

**Санкт-петербургский государственный университет**

**Филологический факультет**

**Программа «Теория и практика межкультурной коммуникации»**

Скорикова Анастасия Александровна

**АКТУАЛИЗАЦИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ИСПАНКИ В  
СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА  
ПЕДРО АЛЬМОДОВАРА «ВОЗВРАЩЕНИЕ»)**

Выпускная квалификационная работа бакалавра

Научный руководитель:  
Кандидат филологических наук,  
старший преподаватель  
Фомичева А.В.

Рецензент:  
PhD., старший преподаватель  
Вёрткин Д.М.

**Санкт-Петербург  
2017**

**Содержание**

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. Актуализация образа в рамках диалога культур.</b>	
1. Теоретические предпосылки изучения образа в аспекте МК и семиотики.....	9
1.1.1 Содержательная структура понятий «образ» и «интерпретация».....	10
1.1.2 Образ и символика цвета.....	14
1.1.3 Содержательная структура понятия «стереотип» и его проявление в визуальной культуре.....	16
1.2 Семиотический подход к прочтению кинотекста.....	19
<b>Глава 2. Репрезентация образа женщины в испанском кино.</b>	
2.1 История и эволюция образа женщины в испанском кино.....	26
2.2 Женские образы в творчестве Педро Альмодовара.....	42
2.2.1 Восприятие женских образов в творчестве Альмодовара русским зрителем.....	49
<b>Глава 3. Интерпретация образа испанки в сознании русского зрителя.</b>	
3.1 Семиотический анализ образа испанки.....	53
3.1.1 Содержательная структура образа Раймунды.....	53
3.1.2 Образ Раймунды в бинарных отношениях с другими персонажами.....	56
3.1.3 Образ Раймунды как «сообщение» об испанской культуре.....	58
3.1.4 Образ Раймунды и символика цвета.....	61
3.2 Анализ образа Раймунды в рамках актуализации русским зрителем стереотипа испанки.....	62
3.3 Опрос «Интерпретация образа Раймунды в фильме «Возвращение»».....	66
<b>Заключение</b> .....	72
<b>Список литературы</b> .....	75
<b>Приложение 1. Испанские фильмы, упомянутые в работе</b> .....	80
<b>Приложение 2. Данные опроса</b> .....	82

## **Введение**

Работа посвящена восприятию образа испанки русским зрителем. Понятие образа формируется в процессе межкультурного взаимодействия. Анализ образа в контексте межкультурной коммуникации позволяет сделать выводы о восприятии представителей одной культуры представителями другой. Исходя из гипотезы, что человеческое сознание воссоздает не реальность как таковую, а лишь собственные индивидуализированные представления о ней, можно предположить, что образ, созданный испанским режиссером, в данном случае, актуализируется и интерпретируется в сознании носителя другой культуры по-своему. Актуализируясь в сознании представителя русской современной культуры, образ испанки проходит через ряд «фильтров», таких как личностный смысл, стереотипное представление, сопоставительный анализ с образом женщины в России и т.д., в результате трансформируясь в определенную интерпретацию образа.

Актуальность исследования образа испанки обусловлена рядом причин. Необходимо отметить, что образ женщины воспринимается современным научным миром расширительно, то есть под образом понимается не только внешние и внутренние качества женщины, а также ее социальный статус, идентификация в культуре, роль в гендерных отношениях, а также эволюция образов в общественном сознании.

Данная работа подразумевает исследование образа женщины, созданного Педро Альмодоваром в фильме «Возвращение», как сообщения зрителю и последующую интерпретацию образа или сообщения. Исследование образа на материале кино обусловлено развитием роли визуальной составляющей в современной культуре. Визуальная культура влияет не только на сознание людей, но и на науку, создавая новые научные теории, подходы и методы исследования.

Т. Митчелл стал основоположником визуальных исследований и был убежден в том, что «за последние десятилетия произошел настоящий

переворот в гуманитарных науках, связанный с изучением визуальной культуры и ее проявлений»<sup>1</sup>. Появляется новая модель культуры, в рамках которой реальность перестает восприниматься как текст, она становится «образом». Т. Митчелл полагает, что лингвистические методы не способны в полной мере раскрыть специфику визуальной репрезентации и вводит термин «визуальный поворот»<sup>2</sup> (переход науки к изучению визуальности).

В результате реальность переосмысливается в контексте истории образов. Визуальный поворот оказывает существенное влияние на исследование образов и визуальных репрезентаций в искусстве.

Таким образом, изучение продуктов визуального (иконического) искусства (кинематограф, реклама, телевидение) является актуальным и представляет собой научную ценность. Анализ же образа испанки как проявления в культуре знаков, символов и стереотипов позволяет сделать выводы о том, как продукт визуального искусства влияет на представителей русской культуры.

Другим фактором, повлиявшим на актуальность темы, стал процесс глобализации. Он способствовал сближению национальных культур, усилению их влияния друг на друга и распространению системы ценностей и стереотипов мышления, включая представления о женщинах. Образ женщины подвижен и неоднозначен. В рамках одной культуры образ не статичен, он меняется, эволюционирует с течением времени. Более того, в рамках собственной картины мира представители разных культур находятся свой, отличный от других образ женщины. Исследование интерпретации образа испанки в сознании носителя русской культуры позволяет сделать ценные научные выводы о восприятии представителями одной культуры представителей другой, тем самым являясь актуальной темой в рамках межкультурных исследований.

---

<sup>1</sup> Mitchell W.J.T. What do Pictures Want? Chicago, 2005. P. 408.

<sup>2</sup> Mitchell W.J.T. The Pictorial Turn. 1992. P. 89–94.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые образ испанки в фильме «Возвращение», режиссера Педро Альмодовара (представителя испанской культуры) рассматривается с позиции восприятия представителей русской культуры, то есть с точки зрения межкультурного взаимодействия.

Объектом данной работы является образ испанки, созданный режиссером Педро Альмодоваром в фильме «Возвращение».

Основной предмет работы – актуализация и интерпретация образа испанки в сознании носителя современной русской культуры. Подобное определение предмета требует оговаривания понятий «образ», «интерпретация образа» и «стереотип».

Материалом для исследования образа испанки служит фильм Педро Альмодовара «Возвращение». Кинематограф выбран в качестве материала для анализа, так как среди всех видов искусства кино занимает уникальное место. Кинодискурс является на сегодняшний день малоисследованной областью в аспекте межкультурной коммуникации, таким образом, представляет собой значительный интерес.

Исследование находится в рамках культурологии. Одним из научных подходов к изучению культуры является семиотический подход, он рассматривает культуру как знак и систему знаков. Семиотика изучает знаки и знаковые системы посредством которых в обществе и культуре передается и хранится информация. Семиотический подход подразумевает анализ языка культуры, так как через него происходит межкультурная коммуникация. Семиотическая концепция сводит понятие визуального образа к совокупности знаков, содержащихся в нем. Согласно этой теории, «Визуальное сообщение есть визуальный знак или система визуальных знаков, способное передавать (отражать) не только прямую информацию об объекте, но также символическую и метафорическую. При этом любой

визуальный знак или визуальная система являются частью визуального языка, сравнимого с вербальным языком».<sup>3</sup>

Теоретическим обоснованием семиотического подхода к анализу образа в кино послужили работы Ю.М. Лотмана «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», Яна Мукаржовского «Искусство как семиологический факт», В.Ю. Мехоношина «Семиотический анализ и его культурологические возможности», Ю.В. Белоусовой «Образ с точки зрения семиотики», А.Ю. Нестерова и Р.И. Таллера «Интерпретация с точки зрения семиотики: рецептивные и проективные модели», Е. Бразговской «Языки и коды: введение в семиотику культуры», Т.В. Постниковой «Антропология кино», а также Чарльза Морриса «Основы теории знаков».

Работы по теории межкультурной коммуникации и семиотики Н.М. Боголюбовой и Ю.В. Николаева «Межкультурная коммуникация и международный культурный обмен», Т. Г. Грушевицкой, В.Д. Попкова, А.П. Садохина «Основы межкультурной коммуникации», Ю.В. Белоусова «Образ с точки зрения семиотики» стали теоретической основой для обоснования понятий «образ» и «интерпретация образа».

Вслед за работой Т.Ю. Сериковой, «История понятия «образ» в гуманитарном знании», теоретически обосновано понятие «художественный образ». Образ в данном исследовании – художественный образ главной героини фильма «Возвращение» Раймунды, созданный режиссером Педро Альмодоваром как сообщение зрителю. Образ состоит из знаков, символов и маркеров, которые содержат в себе информацию об испанской культуре. Актуализация и интерпретация образа испанки (Раймунды) в современной русской культуре способствует культурному обмену представителей испанской и русских культур.

В исследовании сформулировано представление о стереотипах, основанное на работах Н.М. Боровиковой «Знаки – символы и стереотипы в экранной

---

<sup>3</sup> Ольшевский П.Н. Семиотические аспекты телевизионной коммуникации. М. 2006. С.130

культуре, Н.М. Боголюбовой и Ю.В. Николаевой «Межкультурная коммуникация и международный культурный обмен», Н.И. Яковлевой «Роль кино в формировании гендерных репрезентаций».

Результаты данного исследования могут иметь научную ценность для людей, изучающих межкультурную коммуникацию, лингвострановедение, социологию, историю и теорию культуры, культурологию, а также для иностранных студентов, интересующихся современной русской культурой и русских студентов, изучающих испанскую культуру.

Основная цель работы – установить, какие знаки содержит в себе образ испанки в фильме, провести семиотический анализ образа. Проанализировать, как носители русской культуры воспринимают и интерпретируют образ женщины в фильме Педро Альмодовара «Возвращение», а также какие стереотипы влияют на формирование и интерпретацию образа.

Поставленная цель обуславливает решение следующих задач:

1. Описать теоретические предпосылки к анализу образа в контексте межкультурной коммуникации и семиотики, разграничить понятия «образ», «интерпретация» и «стереотип», описать методы исследования образа с точки зрения семиотики
2. Установить, как женщина репрезентована в испанском кино, посредством составления исторического обзора испанского кино, а также анализа женских образов, созданных Педро Альмодоваром
3. Провести анализ образа Раймунды на материале статей, посвященных стереотипу испанки
4. Провести опрос с целью установления субъективных трактовок русских зрителей образа испанки



## **Глава I**

### **Актуализация образа в рамках диалога культур.**

#### **1.1 Теоретические предпосылки изучения образа в аспекте межкультурной коммуникации и семиотики.**

Образ рассматривается современным научным миром комплексно. Образ женщины с разных углов зрения анализируют представители ряда гуманитарных наук: культурологии, социологи, гендерных наук, истории, семиотики, киноведения. Значительное внимание уделяет исследованию образа, в том числе и образа женщины, межкультурная коммуникация. В поле научного знания межкультурной коммуникации образ наделен рядом функций, основная из них – коммуникативная. Образ является средством передачи информации между тем, кто образ создал и тем, кто его воспринимает. Межкультурная коммуникация обладает необходимым инструментарием, чтобы теоретически обосновать понятие образ, описать основные явления, которые влияют на создание образа на уровне индивидуального восприятия носителя культуры, а также на уровне культуры в целом. Речь идет о таких понятиях, как: «образ/имидж», «стереотип/гендерный стереотип».

Согласно теории межкультурной коммуникации «коммуникация – это социально обусловленный процесс передачи и восприятия информации, как в межличностном, так и в массовом общении по разным каналам при помощи различных вербальных и невербальных коммуникативных средств»<sup>4</sup>. То есть, процесс создания образа женщины испанским режиссером и последующее восприятие этого образа русским зрителем представляет собой процесс передачи и восприятия информации в массовом общении при помощи коммуникативных средств кино. Актуализация и интерпретация образа испанки в сознании носителя русской культуры являет собой акт межкультурного взаимодействия, так как происходит восприятие явления представителей одной культуры представителями другой. Исходя из того, что исследование «образа женщины» происходит в рамках межкультурной коммуникации, необходимо уточнение, что такое «образ» для данной научной дисциплины.

---

<sup>4</sup> Боголюбова Н.М., Николаева Ю.В. Межкультурная коммуникация и международный культурный обмен. СПб., 2009. С. 46.

### **1.1.1 Содержательная структура понятия «образ» и «интерпретация».**

Большой психологический словарь дает следующее определение понятию образ:

«Образ – чувственная форма психического явления, имеющая в идеальном плане пространственную организацию и временную динамику»<sup>5</sup>.

Толкование понятия «образ» дает и межкультурная коммуникация.

Культурный обмен и межкультурная коммуникация очень тесно связаны с процессом восприятия представителей одной культуры другой. Результатом процесса межкультурного взаимодействия можно назвать следующие явления: образы, имиджи, стереотипы, отражающие сложные представления одного народа о другом... До сих пор продолжается спор об истинной природе их значений и в чем их принципиальные отличия.

В данной работе предпочтение отдается мнению, что между образом и имиджем существуют определенные различия. Это позволяет более четко определять сами представления и их природу.

Содержание понятия «образ» в межкультурной коммуникации заключается в следующем:

«Образ – адекватно отраженная в человеческом сознании реальность, формирующаяся естественным путем в процессе познания и восприятия объективной действительности»<sup>6</sup>.

Подробно содержание понятия образ исследует Т.Ю. Серикова в статье «История формирования понятия «образ» в гуманитарном знании»<sup>7</sup>. Художественный образ всегда эмоционально окрашен, характеризуется он неконкретностью, неясностью. Содержит в себе след авторской идейности и

---

<sup>5</sup> Зинченко В.П. Большой психологический словарь. М. 1999. С. 318

<sup>6</sup> Боголюбова Н.М., Николаева Ю.В. Межкультурная коммуникация и Международный культурный обмен. СПб. 2009. С. 46

<sup>7</sup> Серикова Т.Ю. История формирования понятия «образ» в гуманитарном знании. Красноярск. 2010. С. 54

может существовать сам по себе, как заключает автор статьи. Художественный образ предполагает вымысел, допущение, факт идеального бытия и архетипичность. Этот образ может быть домыслен человеком его воспринимающим. Художественный образ, как правило, создается в рамках художественного произведения, в том числе и кино.

Художественный образ наделен коммуникативной, эстетической, поучительной функциями, которые «воздействуют на сферу эмоционального, интеллектуального и культурного развития личности»<sup>8</sup>.

В данной работе материалом исследования является кинематограф, искусство визуальное, но, тем не менее, образ, созданный режиссером, не является прямым отражением действительности, поэтому характеризуется как художественный. Образ, созданный в испанском кино, актуализируясь и формируясь в сознании, заставляет зрителя задуматься не только о том, что представляет собой персонаж, но и о его позиции в культуре, об испанской культуре в целом и о соотношении испанской и русской культур.

В настоящем исследовании рассматривается аспект коммуникации, подразумевающий передачу информационного сообщения. Образ испанки – сообщение, созданное Педро Альмодоваром, которое русский зритель должен понять и интерпретировать. Ключом к расшифровке сообщения стал семиотический анализ кинофильма как текста. Справедливо взять за основу содержание понятия «образ» в семиотике.

«Образ – это система невербальных знаков, сконструированная индивидом и предъявленная Другому. Визуальный образ является повествованием через невербальные знаки, которые читаются Другим»<sup>9</sup>. Поскольку образ в данном исследовании является знаком, то необходимо обосновать понятие интерпретации или расшифровки знака.

---

<sup>8</sup> Серикова Т.Ю. История формирования понятия «образ» в гуманитарном знании. Красноярск. 2010. С. 56

<sup>9</sup> Белоусова Ю.В. Образ с точки зрения семиотики. 2013. С. 237

Анализ образа главной героини фильма в данном исследовании происходит в несколько этапов:

1. Семиотический анализ образа как системы знаков по категориям: внешность, стиль одежды, характер и темперамент, отношение к семейным ценностям. Анализ образа с исследованием маркеров культуры заключенных в образе главной героини, как «сообщения об испанской культуре и культуре Ла-Манчи, в частности. Анализ образа в соотношении с символикой цвета.
2. Исследование образа с точки зрения стереотипов об испанках, актуализированных в сознании русского зрителя.
3. Проведение опроса среди русских зрителей с целью выявления субъективных трактовок образа Раймунды.

Необходимо определить понятие «интерпретация», которое так же, как и «образ» находится в орбите восприятия разных научных дисциплин.

В рамках межкультурной коммуникации «интерпретация» соотносится с понятием «этноцентризм». «Этноцентризм представляет собой психологическую установку воспринимать и оценивать другие культуры и поведение их представителей через призму своей культуры»<sup>10</sup>. Этноцентризм включает в себя понятие интерпретации (объяснение) явлений чужой культуры посредством столкновения привычного и непривычного. «Это создает ситуацию отстранения, в соответствии с которой понимание чего-то нового, неизвестного происходит путем сравнения с привычными и известными явлениями подобного рода из собственной культуры»<sup>11</sup>.

В данном исследовании предполагается, что при оформлении образа главной героини фильма «Возвращение» в сознании русского зрителя

---

<sup>10</sup> Грушевицкая Т.Г., Попков В.Д., Садохин А.П. Основы межкультурной коммуникации. СПб. 2002. С. 352

<sup>11</sup> Там же

этноцентризм проявляется в сопоставлении женщины в испанской культуре с женщиной в русской. Например, когда русский зритель видит стиль одежды главной героини фильма, он думает о том, что женщины в России так не одеваются, или наоборот.

