

**МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени М. В. ЛОМОНОСОВА**

**ФАКУЛЬТЕТ ЖУРНАЛИСТИКИ**

Направление подготовки «Журналистика»

Кафедра теории и экономики СМИ

**Роль медиа в формировании гендерных стереотипов на  
примере  
мультфильмов «Дисней»**

Выпускная квалификационная работа  
студентки 4 курса  
очного отделения бакалавриата  
Трубниковой Алины Игоревны

Научный руководитель:  
Вьюгина Дарья Михайловна

К ЗАЩИТЕ

\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 г.

Зав. кафедрой

К ЗАЩИТЕ

\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 г.

## **Аннотация**

Данная выпускная квалификационная работа посвящена роли средств массовых коммуникаций, а именно анимационных фильмов студии «Дисней», на формирование и закрепление гендерных стереотипов. В ней определены основные этапы развития гендерных стереотипов в истории и кинематографе и сформулированы установки, которые транслируются в гендерной повестке сегодня. Работа содержит анализ пятнадцати самых знаковых мультфильмов студии «Дисней» с 1937-го по 2021-й год, выявление основных гендерных моделей поведения и классификацию «диснеевских принцесс». Исследование направлено на то, чтобы определить, какими способами устанавливаются те или иные гендерные стереотипы в мультипликации и какова степень их влияния на общество.

## **Abstract**

The graduation paper 'The role of media in the producing of gender stereotypes based on Disney cartoons' is dedicated to the role of mass media in producing and reflection of gender stereotypes. It identifies the main stages in the development of gender stereotypes in history and cinematography and formulates attitudes that are broadcasted in the gender agenda today. The paper contains an analysis of fifteen of the most iconic cartoons of the Disney studio from 1937 to 2021, the identification of the main gender patterns of behavior and the classification of 'Disney princesses'. The research is aimed at determining in what ways certain gender stereotypes are

established in animation and what is the degree of their influence on society.

***Работа написана мною самостоятельно и не содержит неправомерных заимствований.***

« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 г. \_\_\_\_\_

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1: ТЕОРИЯ СТЕРЕОТИПОВ СКВОЗЬ ИСТОРИЮ И КУЛЬТУРУ.....	8
1.1. Стереотип: определение термина.....	8
1.2. Взаимодействие СМК со стереотипами.....	14
1.3. Особенности стереотипов о гендере.....	19
ГЛАВА 2: ГЕНДЕРНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ В МУЛЬТФИЛЬМАХ «ДИСНЕЙ».....	31
2.1. Репрезентация женщин в кинематографе.....	31
2.2. Краткая история компании «Дисней».....	33
2.3. Анализ продуктов компании «Дисней» (1937-2021).....	37
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	92
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	95

## **ВВЕДЕНИЕ**

Гендерные стереотипы – одна из самых важных проблем современного феминистского дискурса в медиа. С детства мы усваиваем представления о маскулинном и феминном и узнаем о гендере – наборе социальных ожиданий от мужского или женского пола. Одну из главных ролей в гендерной социализации играют массмедиа, а именно – мультфильмы для детей.

Мультфильмы служат мощнейшим инструментом социализации: именно через визуальные образы дети формируют представления о тех нормах и порядках, которые существуют в обществе, и гендерные стереотипы – не исключение. Из мультфильмов мы узнаем, какая роль отводится женщине, какая мужчине, что считается «женственностью», а что «мужественностью», какое поведение приемлемо, а какое нет. С тем, как меняется общество, меняются и представления о том, что нормально, разрушаются старые стереотипы и создаются новые. И это изменение закрепляется в продуктах массовой культуры, например – в диснеевских мультфильмах.

На сегодняшний день компания «Дисней» является одним из крупнейших медиаконгломератов в мире, создающим детский контент. За свою почти столетнюю историю студия выпустила в прокат около шестидесяти полнометражных анимационных картин, каждая из которых является отражением своего времени и тех гендерных ролей, которые существовали на этот момент. Особое внимание представлению о гендере уделено в мультфильмах о так

называемых «диснеевских принцессах» – героинь европейских и мировых сказок и легенд, переосмысленных и подстроенных под запросы своего времени. Начиная с 1937-го года с выхода знаковой «Белоснежки и семи гномов» и заканчивая «Райей и последним драконом», вышедшей в этом году, женские образы прошли от «идеальных домохозяек» до женщин-правительниц, а мужские – от идеальных принцев до чутких и внимательных партнеров. Все эти изменения в установках о маскулинном и феминном одновременно фиксируются и распространяются мультфильмами как средствами массовой коммуникации.

**Темой** настоящего исследования стала роль массмедиа в формировании гендерных стереотипов на примере анимации студии «Дисней». **Ее актуальность** заключается в том, что «Дисней», как один из крупнейших производителей детского контента уже на протяжении девяноста лет, не просто отражает общественные тенденции, а формирует их, влияя на массовое сознание. Таким образом, вместо устаревших гендерных стереотипов, созданных самой студией в прошлом, задаются новые, «положительные» образы, которые отчасти опережают свое время. В настоящей работе произведен полный анализ «диснеевских принцесс» через феминистскую оптику с учетом нового мультфильма «Райя и последний дракон», вышедшего в марте этого года. **Объектом исследования** являются гендерные стереотипы в медийных продуктах. **Предметом исследования** мы определили мультфильмы «Диснея», а именно – мультфильмы о «диснеевских принцессах». **Целью** исследования стало определить, какими способами отражаются и формируются

установки о гендерных ролях в детских мультфильмах и выяснить, какие гендерные стереотипы транслируются студией «Дисней» сегодня. Для достижения этой цели были поставлены следующие задачи:

1. Дать определение понятию «стереотип», выявить механизмы его конструирования и разрушения;
2. Проследить, как стереотипы закрепляются, распространяются и разрушаются с помощью средств массовой коммуникации;
3. Восстановить историю гендерных стереотипов и соотнести их с историческим ландшафтом;
4. Отсмотреть отобранные мультфильмы и проследить, каким образом гендерные стереотипы отражались и конструировались в диснеевской анимации, начиная с конца 1930-х и заканчивая современностью на примере галереи «диснеевских принцесс».

В рамках исследования были выбраны пятнадцать самых знаковых и успешных диснеевских мультфильмов по версии IMDb<sup>1</sup>, рассказывающих о «диснеевских принцессах»: «Белоснежка и семь гномов» (1937), «Золушка» (1950), «Спящая красавица» (1959), «Русалочка» (1989), «Красавица и Чудовище» (1991), «Аладдин» (1992), «Покахонтас» (1995), «Муллан» (1998), «Принцесса и лягушка» (2009), «Рапунцель: запутанная история» (2010), «Холодное сердце» (2013), «Моана» (2016), «Холодное сердце 2» (2019), «Райя и последний дракон» (2021). В ходе анализа мы фокусировались преимущественно на стереотипах о

---

<sup>1</sup> Ranking Disney Animated Films // IMDB, 2020. URL: [https://www.imdb.com/list/ls022110713/?sort=num\\_votes,desc&st\\_dt=&mode=detail&page=1](https://www.imdb.com/list/ls022110713/?sort=num_votes,desc&st_dt=&mode=detail&page=1) (дата обращения: 10.05.2021)

женщинах и женских персонажах, поскольку их целевая аудитория – девочки. Мы не исключаем, что изменениям подверглись и мужские персонажи, но героини нас интересуют больше с точки зрения масштаба эмансипации и феминизации – как персонажи, которые дольше находились на пассивных, слабых и зависимых позициях. Также отдельно мы рассматривали образы злодеев – как неодобряемые и порицаемые члены общества, они транслировали негативные гендерные стереотипы.

Для осуществления данного исследования были выбраны **теоретические методы** анализа и аналогии, с помощью которых мы проследили становление гендерных стереотипов сквозь историческую призму, а также **эмпирические методы** сопоставления для того, чтобы проследить эволюцию образа «диснеевской принцессы».

Под **гипотезой** мы предположили, что мультфильмы «Дисней» на протяжении истории играют ключевую роль в формировании представлений о гендерных ролях.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. «Дисней» играет ключевую роль в формировании представлений о гендерных ролях у подрастающего поколения.
2. Образ «диснеевской принцессы» проходит трансформацию от «девы в беде» до самостоятельной, сильной и независимой героини;
3. Современные гендерные стереотипы, которые устанавливает «Дисней», пока не соответствуют реальности.



С точки зрения **структуры** выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав (теоретическая и практическая) и заключения. В первой главе анализируется история понятия стереотипа, а также особенности гендерных стереотипов и их ретрансляции в средствах массовой коммуникации. Во второй главе рассматриваются пятнадцать самых значимых мультфильмов студии «Дисней» с 1937-го по 2021-й год, чтобы проследить эволюцию гендерных стереотипов в медиа. В заключении представлены выводы по всему исследованию.

# ГЛАВА 1: ТЕОРИЯ СТЕРЕОТИПОВ СКВОЗЬ ИСТОРИЮ И КУЛЬТУРУ

## 1.1. Стереотип: определение термина

В современной науке пока не установлена единая система понимания природы и классификации стереотипов – существует множество концепций, описывающих этот феномен. Слово «стереотип» родом из типографской среды: оно обозначало копию печатной формы, шаблон. Первым, кто стал использовать термин в теории коммуникации, был американский журналист, писатель и политический обозреватель Уолтер Липпман. В своей книге «Общественное мнение» он исследует, какими механизмами формируется массовое сознание людей и отмечает, что немалую роль в этом играют стереотипы. Согласно Липпману, **стереотип можно определить как устоявшиеся убеждения на общественно важные явления и вопросы, основанные на предыдущем социальном опыте и помогающие выжить в стремительно развивающемся и меняющемся мире.** Иными словами, стереотипы – это готовые «инструкции», шаблоны, по которым живет общество, чтобы облегчить себе жизнь.

Стереотипы основываются на человеческом опыте. Липпман рассматривает это на примере того, как современники представляют себе агитатора. Агитатор часто интеллектуал, человек «определенного сорта», возможно, с военным опытом. Человеческое сознание работает так, что, заметив хотя бы одну черту, которая, на наш взгляд, может

быть присуща тому или иному человеку, мы автоматически наделяем его остальными чертами, которые, как нам кажется, должны быть ему так же присущи. Таким образом, к тем фактам, что условный агитатор – интеллеktуал и военный человек, добавятся заключения о том, что он закончил Гарвард и родом из Южной Европы<sup>2</sup>. Таким образом, **стереотип складывается их двух элементов – знания и отношения.**

По мнению журналиста, стереотипное мышление связано с «экономией усилий». Так он поясняет эту мысль: «Самые тонкие и самые распространенные механизмы воздействия — это те, что создают и поддерживают репертуар стереотипов. Нам рассказывают о мире до того, как мы его видим. Мы получаем представление о большинстве вещей до того, как непосредственно сталкиваемся с ними. И если полученное нами образование не помогает четко осознать существование этих предубеждений, то именно они управляют процессом восприятия. Они маркируют объекты либо как знакомые, либо как странные и необычные, усугубляя различие по этому параметру: слегка знакомое подается как очень близкое, а чуть-чуть странное — как абсолютно чужое. <...> Если бы в окружающей человека среде не было никакого практически осмысленного единообразия, то привычка принимать сложившийся ранее образ за новое впечатление вела бы не к экономии усилий, а только к ошибкам. Но поскольку единообразие все-таки существует, то отказ от

---

<sup>2</sup> Липпман У. Общественное мнение / Пер. с англ. Т. В. Барчунова, под ред. К. А. Левинсон, К. В. Петренко. — М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2004. - с. 51.

всех стереотипов в пользу абсолютно наивного подхода к опыту обеднил бы человеческую жизнь»<sup>3</sup>.

Также Липпман отметил, что стереотипы имеют особую прочность, и для того, чтобы их изменить, требуется немало времени и усилий. Набор стереотипов позволяет нам выживать: «они представляют собой упорядоченную, более или менее непротиворечивую картину мира. В ней удобно разместились наши привычки, вкусы, способности, удовольствия и надежды. Стереотипная картина мира может быть не полной, но это картина возможного мира, к которому мы приспособились. В этом мире люди и предметы занимают предназначенные им места и действуют ожидаемым образом. Мы чувствуем себя в этом мире как дома. <...> **Поэтому не удивительно, что любое изменение стереотипов воспринимается как атака на основы мироздания. Это атака на основания нашего мира, и когда речь идет о серьезных вещах, то нам на самом деле не так просто допустить, что существует какое-то различие между нашим личным миром и миром вообще**»<sup>4</sup>.

Стереотипы складываются в целое мировоззрение, поскольку они тщательно структурируются и логически обосновываются другими людьми и получают название. Так, например, Аристотель обосновывал феномен рабства: заметив умственное превосходство свободных граждан над рабами, он сделал вывод, что некоторые люди – рабы по своей природе и рождены для того, чтобы подчиняться другим<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Липпман У. Общественное мнение / Пер. с англ. Т. В. Барчунова, под ред. К. А. Левинсон, К. В. Петренко. — М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2004. — с. 51.

<sup>4</sup> Там же — с. 53.

<sup>5</sup> Аристотель. Политика. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1984. Т. 4. Кн. I, Гл. 5.

Важную роль в понимании системы собственных стереотипов и управлении ими играет способность к критическому мышлению. Стереотипы вступают в действие до того, как человек начинает критически осмысливать увиденное. Поэтому стереотип очень трудно поддается образованию или критике. Если человек утратил способность критически мыслить, то ему крайне дискомфортно подвергать сомнению ту парадигму, в которой он привык жить. Какое-либо новое явление, отличающееся от его привычной системы стереотипов и картины мира в целом, он примет за исключение, которое подтверждает общее правило. Если же человек не потерял способность мыслить, то это новое явление заставит его сделать ряд выводов, встроится в его систему взглядов – и будет их менять<sup>6</sup>. Липпман убежден, что стереотипы сами по себе должны подвергаться критике и сомнению, поскольку следует отличать стереотип (и любое другое устоявшееся суждение) от того, как он интерпретируется.

Также теорией стереотипов занимался британский социальный психолог Генри Тэшвел. Он выделил следующие выводы о том, как работают стереотипы:

- 1) Стереотипы воспринимаются детьми как ролевые модели поведения, поэтому перенимаются ими еще до понимания социальных взаимоотношений;
- 2) Социальные стереотипы могут меняться, но медленно и в зависимости от глобальных общественных изменений;

---

<sup>6</sup> Липпман У. Общественное мнение / Пер. с англ. Т. В. Барчунова, под ред. К. А. Левинсон, К. В. Петренко. — М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2004. - с. 55.

3) Стереотипы могут быть гибки: они проявляются в конфликтных ситуациях, а в условиях конфликтов могут не проявляться вовсе<sup>7</sup>.

Липпман говорил о негативном влиянии стереотипов, в то время как исследователь М. Ван Губерген в работе «Похвала стереотипов» отмечает их конструктивную роль в обществе. Автор связывает стереотип с метафорой: и то, и другое позволяет быстро представить предмет разговора. Стереотип, как и метафора, использует визуализацию, которая вызывает не конкретные, а абстрактные представления о предмете, выражая таким образом часть правды<sup>8</sup>.

В. С. Агеев в работе «Психологическое исследование социальных стереотипов» предлагает отказаться от категорий «хорошо» и «плохо» в контексте социальных стереотипов, поскольку стереотипизация как процесс выполняет функцию упрощения и схематизации социального устройства. Стереотипы в данном случае выступают инструментом межгруппового восприятия<sup>9</sup>. Похожая мысль звучит и у немецкого философа и социолога Теодора Адорно: он утверждает, что стереотип является ключевым явлением в массовой культуре, поскольку, как неизбежный элемент социальной структуры, он обнаруживается в каждом искусстве, чтобы предотвратить хаос<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> *Tajfel H. Social stereotypes and social groups // Turner J.C., Giles H. (eds.) Intergroup behavior. Oxford: Basil Blackwell, 1981. P.144—167.*

<sup>8</sup> *Ван Губерген М. Похвала стереотипу // Теория и практика преподавания русского языка.*

*University College of Brussels. - HUB.*

<sup>9</sup> *Агеев В.С. Психологическое исследование социальных стереотипов // Вопросы психологии. - №1. - 1990.*

<sup>10</sup> *Адорно Т. Исследование авторитарной личности // Академия исследований культуры. - М., 2001.*

Таким образом, стереотип имеет двойственную природу: с одной стороны, стереотипизация помогает структурировать и упростить знания о мире, с другой – препятствует критическому мышлению и имеет негативный психологический эффект. Нередко под вторым значением стереотипа понимают предрассудок – «антипатия, основанная на ошибочном и негибком суждении»<sup>11</sup>. В данном исследовании мы не выделяем исключительно работы о стереотипах, так как часто в научных работах не проводится разделения между стереотипом и предрассудком.

В исследовании «Стереотип, формирование стереотипов в процессе массовой коммуникации» Г. С. Мельник утверждает, что несмотря на то, что стереотип формируется стихийно, они интегрируются во все области жизни, закрепляются в нравственных законах, наделяются социальными смыслами и получают историческое обоснование. Также, с точки зрения Мельник, процесс стереотипизации происходит под влиянием двух факторов: бессознательная коллективная обработка и целенаправленное воздействие массмедиа<sup>12</sup>, которое мы рассмотрим подробнее в следующем параграфе.

Учитывая негативные аспекты массовых стереотипов, необходимо рассмотреть **механизмы их разрушения**. Существует несколько теорий этого процесса, одна из первых была описана в книге Тодда Нельсона «Психология предубеждений. Секреты шаблонов мышления, восприятия и поведения». Автор предложил «гипотезу контакта»: более

---

<sup>11</sup> Allport G. W. The Nature of Prejudice // Addison - Wesley. - New York, 1954.

<sup>12</sup> Мельник Г.С. Стереотип, формирование стереотипов в процессе массовой коммуникации // Mass-Media: Психологические процессы и эффекты. — СПб., 1996.

частое столкновение и взаимодействие различных групп может увеличить число оценок этих групп друг у друга и снизить уровень влияния стереотипов. Впоследствии было добавлено, что простого контакта для преодоления стереотипов недостаточно – группам необходимы условия, в которых могли бы возникнуть дружеские отношения. Так возникла идея «мозаичного класса» - идея о том, что различным группам необходимо работать вместе и сообщать друг другу информацию. Также отмечается, что разрушение стереотипов невозможно без сопереживания и эмпатии в момент коммуникации<sup>13</sup>.

Американский исследователь Мильтон Беннет в качестве способа борьбы со стереотипами предложил модель освоения чужой культуры в процессе обучения. Она состоит из следующих стадий:

- 1) Отрицание разницы – рассмотрение своей культуры как доминирующей или единственно верной.
- 2) Защита от разницы – для поддержания доминирования создание негативных стереотипов по отношению к другим культурам.
- 3) Минимизация отличия – поиск сходств, которые будут перевешивать отличия.
- 4) Принятие отличий – осознание своей культуры как одной из множества.
- 5) Адаптация к различиям – принятие другой культуры, сопереживание и эмпатия.

---

<sup>13</sup> Нельсон Т. Психология преубеждений. Секреты шаблонов мышления, восприятия и поведения // Прайм-Еврознак. – СПб., 2003. С.330-352.



б) Интеграция отличий – способность к гибкости и переходу от одного культурного мировоззрения к другому<sup>14</sup>.

Исследовательница и кандидат педагогических наук А. С. Бабенко полагает, что процесс разрушения стереотипов начинается с эмпатии, то есть с личностного уподобления, когда индивид представляет себя изучаемым процессом, деталью или прибором. Затем требуется поиск прямой аналогии из других сфер, использование изобретательских задач и рассмотрение новых задач, которые отличаются от установленных взглядов<sup>15</sup>.

## 1.2. Взаимодействие СМК со стереотипами

Одним из главных каналов выявления, систематизации и ретранслирования стереотипов являются **средства массовой коммуникации**: кинематограф, театр, книги, игровая индустрия, средства массовой информации и т. д. Часто в исследованиях под «формированием стереотипов посредством СМИ» подразумевается воздействие и манипуляция массовым сознанием. Е. А. Балезина и В. О. Попова в исследовании «Роль СМИ в формировании стереотипов массового сознания» полагают, что средства массовой коммуникации становятся основным инструментом для манипуляции сознанием, поскольку передают шаблонную

---

<sup>14</sup> *Bennett M. J.* Towards ethnorelativism: A developmental model of intercultural sensitivity (revised). In R. M. Paige (Ed.), *Education for the Intercultural Experience*. Yarmouth, Me: Intercultural Press.

<sup>15</sup> *Бабенко А.С.* Преодоление стереотипов мышления с помощью изучения непрерывных динамических систем // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. - №2. - 2011. С. 238-240.

информацию, препятствующую формированию критического мышления у индивида<sup>16</sup>.

Чтобы понять, как именно стереотипы отражаются в культурных индустриях, нужно обратиться к теориям социализации и культивации. **Теория культивации - это социологическая концепция, в основе которой лежит предположение, что долгосрочное потребление продуктов СМИ влияет на социализацию потребителя и его картину мира.** Теория была сформулирована социологами Джорджем Гербнером и Ларри Гроссом из Пенсильванского университета в ходе нескольких исследований в 1960-х гг<sup>17</sup>. Ученые предложили гипотезу, что продолжительный и регулярный просмотр программ на телевидении способен влиять на социализацию телезрителя и менять его мировоззрение, конструируя новую реальность. Этот процесс и называется культивацией - то есть формированием новой картины мира у тех, кто потребляет продукты медиа и затем становится еще более восприимчивым к ним.

Гербнер вместе с другими исследователями выделил среди прочих именно телевидение как аудиовизуальный канал, который из всех СМИ имеет наиболее доступную форму вещания и воздействия за счет визуальных образов. По мнению исследователя, ТВ-передачи транслируют определенный набор установок касаясь пола, сексуальности, религии, расы и политики, и с течением времени эти

---

<sup>16</sup> Попова В.О. Роль средств массовой информации в формировании стереотипов массового сознания / В.О. Попова, Е.А. Балежина // Вестн. Пермского ун-та. Филология, психология, социология. - № 2. - 2015. С. 88-94;

<sup>17</sup> Брайан Д., Томпсон С. Основы воздействия СМИ : Пер.с англ. — М.: Издательский дом"Вильямс", 2004. — С. 119—130. — 432 с.

