

«Безумцы» и условность социальных норм

АРСЕНИЙ ХИТРОВ

Арсений Хитров. Кандидат философских наук, доцент кафедры наук о культуре отделения культурологии Национального исследовательского университета — Высшей школы экономики. Адрес: Москва, Малый Трехсвятительский пер., д. 8/2, каб. 312. E-mail: khitrov@gmail.com.

Ключевые слова: социальные нормы, мелодрама, гендер, класс, экология, «Безумцы», Мэтью Вайнер.

В статье предпринята попытка моделирования зрительских реакций на сериал М. Вайнера «Безумцы». В ней описываются возможные виды зрительского удовольствия и выдвигается гипотеза о двух типах интерпретации сериала — прогрессистского и критического. В рамках первого подхода зритель понимает сериал как критику социальных норм 1960-х годов, которые представлены как преодоленные в 2000-х.

Второй подход предполагает критическое отношение к нормам и 60-х годов, и 2000-х. Эта гипотеза проверяется при помощи герменевтического и семиотического анализа нескольких сцен сериала, в которых изображены взаимоотношения персонажей, возникающие в связи с их гендером, классом и отношением к окружающей среде. Доказывается, что поскольку автор и зритель принадлежат одному временному периоду, зритель отдаст предпочтение критическому подходу.

MATTHEW WEINER'S
'MAD MEN' AND
THE ARBITRARINESS OF
SOCIAL NORMS

ARSENIIY KHITROV. PhD, Associate Professor at the Department of Cultural Studies of the School of Cultural Studies of National Research University—Higher School of Economics. Address: Room 312, 8/2 Maly Tryokhsvyatitelsky Pereulok, 109028 Moscow, Russia. E-mail: khitrov@gmail.com.

Keywords: social norms, melodrama, gender, class, ecology, 'Mad Men', Matthew Weiner.

In this paper, I propose a theoretical model of the audience reaction to Matthew Weiner's TV show Mad Men. It specifies four kinds of visual pleasure and offers two testable implications. Firstly, via a progressist approach, the viewer takes the show as a source of criticism of certain social norms specific to the American society of the 60s overcome by the 2000s. Secondly, in a critical approach, the viewer interprets the show as the attack on both norms of the 60s and of the 2000s. The author tests these approaches by analyzing a number of scenes that involve issues of gender, class, and environment. He finds that the second approach is more plausible because both the filmmaker and the viewer belong to the same era.



ЕРИАЛ Мэтью Вайнера «Безумцы» (*Mad Men*) погружает зрителя в тщательно реконструированную культурную, деловую и повседневную атмосферу США начала 1960-х годов. Вне зависимости от степени достоверности этой реконструкции по ходу просмотра у зрителя может сложиться убеждение в условности социальных норм, до просмотра казавшихся естественными или вовсе не попадавших в фокус рефлексии. Этот сериал можно проинтерпретировать как описание масштабной трансформации гендерных, расовых и классовых отношений за период с начала 1960-х годов до конца 2000-х. Однако мой тезис состоит в том, что сериал может быть прочитан в более радикальном ключе: как инструмент, который вскрывает условность, историчность, культурную специфичность, неуниверсальность тех социальных норм, которые воспринимаются как само собой разумеющиеся. Под социальными нормами я понимаю правила, стандарты, фреймы, алгоритмы взаимодействия людей. Используемый в сериале механизм, раскрывающий условность тех норм, что воспринимаются как естественные, служит особого типа остранению. Этот механизм может сработать у зрителя в двух случаях: когда он убежден в большей прогрессивности норм 2000-х в сравнении с нормами 1960-х либо если полагает, что некогда в будущем нормы 2000-х могут выглядеть не настолько прогрессивными, какими кажутся нормы 1960-х из текущего момента. В первом случае зритель дистанцируется от прошлого, во втором — от прошлого и настоящего.

Автор выражает благодарность Илье Афанасьеву, Зое Хрипливой и Ольге Зевелевой за внимательное чтение и ценные комментарии, высказанные ими во время подготовки этой статьи.

Проверка этого тезиса будет основана на моделировании возможных стратегий восприятия «Безумцев» и анализе указанного выше механизма остранения на примере нескольких сцен сериала. Я оставляю в стороне ряд вопросов, заслуживающих отдельного рассмотрения, как то: насколько точно в сериале представлены нормы американского общества 1960-х годов, что думают о сериале его авторы или актеры, описывает ли сериал границы допустимого в обществе в целом или только на телевидении и т. д.