С точки зрения семиотического подхода, интерпретация представляет собой расшифровку знаков и символов, которые содержит в себе образ. В образе Раймунды знаками – символами являются: характеристика внешности, жестикуляция и походка, цвет ее одежды, маркеры культуры, которые характеризуют ее, как представительницу испанской культуры.

### **1.1.2 Образ и символика цвета.**

Цвет в современной культуре может использоваться в качестве коммуникативного средства, знака-символа и системы языкового характера. Исследователь Кошеренкова О.В. в работе «Символика цвета в культуре» пишет, что «наше восприятие цвета в большей степени визуально, оно

зависит от настроения, от ассоциаций, вызываемых тем или иным цветом, и, конечно, от «цветовой подготовленности»<sup>12</sup>. Исследователь выделяет коммуникативную (устанавливающую те или иные связи между элементами), символическую (указывающую на предмет, явление, сущность) и выразительную (передающую и вызывающую эмоции) функции цвета в культуре.

По мнению культуролога, передача информации при помощи цвета происходит на основе возникающих ассоциаций и состоит из нескольких этапов: общие природные цветовые ассоциации, влияние традиций народа, к которому принадлежит человек и, затем, цветовые ассоциации личных переживаний и впечатлений.

Функции, о которых упоминалось ранее, проявляют себя и в символике цвета, заключенной в образе главной героини фильма «Возвращение». В качестве знака-символа и коммуникативного средства анализируются цвета одежды Раймунды.

Коммуникативная функция особенно ярко выражена в кинематографическом образе, так как посредством цветов одежды, интерьера, других вещей (гаджеты, машины, украшения) режиссер сообщает зрителю дополнительную информацию о персонаже. Символическая функция цвета в одежде Раймунды проявляет себя в непосредственном значении цвета и традиционном соотношении его с определенным спектром эмоций и каким-либо нематериальным явлением. (Например, красный – цвет любви, страсти, радости, тепла). Выразительная функция проявляется в том, что цвет одежды главной героини дополняет ее психологический и эмоциональный портрет.

Таким образом, исследование образа главной героини с точки зрения символики цвета, позволяет нам составить более точную картину о том, какой она человек, о том, как проявляет себя в культурном пространстве.

---

<sup>12</sup> Кошеренкова О.В. Символика цвета в культуре. М. 2015. С. 156

### **1.1.3 Содержательная структура понятия «стереотип» и его проявление в визуальной культуре.**

Гипотеза данного исследования заключается в том, что зритель не только воспринимает стереотип, созданный автором фильма, но и накладывает на восприятие образа стереотипы, сложившиеся в его культуре о другой культуре и обществе, так называемые этнические и гендерные стереотипы.



Здесь природу стереотипов, которые анализируются в данной работе необходимо разграничить.

С одной стороны, стереотипы, созданные режиссером, которые содержатся в продукте визуального и художественного искусства (кино). Связь кино и стереотипов исследовала Н.М. Боровикова в статье «Знаки-символы и стереотипы в экранной культуре»<sup>13</sup>. Опираясь терминами семиотики, исследователь рассматривает продукты массовой культуры как знаки-символы, образы и иконические символы. Знаки-символы несут в себе информацию для определенных культурных групп и способствуют отличию одной культурной группы от другой, посредством анализа потребляемого материала. Так, исследователь приходит к выводу о том, что формирование культурного пространства и развитие культуры невозможно без присутствия в ней стереотипов.

Далее исследователь проводит аналогию между стереотипами в кино и теорией Бэкона о «призраках познания» и мифе о пещере Платона. Речь идет о том, что зритель, воспринимая информацию через образы кино, не рефлексирует, а безоговорочно доверяет автору и воспринимает действительность сквозь призму опыта других людей, что формирует иллюзорное стереотипное восприятие действительности. Автор статьи приходит к выводу, что: «...идеи и паттерны поведения и восприятия окружающей индивида действительности закладываются в продукт массового потребления...создавая необходимую матрицу, формируя стереотип».<sup>14</sup>

С другой стороны, при конструировании образа в сознании зрителя присутствует и элемент массовости, объединяющий носителей русской культуры, а именно восприятие с точки зрения этнокультурных стереотипов, а также гендерных стереотипов.

---

<sup>13</sup> Боровикова Н.М. Знаки-символы и стереотипы в экранной культуре. М. 2016.

<sup>14</sup> Боровикова Н.М. Знаки-символы и стереотипы в экранной культуре. М. 2016. С. 52

Основываясь на мнении большинства специалистов, Н.М. Боголюбова и Ю.В. Николаева предлагают следующее обобщенное определение стереотипа: «Стереотип (в переводе с греческого – «твердый отпечаток», «зафиксированная целостность») – схематический, стандартизированный образ или представление об объекте, явлении, народе, стране, обычно эмоционально окрашенный и обладающий большой устойчивостью. Стереотип отражает привычное отношение человека или группы людей к какому-либо явлению, другому человеку, группе людей, народу, стране, сложившееся под влиянием социальных, политических, исторических условий и на основе предшествующего опыта»<sup>15</sup>. Когда мы говорим о стереотипе «испанки» в современной русской культуре, важно отметить, что он проявляется в определенном наборе качеств и ассоциаций, зафиксированных в сознании представителя русской культуры. Как правило, этот набор качеств одинаков для всех носителей одной культуры. Таким образом, в процессе формирования образа испанки в определенном фильме, русские зрители уже обладают определенным, стереотипным представлением, на которое впоследствии накладывается новое представление или же просто дополняется изначальное.

Помимо этнического стереотипа инструментом формирования образа в сознании служит также гендерный стереотип. Понятие «гендер» означает «совокупность социальных и культурных норм, которые общество предписывает выполнять людям в зависимости от их биологической принадлежности»<sup>16</sup>.

Гендерные стереотипы - сформировавшиеся в культуре обобщенные представления о том, как действительно ведут себя мужчины и женщины. Появление гендерных стереотипов обусловлено тем, что гендерные отношения в течение истории выстраивались таким образом, что половые

---

<sup>15</sup> Боголюбова Н. М., Николаева Ю. В. Межкультурная коммуникация и международный культурный обмен. СПб. 2009. С. 48

<sup>16</sup> Денисова А.А. Словарь гендерных терминов. 2002. С 21

различия располагались над индивидуальными различиями личности мужчины и женщины.

Гендерные стереотипы, в отличие от этнических, обращены не к этносу и представителям культуры в целом, а к социальным функциям присущим мужчинам и женщинам. Данные стереотипы описывают социальные роли, традиционные модели поведения в семье, на работе, в обществе, с точки зрения маскулинности и фемининности.

Восприятие с точки зрения гендерных стереотипов в данной работе интересно тем, что рассматривается образ не представителя испанской культуры в целом, а репрезентация женщины в испанской культуре, на материале фильма «Возвращение». В центре исследования качества главной героини в фильме, как физические, так и психоэмоциональные, ее социальные роли, ее модель поведения.

Объект, который активизирует образ, оценивается в связи с соответствующими эмоциями и опытом, знаниями, традиционно сложившимися в культуре о том или ином объекте. То есть те знания и представления об испанских женщинах, которыми обладает представитель русской культуры, влияют на формирование им образа главной героини фильма.

## **1.2 Семиотический подход к прочтению кинотекста.**

Материалом для исследования образа женщины в данной работе стал фильм «Возвращение». Кино передает человеческие эмоции и чувства, привычки, обычаи, позволяет человеку открыть новый неизведанный мир, переместиться во времени и пространстве. Функции кино многогранны, а темы, которые кинорежиссеры затрагивают в своих работах, принадлежат практически ко всем сферам жизни человека: общественной и частной,

политической, социальной, культурной. Является ли кино отражением реальности или же ее искажением – это философский вопрос, требующий рассуждения и исследования. Существуют различные взгляды на проблему, некоторые киноведы придерживаются позитивистской позиции, утверждая, что «изображаемое событие существует объективно, изменяющаяся точка зрения камеры ничего в нем не меняет, она только показывает реальность более действенным образом: во-первых, позволяя лучше рассмотреть, во-вторых, подчеркивая то, на что следует обратить внимание»<sup>17</sup>. Другие же считают, что киноискусство не является отражением жизни, да и более того, искусство вовсе не подразумевает создание буквальной копии действительности, а напротив, создается сквозь субъективный взгляд творца, чем представляет собой ценность. Ряд исследователей придерживается позиции, что кинематограф способен становиться отправной точкой для общекультурных размышлений и выводов, «... столетний юбилей кино стал для современных философов и киноисследователей еще одним поводом, чтобы подчеркнуть очевидный культурологический факт: XX век не просто «отражен» в кинематографе как специфической культурной практике, но во многом им «создан»; кинематограф является мощным «культурным агентом», формирующим современный строй мысли и задающим образ мира не в меньшей степени, чем литература, философия или политика. На протяжении века кинематограф выработал не только свои основные языки, но и многообразные формы, способствующие удовлетворению очень разных культурных потребностей в рамках этой культурной практики»<sup>18</sup>.

Наряду с тем, что ученые спорят о том, что действительно является истинной целью кинематографа и какими функциями оно должно обладать, является неоспоримым фактом, что кино - это художественное произведение, высказывание автора, высказывание, которое должно быть понято. В

---

<sup>17</sup> Базен А. Что такое кино? М., 1972. С. 9

<sup>18</sup> Самутина Н.В. Репрезентация европейского культурного сознания в кинематографе последней трети XX века. М., 2002. С. 63

художественном произведении автором обычно создается некая «неопределенная реальность», не обязательно обладающая экзистенциальной ценностью, но при этом, структура произведения составляет смысловое единство, а не пассивную копию реальности. Очевидно, что художественное произведение наделено рядом функций, помимо автономной (произведение как художественное высказывание автора), также оно наделено коммуникативной функцией. Как правило, она реализуется через невербальную коммуникацию. Для того, чтобы коммуникация между творцом и человеком, взаимодействующим с художественным произведением, состоялась, необходимо использование языка. Языка в широком смысле слова, так в литературном произведении языком является слово, в музыке мелодия и текст, в танце движения. В кино языком является аудио ряд и визуальные образы. Образы представляют собой знак или систему знаков.

Кино в глобальном смысле репрезентует знак, сложноорганизованную структуру, воплощенную в смысловое единство. Состоит кино из значения (сюжета, персонажей, игры актеров, диалогов, музыки, света, которые создают атмосферу), отношения к обозначаемой вещи (общий контекст фильма, созданного режиссером - носителем одной культуры, благодаря которому создается диалог культур, при просмотре картины зрителем из другой культуры), и чувственного символа («подтекст» фильма, сообщение, которое передает автор произведения, вопросы, которые ставит режиссер перед обществом). Данную структуру для объективного прочтения искусства, в рамках которого кино являет собой знак, состоящий из трех элементов, изложенных выше, предложил семиолог Ян Мукаржовский в работе «Искусство как семиологический факт»<sup>19</sup>.

Проблема знака, структуры и ценности относится к числу существенных проблем гуманитарных наук, имеющих дело с материалами, носящими знаковый характер. Знаки должны быть поняты, чтобы состоялась

---

<sup>19</sup> Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.1994. С. 190-198

коммуникация. В современном научном мире существует два основных подхода к прочтению знаков – феноменологический и семиотический анализ.

В данной работе предпочтение отдано семиотическому подходу к изучению образа. Визуальный образ, в рамках семиотической концепции представляет собой совокупность знаков. Согласно этой теории, «Визуальное сообщение есть визуальный знак или система визуальных знаков, способное передавать (отражать) не только прямую информацию об объекте, но также символическую и метафорическую. При этом любой визуальный знак или визуальная система являются частью визуального языка, сравнимого с вербальным языком.»<sup>20</sup> Символическую основу могут принимать цвета, формы, размеры и так далее. В некоторых случаях семиотическое значение зритель воспринимает интуитивно.

Семиотика кино в рамках современного киноведения рассматривает кинематограф как знаковую систему. Методы семиотики кино основаны на лингвистике, этнологии и структурной поэтике.

Впервые к семиотическому анализу кино исследователи обратились еще в начале XX века. Первопроходцами в этой сфере научного знания стали Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум, В.Б. Шкловский, С.М. Эйзенштейн. Интересна работа Я. Мукаржовского, опубликованная в 1931 году, «Опыт структурного анализа феномена актера»<sup>21</sup>. Исследователь рассмотрел образ Чарли, созданный Чарли Чаплином, пришел к выводу, что игра актера создает сложноорганизованную структуру элементов – знаков, где каждый элемент приобретает значение только в совокупности с другим элементом и создал классификацию жестов актера, как знаков. В 1933 Р. Якобсон в статье "Упадок кино?"<sup>22</sup>, опираясь на положения представителей формальной школы, в частности Тынянова, утверждал, что "всякий феномен внешнего мира превращается на экране в знак", и постулировал это явление в качестве

---

<sup>20</sup> Ольшевский П.Н. Семиотические аспекты телевизионной коммуникации. М. 2006. С 130

<sup>21</sup> Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.С. 207.

<sup>22</sup> Якобсон. Р. Язык и бессознательное. М. 1996. С. 170

основного свойства кинематографа. В 1946 французский киновед Ж. Коэн-Сеа попытался углубить понятие "кинематографический знак". Отсутствие в фильме легко выявляемых знаковых единиц (подобных морфемам или словам в естественном языке) и выраженной грамматической структуры, по мнению Коэн-Сеа, вынуждает зрителя интуитивно и по ассоциациям искать скрытые в реальности естественные значения, что придаёт кинематографическому знаку расплывчатый и постоянно меняющийся характер.

Ключевой работой в рамках отечественной семиотики является «Семиотика кино и проблемы киноэстетики»<sup>23</sup>, где впервые в истории российского киноведения Ю.М. Лотман сформулировал основные положения семиотического «чтения» кинематографического текста, многоуровневой и по-иному организованной, чем литература, системы. Эти же идеи были развиты им в более популярной книге «Диалог с экраном» (в соавторстве с Ю.Г. Цивьяном). Лотман рассматривает кинофильм с семиотической точки зрения и полагает, что кинотекст может рассматриваться как дискретный текст, то есть составленный из знаков и как недискретный, в котором значение приписывается непосредственно тексту. Лотман выделяет такие компоненты киноязыка, как «кадр» и «кинофраза», то есть кадр отождествляется со словом и становится носителем основного значения. По мнению Ю.М. Лотмана, кинематографическое значение неразрывно связано с воздействием на зрителя, что предполагает исследование кинотекста в рамках семиотического подхода. Вопрос воздействия в некоторой степени соотносится с лингвистической прагматикой, где в поле зрения находятся вопросы, связанные с говорящим, адресатом, их взаимодействием в коммуникации, то есть отношения субъектов, воспринимающих и использующих какую-либо знаковую систему.

---

<sup>23</sup> Лотман. Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин. 1973

Ю.Г. Цивьян применял аналогичный подход к прочтению кинотекста, исходя из гипотезы, что любой фильм можно определить, как дискретную последовательность непрерывных участков текста.

Научные гипотезы Ю.М. Лотмана и Ю.Г. Цивьяна были развиты Л.А. Черкашиной в работе «Семиотика визуального образа человека в научной мысли XX в.»<sup>24</sup>. Работа посвящена семиотике визуального образа человека. Автором сделана попытка выявить специфику визуального образа (будь то образ киноактера или персонажа рекламы) посредством семиотического анализа. В центре исследования стоит визуальный образ человека, который включает в себя определенную иерархию знаковых систем, таких, как: внешность (прическа, стиль одежды), мимика, жесты и так далее. «Визуальный образ – это определенный знак личностных особенностей, он информирует человека о человеке. Визуальный язык имеет свою знаковую систему, в которой существуют своеобразные коды»<sup>25</sup>. (Методика, предложенная Л.А. Черкашиной будет применена к анализу в настоящем исследовании). Определив понятие визуального знака, Л.А. Черкашина исследует, как Ю.М. Лотман применял семиотический подход к прочтению визуального образа. Исследователь предлагает гипотезу, что Ю.М. Лотман рассматривал любую семиотическую систему как текст, следовательно, в этом плане и образ актера выступает как своеобразный текст, что, по мнению ученого, роднит кинематограф с таким видом искусства, как литература: «Способность кинематографа разделить облик человека на “куски” и выстроить эти сегменты в последовательную во временном отношении цепочку превращает внешний облик человека в повествовательный текст, что свойственно литературе и решительно невозможно в театре»<sup>26</sup>. В связи с данной гипотезой автор приводит пример лотмановского семиотического прочтения образа Чарли Чаплина.

---

<sup>24</sup> Черкашина Л.А. Семиотика визуального образа человека в научной мысли XX в. Ярославль. 2011. С. 282

<sup>25</sup> Черкашина Л.А. Семиотика визуального образа человека в научной мысли XX в. Яр.2011. С. 282

<sup>26</sup> Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы кино- эстетики. Таллинн. 1973. С. 30



«Анализируя фильмы с его участием, Ю. М. Лотман утверждает, что в их основе лежит устойчивый, известный зрителю заранее и ожидаемый тип-маска «Чарли». Константный грим и костюм, константные приемы актерской игры, типовые сюжетные ситуации и отнесенность к некоторому единому человеческому типу в действительности позволяют говорить о единстве этого образа, который может рассматриваться в качестве целостной художественной структуры»<sup>27</sup>. Но в процессе анализа, выясняется, что образ содержит в себе изначальную двойственность. Так костюм Чарли одновременно является олицетворением элегантности и небрежности. Ему вторят мимика и жесты актера, что приводит к неожиданному эффекту (два человека в одном). Проанализировав данный пример, автор приходит к выводу, что образ человека на экране очень близок реальному образу человека, но при этом, он скрывает в себе множество вторичных значений и дополнительных смыслов, тем самым представляя собой сложную семиотическую структуру.