установки закрепляются и превращаются в шаблоны, таким образом культивируя в людях определенные убеждения и желания.

Согласно А. Черных<sup>18</sup>, одним из инструментов культивации является процесс «унификации» (mainstreaming) – «стремление направить разнообразные представления людей о социальной реальности в единое русло». Унификация, или стереотипизация, нужна медиа для того, чтобы упростить коммуникацию с аудиторией, охватить наиболее широкое количество людей, чтобы впоследствии реализовывать коммерческие или политические задачи. Унификация строится на использовании реальных фактов, взятых из реального человеческого опыта, и подстраивание их под интересы СМИ. Таким образом телезритель находит общие черты с реальной жизнью, доверяет увиденному – и эффект культивации усиливается. Однако из-за недостаточности эмпирических доказательств теория культивации осталась в статусе гипотезы.

**Теория социализации – это несколько теорий в коммуникативистике, которые рассматривают СМИ как один из главных источников знаний о внешнем мире и социализации индивида.** Культурные индустрии позволяют человеку оценить свое положение в системе общественных отношений, выбрать роль, которую ему предлагают медиа – в том числе гендерную идентификацию и место в иерархии<sup>19</sup>. В своей работе А. Черных ссылается на

---

<sup>18</sup> Черных А. И. Медиа и стереотипы / Мир современных медиа // Библиотека электронной литературы в формате fb2, 2021. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A7/chernih-alla-ivanovna/mir-sovremennih-media/4> [дата обращения: 24.03.2021].

<sup>19</sup> Мальшева Н. Г. Гендерные стереотипы в средствах массовой коммуникации, ориентированные на аудиторию разных возрастов // Мир психологии, 2004. №3 (39)

исследования Дж. Мейровича и Н. Постмана<sup>20</sup>, которые заметили, что с появлением телевидения социализация детей стала происходить намного раньше. Также следует отметить, что исследования проводились в 90-х, когда технически невозможно было настроить фильтрацию детского контента от взрослого, и исследуемые дети имели неограниченный доступ к «взрослым» знаниями о мире, которые больше не являлись тайной. Еще исследователи отмечают, что на детей ТВ-передачи имеют особо сильный эффект, так как не воспринимаются детьми как что-то не реалистичное из-за из небольшого социального опыта. Таким образом, **с ранних лет СМИ принимают активное участие в формировании личности ребенка, отчасти определяя его будущее.**

Конструированию новой реальности и стереотипизации посвящено исследование Е. О. Хабенской «Этнические стереотипы и ксенофобия СМИ». В ней рассматривается в целом нейтральный текст из медиа, однако способ подачи, его конкретные тезисы и формулировки создают негативные стереотипные установки<sup>21</sup>. Другое исследование, работа В. Шнирельмана «Порог толерантности: идеология и практика нового расизма», сопоставляет стереотипные сообщения из СМИ и результаты социологических исследований. Автор выявил, что массмедиа намеренно конструируют стереотипные этнические образы, чтобы повысить спрос читателей. Соответственно, **медиа не просто отражают, а**

---

<sup>20</sup> Черных А. И. Медиа и стереотипы / Мир современных медиа // Библиотека электронной литературы в формате fb2, 2021. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A7/chernih-alla-ivanovna/mir-sovremennih-media/4> [дата обращения: 24.03.2021].

<sup>21</sup> Хабенская Е.О. Этнические стереотипы и ксенофобия в СМИ (по материалам мониторинга прессы столичного региона) // Дневник АШПИ. - №1. - 2005. С. 171-174.

**даже намеренно формируют стереотипные образы, преследуя свои цели.**

Значительная часть научных работ в области влияния медиа на построение стереотипов посвящено исследованию молодой аудитории. Именно в детском и подростковом возрасте влияние медиа наиболее успешно, поскольку в это время происходит формирование личности и сознания. В своей диссертации «Влияние средств массовой информации на политическую социализацию учащейся молодежи» С. В. Кузина утверждает, что СМИ играют ключевую роль в формировании обыденно-рационалистического типа мышления у молодежи. Это приводит к иррациональным представлениям о действительности<sup>22</sup>. В другой похожей диссертации, «СМИ как фактор формирования стереотипов в молодежной сфере», Н. А. Акопян дополняет этот тезис: СМИ как культурообразующий ресурс способствует созданию стереотипического вида культуры<sup>23</sup>.

Исследователи З. Дохова и Т. Чепракова в своей работе рассматривают влияние культурных индустрий – мультфильмов – на социализацию детей на примере анимационного сериала «Винкс». Согласно исследованию, подрастающее поколение усваивает нормы общества через подражание увиденным на экране образам. Персонажи мультфильмов являются для детей ролевыми моделями. Для детей и подростков в процессе взросления особенно важна идентификация – процесс ассоциации себя с персонажем

---

<sup>22</sup> Кузина С. В. Влияние средств массовой информации на политическую социализацию учащейся молодежи: Автореф. дис. канд. полит. наук. – М., 2008.

<sup>23</sup> Акопян Н. А. СМИ как фактор формирования стереотипов в молодежной среде: Автореф. дис. канд. соц. наук. – Майкоп, 2010

массовой культуры<sup>24</sup>. Различают два вида идентификации: а) внешняя, основанная на схожих чертах внешности и обстоятельств; б) внутренняя, основанная на сходстве характеров и поступков. Детям в силу особенностей развития доступна только внешняя идентификация: они выбирают себе ролевые модели из тех героев, которые в первую очередь похожи на них внешне – и чем инклюзивнее, многообразнее галерея персонажей, тем больше зрителей смогут себя ассоциировать. Основываясь на внешнем соответствии, дети могут подстраивать свое поведение и свой характер под выбранного героя. Таким образом, через призму ролевой модели ребенок усваивает те ценности, которые разделяет выбранный им герой.

**Чтобы преодолеть негативную стереотипизацию в медиа, нужно обратиться к механизму репрезентации.**

Согласно исследованию В. М. Маркиной<sup>25</sup>, изображение дискриминируемых групп в положительном свете, таких как женщины, сексуальные и этнические меньшинства, приводит к контрстратегии их репрезентации. Исследовательница отмечает, что такая насильственная интеграция меньшинств а массмедиа путем нивелирования различий без учета их опыта приводит не к равенству, а к принятию дискриминируемыми группами ценностей и порядков доминирующей. Таким образом стирается любая инаковость. Кроме того, интегрирование часто ведется без участия самих меньшинств, поэтому не способствует их адекватному

---

<sup>24</sup> Тихомирова И. И. Идентификация, или узнавание в персонаже себя // Ассоциация школьных библиотекарей русского мира, 2021. URL: <http://rusla.ru/rsba/pdf/Tixomirova-IDENTIFIKACIYa.pdf> [дата обращения: 09.04.2021].

<sup>25</sup> Маркина В.М. Репрезентация других в медиа: (вос)создание стереотипов и контрстратегии изображения инаковости // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. - № 3. - 2016. С. 147—158.

восприятию через медиа и навязывает им те образы, которые им не свойственны. В ответ на это Маркина предлагает другую **схему разрушения стереотипов в медиа:**

- 1) Создание новых положительных стереотипов путем изображения группы как успешной;
- 2) Изображение того, как группы адаптируются к существующим социальным нормам;
- 3) Обозначение недостатков и случаев использования привилегий доминирующей группы;
- 4) Перенос позитивных образов на существующие и транслируемые в обществе негативные стереотипы;
- 5) Критическое рассмотрение популярных форм репрезентаций, которое позволит стереотипам работать против себя.

Во второй главе нашего исследования мы проследим, каким образом данная схема используется создателями мультфильмов «Дисней» в стремлении разрушить патриархальные стереотипы о женщинах.

### **1.3. Особенности стереотипов о гендере**

Почти любой продукт культурных индустрий – мультфильмы, литература, кинематограф, игры – рассказывают о разнополых персонажах. Мультфильмы создаются в первую очередь для детей, поэтому создатели вынуждены упрощать характеры, сюжет и гендерные роли. Как упоминалось выше, фиксация закономерностей и их упрощение образует стереотип – и таким образом

репрезентация поло-ролевых моделей превращается в отражение гендерных стереотипов.

Термин «гендер» появился во эпоху феминизма второй волны в середине XX века – его предложила антрополог и активистка Гейл Рубин в 1975 году. В своем эссе «Обмен женщинами: заметки о «политической экономии» пола» она вместо термина «сексуальные различия» использует слово «гендер», которое разграничило пол биологический и пол социальный. **Сегодня под гендером мы понимаем социальный конструкт, который отвечает за наши представления об идеальной маскулинности и идеальной феминности.** Современные фем- и ЛГБТК-активисты выделяют более, чем два гендера, предлагая определения трансгендерных персон, небинарных персон, гендер-флюидов, агендеров и т. д. Но в нашем исследовании мы будем говорить именно про традиционную бинарную модель – поскольку до сих пор именно она используется в массовых мультфильмах.

В патриархальном обществе гендерные стереотипы строятся **на бинарной системе** – на противопоставлении одного явления другому. Французский социолог Пьер Бурдьё связывает это с особенностями восприятия природных явлений, которые тоже интерпретируются в основном бинарными терминами: холодный – теплый, высокий – низкий, твердое – мягкое и т. д.<sup>26</sup>. Все эти противопоставления ассоциируются с дихотомией мужское – женское как активного и пассивного. Таким образом, концепты

---

<sup>26</sup> Черных А. И. Медиа и стереотипы / Мир современных медиа // Библиотека электронной литературы в формате fb2, 2021. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A7/chernih-alla-ivanovna/mir-sovremennih-media/4> [дата обращения: 24.03.2021].



маскулинности и феминности наделяются дополнительными, совершенно полярными смыслами. Если мы говорим о маскулинности, то подразумеваем силу, доминирование, надежность, стабильность, рациональность, сдержанность, интеллект, волю, твердость, характер и т. д. В патриархальном обществе эти качества являются положительными, и потому приписываются мужчинам. Под феминностью понимается мягкость, уступчивость, слабость, нежность, пассивность, глупость, эмоциональность, заботливость.

Говоря о стереотипах, нельзя не сказать о том, что представления о гендерных ролях в патриархальном обществе **антропоцентричны**. То есть, они строятся на том, что мужчина – образец идеального человека, который ценен сам по себе, в то время как женщина рядом с ним воспринимается неполноценной и имеет вес только как дополнение к мужчине, что-то принадлежащее ему. В антропоцентризме мир построен мужчинами и для мужчин, поэтому ценность женщины как дополнения к мужчине определяется ее красотой и способностью к деторождению, чтобы, соответственно, соперничать с другими женщинами за внимание мужчин. Из-за этого складывается **мизогиния** – общее отношение пренебрежения и ненависти к женщинам. Установка о том, что женщины в общественной иерархии стоят ниже мужчин и сами являются хуже, является мизогинной.

Гендерные стереотипы тщательно оберегаются и поддерживаются обществом. Любое несоответствие

идеальным представлениям о «настоящем мужчине» и «настоящей женщине» социально порицается – и выражается в **сексизме**, то есть дискриминации по половому признаку. Особенно это проявляется в бытовой сфере – от ближайших родственников и окружения человек получает комментарии вроде «ты же девочка», «будь мужиком», «дерешься как девчонка», «ведешь себя как мужик» и т. д. Все эти комментарии направлены на то, чтобы указать на несоответствие идеальным гендерным нормам, которые должны обеспечить принятие и, соответственно, выживание в обществе.

Согласно Малышевой Н. Г.<sup>27</sup>, гендерные стереотипы имеют три взаимосвязанных стороны: «зерно истины», атрибутивная сторона и нормативная сторона. «Зерно истины» – это объективно присущие психологические и поведенческие черты мужчин и женщин, которые отличают их друг от друга. Атрибутивная сторона – это приписываемые обоим гендерам качества в данной культуре. Нормативная – это система представлений о том, каким должен быть идеальный, «нормальный» представитель того или иного пола. Рассмотрим в качестве примера стереотип о женской эмоциональности. В данном случае «зерно истины» – это предменструальный синдром, который часто встречается у женщин: из-за колебания гормона эстрогена некоторые женщины могут переживать плаксивость или раздражительность. Атрибутивная сторона – это то, что все женщины плаксивы и раздражительны не только во время ПМС, то и все время. Нормативная сторона – женщина

---

<sup>27</sup> Малышева Н. Г. Гендерные стереотипы в средствах массовой коммуникации, ориентированные на аудиторию разных возрастов // Мир психологии, 2004. №3 (39)

должна быть эмоциональна, но не слишком. На выходе мы получаем установку, что все женщины более эмоциональны.

Как уже упоминалось ранее, одну из главных ролей в укреплении стереотипов играют инструменты социализации – культурные индустрии и СМИ. Представление о гендерных ролях является одним из самых базовых знаний о социуме и о его устройстве, которое выносит подрастающее поколение из потребления медиапродуктов. Благодаря СМК конструируется и закрепляется гендерные нормы – что именно социально одобряемо, а что нет. Особенно это заметно благодаря тому, как устроена реклама, которая чаще направлена на мужчин и потому бывает почти порнографичной. Л. С. Павелкина в своей статье<sup>28</sup> приводит в пример женские ролевые модели, которые транслируются по российскому ТВ: женщина-мать и жена, женщина-карьеристка или «железная леди», женщина-сексуальный объект, причем все это – с разными коннотациями. Таким образом, отмечает исследовательница, из-за отсутствия должной женской репрезентации в СМК девочка делает вывод, что необходимо быть матерью, при этом – уступать место в карьере мужчинам и быть сексуально привлекательной. Красота и удобство для мужчин – ценности, которые выносятся из женской гендерной социализации.

\*\*\*

Философ и одна из главных фигур феминизма Симона де Бовуар в своей книге «Второй пол» рассматривает, как положение женщины и представление о ней менялось на

---

<sup>28</sup> Павелкина Л. С. Влияние СМИ и рекламы на формирование гендерных моделей поведения // Коммуникативные исследования. 2014. №2.

протяжении истории. По мнению Бовуар, в первобытном обществе женщина считалась физически слабее и была подчинена собственному телу и «бремени материнства», и потому не могла принимать участие в охоте и войне. Но в глазах общины это не делало ее менее ценной, чем мужчину – она важный член общества, который выполняет другие функции, обеспечивающие его выживание: собирательство, домашнее хозяйство и т. д. На данном этапе женщина отождествляется с землей, божественной Природой, поскольку обладает тайной рождения. И как любое божество, женщина как мать сакрализируется и в то же время табуируется – потому что все необъяснимое вызывает почти хтонический ужас<sup>29</sup>. Установление господства мужчин Бовуар связывает с переходом от каменного века к бронзовому и с установлением частной собственности, когда владелец земли заинтересован в том, чтобы эта земля осталась только его – и для этого ему нужны наследники. Параллельно с освоением земледелия человек приходит к мысли, что Природу как непредсказуемую божественную стихию можно подчинить – значит, и женщину, обладающую тайной рождения, так же можно подстроить под свои нужды. Так устанавливается **патриархат** – система общественно-экономических отношений, основанная на власти отца как владельца частной собственности. Бовуар считает, что власть отходит мужчинам именно по причине физического превосходства – они, как охотники, напрямую сражались с Природой и подвергали свою жизнь риску, в то время как женщины не рисковали вовсе, и потому не преодолевали Природу. С точки

---

<sup>29</sup> Бовуар С. де. Второй пол. Том 1 : Факты и мифы / Симона де Бовуар ; пер. с фр. А. Сабашниковой. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – с. 126.

зрения экзистенциальной философии, мужчина становится образцом, Субъектом, а женщина переходит в категорию Другого – подобного, но отличного от субъекта объекта<sup>30</sup>.

С установлением патриархата сформировались те самые гендерные роли, с которыми мы имеем дело до сих пор. Начиная с Древнего Египта и заканчивая Францией 40-х гг. (время, когда был написан «Второй пол»), женщина ценится в первую очередь как ресурс для воспроизводства потомства, поэтому ее лишают образования, общественной жизни и экономической свободы и заточают в доме. Ее ценность теперь заключается в красоте и способности к деторождению, поскольку она становится только сексуальным объектом, и в девственности. Положение женщины в Египте, Греции и Риме хотя и имеет некоторое различие, но в целом почти не отличается от рабского. При этом такой порядок вещей оправдывают не системой, а тем, что более высокое положение женщина занять не способна в принципе, «от природы»: она глупа, завистлива и хитра, не может сражаться из-за физической слабости и постоянных менструаций и беременностей; и рождение детей и домашнее хозяйство – все, на что она годится.

С появлением христианства – религии, созданной мужчинами – это представление о женщине только укрепляется, поскольку теперь обосновывается теологически. За женщиной закрепляется более низкое происхождение (из ребра Адама) и подверженность демоническому влиянию (обладание тайной рождения все еще пугает хтонически, потому соотносится с силами зла), на

---

<sup>30</sup> Там же, с. 19.

женщину ложится вина за первородный грех. Как и в первобытности, женщина одновременно и святая Мадонна, творящая чудо рождения, и ведьма-искусительница, носительница демонического начала. Дева Мария – образец женщины в христианском мире, **«непорочная дева»**: она воплощает смирение, покорность, набожность, милосердие, любовь, девственность и одновременно с этим материнство (Мария и в процессе зачатия, и после рождения остается непорочной). Но поскольку любой идеал не достижим, служители церкви не редко высказываются о женщине исключительно негативно, называя их порочными, коварными и опасными. Бовуар считает<sup>31</sup>, что клирики, лишенные возможности завести семью, страдали от похоти – женщины привлекали их сексуально. И вину за эти чувства они возлагали на объект своего желания, объясняя влечение дьявольским искушением. Уверенность в себе и открытая сексуальность была позволена только проституткам, а социальный конструкт «непорочной девы» предписывал христианским женщинам ни в коем случае не вызвать у мужчин желание. Такое представление в общих чертах сохранялось вплоть до XX века.

XX век является переломным не только для истории, но и для гендерных ролей. В США первые попытки получить политические права предпринимались еще в 1830 году<sup>32</sup>, но к 1850 году законодательное равенство получили чернокожие, а не женщины. К началу XX века активизируются массовые женские движения, получившие название **«феминизма первой волны»**: участницы в США и Европе восстают

---

<sup>31</sup> Там же, с. 168.

<sup>32</sup> Там же, с. 231.

против зависимости от мужчин и требуют право владеть и распоряжаться своим имуществом, право на участие в политической жизни и голосование, а также право на работу и равную с мужчинами оплату труда (если женщина была не из буржуазии, а из рабочего класса). На борьбу за экономические и политические права у феминисток Старого и Нового света ушло около 100 лет – в США равноправие полов будет законодательно закреплено только в 1933 году, во Франции – в 1945-м. Такой социальный переворот открывает женщинам доступ к полноценному образованию и карьере – после свободных и либеральных 20-х эмансипация становится повсеместной: «домашний очаг» остается уделом отсталых женщин, раскрепощается женская мода, отказываясь от приталенных силуэтов и длинных волос, распространяются традиционно «мужские» хобби и образ жизни: гольф, верховая езда, курение и употребление крепкого алкоголя. В целом женский мир стремительно выходит за пределы дома – и постепенно сливается с мужским.

Однако на пути полного освобождения американских женщин встает Вторая мировая война, о чем говорит феминистка Бетти Фридан в своей книге «Загадка женственности» (1963). В работе она изучает феномен «американской домохозяйки», который сложился к 50-м годам. После огромных человеческих потерь в ходе войны в американском обществе появился запрос на возвращение к семейности, уюту и покою, а вместе с этим – потребность восполнить демографическую яму. Были полностью запрещены аборт, продвижение женщин по карьерной

лестнице ограничилось лишь «обслуживающими» должностями, вроде ассистенток и секретарш, качество женского образования по сравнению с 30-ми годами снизилось, а в массовой культуре набирали популярность ситкомы и семейные мюзиклы, где репрезентация женщин сводится либо к образу опасной и социально неустроенной *femme fatale*, либо к образу благополучной и стабильной матери и домохозяйки. Таким образом, феминистские ценности независимости и самостоятельности первой волны остаются в прошлом, и демографическая политика, система образования, масс-медиа и маркетинг, согласно Фридан, совместно конструируют «загадку женственности» – идею о том, что женское предназначение заключается в браке и материнстве, и этого достаточно для того, чтобы женщина была реализованной и счастливой<sup>33</sup>.

Идеал американской женщины как домохозяйки вписывается в концепцию американской мечты, первоначально описанной для мужчины: успешная карьера, большой дом в пригороде, хорошая машина, молодая жена-красавица и несколько детей – словом, богатство и благополучие<sup>34</sup>. Такая модель выгодна капитализму: в одной семейной ячейке система получает и идеального работника, и идеального потребителя. Домохозяйки становятся главным объектом агрессивной рекламы – в роликах и постерах задаются вопросы, о которых сами женщины, вероятно, никогда бы не задумывались: например, о необходимости

---

<sup>33</sup> Фридан Б. Загадка женственности // Электронная библиотека «Литмир», 2021. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=251397&p=1> [дата обращения: 11.04.2021]

<sup>34</sup> Коршунова Е. С. «Американская мечта» в американской художественной литературе // ОНВ. ОИС. 2017. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskaya-mechta-v-amerikanskoj-hudozhestvennoj-literature> (дата обращения: 11.04.2021).



худеть. Из рекламы женщина перенимает ценность похудения (не худобы, а именно похудения – как постоянного процесса на пути к «самосовершенствованию»). Параллельно с этим по ТВ транслируются мыльные оперы и ситкомы, в которых домохозяйство – это новая реальность женщины. Например, в популярном ситкоме «Я люблю Люси» весь комизм строится на том, как примерная нью-йоркская домохозяйка пытается попасть в шоу-бизнес и преодолеть сексизм и предрассудки.

При этом «загадка женственности» подается как эквивалент освобождения: благодаря технологическим новшествам быт, с точки зрения маркетинга, перестает быть бременем для женщины, поэтому возможность посвятить свое время мужу и детям и не работать в капиталистическом мире воспринимается как высшая привилегия. На фоне Холодной войны против коллективистского социализма такие аргументы выглядят особенно убедительно: Фридан приводит слова современниц, которые всерьез утверждают, что дело всей их жизни – найти перспективного или богатого мужа и удачно выйти замуж. «Миф о Золушке» становится не просто мифом, а жизненной программой: из-за социального и экономического разрыва между полами для женщин путь независимости кажется слишком тернистым, и «благодаря ему [принцу] она может получить доступ в более высокую касту – чудо, на которое ей не заработать и за всю жизнь»<sup>35</sup>.