Используемый в «Безумцах» метод проблематизации социальных норм можно проанализировать на примере наиболее отчетливо акцентированных в фильме тем, таких как расизм и борьба за гражданские права, сексизм, феминизм и гендерное неравенство, типология семейных отношений, забота о здоровье и классовые отношения. Эти аспекты уже неоднократно привлекали внимание исследователей¹, поэтому я решил сконцентрироваться на проблеме репрезентации окружающей среды, которая к настоящему времени не была рассмотрена в достаточной степени. Также я обращаю внимание на репрезентации гендерной перформативности, о которой исследователи сериала уже писали прежде, однако в ином контексте. Для анализа я выбрал несколько сцен сериала, в которых раскрываются названные темы. В отношении них будет предпринята попытка подробного разбора, нацеленная на выявление кинематографических техник и механизмов, заставляющих зрителя соотносить образы прошлого в сериале с реальными ситуациями в настоящем.

Я сознательно не обращаюсь к интервью с создателями и актерами сериала, так как моей задачей не является реконструкция авторского замысла. Вместо этого в данной статье моделируются возможные типы восприятия сериала неинформированным зрителем, который не стремится собрать исчерпывающую информацию обо всех контекстах сериала как из СМИ, так и из исторической литературы. Я пытаюсь реконструировать различные возможные реакции такого зрителя на ряд художественных приемов, на которых строится повествование и изображение. Единственным исключением является начало следующего раздела, где я все же цитирую интервью создателей сериала средствам массовой информации, что не противоречит

1. *South J. B., Carveth R. Mad Men and Philosophy: Nothing Is as It Seems.* Hoboken, NJ: Wiley, 2010. Kindle Edition; *Analyzing Mad Men. Critical Essays on the Television Series / S. F. Stoddart (ed.).* Jefferson, NC; L.: McFarland & Company Inc. Publishers, 2011. Kindle Edition; *Mad Men. Dream Come True TV / G. R. Edgerton (ed.).* L.: I. B. Tauris & Co Ltd., 2011. Kindle Edition.

модели неинформированного зрителя: последнему могут иногда попадаться заметки в СМИ. Кроме того, я пытаюсь понять внутреннюю риторику и логику сериала как культурного артефакта, развивая некоторые его имплицитные допущения. Эта герменевтическая работа является реконструкцией не авторского замысла, но логики самого сериала. В фокусе моего внимания лежит не то, что говорят авторы (даже если нарочитость тех или иных приемов свидетельствует о наличии определенной авторской интенции), но то, что зритель может воспринимать в качестве сообщения, содержащегося в сериале. В этом смысле любое интервью с создателями и актерами сериала было бы еще одним культурным артефактом, который пришлось бы рассматривать наравне с сериалом, а не в качестве истинного утверждения о том, что на самом деле происходит за пределами кадра.

Другими словами, в этом исследовании я хотел бы, во-первых, предложить модель возможных зрительских реакций на сериал в целом, во-вторых, описать устройство, механизм и идеологию отдельных кинематографических приемов в сценах, актуализирующих тематику окружающей среды и гендера.

Однако, прежде чем перейти к детальному анализу отдельных сцен, я хотел бы обозначить несколько возможных источников зрительского удовольствия от просмотра «Безумцев», а также доказать, что критическое прочтение настоящего через прошлое, приглашение к которому зритель находит в «Безумцах», уже содержалось в ремейках классической американской мелодрамы.

ЧЕТЫРЕ ЗРИТЕЛЬСКИХ УДОВОЛЬСТВИЯ

Накануне запуска в эфир пятого сезона «Безумцев» журнал «Афиша» решил напомнить своим читателям о содержании предыдущих серий². Хотя материал назывался «Четыре сезона „Mad Men“ в словах и картинках», собственно слова, помещенные под изображениями, да и то не под всеми, попадают в поле зрения читателя далеко не в первую очередь. Изображения — плотные, насыщенные, концентрированные — вот что приносит настоящее удовольствие даже в том случае, когда конкретные сюжетные обстоятельства, к которым они отсылают, не удастся восстановить в памяти. Точно так же можно наслаждаться и атмосферой самого сериала, методично, скрупулезно — вплоть

2. Сотникова А. В предыдущих сериях. Четыре сезона «Mad Men» в словах и картинках // Афиша. 27.03.2012. URL: <http://www.afisha.ru/article/mad-men-recap/>.