## **Выводы по главе 1**

В главе I были исследованы теоретические предпосылки изучения образа в аспекте межкультурной коммуникации и семиотики. Проанализированы базовые понятия, необходимые для проведения данного исследования – образ, интерпретация образа, стереотип.

---

<sup>27</sup> Черкашина Л.А. Семиотика визуального образа человека в научной мысли XX в. Ярославль. 2011. С. 283

Обосновано понятие художественного образа. Рассмотрены определения понятия «Образ», предложенные разными исследователями, в качестве рабочего определения для настоящего исследования выбрано определение Ю.В. Белоусовой, определение с точки зрения семиотики (образ –это система невербальных знаков, сконструированная индивидом и предъявленная другому. Визуальный образ является повествованием через невербальные знаки, которые читаются другим). Определение понятия интерпретация также взято из области семиотики.

Рассмотрены различные семиотические подходы к прочтению кинотекста, за основу взят метод семиотического анализа образа, предложенный Л.А. Черкашиной (образ включает в себя определенную иерархию знаковых систем, таких, как: внешность, стиль одежды, жесты, манеры и т.д.).

Проанализировано соотношение образа и символики цвета. Выявлено, что цвет в культуре обладает коммуникативной, символической и выразительной функцией. Установлено, что функции цвета можно проанализировать по цвету одежды Раймунды. Анализ цвета одежды дает нам дополнительную информацию о персонаже и позволяет дополнить его психологический портрет.

Описаны различные виды стереотипов и их проявление в визуальной культуре. Сформулировано предположение о том, что в процессе формирования образа испанки в определенном фильме, русские зрители уже обладают определенным, стереотипным представлением, на которое впоследствии накладывается новое представление или же просто дополняется изначальное. На формирование образа влияют этностереотипы и гендерные стереотипы.

## **Глава 2. Репрезентация образа женщины в испанском кино**

### **2.1 История и эволюция образа женщины в испанском кино.**

#### **Образ женщины в испанском кино (1930-1940гг.)**

Исследователи испанского кинематографа отмечают, что до начала 50-х годов киноискусство Испании находилось на ранней стадии своего развития и практически не вызывало интерес общественности. Культуролог и историк кино Н.А. Агафонова исследуя эстетические и политические факторы развития европейского кино, приходит к выводу, что кинематограф 1930-ых – 40ых годов формируется под влиянием социально-политической ситуации в странах Европы... «Распространение и укрепление тоталитарных режимов в Европе непосредственно отразилось на творчестве режиссеров...испанский кинематограф периода 30-40-х годов ничего не смог предложить за исключением тривиальных фольклорных мотивов и плоской пропаганды»<sup>28</sup>. Из истории развития испанского кино известно, что, начиная с 1936 года испанский кинематограф находился под контролем государства и используется в качестве средства пропаганды и цензуры. Приверженцы режима Франко создали Национальное управление кинематографии и установили определенный свод правил, которым подчинялся испанский кинематограф, как например, фильмы, выходящие в прокат, обязательно должны были транслироваться на испанском языке.

Сложившийся под гнетом политического режима кинематограф представлял собой черно-белые политизированные киноленты, где из уст женщин и мужчин звучали идеологические лозунги.

Фильм режиссера Луиса Маркина под названием «Танцовщица и трудящийся» (*El bailarín y el trabajador*), снятый в 1936г, представляет нам образ женщины-красавицы, с улыбкой на лице работающей на фабрике, и звонким веселым голосом воспевающей следующие строки песни:

«Жизнь трудящихся  
Сладка и на вкус приятна...»

Как сам кинематограф 30 - 40-х годов, так и образ женщины в кинокартинах тех лет не обладал яркой выраженностью или какой-либо

---

<sup>28</sup> Агафонова Н.А. «Искусство кино: этапы, стили, мастера». Минск. 2005. С. 119

особенностью форм выражения. Кинолюбителям представляли образ красивых молодых женщин, равных между собой как по физическим показателям, так и по социальным. Женщин, занимающихся спортом, всегда весело поющих песни, и, как правило, трудящихся на благо государства.

### **Кинематограф под влиянием неореализма (1950е г.)**

Ситуация в мире кино и вместе с ней образ женщины начинают меняться с приходом на кинематографическую сцену таких режиссеров, как Хуан Антонио Бардем и Луис Гарсия Берланга в начале 50-х годов. Их работы «Эта счастливая парочка» (*Esa pareja feliz*), 1951 года; и «Добро пожаловать мистер Маршалл», (*Bienvenido Mister Marshall*) 1952 года выпуска, обозначили рубеж в развитии тематики и стилистики испанского кино. «Кинокартины создавались под влиянием итальянского неореализма и были восприняты не просто как новаторство, но и как бунтарство»<sup>29</sup>. Роль женщин в кинокартинах все еще не велика, но, если раньше речь шла о не имеющих индивидуальности женщинах, пропагандирующих здоровый образ жизни, то теперь на экранах можно было наблюдать девушек легкого поведения, или полуобнаженных танцовщиц. Кроме женщин из низких социальных слоев, внимание уделяют хранительницам домашнего очага, взрослым дамам, и молодым девушкам, еще только недавно вышедшим замуж, которые испытывают на себе тяжесть женской доли и жалуются на мужчин, которые не уделяют им достойного внимания и не ценят их.

Так в фильме «Мужья не приходят на ужин» (*Los maridos no cenan en casa*) 1957г. режиссера Херонима Миура, женщины поют:

«Ужасные мужчины существа

---

<sup>29</sup> Агафонова Н.А. «Искусство кино: этапы, стили, мастера». Минск. 2005. С. 120

У них совсем нет сердца  
Мужчины все изменники и подлецы  
Грубые, тщеславные и хвастливые».

В 1961г. Луис Бунюэль снимает полнометражный фильм «Виридиана» (Viridiana), в котором поднимает запретные для франкистской Испании темы инцеста, суицида, насилия над женщиной, святотатства и шведской семьи. Данная картина была раскритикована в Ватикане и была запрещена в Испании в течение 16 лет вплоть до падения франкистского режима. Неоднозначный образ женщины можно наблюдать в картине «Дневная красавица» (Belle de Jour) 1967 года. Образ интеллектуальной девушки из буржуазной среды. С виду она скромна, пытается придерживаться норм морали и правил, принятых в ее среде. Внутри же она испытывает желание нарушить эти правила, и вскоре поддается искушению. Луис Бунюэль в сюрреалистической манере обыграл тему неудовлетворенной женщины.

### **Образ женщины в период «Независимого кино» (1960е г.)**

К середине 60-х годов кризис был преодолен, благодаря появлению нового поколения режиссеров и открытию новых киношкол, открыто противопоставляющих себя официальному государственному режиму Франко.

Сюжетные линии кинолент 60х годов отражают распространённое представление о том, что единственная мечта каждой женщины – свадьба. В основе подобного отношения к роли женщины в обществе лежит представление о традиционной патриархальной культуре, основанной на принципах господства мужчины над женщиной, на отождествлении человека и «подлинно человеческих» качеств с мужчиной и мужскими качествами.

Образ женщины, которую с детства готовили к роли жены и матери, прослеживается во многих кинокартинах, например, таких как: «Искусство

выйти замуж» (*El arte de casarse*) 1966, (режиссер Хорхе Фелиу); «Созданная для мужчины» (*Solo para hombres*) 1960, (Фернандо Фернан Гомес), «Каково быть женщиной» (*Como sois las mujeres*) 1968, режиссер Педро Ласага. Здесь необходимо отметить, что подобное изображение женщины в кино не свойственно восприятию русского зрителя, так как в нашей истории и культуре женщине не предписывалась одна единственная роль хранительницы очага. Подразумевается, что домашнее хозяйство станет неотъемлемым аспектом жизни женщины, но не самым важным и уж тем более не единственным. Начиная с фильмов, снятых в военные и послевоенные годы и заканчивая кинолентами, снятыми в период развала СССР женщина, впрочем, как и мужчина, предстают перед нами, как «винтики» в гигантском сложноорганизованном механизме, непрерывно работающем на благо социума и государства. Таким образом, знаменитая формула в отношении основной роли женщины в обществе, которая была так близка умам европейцев в середине XXв., а именно: «Кухня, Дети, Церковь», чужда носителю русской культуры.

Женские персонажи 60-х гг. отражают меняющийся образ женщины и ее восприятие. В фильмах «В следующий раз» (*Otra vez*) 1960, (режиссер Хосе Мария Элоррьета) и «Мою возлюбленную зовут Маргарита» (*Margarita se llama mi amor*) 1961, (режиссер Рамон Фернандес), женщины на экране курят сигареты, что свидетельствует о некой либерализации образа.

В этот период появляется образ опасной коварной женщины, преступающей закон. Например, сюжет фильма «Ночи Касабланки» (*Noches de Casablanca*) 1963, (режиссер Анри Декуан), повествует о том, что в своей квартире был застрелен Андре Кун, лучший сотрудник немецкой секретной службы в Касабланке. Его руководство подозревает, что любовница Андре, испанская певица Тереса Вилар, связана с Сопротивлением и замешана в этом убийстве.

Таким образом, мы наблюдаем изменения в образе женщины. Женщина приобретает новые качества и открывается зрителям с различных сторон,

которые режиссеры предшествующих поколений предпочитали оставлять в тени.

### **Образ женщины, складывающийся под влиянием «Сексуальной революции» (1970е г.)**

В 1960-70е годы произошли глубочайшие преобразования в социальном ландшафте некоторых европейских стран, в том числе Испании. Прежняя культура, в основе которой были всевозможные запреты и табу трансформировалась теперь в новую, более свободную и либерализованную. Зазор между тем, что люди делали в частной жизни, и тем, о чем они желали заявить публично, сужался. Что некогда было тайным, стало явным. Перемены, произошедшие в обществе между 1964 и 1968 годами, просто поразительны. «В течении последних нескольких лет официальные или общепринятые запреты на то, что можно говорить, слушать, делать и показывать о сексе публично – или в личной жизни – практически были ликвидированы в нескольких западных странах. Вера в то, что узколобая сексуальная мораль является необходимой частью капиталистической системы, больше не имеет под собой никаких оснований».<sup>30</sup> Революция стала логическим результатом самоотверженной деятельности социальных движений, боровшихся за сексуальную свободу, легализацию аборт и права сексуальных меньшинств.

Естественно, что подобные социальные изменения нашли свое отражение в кинематографе, и очень сильно повлияли на образ женщины в кино. На экране появилось обнаженное тело женщины, и, более того, каждый режиссер того периода, считал своим долгом снять кадр, в котором появляется обнаженная женщина. Поведение женщин изменилось в значительной степени, они стали вести себя более раскрепощено, чем изменили сложившиеся представления о себе. И, если в начале 70-х годов, женщины в кинокартинах были полуобнажены, то есть на них были

---

<sup>30</sup> Эрик Хобсбаум. Революционеры. Революция и секс. Статья опубликована на сайте situation.ru. 2005 (дата обращения: 21.11.2016)

купальные костюмы или нижнее белье, например, в фильмах: «Цель-бикини» (Objetivo: bi-ki-ni) 1968г, (режиссер Мариано Осорес) и «Сорита Мартинес» (Sorrita Martinez)1975г, режиссер (Сорита Мартинес), то к концу 70-х годов всякие запреты были сняты и кинолюбители могли наблюдать нагое женской тело во всей красе. В кинолентах режиссера Висенте Эскрива «Веселая андалузка» (La lozana andaluza) 1976г, и «Ты пыль...» 1974 есть кадры, в которых женщины моются в душе или переодеваются.

Нужно отметить, что некоторые консервативные сенаторы пытались запретить демонстрацию обнаженного тела на экране. Общественность находилась в невероятном восторге от того, что она наблюдала на экранах, и даже самые влиятельные консервативные чиновники были бессильны в борьбе с новыми кинематографическими тенденциями.

Помимо обнаженного тела в кино стали поднимать вопрос о супружеской измене, а также появился новый сюжет, ранее не отмеченный испанскими режиссерами, а именно, так называемые, любовные треугольники и многоугольники. Подобным лейтмотивом можно было, в полной мере, насладиться, посмотрев картину «Двое мужчин и две женщины» («Dos hombres y, en medio, dos mujeres»), снятую режиссером Рафаэлем Хилем в 1977 году.

Кинолента «Криминальный аборт» (El aborto criminal) 1973г, рассказывая ужасающую детективную историю о девушке, найденной без сознания на улице после криминального аборта, обращает внимание зрителей на острые актуальные проблемы.

### **Кинематограф под влиянием феминистского движения. (1980е г.)**

Очередным немаловажным социальным движением, повлиявшим на образ женщины в испанском кинематографе, стал феминизм. В 1983 году руководство страны подписало Конвенцию ООН против всех форм дискриминации в отношении женщин. Благодаря падению франкистской



диктатуры и переходу к демократии юридическое равенство мужчин и женщин в Испании стало возможным. Спустя некоторое время в общественной и политической жизни страны произошли большие изменения. Естественно предположить, что подобные значительные перемены в общественной жизни дали кинорежиссерам почву для новых работ. И действительно, в кинокартинах появились абсолютно новые, ранее неизвестные публике, сюжетные линии. Неминуемым образом изменилось и видение женщины. Если, до вступившего в силу равноправия полов, режим Франко предписывал женщинам, установленные традиционной культурой стандарты «Кухня, Дети, Церковь», то есть разрешал заниматься только детьми, домом и ходить в церковь, то после принятия конвенции у женщин появилось законное право принимать активное участие в экономике, культуре, искусстве, политике, а также, избирать и быть избранными. В современные дни женщины в Испании не только располагают финансовой независимостью, распоряжаются финансами по собственному усмотрению, имеют свой банковский счет, но и активно ведут свой бизнес, получают высшее образование, могут иметь как «женскую», так и «мужскую» профессию, что интересно, им даже разрешено служить в армии и работать в полиции.

В 1982 году режиссер Хуанхо Лопез представил в своей работе «Одинокая женщина» («Femenino Singular») образ женщины, сложившийся во времена феминистского движения. Женщина, которая руководит компанией, под её началом находится значительное количество людей. Подобное социальное положение предписывает ей определенные качества. И если во времена Франко в кино сложился образ женщины, заключенной в рабство кухни и брака, то теперь все кардинально изменилось. Женщина встала на одну ступень с мужчиной, теперь она тоже имеет возможность заниматься самореализацией, карьерным ростом и выбирать свою судьбу и свой путь. Но в данном фильме показана и обратная сторона медали, то есть,

как перемены в положении женщины, повлияли на мужчин. С тех пор, как женщина стала позиционировать себя в качестве субъекта культуры, и приобрела свободу в выборе, изменилась и роль мужчины. Поскольку социальные роли обоих полов стали меняться, изменилось и то, как строятся романтические отношения между ними. Этот мотив обыграла в своей киноленте режиссер Манане Родригес. В 1996 году на экраны вышел фильм «Портрет женщины с мужчиной на фоне». Образ успешной женщины, построившей головокружительную карьеру, но при этом несчастной и одинокой. История о женщине, которая будучи успешной, независимой, самодостаточной, все же нуждается в мужчине и в создании семьи.

### **Современный испанский кинематограф (1990-2015).**

Испанское кино сегодня привлекает внимание всего мира. Работы современных испанских режиссеров в значительных количествах представлены на лучших кинофестивалях, практически всегда получают награды и очень любимы кинокритиками. Развитие кинематографа в Испании всегда проходило активно, и было, чуть ли не самым ярким в Европе. Однако с начала 80-х начался истинный подъем испанского кинематографа. Об этом подъеме свидетельствует даже тот факт, что популярность испанских лент у зрителей возросла в несколько раз. Разумеется, это связано с началом работы выдающихся режиссеров, которые подарили испанскому киноискусству множество талантливых картин.

Такие режиссеры, как Педро Альмодовар, Алехандро Аменабар, Агустин Диас Янес, Алекс де ла Иглесиа, Фернандо Леон, Бигас Луна, Изабель Койшет, и, конечно же, Хулио Медем внесли значительный вклад в испанское кино и сделали его узнаваемым и популярным. «Интеллектуальность,

оригинальность и символизм стали отличительной чертой испанского кинематографа»<sup>31</sup>.

Каждый из современных испанских кинорежиссеров обладает своим уникальным почерком и манерой вести повествование в кинокартине, но у всех есть и общие черты. Необходимо сказать непосредственно о самих картинах знаменитых авторов и об основных женских образах, которые репрезентуют киноленты.

Для всего мира, гений Алехандро Аменабар открылся еще в 1997 году, когда режиссер снял картину «Открой глаза» (*Abre los ojos*). Этот фильм был одобрен критиками и привлек внимание зрителей. Речь в фильме идет о молодом человеке, который невероятно популярен у девушек. Он встречается девушку своей мечты, и в один миг понимает, что любит ее. Однако попав в аварию, главный герой теряет самое главное, что помогало ему следовать по жизни с высоко поднятой головой – свою внешность. Теперь он некрасив и должен каким-то образом мириться с этим. Позднее, этот фильм переснимут в Голливуде с Пенелопой Крус в главной роли. Однако голливудская экранизация «Ванильное небо» (*Vanilla sky*) не получится столь же сильной и интересной, как испанская работа Аменабара.

