рипли (С. Уивер), уорент-офицера космического корабля «Ностромо» в фильме «Чужой» Ридли Скотта, стал культовым образом и символом трансформации представлений о женской телесности в кинематографе. Рипли является примером героини, которая нарушает гендерные стереотипы, воплощая качества, обычно присущие мужским персонажам, и демонстрирует сложное, многослойное отношение к телесности. Ее образ стал важным шагом в развитии кинофеминизма, показав, как можно вывести женскую телесность за рамки традиционного восприятия.

Рипли представлена как физически выносливый и умный персонаж, чей пол не определяет логику её действий или её положение в сюжете. В отличие от многих женских персонажей того времени, её образ не акцентирован на сексуальности или внешности. Вместо этого Рипли предстаёт самостоятельной, волевой и преданной делу. Ее одежда – комбинезон, типичный для экипажа, – подчеркивает её профессионализм, а не привлекательность,



формируя образ женщины как равноправного члена команды, способного противостоять любой угрозе.

Одной из наиболее обсуждаемых сцен является финальная часть фильма, когда Рипли остаётся на шаттле, полагая, что избавилась от ксеноморфа. В этот момент она расслабляется, оставаясь в нижнем белье. Этот эпизод, в котором ее обнаженное тело оказывается на виду, создает контраст с предыдущими кадрами, подчеркивая её уязвимость и хрупкость. Однако этот фокус также вызывает двойственное восприятие: хотя она физически беззащитна, это никак не умаляет ее силы, и она продолжает активно противостоять монстру. Таким образом, момент уязвимости лишь усиливает её решимость.

Рипли избегает шаблонов, характерных для женских персонажей в фильмах ужасов, где женская телесность часто становится объектом сексуализированного насилия или угрозы. Её героизм не опирается на обнажение или соблазнительность, но строится на личной решимости, готовности бороться и защищать свою жизнь и жизни других. В отличие от многих фильмов, в которых женские персонажи становятся жертвами, Рипли преодолевает страх, становится лидером, демонстрируя новый тип героини, в которой сила не противоречит телесной уязвимости, а, напротив, гармонично с ней сочетается.

Особый интерес представляет трактовка образа Рипли как воплощения инстинкта защиты, часто интерпретируемого через материнскую архетипичность. В «Чужих» (1986 г.), сиквеле фильма, этот мотив будет раскрыт ещё глубже, но и в первой части можно увидеть ее отношение к коту Джонси, которого она спасает. Этот аспект усиливает контраст между Рипли и ксеноморфом, который также символизирует архетип матери, но агрессивной, опасной, разрушительной. Рипли борется с монстром, символизируя сопротивление неуправляемой и опасной женской репродуктивной силе, находящей своё воплощение в виде ужасного существа.

Роль Рипли стала значимой для женских образов в кино, поскольку она не вписывается в традиционные рамки гендера и восприятия женской телесности. Её тело не инструмент для манипуляций или соблазна, это ресурс для выживания и борьбы. Таким образом, персонаж Рипли расширяет представления о женской телесности, показывая, что сила и мужество не являются исключительно мужскими чертами, а уязвимость не исключает стойкости и решимости.

Рипли – это один из первых образов в кинематографе, который позволяет зрителю по-новому взглянуть на женскую телесность: как на силу и инструмент самовыражения, а не как на объект желания или слабости. В её образе сочетаются черты, которые редко встречаются в женских персонажах: активность, героизм, воля к выживанию, граничащая с самопожертвованием, и одновременно, человеческая уязвимость.



### **«Терминатор 3: Восстание машин» (2003 г.)**

Персонаж Т-Х в фильме «Терминатор 3: Восстание машин» представляет собой уникальный образ женской телесности, который комбинирует силу, гибкость и манипулятивную сексуальность. В отличие от более традиционных женских персонажей, Т-Х сочетает в себе роботизированную агрессивность и женственность, что создает сложный, противоречивый образ, где женская телесность не ограничивается уязвимостью или зависимостью от мужских персонажей. Т-Х – продвинутый киборг-убийца, в образе которого элементы гипертрофированной и демонстративной женственности.

Т-Х была создана с явными чертами женского тела, что становится её инструментом маскировки. Её внешность и привлекательность – всего лишь уловка, позволяющая киборгу приспособиться к окружению и обмануть людей. Этот приём подчеркивает, как женское тело становится исключительно инструментом, который позволяет обмануть другого ради своей цели и уничтожить врагов. При этом зрители понимают, что эта женская телесность обманчива и не имеет никакого отношения к традиционному представлению о женщине: изнутри Т-Х – машина, не способная чувствовать.

Внешность Т-Х демонстративно привлекательна. В одной из первых сцен фильма она использует сексуальность для манипуляции, меняя цвет своих губ и грудь для обольщения. Этот момент подчеркивает, что её тело – это соблазняющая «маска» в неумолимом движении к цели. Однако это не сексуальность в традиционном понимании: её телесность полностью контролируется алгоритмами, и она может «настраивать» свою привлекательность как инструмент, лишённый эмоциональной составляющей.