до специально подобранных склянок на туалетных столиках³ — созданной его авторами. И неважно, имеет ли она хоть какое-то отношение к реальным 1960-м или нет. Популярность сериала среди молодежи свидетельствует о том, что обладание реальным опытом жизни в Америке 1960-х не является необходимым условием визуального удовольствия.

Если отказаться от наивного понимания ностальгии как простодушного стремления к ушедшему прошлому в пользу более критического ее восприятия как эмоции идеологической, вpleтeнной в сложные конструкции воображения и желания, вовсе не обязательно имеющей отношение к тому, что существовало на самом деле, то «Безумцев» вполне можно назвать ностальгическим сериалом⁴. Ностальгию в этом смысле можно определить как желание, направленное на созданную воображением конструкцию, которая лишь внешним, случайным образом, своей поверхностью, видимостью подобия связана (или выдает себя за связанную) с прошлым. В этом смысле ностальгия — это своего рода поминки по тому, что никуда не ушло и не могло уйти, ибо никогда не существовало в том виде, в котором представляется сейчас, а возможно, и не существовало вовсе. Понятая так ностальгия сигнализирует не об утрате прошлого, а об утрате настоящего в обоих его смыслах — как подлинного и как имеющего отношение к текущему моменту. Под утратой настоящего я понимаю разочарование в нем и приостановку самоидентификации с текущим временным отрезком. Придуманное прошлое замещает отсутствующее настоящее. Когда утрата настоящего действительно происходит, тоска по «прошлому» неизбежно вызывает удовольствие. Это — первый источник возможного удовольствия от сериала. Однако можно допустить существование и других причин удовольствия от просмотра «Безумцев».

В жанровом отношении «Безумцев» можно называть мелодрамой. Об этом свидетельствуют следующие черты сериала, объединяющие его с кинематографическими мелодрамами: эстетизация и фетишизация повседневности; эмоциональ-

3. В другом материале о «Безумцах», опубликованном в «Афише», говорится, что «декоратор [сериала] Эми Уэллс дважды номинировалась на „Эмми“ за свою тягу к перфекционизму: за время подготовки к работе она изучила все возможные интерьерные альбомы с конца 40-х до середины 60-х» (*Уитчел А.* К высокой степени безумства. Пятый сезон «Mad Men» // Афиша. 23.03.2012. URL: <http://www.afisha.ru/article/mad-men-r/>).

4. О ностальгии в «Безумцах» см.: *Davidson D.* «A Mother Like You»: Pregnancy, the Maternal, and Nostalgia // *Analyzing Mad Men*. Loc. 1966–2260; *Krouse T.* Every Woman Is a Jackie or a Marilyn: The Problematics of Nostalgia // *Ibid.* Loc. 2757–3061; *Stoddart S.* Camelot Regained // *Ibid.* Loc. 3064–3495; *Sprengler Ch.* Complicating Camelot: Surface Realism and Deliberate Archaism // *Ibid.* Loc. 3496–3793.

ные излишества, как в смысле их переизбытка, так и в смысле их чрезмерного подавления; образы истерии как фрейдистского «возвращения вытесненного»; этические конфликты, настолько гиперболизированные, что они больше не выглядят ни трагическими, ни комическими; скрытые интриги; виктимизация героев и последующее вознаграждение их добродетелей; напряжение между «еще чуть-чуть» и «уже слишком поздно»; завершающая каждую серию выразительная музыка, неизменно связанная с основной темой серии⁵. Жанр мелодрамы предполагает поддержание напряженного зрительского внимания за счет сочетания и конкуренции двух взаимоисключающих векторов и сил: веры в реальность происходящего и отказа от этой веры из-за переизбытка крайностей, надежды на счастливый финал и непредвиденного крушения надежд в последний момент. Идентификация с героями, оказывающимися в подобных ситуациях, становится причиной интенсивных зрительских переживаний, служащих вторым возможным источником удовольствия.