Интересный женский образ Аменабар создал в фильме «Агора», 2009 года. Главная героиня фильма – Гипатия. Эта женщина – философ, астроном, учитель, госпожа. Главная героиня олицетворяет истинное христианство и апофеоз интеллекта. Она опережает время, так как ее представления о мире, научные изыскания, мысли не соответствуют представлению о приличиях в Александрии. Гипатия отличается от своих современников, так как в ней слишком много свободомыслия. Свободомыслия, которое привело ее к трагедии.

Необходимо отметить режиссера Бигаса Луна, которому еще в начале 90-х удалось сделать испанский кинематограф невероятно популярным. Кстати,

---

<sup>31</sup> Агофонова Н.А. «Искусство кино: этапы, стили, мастера». Минск. 2005. С. 124

именно ему мир обязан появлению такой звезды, как Пенелопа Крус. Она впервые снялась в главной роли именно у него, в картине «Ветчина, ветчина» (Jamon, Jamon). Этот противоречивый и немного сумасшедший фильм получился очень качественным и популярным у зрителей. Фильм рассказывает о бедной девушке, которая влюбляется в богатого молодого человека. В результате, мать этого молодого человека решает нанять красивого мужчину, чтобы он соблазнил главную героиню. Постепенно, она начинает понимать, что испытывает симпатию и к своему соблазнителю, и продолжает любить своего избранника. Этот фильм можно назвать эротико-гастрономической фантазией Луны. В нем аппетитные женские прелести соотнесены с мясом. Основная мысль фильма заключается в том, что секс, как еда является обыкновенной ежедневной потребностью человека. Главный женский образ - Сильвия в исполнении Пенелопы Крус — живая, экспрессивная, невинная девушка. Она ожидает, женится или не женится на ней ее возлюбленный — сын владельцев местного градообразующего предприятия, фабрики по производству мужских трусов. А отступать инфантильному юноше некуда — девушка беременна. Периодически внимание камеры направлено на обнаженное тело девушки, которое по аналогии с едой, воспринимается как нежнейший, розовый, обещающий самые замечательные вкусовые ощущения бекон. Нарочито прямолинейные физиологические манифестации Луны бросаются в глаза, но знание о мире и тонкостях человеческой природы создают гармоничный, художественный образ.

В свое время, такой режиссер, как Хулио Медем был не слишком популярной фигурой в кинематографе. Однако после выхода картины «Рыжая белка» талант и потенциал автора признал практически каждый ценитель кино. Пожалуй, самая известная работа режиссера – картина «Беспокойная Анна». Она рассказывает про девушку, которая узнает о своей невероятной судьбе. Оказывается, что она жила практически во всех эпохах, десятки раз проходила одну и ту же судьбу, и умирала в одном и том же возрасте. Анне

необходимо понять, в чем причина ее роковой гибели, и может ли она предотвратить водоворот судьбы. Немного запутанная, но все же, очень интересная, философская лента. Главная героиня несет в своем подсознании мировую скорбь женщин, в разное время пострадавших от бесчеловечности окружающего мир. Зритель до самого конца фильма ждет, выживет ли Анна в сегодняшних реалиях, или ее постигнет та же участь. С помощью гипноза Анна проживает свои предыдущие жизни.

Режиссер не раз отмечал, что он готов работать над одним и тем же сценарием бесконечно долго только ради того, чтобы добиться его идеальности. Это объясняет небольшое количество кинолент, созданных Медемом.

Киноленты, созданные испанскими мастерами, обладают собственным уникальным темпом, неповторимым запоминающимся стилем и рядом других художественных особенностей. Более того, в каждом фильме воссоздается типично испанская атмосфера, которую режиссер создает при помощи таких инструментов, как: язык, ирония, яркие цвета, эмоциональные диалоги и т.д.

Примечательно, что именно Испания дает новые сюжетные линии для Голливуда. Ежегодно Испания производит более 100 фильмов, качество которых подтверждено их уверенным присутствием на международном рынке и на всех мировых кинофестивалях.

В работах режиссеров современности преобладает жанр социально-бытовых драм. Они акцентируют внимание на актуальных проблемах повседневности. Главная задача авторского кино – сфокусироваться на мыслях и ощущениях действующих лиц, поднять социальные проблемы и другие бытовые темы. Огромное внимание уделяется внутренней драме героев, особенно его моральной дилемме, личностному кризису, сексуальным и социальным конфликтам. В кинокартинах, в основном, речь идет о

современной женщине, её взаимоотношениях с супругом, детьми, окружающим миром и с самой собой.

Некоторые кинорежиссеры поставили своей задачей рассказать о современной молодежи. Так, например, режиссер Елена Трапе в своем фильме «Vlog», 2010 года, рассказывает историю о трудностях периода полового созревания и личных проблемах испанских школьниц. Фильм представляет собой череду монологов, которые девочки произносят на веб-камеру своего компьютера. В фильме отражен образ девушки-подростка, то клянущийся в любви и верности своим подругам, то жалующийся на свою внешность.

Таким образом, в процессе исследования, социально-политические изменения, происходившие в Испании с 1930х годов до современности, внесшие вклад в формирование кинематографа, и создания образа женщины, были разделены на семь этапов. На материале двадцати фильмов, созданных испанскими кинорежиссерами за период, насчитывающий практически восемьдесят лет, была отслежена и проанализирована эволюция образа женщины, а также было установлено, что социально-политические изменения действительно влияли на видение испанскими кинорежиссерами женщин, и изображение последних в кино.

В Испании киноленты ранних этапов развития представляли собой орудие пропаганды, инструмент властвующей верхушки, которая с помощью него создавала общественное мнение, и возможно даже программировала людей на выполнение государственных целей и задач. Отсюда следует, что образ женщины в кино военных лет не представляет собой осязаемую, яркую картину, а лишь серо-черные фрагменты суровой жизни женщины, которая, наравне с мужчиной, не жалея себя, трудиться на общественное благо. С течением времени ситуация меняется, социальные процессы дают основу для либерализации образа женщины в кино, запрет цензуры постепенно тает, и испанские кинорежиссеры постепенно прорисовывают образ женщины все

новыми и новыми красками. Внешняя либерализация образа проявляется в том, что женщины на экране курят, не боятся показывать обнаженное тело, стиль поведения становится более раскованным, а манера общения более экспрессивной. Все чаще и чаще встречается образ эмансипированной женщины: они решают трудные жизненные задачи, не прибегая к помощи кого-либо, оставаясь всегда яркими и привлекательными, они убеждены, что им позволено не меньше, чем мужчинам. С появлением новых киношкол, провозглашением «Манифеста независимого кино», рамки цензуры, ограничивавшие творчество кинорежиссеров, расширились, образ стал более либерализованным. Сексуальная революция 1960-70 годов кардинально изменила отношение общественности к вопросам, касающимся половых отношений, личной жизни, сексуальной ориентации и так далее. Вследствие этого, образ женщины на экране подвергся большим переменам. Зрители получили возможность любоваться обнаженным женским телом, практически каждый фильм, снятый в период с 1960 по 1970 годы, является тому подтверждением.

Испанский кинематограф современности характеризуется тем, что происходит перемещение акцента с внешних актуальных тем, нашедших свою репрезентацию в кинокартинах ранних периодов, на внутренний мир персонажей фильмов. То есть, если изначально в работах режиссеров можно было уловить атмосферу политической обстановки, общественные настроения, возможно, почерпнуть исторические сведения, то с течением времени, а именно в период современного кино, режиссеры переключили свое внимание на сложный запутанный внутренний мир человека, чем, надо сказать, открыли себе невероятное множество сюжетов для новых сценариев.

### **Образ женщины в современном испанском кино.**

В кино и на телевидении отражено и закреплено множество стереотипов в отношении женщины. Зачастую они репрезентуют традиционные

социальные модели, предписываемые им обществом с давних времен. С другой стороны, есть кино современное, которое предлагает иной взгляд на ориентацию женщины в культуре и социуме, критикуя зависимое, подчиненное положение женщин и воспевая стремление девушек к независимости и эмансипации.

Кино, как продукт социальный, массовый, стало агентом, поведавшим миру о новых идеалах и способствовало их последующему развитию и укреплению. Феминистское движение стремилось раскритиковать патриархальный строй и сдвинуть с мертвой точки устаревшие закоренелые стереотипы. Образы женщин покорных и фригидных, женщин, рожденных служить мужчине, теряли свою актуальность.

Молли Хаскель<sup>32</sup> исследовала стереотипные женские образы в кино и пришла к выводу, что женщины, в основном, играют роль безвольных, слабохарактерных, мечтающих о романтике существ, которые всегда смотрят «снизу-вверх» на мужчину, ограничены в праве голоса и только и мечтают, что положить свою жизнь на служение мужскому роду. Подобное положение вещей наводит на мысль, что кино преимущественно искусство мужское. Режиссеры мужчины создают картины сквозь призму мужского восприятия, в центре которого маскулинность. В руках мужчины власть, благосостояние, сила, права, то есть все, что дает им возможность доминирования.

Кино очень долгое время было маскулинно-ориентированным, и стереотипы, прочно закрепившиеся в умах, сложно разрушить. Однако, как показала история кино, нет ничего невозможного. Как уже упоминалось ранее в работе, ряд социальных революций (сексуальная революция, движение феминисток и идеалы движения Мовиды, воспетые Педро Альмодоваром) заложили тенденции и впоследствии изменили положение женщины в культуре и обществе.

В современном кино женщина устойчиво стоит на одной ступеньке с мужчиной. Они получили права, право получать высшее образование и

---

<sup>32</sup> Huskel Molly. From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies. Chicago. 1987. P. 21



строить карьеру, чтобы быть финансово независимыми, право распоряжаться своим телом (медицинские реформы, связанные с контрацептивами и абортами), право выбирать свою судьбу, строить семью или нет, право голосовать, активно участвовать в делах государства и даже становиться президентами.

Безусловно социальные процессы переориентировали кино от маскулинного к фемининному, появились картины, снятые женщинами, для женщин и про женщин.

В современном испанском кино режиссеры отошли от глобальных социальных проблем, сфокусировавшись на проблемах бытового характера, а также на внутреннем и эмоциональном мире женщины.

Одним из типов современного кино, не только испанского, а кино в целом, являются фильмы про заболевание раком, где главное действующее лицо борется с болезнью. Подобные картины очень актуальны в современном мире, так как с диагнозом рак сталкиваются очень много людей разных культур и возрастов. В этом отношении кино несет функцию поучительную, так как призывает людей не сдаваться в подобной ситуации, бороться до конца и не унывать. С помощью образов, созданных на экране, люди с подобным диагнозом, могут найти вдохновение и силы жить несмотря на то что и радоваться жизни до последнего.

Яркий образ женщины, которая столкнулась с подобной ситуацией, сыграла Пенелопа Крус в фильме «Ма Ма» 2015 года, режиссера Хулио Медема. 40 летняя женщина Магда узнает о страшном диагнозе – рак груди. Здесь начинается история борьбы, не новая, но уникальная. Пенелопа репрезентует образ женщины, которая сначала испытывает шок, но затем решает, что нельзя сдаваться и показывает своим примером, что жизнь не заканчивается во время произнесения врачом диагноза, можно жить и даже родить ребенка. Семиотический смысл этой картины – это сила духа, облачение скрытых в человеке сил бороться с любыми невзгодами. Сюжет этой картины лежит вне культур, так как это может коснуться любого

человека на планете, а образ, созданный Пенелопой может стать примером для людей, которые оказались жертвами одной из самых масштабных болезней XXI века.

Поскольку современное кино сместило акцент с репрезентации текущей политической ситуации в стране, пропаганды, идеологии, социальных процессов в сторону изображения конфликта или диалога человека с миром, то современные женские образы встроены в контекст сложных жизненных ситуаций или взаимоотношений. То есть, в современном кино сюжеты связаны с преодолением каких-либо жизненных препятствий, будь то болезнь, сложности во взаимоотношениях в семье или с мужчиной, проблемы социальной реализации и так далее. Испания знаменита артхаусным или интеллектуальным кино. Кино, которое рассчитано на глубокую аудиторию, оно ставит вопросы, заставляет задуматься. Темы могут быть вечными, например, противостояние отцов и детей, но также и актуальными, как борьба с болезнью.

## **2.2 Женские образы в творчестве Педро Альмодовара.**

Альмодовар несомненно занимает центральное место среди всех испанских кинорежиссеров, знакомых русскому зрителю. Он создал оригинальные уникальные кинокартины, которые, подобно хорошему вину обладают «первичными, вторичными и третичными нотами», то есть каждый раз, когда мы смотрим один из его фильмов повторно, мы улавливаем в нем все новые и новые философские подтемы, скрытые послания, отсыл к актуальным темам действительности, таким образом, понемногу ощущая всю глубину его таланта.

Педро Альмодовар – наиболее яркий режиссер современной Испании, нарушитель общественного спокойствия и провокатор, или, как его называют критики, «искалеченная душа Испании»<sup>33</sup>. Альмодовар не только режиссер,

---

<sup>33</sup> А. Плахов. Всего 33.С. 444

он сам пишет сценарии к собственным фильмам и заслуживает рассмотрения как своеобразный драматург. Режиссер как-то о себе сказал: «Я живу со своими историями много лет. Во многом я, скорее писатель, чем сценарист и режиссер».

Среди кинематографических образов, созданных режиссером особое место занимают женские образы.

Среди возможных причин, повлиявших на видение Педро Альмодоваром женщины, можно назвать и его детство, проведенное под опекой женщин, и его особый художественный стиль, манеру изображения героев с практически стертыми гендерными различиями, и его особое отношение к женщинам, подразумеваются его актрисы-музы, которые оставались рядом с ним на протяжении его творческого пути.

Одной из самых выдающихся и знакомых русскому зрителю актрис-муз режиссера является Пенелопа Крус. Актеры в некоторой степени являются «словами», посредством которых режиссер доносит до зрителя свое сообщение. Правильно подобранные артисты на роль того или иного персонажа играют решающую роль в итоговой целостности картины, порой режиссеры ищут актеров для своих персонажей годами.

Актер, изображающий персонажа, является очень интересным предметом для рассмотрения в рамках межкультурной коммуникации. Созданный им образ видят огромное количество людей разных национальностей и культур, поэтому, логично предположить, что созданный образ формирует в сознании зрителя представление о носителе другой культуры. Более того, известно, что кино отображает и даже формирует стереотипы. Таким образом, актер также способен отображать и создавать ряд стереотипов, в том числе и гендерных. Женские образы в кино репрезентуют зрителю то, как женщина выглядит в той или иной культуре (внешние данные), то, как она социализуется, какая роль предписана ей по отношению к мужчине и так далее. Образ женщины,

созданный актрисой, отпечатывается в сознании зрителя, особенно если он яркий и культовый (отражает эпоху).

Пенелопа Крус «бесстыдная, сексуальная, растрепанная и шумная, как все великие средиземноморские актрисы», так охарактеризовал ее Педро Альмодовар, и даже сказал, что современное кино - это «эпоха Крус»<sup>34</sup>. Педро Альмодовар и Пенелопа Крус создали крепкий творческий тандем, в рамках которого были реализованы по-настоящему испанские, страстные и яркие картины. Педро Альмодовар стал тем, режиссером, который рассмотрел в Пенелопе новые актерские качества, если прежде итальянские и испанские режиссеры эксплуатировали образ стройной, звонкой простушки, то в 1997 году в картине «Живая плоть» Пенелопа открылась зрителю с другой стороны. Пенелопа сыграла роль матери в трехминутном предисловии ко всей истории - и неожиданно для Альмодовара актриса отлично справилась с ролью, совершенно выбивавшейся из всего, что она делала ранее. Педро был покорен: от девичьей скромности и угловатости, преувеличенной в других работах, в Крус не осталось и следа, камера высветила новые качества, которые, безусловно, стоили того, чтобы их развить в следующих проектах.

Всемирную славу Пенелопе Крус принесла роль в фильме Альмодовара «Все о моей матери». Особый интерес для данной работы представляет образ, созданный в фильме Альмодовара «Возвращение».

Благодаря мастерству режиссера Педро Альмодовара, вместо, знакомой зрителю, нежной, хрупкой, искренней, тревожной девушки на экранах появилась зрелая женщина, мать семейства, загнанная в рамки быта мечтательница и страстная увлеченная натура. Деловая женщина, ей не до романтических мечтаний и сентиментальности, но при этом она очень лирична внутри.

---

<sup>34</sup> Лидия Кузьмина. Искусство кино, Портрет Пенелопы Крус: живая плоть, М., 2009. С. 2

*«Не нужно заканчивать университетов, чтобы понять женщин. Достаточно просто иметь глаза, уши и немного любопытства. Возможно, я легче понимаю женщин, потому что в детстве меня воспитывали женщины... Мои первые детские воспоминания связаны с женщинами...»* делился своими впечатлениями Педро Альмодовар в интервью<sup>35</sup>.

Режиссер перенес в свои фильмы увиденное и услышанное им в детстве. В фильме «Возвращение» есть несколько сцен, когда происходит диалог нескольких женщин, как говорится, «в кругу своих». Например, в салоне красоты несколько женщин с полотенцами на головах размышляют на тему телевидения, одна из них говорит, что *«телевидение как наркотик для нее, сидит смотреть и не может оторваться»*. Подобная тема, звучащая в сцене, является естественной для восприятия. Женщины действительно об этом говорят, и для многих (в частности домохозяек) это действительно является проблемой. Так услышав подобное обсуждение в кино, среднестатистическая женщина, в некоторой степени, узнает себя и подумает «это же обо мне». Такими, казалось-бы мелочами (диалог длился всего минуту) Педро Альмодовар изображает ту самую естественную атмосферу, в которой существуют женщины в реальной жизни. Также, примечательна сцена, ближе к финалу фильма, когда три женщины, три поколения собрались на кухне, готовят ужин и обсуждают бюст. В этот момент возникает ощущение, что культурные рамки между испанским и русским размыты, потому что русские женщины думают, что они такие же, как испанские, то есть тоже собираются на кухне и ведут разговоры, как принято говорить в русской культуре «между нами девочками».