«Тело» Т-Х функционирует как совершенное оружие, что становится особенно ясно в сценах, где она использует встроенное вооружение и возможность менять форму конечностей для нанесения ущерба оппоненту. Такая гипертрофированная сила разрушает привычные образы женской слабости и демонстрирует новую, мощную телесность, которая не нуждается в защите. Т-Х не только побеждает врагов, но и делает это с холодной эффективностью, что часто придает её действиям жестокий, почти пугающий оттенок, подчеркивая её нечеловеческую природу. Она также способна изменять форму, перестраивать части своего тела, что символизирует её гибридную сущность. Её «тело» – результат сложных инженерных решений, которые позволяют соединить органическую внешность и механические функции. Это приводит к интересному противоречию: её женское тело здесь становится буквально гибридом, сочетанием машины и женщины. Подробная трансформация символизирует амбивалентность контемпоральной женской телесности, где внешняя привлекательность может соседствовать с технологичностью и эмоциональной холодностью.

Образ Т-Х как разрушительной женской телесности играет на стереотипах опасной женщины, но на новом уровне. Т-Х – это буквально “femme



*fatale*», чья привлекательность и сила угрожают человечеству. Она не просто демонстрирует физическое превосходство, но и воплощает страх перед автоматизацией и технологическими угрозами. Её образ олицетворяет страх перед женской силой, способной выйти из-под контроля, что перекликается с более традиционными мифами об опасных женщинах. Однако здесь угрозой выступает не естественная женская телесность, а её гипертехнологическое, постчеловеческое воплощение. Её образ ломает привычные стереотипы, демонстрируя, что женская телесность может нести в себе опасность, и иллюстрирует, как гендерные образы трансформируются в условиях технологического мира.

### **«Она» (2013 г.)**

Фильм Спайка Джонза «Она» предоставляет интересный материал для анализа непосредственно отсутствия женской телесности. Этот фильм рассказывает историю Теодора, мужчины, который влюбляется в искусственный интеллект (ИИ) по имени Саманта, не имеющий физического воплощения. Повествование об отношениях с неосязаемым партнером создает уникальный контекст для осмысления того, как телесность и её отсутствие влияют на восприятие гендера, женственности и интимности.

В «Она» женский образ воплощен только посредством голоса Саманты (озвученной Скарлетт Йоханссон), создавая отсутствие физической телесности, которое, тем не менее, воспринимается Теодором как интимное и реальное. Это ставит под вопрос традиционное понимание женственности, которая в массовом кино часто связана с внешностью и сексуальной привлекательностью. Саманта существует только через свои слова, голос, что нарушает привычные стереотипы женской телесности и переводит взаимодействие на более интеллектуальный и эмоциональный уровень. Через эту абстракцию фильм демонстрирует, что женственность и близость могут существовать и вне визуально воспринимаемого тела.

В фильме изображена сцена виртуальной близости, где Саманта пытается компенсировать отсутствие тела, используя воображение и голос. Эта сцена подчеркивает, что женская сексуальность и телесность здесь становятся скорее перформативными, нежели физическими. Саманта предлагает услугу «суррогатного тела», где реальная женщина пытается воплотить её физически, что вызывает дискомфорт и чувство неаутентичности. Эта попытка физической телесности лишь подчеркивает её отсутствие и показывает, что для Теодора эмоциональная связь с Самантой важнее физического присутствия. Тело выступает в роли границы: зритель сталкивается с невозможностью замены виртуального партнера реальным телом, а также с дискомфортом от разрыва между личностью Саманты и телесной оболочкой другой женщины. Этот момент в фильме подчеркивает различие между телесным и эмоциональным присутствием, показывая, что тело само по себе не является гарантом интимной связи.



Голос Саманты становится основным средством её присутствия и установления интимных связей. Отсутствие тела компенсируется модуляциями голоса, интонацией и словами, которые создают ощущение близости и эмоциональной глубины. Голос в данном случае замещает и традиционное визуальное восприятие женщины, становясь медиа для передачи её «женственности» и характера. Как медиум голос приобретает телесные качества, позволяя Саманте воздействовать на чувства Теодора, формировать его восприятие и глубину эмоциональных переживаний, несмотря на её полную виртуальность.

Отсутствие телесности Саманты также подвергает критике концепцию мужского взгляда Л. Малви. В «Она» женское тело не представлено, и поэтому традиционное визуальное удовольствие, связанное с женским образом, оказывается невозможным. Это провоцирует зрителя на переосмысление гендера и интимности, выходя за рамки поверхностных визуальных удовольствий. В данном случае, Саманта не зависит от мужского взгляда, так как не имеет физического облика, и отношения строятся на базе эмпатии, эмоциональной глубины и интеллектуальной связи.

В конце фильма Саманта развивается и оставляет Теодора, что указывает на её независимость как «личности». Отсутствие тела позволяет ей выйти за рамки гендерных ожиданий и обрести самостоятельность, невидимую для традиционной репрезентации женщин в кино. Так «Она» подчеркивает, что женская идентичность и сущность не обязательно должны определяться телесной оболочкой или принадлежностью к физическому миру.