Годы написания «Загадки женственности» – это время разгара **феминизма «второй волны»**. Это этап развития

---

<sup>35</sup> Бовуар С. де. Второй пол. Том 1 : Факты и мифы / Симона де Бовуар ; пер. с фр. А. Сабашниковой. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – с. 251.

феминистского движения с 1960-х по 1980-е годы, когда после достижения законодательного и избирательного равенства развернулась борьба за равенство социальное, а также борьба с насилием и сексуальной эксплуатацией. Феминистки подвергали критике существующий социальный порядок и тот самый образ примерной жены и домохозяйки, который транслировался в медиа. Они требовали включить женщин в социальную, экономическую и политическую жизнь, отстаивали свое право оставаться незамужней, свободно распоряжаться своим телом и сексуальностью, а также ключевое место занимал вопрос контроля рождаемости. Контрацепция и прерывание беременности – это репродуктивное право женщины, которое в западном обществе не соблюдалось. Таким образом старательно развеивалась идея о том, что женское предназначение – быть исключительно женой и матерью: женщина может быть полноправным членом общества на всех уровнях, и для этого ей не обязательно экономически зависеть от мужчины и стремиться к созданию семьи. Эти идеи также вписались в общую концепцию сексуальной революции 60-х. В 1973 году в США было легализовано искусственное прерывание беременности.

К концу 80-х фокус феминистской повестки стал смещаться в сторону борьбы с объективацией, поскольку в обществе главной женской ценностью по-прежнему оставалась красота. Одной из главных феминистских работ, посвященных ценности красоты и женской социализации в век маркетинга, является книга «Миф о красоте: стереотипы против женщин» (1990) американской журналистки и

писательницы Наоми Вульф. Она критикует патриархальную систему капитализма, которая в погоне за прибылью искусственно насаживает стереотипы о женщинах и идею о том, что каждая обязана быть «красивой». Согласно Вульф, миф о красоте – это «свойство, которое называется красотой, существует объективно и повсеместно»<sup>36</sup>. В патриархальном обществе красота – главная женская ценность, главная составляющая ее личности, валюта, которую женщины могут обменивать на общественное внимание, уважение и успех. По мнению Вульф, понятие красоты конструируется в политических целях, чтобы контролировать женщин и посредством давления на их чувство вины из-за несоответствия идеалам извлекать из них максимальную прибыль. Взрослые и уверенные в себе женщины несут угрозу для капитализма, поскольку могут себе позволить не тратить время на «красоту» и больше ресурсов тратить на то, на что тратят мужчины, а значит система теряет ценнейший источник заработка.

«Красота» включает в себя время, потраченное на диеты, бьюти-процедуры, покупку одежды, белья и декоративной косметики, которое женщины вынуждены тратить каждый день в погоне за тем, чтобы соответствовать мифу. Вульф описывает концепцию трех смен женщины XX века: первая – это смена на работе, вторая – это работа по дому, а третья – это время на красоту<sup>37</sup>. Утроенная нагрузка, по мнению писательницы, удерживает женщин на пути к более высокому положению в обществе и равенству.

---

<sup>36</sup> Вульф Н. Миф о красоте: стереотипы против женщин / Наоми Вульф ; Пер. с англ. – 4-е изд. – М.: Альпина нон-фикшн, 2020. – с. 32.

<sup>37</sup> Там же, с. 53.

Также Вульф отмечает, что понятие красоты связано во многом не столько с внешностью, сколько с поведением и характером женщины. Женские качества, считающиеся «привлекательными», то есть красивыми, являются ничем иным, как стереотипами о женщинах. «Молодость и девственность считаются «красивыми», поскольку они предполагают отсутствие у женщины жизненного опыта и сексуальную безграмотность. Старение же воспринимается как «некрасивое», так как с возрастом женщины приобретают больше силы и власти. <...> Женщины постарше опасаются конкуренции со стороны молодых, молодые сторонятся старших, и таким образом миф о красоте калечит и тех, и других на протяжении всей их жизни» - пишет Вульф<sup>38</sup>.

Книга Наоми Вульф была одной из тех, кто дала толчок **«третьей волне феминизма»** - движения, которое значительно расширяло требования к обществу. Помимо требования о равенстве экономическом, социальном и политическом, о котором говорили феминистки второй волны (в частности, Симона де Бовуар), а также праве свободно распоряжаться своим телом и вести свободную половую жизнь, появилось требование об **инклюзивности** - то есть, о разнообразии репрезентаций в продуктах массовой культуры. Фокус смещается с проблем исключительно белых гетеросексуальных цисгендерных женщин (женщин, чей биологический пол совпадает с социальным) среднего класса на более разнообразные группы. Феминизм расширил круг своих проблем, включив в борьбу не только женщин, но и

---

<sup>38</sup> Там же, с. 34.

трансгендерных персон, представителей ЛГБТК+, расовые меньшинства и т. д. Это расширение повестки и представление о том, что женщины могут угнетаться на разных уровнях в зависимости от сексуальной ориентации, расы или класса, и каждая дискриминируемая группа заслуживает защиты и поддержки, получило название **интерсекционального феминизма** – самого распространенного движения в западной культуре с 90-х годов по наше время. Также особое внимание стало уделяться вопросам объективации, борьбы с насилием вербальным и физическим, домогательствам и корпоративной этике, в которой начальник не может злоупотреблять своей властью и заводить отношения с подчиненными. Также некоторые исследователи<sup>39</sup> выделяют **«феминизм четвертой волны»** – движение, предъявляющее те же требования, но не физически, а с помощью соцсетей.

\*\*\*

Таким образом, в первой главе настоящего исследования мы рассмотрели природу стереотипа, определения термина, механизмы его работы в средствах массовой коммуникации и степень влияния на общественные установки – в частности, на представлении о морали. Мы сделали вывод, что стереотипы – неотъемлемая часть социума, поскольку они упрощают процесс осмысления действительности; стереотипы могут быть как позитивными, так и негативными. СМК зачастую играют решающую роль в формировании общественного мнения. В частности, на формирование

---

<sup>39</sup> *Cochrane K. All the Rebel Women: The rise of the fourth wave of feminism // Guardian Books, 2013. – 70 p.*

гендерных стереотипов и «гендера» как социального конструкта, понятие которого мы проследили сквозь историческую и феминистскую призму. Во второй главе нашей работы мы рассмотрим процессы конструирования гендера и стереотипов на примере мультфильмов компании «Дисней», посвященным преимущественно становлению женских персонажей (так называемых «диснеевских принцесс») и роле-половым отношениям.

## ГЛАВА 2: ГЕНДЕРНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ В МУЛЬТФИЛЬМАХ «ДИСНЕЙ»

### 2.1. Репрезентация женщин в кинематографе

Феминизм третьей волны уделяет особое внимание вопросу репрезентации в средствах массовой коммуникации. Продвигается идея, что больше женщин должно быть представлено в бизнесе<sup>40</sup>, в политике<sup>41</sup>, в СМИ<sup>42</sup>, больше женщин-режиссеров, журналисток, писательниц и т. д. Особенно выделяют значимость репрезентации в массовой культуре – женские персонажи осознаются как полноценные ролевые модели для зрительниц, поэтому героини должны быть лишены «мужского взгляда» и в идеале писаться женщинами и для женщин, а не для мужчин. Кинокритик Лора Малви в своей статье «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф»<sup>43</sup> (1989) анализировала поведение персонажей-мужчин и персонажей-женщин и заметила, что в традиционном кинематографе мужчина будет активным героем, раскручивающим нить повествования, а женщина будет пассивной героиней, объектом вожделения мужского персонажа, который не является источником

---

<sup>40</sup> Carlsson-Kanyama A., Ripa Juliá I., Röhr U. Unequal representation of women and men in energy company boards and management groups: Are there implications for mitigation? // Energy Policy, Volume 38, Issue 8, 2010, Pages 4737-4740.

<sup>41</sup> Sapiro V. Research Frontier Essay: When Are Interests Interesting? The Problem of Political Representation of Women. // The American Political Science Review, vol. 75, no. 3, 1981, pp. 701-716.

<sup>42</sup> Len-Ríos M., Rodgers Sh., Thorson E., Yoon D. Representation of Women in News and Photos: Comparing Content to Perceptions // Journal of Communication, Volume 55, Issue 1, March 2005, Pages 152-168

<sup>43</sup> Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Visual and Other Pleasures. London: Macmillan, 1989. P. 19.

сюжета. Такая система, с точки зрения Малви, прочно закреплена в западной культуре и эстетике. В классическом кино женщина предстает как объект, на который нужно смотреть. Таким образом, с точки зрения автора, **женщины-зрительницы вынуждены смотреть на себя на экране через призму объективирующего «мужского взгляда» и самих себя воспринимать не иначе, как объект.**

Важным этапом в установлении «мужского взгляда» как господствующего в американской традиции кино стал кодекс Хейса, принятый в 1930 году Ассоциацией производителей и прокатчиков фильмов. Это был свод правил, созданный для поддержания «моральных порядков» в массовом кино. Под полный запрет, помимо сцен употребления наркотиков, обценной лексики и смешанных браков, попадали любые намеки на сексуальные отношения вне брака. Создателям фильмов предписывалось транслировать «правильные стандарты жизни» и продвигать ценности доиндустриального общества – то есть, возвращаться к традиционной модели. Таким образом **в Голливуде на уровне документации закреплялись патриархальные установки – не только поло-ролевые, но и политические.** Согласно кинокритику А. Гусеву<sup>44</sup>, эпоха немого кино была единственной репрезентативной для женщин – во многом потому, что в это время количество женщин-режиссеров, по сравнению со следующими 50-ми годами голливудской истории, было больше всего. К 30-м же годам, с приходом звукового кино и установлением «студийной системы», в американском

---

<sup>44</sup> Гусев А. Свобода немоты // Сеанс. – 2020. – №76. Femmes femmes. – с. 24.



кинематографе закрепился традиционный «мужской взгляд» - в Голливуде не было ни одной женщины-режиссера.

Производство фильмов, снятых не по кодексу, не запрещалось, но их не могли пускать в прокат в кинотеатрах, которые контролирует Ассоциация, что мешало продвижению независимого от студий кинематографа. Отказ от следования кодексу произошел только в 60-м году с ростом популярности европейской «новой волны», свободной от студийных правил, а полностью кодекс был отменен только в 1967-м.

С конца 80-х концепция «мужского взгляда» подвергалась жестокой критике, так как он не предоставлял возможности ни для женщины-режиссера, ни для женщины-зрителя<sup>45</sup>. Феминистская критика говорила о том, что кинематограф отражает не реальный опыт женщин (их социализацию, ежедневные проблемы и переживания, самовосприятие), а стереотипный образ, и это негативно влияет на восприятие женщин в целом<sup>46</sup>. Для создания качественного, правдивого и репрезентативного женского персонажа требуется не простая перестановка гендерных ролей (когда персонаж номинально женщина, но по своему поведению и характеру является традиционным мужчиной), а превращение женщины из объекта мужского внимания в субъект. **«Женский взгляд»** - это взгляд на женщину, лишенный объективации. Она презентуется не как

---

<sup>45</sup> Смелик А. Феминистская теория кино (пер. Сергея Афонина и Александра Егорова) // Сеанс. - 2020. - №76. Femmes femmes. - с. 54.

<sup>46</sup> Rohman A. The Changed and Unchanged Situation in the Representation of Women in Contemporary Cinema // Rohman, Arif.(2013). The Changed and Unchanged Situation in the Representation of Women in Contemporary Cinema. Humaniora. - 2013. - Т. 25. - №. 2. - С. 175-183.

сексуальный объект, неодушевленная картинка или декорация, а как личность, полноценный персонаж. При «женском взгляде» развертывание сюжета происходит менее схематично, а также активнее используется чувственный уровень<sup>47</sup>.

## **2.2. Краткая история компании «Дисней»**

Компания «The Walt Disney Company» была основана в 1923 году братьями Уолтером и Роем Оливером Диснеями. Уолтер Дисней с юных лет хотел попробовать себя в анимации, поэтому за 2 года до сотрудничества с братом уже предпринимал попытку создать свою студию – «Laugh-O-Gram Films», где даже снял несколько мультфильмов.

Первые мультфильмы новоиспеченной компании были посвящены приключениям Алисы, тогда же начал формироваться пантеон классических героев Диснея: Микки Маус (который ранее был Кроликом Освальдом), Минни Маус, Плуто, Гуфи, Дональд Дак. Именно мультфильмы с участием Микки Мауса начали приносить студии популярность и успех.

Уолтер Дисней быстро улавливал тренды кинематографа и был уверен, что будущее – за звуковыми полнометражными картинками. Настоящий успех пришел к студии «Дисней» в 1937 году с выходом мультфильма «Белоснежка и семь гномов» по сказке братьев Гримм. Картина принесла автору 8 млн долларов дохода и положительные отзывы критиков.

---

<sup>47</sup> Гусев А. Свобода немоты // Сеанс. – 2020. – №76. Femmes femmes. – с. 31.

«Белоснежка» открыла традицию переосмысления сказок и легенд со всего мира посредством мультипликации.

Также Белоснежка стала первой в галерее «диснеевских принцесс» - героинь мультфильмов, где одну из главных ролей играет реальная принцесса или героиня со значимым титулом. С 1937 года компания стала активно выпускать мультфильмы, ориентированные преимущественно на женскую аудиторию: «Золушка» (1950), «Спящая красавица» (1959), «Русалочка» (1989), «Красавица и Чудовище» (1991), «Аладдин» (1992), «Покахонтас» (1995), «Мулан» (1998), «Принцесса и лягушка» (2009), «Рапунцель: запутанная история» (2010), «Холодное сердце» (2013), «Моана» (2016), «Холодное сердце 2» (2019), «Райя и последний дракон» (2021).

Историю компании можно условно поделить на пять периодов, отталкиваясь от востребованности на рынке и кассовом успехе:

1. **«Классическая эра» (1923 - 1967)**. Начинается с выхода успешных короткометражных мультфильмов про Микки Мауса. За это время компания заявляет о себе как о передовой, создавая высокотехнологичную «Белоснежку и семь гномов» и целую галерею мультфильмов, которые стали культовыми: «Пиноккио», «Дамбо», «Бэмби», «Золушка», «Питер Пэн», «Спящая красавица» и т. д.
2. **«Эра застоя» (1967 - 1989)**. После смерти Уолтера Диснея компания оказалась в идейном кризисе: больше, чем за 20 лет, «Дисней» выпустила всего 8

полнометражных мультфильмов. В это время компания существовала преимущественно за счет парка развлечений «Диснейленд», открытого еще при жизни Диснея.

3. **«Эра Ренессанса» (1989 - 2000).** После двадцати лет коммерческого неуспеха Дисней выпускает сразу несколько крайне прибыльных картин: «Русалочка», «Король лев», «Красавица и Чудовище», «Аладдин». Эра успеха заканчивается в 2000 году с провалом в прокате «Фантазии 2000».
4. **«Эра кризиса» (2000 - 2009).** В начале нулевых конкурентные компании Pixar, DreamWorks и Blue Sky Studios подряд выпускают сразу несколько крайне коммерчески успешных мультфильмов: «Корпорация монстров», «Шрек», «Ледниковый период». Провал нескольких диснеевских мультфильмов показывает, что традиционная анимация больше не актуальна. В 2006 году компания приобретает конкурентную студию Pixar и начинает развиваться в сфере компьютерной анимации.
5. **«Современная эра» (2010 - наст. вр.).** Последнее десятилетие для «Диснея» обозначается подъемом: беря за образец приемы, примененные еще в «Шреке», компания подстраивает их под современную действительность. На сегодняшний день «Дисней» является крупнейшей анимационной компанией, существенно влияющей на рынок и поп-культуру.

Каждый из перечисленных периодов соотносится не только с историей компании, но и с историческими и

общественно-политическими изменениями, а также с волнами феминизма. Чтобы понять, как волны феминистского движения повлияли на конструирование стереотипов о гендере, мы отобрали пятнадцать самых успешных мультфильмов «Диснея» по версии IMDb<sup>48</sup>, которые представляют галерею «диснеевских принцесс»: «Белоснежка и семь гномов» (1937), «Золушка» (1950), «Спящая красавица» (1959), «Русалочка» (1989), «Красавица и Чудовище» (1991), «Аладдин» (1992), «Покахонтас» (1995), «Мулан» (1998), «Принцесса и лягушка» (2009), «Рапунцель: запутанная история» (2010), «Холодное сердце» (2013), «Моана» (2016), «Холодное сердце 2» (2019), «Райя и последний дракон» (2021). Трансформацию женских и мужских персонажей с 1937-го по 2021-й год мы подробно рассмотрим в следующем параграфе.

---

<sup>48</sup> Ranking Disney Animated Films // IMDB, 2020. URL: [https://www.imdb.com/list/ls022110713/?sort=num\\_votes,desc&st\\_dt=&mode=detail&page=1](https://www.imdb.com/list/ls022110713/?sort=num_votes,desc&st_dt=&mode=detail&page=1) (дата обращения: 10.05.2021)

## **2.3. Анализ продуктов компании «Дисней» (1937-2021)**

### **«Белоснежка и семь гномов» (1937)**

**Белоснежка** – это идеал женщины в патриархальном мире после первой волны феминизма, та самая «непорочная дева», о которой мы говорили в первой главе. Ей около четырнадцати лет: она молодая, с белой кожей и алыми губами и румяными щеками. Внешне она напоминает другую мультипликационную героиню поп-культуры 30-х, Бетси Буп. И действительно, внешность принцессы соответствует стандартам красоты 37-го года: об этом говорит ее прическа и тонкие круглые брови. Характер Белоснежки так же соответствует патриархальным представлением о женственности: она добрая, наивная, стеснительная, хозяйственная, пассивная и религиозная. И, как и подобает женщине, ее смысл жизни заключается в любви и замужестве. Она поет: «Хочу я, чтобы принц ко мне явился». При этом, когда принц действительно является, Белоснежка от смущения прячется от него. Тем временем, принц отдает ей свое сердце просто на том основании, что она красивая – дольше он ее узнать просто не успел.

Примечательно, что несмотря на столь юный возраст, Белоснежка кажется гораздо старше. Симона де Бовуар писала, что в патриархальном обществе женщин с детства учат взрослеть и брать ответственность раньше, нежели мужчин. Предполагается, что девушку можно считать взрослой еще до совершеннолетия, но мужчина того же возраста будет в глазах общественности считаться менее

зрелым и развитым. Этот процесс в диснеевской мультипликации мы будем наблюдать до конца 80-х годов.

Большая часть сюжета сфокусирована на том, что принцесса наводит порядок в доме гномов. Дом, где живет семь взрослых мужчин, похож на свалку: слои пыли, беспорядок, горы грязной посуды, нестиранное белье. Сначала Белоснежка не распознает, что это жилище взрослых мужчин: по уровню беспорядка и размеру одежды Белоснежка делает вывод, что здесь живут дети. Тем не менее, это соответствует представлению о том, что «мужчины как дети». Функция Белоснежки здесь – навести уют и порядок, то есть, выполнить роль жены-прислуги. Также она произносит фразу: «Здесь так давно не убрали, а ведь их мама должна...», беря на себя еще и функцию матери предполагаемых детей. Без Белоснежки, как без женщины и «хозяйки», быт стоит на месте. Учитывая, что принцесса сильно младше гномов, это они должны взять на себя заботу о ней, но поскольку она женщина, ответственность перекладывается на нее.

Гномы позволяют Белоснежке остаться на том условии, что она будет убирать, стирать и готовить на регулярной основе – то есть, фактически она на положении служанки. При этом такое условие она предложила сама, потому что уборка для нее – в радость, а не в тягость, она не воспринимается, как полноценная работа. По отношению к принцессе гномы занимают положение детей и «бытовых инвалидов»: без нее они не могут ничего, даже вымыть руки.

Белоснежка соответствует сказочному тропу «дева в беде»: она не выступает источником сюжета и ей все время нужно «спасение». Так ее судьба зависит то от охотника, который оказался бессилён перед ее чистотой и невинностью, от гномов, которые позволяют ей остаться, и от принца, который пробуждает ее ото сна. Такие ангелоподобные персонажи расхожи и в мировой литературе, написанной мужчинами: начиная от Генри Филдинга и заканчивая Фолкнером. Еще одна ценность Белоснежки – это нравиться всем: когда она молится перед сном, она просит, чтобы и Ворчун, который постоянно высказывается мизогинно, ее полюбил. То есть, она хочет понравиться даже мужчине, который высказывает открытое пренебрежение к ней – и в итоге добивается его расположения своей добротой и терпением.

В целом весь образ Белоснежки довольно детский: несмотря на то, что она позиционируется как взрослая принцесса, которая уже «расцвела», ее характер во многом похож на характер ребенка: простодушие, незлопамятность, восторженность, неопытность и наивность. При всех этих качествах ее крайне легко обмануть, поэтому за Белоснежкой нужен контроль, иначе – обман Злой королевой и вечный сон. Таким образом мы видим подтверждение мысли, что праведная, «правильная» женщина, которой и является Белоснежка, наивна и беспомощна, а потому нуждается в опеке и контроле.

В ходе сюжета Белоснежка не принимает ни одного значительного решения – все происходящее с ней происходит извне: и гнев мачехи, и внимание принца, и покушение



охотника, и поиск убежища. В награду за свое смирение, покорность, доброту и чистоту Белоснежка получает главный жизненный приз – принца, который увозит ее в свое Королевство.

Абсолютно противоположный образ – **образ мачехи, Злой королевы**. Это женщина средних лет, красивая, уверенная и властная. Первое их различие с падчерицей – внешний вид: по сравнению с круглыми и кукольными чертами лица Белоснежки Королева обладает острыми строгими линиями. Цвета одежды принцессы – легкие оттенки желтого и синего, в то время как Королева одета в темные оттенки черного и сиреневого. Примечательна форма бровей и макияж: брови острые, а веки насыщенно синие. В целом внешний вид Королевы более броский, напоминающий образ *femme fatale*, популярный в набирающих обороты фильмах-нуарах 30-х.