Более того, здесь проявляется восприятие образа женщины носителями русской культуры через гендерный стереотип. Когда в сознании актуализируются такие понятия, как «женские разговоры», «женские темы», «между нами девочками», это свидетельствует о том, что зритель

---

<sup>35</sup> Мария Пинеиро. Нескромное обояние Педро Альмодовара. (euronews.com). 2014

интерпретирует образ посредством гендерного различия. Применяет к образу характеристики, приписываемые лицам женского пола.

*Женщина – непредсказуема, непостоянна, эмоциональна* по мнению Педро Альмодовара. Необходимо отметить, что главная героиня фильма «Возвращение» обладает данными чертами характера. Неожиданным оказалось то, что она простила свою мать, которую винила долгие годы в своих несчастьях. Непредсказуемой стала исполненная очень талантливо песня, которая как будто лилась из глубин души главной героини. Богатый эмоциональный диапазон Пенелопы Крус, исполнившей роль Раймунды, позволил наполнить ее персонаж эффектностью, многогранностью и глубиной.

Многие кинокритики отмечают особое отношение мэтра к женщинам, которое прослеживается в продуктах его творчества. Стоит только подробнее изучить фильмы этого режиссера, сразу становится очевидным, что женская судьба всегда вызывала у него интерес и давала почву для творческих размышлений. Главных героинь альмодоваровских картин очень трудно назвать слабым полом, они однозначно олицетворяют сильный пол. Проходя через испытания и переживая трагедий, в конечном итоге женщины побеждают, выбираются из трудных жизненных ситуаций «без потерь и психологических травм, но горделиво оправив юбку, и попирая вселенную каблуками»<sup>36</sup>. В одном из интервью с Педро Альмодоваром, Диего Галан писал о нем: «он рассказывает о женщинах из своей деревни... об их освобождении, как они занимались любовью по своему усмотрению, как они становились независимыми, об их мятеже и об их революции». Педро Альмодовару удалось постичь женскую душу и воплотить свои знания в визуальные образы. Как он сам говорил о себе «...я становлюсь специалистом по женщинам. Я слушаю их разговоры в автобусах и в метро,

---

<sup>36</sup> А. Плахов. Всего 33. С. 439

*я выражаю себя через них. Мужчины для меня недостаточно мягкие. Они обречены всю свою жизнь играть роль мачо».*

Одной из центральных тем, воспетых режиссером в фильмах стал образ матери. Об отношениях Педро Альмодовара с матерью мало, что известно. Ни в его биографии, ни в его интервью нет никакой содержательной информации, позволяющей судить о полноценной картине взаимоотношений между матерью и сыном. Все, что нам известно, это то, что Педро Альмодовар уделяет значительное внимание проблеме взаимоотношений матери и детей в своих фильмах. Фильм «Все о моей матери» (Todo sobre mi madre, 1999) Альмодовар посвятил своей матери. В своем исследовании «Репрезентация европейского культурного сознания в кинематографе последней трети XX века»<sup>37</sup> Н.В. Самутина рассматривает фильм «Все о моей матери» в качестве продукта постмодернизма. Фильм, наполненный иронией, большим количеством комических моментов в то же время глубоко трагичен по оставляемому ощущению. Серьезность фильма вызвана не только постоянным присутствием смерти и мелодраматической реакцией на эту смерть. Она вызвана «реализованным желанием режиссера создать целостную картину мира как пестрого и разнообразного пространства, «склеенного» и вообще существующего только благодаря тому качеству, которое и выражено более всего в фигуре матери – качеству «терпимости». Терпимость подчеркнута «прославляется» на всех уровнях. Персонажи, населяющие фильм – все сплошь трансвеститы, проститутки, жулики или монашки, существа маргинальные по определению, но весело и карнавалю существующие в той терпимости, которую излучает главная героиня...»<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Н.В. Самутина «Репрезентация европейского культурного сознания в кинематографе последней трети XX века». М. 2002

<sup>38</sup> Н.В. Самутина «Репрезентация европейского культурного сознания в кинематографе последней трети XX века». М., 2002. С 81

Историю взаимоотношений матери и дочери Педро Альмодовар рассказывает зрителю в фильме «Высокие каблуки» (*Tacones lejanos* 1991). Яркие женские образы и непростые отношения между матерью Бекки Дель Парамо и дочерью Ребеккой. Мать бросила свою дочь в детстве и уехала в Мексику работать. Спустя 15 лет они встречаются, чтобы выяснить отношения, чтобы раскрыть секреты, понять и простить друг друга. Эти женские образы очень интересны с точки зрения символики цвета, а именно контраста белого и красного цветов.

В начале фильма, когда женщины встречаются, мать одета полностью в красный цвет, вплоть до цвета сережек, ногтей и губ, а дочь в белоснежном костюме. Красный цвет ассоциируется со страстью, эмоциональностью, борьбой, воинственным настроением, властью; белый же, символизирует чистоту, наивность, безгрешность, состояние подчинения и жертвы. Цвета одежды героинь говорят нам о том, что мать и дочь находятся в разных эмоциональных и психологических состояниях. Мать главенствует над дочерью, а дочь, чувствуя себя брошенным ребенком, находится в психологическом состоянии жертвы. Тем не менее, по мере развития сюжета фильма, персонажи главных героинь меняются и, соответственно, меняются отношения между ними. В самом конце фильма зритель наблюдает противоположную картину, мать в белой одежде на смертном одре, а дочь в ярко красном костюме рядом с ней. Они поменялись местами, Ребекку оправдали в убийстве своего мужа, выпустили из тюрьмы, она осталась победительницей, а ее мать, наоборот, взяла вину за убийство на себя и готовится к смерти.

В фильме «Возвращение» Педро Альмодовар, также, демонстрирует нам отношения между Раймундой и ее дочерью, где главная героиня проявляет себя, как любящая мать, старающаяся, во что бы то ни стало защитить свою дочь. Это иллюстрирует момент в фильме, когда девочка убивает своего отца. Раймунда не ругает свою дочь, а говорит ей: «иди одень что-нибудь потеплее, а то заработаешь пневмонию», заботясь о ее здоровье. А также



говорит, что «если что, это я убила Пако, ты здесь не причём». Это акт проявления «терпимости» и абсолютной материнской любви, которая способна на любые жертвы, чтобы защитить своего ребенка. В интересном ракурсе показаны, также, отношения между Раймундой и ее матерью, которую она долгие годы винила в своих несчастьях. Ближе к концу фильма происходит диалог между Раймундой и ее матерью, в результате которого Раймунда прощает свою мать. Этот эпизод таит в себе скрытый смысл, соотносимый с темой «милосердия». Женское, а особенно материнское сердце, согласно видению Альмодовара, способно на великую любовь, способно прощать. Очень примечательным является финал фильма, где Раймунда приходит к своей матери и говорит ей: «Ты нужна мне мама. Как я могла жить без тебя столько лет». Педро Альмодовар в своем фильме несомненно хочет обратить внимание зрителя на архетип матери и, возможно, заставить задуматься об их собственных отношениях с матерью.

### **2.2.1 Восприятие женского образа в творчестве Альмодовара русским зрителем**

Одним из недавних фильмов Педро Альмодовара про отношения матери и дочери стал фильм «Джульетта» (Julieta) 2016. Русские зрители особенно отметили для себя персонаж Джульетты, благодаря ярким эмоциям, которые она демонстрировала, ее поступкам, но, особенно, благодаря ее стилю одежды.

Журнал Vogue в России опубликовал статью под названием «Оденьтесь как Джульетта в новом фильме Альмодовара»<sup>39</sup>. «Нам по душе образ взрослой Джульетты, которую вы видим вначале в огненно-красном платье-рубашке, затем в классическом тренче с сумкой Hermès — глаз не

---

<sup>39</sup> [http://www.vogue.ru/fashion/favourites-of-vogue/odentes\\_kak\\_dzhuletta\\_v\\_novom\\_filma\\_almodovara/](http://www.vogue.ru/fashion/favourites-of-vogue/odentes_kak_dzhuletta_v_novom_filma_almodovara/) (дата обращения: 21.04.2017)

оторвать...» пишут авторы статьи. Для русских читательниц журнал Vogue подобрал четыре наряда, вдохновленных кадрами из фильма: красное платье (напомним, что именно красный цвет является «визитной карточкой» женских образов, созданных Педро Альмодоваром); бежевый тренч и сумка Hermes; синий цвет и красный свитер; белая туника.

Основываясь на материале данной статьи, можно сделать вывод о том, что русский зритель воспринимает образы, созданные Педро Альмодоваром и переносит их в свою культуру, так как модная индустрия, в свою очередь, является частью культуры.

Таким образом, Педро Альмодовар создает яркие, стильные, красивые, притягивающие внимание, страстные, сексуальные, волнующие, всегда наполненные мудростью, глубиной чувств и эмоций, женские образы, вкладывает в них испанский темперамент, наполняет их испанской культурой и представляет зрителям свое видение испанских женщин. Можно отметить, что большинство женских образов в фильмах Альмодовара схожи между собой. Эти образы объединяют как внешние проявления, так и внутренние качества. Сопоставительный анализ образов Раймунды («Возвращение»), Бекки Дель Парамо и Ребекки («Высокие каблуки») и Джульетты («Джульетта») показывает, что внешне женские образы в творчестве Альмодовара яркие и привлекательные. Женщины обладают естественной, незаурядной красотой, у них всегда яркие, горящие глаза. Они, как правило, одеваются в яркие цвета, предпочитают каблуки и откровенную одежду. У них необычная судьба (у каждой в жизни произошла трагедия), но они находят в себе силы жить и справляться с трудностями. У всех этих героинь были проблемы и недопонимание с матерью или дочерью, но они старались наладить хорошие отношения и простить друг друга.

Все эти точки соприкосновения в разных героинях позволяют составить некий общий портрет «женщины» созданной Педро Альмодоваром.

## **Выводы по главе 2**

Во второй главе была проанализирована репрезентация женщины в испанском кино в несколько этапов.

Первый, исторический обзор эволюции женского образа в кино на материале испанских фильмов. Анализ образа разделен на семь этапов, соответственно событиям или ситуациям в стране, которые влияли на формирование образа. Установлено, что образ женщины в кино со времен политического режима Франко значительно эволюционировал. Проходя через период «независимого кино», сексуальную революцию, «мовиду», движение феминисток, образ женщины становился либерализованным, ярким, эмансипированным.

Вторым этапом рассмотрены образы женщин в современном испанском кино. Сделан вывод о том, что современные режиссеры уделяют большое внимание теме внутреннего, эмоционального мира женщины. Темы кино характеризуются, как бытовые, с выяснением семейных отношений, возможно присутствие «борьбы» с собой, со своими страхами или с окружающим миром.

Третьим этапом стало исследование образов, созданных Педро Альмодоваром и Пенелопой Крус в творческом тандеме.

На основании фильма «Джульетта» и статьи из журнала Vogue в России, сделан вывод о том, что русскому зрителю импонируют образы, созданные Педро Альмодоваром. Посредством того, что русские заимствуют стиль и сочетание одежды, предложенные режиссером, происходит культурный обмен.

Предпринята попытка провести сопоставительный анализ женских образов, созданных Педро Альмодоваром в фильмах «Возвращение», «Высокие каблуки» и «Джульетта». Выявлено, что все эти женские образы содержат в себе множество точек соприкосновения, что позволяет составить некий общий портрет «женщины» созданной Педро Альмодоваром.

### **Глава 3. Интерпретация образа испанки в сознании русского зрителя.**

#### **1. Семиотический анализ образа испанки.**

##### **3.1.1 Содержательная структура образа Раймунды.**

Содержательная структура образа Раймунды разделена на категории:

#### **Внешность**

Внешность главной героини фильма характеризуют темные длинные волосы, большие карие глаза с густыми черными ресницами и черные выразительные брови. У нее тонкая талия, широкие бедра и пышная грудь. Гордая осанка и уверенная походка. Ее внешность можно охарактеризовать, как яркую, выразительную, сексуальную. В образе Раймунды скрыта семиотика страстного испанского характера.

#### **Характер**

Раймунда волевая, уверенная в себе, находчивая, решительная, неприступная. Она активная, постоянно в делах. Со стороны кажется, что она

неуязвима, но внутри она ранима, очень эмоциональна, особенно в отношении своих близких людей. Она способна любить, жертвовать, отдавать, помогать, заботиться. Она не лишена чувства юмора, иногда игрива. На ум приходит момент из фильма, когда сестра Раймунды спросила у нее про Пако (который уже был мертв), а Раймунда, не смутившись, даже наоборот, очень игриво ответила: «Он приходил за вещами. Нашел себе кого-то. Не знаю, я не интересуюсь». В характере Раймунды присутствуют и неожиданные для зрителя проявления. Так неожиданной стала модель поведения главной героини в эпизоде, когда ее дочь убивает Пако. Раймунда сдержанно и хладнокровно, будто делая рядовую уборку в доме, избавляется от улики. А затем практически профессионально избавляется от трупа, сначала спрятав его в холодильнике, а позже закапав в лесу. Подобная модель поведения создает очень противоречивое впечатление о ней. Согласно художественной идее Педро Альмодовара, Раймунда в одном из эпизодов исполняет песню *Volver*. Она исполнила ее очень талантливо, невероятно проникновенным голосом, и очень эмоционально. Сложилось впечатление, что она на несколько минут, пока длилась песня, открыла душу и позволила себе рассказать о своей боли, о своей трагической судьбе всему миру. Она позволила себе проявить слабость, но только на несколько минут пока длилась песня. Исходя из этого эпизода можно сделать выводы об испанском темпераменте, о том, что испанки выражают свои эмоции и чувства экспрессивно и открыто. Семиотичность жестикуляции Раймунды и ее слезы в момент исполнения песни позволили зрителям осознать, что она чувствовала в тот момент и понять песню, даже если они не знали испанского языка.

### **Стиль одежды главной героини.**

Стиль одежды Раймунды, как и ее внешность, обладают выразительностью. Она предпочитает яркие краски, одеваясь то в красные, то в фиолетовые, то в зеленые наряды. Практически все время в ее одежде

присутствует декольте. А также она все время на каблуках (что является неотъемлемым элементом в образе женщины, созданном Педро Альмодоваром).

### **Отношения в семье.**

Как уже говорилось в предыдущем разделе, Раймунда проявляет себя, как заботливая мать, которая на все готова ради своего ребенка. Она старается защитить дочь и оберегает ее от потрясений, это проявляется в фильме в момент, когда Раймунда отказывается рассказать дочери о том, кто ее настоящий отец. Только ближе к финалу фильма, зритель узнает, что биологический отец девочки ее дедушка, который некогда подверг Раймунду сексуальному насилию. Раймунда большую часть жизни хранила эту тайну от дочери, оберегая ее от эмоциональных потрясений. Кстати сказать, девочка так и не узнала страшную тайну. Помимо дочери, Раймунда проявляет заботу по отношению к остальным близким людям. Она поддерживает подругу, когда узнает о ее диагнозе. Она прощает мать, которую очень долго ненавидела. Раймунда очень альтруистична по отношению к своей семье, она ставит интересы семьи выше своих собственных. При этом ее нельзя назвать идеальной матерью, дочерью, сестрой. Ее близкие на протяжении фильма жалуются на ее скверный, стервозный характер. В одном из диалогов, Раймунда говорит дочери: «Вы с тетей уже в заднице у меня сидите», «Какая ты вульгарная» - отвечает дочь. Необходимо отметить, что грубоватость придает Раймунде некоторую перчинку и делает ее образ еще более противоречивым и ярким.

### **3.1.2 Образ Раймунды в бинарных отношениях с другими персонажами**

В процессе семиотического анализа фильма стало очевидно, что большинство персонажей в фильме существуют только в бинарных отношениях с главной героиней. Они существуют только в диалогах с ней. Режиссер умалчивает о об их деятельности, мечтах, интересах, переживаниях, он детально не характеризует их.

Выделены следующие бинарные отношения: Раймунда – ее дочь, Паула. Раймунда- ее сестра Соли. Раймунда – Августина. Раймунда – ее мать Ирен. Все образы женские и отношения между персонажами непростые. В первом бинарном отношении Раймунда-Паула ярко выражена семиотика материнской любви к дочери. Раймунда стремится защитить дочь, опекает ее и оберегает. Отношения матери и дочери можно назвать дружескими, Раймунда прислушивается к дочери, а Паула, в свою очередь, предпочитает находиться рядом с мамой. Паула в кадре либо просто находится рядом с матерью, не

участвуя в диалоге, либо помогает ей (помогала в ресторане, помогала дотащить труп отчима до ресторана).

Следующей бинарной цепочкой является Раймунда и сестра Соли. Они контрастны, очень отличаются друг от друга, по внешности, по характеру. Соли внешне очень скромна, у нее светлые волосы, невыразительные глаза, одежда светлых тонов скрывает ее фигуру. У нее спокойный нрав, яркими чертами характера она не обладает. На фоне портрета Соли, Раймунда еще больше выделяется и приковывает к себе внимание зрителей. Соли в какой-то момент становится связующим звеном между Раймундой и матерью. Раймунда долгие годы ненавидела мать, не хотела ее прощать. Ирен сначала «явилась» Соль, которая долго не могла поверить, что мать жива и только спустя некоторое время Соли рассказала Раймунде о возвращении матери. Таким образом она как-бы смягчила встречу конфликтующих матери и дочери.