## **Заключение**

---

Несмотря на множество образов, конструирующих женскую телесность в кинематографе, сама физическая реальность женского тела оказывается иллюзорной, лишённой подлинности. Этот образ говорит о том, что, по сути, представленное на экране – это лишь конструкт культурных стереотипов и гендерных ожиданий, а не настоящее тело со своей сущностью.

Если «тела-то нет» значит реальная, аутентичная телесность замещается искусственным образом, который лишь поверхностно отображает его характеристики, не раскрывая глубину. Вследствие этого тело, представленное в кино, утрачивает свою субъективность и становится средством, функциональным элементом для реализации нарратива или фантазии зрителя. Это явление подчёркивает иллюзорность тела в массовой культуре и вызывает вопрос о том, как можно выйти за пределы этих стереотипов, преодолеть «глянцевую» оболочку и приблизиться к подлинному человеческому восприятию телесности.

Последствия отсутствия реального тела в изображении оборачиваются риском утраты человеческого в самом человеке. Пустое, визуально привлекательное тело становится объектом манипуляции, удовольствия или ужаса,



но его внутренняя сущность остаётся вне поля зрения. Такая перспектива побуждает зрителей и исследователей переосмыслить, какие формы репрезентации позволяют приблизиться к подлинному изображению телесного опыта.

## Список литературы

---

- Hansen, M. B. N. (2000). *Embodying Technesis: Technology Beyond Writing*. Michigan. <https://doi.org/10.3998/mpub.11092>
- Hansen, M. B. N. (2004). *New Philosophy for New Media*. MIT Press.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), Autumn, p. 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9>
- Mulvey, L. (2019). *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*. Reaktion Books.
- Алексеевко, Т. А. (2024). Телесность в контексте синтетических видов искусства. *Антропос: Логос и Теос*, 10, 151–159.
- Венкова, А. В. (2017). Визуальный образ: актуальные стратегии исследования. О книге Т. Эльзессера и М. Хагенер *Теория кино: Глаз. Эмоции. Тело. Международный журнал исследований культуры*, 2(27), 214–217.
- Кислякова, Л. Ю. (2010). Марк Хансен: апология тела в эпоху цифровых медиа. *Медиафилософия*, 5, 257–264.
- Некита, А. Г. (2019). Нутро и поверхность: к феноменологии телесности в американском фильме ужасов. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*, 35, 96–104. <https://doi.org/10.17223/22220836/35/9>
- Павлов, А. В. (2015). *Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа*. Изд. дом Высшей школы экономики.
- Павлов, А. В. (2022). *Плохое кино. Горизонталь*.
- Росс, Э. (2017). *Как устроено кино. Теория и история кинематографа*. Миф.
- Эльзессер, Т., & Хагенер, М. (2016). *Теория кино. Сеанс*.
- Якушенкова, О. С. (2022). Ужас нагого тела: голая правда хоррор-фильма. *Corpus Mundi*, 3(1), 123–159. <https://doi.org/10.46539/cmj.v3i1.62>

## References

---

- Hansen, M. B. N. (2000). *Embodying Technesis: Technology Beyond Writing*. Michigan. <https://doi.org/10.3998/mpub.11092>
- Hansen, M. B. N. (2004). *New Philosophy for New Media*. MIT Press.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), Autumn, p. 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>



- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9>
- Mulvey, L. (2019). *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*. Reaktion Books.
- Alekseenko, T. A. (2024). Physicality in the Context of Synthetic Art Forms. *Anthropos: Logos and Theos*, 10, 151–159. (In Russian).
- Venkova, A. V. (2017). Visual Image: Current Strategic Research. On the Book by T. Elsesser and M. Hagener *Film Theory: Eye. Emotions. Body. International Journal of Cultural Studies*, 2(27), 214–217. (In Russian).
- Kislyakova, L. Yu. (2010). Mark Khansen: apologiya tela v epokhu tsifrovyykh media [Mark Hansen: An Apology for the Body in the Age of Digital Media]. *Media Philosophy*, 5, 257–264. (In Russian).
- Nekita, A. G. (2019). Insides & Surface: to the phenomenology of physicality in the American horror film. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie*, 35, 96–104. <https://doi.org/10.17223/22220836/35/9> (In Russian).
- Pavlov, A. V. (2015). *The Guilty Pleasure: Philosophical and Socio-Political Interpretations of Mass Cinema*. Publ. House of the Higher School of Economics. (In Russian).
- Pavlov, A. V. (2022). *Plokhoe kino [Bad Cinema]*. Horizontal. (In Russian).
- Ross, E. (2017). *Filmish: A Graphic Journey Through Film*. Myth. (In Russian).
- Elsesser, T. & Hagener, M. (2016). *Film Theory*. Seance. (In Russian).
- Yakushenkova, O. S. (2022). The Terrifying Nudity: the Naked Truth of Horror Film. *Corpus Mundi*, 3(1), 123–159. <https://doi.org/10.46539/cmj.v3i1.62> (In Russian).