Королева движима завистью: она хочет устранить Белоснежку как главную соперницу в красоте. Для Королевы красота – ее главная ценность, и для сохранения статуса первой красавицы она готова пойти на притеснение и даже на убийство. Как мы уже писали выше, красота – валюта женщины в патриархальном мире, которую она может обменивать на признание и положение, поэтому обществом всячески подпитывается идея о женской конкуренции и внутренней мизогинии. Белоснежка выигрывает в «противостоянии», потому что она молода и соответствует представлениям о женственности, и только уже потом потому, что она добра. Королева проигрывает и в силу

возраста, и в силу своего положения: властная женщина несет угрозу патриархальному строю, поскольку она не подчиняется его законам, и потому не одобряется. Единственный рычаг давления на нее, как писала Наоми Вульф, это красота.

При этом еще один порок Злой Королевы – это неверие в любовь: когда она придумывает зелье и обнаруживает, что спасти Белоснежку может только поцелуй любви, она восклицает, что любви нет. В сравнении с Белоснежкой, мечтающей о романтике, независимая женщина без схожей потребности приравнивается с опасности.

### **Вывод**

Белоснежка – это образец феминности для начала XX века в период возвращения к традиционным ценностям после первой волны феминизма. Она добрая, наивная, пассивная, заботливая и трудолюбивая. Красота – ее главное достоинство, благодаря которому она получает любовь и признание. Мы смотрим на нее «мужским взглядом», поскольку мы не знаем о ней почти ничего, кроме внешности и поверхностных характеристик. Злодейка представляет собой то, что несет угрозу для патриархального общества: женщина средних лет и старше, имеющая власть, влияние и силу. Королеве приписываются все пороки женщин патриархального общества: зависть, одержимость красотой и бессердечность. За свою покорность, характер и доброту Белоснежка вознаграждается любовью и удачным замужеством. Мачеха же, как отрицательная героиня, не соответствующая существующим порядкам, наказывается

смертью. Мужчины в мультфильме представлены в основном гномами – они инфантильные, неприспособленные к быту, и их жизнь налаживается только с появлением женщины в доме. Все это отражает классические патриархальные гендерные роли.

### **«Золушка» (1950)**

**Золушка** – героиня того самого «мифа о Золушке», о котором мы говорили выше. В диснеевской интерпретации она — тот же самый персонаж, что и Белоснежка: это продолжение востребованного в послевоенное время образа примерной домохозяйки и идеальной жены. Ей шестнадцать лет, она с рождения имеет статус (дочь дворянина), но оказалась под гнетом злой мачехи, которая «завидовала ее красоте и уму». Хотя ум Золушки был упомянут, этот факт на протяжении мультфильма никак не раскрывается. Несмотря на юный возраст, образ Золушки кажется взрослым и зрелым. Золушка молодая, стройная, красивая блондинка с голубыми глазами – идеал для американского общества 40-х. Золушка, находясь в зависимом положении в абьюзивной семье, всегда была добра, вежлива и покорна, улыбалась и была в хорошем настроении – она была «удобной» для мачехи, двух сестер и даже кота, но не для себя, что характеризует ее как самоотверженную и жертвенную. Золушка жила с мечтами о счастье и верила, что когда-нибудь она сможет вырваться из этого дома посредством того, что найдет свою любовь: «Возможно, я встречу однажды любовь и мечту». Это тоже

отсылает нас к образу Белоснежки. Она выказывает почти христианское смирение, схожее со смирением предшественницы: принимает текущие обстоятельства, надеется на лучшее, но на судьбу не ропщет.

Большая часть мультфильма, как и в «Белоснежке», посвящена умениям и способности Золушки как хозяйки. Золушка полностью обслуживает весь дом: убирается, готовит завтрак, разносит его по комнатам сестер и мачехи, умело балансируя с подносом на голове. Также она стирает, исполняет мелкие поручения по починке одежды и т. д. Примечательно, что при таком загруженном графике Золушка, обязательно находит время для того, чтобы привести себя в порядок перед зеркалом и поправить прическу (это же мы видим и в «Белоснежке...»), показывая свою аккуратность и опрятность. Она успевает ухаживать не только за домочадцами, но и за домашним скотом и за хозяйским котом Люцифером, который все время усложняет Золушке выполнение ее работы. Отмечается, что Золушка проявляет заботу обо всех своих подопечных: о мышах, о дворовом псе, о других животных, и даже о злом хозяйском коте.

Если Белоснежка была совершенно безвольна, то Золушка, хоть и не так явно, но отстаивает свои интересы и границы. Когда леди Тремейн нагружает ее работой, чтобы Золушка не успела подготовиться к балу, Золушка, как всегда вежливо и робко, возражает, оправдываясь. Но стоит леди Тремейн возмутиться чуть громче, как Золушка грустит, но все равно покоряется. В эпизоде, когда Золушка спускается в сшитом для нее мышами платье, чтобы тоже поехать на бал,

мачеха и сестры обращаются с ней крайне жестоко – они унижают девушку, портя ее платье и лишая возможности отправиться с ними на бал. Даже тогда она не испытывает гнева, нормальной реакции взрослого человека на обиду, – только разочарование и отчаяние.

Еще одна важная черта Золушки – это скромность. Мы уже говорили выше о том, что в текущих обстоятельствах она не жаловалась и не роптала, в целом довольствуясь тем, что есть. В эпизоде с Феей-крестной, когда та говорит девушке, что волшебство действует только до полуночи, Золушка отвечает: «На большее я и не рассчитывала». Героиня буквально не надеется ни на что, кроме чуда – в награду за ее смирение, покорность и доброту. Создается впечатление, что самостоятельно Золушка справиться со своими невзгодами не может, и решить ее проблемы может только кто-то извне. Золушка же занимает пассивную роль, либо принимая упреки от мачехи, либо подарки от Крестной.

Явившись на бал, Золушке даже не нужно что-либо говорить: принц сражен ее образом и красотой, поэтому сразу устремляется к ней. Они проводят вместе несколько часов и даже не узнают имени друг друга, но Золушка, по всей вероятности, держалась вежливо, скромно и добродушно. Этого оказалось достаточно, чтобы очаровать принца настолько, что он забыл спросить ее имя. Мы делаем вывод, что принц влюблен не столько в Золушку, сколько в первое впечатление о ней.

При всей совершенности Золушки в ней есть несовершенство: она рассеянна. Девушка теряет туфельку,

задумчиво погружается в себя и танцует, когда узнает, что принц хочет на ней жениться, из-за чего леди Трмейн легко поняла, что девушка, которую ищет принц, это ее падчерица. Золушка продолжает традицию «девы в беде» - на протяжении повествования ее спасают то мыши, то Крестная, то снова мыши. Золушка проявляет свою волю только в самом конце - когда спускается по лестнице, чтобы попросить герцога тоже примерить туфельку. Героиня получает и свободу, и принца, о котором мечтала с бала, по практически не зависимым от нее обстоятельствам. Это наводит нас на мысль, что достаточно быть доброй, мягкой и «правильной» девушкой, чтобы получить все желаемое, а не добиваться своих целей напрямую. Также это приводит зрителя к выводу, что успешное замужество - возможно, единственная возможность социального лифта и изменения социального положения. Этот мотив коррелирует с общественными настроениями конца 40-х и 50-х годов.

Совершенно противоположными показаны **сестры Золушки, Анастасия и Дризелла**. Они завистливые, глупые, невоспитанные. Они говорят громко, имеют писклявые голоса и восклицательные интонации, в то время как Золушка говорит вежливо, спокойно и тихо. В отличие от сводной сестры Анастасия и Дризелла не имеют ни манер, ни талантов, ни вкуса, зато умеют четко формулировать свои желания и готовы пойти на все, чтобы добиться своих целей, чего Золушка лишена. При этом, буйное и громкое поведение короля и его пренебрежительные отношения к герцогу рисуется как нормальное, а точно такое же поведение сестер негласно осуждается.

Сестры также подчеркнута «некрасивые»: у них большое лицо, большие рот и нос, они нарисованы более примитивно, нежели их сводная сестра. Также отличается их внешний вид: если фигура Золушки подчеркнута женственная, то сестры не имеют груди, а общий их силуэт прямой. В эпизоде, когда сестры представляются принцу на балу, и принц, и король, и герцог показательно морщатся, чем подчеркивается «некрасивость» сестер. Также примечательно, что Анастасия, Дризелла и леди Тремейн одеты в кричащие, яркие цвета, в то время как все, что связано с Золушкой – в приглушенные или пастельные (исключение составляет ее самодельное платье, но оно розового, «женского» цвета). Таким образом поддерживается стереотип, что «красивая» равно «положительная», а «некрасивая» – «отрицательная». Внешнее несоответствие стандартам красоты отождествляется с уродством, в том числе с духовным.

**Леди Тремейн** – тот же типаж злодейки, «злой мачехи», что и в «Белоснежке». Тремейн, как и Злая королева, властная и доминирующая фигура, несущая угрозу как и для Золушки, так и для короля на балу. Это властная женщина средних лет с острыми чертами лица, со скрюченным носом и прищуренными глазами. Мачеха главной героини, которая, как нам и сообщает рассказчик, «завидовала красоте и уму» своей падчерицы. Леди Тремейн невзлюбила Золушку только на основании того, что она красивая и не такая, как она. Поэтому решила воспользоваться ее добротой и отсутствием воли в свою пользу, возложив на падчерицу все обязанности по дому. Нам говорят, что мачеха не справлялась с

поместьем – после смерти отца Золушки оно разорилось, поэтому девушку поставили в положение служанки.

Леди Тремейн так же, как и свои дочери, умеет ставить себе цели и добиваться их любыми способами. Самое ее большое желание – выдать удачно дочерей замуж, а Золушка, как более конвенционально красивая и социально одобряемая девушка, воспринимается ею как соперница, конкурентка за руку принца. Чтобы получить желаемое и устранить конкурентку, мачеха готова на многолетнее унижение, подчинение, абьюз. Когда сестры портят платье Золушки, леди Тремейн этому не препятствует и сочувствует только на словах, что теперь Золушке придется остаться дома. Когда же она понимает, что Золушка и есть избранница принца, она запирает девушку в комнате, буквально «устраняя» ее. И даже когда Золушка уже выбралась и когда стало ясно, что Анастасия и Дризелла не могут надеть туфельку, Тремейн подставляет подножку герцогу – уже из зависти и досады, что ее дочери уступают Золушке практически во всем.

Мачеха, как родительская фигура, должна быть опекуном своей падчерицы, которой всего лишь шестнадцать. Но вместо этого она – главный источник страха и опасности для Золушки: дает непосильные поручения, выражает свой гнев при любом возражении и несогласии, всячески унижает и оскорбляет падчерицу, превознося своих дочерей. Понимая, что ее дочери уступают Золушке не только во внешности, но и в характере, она своим поведением и обхождением с ней заставляет своих дочерей считать себя выше по положению, и поэтому – лучше. Отношения



Золушки, ее сестер и леди Тремейн исключительно мизогинные, поскольку ненависть основывается на ощущении конкуренции и зависти. Это соответствует патриархальным представлениям о женщинах и их коммуникации.

### **Вывод**

Золушка – это тот же типаж героини, что и Белоснежка, так же типичный для конца послевоенных 40-х годов. Она обладает практически теми же чертами характера и обстоятельствами, теми же стремлениями. Она также подчеркнута красива. Ее отличие составляет в более выраженном желании счастья и любви и больше воли. Золушка точно так же, как Белоснежка, получает принца в награду за свои старания, принц и замужество становятся для нее единственной возможностью изменить свою жизнь. Более подчеркнута оппозиция «красивая» - «некрасивая»: конвенциональная красота отождествляется с красотой душевной, конвенциональная некрасивость отождествляется с уродством внутренним. Мачеха так же похожа на Злую Королеву, она так же выглядит и имеет тот же мотив зависти, но не имеет той же власти и силы. Гендерные роли и стереотипы остаются практически без изменений.

### **«Спящая красавица» (1959)**

**Аврора** продолжает традицию, заданную Белоснежкой и Золушкой. Это вновь конвенционально красивая шестнадцатилетняя девушка с большими глазами, тонкой женственной фигурой и светлыми волосами, которая

держится и выглядит старше своих лет. Красота снова фигурирует как ценность – настолько, что феи преподносят это как большой дар. Наравне с уникальной красотой ее одаряют чудесным голосом. «Дар сна» дается Авроре только из безысходности, перед лицом опасности от проклятья Малефисенты, когда потребовалось что-то действительно необходимое для жизни. Изначально Авроре не предполагалось давать никаких практических даров – у классической принцессы кроме красоты, манер и доброты нет других добродетелей.

Любовь, как для Белоснежки и Золушки, становится для Авроры буквально миссией: ее жизнь не просто заточена под замужество, а буквально зависит от него. Аврору ото сна может спасти только поцелуй любви. Любовь снова выступает как спасительная идея, что она может решить любую проблему, даже такую страшную, как смерть. В современной ремейке мультфильма, в «Малефисенте»<sup>49</sup>, спасительный поцелуй любви перестает быть в контексте романтических гетеросексуальных отношений. Здесь Малефисента спасает крестницу сама – с помощью не романтических, а родительских чувств, с помощью эмпатии и крепкой многолетней привязанности. В случае Авроры 1959-го года любовь принца, которая является только одной из составляющей счастья, становится эквивалентной жизни.

Аврора растет в лесу одна вместе с феями-тетушками, изолированная от любых социальных взаимодействий. Она проводит всю свою жизнь дома, не имея никаких планов и перспектив. Девушка не знает ни о проклятии, ни о том, как

---

<sup>49</sup> «Малефисента» (реж. Роберт Стромберг, 2014).

можно его снять, но из ее рассказов мы узнаем, что она так же, как и ее предшественницы, постоянно мечтает о любви – она ей даже снится. «Он высокий, красивый, такой романтичный!» - описывает Аврора свой идеал друзьям из леса. Ни о каких других стремлениях и желаниях девушки в мультфильме не говорится: мы не знаем, каков ее характер, что она любит, какими качествами, кроме красоты, доброты и добродушия, она обладает. Отличие Авроры от Золушки состоит в том, что она умеет открыто флиртовать с объектом своей симпатии: девушка тренируется на филине в образе принца. С появлением же реального принца девушка смущается, но не теряет – он убеждает ее остаться с ним.

**Принц Филипп** – первый принц, который имеет прописанные характер и личность. Мы знаем, что он старше Авроры на 5 лет и что обязан будет на ней жениться. Его отличает красота: выраженный подбородок, светлые волосы и глаза, прямой нос, широкие плечи и высокий рост. Филипп немного нахален, самоуверен, любопытен и не боится приключений, инициативен и решителен, имеет чувство юмора. Именно эти качества позволяют ему убедить Аврору, чтобы она осталась и провела время с ним. Его образ – это идеал маскулинности. Девушка же, как и другие принцессы, поражает его своим пением, красотой, обаянием и скромностью. Филипп также, как и предшествующие принцы, влюбляется в первое впечатление об Авроре, ничего о ней не зная.

Впервые в серии мультфильмах о принцессах ставится проблема отцов и детей: и Аврора, и Филипп не хотят покоряться воле тетюшек и отца соответственно. Филипп, как

маскулинный персонаж, открыто проявляет свою волю и принимает решение жениться на девушке, которую встретил в лесу, а не на обещанной принцессе. Он способен принимать решения, которые не нравятся остальным и могут противоречить его обязанностям. Однако с точки зрения его статуса решение не исполнять свой долг можно расценить как опрометчивое и безответственное, что тоже вписывается в патриархальную модель – мужчине свойственно рисковать и подвергать себя опасности. Тем не менее, принц может так поступить – поскольку он самостоятелен и сепарирован. Аврора же выражает искреннее разочарование, но покоряется своей судьбе – она не может, как Филипп, твердо заявить о своих желаниях и также уйти от долга. В отличие от Филиппа, который, как мужчина, свободен в своих действиях, Авроре некуда идти, кроме тетушек. Это подчеркивает неравенство их положений.

Примечательно, как выстраивается иерархия в отношениях фей и Филиппа. Флора – лидер их группы, руководит повседневными заботами и принимает ответственные решения, касаемые фей и Авроры. Именно ей принадлежит идея спрятать принцессу в лесу, отказаться от магии, приготовить сюрприз, спасти Филиппа и т. д. Она же придумывает, как проникнуть во дворец Малефисенты и спасти принца. Несмотря на то, что Флора – успешный руководитель, как только к ним присоединяется спасенный Филипп, место лидера в группе занимает именно он: ищет пути выхода, отражает нападки и т. д. Более опытная, старшая и независимая Флора все равно оказывается под руководством мужчины.

**Малефисента** – уже отличная от своих предшественниц злодейка. Она тоже женщина средних лет с мертвенно-бледной кожей, гипертрофированным макияжем, острыми и сухими чертами лица. Однако ей движет уже не зависть красоте или уму, а уязвленное самолюбие и гордыня: Малефисента оскорблена, что ее не пригласили на рождение принцессы и тем самым не признали ее авторитет. Она пользуется классическими методами укрепления своей власти: устрашение и запугивание. Короли же показаны мягкими и простодушными — король Стефан участливо дает Авроре освоиться в замке и принять свое горе.

Также злодейка позволяет себе сарказм и насмешки над сказками, что не типично для традиционного представления о женщине — на контрасте с мечтательной и наивной Авророй ведьма выглядит бессердечной и холодной. Малефисента обладает достоинством, властью и интеллектом, и страдает от одиночества, поскольку она умнее всех в своем окружении и ей не с кем поговорить. Злодейку не так просто обмануть – она разгадывает все уловки фей и принца Филиппа. Малефисента — первая антагонистка, которая вступает в равноправную борьбу с героем, с принцем, поскольку она, как обладатель силы и власти, может быть равноправным противником. Малефисента погибает лишь от физического повреждения.

### **Вывод**

Аврора продолжает традицию Белоснежки и Золушки: она не обременена обязанностями, но так же изолирована от общества. Красота и голос – ее главные достоинства, и с их

помощью она получает любовь. Для нее так же любовь становится смыслом жизни, в конце мультфильма она выходит замуж. Здесь нам более подробно раскрыт образ принца, он – идеал маскулинности: сильный, смелый, инициативный и решительный. Между характерами и обстоятельствами Авроры и Филиппа прослеживаются четкие противоположности, характерные для патриархальной парадигмы. Злодейка – та же самая властная женщина, однако теперь ее мотив не зависть, а желание уважения и признания власти. Развитие происходит только в образе злодейки.

### **«Русалочка» (1989)**

«Русалочка» — это первый мультфильм негласной «эпохи Ренессанса» компании «Дисней», когда после почти двадцатилетнего затишья друг за другом вышли сразу несколько коммерчески успешных картин. Между Авророй и **Ариэль** прошли вторая волна феминизма и сексуальная революция, и в обществе уже возникают предпосылки к третьей волне, поэтому русалочка – это совершенно новая героиня. Ей также шестнадцать лет, она так же красива и так же обладает прекрасным голосом. Однако характер Ариэль сильно отличается от предшественниц: если они были пассивными, робкими и безынициативными, то русалочка предстает любопытной, бесстрашной на грани безрассудства и уверенной героиней. Она рассеяна и даже иногда безответственна: забывает про концерт, на котором должна была выступить, и всячески пренебрегает правилами и

своими обещаниями. Примечательно, что она ведет себя соответственно своему возрасту: Ариэль – подросток, а не степенная и взрослая женщина, какими нам рисуют Белоснежку или Золушку. Поэтому ее поведение так сильно отличается: она имеет право на ошибки и безрассудство, поскольку она еще неопытна и только вступила на путь сепарации. Также это первая принцесса, которая имеет какое-либо хобби: Ариэль собрала внушительную коллекцию предметов человеческого быта, которую тщательно изучает. У Ариэль есть конкретное желание и конкретный интерес: она, как и любой подросток, устала от гиперопеки своего отца, которая будет преследовать ее по всему океану, и единственный способ стать свободной она видит в побеге в человеческий мир. Все это складывается в представление об Ариэль как о личности с выраженным характером, интересами и мечтами.

Несмотря на большое развитие в характере, стремления принцессы остаются прежними: как только она видит принца Эрика, она влюбляется в него с первого взгляда – и, видя в нем способ обретения свободы, перекладывает на него все свои надежды и мечты: «Прочь все мечты, есть только ты в мире моем». Свобода и побег для нее отождествляются с Эриком.

Ариэль – первая принцесса, которая предпринимает действия и принимает решения, чтобы ее цели осуществились: сначала выплывает на поверхность, затем забирается на корабль, потом спасает принца из кораблекрушения. Девушка выросла в семье, где ее всячески опекали и ограничивали, и в момент ссоры с отцом, в момент

отчаяния она становится особенно уязвимой и подверженной чуждому влиянию, что роднит ее с предшествующими принцессами. Не найдя поддержки у отца, она отправляется к опасной ведьме. Ради своих желаний Ариэль соглашается на рискованные условия: отказывается от голоса – то есть, отказывается от личности, и при этом должна завоевать сердце принца и получить его поцелуй всего лишь за три дня. Несмотря на то, что это решение довольно безрассудное и во многом безответственное (она ставит под угрозу своего отца), Ариэль делает все возможное, чтобы получить желаемое и быть счастливой, даже жертвуя семьей и друзьями.

В образе человека Ариэль не теряется: она изучает мир, в который давно хотела попасть, и наслаждается временем с Эриком. Она – первая принцесса, которая проявляет инициативу в отношениях: азартно берет на себя управление каретой, не умея ей управлять, и затем берет принца Эрика за руку во время катания на лодке. Она сдается только тогда, когда принц объявляет о помолвке с Урсулой в образе Ванессы. Поначалу Ариэль, как принцессы старого канона, покоряется своей судьбе в скорбной позе, но когда узнает, что Ванесса – это Урсула, то первая из принцесс проявляет гнев. Девушка решительно отправляется отвоевывать свое счастье, поскольку понимает, что это обман, а не добровольный выбор Эрика. Также удивительно, что Ариэль бросается на Урсулу, то есть применяет к ней физическую силу, что принцессы до нее никогда не делали.

**Эрик** во многом зеркалит Ариэль. Он такой же добродушный, уверенный и добрый, не лишен скромности, поскольку собственный памятник кажется ему слишком



вульгарным. И принц точно так же нарушает правила, отказываясь жениться на принцессе, точно так же мечтает о любви и свободе. Во время кораблекрушения оба героя проявляют храбрость: Эрик – жертвуя собой ради команды, а Ариэль – рискуя жизнью ради принца. Они оба всегда знают, что делать в критических ситуациях, и не теряются перед лицом опасности. В конце мультфильма не принц спасает «деву в беде», а они вместе спасают друг друга, объединившись против Урсулы.