Раймунда-Августина.

Образ Августины несет в себе символ отсылки к смерти и к незавершенным делам, которые не дают «призракам» успокоиться. В первых кадрах фильма, когда женщины встречаются на кладбище, где Августина чистит и убирает могилу, которую она приготовила для себя. В этот момент ее образ соотносится с темой смерти, через некоторое время зритель узнает, что она больна смертельной болезнью. И тут вступают бинарные отношения с Раймундой. Последняя просьба Августины к Раймунде, узнать, что случилось с ее матерью. Данная просьба соотносится с идеей, что если человек при жизни не узнал, то что хотел узнать и не сделал, что должен был сделать, он не успокоится после смерти.

Раймунда – ее мать.



Это одно из важнейших бинарных отношений в фильме. Между Раймундой и матерью еще при жизни начался конфликт, Ирен умерла, так и не успев помириться с дочерью. Раймунда в свою очередь ненавидела свою мать, не могла ее простить и страдала из-за этого. По замыслу режиссера, Ирен возвращается из мира мертвых, чтобы исправить ситуацию, чтобы поговорить с дочерью и простить друг друга, позже зритель узнает, что Ирэн была жива все это время. В итоге Ирен меняет Раймунду, меняет ее настроение и чувства по отношению к ней, Раймунда ее прощает. Сквозь эту сюжетную линию, Педро Альмодовар, провел семиотику безграничной и великодушной женской любви, которая несмотря ни на какие трудности и жизненные перипетии, готова прощать.

### **3.1.3 Образ Раймунды как «сообщение» об испанской культуре.**

Образ Раймунды и культурные маркеры, которые он содержит, позволяют нам сделать выводы об испанской культуре, испанских женщинах и о культуре Ла-Манчи. Ла-Манча - это область в испанском регионе Кастилия-де -Ла-Манча. В ходе анализа кинематографического образа как «сообщения» о культуре, были выделены следующие категории:

- **Жительницы Ла-Манчи**

Образ Раймунды дает нам некоторую информацию о жительницах Ла-Манчи. Ее внешние данные свидетельствуют о яркой и самобытной красоте испанских женщин. Касательно стиля главной героини и статусных символов, которыми она обладает, необходимо отметить, что она не гонится за модными тенденциями, не тратит состояние на шоппинг и салоны красоты. Ее стиль безусловно красочный, но ориентирован он скорее на комфорт и удобство, нежели на модные

тенденции и обретение статусности за счет одежды. У нее постоянно убраны в высокую прическу волосы, вероятно для того, чтобы не мешали ей работать, готовить еду и заниматься другими домашними делами.

Зритель видит, что Раймунда носит серьги, большие золотые кольца. Необходимо сказать, что золото - это единственное украшение на теле Раймунды, она не носит бриллианты, не подбирает украшения к каждому наряду, у нее на это нет времени, средств и желания.

Гардероб Раймунды разнообразен в цветах, но очень минимален в вариантах моделей, в основном носит она юбки длиной ниже колена в сочетании с кофтами. Несколько раз в кадре она была в вязанных кофтах. Вязанные кофты зачастую носят жительницы провинций, так они теплые, удобные и просты в изготовлении.

Элементы, которые присутствуют в образе Раймунды, это декольте и босоножки на платформе. Женщина, где бы она не была, должна оставаться женщиной и подчеркивать свою красоту, по замыслу режиссера, женскими атрибутами (каблуками).

Таким образом, исходя из культурных маркеров внешнего вида Раймунды, мы понимаем, что, в основном, жительницы Ла-Манчи не следуют модным тенденциям, их стиль можно охарактеризовать, как провинциальный. В то же время они стремятся выглядеть ярко, привлекательно, женственно.

- **Традиции и обычаи Ла-Манчи**

Посредством анализа культурных маркеров в образе Раймунды, как представительницы испанской культуры области Ла-Манчи, можно отметить традиции и обычаи региона. В начале фильма Раймунда с семьей находится на кладбище, где женщины убирают и приводят в порядок могилы. В этом эпизоде, русский зритель узнает, что в Ла-Манче существует традиция покупать себе место на кладбище еще при жизни, а за тем всю жизнь ухаживать за ним.

В другом эпизоде, когда Раймунда готовит еду в ресторане, мы узнаем о кулинарии Ла-Манчи, которую составляет домашняя испанская кухня: мясной рулет, омлет с Морсильей, домашняя колбаса, сладости Монтекадо.

Еще в одном эпизоде, где Раймунда поет песню *Volver*, Педро Альмодовар рассказывает о проявлении испанской культуры в фольклорном творчестве, люди хлопают в ладоши в ритм под испанскую гитару, а Раймунда исполняет песню в стиле испанского Фламенко.

- **Отношения между жителями**

Благодаря взаимодействию Раймунды с другими персонажами, зритель отмечает, что взаимоотношения между жителями Ла-Манчи дружеские с взаимопомощью. В одном из эпизодов, когда Раймунде нужно приготовить обед на тридцать человек, по пути она встречает несколько подруг, просит их продать ей мясо, сладости. Каждая из женщин помогает ей. Здесь необходимо отметить, что согласно художественной идее режиссера, все образы, которые задействованы в сюжет и развитие действия являются женскими. Три поколения женщин, ни у кого нет пары, более того у каждой были проблемы в личной жизни, в итоге их мужчины либо умерли, либо были убиты, либо просто ушли. Таким образом в фильме Педро Альмодовар описывает только женские образы. Семиотическое значение в этой стратегии заключается в том, что мир женщин – это особый мир. Они живут по своим правилам, готовые помогать и поддерживать друг друга. Они могут быть слабыми, сентиментальными, эмоциональными, в тоже время сильными и собранными.

### **3.1.4 Образ Раймунды и символика цвета.**

Принимая во внимание предположение, что кадр соотносится со словом и содержит в себе систему смыслов, можно отметить, что общая тональность и визуальный образ фильма «Возвращение» в целом соотносится с образом женщины. Так, например, практически в каждом кадре фильма крупным планом присутствует красный цвет (красная машина, красный диван, красный блокнот, красная кофта). Красный цвет соотносится с эмоциональной экспрессивностью, со страстью, любовью, теплом, радостью, но в тоже время он может олицетворять кровь, огонь, власть и борьбу. Подсознательно зритель соотносит красный цвет в фильме с женщиной, воспринимая ее, как натуру страстную, эмоциональную, яркую, энергичную.

Одежда Раймунды всегда ярких цветов, помимо красного, в образе главной героини присутствовали фиолетовый и зеленый цвета. Зеленый цвет традиционно символизирует природу, естественную красоту, надежду, свежесть, спокойствие, стабильность, умиротворение, гармонию. Фиолетовый, в свою очередь, один из самых таинственных и глубоких цветов, символизирует мудрость и духовность. В некоторых эпизодах, Раймунда была одета в коричневую юбку, коричневый цвет олицетворяет уют, стабильность и покой.

В образах главной героини и второстепенных персонажей присутствует и черный цвет. Черный традиционно считается цветом траура, грусти. В фильме, когда хоронят тетю Раймунды, Паулу, все собираются на поминках, одетые в черное. Здесь представители русской культуры видят, что в Испании, также, как и в России, цветом траура является черный.

Таким образом, цвета одежды Раймунды символизируют глубину ее персонажа. Они характеризуют ее как яркую, экспрессивную, энергичную женщину, но в тоже время, рассудительную, стабильную, душевную и мудрую.

## **2. Анализ образа Раймунды в рамках актуализации русским зрителем стереотипа испанки.**

В определенной степени образы, созданные в кино, активизируют некоторую часть стереотипов, что позволяет на основании сформулированного представления о стереотипах, провести соответствующий анализ образа. Известно, что стереотипы могут быть сформированы в сознании носителей одной культуры посредством различных источников информации (кино, радио, телевидение, СМИ). В качестве материала для анализа использованы статьи из интернета, посвященные исследованию представления русских об испанцах. Исследованные статьи содержат в себе следующие повторяющиеся и стандартизированные

характеристики этностереотипа «испанка»: темперамент, психосоциальные характеристики, физические данные, отношение к семейным ценностям. Более того, на основании статей, был выявлен гендерный стереотип «испанка», который содержит в себе культурно и социально обусловленные характеристики, предписываемые женщинам (нормы и модели поведения, роль в обществе). Изучение образа посредством гендерных стереотипов позволяет увидеть этнокультурные и социальные особенности восприятия женщины в испанской культуре.

В ходе исследования было установлено, что испанка в сознании носителя русской культуры обладает:

1. Особой красотой, проявляющейся в ее страстном темпераменте, и эмоциональности.

*«...у испанок этот страстный темперамент в крови, он заложен в генах, поэтому для них не чужды жаркие споры, громкие скандалы и выяснения отношений, а затем такие же эмоциональные и пылкие примирения, сопровождающиеся жаркими объятиями и поцелуями...»<sup>40</sup>*  
(Об Испании: испанские женщины»)

2. Основными чертами ее характера являются: эмоциональность, склонность к яркому проявлению чувств, гордость, неприступность, уверенность в себе, решительность, твердость, своенравность, импозантность, игривость, внутренняя энергия, а также, чувствительность и нежность. Испанки оптимистичны и обладают чувством юмора. Они очень общительны, шумны, крикливы и скандальны.

*«...они любят орать на улице, выяснять отношения, не стесняясь прохожих... испанки любят спорить и доказывать свою правоту. Они в*

---

<sup>40</sup> pro-spain.net (дата обращения: 15.09.2016)

*принципе и говорят громко, это не значит, что ругаются. Просто у них громкие и звонкие голоса...»<sup>41</sup> (Испанские женщины: какие они?)*

3. Внешность испанки характеризуют черные длинные волосы, карие глаза, гордая осанка. Предпочтение ярких цветов в одежде.

Здесь необходимо отметить, что прообразом испанки в сознании русских является Кармен, а также актриса Пенелопа Крус.

*«Для большинства из нас традиционно испанка представляется длинноволосой девушкой со жгучими карими глазами, пышными формами и в чудесном черном платье в пол, окаймленным красной вышивкой. Ну и как же без мантильи, веера и шали, которые обязательно дополняют образ этой роковой и страстной красотищи»<sup>42</sup>. («Чувственная красота испанских женщин»)*

4. Испанки сохраняют традиционные семейные ценности: они хорошие хозяйки, заботливые жены и матери. Любят готовить.

*«Утром она встает и провожает мужа на работу, а детей – в школу. При этом обязательен плотный и вкусный завтрак всей семьей...К обеду женщина возвращается, чтобы приготовить столь же сытный, как завтрак, обед для своих родных»<sup>43</sup>. («Об Испании. Испанские женщины»)*

5. Испанки любят праздники и веселье. Они любят танцевать, особенно фламенко, и петь.

*«"Шумные" - так испанцев тоже называют. Имеют на то право. Это связано с фиестой (празднествами), которые отмечают не только в ресторанах, но и на улице»<sup>44</sup>. («Стереотипы об испанцах»)*

---

<sup>41</sup> valenciasonanna.com (дата обращения: 17.09.2016)

<sup>42</sup> emas-elmira.ru (дата обращения: 20.09.2016)

<sup>43</sup> pro-spain.net (дата обращения: 15.09.2016)

<sup>44</sup> audiorazgovornik.ru (дата обращения: 22.09.2016)

Согласно исследованию стереотипного представления, об испанке в сознании носителя русской культуры на материале интернет-изданий, можно сделать вывод о том, что главная героиня фильма «Возвращение» Раймунда в большой степени соответствует стереотипному представлению русских об испанских женщинах, по ряду причин:

1. Она обладает стереотипизированными внешними данными: черные волосы, карие глаза, гордая осанка.
2. Черты характера главной героини, также, находят свое отражение в стереотипном представлении носителей русской культуры. Это и буйный темперамент, и яркое проявление эмоций, и твердость характера, чувство юмора, игривость, а также чувствительность.
3. Отношение к семейным ценностям главной героини находит свое отражение лишь частично. Она предстает перед зрителем в образе заботливой матери, но не жены.
4. Раймунда не танцует фламенко в фильме, но, все же, проявляет себя как творческая личность, когда очень талантливо исполняет песню под аккомпанемент традиционной испанской гитары.

Таким образом, практически все базовые характеристики стереотипного представления русских об испанке нашли свое отражение в главной героине Раймунде.



### **3.3 Опрос «Образ главной героини фильма Педро Альмодовара «Возвращение»<sup>45</sup>.**

Опрос направлен на выявление субъективных трактовок образа Раймунды русскими зрителями. В опросе приняли участие 30 респондентов.

Во внешности Раймунды русским зрителям больше всего запомнились черты лица (66%), фигура (22%), походка (11%), на одежду Раймунды никто из респондентов не обратил внимания.

Мнения респондентов о чертах характера Раймунды разделились: большинство респондентов отметили эмоциональность (33%) и целеустремленность (33%) Раймунды, некоторые посчитали ее

---

<sup>45</sup> Опрос был проведен на сайте [survio.com](https://www.surveio.com/survey/d/O0L5M4U4D3M3Q4P3G?preview=1) (<https://www.surveio.com/survey/d/O0L5M4U4D3M3Q4P3G?preview=1>)

самодостаточной (11%) и отметили ее силу воли (22%). Никто из респондентов не отметил, что Раймунда ранима и эгоцентрична.

В следующем вопросе все респонденты сошлись на мнении, что для Раймунды наиболее важным в жизни является семья и семейные ценности (100%). Респонденты посчитали, что личная жизнь, карьера и финансовое благополучие, а также забота о внешности не очень важны для Раймунды.

На большинство русских зрителей произвел впечатление характер Раймунды (66%). Некоторые также отметили ее поведение в некоторых ситуациях (44%) и внешность (11%). Ее манера говорить не произвела впечатление на зрителей.

Относительно следующего вопроса, мнения респондентов разделились. Большинство считает, что Раймунда сотрудничает и взаимодействует с остальными женскими персонажами в фильме (66%). Часть опрошенных (33%) полагают, что Раймунда явно доминирует над остальными героинями фильма. Некоторые респонденты высказали противоположное мнение о том, что Раймунда не выражает активную позицию (11%). Мнение по данному вопросу говорит о том, что русские зрители по-разному воспринимают один и тот же образ.

Отношения Раймунды с дочерью респонденты интерпретировали по-разному. 55% русских зрителей полагают, что напряженные отношения Раймунды с матерью повлияли на ее отношения с дочерью. Остальные считают, что не повлияли (44%).

Поровну разделились мнения респондентов об отношении Раймунды к ее дочери Пауле, 13 человек увидели проявление заботы и опеку (44%), другие 13 человек (44%) посчитали отношения между Раймундой и Паулой дружескими. 4 (11%) человека охарактеризовали их отношения, как конфликтные. Никто из респондентов не счел отношения между матерью и дочерью холодными и отстраненными.

Большая часть опрошенных считает, что Раймунда простила свою мать после их встречи (88%). Часть, все же, полагает, что Раймунда не простила свою мать (11%).

Большинство респондентов полагают, что Раймунда рассчитывает только на себя (77%). Некоторые зрители (22%), считают, что она рассчитывает на семью и на друзей. Все респонденты сошлись во мнении, что на мужчин Раймунда не полагается.

17 респондентов (55%) сочли Раймунду самодостаточной личностью, которая не нуждается в мужской поддержке. 13 опрошенных (44%) все же сочувствует Раймунде.

Сходство между Раймундой и современными российскими женщинами респонденты увидели в характере (33%) и жизненных принципах (33%). Часть зрителей отметили, что у Раймунды и российских женщин похожи поведение, манера говорить и держаться (22%). Несколько респондентов дали самостоятельные ответы (22%), уточнив, что российские женщины обладают такой же силой воли, стержнем в характере и рассчитывают, в основном, на себя.

Схожесть Раймунды и испанских женщин, русские зрители увидели в манере говорить и держаться (44%), в проявлении жизненных ценностей (22%), в поведении (22%) и характере (11%). Единственное в чем испанские женщины не похожи на Раймунду, по мнению респондентов, это внешность. Большинство критериев совпало, а значит русские зрители верят режиссеру, верят, что в Испании есть такие женщины, как Раймунда.

Все респонденты отметили, что образ Раймунды оставил положительные впечатления (100%), следовательно, Педро Альмодовар создал образ привлекательный, интересный и понятный представителям русской культуры. Половина респондентов отметили, что образ Раймунды не повлиял на их представление об испанках, так как они полагали, что испанки такие и есть (44%). В предыдущем разделе было установлено, что Раймунда соответствует стереотипному представлению русских об испанках. Мнение респондентов в

данном вопросе подтвердило гипотезу о том, что русские зрители воспринимают образ в том числе через стереотип. Тем не менее, часть респондентов сказали, что образ Раймунды повлиял на их представление об испанках частично (33%). 4 человека отметили, что теперь представляют испанок по-другому (11%).