Принц – такой же восторженный юноша, который ищет призрачную «ту самую», идеальную женщину, которая спасла его в кораблекрушении. Когда он обнаруживает, что Ариэль не имеет голоса, он разочарованно говорит: «Значит вы – не она...» Тем не менее, Эрика привлекает Ариэль, несмотря на то, что он не знает о ней ничего, поскольку она не может рассказать ему о себе. Все, что он узнает о ней, это ее имя и то, что она красива и социально неадаптирована, поэтому восторженно реагирует на все, что происходит в замке и городе. Все это ей прощают из-за внешности, улыбочивости и стеснительности. При этом его опекун отмечает: «Эрик, достойные девушки не плавают в океане и не спасают людей», намекая на то, что Эрик должен обратить свой взор на социально одобряемую девушку. Принц в итоге соглашается с ним: он принимает решение строить счастье с реальной женщиной, а не с выдуманной.

**Образ Урсулы** – один из самых ярких и запоминающихся в мультипликации. Согласно

исследованию<sup>50</sup> Т. Шармин и С. Саттар, при создании Урсулы был использован квинкодинг – кодирование отрицательного персонажа как ЛГБТК-персоны с помощью использования стереотипных внешних и внутренних характеристик. С помощью такого приема проводится параллель: квин, как несоответствующий стандартам маскулинности и феминности, – значит отрицательный, неправильный, злой. Внешний вид, манеры и голос списаны с дрег-квин – артистов, зачастую мужчин, которые создают гипертрофированные образы женщин на сцене и выступают с развлекательными сценическими номерами (устаревшее название – трансвеститы). Главная их особенность – игра с гендером и с тем, что относится обычно к женскому, а что к мужскому образу, помимо биологического пола. Урсула тоже, как и все злодейки, средних лет, имеет гиперфеминную полную фигуру, большой рот, намеренно яркий макияж и томную манеру разговора. Факт полноты можно связать с тем, что 80-е – это расцвет культа худобы и индустрии пластических операций, поэтому полнота Урсулы подается как один из недостатков<sup>51</sup>. Вероятно, с этим же трендом на пластическую хирургию актуализируется процесс превращения Русалочки в человека – он показан довольно подробно. Также у Урсулы длинные яркие ногти, корсет, объемные украшения, короткая стрижка и низкий голос, который можно перепутать с мужским. Движения Урсулы театрализованы, любая ее реплика выглядит, как сценическое выступление, и даже ее туалетный столик

---

<sup>50</sup> *Sharmin T., Sattar S. Gender Politics in the Projection of “Disney” Villains // Journal of Literature and Art Studies, January 2018, Vol. 8, No. 1, 53-57.*

<sup>51</sup> *Вульф Н. Миф о красоте: стереотипы против женщин / Наоми Вульф ; Пер. с англ. – 4-е изд. – М.: Альпина нон-фикшн, 2020. – с. 125.*

напоминает гримерный. При этом ведьма учит Ариэль, шестнадцатилетнюю девушку, способам соблазнения принца: говорит ей, что ей не нужен голос, «мужчины не выносят разговоры», достаточно лишь приятного личика и языка тела. То есть, Урсула предлагает Ариэль стать сексуальным объектом, но Ариэль непорочна, и потому такие способы получения мужчины ей недоступны. И хотя таким образом идея соблазнения высмеивается, получается, что Ариэль добивается Эрика именно внешними данными – поскольку до того, как она заговорила, он не знал о ее личности почти ничего.

Основной мотив Урсулы – это желание власти над морем, занять место отца Ариэль. Это новое желание для диснеевской злодейки. Однако образ правящей женщины рисуется негативно: она хочет власти, она жестокая и бессердечная, потому что, как и Злая Королева, и леди Тремейн, и Малефисента, не верит в концепцию любви.

### **Вывод**

Ариэль – во многом новая героиня для «Диснея», отражающую эпоху после второй волны феминизма: у нее есть характер, интересы, оформленные желания и мечты. Единственное, что остается от других принцесс, это стремление к любви как к универсальному источнику счастья, что не соответствует представлениям феминизма зарождающейся третьей волны о действительно независимой женщине. Тем не менее, в отличие от предшественниц, Ариэль для своего счастья не ждет чуда извне, а берет дело в свои руки и сама принимает решения, которые ее к этому

счастью ведут. Согласно Н. Вульф, мотив стремления к самосовершенствованию и индивидуализм был крайне распространен в женской журналистике конца 80-х<sup>52</sup>. Это существенное развитие женского образа для «Диснея»: женщина теперь может быть не только красивой, но и инициативной и смелой. Образ принца тоже показан более мягким, стесняющимся поцеловать Ариэль: принц Филипп не сомневался в себе и своих желаниях и был менее мечтательным. Изменился мотив злодейки – теперь она жаждет не просто признания, но власти над всем морем. Ее образ намеренно квинкодирован и списан с дрег-квин – гендерного перевертыша, и он подается как негативный как несоответствующий хоть и претерпевшим изменения, но все еще распределенным гендерным ролям.

### **«Красавица и Чудовище» (1991)**

До «Красавицы и Чудовища» в написании сценария и режиссуре мультфильмах о женщинах принимали участие только мужчины – таким образом формировался «мужской взгляд» на героинь. С этого мультфильма в составе сценаристов появляется женщина, и мы можем наблюдать появление более актуальных проблем, кроме поиска свободы и любви, с которыми сталкиваются женщины: форсирование к замужеству, харассмент, объективация и обесценивание интеллектуальных способностей.

**Белль** относится к тому же типу, что и Ариэль: это девушка, которая ради любви пойдет на все. Ей также, как и

<sup>52</sup> Вульф Н. Миф о красоте: стереотипы против женщин / Наоми Вульф ; Пер. с англ. – 4-е изд. – М.: Альпина нон-фикшн, 2020. – с. 133.

всем остальным, шестнадцать, ее имя буквально переводится с французского как «красавица». Однако с начала повествования акцент делается не на внешности, а на ее уме: она считается чудачкой в своем городке, поскольку она единственная пользуется библиотекой, и живому общению предпочитает компанию книг. С Ариэль открывается эра уверенных героинь: мы узнаем о Белль, что она умная, начитанная и мечтательная, она жаждет приключений. Помимо этого, Белль отчасти напоминает Золушку: она ответственная, трудолюбивая, заботится о своем «чудаковатом» отце-изобретателе, поддерживая его любую идею. Она добрая, внимательная и вежливая, и, в отличие от Ариэль, внимательно относится к просьбам и своим обещаниям.

Мы узнаем также, что Белль имеет стабильную самооценку и здраво себя оценивает: предложение Гастона о замужестве кажется ей возмутительным, поскольку она понимает, насколько он глупее и ниже ее. Белль не хочет быть просто женой, тем более недостойного «первого встречного». И мечтает она не просто об абстрактной любви, а с тем, кто смог бы «ее понять», потому что в этом городе ей одиноко и не с кем поговорить, кроме отца и библиотекаря. Гастон позволяет себе харассмент: он всячески нарушает ее личное пространство, прижимает ее к двери и хочет поцеловать без ее согласия. На все это Белль реагирует не агрессивно, но вежливо и твердо – в данной ситуации она оказывается в подчиненном положении.

Она так же, как Ариэль, решительная и смелая: она отправляется в одиночку за отцом и добровольно

соглашается пожертвовать своими мечтами, чтобы его спасти. С Чудовищем, перед которым ее отец робел, Белль ведет себя смело и даже дерзко: снова «принцесса» открыто выражает свой гнев и свое горе, несмотря на то что Чудовище потенциально может ей навредить. Она отказывается жить по его правилам: хоть она и пленница, но будет делать так, как удобно ей. Белль также безрассудно любопытная: прямой запрет на посещение Западного крыла воспринимается как сигнал к действию. На момент Белль оказывается «девой в беде»: когда она сбегает из замка, она оказывается в окружении волков. Хотя она пытается отбиваться, их слишком много, и спасает ее Чудовище, получая раны. Белль ценит доброту, поэтому после этого меняет свое мнение о Чудовище в лучшую сторону, и согласна пойти с ним на контакт. Примечательно, что это первая героиня, которая может не просто злиться, а повышать голос: Чудовище и Белль кричат друг на друга, поскольку их отношения становятся на равных, и ни одно из проявлений агрессии или силы не рассматривается как угнетение. Когда они сближаются и отправляются на бал, Белль держит ситуацию в своих руках – пока Чудовище нервничает, она уверенно берет его руку и обнимает его. Еще о ее смелости говорят ее попытки спасти отца и остановить Гастона и его поход на замок: она не боится ему грубить и даже называет его «настоящим чудовищем».

На примере заколдованного принца, **Чудовища**, подвергается сомнению идея о том, что красота внешняя соответствует красоте внутренней. Это первый «неидеальный» принц: он был горделивым и жестоким, за что

и получил свое наказание. Черты его характера можно отнести к токсичной маскулинности – крайней форме возможной мужественности. Чудовище суров, жесток, вспыльчив, всячески проявляет свою силу в отношении своих подчиненных. Только Белль, как равная личность, может дать ему отпор и указать ему на его недостатки. Все эти годы он тоже был одинок: поскольку он – хозяин, у него не было равного, с кем бы он мог поговорить, и с появлением Белль он смог найти повод измениться. Чувства к Белль его смягчают, и он учится манерам, вежливости и доброте; ради любви он готов развивать чуткость и сдерживать свой гнев. После «превращения» не внешнего, но внутреннего, принц становится эмпатичным, внимательным и чутким человеком – после сближения с Белль он больше не повышает голос. Особенно это видно в сцене схватки с Гастоном: ранее свирепый и агрессивный персонаж не сопротивляется, поскольку ему больше не за что бороться. Дать отпор его заставляет только появление возлюбленной, и раньше он бы сбросил Гастона со скалы, но он отказался от жестокости и пощадил его.

В сущности, это первый мультфильм, где мы видим, как развиваются отношения героев: в предыдущих мультфильмах от момента знакомства до момента свадьбы проходило не больше четырех дней. Здесь же мы можем наблюдать не только сам факт любви, но и то, как она развивается и как влияет на развитие персонажей. Однако здесь также звучит идея о всеспасительной любви, которая способна спасти даже от проклятия. И роль спасительницы возлагается именно на женщину: именно ей предстоит превратить

Чудовище в прекрасного принца, ей помогать ему развиваться и меняться, ей снять проклятие не только с Чудовища, но и со всех обитателя замка. А также ей предстоит полюбить кого-то за душу, а не за внешний вид. При этом никакого развития характера Белль не происходит. Несмотря на то, что нам показывают, что Белль любит читать и обладает умом, и Гастон, и Чудовище в первую очередь отмечают ее красоту – красота для женщины все еще остается ценностью. Только Чудовище затем просит почитать ему книгу и дарит ей библиотеку. Так выводится мысль, что женщина своей любовью может «спасти» даже Чудовище, сделать его лучше, даже если до этого он мог заточить пленника, в том числе – ее саму.

**Гастон** – первый злодей-мужчина из серии мультфильмов о принцессах. Он также токсично-маскулинен: агрессивный, доминирующий, наглый, готовый применить насилие и потешающийся над своим «другом» ради самоутверждения. Его описывают как внешне привлекательного и сильного мужчину, которого превозносит весь городок. Он – завидный холостяк, поскольку его ценность измеряется внешней привлекательностью и его достижениями в наращивании мышц и охоте. Также нам дают понять, что Гастон одержим своей внешностью, – и этот факт отчасти высмеивается самой Белль. Его мотив как злодея – это зависть и уязвленное самолюбие: Гастон не привык, чтобы ему отказывали. Он расценивает Белль как один из трофеев на своей охотничьей стене – потому что принимает решение жениться на ней только потому, что она красивая, а ее личность его не интересует. Такое мировоззрение



соответствует не идеальному, но реальному патриархальному: Белль воспринимается им только как объект. Примечательно, что до Гастона решение о женитьбе на основании одной красоты и внешнем впечатлении принимали принцы. Своим отказом Белль показывает: она не обязана выходить замуж на недостойного человека, у нее могут быть другие желания и интересы и для женитьбы и счастья недостаточно одной красоты.

В отличие от Чудовища, Гастон лишен эмпатии и использует методы насилия: обман, манипуляции, применение физической силы и даже убийство. И именно это делает его отрицательным персонажем. Если у злодеек были масштабные цели, вроде правления над всем океаном или получение власти, то цель Гастона – восстановить репутацию, отомстить за свое уязвленное самолюбие и утвердить свою мужественность. Противостояние его и Белль можно сравнить с противостоянием патриархатности и современности: прогрессивная, читающая Белль отказывается от такого социального лифта, как замужество, поскольку ее счастье не зависит от наличия мужчины в ее жизни. Союз с принцем в ее случае становится приятным бонусом, но не целью всей ее жизни.

### **Вывод**

Белль – первая интеллектуальная героиня, которая не стремится к любви как к таковой. Она по-прежнему конвенционально красивая, добрая, ответственная и внимательная, но ее отличие состоит в критическом мышлении. Она степенная и рассудительная не потому, что

должна быть, как девушка, такой по умолчанию, а потому что действительно имела возможность развить свои ум и ответственность. Также отличие от предшественниц Белль хочет не просто испытать абстрактную любовь, а найти друга, кого-то, кто смог бы ее понять. Еще одно новшество: принцесса может позволить себе выражать агрессию, если дело касается отстаивания границ и собственного достоинства. Образ принца значительно меняется – это не идеальный сказочный герой, а более приближенный к реальности образ со сложностями и проблемами, которые он решает по ходу сюжета. Из токсично-маскулинного этот образ трансформируется в маскулинный с феминными чертами, такие как нежность, эмпатия и неуверенность. Образ злодея Гастона – гипертрофированно токсично-маскулинный, и такой образ не выдерживает конкуренции, поскольку признается деструктивным.

### **«Аладдин» (1992)**

Аладдин – центральный персонаж мультфильма, но мы сместим свой фокус на принцессу **Жасмин**. Это первая принцесса, которая представляет people of color – «не белые» народы. Жасмин открывает целую серию таких образов, представляющих этнические меньшинства. Перед нами вновь очень молодая девушка с круглым лицом, маленьким носом и большими глазами, которая повторяет образ и характер Белль: милая, вежливая, обходительная добрая и умная девушка, тяготеющая к независимости, которой невыносима мысль о насильном замужестве без любви. К замужеству ее

понуждает закон – поскольку она принцесса, она обязана выбрать себе в спутники статусного мужа. Жасмин настолько претит эта мысль, что единственным возможным для нее способом избежать патриархального закона – это сбежать из дворца: «Я не могу прожить жизнь по чужой указке».

Встреча с Аладдином раскрывает ее как неприспособленную к жизни девушку с чувством собственного достоинства и юмором – она подыгрывает Аладдину, когда тот называет ее «чокнутой». Кроме некоторой наивности, Жасмин не имеет недостатков. Также она, как принцесса, обладает не номинальной, а реальной властью: мы впервые видим женщину на управляющей позиции с положительной коннотацией, ее власть и независимость не сопряжены с пороками. С Джафаром, который не ставит ее ни во что, Жасмин разговаривает смело, твердо, на равных, как мужчина – глядя ему прямо в лицо. Также она угрожает ему, что когда она станет королевой, она избавится от него – это первый раз, когда принцесса проявляет жестокость ради отстаивания собственных границ.

Также Жасмин – первая и последняя принцесса, которая осознает свою привлекательность и сексуальность и применяет ее, когда ей нужно добиться своего: кокетничает с Аладдином, когда пытается выпытать у него правду о его происхождении, откровенно флиртует с Джафаром, когда хочет потянуть время. Больше таких уверенных в своей привлекательности принцесс мы не увидим.

Отдельно стоит выделить эпизод, в котором султан, Джафар и Аладдин в образе Али решают, может ли Жасмин выйти за последнего замуж. Тогда Жасмин гневно входит со словами: «Как смеете вы? Кто дал вам право решать мою судьбу? Я не приз, за который борются». Это прямое феминистское заявление: женщина – не чья-то собственность, и только она сама может решать, как распоряжаться своей судьбой.

**Аладдин** – также молодой, красивый и романтичный юноша, который любит риск и приключения. Это романтический образ, схожий с образом Робина Гуда: бедный вор, который готов отдать последний кусок хлеба и который мечтает о свободе. Только свобода в его понимании – это не свобода от правил и указов, к которой стремится Жасмин, а свобода действий и возможностей с помощью богатства. В отличие от идеальной Жасмин, Аладдин способен на многократный обман: сначала он притворяется принцем, чтобы заполучить девушку, а когда она его почти раскрыла, то придумывает новую ложь. Он обещает девушке показать ей мир, при этом как он собирается выполнять это обещание – не ясно.

Сильная сторона Аладдина не столько в храбрости, как у каноничных принцев, а в хитрости и смекалке, как у героя авантурных романов. Он – «необработанный алмаз», его достоинства, такие как доброта, великодушные любящее сердце, предстоит раскрыть через любовь. В случае Аладдина и Жасмин доброта переходит грань наивности и доверчивости: Джафару легко удастся его обмануть. Также стоит отметить, что Аладдин первый «принц», который среди

качеств девушки выделяет в первую очередь не красоту, а ее ум: «Она умная, веселая и красавица». Фокус смещается с ценности красоты на ценность личности.

Образ Аладдина еще менее маскулинный, чем образы его предшественников: он не обладает властью или влиянием, он гораздо более чуткий и неуверенный в том, что он достоин быть с Жасмин. Нам показывают его слабости – он жаждет статуса и богатства, и не готов отказываться от этих благ несмотря на то, что обещал Джинну свободу. Аладдина мучает неуверенность и совесть – поскольку он обладает добрым сердцем и эмпатией, в итоге он принимает решение отречься от своих притязаний на принцессу и подарить Джинну свободу, как он и обещал. Аладдин готов отречься от любви, если эта любовь приносит кому-то страдание. В способности признать свои ошибки и поступить так, как правильно, и взять на себя ответственность за свои поступки и заключается его маскулинность.

В отношениях Аладдина и Жасмин лидирующую роль занимает вторая: она первая начинает флирт, первая делает важные шаги и принимает решения. Это первый раз, когда женщина в диснеевской паре оказывается более уверенной и доминирующей, чем мужчина, – при ее обаянии Аладдин теряется и чувствует свою неловкость. Они выглядят, как Аврора и Филипп, только гендерные роли поменялись местами. И, как мы уже говорили выше, эти отношения служат стимулом для изменений Аладдина, но развития характера Жасмин так же, как и характера Белль, не происходит.

Образ **Джафара** также квинкодирован, как и образ Урсулы: он мужчина, но его глаза подведены, силуэт тонок и вытянут, у него выраженная манерность речи и движений, а также томные интонации и плавные линии, использованные при рисовке. В сущности, Джафар – это Малефисента в мужском облике: у него та же проблема непонятости и одиночества, а которое скрашивает только птица. Он жаждет абсолютной и безграничной власти, и для этого он хочет жениться на принцессе. Поскольку в создании персонажа так же использован квинкодинг, его образ, его «феминность» автоматически начинает ассоциироваться со «злом». Утверждается мысль, что такая «феминность» неприемлема для мужчины.

### **Вывод**

Жасмин – первая и последняя диснеевская принцесса, которая осознает свою сексуальность и использует ее в своих целях. Несмотря на внешнюю феминность, Жасмин обладает маскулинными чертами, такими как уверенность, инициативность, сила и даже жестокость. В отношениях с Аладдином она занимает лидирующую позицию, а также она начинает цениться не за красоту, но за ум. Аладдин же – первый ловкий и сильный, но не самый уверенный в своих силах герой. Он вступает в схватку со злодеем и использует не физическую силу, а свою хитрость и находчивость, отдавая дань авантюрному герою. С помощью его образа нормализуется новая маскулинность, которая утверждает, что мужчина может сомневаться в себе, проявлять чуткость и занимать более подчиненное положение в паре, от чего он не

становится менее мужественным. Джафар, как злодей, так же подвергается квиркодингу, как и Урсула.

### **«Покахонтас» (1994)**

**Покахонтас** – первая героиня, которая не ставит во главу угла любовь. Предпосылки к этому мы видим еще в образе Жасмин. Покахонтас во многом продолжает линию Жасмин: она достигла совершеннолетия и, как дочь вождя, должна выбрать себе мужа. Отец предлагает ей присмотреться к первому воину в племени (образцу мужчины с точки зрения патриархальности). Однако Покахонтас хочет найти «свой путь» - прислушиваться к своему сердцу и понять, что она и кто она. Первый раз за историю диснеевских принцесс звучит тема самоопределения и дается установка на рефлексю, чтобы понять собственные желания. Также впервые никто из персонажей не упоминает о внешности Покахонтас – здесь нет никакой оценки ее красоты и конвенциональности, поскольку это становится не важно.

По характеру Покахонтас напоминает больше Ариэль: «она вечно там, куда зовет ее ветер». На фоне своей степенной, рассудительной и осторожной подруги Покахонтас выглядит беспечной и безответственной. Она также любопытна и не привыкла слушать ничьих опасений и аргументов, кроме своих собственных. Эта черта приводит ее к знакомству с Джоном Смитом – она знает, что он колонизатор, но не убегает от него, как сделали бы традиционные Белоснежка и Золушка, а уверенно смотрит

ему в глаза. Их отношения носят не просто романтический, но еще и межнациональный характер, расширяя и углубляя любовный конфликт. Смит с точки зрения колонизатора объясняет девушке, как надо использовать местные земли, но она на равных отстаивает свою родину и достоинство своего народа. Покахонтас утверждает свое этническое равенство: то, что она «дикарка» с точки зрения Джона, не означает, что она хуже.

Также впервые линия «принцессы» выносится исключительно за пределы любовного интереса: Покахонтас решает не личные, а общественно-политические проблемы. Вместе с поиском своего пути девушка хочет решить конфликт своего племени и колонизаторов и остановить вражду. Любовь к Джону в ее случае становится поводом для поиска и себя, и дипломатического решения. Своей любовью и готовностью пожертвовать собой ради «чужеземца» она доказывает враждующим сторонам, что примирение возможно, а война – удел жестоких и глупых людей. Тем не менее, здесь снова звучит тема всеспасительной любви – конфликт решается только благодаря тому, что Покахонтас полюбила Джона романтически.

В конце мультфильма Покахонтас принимает поворотное решение, которое до нее не принимала ни одна принцесса: она сознательно отрекается от своей любви ради племени и себя самой. Она любит Джона, но свой дом, свою семью и себя саму она любит больше. Романтическая любовь для нее не отождествляется со счастьем, потому что ее счастье – в том, чтобы оставаться собой. Именно такая мысль выводится на первый план.



Персонаж Покахонтас получает некоторое развитие: из-за ее импульсивности и безрассудства оказывается убит Кокум, а затем чуть не убита она сама. Однако, оставшись в племени, она принимает первое взрослое решение в своей жизни. Ранее развития персонажа за принцессами не наблюдалось.

Образ **Джона Смита** во многом повторяет традиции «Спящей красавицы». Это то же самый традиционно маскулинный мужчина, более грубый и немногословный, чем Филипп. Смит сильно старше Покахонтас и своих предшественников, это более зрелый образ. Он менее восторженный, чем мужские персонажи до него, но такой же доброжелательный и любопытный. В целом его персонаж значительными изменениями не отличается.

**Губернатор Рэдклифф** точно также квинкодирован, как злодеи до него. На его косичках завязаны бантики, а весь внешний вид сделан в розовых, «женских» оттенках. Его костюм и феминные манеры напоминает костюм другого популярного злодея, Капитана Крюка из «Питера Пэна». В «Белоснежке», когда другие гномы попытались завязать бантики на Ворчуна, тот не пережил унижения, поскольку такие украшения – женские, а значит для мужчин неприемлемы. С тех пор этот тезис в мультипликации никак не оспаривался, а даже подтверждался: в «Красавице и чудовище» Гастон носит тоненький бантик в волосах; а также мы видим эпизод, как один из захватчиков замка попадает в шкаф, который насильно переодевает его в женщину – и это

вызывает в нем настоящий ужас<sup>53</sup>. Ни один положительный герой в предшествующих мультфильмах не позволял себе носить «женскую» одежду и «женские» цвета.

Что касается характера Рэдклиффа, то он такой же манерный, трусливый и несдержанный, как и Джафар. И точно так же, как предшественник, мечтает о власти, богатстве, которые сможет получить, если выполнить захватническую миссию. Он единственный среди персонажей действительно хочет войны, в которую втягивает всех остальных, и его одного не смягчает жертвенность Покахонтас.

### **Вывод**

Несмотря на то, что в образе Покахонтас много от Ариэль, это по-настоящему прорывной образ: она первая из принцесс отрекается от любви ради общественных и личных интересов. Любовь перестает быть для женщины высшей ценностью и делом всей жизни, у нее появляются другие интересы и задачи, а счастье перестает зависеть от одного мужчины – появляется потребность в реализации. Образы Джона Смита и губернатора Рэдклиффа утверждают существующие представления о маскулинности: Джон своим примером, а Рэдклифф, как квинкодированный злодей, своим антипримером.

### **«Мулан» (1998)**

---

<sup>53</sup> В ремейке мультфильма 2017 года этот же персонаж, переодевшись в женщину, получает удовольствие от этого. В конце фильма нам дают понять, что этот персонаж оказывается гомосексуален. («Красавица и Чудовище» (реж. Билл Кондон, 2017)).

**Мулан** вслед за Покахонтас подтверждает идею, что для счастья ей нужны не любовные отношения, а на первое место выходит ее семья и собственная реализация. С самого начала мы видим девушку, которая «не вписывается» в заданные ультраконсервативные гендерные роли: в то время, как остальные невесты в городе улыбки, скромны в движениях, молчаливы и грациозны, Мулан всего этого лишена, и поэтому не выдерживает конкуренции. Она неуверенная, неуклюжая, узкое платье буквально сковывает ее движения, и если другим невестам это не мешает, Мулан метафорично в нем задыхается. Девушка недостаточно «женственная» для той среды, в которой она живет, а потому осуждается. Мулан и так осознает свою инаковость, но подвергается еще и публичному унижению после грозного заявления свахи, что она никогда не сможет принести честь семье. Мулан – нежная и любящая дочь, которая высоко ценит свою семью, поэтому мысль о том, что она может разочаровать ее, вгоняет девушку в отчаяние.

Отец Мулан сравнивает ее с цветком, который еще не распустился, но когда распустится, будет самым красивым. Это та же аналогия, что и с «необработанным алмазом» в случае Аладдина. Главное достоинство Мулан – это ее смелость: чтобы защитить отца, она под страхом смерти отправляется на войну вместо него. Это первая «принцесса», которая берется за традиционно мужское дело – войну и убийство.

Переодевшись в мужчину, она вступает в гендерную игру. Мулан сталкивается с «мужским» миром войны, который показан зрителю ее «женским» взглядом: мужчины

кажутся ей агрессивными, неопрятными, невежественными и непривлекательными. Они привыкли любые вопросы решать не дипломатией, а кулаками, потому что физическая сила и авторитет является для них ценностью. И не только для новобранцев – когда Ли Шанг утверждает, что сделает из них «настоящих мужчин», он имеет в виду развить в них физическую силу и выносливость. Мулан тоже ощущает здесь свою инаковость, и в образе Пинга также пытается подстроиться под эту парадигму – Шанг и сослуживцы относятся к пренебрежительно до тех пор, пока она не преуспевает в тренировках. Роль военного становится для нее более комфортной, чем традиционная роль невесты и жены. Благодаря своей инаковости Мулан сохраняет индивидуальность и мышление, отличное от остальных. Пока мужчины из отряда пытаются справиться с гуннами при помощи силы, девушка, не имея такой же силы, имеет ум и смекалку – она использует последнюю ракету, чтобы вызвать лавину.

Примечательно, как Мулан справляется со своими чувствами. «Принцессы» до нее если влюблялись, то не скрывали своих чувств, а Ариэль, Белль, Жасмин и Покахонтас делали все возможное, чтобы воссоединиться с объектом своей любви. Мулан по своему положению не может высказать своего чувства к Шангу, все, что ей доступно – это спасти его. Если в «Русалочке» герои спасают друг друга, то в «Мулан» Шангу как минимум дважды нужна помощь Мулан. Он спасает ее только от казни, когда правда открывается – потому что он был обязан ей жизнью, а теперь вернул долг. Когда Мулан оставляют одну в горах, нам

впервые показывают, как героиня горюет не по внешним обстоятельствам, а по самой себе: она сожалеет, что не смогла доказать себе самой, что чего-то стоит, и подвела свою семью.

И Шанг, и однополчане, и советник императора относятся к Мулан уважительно до тех пор, пока считают ее мужчиной – в сюжет даже был добавлен специальный персонаж, советник императора, который постоянно отпускает сексистские комментарии и заставляет девушку доказывать свою значимость. Когда она пытается предупредить свой отряд об опасности, то никто ее не слушает только потому, что она женщина (которая позволила себе подвергнуть сомнению закон и гендерные нормы), и теперь не имеет статуса. Однако вместе с Мулан в игру с гендером вступили ее три друга, Яо, Линг и Чьен-По – они переоделись в наложниц, чтобы проникнуть во дворец. Это первые положительные герои в диснеевской истории, которые примерили себя традиционно женскую атрибутику, и это не навредило их маскулинности – потому что как Мулан не перестала быть женщиной в мужской одежде, так и они не перестали быть мужчинами в женской одежде. От идеи с переодеванием отказывается только Ли Шанг – его концепт маскулинности сомнению не подвергается. Его роль здесь в другом: уступить Мулан руководство над операцией, признать ее превосходство над собой.

## **Вывод**

Мотивы Мулан также, как и Покахонтас, выходят за пределы любовного интереса: она хочет самореализоваться и

защитить свою семью, а после войны – просто вернуться домой. Любовь в ее случае становится приятным бонусом.

Мулан – первая героиня «Диснея», которая всерьез занимается традиционно мужским делом, а именно – войной. Переодевание Мулан и ее примерка образа мужчины на себя действительно подвергают сомнению гендер как таковой. Что значит быть мужчиной – ходить на войну и решать все кулаками? Что значит быть женщиной – носить узкие платья, мило улыбаться и знать свое место? Мулан облачилась в мужчину, но мужчиной как таковым она не стала – как не стала и конвенционально маскулинной. Ее три друга, которые переоделись в наложниц и примерили на себя образы женщин, также не приобрели феминности и не перестали быть мужчинами. Это переодевание работает, как зеркало, поскольку несоответствие пола социального и пола биологического особенно ярко подчеркивает социальные конструкты и ожидания, построенные вокруг первого.

### **«Принцесса и лягушка» (2009)**

«Принцесса и лягушка» – первый мультфильм, максимально приближенный к реальности и современности: его действие разворачивается в Новом Орлеане начала XX века.

**Тиана** – не принципиально новая героиня: в ней объединены черты Белль и Жасмин, только теперь она обладает не абстрактной, а конкретной целью – заработать денег и открыть собственный ресторан. Это первая серьезная, практичная, зрелая и целеустремленная девушка:

ей некогда думать о развлечениях и абстрактных благах, поскольку все ее мысли устремлены к будущему ресторану. Этим объясняется ее характер – она категорично не принимает безответственных и поверхностных людей, в особенности – беспечного принца Навина.

Для того, чтобы подчеркнуть приземленность Тианы, введен персонаж **Шарлотты** – лучшей подруги Тианы с детства. Шарлотта – это отсылка к классическим диснеевским принцессам: голубые глаза, светлые волосы, восторженный характер, любовь к розовому цвету, вниманию и одержимость идеей замужества с принцем. Причем брак с принцем не обязательно должен быть сопряжен с любовью – Шарлотту больше пленит сама идея стать принцессой. Подруги оттеняют друг друга: на фоне Шарлотты Тиана выглядит взрослой, рассудительной и практичной, а Шарлотта – беспечной, восторженной и активной. Тиана прощает это подруге, поскольку любит ее с детства, но остальным она это простить не может.

**Навин** как будто занимает место Ариэль: вместо того, чтобы выполнять свои обязанности принца, он предпочитает проводить время в свое удовольствие, петь, танцевать и веселиться. Он сильно отличается от предыдущих протагонистов: если у его предшественников были цели и благородные мотивы, то у Навина есть только желание избавиться от ответственности, что говорит о его инфантильности. При этом Навин осознает свою привлекательность, чем успешно пользуется. Он ничего не желает, ни к чему не стремится, все, что он любит и что

наполняет его жизнь смыслом – это джаз. Из-за своей беспечности он попадает в руки доктора Фасилье, который превращает его в лягушку и лишает его внешности, статуса и положения, из-за чего Навин вынужден учиться решать проблемы и развивать свой характер.

В построении линии Тианы и Навина использован прием ромкомов, когда будущие возлюбленные категорически не нравятся друг другу с первого взгляда. На их примере окончательно развенчивается идея о «любви с первого взгляда», которая еще с «Мулан» начала терять актуальность. Для того, чтобы построить крепкие отношения, теперь недостаточно просто одного первого впечатления – необходимо узнать друг друга и вместе пройти некоторые испытания.

Перед нами вновь пара, где очевидное лидерство за женщиной. Она придумывает план действий, она руководит их группой, она распределяет обязанности. Она как будто берет на себя роль матери, уча Навина простейшим бытовым задачам, такие как приготовление еды. «Принцесса и лягушка» – первый мультфильм, где в отношениях развивается не только мужчина, но и женщина. Между Тианой и Навином происходит обмен ценностями и образами жизни: она учит принца труду и ответственности, а он учит уметь получать удовольствие от жизни и отвлекаться от забот. Так впервые звучит идея, что в отношениях важны не просто чувства, а взаимодействие, погружение в мир друг друга.



Также нам показывают, как партнеры уважают интересы друг друга. Когда Навин решает, что хочет жениться на Тиане, он так и не решается сделать ей предложение: он слышит, как восторженно она рассказывает о том, каким будет ее ресторан и как давно этого хотела, и Навину кажется, что он станет обузой на пути к этому. И хотя это неверная стратегия в здоровых отношениях, мы видим, как приоритеты партнера уважаются и берегутся – Навин не хочет, чтобы Тиана отказывалась от своих стремлений ради него.

**Доктор Фасилье** также имеет некоторые отличия от предыдущих злодеев. Если Урсула, Малефисента и Злая Королева были капитальными, большими фигурами, то Фасилье гораздо более приближен к реальности. Он – колдун вуду и мелкий мошенник, трусливый и жалкий посредник духов, которых он уже давно разозлил. Провести операцию с принцем для него было последним шансом рассчитаться с долгами перед духами. Фасилье совсем не внушает страх – он не имеет авторитета как фигура, которая не представляет из себя ничего без помощи других. Чтобы победить злодея, героям даже не пришлось его убивать – его сводят в могилу собственные нарушенные обещания. В его образе зло приобретает не абстрактную, а конкретную дефиницию: это трусливость, мелочность, лживость, жестокость и неспособность к эмпатии.

### **Вывод**

Тиана – первая действительно зрелая принцесса, которая имеет максимально приближенные к реальности

цели и мечты. Перед нами деловая современная девушка, строящая карьеру, у которой нет времени для любви. С помощью Навина она учится тому, чего ей не достает, - отдыхать и получать от жизни удовольствие. В их отношениях лидерство стоит за ней - и это нормализуется: Тиана более опытная, рассудительная и практичная, чем импульсивный Навин. Традиционные гендерные роли как бы переворачиваются: теперь за обаяние и удовольствия отвечает принц, а решения берет на себя принцесса.

### **«Рапунцель: запутанная история» (2010)**

**Рапунцель** предстает перед нами ребенком. Несмотря на то, что другие принцессы в ее восемнадцатилетнем возрасте выглядят и ведут себя старше, поведение и характер девушки соответствует представлению о том, как может вести себя реальный современный подросток, который находится под гиперопекой. Рапунцель гиперактивная, восторженная, имеет множество увлечений и хобби: рисует, читает, готовит, вяжет, шьет и т. д. Она тяготеет к свободе и скорее хочет повзрослеть: «Когда же жить я смогу начать?» Она не привыкла просить о многом - все, чего ей хочется, это увидеть фонарики, которые зажигаются каждый год в ее день рождения. Всю жизнь матушка Готель ее убеждала в том, что Рапунцель недостаточно сильная, опытная и умная, чтобы противостоять опасностям внешнего мира, и только в башне она будет в безопасности. Рапунцель еще не осознает своего потенциала, но раскрывает его после встречи с Флином Райдером: вооружившись одной сковородкой, Рапунцель не

растерялась и лишила его сознания (применив насилие), а затем спрятала в шкафу. Принцесса почти не боится Флина: она опасается, но не боится дерзко с ним разговаривать, ставить условия, угрожать. Характерна сцена угрозы, когда Рапунцель вплотную приближается к связанному Райдеру – так она, практически «по-мужски», устанавливает свою власть и свой авторитет. Героиня получает развитие по ходу сюжета: пройдя через множество приключений (встреча с разбойниками, побег от стражи вместе с Флином, спор с Готель, разбор завала), Рапунцель понимает, что на самом деле она смелая, сильная и храбрая, а матушка Готель все это время была не права.

Рапунцель способна активно, даже агрессивно отстаивать свои интересы и границы: сначала перед Флином, затем повышает голос на суровых разбойников, убеждает коня королевской стражи в необходимости своего плана, а когда узнает тайну своего происхождения и понимает, что Готель все годы ее обманывала, восстает и против нее. «Я не перестану бороться» - говорит Рапунцель, когда Готель буквально берет ее в рабство.

В отношении Рапунцель сохраняется мотив «непорочной девы». Когда Флин пытается применить к ней классические методы обольщения, Рапунцель в силу своей невинности и отсутствия какой-либо гендерной социализации не распознает их. Ее невинность смягчает суровых разбойников так же, как Белоснежка смягчает охотника; и эта же невинность подкупает самого Флин. Однако невинность Рапунцель не приравнивается наивности – Готель научила ее

во всем искать подвох, поэтому на манипуляции Флина она тоже не поддается.

Ценность красоты как набора внешних характеристик развеивается с помощью Флина. Рапунцель обладает уникальным даром целебных волос – и для Готель вся личность девушки заключается именно в них. Также Готель говорит, что Рапунцель недостаточно привлекательна и красива, чтобы привлечь мужчину, поэтому для Флина она не представляет никакой ценности. Однако Флин ни разу не дает комментария о внешности Рапунцель, и если Готель, когда прикасается к ней, прикасается к волосам, то Флин все время убирает их с лица Рапунцель. В финале Флин отрезает волосы Рапунцель, лишая ее «ценности», «красоты», чтобы освободить ее от власти Готель.

**Флин Райдер, или Юджин Фицерберт** – это объединение образов Аладдина и Навина, а сам герой так же напоминает героя авантюрного романа. Он тоже разбойник, но отнюдь не благородный: Флин самодовольный, хитрый, хвастливый и ловкий вор, который одержим идеей богатства и своей внешностью – в объявлениях в розыске его беспокоит только то, что у него не так изображен нос. Раньше бы эти качества были бы приписаны условному Гастону, но Юджин обладает добротой и великодушием – он бы никогда не причинил страданий тем, кто их не заслуживает. Более того, недостатки прощаются ему за чувство юмора, живой ум и харизму. Это такой же «необработанный алмаз», как и Аладдин – он с удовольствием прощается с воровским образом жизни, как только появляется возможность.

Флин осознает свою успешность и привлекательность, и пытается пустить в ход свое очарование, чтобы выбраться от Рапунцель, но поскольку она не подверглась его влиянию, то ему пришлось познакомиться с ее личностью. Она, как Ариэль искренна, в проявлении своих чувств: если радуется или злится, то не скрывает этого. Флина подкупает ее восторженность, искренность и любопытство – он, как человек, которому пришлось рано повзрослеть, не мог себе позволить так проявлять свои эмоции.

Перед нами пара травмированных в детстве персонажей: Рапунцель страдала от контроля и обесценивания, а Юджин был лишен какой-либо опеки вовсе. Будучи оба одинокими, они сближаются с пользой друг для друга. Юджин, как старший на восемь лет, помогает пережить Рапунцель сепарацию и объяснить его чувства, и эта роль проводника и наставника учит его заботе о других и ответственности. Несмотря на то, что Флин старше, лидером в их отношениях становится Рапунцель: она заставляет его отправиться за фонариками, она втягивает его в танец, она дважды первая его целует.

Образ **матушки Готель** сложнее, чем кажется. На первый взгляд это типичная злодейка: внешнее сходство, сходство мотивов и характеров. Она уверенная, сильная и привлекательная женщина. Но это не просто завистливая и властная женщина, какими были злодейки до нее. Она тоже одержима идеей красоты – настолько, что готова украсть для этого ребенка из королевского дворца. Также она подчеркнуто все время смотрится в зеркало, называет себя «юной красавицей» и торопит Рапунцель со словами «ты

хочешь, чтобы я здесь состарилась?» Однако ее главный порок не в этом – а в том, что она становится для Рапунцель абьюзивным родителем, который не дает любви своему ребенку. Такое зло не бросается в глаза: она кажется опекающей и заботливой, готовой отправиться за красками для Рапунцель, до которых три дня пути, и стремится радовать приемную дочь вкусным ужином. Но преступление Готель как злодейки – присваивание чужой жизни себе, подстраивание ребенка под свои нужды, контроль, ежедневное обесценивание и игнорирование истинных потребностей Рапунцель. Это ее главные пороки как женщины, взявшей на себя ответственность за воспитание другого человека.

### **Вывод**

В «Рапунцель» еще более явно акцент смещается с красоты внешней на красоту внутреннюю. Противопоставляются две героини: Рапунцель и матушка Готель. Пока матушка заинтересована только в сохранении своей красоты, Рапунцель не думает о ней вовсе – она устремлена к самостоятельной жизни, изучения себя и мира вокруг. Юджин ни разу не говорит о ее красоте – и показательно прикасается не к ее волосам, а к ней самой. Его действиями опровергается тезис Готель о том, что Рапунцель неспособна заинтересовать мужчину в силу своей непривлекательности и глупости, поскольку Флин ценит Рапунцель за то, кто она есть.

В центре сюжета – не столько история любви Рапунцель и Юджина, сколько сепарация и выход из абьюзивных

семейных отношений, личностный рост и развитие. Развиваются как Рапунцель, набираясь жизненного опыта, и Флин, учась ответственности и заботе о других. Мы видим развитие обеих персонажей не только в любовном, но и в жизненном плане.

В отношениях так же, как и в предыдущих мультфильмах, лидерство остается за Рапунцель – большинство важных решений и шагов предпринимает она. Кроме этого, нормализуется разница в возрасте и равное, уважительное отношение друг к другу.

### **«Храбрая сердцем» (2012)**

«Храбрая сердцем» произведена студией Pixar, но Мерида включена в официальный перечень диснеевских принцесс, поэтому мы рассматриваем ее как персонажа диснеевской хронологии. Также это первый из рассматриваемых нами мультфильмов, где женщины приняли участие не только в написания сценария, но и в режиссуре. Мультфильм продолжает мотив сепарации и самоопределения, заданный «Рапунцель», и здесь совершается прорыв: это первый мультфильм о «принцессе» без любовной линии. В центре сюжета – конфликт матери и дочери, а также конфликт с принцессой с самой собой.

**Мерида** – уже типичная для новой эры «Диснея» героиня: ей также шестнадцать, она так же устала от порядков и правил и мечтает о безграничной свободе. Однако она не выглядит конвенционально красивой. Также нам раскрывают ее персонаж с детства: она никогда не сидела на

месте, и в детстве ее отец подарил ей лук, и с тех пор Мерида не знала другого любимого занятия, кроме стрельбы. Это вторая после Мулан принцесса, которая занимается «мужским делом».