### **Выводы по опросу.**

1. Из 14 вопросов только на 2 респонденты дали единогласный ответ, во всех остальных вопросах мнения разделились. Этот факт подтверждает гипотезу о том, что русские зрители формируют образ сквозь призму индивидуализированных представлений об испанских женщинах. На их интерпретацию образа влияют те знания и представления об испанских женщинах, которыми они обладают, а также опыт взаимодействия с испанской культурой и испанскими женщинами.
2. В предыдущем разделе было выявлено, что образ Раймунды соответствует стереотипному представлению об испанках, сложившемуся в русской культуре. Ответы респондентов на вопрос: *«Повлиял ли образ Раймунды на ваше представление об испанках?»*, позволили сделать вывод о том, что стереотип влияет на формирование образа. Большинство зрителей отметили, что они представляли себе испанок именно так.
3. На основании 11 вопроса (*Что общего у Раймунды и современных российских женщин?*) сделан вывод о том, что гендерные роли современных испанских и российских женщин схожи. Респонденты отметили, что Раймунда и современные женщины России похожи по характеру и жизненным принципам. Как было выявлено ранее,

основные черты характера Раймунды – эмоциональность, самодостаточность, трудолюбие, сила воли. Раймунда заботится о дочери, много работает и зарабатывает самостоятельно деньги, чтобы обеспечить себя и дочь. Не рассчитывает на помощь мужчин. Таковы ее жизненные принципы. Таким образом, именно эти черты характера и жизненные принципы позволяют многим женщинам выживать в современном мире. С тех пор, как гендерные роли мужчин и женщин стали меняться, стали меняться и черты характера, и жизненные ориентиры женщин. Многие современные российские женщины также, как и Раймунда в фильме рассчитывают на свои силы. Если раньше в Европе женщины жили по правилу «Кухня, дети, церковь», да и в России, женщины приобретали социальный статус и могли реализовать себя только в браке, то сейчас, многие работают, самостоятельно обеспечивают себя, самостоятельно заботятся о детях. В этом и проявляется схожесть гендерных ролей испанских и русских женщин.

4. Респонденты отметили, что испанские женщины похожи на Раймунду в том, что касается характера, поведения, манеры говорить и держаться, проявления жизненных ценностей. Все респонденты согласились с тем, что у Раймунды на первом плане семья и семейные ценности. Все опрошенные сказали, что образ Раймунды оставил положительные впечатления. Из этого следует вывод о том, что Педро Альмодовар создал привлекательный, правдоподобный, живой образ женщины, более того, понятный представителю русской культуры.
5. Представители русской культуры сравнивают образ Раймунды с женщинами из России. Некоторые респонденты в дополнительных комментариях к опросу, отметили, что русские женщины более сдержанные и холодные в проявлении эмоций. Раймунда открыто выражала свое эмоциональное состояние через жесты, манеру

говорить, через слезы в эпизоде с песней. Русским женщинам не свойственно такое откровенное проявление своих чувств, как отметили респонденты. Часть опрошенных прокомментировала вопрос о сочувствие Раймунде в том, что она лишена мужской поддержки, уточнив, что в России такие яркие и красивые женщины, как Раймунда, долго не остаются в одиночестве и находят, как моральную, так и финансовую поддержку в лице мужчины.

### **Выводы по главе 3**

В главе 3 была проанализирована содержательная структура образа Раймунды по категориям: внешность, стиль одежды, характер, отношение к семейным ценностям. Произведен анализ образа на фоне других женских персонажей в фильме. Исследованы маркеры культуры, заключенные в образе главной героини, как сообщение об испанской культуре и культуре Ла-Манчи, в частности. Посредством анализа образа Раймунды, сделаны выводы о модных тенденциях жительниц Ла-Манчи, о кулинарии, фольклорном творчестве, отношениях между жителями региона. Произведен анализ цвета одежды Раймунды. Выявлено, что цвета ее одежды соотносятся с ее характером.

На основе сетевых текстов сформулировано стереотипное представление русских об испанских женщинах. Установлено, что образ Раймунды во многом соотносится с этим стереотипным представлением.

Проведен опрос с целью выявления субъективных трактовок образа Раймунды русскими зрителями. На основании ответов 30 респондентов установлено, как русские зрители интерпретируют образ главной героини фильма.

На базе опроса, выявлено, что русские зрители воспринимают образ Раймунды сквозь индивидуализированные представления, знания и опыт взаимодействия с испанской культурой и испанскими женщинами. Установлено, что стереотипное представление об испанских женщинах влияет на формирование и последующую интерпретацию образа.

Сделаны выводы о том, что гендерные роли современных испанских и русских женщин схожи между собой, а также, о том, что русским зрителям понятен образ женщины, который создал режиссер.

## **Заключение**

Данное исследование, проведенное на материале фильма режиссера Педро Альмодовара «Возвращение», а также на основе опроса среди русских зрителей, посвящено изучению художественного образа, созданного в испанском кино, и последующей интерпретации этого образа русскими зрителями.

В главе 1 были исследованы теоретические предпосылки изучения образа в аспекте межкультурной коммуникации и семиотики. Разграничены и

теоретически обоснованы базовые для данного исследования понятия – образ, интерпретация образа и стереотип.

Рассмотрены различные семиотические подходы к прочтению кинотекста, за основу взят метод семиотического анализа образа, как знака или знаковой системы, а также анализ с точки зрения маркеров культуры, которые содержит в себе образ.

Проанализировано соотношение образа и символики цвета. Установлено, что функции цвета можно проанализировать по цвету одежды главной героини. Анализ цвета дает дополнительную информацию о персонаже и позволяет дополнить его психологический портрет.

В главе 2 была проанализирована репрезентация женщины в испанском кино. Составлен исторический обзор эволюции женского образа в кино на материале двадцати испанских фильмов и статей по культуре испанского кинематографа. Анализ образа разделен на семь этапов, соответственно событиям или ситуациям в стране, которые влияли на формирование образа. Установлено, что образ женщины в кино со времен политического режима Франко значительно эволюционировал. Проходя через период «независимого кино», сексуальную революцию, «мовиду», движение феминисток, образ женщины становился либерализованным, ярким, эмансипированным.

Касательно образа женщин в современном испанском кино, сделан вывод о том, что современные режиссеры уделяют большое внимание теме внутреннего, эмоционального мира женщины.

Исследованы образы, созданные Педро Альмодоваром и Пенелопой Крус в творческом тандеме.

На основании фильма «Джульетта» и статьи из журнала Vogue в России, сделан вывод о том, что русскому зрителю импонируют образы, созданные Педро Альмодоваром. Посредством того, что русские заимствуют стиль и сочетание одежды, предложенные режиссером, происходит культурный обмен.



Предпринята попытка провести сопоставительный анализ женских образов, созданных Педро Альмодоваром в фильмах «Возвращение», «Высокие каблуки» и «Джульетта». Выявлено, что все эти женские образы содержат в себе множество точек соприкосновения, что позволяет составить некий общий портрет «женщины» созданной Педро Альмодоваром.

В главе 3 была проанализирована содержательная структура образа Раймунды по категориям: внешность, стиль одежды, характер, отношение к семейным ценностям. Произведен анализ образа на фоне других женских персонажей в фильме. Исследованы маркеры культуры, которые проявляются в образе главной героини, в качестве сообщения об испанской культуре и культуре Ла-Манчи, в частности. Посредством анализа образа Раймунды, сделаны выводы о модных тенденциях жительниц Ла-Манчи, о кулинарии, фольклорном творчестве, отношениях между жителями региона. Произведен анализ цвета одежды Раймунды. Выявлено, что цвета ее одежды соотносятся с ее характером.

Проанализированы тексты статей из интернета и сформулировано стереотипное представление русских об испанке. Установлено, что образ Раймунды во многом соотносится с этим стереотипным представлением. Проведен опрос с целью выявления субъективных трактовок образа Раймунды русскими зрителями. На основании ответов 30 респондентов предпринята попытка установить, как русские зрители интерпретируют образ главной героини фильма.

На базе опроса, выявлено, что русские зрители воспринимают образ Раймунды сквозь индивидуализированные представления, знания и опыт взаимодействия с испанской культурой и испанскими женщинами. Установлено, что стереотипное представление об испанских женщинах влияет на формирование и последующую интерпретацию образа.

Удалось установить, что гендерные роли современных испанских и русских женщин схожи между собой, а также, что русским зрителям импонирует образ, который создал режиссер.

Перспектива исследования видится в расширенном анализе фильма «Возвращение» с точки зрения стереотипов, а также в более подробном изучении других женских образов, созданных режиссером Педро Альмодоваром и их сравнительном анализе.

В заключении необходимо отметить, что выводы, которые были сделаны в данном исследовании не относятся ко все женщинам Испании, так как все люди разные, у всех разная внешность, разные характеры, жизненный опыт, разные религиозные взгляды, уровень образования, духовности и культуры. Был исследован художественный образ испанской женщины, созданный режиссером с точки зрения его творческого взгляда. Образ был проанализирован как сообщение об испанской культуре представителям русской культуры. Таким образом, выводы, которые были сделаны в настоящем исследовании могут быть полезны людям, изучающим испанскую культуру, а также процесс коммуникации и взаимодействия русской и испанской культур.

## Список литературы

1. *Агафонова Н.А.* Искусство кино. Этапы, стили, мастера. Мн., 2005. 192 с.
2. *Базен А.* Что такое кино? М., 1972. 384 с.
3. *Боголюбова Н.М., Николаева Ю.В.* Межкультурная коммуникация и Международный культурный обмен. СПб., 2009. 660 с.
4. *Беззубова О.В.* Исследование визуальной культуры и проблема пикторального поворота в работе У. Дж. Т. Митчелла // Аналитика культурологии. Вып. 28. СПб., 2003. С. 280 - 285.

5. Белоусова Ю.В. Образ с точки зрения семиотики// Вестник Русской христианской гуманитарной академии. СПб., 2013. Том 14. Вып. 4. С. 237 – 243.
6. Боровикова Н. М. Знаки-символы и стереотипы в экранной культуре// Вестник северного федерального университета. Архангельск. 2016. Вып. 4. С. 50 – 56.
7. Бразговская Е. Е. Языки и коды. Введение в семиотику культуры. Пермь, 2008. 201 с.
8. Социологический справочник. Под ред. Воловича В.И. Киев: Политиздат Украины, 1990.
9. Грушевицкая Т.Г., Попков В.Д., Садохин А.П. Основы межкультурной коммуникации. Под ред. А.П. Садохина. М., 2003. 352 с.
10. Здравомыслова Е.А., Темкина А.А. Институционализация гендерных исследований в России// Гендерный калейдоскоп: курс лекций. М., 2002. С. 33-51.
11. Ильиных С.А. Гендерная социология как отраслевая теория: специфика объекта и методологии исследования// Психология и социология. Новосибирск, 2013. 314 с.
12. Ильиных С. А. Гендерная асимметрия. Поиск причин и основных путей ее преодоления. Новосибирск, 2006. 181 с.
13. Климов И.А. Телевидение: модальности существования// Социологические исследования. №10. Самара, 2005. С. 93 - 100.
14. Корнилов. И.М. Преодолевая абсурд: Педро Альмодовар. М., 2012.
15. Круглова Н.В. Перспективы гендерной толерантности в России. СПб., 2009. С. 210 - 218.
16. Кирилина А.В., Томская М.В., Лингвистические гендерные исследования// Отечественные записки. №2(23). М., 2005.
17. Кирилина А. В. Гендер: лингвистические аспекты. М., 1999.
18. Кошеренкова О.В. Символика цвета в культуре // Аналитика культурологии. №2(32). М., 2015. С. 156 - 162.

19. *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. 92 с.
20. *Мехоношин В.Ю.* Семиотический анализ и его культурологические возможности. Новосибирск, 2013.
21. *Медведев А.В.* Смерть, окруженная красотой: Рассказ очевидца о корриде, фламенко, карнавалах, об испанцах и Испании без Франко. М., 2003. 476 с.
22. *Мартен М.* Язык кино. М., 1959. 291 с.
23. *Моррис Ч.* Основания теории знаков// Сб. переводов под ред. Ю.С. Степанова. М., 1982.
24. *Нестеров А.Ю., Таллер Р.И.* Интерпретация с точки зрения семиотики: рецептивные и проективные модели. Самара, 2013.
25. *Ольшевский П.Н.* Семиотические аспекты телевизионной коммуникации. М., 2006. 123 с.
26. *Плахов А.С.* Всего 33 Звезды Мировой Кинорежиссуры. Винница, 1999. С. 435 - 445.
27. *Постникова Т.В.* Понятие автокоммуникации в семиотике Ю.М. Лотмана. Философскоантропологический анализ фильма // Сб. статей по философским проблемам истории и современности. М., 2006.
28. *Серикова Т.Ю.* История формирования понятия «образ» в гуманитарном знании. Барнаул, 2011.
29. *Серикова Т.Ю.* Трансформация понятий «визуальный» и «художественный» образы в современной культуре. Красноярск, 2010.
30. *Силласте Г.Г.* Гендерная социология: состояние, противоречия, перспективы // Социологические исследования. №9. М., 2004. С. 77 - 84.
31. *Самутина Н. В.* Репрезентация европейского культурного сознания в кинематографе последней трети XX века, М., 2002. 228 с.
32. *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.
33. *Слышкин Г.Г., Ефремова М.А.* Кинотекст: опыт культурологического анализа. М., 2004.

34. Самкова М.А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий. Тамбов, 2003.
35. Халеева И. И. Гендер в теории и практике обучения межкультурной коммуникации // Гендер: язык, культура, коммуникация: Доклады Первой Международной конференции. М., 2001.
36. Хобсбаум Э. Революционеры. М., 1973. С. 128 - 141.
37. Цивьян Ю.Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам. Вып. 17. Тарту, 1984. С. 109 -121.
38. Черкашина Л.А. Семиотика визуального образа человека в научной мысли XX в. // Ярославский педагогический вестник. №3. Ярославль, 2011. С. 282 -285.
39. Яковлева Н.И. Роль кино в формировании гендерных репрезентаций. Питтсбург, 2000.
40. Mitchell W.J.T. What do Pictures Want? Chicago, 2005. 408 p.
41. Mitchell W.J.T. The Pictorial Turn. 1992. Chicago. P. 89 – 94.
42. Huskel M. From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies. Chicago. 1887. P. 21
43. Mar Soliño Pazó M. La figura de la mujer en el cine de Almodóvar. // Revista Internacional de Culturas & Literaturas. Salamanca, 2015. P. 65 - 78.
44. Fontaneda Berthet E. Mujeres de cine. Ecos de Holywood en Espana. Madrid, 2015. 272 p.

**Электронные ресурсы:**

45. Антология Испанского кино // <http://pelicula.blox.ua/2011/04/Ispanskoe-kino-Kak-vse-nachinalos.html> (Дата обращения: 14.02.2015)
46. Земсков В.Б. Образ России «на переломе» времен. 2006 «Новые Российские гуманитарные исследования» // [www.nrgumis.ru](http://www.nrgumis.ru) (Дата обращения: 11.03.2015)
47. История кино. Кино Испании // <http://www.nradatv.kiev.ua/i67/> (Дата обращения: 16.02.2015)

48. *Пинейро М.* Нескромное обаяние Педро Альмодовара // <http://ru.euronews.com/2014/10/22/almodovar-is-still-excited-about-film/> (Дата обращения: 17.04.2015)
49. *Страховская О.* Лабиринт страстей: мир Педро Альмодовара // (<http://www.lookatme.ru/mag/archive/experience-interview/139031-labirint-strastey-mir-pedro-almodovara>) (Дата обращения: 17.05.2015)
50. «Чувственная красота испанских женщин» 15.02.2016 // [emas-elmira.ru](http://emas-elmira.ru) (дата обращения: 20.09.2016)
51. «Испанские девушки – любовь, темперамент, характер» // <http://pro-spain.net/strana/lyudi/ispanki.html> (дата обращения: 15.09.2016)
52. «Стереотипы об испанцах» [audiorazgovornik.ru](http://audiorazgovornik.ru) (дата обращения: 22.09.2016)
53. «Оденься как Джульетта» журнал Vogue Russia [http://www.vogue.ru/fashion/favourites-of-vogue/odentes\\_kak\\_dzhuletta\\_v\\_novom\\_filma\\_almodovara/](http://www.vogue.ru/fashion/favourites-of-vogue/odentes_kak_dzhuletta_v_novom_filma_almodovara/) (дата обращения: 21.04.2017)
54. *Millas J.J.* La vida de María. Mujeres lucha diaria. Журнал-приложение к газете «El País», «El País Semanal», 9.01.2005 // <http://elpaissemanal.elpais.com/> (дата обращения: 10.08.2016)
55. *Blanes P.* El feminismo a medias de las ‘chicas’ Almodóvar. Журнал «Publico». 16.03.2016 // <http://www.publico.es/> (дата обращения: 20.04.2017)
56. Pedro Almodovar y su «cine de mujeres». Журнал «El Observador» 26.12.2016 // <http://www.elobservador.com.uy/pedro-almodovar-y-su-cine-mujeres> (дата обращения: 21.03.2017)
57. *Lucas A.* Pedro Almodovar: “A los politicos no les interesa la cultura”. Журнал El Mundo 27.02.2016 // <http://www.elmundo.es/cultura/2016> (дата обращения: 14.04.2017)
58. *Martínez- Sánchez E.* La mujer en el cine: Estereotipos y cultura social sobre la mujer en el cine // <http://www.uhu.es/cine.educacion> (дата обращения: 10.02.2016)

### **Приложение 1. Испанские фильмы, упомянутые в работе.**

1. «El bailarín y el trabajador» («Танцовщица и трудящийся»). Луис Маркин. 1936.
2. «Los maridos no cenan en casa» («Мужья не приходят на ужин»). Хероним Миура. 1957.
3. «El arte de casarse» («Искусство выйти замуж»). Хорхе Фелиу. 1966.
4. «Solo para hombres» («Созданная для мужчины»). Фернандо Гомес. 1960.
5. «¡Como sois las mujeres!» («Как это быть женщиной»). Педро Ласага. 1968.
6. «Margarita se llama mi amor» («Мою возлюбленную зовут Маргарита»). Рамон Фернандес. 1961.
7. «Noches de Casablanca» («Ночи Касабланки»). Анри Декуан. 1963.