Действие мультфильма разворачивается в феодальной Шотландии, где процветал патриархальный строй. Воплощение традиционных порядков – это мать Мериды, **Эленор**. Королева хочет сделать из дочери классическую, «правильную» принцессу: она должна быть милой, учтивой, улыбчивой, вежливой, уметь читать стихи и музицировать. «Принцесса не хрюкает, не набивает полный рот, она рано встает и всегда терпелива, нежна, осторожна, опрятна и прежде всего стремится к совершенству» - говорит мать дочери. Именно такими являются Белоснежка, Золушка, Аврора – продукты патриархальных, консервативных времен в кинематографе. А Эленор – и есть та самая диснеевская принцесса, которая вышла замуж и родила детей. Однако Мерида совсем не такая: она активная, сильная, своенравная, свободолюбивая и меньше всего думает о том, чтобы исполнять обязанности принцессы. Как только выдается возможность, она бежит из замка покататься на коне и пострелять из лука, потому что это единственное время, когда она принадлежит не своему титулу, а самой себе. Она сравнивает себя с братьями: им все сходит с рук, в то время как девушка и как принцесса, и как женщина, обязана следовать огромному списку правил. Мерида отчаянно хочет изменить свою судьбу, поскольку мысль о том, что однажды она станет принцессой и выйдет замуж, вгоняет ее в ужас: «Я не хочу, чтобы моя жизнь на этом закончилась».



С точки зрения Эленор, существующей в патриархальной модели, поддержание традиций и порядков в виде замужества Мериды – это залог стабильности государства и мироздания в целом. Она приводит в качестве аргумента легенду, в котором правитель пошел по своему пути и тем самым развалил государство. Поддержка традиций для Эленор важнее, чем поддержка собственной дочери. При этом примечательно, что несмотря на такое четкое деление гендерных ролей фактически королевством и семьей управляет не король Фергус, а сама Эленор: она устраивает сватовство и руководит им, успокаивает разъяренных королей и принимает решения государственной важности. Король на ее фоне выполняет только церемониальные функции.

Мерида, как и Мулан, задыхается от таких традиций: узкое платье сковывает ее движения, а головной убор – ее буйные волосы. В ее случае тесная одежда метафорически означает несвободу, несамостоятельность, зависимость, слабость и пассивность: «Я задыхаюсь, я не могу двигаться». В девушке силен индивидуализм – и чтобы показать это, она вытаскивает прядь из-под убора.

Сцена сватовства активно развенчивает концепцию «борьбы за руку принцессы». Все присланные женихи абсолютно не отвечают представлению о маскулинности: один слишком робок, другой – озабочен внешностью и склонен к истеричному поведению, третий асоциален и почти не разговаривает. Сами по себе эти качества не отрицательны, но в совокупности с глупостью они делают женихов посмешищем для Мериды: она понимает, что она

лучше них. Нарушая все традиции, принцесса вступает в борьбу за собственную руку сама, отстаивая свою независимость. Если ранее в мультфильмах тема независимости от патриархальных устоев звучала только как намек, то теперь она обозначается четко, ее сложно не заметить.

До Мерида сомнительное поведение позволяли себе только принцы (воровство Аладдина, самолюбие Навина и Флина Райдера), то теперь и у принцессы обнаруживаются недостатки. Мерида не просто активно отстаивает свои границы, повышая голос и ставя условия, как Рапунцель. Она идет на подлость: заколдовывает мать, чтобы та изменила свое мнение о замужестве. Эленор в роли безмолвного медведя и Мерида учатся понимать друг друга без слов: королева понимает, насколько не приспособлена к жизни и вдохновляется дочерью, а принцесса берет на себя ответственность за мать и учится принимать решения, признавать свои ошибки и исправлять их. Мерида приходит к пониманию, что быть принцессой – ее обязанность, и принимает решение о замужестве.

Показательна сцена, в которой Мерида говорит речь для королей – она хочет объявить, что готова выйти замуж. Принцесса выходит так же важно и степенно, как ее мать до этого. Здесь Мерида проявляет себя, как универсальный правитель: сначала она разговаривает с королями вежливо и учтиво, как королева, но когда «женская» манера оказывается неубедительной, она так же грозно кричит, как ее отец кричал в другой сцене, «по-мужски». С позволения матери она утверждает свое право на независимость в

определении своей судьбы, и получает поддержку не только родителей, но и тех самых женихов – они также не хотят жениться по указке.

### **Вывод**

В «Храброе сердце» напрямую ставится вопрос о целесообразности и актуальности патриархального общественного устройства. Мерида своим примером доказывает, что женщина не обязана быть исключительно «леди» - она может быть такой же мудрой и воспитанной, как королева Эленор, и при этом такой же смелой, независимой и грозной, как король Фергус. Образ Мерида андрогинный: она сочетает в себе как маскулинные, так и феминные черты.

Образ Эленор – это первый положительный и раскрытый образ женщины у власти. Ранее женщины-королевы либо представлялись злодейками, как Урсула, либо безмолвными супругами королей, как в «Спящей красавице» или «Рапунцель». Эленор же предстает мудрой, степенной и рациональной правительницей, которая по факту управляет государством вместо своего доброго, но незрелого мужа.

Во всем мультфильме нет ни одного умного или зрелого мужчины: их рисуют дикими, недалекими, агрессивными и смешными – их поведение почти не отличается от детского. Все, о чем они говорят или чем занимаются, это война и распри. Таким образом высмеивается концепция токсичной маскулинности и закладывается мысль, что мужчины не всегда могут быть достойны женщины просто потому, что они мужчины.

## «Холодное сердце» (2013)

«Холодное сердце» стало первым исключительно диснеевским мультфильмом, где одним из двух режиссеров выступила женщина и где ценность любви подается под другим ракурсом. Сестры Анна и Эльза – это классическая и новая героини для «Диснея». **Анна** – уже знакомый нам типаж принцессы, страдающей от одиночества и мечтающей о свободе, дружбе с кем-нибудь и любви. Она напоминает Рапунцель своей активностью, жизнерадостностью, инициативностью и восторженностью. Ее линия открывается так же, как и линия принцесс «эры Ренессанса»: мечтая о свободе и любви, она попадает в «беду» – чуть не падает в воду, но ее подхватывает **принц Ганс**. Он – классический диснеевский принц: красивый, вежливый, добрый, милый, галантный. Они проводят вместе весь вечер и приходят к выводу, что они родственные души – поэтому после дня знакомства решают пожениться. Такой сценарий стремительного развития отношений вполне применим к принцессам эпохи «Ренессанса», например, к Ариэль, которую Анна отчасти напоминает. Однако здесь концепция «замуж за первого встречного», ранее приветствуемая «Диснеем», подвергается жесткой критике. Сначала свое согласие на брак не дает Эльза, поскольку «нельзя выходить за первого встречного», затем эту идею осуждает Кристофф, поскольку «вдруг он чавкает», а в конце выясняется, что Ганс только притворялся влюбленным, чтобы жениться на Анне и стать королем: «Ты так жаждала любви, что готова была полюбить первого встречного». Все это идет вразрез со всеми установками, которые транслировались в диснеевских

мультфильмах ранее – недостаточно поверхностного знакомства, чтобы принимать решение о замужестве.

События вынуждают Анну обратить свой взор на **Кристоффа**, не первого, но «второго встречного». Он совершенно отличается от всех любовных интересов принцесс, которых мы встречали ранее. Он не конвенционально красивый, не обаятельный и не привлекательный, грубоват и простоват. Это обычный ледоруб, который умеет взаимодействовать только со своим оленем Свенем. Несмотря на это, он вежлив, добродушен, спокоен и чуток – его грубость обусловлена средой, в которой он вырос. Анна удивляет его смелостью, активностью, упрямством – качествами, которые обычно приписываются мужчинам и которых недостает ему самому. Это первый «принц», который спрашивает разрешение на поцелуй – ранее принцы либо применяли силу (как принц Филипп), либо согласие подразумевалось само собой.

Мы снова видим пару, в которой первенство отдано женщине. Анна, как инициативная и идейная, приказывает Кристоффу всю дорогу: что делать, куда идти, как быть. Он может подкорректировать ее с высоты более богатого жизненного опыта. Для Анны ценность Кристоффа в том, что он всегда оказывается рядом в нужный момент и готов ей помочь, особенно, если с ней что-то случается. Также она кокетничает с ним, поскольку осознает свое влияние на него. Стоит отметить, что мы видим только начало их романа – они начинают существовать, как пара, только в самом конце, пройдя испытания и узнав друг друга.

**Эльза** – новый персонаж для «Диснея». Героини до нее боролись с внешними обстоятельствами: сначала с физической несвободой (зависимость от мачехи, от проклятья), потом с общественной несвободой (зависимость от правил и традиций). Враг Эльзы – это она сама. Магия Эльзы олицетворяет ее тревожность: обнаружив в детстве, что она «не такая» и ее отличие может навредить, она на долгие годы замыкается в себе и самоизолируется, а зима вокруг нее отражает ее страх и тревогу. Эльза – первая принцесса, которая сталкивается с внутренним конфликтом: она должна стать королевой, но для этого ей нужно побороть свой страх и научиться управлять своей магией, и к такой большой ответственности она не готова. И мы снова видим, как героиня поначалу проигрывает эту борьбу – вместо социальной адаптации она невольно замораживает королевство и скрывается в горах, чтобы не бояться никому навредить, однако сталкивается с проблемой: от своей тревоги просто так не убежишь. Современная героиня в виде Эльзы – это девушка, которая в первую очередь должна найти путь к себе. Перед ней стоит сложная задача: чтобы быть счастливой и спасти свое королевство, ей нужно повзрослеть, определить свои цели, принять себя – и любовь близких.

В «Дисней» возвращается идея о всепоспасающей любви, только теперь это не любовь романтическая, а любовь семейная, сестринская. Романтическая любовь в виде концепции «поцелуя любви» показывает свою несостоятельность после того, как Ганс признается в своем коварстве и отказывается целовать Анну, оставляя ее замерзать. Анна переживает кризис, поскольку осознает

свою наивность, и разочаровывается. Логичным образом она думает о Кристоффе, но свой последний рывок силы тратит не на собственное спасение, а на спасение сестры – поскольку для Анны любовь к семье ничем не обосновывается, она безусловна. Равно как и для Эльзы – когда она принимает жертву Анны, чары рассеиваются. Приняв поддержку и любовь сестры, она находит путь к себе и к управлению своими способностями.

В образе Эльзы видят репрезентацию любой «инаковости» – от ЛГБТК-сообщества до людей с ментальными и психическими расстройствами<sup>54</sup>. Это происходит потому, что у Эльзы нет пары и даже намек на любовную линию, ее образ асексуален. В ее песне «Отпусти и забудь» звучат строчки «не открывай, храни секрет», под которой можно понимать аналогию с любой особенностью, которая отличается от общепринятой нормы. Кроме того, ее лейтмотив – это одиночество и непринятие как обществом, так и самой себя. Это дает возможность любой группе меньшинств ассоциировать себя с этим образом.

## **Вывод**

«Холодное сердце» предлагает сразу две ролевые модели: модифицированную принцессу «эры Ренессанса» Анну и совершенно новую Эльзу. Анна проходит путь от восторженной девушки, мечтающей о любви, до более взрослой и рассудительной героини, а история Эльзы сфокусирована не на внешнем конфликте, а на внутреннем:

---

<sup>54</sup> Почему «Холодное сердце» - самый революционный мультфильм Disney // КиноПоиск, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5JZib1AwUJg> (дата обращения: 10.05.2021).

борьба с собственной тревогой, принятие себя и любви близких. Если в «Храброй сердцем» Мериде нужно было отстаивать свое право на независимость, то здесь этот вопрос не обсуждается вовсе – то, что во главе государства официально стоит женщина, это нормально. Наделение властью Эльзы – это часть схемы разрушения негативного стереотипа женщины-правительницы, который устанавливал сам же «Дисней». Эльза – это, согласно схеме Маркиной<sup>55</sup> (см. параграф 1.2.), позитивный образ, который накладывается на существующее предубеждение о женщине у власти, который разрушает это самое предубеждение.

Также в очередной раз нормализуется первенство женщины в паре: ведущую роль занимает Анна. Она более инициативная, идейная и активная, нежели Кристофф. Кристофф – это образец новой маскулинности XX века: он обладает эмпатией, добротой и чуткостью, не стесняется уступить главенство своей спутнице и соблюдает принцип активного согласия, поскольку прежде, чем поцеловать Анну, спрашивает ее разрешения. В противопоставление ему приводится классический принц Ганс, который при внешнем соответствии традиционно положительным персонажам оказывается корыстным и жестоким. Этот прием разрушает ассоциацию, что внешняя привлекательность всегда означает привлекательность внутреннюю.

«Дисней» возвращает в нарратив идею о том, что любовь способна решить любую проблему – однако на этот раз такой любовью становится не эгоистическая романтическая, а

---

<sup>55</sup> Маркина В.М. Репрезентация других в медиа: (вос)создание стереотипов и контрстратегии изображения инаковости // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. - № 3. - 2016. С. 147–158.



любовь к семье и к самому себе: зачатие с Анны снимает не Ганс и не Кристофф, а Эльза. Это приводит к мысли, что любовь может быть разной и романтика – не единственный источник счастья.

Кроме того, образ Эльзы трактуется как репрезентация меньшинств – поскольку у нее отсутствует партнер, образ в целом асексуален, а арка персонажа сконцентрирована на одиночестве и проблеме инаковости.

### **«Моана» (2016)**

Моана – вторая после Эльзы героиня (если не брать в расчет пиксаровскую Мериду), лишенная любовной линии. Ее история объединяет сразу два конфликта: конфликт с внешним злом и конфликт с самой собой. Моана решает параллельно две задачи: как ей спасти свой остров от гибели от распространяющейся тьмы и как ей понять, достойна ли она статуса вождя или нет.

**Моана** – первая принцесса, чья внешность отличается от предшественниц. И Анна, и Эльза были высокими и худыми девушками. В отличие от них, Моана – среднего роста и крепкого телосложения. Принцесса в одиночку справляется с тем, чтобы вытащить лодку на море, управлять парусом и движением судна в шторм – для этого требуется физическая сила, которой Моана обладает. Теперь сила выражена не только в характере, но и физически.

Также это еще один женский персонаж, чей правящий статус не подвергается сомнению. Она с детства должна

взять руководство племенем на себя, и родители всю жизнь ее к этому готовят. Мы впервые видим, как происходит становление правителя: ее учат обращаться с детьми, вести церемонии, решать ежедневные задачи, чтобы обеспечивать процветание племени.

Однако, как и все диснеевские героини, Моана задает вопросы существующему порядку: почему никому нельзя заплывать за риф? Какой смысл в запрете, если остров все равно умирает? Единственная, кто поддерживает Моану в ее любопытстве, это ее бабушка, которая тоже мыслит вне рамок традиций. Именно с подачи бабушки Моана узнает о мореплавательском прошлом острова и решается заплыть за риф после неудачной первой попытки.

На плечах девушки лежит большая ответственность: ей одной нужно переплыть океан, найти полубога Мауи, которого никто не видел последнюю тысячу лет, и заставить его вернуть сердце богини Те Фити, которое он украл. Весь путь Моана сомневается в себе: достаточно ли она хороша для этой роли, получится ли у нее, спасет ли она свой остров, увидит ли она родителей. Это путешествие – в первую очередь путь Моаны к себе, который должен сформировать ее как вождя. Для усложнения этого испытания нужен **Мауи** – нарциссичный полубог, чья одержимость репутацией напоминает Флина Райдера. Мауи, как воплощение всех токсично маскулинных черт, самовлюблен, невероятно силен, тщеславен. Это полубог, который, по иронии сюжета, страдает комплексом бога. Он все время подтрунивает над Моаной: называет ее «принцессой» и «неженкой», говорит оставаться в лодке «с другой курицей», ставит себя выше нее.

Несмотря на это, Моана упрямо делает все наоборот, поскольку уверена в своей цели. И несмотря на насмешки, она заставляет его обучить ее управлению лодкой. Мауи много красуется и хвастается, но в итоге его все время спасает Моана. Этим, а также сопереживанием и эмпатией, она заслуживает уважение Мауи – и в знак этого он доверяет ей штурвал.

Сам факт признания Моаны полубогом вызывает вопросы: Мауи – далеко не самая порядочная и уважаемая фигура, чтобы была необходимость заслуживать его одобрение и положительную оценку. Получается, что по ходу сюжета Моана вынуждена доказывать Мауи, что она достойна и управления лодкой, и той роли, на которую на нее возложили. И хотя для Моаны его комментарии в целом не важны, когда он принимает ее, для девушки это ценно.

Их взаимоотношения напоминают отношения Флина и Рапунцель, однако линия Мауи и Моаны не получает романтического продолжения – они партнеры по делу, которые потом становятся друзьями.

В пути ей оказывает поддержку Океан, но в момент шторма, когда его поддержка больше всего нужна Моане, он ей не помогает – потому что рассчитывать можно только на себя и на свои силы. «Океан тебе не поможет, помогай себе сама» - говорит ей Мауи. Современная диснеевская героиня может со всем справиться в одиночку.

Моана достаточно целеустремленная героиня: слова о том, кто она и какая у нее цель, она повторяет, как аффирмацию. Однако после того, как ее вера в себя так

много подрывалась и комментариями Мауи, и после его поражения с Те Ка, Моана ломается. Она остается одна посреди Океана, поскольку Мауи, разочаровавшись и в ней, и в себе, улетает. В момент отчаяния она вновь задается вопросом, почему от нее зависит так много и почему Океан выбрал ее, и отказывается от роли избранной. Однако после некоторой рефлексии передумывает, поскольку понимает, как далеко она зашла и что ошибки делают ее сильнее, и решает отправиться бороться с Те Ка в одиночку.

Еще один яркий женский образ – это образ богини Те Фити, матери островов и природы. Этот образ отсылает нас к первобытному, матриархальному представлению о женщине, отождествленной с Природой, о котором мы говорили в Главе 1 (см. параграф 1.3.) Те Фити – это всеобъемлющая любовь, которая без украденного сердца превращается в Те Ка – сгусток лавы и агрессии. Буквально бессердечная богиня становится демоном, которого можно спасти только принятием и любовью – тот же мотив, что и в «Холодном сердце».

Моана разгадывает секрет происхождения Те Ка и вместо того, чтобы бежать от нее, подпускает ее к себе. Моана не боится демона, и просит Океан расступиться, чтобы Те Ка могла вернуться за сердцем. Своей любовью и терпением Моана смиряет демона и тем самым возвращает на место ее сердце, пробуждая Те Фити.

В ходе путешествия Моана понимает, кто она есть: она – мореплательница. С тем, как Моана вступила на пост вождя, у племени начинается новая история: они вновь

учатся осваивать море, а на вершину камней вождей Моана символично кладет морскую раковину.

### **Вывод**

Моана продолжает традицию Эльзы: это фигура сильной девушки на управленческой позиции, которая борется не только с внешними обстоятельствами, но и сама с собой. В ходе путешествия она практически в одиночку осваивает лодку и расправляется с демоном Те Ка с помощью Мауи, хотя изначально роль спасителя предоставлялась ему.

Важное отличие героини от предшественниц – это внешний вид: впервые фигура принцессы соответствует ее роду занятий. Моана занимается физической активностью и управляет с лодкой, поэтому она выглядит сильной и крепкой.

Сомнение вызывает Мауи и необходимость девушки заслуживать его одобрение – складывается впечатление, что нужно добиваться уважения кого бы то ни было, даже если изначально он не выказывает своего уважения. В совокупности с общей феминизацией и тенденцией на независимость это противоречивая линия.

### **«Холодное сердце 2» (2019)**

Вторая часть «Холодного сердца» продолжает развивать темы, заданные в первой: теперь, разобравшись с собой, герои должны разобраться с ошибками прошлого и вернуть мир с нортулдрами – лесным народом, который из-за предков Анны и Эльзы оказался угнетен. Здесь проблема выходит на

новый уровень: прежде, чем жить в настоящем, надо признать и исправить глобальные ошибки прошлого.

«Холодное сердце 2» особенно ярко переворачивает традиционные для сказок гендерные роли. Когда отец сестер, Агнарр, повествует предысторию войны с лесным народом, он рассказывает, что из боя его вынесла «неведомая сила». Позже выясняется, что «силой» оказывается Идуна – одна из нортулдров, будущая мать Анны и Эльзы. Так переворачивается троп «девы в беде», где «девой» оказывается Агнарр, а спасителем – десятилетняя девочка Идуна, которая выносит его на руках.

Также продолжается развитие отношений Анны и Кристоффа: показателен момент, когда Анна, самоотверженно рискуя жизнью, ведет великанов к плотине, Кристофф символично подхватывает ее и только спрашивает: «Куда ехать?». Мы снова видим, как Кристофф выступает в роли «второго пилота», помогая девушке в ее миссии спасения. Традиционно в сказках женщины занимают либо роль жертвы, либо роль помощницы, а не протагониста<sup>56</sup>.

Еще одно развенчание стереотипов – это установление женщины во главе племени: лесным народом управляет бойкая Елена. Если для прогрессивного скандинавского государства женщина во власти является нормой, то для нортулдров с родоплеменным строем это выглядит особенно новаторски.

---

<sup>56</sup> *Пропн В.* Морфология волшебной сказки // Руслит, 2021. URL: <https://www.rulit.me/books/morfologiya-volshebnoj-skazki-download-154805.html> (дата обращения: 10.05.2021).

Помимо этого, впервые с «Аладдина» появляется мотив «избранного» (избранность Моаны не выносится на первый план). Избранной оказывается Эльза: она, как дочь представителей двух враждующих народов, является пятым связующим элементом между четырьмя стихиями. Она была рождена для восстановления мира во всем мире. Как только Эльза открывает эту правду, все становится на свои места.

И Эльза, и Анна, и Кристофф вновь пытаются повзрослеть и решиться на взрослые поступки: Эльзе нужно разгадать тайну своей магии и отказаться от трона, Кристоффу – сделать предложение руки и сердца, а Анне – решиться на управление государством вместо сестры. Для всех троих героев эти задачи – не просто задачи, а преодоление себя и своих страхов. Эльза, как тревожный и осторожный персонаж, узнает правду о себе и берет на себя роль духа – для этого ей нужно отказаться и от титула, и от того, чтобы быть рядом с семьей. Кристофф, зная достоинства и свободолюбие Анны, боится отказа и сомневается в любви Анны к себе, но отбрасывает все сомнения и получает руку девушки. Анна, ставившая во всем Эльзу, как пример, с помощью поддержки сестры начинает верить в себя и в то, что и она достойна управлять королевством – и справится не хуже сестры.

Эльзу и Анну называют отражением современного американца эпохи движения Black Lives Matter: сначала они разбираются со своими внутренними демонами, затем – с историческими ошибками прошлого, наладив контакт с

угнетенным племенем, и только потом могут законно править<sup>57</sup>. Вторая часть продолжает тему принятия, заданную в первой. Полюбить теперь надо не себя, а другого в лице другой расы. Также можно заметить не только политическую, но и экологическую повестку: Эльза, пытаясь добраться до волшебной реки, не смиряет духов леса, а договаривается с ними – и только тогда она может пройти на следующий этап.