8. «Dos hombres y, en medio, dos mujeres» (« Двое мужчин и две женщины»). Рафаэль Хиль. 1977.
9. «Objetivo bi-ki-ni» («Цель-бикини»). Мариано Осорес. 1968.
- 10.«Esa pareja feliz» («Эта счастливая парочка»). Луис Гарсия Берланга. 1951.
- 11.«Aborto criminal» («Криминальный аборт»). 1973.
- 12.«Laberinto de pasiones» («Лабиринт страстей»). 1982.
- 13.«Abre los ojos» («Открой глаза»). Алехандро Аменабар. 1997.
- 14.«La lozana andaluza» («Веселая андалузка»). Висенте Эскрива. 1976.
- 15.«Jamon, Jamon» («Ветчина, Ветчина»). Бигас Луна. 1994.
- 16.«Que he hecho yo para merecer esto?» («Что я сделал, чтобы заслужить это?») Педро Альмодовар. 1984.
- 17.«Femenino Singular», («Одинокая женщина»). Хуанхо Лопез. 1982.
- 18.«Retrato de mujer con hombre al fondo» (« Портрет женщины с мужчиной на заднем плане»). 1997.
- 19.«Blog» (« Блог»). Элена Трапэ. 2010.
- 20.«Habla con ella» («Поговори с ней»). Педро Альмодовар. 2002.
- 21.«Con la pata quebrada», 2013.
- 22.«Julieta» («Джульетта») Педро Альмодовар. 2016.
- 23.«Ma Ma» («Мама») Алехандро Аменабар. 2015.

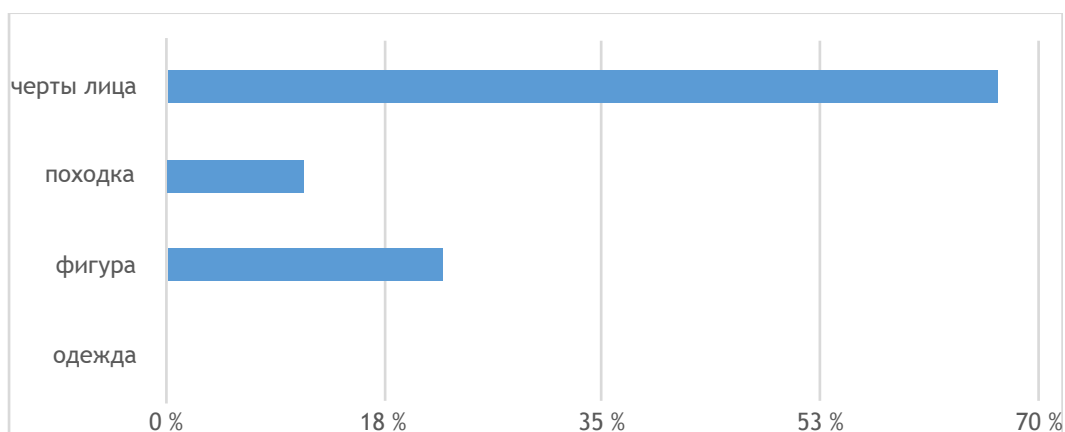


## **Приложение 2.**

**Данные опроса «Образ главной героини фильма Педро Альмодовара «Возвращение».**

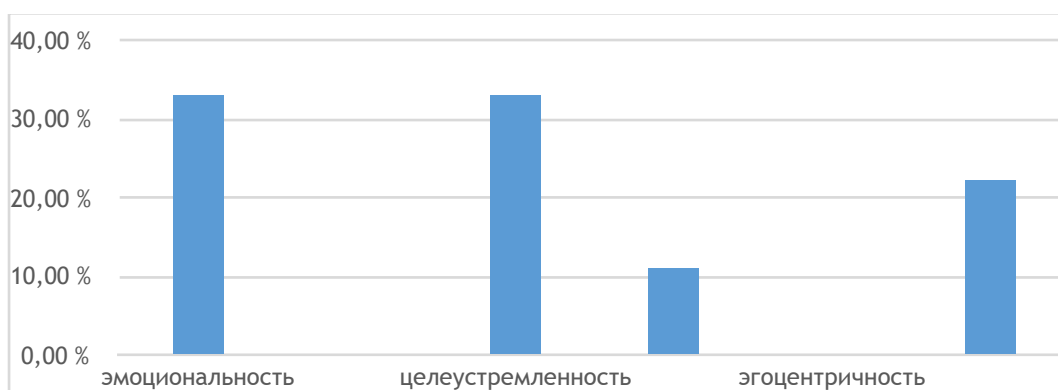
**Вопрос 1. Во внешности главной героини вам больше всего запомнилось:**

- а. одежда (0%)*
- б. фигура (7 человек 22,2%)*
- в. походка (3 человека 11,1 %)*
- г. черты лица (20 человек 66,7%)*



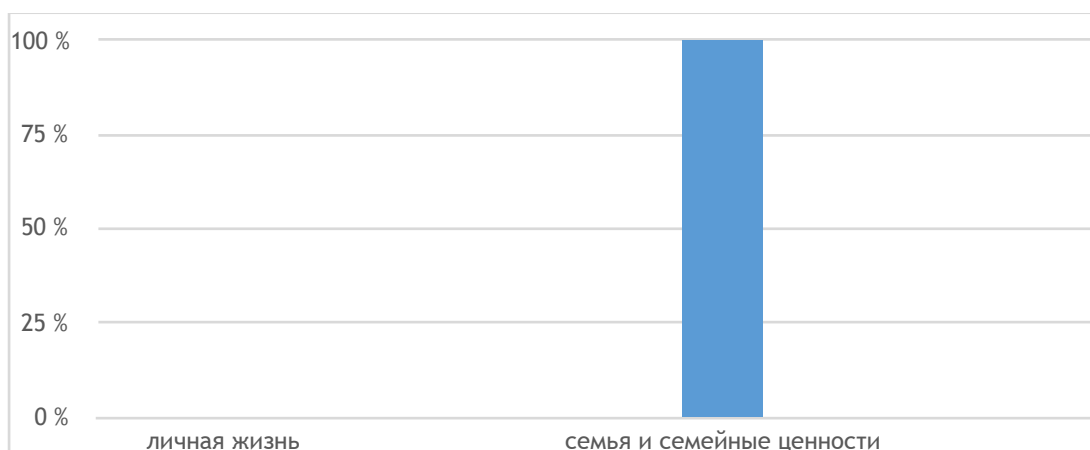
**Вопрос 2. Какие черты характера главной героини вы отметили:**

- а. эмоциональность (10 человек 33,3%)*
- б. ранимость (0%)*
- в. целеустремленность (10 человек 33,3%)*
- г. самодостаточность (4 человека 11,1%)*
- д. эгоцентричность (0%)*
- е. сила воли (6 человек 22,2%)*



**Вопрос 3. Как вы считаете, что для Раймунды более важно?**

- а. личная жизнь (0%)*
- б. карьера и финансовое благополучие (0%)*
- в. семья и семейные ценности (100%)*
- г. забота о внешности (0%)*



#### **Вопрос 4. Что в героине произвело на вас впечатление больше всего?**

- а. внешность (4 человека 11,1%)*
- б. характер (18 человек 66,7%)*
- в. реакция в какой-то ситуации (8 человек 44,4%)*
- г. манера говорить (0%)*



#### **2.1. Как проявляет себя Раймунда по отношению к другим женским персонажам в фильме?**

- а. Явно доминирует (дает всем советы, берет ответственность на себя, принимает решения) (9 человек 33,3%)*
- б. Сотрудничает и взаимодействует (как дает советы, так и прислушивается к ним, идет на компромисс, просит кого-то о помощи) (18 человек 66,7%)*

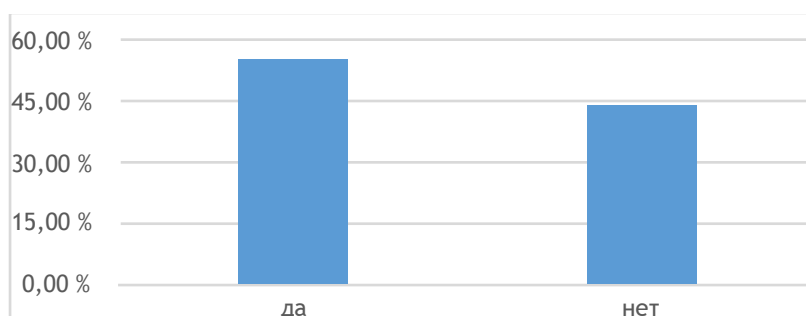
*в. Не выражает активную позицию (не дает советы и не следует другим советам, не принимает решений, не высказывает свое мнение)  
(3 человека 11,1%)*



**Вопрос 6. Считаете ли вы, что напряженные отношения Раймунды с матерью повлияли на ее отношения с дочерью?**

*а. да (16 человек 55,6%)*

*б. нет (14 человек 44,4%)*



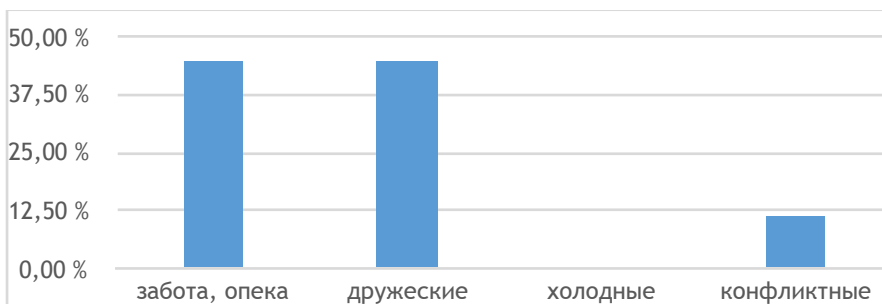
**Вопрос 7. Как вы можете охарактеризовать отношение Раймунды к ее дочери Пауле:**

*а. забота, опека (13 человек 44,4%)*

*б. дружеские (мать и дочь подружки) (13 человек 44,4%)*

*в. холодные, отстраненные (0%)*

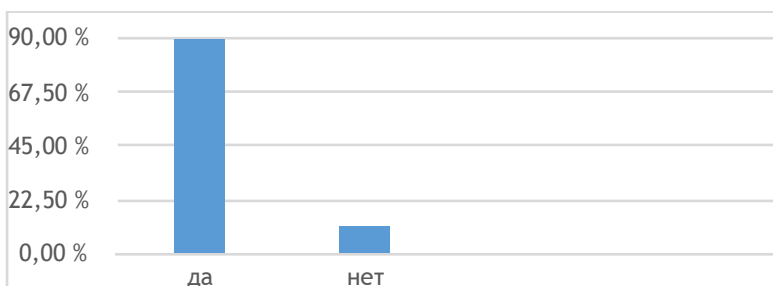
*г. конфликтные (4 человека 11,1%)*



**Вопрос 8. Как вы считаете, простила ли Раймунда свою мать после их встречи?**

*а. да (26 человек 88, 9%)*

*б. нет (4 человека 11, 1%)*



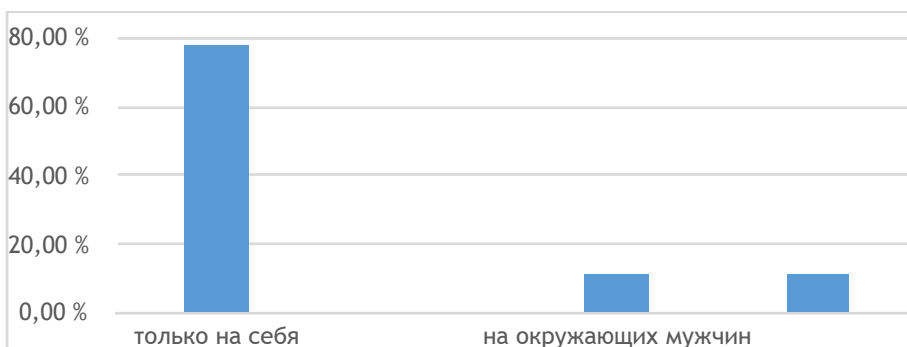
**Вопрос 9. Как вы думаете, Раймунда рассчитывает:**

*а. только на себя (22 человека 77, 8%)*

*б. на окружающих мужчин (0%)*

*в. на семью (4 человека 11, 1%)*

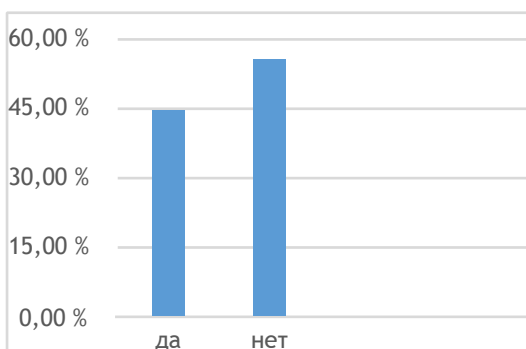
*г. на друзей (4 человека 11, 1%)*



**Вопрос 10. Относитесь ли вы с сочувствием к тому, что Раймунда лишена мужской поддержки?**

*а. да (13 человек 44, 4%)*

*б. нет (17 человек 55, 6%)*



**Вопрос 11. Что общего у Раймунды и современных российских женщин?**

*а. внешность (0%)*

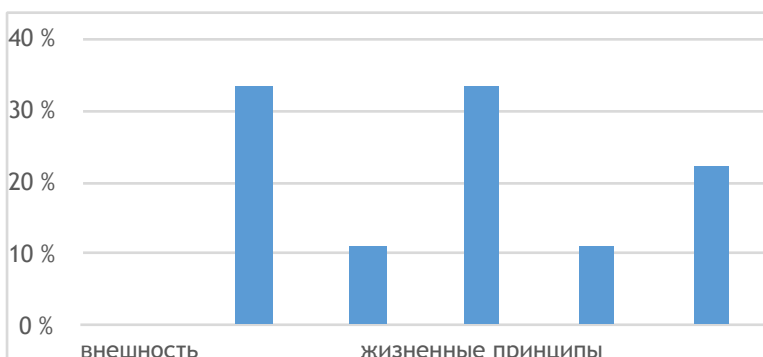
*б. характер (10 человек 33, 3%)*

*в. поведение (3 человека 11, 1%)*

*г. жизненные принципы (10 человек 33,3%)*

*д. манера говорить и держаться (3 человека 11, 1%)*

*е. другой ответ (4 человека 22,2%)*



**Вопрос 12. Как Вам кажется, все испанские женщины похожи на Раймунду в том, что касается...**

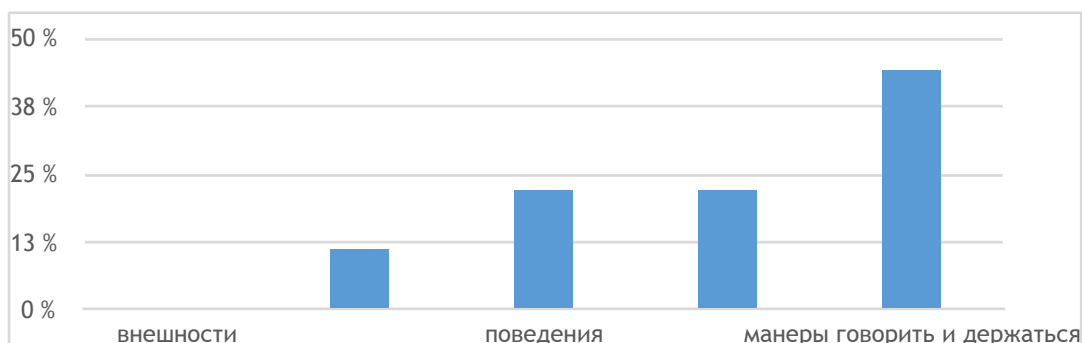
*а. внешности (0%)*

*б. характера (5 человек 11, 1%)*

*в. поведения (6 человек 22, 2%)*

*г. жизненных ценностей (6 человек 22, 2%)*

д. манеры говорить и держаться (13 человек 44, 4%)

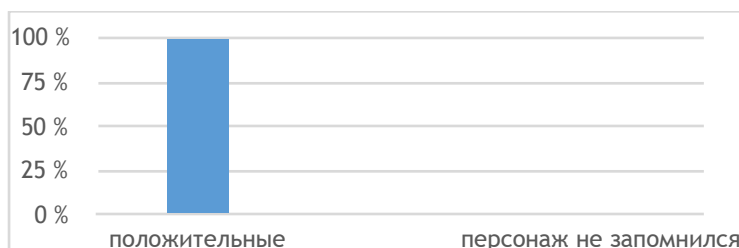


### Вопрос 13. Какие впечатления оставил персонаж Раймунды?

а. положительные (30 человек 100%)

б. отрицательные (0%)

в. персонаж не запомнился (0%)



### Вопрос 14. Повлиял ли портрет Раймунды на ваше представление об испанских женщинах?

а. Да, я теперь представляю испанок по-другому (4 человека 11, 1%)

б. Нет, я полагал/а, что испанки такие и есть (13 человек, 44, 4%)

в. Повлиял частично (9 человек 33, 3%)

г. другой ответ (4 человека 11, 1%)