## **Вывод**

«Холодное сердце 2» идет по пути разрушения расовых и гендерных стереотипов Мильтона Беннета<sup>58</sup>, о которой мы говорили в первой главе нашего исследования (см. параграф 1.1.). Вторая часть логически продолжает первую: разобравшись с самими собой, Анна и Эльза решают общегосударственные, политические и исторические задачи. Перед нами сильные и независимые героини, которые способны творить историю. Впервые с времен «Аладдина» звучит мотив избранного для великой миссии – и им становится Эльза.

«Холодное сердце 2» окончательно переворачивает гендерные роли: в качестве классического сказочного героя выступает женский персонаж, а мужской – в роли помощника, и это нормализуется. Анна занимает первенство в паре: она командует, придумывает план и принимает решения, а Кристофф помогает ей в их реализации. Также мы видим больше женщин на

---

<sup>57</sup> Почему «Холодное сердце» - самый революционный мультфильм Disney // КиноПоиск, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5JZib1AwUJg> (дата обращения: 10.05.2021).

<sup>58</sup> *Bennett M. J.* Towards ethnorelativism: A developmental model of intercultural sensitivity (revised). In R. M. Paige (Ed.), *Education for the Intercultural Experience*. Yarmouth, Me: Intercultural Press.



руководящих позициях – к королеве Эльзе добавляется вождь лесного племени Елена и королева Анна.

### **«Райя и последний дракон» (2021)**

**Райя** – это не новый персонаж, а продолжение образов Моаны и Мулан. Она также является дочерью правителя, также готовится занять его место с детства. Ее характер более решительный и более твердый – она почти не сомневается в себе, но сомневается в других. Райя андрогинна, ее характер нельзя отнести ни к маскулинному, ни к феминному, поскольку она сочетает в себе черты обоих. Она смелая, активная, решительная, физически развитая, но при этом – добрая, чуткая и внимательная. Сам факт, что женщина может быть воином и занять место хранителя камня, не вызывает вопросов. Райя так же, как и героини до нее, борется с двумя проблемами: она хочет вернуть к жизни отца и остановить хаос, а для этого ей нужно научиться доверять людям. Доверие – центральная проблема, с которой сталкиваются все персонажи мультфильма.

«Райя и последний дракон» – это мир победившего гендерного, межнационального и сексуального равенства. Мультфильм отличается тем, что в нем почти нет мужских персонажей: все главные действующие лица – женщины. В двух из пяти государств, оставшихся после раздробленной единой Кумандры, управляют также женщины. Другой яркий персонаж – это **Намаари**, и вот она выглядит уже по-новому. Если Райя в целом и по телосложению, и по внешнему виду напоминает Моану, то Намаари выглядит довольно

маскулинно: у нее широкие плечи, развитая мускулатура, «мужественная» одежда, короткая стрижка. Наамари хитрая, эмоционально закрытая и склонная к жестокости - необходимость защищать свое государство и отстаивать его интересы вынуждают ее быть такой. Истинный характер Намаари раскрывается после того, как в ее доброту и надежность поверила дракон Сису, а затем и сама Райя - признание и доверие других заставляют ее смягчиться и перейти на сторону Райи, чтобы отстаивать не только интересы своего народа, но и интересы всего человечества.

Отношения Райи и Намаари - это история дружбы, омраченной предательством и превратившаяся во вражду. Обе героини борются не столько друг с другом, сколько за свои идеалы - и так вышло, что для достижения целей обоим нужно устранить соперницу. При этом их конфликт спровоцирован не абстрактным злодеем, а политическими интересами. Здесь нет ни антагониста, ни протагониста, поскольку обе девушки правы по-своему. Также есть мнение, что отношения Райи и Намаари носят не дружеский, а скрытый романтический характер<sup>59</sup>.

Здесь снова звучит мотив «избранного» - на этот раз им оказывается дракон **Сису**. Это образ неудачницы, слабого звена, на которого возлагают большую ответственность в критический момент. Сису страдает синдромом самозванца: несмотря на то, что она божество, которое спасло человечество от гибели, Сису считает, что это вышло

---

<sup>59</sup> Raya And The Last Dragon May Contain LGBTQ Characters, But It's Also Making Queer History In Another Way // CinemaBlend, 2021. URL: <https://www.cinemablend.com/news/2564331/raya-last-dragon-lgbtq-characters-queer-history-kelly-marie-tran-patti-harrison> (дата обращения: 10.05.2021).

случайно, а на самом деле она ничего не умеет и вряд ли сможет повторить свой успех. Сису напоминает Эльзу: и та, и другая борются со своими внутренними страхами, чтобы спасти и себя, и всех остальных.

## **Вывод**

«Дисней» представляет продукт современной эпохи феминизма четвертой волны, толерантности и равенства. В «Райе» продолжается тенденция, заданная в «Холодном сердце»: здесь создаются положительные образы лидирующих и правящих женщин – в то время, как в американском обществе вопрос женщин у власти стоит особенно остро, поскольку гендерный разрыв в политике все еще существует<sup>60</sup>. Это не прорывной и не революционный мультфильм, но он транслирует ровно те ценности, к которым компания шла на протяжении долгих лет: гендерная нейтральность, равенство, уважение, принятие, доверие и любовь. В образах Райи и Намаари не считаются их гендерные принадлежности, кроме имени и пола: обе девушки сильны и независимы, их характеры андрогинны.

С поиска себя фокус смещается на глобальные, мировые проблемы: остановление мировой вражды, внимание и забота о природе, толерантность и равенство. Это те проблемы, с

---

<sup>60</sup>*Gothreau C.* Revisiting the Gender Gap in 2020: The Gender Gap in Political Engagement // Center for American Women and Politics, 2021. URL: <https://cawp.rutgers.edu/election-analysis/revisiting-gender-gap-2020-gender-gap-political-engagement> (дата обращения: 10.05.2021).

которыми        предстоит        справиться        современным  
«принцессам».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Дисней», как один из главных медиаконгломератов настоящего времени, принимает ключевую роль в формировании гендерных стереотипов: как и любое медиа, продукты «Диснея» отражают и одновременно формируют существующие на данный момент в обществе гендерные, расовые и прочие установки, чтобы удовлетворить запросы своих потребителей. В ходе исследования было выявлено, что процесс формирования и распространения стереотипов в обществе происходит потому, что медиа служат одним из главных инструментов социализации. Транслируя определенные установки и образы, они формируют массовое сознание и понятие о том, что нормально, а что нет. Таким образом, мы подтвердили нашу гипотезу.

Начиная с «эры современности», компания «Дисней» берет курс не просто на отражение, а на осознанное формирование новых, положительных гендерных установок. Фактическое равенство мужчин и женщин, согласно ЮНИСЕФ<sup>61</sup>, еще не достигнуто, но начиная с «Храброе сердце» и «Холодного сердца» в мультфильмах конструируется мир гендерного и расового равенства, опережающий реальность.

Для конструирования стереотипов «Дисней» использует визуальные различия, такие как красота, рисовка, цвета. В создании отрицательных персонажей нередко использовался квинтодинг – приписывание традиционно маскулинных или

---

<sup>61</sup> Gender equality. Equal rights and opportunities for girls and boys help all children fulfil their potential // UNICEF, 2021. URL: <https://www.unicef.org/gender-equality> (дата обращения: 10.05.2021).

феминных черт противоположному гендеру с негативной коннотацией. Однако последнее десятилетие «Дисней» отошел от негативной стереотипизации, и вместо того, чтобы воплощать осуждаемые установки в образе злодея, смещает фокус с борьбы со внешним злом на борьбу со злом внутренним, а также на борьбу с общечеловеческими глобальными проблемами. Это позволяет создавать исключительно положительные стереотипы в образе героев.

«Диснеевские принцессы» прошли колоссальный путь от «дев в беде» до сильных, независимых и зрелых героинь. Белоснежка, Золушка и Аврора – это представительницы «классической эры» не только «Диснея», но и Голливуда, когда идеалом женщины считалась любящая мать и домохозяйка. Это пассивная, неуверенная героиня, чьи мечты устремлены в замужество и кто постоянно зависит от других. Ценность такой героини – исключительно в красоте и доброте.

С приходом «эры Ренессанса», предшествующей феминизму третьей волны, совершается настоящий прорыв: появляется целая галерея сильных, инициативных и смелых героинь: Ариэль, Белль, Жасмин, Покахонтас, Мулан. Это умные, любопытные и уверенные в себе девушки, мечтающие о свободе и самореализации. Однако и они в итоге реализуются в отношениях и любви. Исключение составляют Покахонтас и Мулан, которые способны отречься от романтики во имя собственных приоритетов.

«Современная эра» отвечает запросам феминизма четвертой волны, эпохи новой этики и толерантности.

«Дисней» устанавливает новый женский стереотип: «принцесса» – не просто уверенная героиня, а женщина у власти. Это не столько отражение уже существующего стереотипа, а намеренное конструирование нового – поскольку вопрос репрезентации женщин и гендерного равенства в политике в американском обществе стоит все еще остро. При этом транслируется необходимость рефлексии и борьбы с собственными страхами и озабоченность глобальными проблемами. Также появляется тенденция на андрогинность, конструируя образы, балансирующие между маскулинностью и феминностью. Такими новыми ролевыми моделями становятся Мерида, Эльза, Моана, Райя.

Феминистская теория восстает против восприятия женщины как объекта. Современные героини Диснея асексуальны: они лишены погружения в любовные переживания. Создатели выводят их за рамки объективации и сексуального опыта, что позволяет нам фокусироваться на их личности, их идеях и поступках. Поскольку об их сексуальной ориентации не дается никаких вводных данных, это позволяет зрителю любой идентификации ассоциировать себя с персонажем. Эльзе приписывают черты квир-персоны, Райю и ее неоднозначные отношения с Намаари интерпретируют как романтические. Современная анимация также движется в сторону семейности: вместо традиционной концепции всеспасительной романтической любви вводится мотив любви семейной и сестринской. Это мы видим в «Храброе сердце», «Холодном сердце», «Моана», «Райя и последний дракон». **Возникает парадокс:** для того, чтобы

начать воспринимать женского персонажа как личность, мы должны вывести ее из парадигмы возлюбленной и лишить ее сексуальности. Это возвращает нас к концепции праведной «непорочной девы»: она праведная, потому что не воспринимается мужчинами как объект и не вызывает желания. Этот парадокс – перспективное направление как и в феминистских исследованиях, так и в исследованиях массмедиа. Возможно, медиа при подборе правильных форматов могут влиять на конструирование положительного образа женщины, не лишая ее романтического контекста.

В результате работы мы выяснили, какова роль диснеевских мультфильмов в формировании гендерных стереотипов – как положительных, так и отрицательных, определили способы конструирования и разрушения стереотипов и закрепили, какие установки о гендере и не только транслируются в медиа сегодня. Таким образом, мы выполнили поставленные задачи исследования и достигли цели. Дальнейшие исследования могут быть направлены на изучение истории гендерных установок в мультфильмах студии Pixar.



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. «Аладдин» («Aladdin», реж. Джон Маскер, Рон Клементс, 1992).
2. «Белоснежка и семь гномов» («Snow White and the Seven Dwarfs», реж. Дэвид Хэнд, Уилльям Коттрелл, Уилфред Джексон, Ларри Морей, Перс Пирс, Бен Шарпстин, 1937).
3. «Золушка» («Cinderella», реж. Клайд Джероними, Гамильтон Ласк, Уилфред Джексон, 1950).
4. «Красавица и Чудовище» («Beauty and the Beast», реж. Гари Труздейл, Кирк Уайз, 1991).
5. «Моана» («Moana», реж. Рон Клементс, Джон Маскер, 2016).
6. «Мулан» («Mulan», реж. Бэрри Кук, Тони Бэнкрофт, 1998).
7. «Покахонтас» («Pocahontas», реж. Майк Гэбриел, Эрик Голдберг, 1994).
8. «Принцесса и лягушка» («The Princess and the Frog», реж. Рон Клементс, Джон Маскер, 2009).
9. «Райя и последний дракон» («Raya and the Last Dragon», реж. Дон Холл, Карлос Лопес Эстрада, 2021).
10. «Рапунцель: Запутанная история» («Tangled», реж. Натан Грено, Байрон Ховард, 2010).
11. «Русалочка» («Little Mermaid», реж. Рон Клементс, Джон Маскер, 1989).
12. «Спящая красавица» («Sleeping Beauty», реж. Клайд Джероними, Лес Кларк, Эрик Ларсон, Вольфганг Райтерман, 1959).

13. «Холодное сердце» («Frozen», реж. Крис Бак, Дженнифер Ли, 2013).
14. «Холодное сердце 2» («Frozen 2», реж. Крис Бак, Дженнифер Ли, 2019).
15. «Храбрая сердцем» («Brave», реж. Бренда Чепмэн, Марк Эндрюс, Стив Перселл, Айрин Мекки, 2012).

\*\*\*

16. *Агеев В.С.* Психологическое исследование социальных стереотипов // Вопросы психологии. - №1. - 1990.
17. *Адорно Т.* Исследование авторитарной личности // Академия исследований культуры. - М., 2001.
18. *Акопян Н. А.* СМИ как фактор формирования стереотипов в молодежной среде: Автореф. дис. канд. соц. наук. - Майкоп, 2010
19. *Аристотель.* Политика. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1984. Т. 4. Кн. I, Гл. 5.
20. *Бабенко А.С.* Преодоление стереотипов мышления с помощью изучения непрерывных динамических систем // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. - №2. - 2011. С. 238-240.
21. *Бовуар С. де.* Второй пол. Том 1 : Факты и мифы / Симона де Бовуар ; пер. с фр. А. Сабашниковой. - СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. - 448 с.

22. *Брайан Д., Томпсон С.* Основы воздействия СМИ : Пер.с англ. — М.: Издательский дом "Вильямс", 2004. — С. 119—130. — 432 с.
23. *Ван Губерген М.* Похвала стереотипу // Теория и практика преподавания русского языка. University College of Brussels. - HUB.
24. *Вульф Н.* Миф о красоте: стереотипы против женщин / Наоми Вульф ; Пер. с англ. - 4-е изд. - М.: Альпина нон-фикшн, 2020. - 576 с.
25. *Гусев А.* Свобода немоты // Сеанс. - 2020. - №76. Femmes femmes. - с. 24.
26. *Дохова З. Р., Чепракова Т. А.* Мультфильм как механизм конструирования у детей дошкольного возраста эгалитарных гендерных представлений (на материале мультсериала «Винкс») // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2013. №160.
27. *Зелова В. Н.* Гендерные стереотипы в средствах массовой информации // Электронное научное издание «Ученые заметки ТОГУ», 2017. Т. 8, №2, С. 173 - 178.
28. Как «Холодное сердце 2» перевернуло гендерные роли? // Curious, 2021. URL: [https://curious.ru/story/frozen\\_2\\_gender/](https://curious.ru/story/frozen_2_gender/) (дата обращения: 10.05.2021).
29. *Коршунова Е. С.* «Американская мечта» в американской художественной литературе // ОНВ. ОИС. 2017. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskaya-mechta-v-amerikanskoj-hudozhestvennoj-literature> (дата обращения: 11.04.2021).

30. *Кузина С. В.* Влияние средств массовой информации на политическую социализацию учащейся молодежи: Автореф. дис. кандид. полит. наук. – М., 2008.
31. «Красавица и Чудовище» (реж. Билл Кондон, 2017).
32. *Липпман У.* Общественное мнение / Пер. с англ. Т. В. Барчунова, под ред. К. А. Левинсон, К. В. Петренко. — М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2004.
33. *Малышева Н. Г.* Гендерные стереотипы в средствах массовой коммуникации, ориентированные на аудиторию разных возрастов // Мир психологии, 2004. №3 (39).
34. *Маркина В.М.* Репрезентация других в медиа: (вос)создание стереотипов и контрстратегии изображения инаковости // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. - № 3. - 2016. С. 147—158.
35. *Мельник Г.С.* Стереотип, формирование стереотипов в процессе массовой коммуникации // Mass-Media: Психологические процессы и эффекты. — СПб., 1996.
36. *Нельсон Т.* Психология предубеждений. Секреты шаблонов мышления, восприятия и поведения // Прайм-Евроснак. – СПб., 2003. С.330-352.
37. *Павелкина Л. С.* Влияние СМИ и рекламы на формирование гендерных моделей поведения // Коммуникативные исследования. 2014. №2.
38. *Попова В.О.* Роль средств массовой информации в формировании стереотипов массового сознания / В.О. Попова, Е.А. Балезина // Вестн. Пермского ун-та. Филология, психология, социология. - № 2. - 2015. С. 88-94;

39. *Потапова Е. Н.* Роль эмансипации и феминизации в формировании женского образа на примере анимации "the Walt Disney Company" // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. №5-3 (71).
40. Почему «Холодное сердце» - самый революционный мультфильм Disney // КиноПоиск, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5JZib1AwUJg> (дата обращения: 10.05.2021).
41. Принцессы Диснея: как менялись role-models нашего детства // Curious, 2021. URL: [https://curious.ru/story/princesses\\_models](https://curious.ru/story/princesses_models) (дата обращения: 10.05.2021).
42. *Пропн В.* Морфология волшебной сказки // Руслит, 2021. URL: <https://www.rulit.me/books/morfologiya-volshebnoj-skazki-download-154805.html> (дата обращения: 10.05.2021).
43. *Рогозина И. В., Пицун М. А.* Роль СМИ в формировании гендерных когнитивных эталонов // Филология и человек. 2008. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-smi-v-formirovanii-gendernyh-kognitivnyh-etalonov> (дата обращения: 11.03.2021).
44. *Сенников Е.* Женщины в борьбе. Краткая история эмансипации // Сеанс. – 2020. - №76. Femmes femmes. – с. 6-23.
45. *Смелик А.* Феминистская теория кино (пер. Сергея Афолина и Александра Егорова) // Сеанс. – 2020. - №76. Femmes femmes. – с. 54.
46. *Тихомирова И. И.* Идентификация, или узнавание в персонаже себя // Ассоциация школьных библиотекарей

русского мира, 2021. URL:  
<http://rusla.ru/rsba/pdf/Tixomirova-IDENTIFIKACIYa.pdf>  
[дата обращения: 09.04.2021].

47. *Шаханская А. Ю.* Влияние мультипликационных фильмов на развитие детей младшего школьного возраста // Вестник ЧелГУ. 2013. №22 (313). URL:  
<https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-multiplikatsionnyh-filmov-na-razvitie-detey-mladshego-shkolnogo-vozrasta> (дата обращения: 16.03.2021).
48. *Фридан Б.* Загадка женственности // Электронная библиотека «Литмир», 2021. URL:  
<https://www.litmir.me/br/?b=251397&p=1> [дата обращения: 11.04.2021]
49. *Черных А. И.* Медиа и стереотипы / Мир современных медиа // Библиотека электронной литературы в формате fb2, 2021. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A7/chernih-alla-ivanovna/mir-sovremennih-media/4> (дата обращения: 24.03.2021).
50. *Хабенская Е.О.* Этнические стереотипы и ксенофобия в СМИ (по материалам мониторинга прессы столичного региона) // Дневник АШПИ. - №1. - 2005. С. 171-174.

\*\*\*

51. *Allport G. W.* The Nature of Prejudice // Addison - Wesley. - New York, 1954.
52. *Bell E., et al., editors.* From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture. - Indiana University Press, 1995. - 268 p.

53. *Bennett M. J.* Towards ethnorelativism: A developmental model of intercultural sensitivity (revised). In R. M. Paige (Ed.), *Education for the Intercultural Experience*. Yarmouth, Me: Intercultural Press.
54. *Carlsson-Kanyama A., Ripa Juliá I., Röhr U.* Unequal representation of women and men in energy company boards and management groups: Are there implications for mitigation? // *Energy Policy*, Volume 38, Issue 8, 2010, Pages 4737-4740
55. *Cochrane K.* All the Rebel Women: The rise of the fourth wave of feminism // *Guardian Books*, 2013. – 70 p.
56. Gender equality. Equal rights and opportunities for girls and boys help all children fulfil their potential // UNICEF, 2021. URL: <https://www.unicef.org/gender-equality> (дата обращения: 10.05.2021).
57. *Gothreau C.* Revisiting the Gender Gap in 2020: The Gender Gap in Political Engagement // *Center for American Women and Politics*, 2021. URL: <https://cawp.rutgers.edu/election-analysis/revisiting-gender-gap-2020-gender-gap-political-engagement> (дата обращения: 10.05.2021).
58. *Hoerrner Keisha L.* Gender Roles in Disney Films: Analyzing Behaviors from Snow White to Simba, *Women's Studies in Communication*, 1996, 19:2, 213-228
59. *Len-Ríos M., Rodgers Sh., Thorson E., Yoon D.* Representation of Women in News and Photos: Comparing Content to Perceptions // *Journal of Communication*, Volume 55, Issue 1, March 2005, Pages 152-168
60. *Mulvey L.* Visual Pleasure and Narrative Cinema // *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan, 1989. P. 19

61. Raya And The Last Dragon May Contain LGBTQ Characters, But It's Also Making Queer History In Another Way // CinemaBlend, 2021. URL: <https://www.cinemablend.com/news/2564331/raya-last-dragon-lgbtq-characters-queer-history-kelly-marie-tran-patti-harrison> (дата обращения: 10.05.2021).
62. *Rohman A.* The Changed and Unchanged Situation in the Representation of Women in Contemporary Cinema // Rohman, Arif.(2013). The Changed and Unchanged Situation in the Representation of Women in Contemporary Cinema. *Humaniora.* – 2013. – Т. 25. – №. 2. – С. 175-183.
63. *Sapiro V.* Research Frontier Essay: When Are Interests Interesting? The Problem of Political Representation of Women. // *The American Political Science Review*, vol. 75, no. 3, 1981, pp. 701-716.
64. *Sharmin T., Sattar S.* Gender Politics in the Projection of “Disney” Villains // *Journal of Literature and Art Studies*, January 2018, Vol. 8, No. 1, 53-57.
65. *Tajfel H.* Social stereotypes and social groups // Turner J.C., Giles H. (eds.) *Intergroup behavior*. Oxford: Basil Blackwell, 1981. P.144—167.