Третья возможная причина зрительского удовольствия может крыться в предоставляемой сериалом индульгенции на сексистские, расистские и прочие дискриминационные поступки и шутки. То, что невозможно сказать или показать на экранах современного, особенно американского, телевидения, оказывается заведомо простительным или даже, говоря точнее, априорно невинным. В этом смысле «Безумцы» аналогичны фильмам про Холокост. Подобно тому как антисемит, возможно, получил бы болезненное удовольствие от просмотра сцен пыток евреев в таких фильмах, просматривающие «Безумцев» сексист и расист могут получить удовольствие от возможности идентифицироваться с героями, не подчиняющимися в пространстве фильма современным нормам политкорректности. Но даже убежденному антирасисту и антисексисту сериал предлагает соблазн невинной идентификации с сексистски и расистски ведущими себя персонажами. В этом отношении сериал помещает зрителя в ситуацию безнаказанной идентификации с персонажами и дает возможность преодолеть грань дозволенного обществом. Однако вместе с тем сериал может быть прочитан и как указание на то, что антисексизм и антирасизм так же порожде-

5. О жанровых особенностях мелодрамы см.: *Brooks P. The Melodramatic Imagination. New Haven, CT: Yale University Press, 1995.* О мелодраматическом кинематографе см.: *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film / Ch. Gledhill (ed.). L.: British Film Institute, 1987.* Об элементах мелодрамы в «Безумцах» см.: *Cromb B. «The Good Place» and «The Place That Cannot Be»: Politics, Melodrama and Utopia // Analyzing Mad Men. Loc. 960–1146.*

ны социальным давлением и так же являются исторически относителем концепциями, как сексизм и расизм.

Помимо трех перечисленных причин удовольствия от просмотра «Безумцев» — ностальгии, мелодраматичности и индугенции на дискриминационные установки — можно указать на еще одну, напрямую связанную с важнейшей темой современных гуманитарных, социальных и социокультурных исследований. Речь идет о денатурализации⁶ норм, которые воспринимаются большинством наблюдателей, если воспользоваться выражением Гуссерля, в естественной установке сознания как сами собой разумеющиеся и не требующие оправдания или объяснения.

В следующей части этой работы я попытаюсь понять, не предоставляет ли сериал зрителю возможность избавиться от излишнего социального давления в настоящем, предлагая релятивизированную картину мира, и не является ли эта особенность сериала еще одним источником зрительского удовольствия. Для ответа на эти вопросы я помещу сериал «Безумцы» в контекст классической американской мелодрамы. Затем я перейду к анализу двух присутствующих в сериале тем — экологической и гендерной — и покажу через подробный разбор ряда сцен, какие кинематографические средства используются для тематизации социального конструирования и какие прочтения экологической и гендерной проблематики возможны.

СОЦИАЛЬНОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ МЕЛОДРАМАТИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Сериал «Безумцы» нередко сравнивают с фильмом современного американского режиссера Тодда Хейнса «Вдали от рая» (*Far From Heaven*, 2002)⁷. Фильм Хейнса является ремейком классической послевоенной мелодрамы Дугласа Сирка «Всё, что дозволено небесами» (*All That Heaven Allows*, 1955). Однако это не единственный ремейк фильма Сирка: в 1974 году на экраны вышла лента немецкого режиссера Райнера Вернера Фасбинде-

6. Под натурализованными социальными нормами я понимаю нормы, которые описываются как естественные, данные природой, существующие от века или внеисторичные. Ролан Барт называл натурализацию «превращением истории в природу», то есть описанием того, что когда-то появилось или было создано, как элементов естественного, само собой сложившегося порядка вещей (*Барт Р. Мифологии. М.: Издательство имени Сабашниковых, 2000. С. 255*). Денатурализация является процедурой вскрытия условности норм, казавшихся естественными.
7. *Cromb B. Op. cit; Murugan M. L. Maidenform: Temporalities of Fashion, Femininity, and Feminism // Analyzing Mad Men. Loc. 2441–2756; Sprengler Ch. Op. cit.*

ра «Страх съедает душу» (*Angst essen Seele auf*), также повторяющая фабулу фильма Сирка. Все три фильма несут в себе мощный критический потенциал, обращенный на натурализованные социальные нормы⁸. В этом контексте представляется интересным понять, как именно функционирует данная критика. Моя гипотеза состоит в том, что в фильмах Сирка и Фассбиндера критика может быть реализована только как критика норм настоящего, изображенного на экране, а в работах Хейнса и Вейнера она может выступать и как критика зрительского настоящего, и как критика прошлого. Можно предположить, что возможность критики настоящего через образы прошлого, а также колебание зрителя между двумя типами прочтения служит еще одной причиной зрительского удовольствия. Этот же механизм можно обнаружить в «Безумцах».

Фильм Сирка повествует о романтических отношениях вдовы из высшего среднего класса Кэри Скотт и ее садовника Рона Кирби. В самом начале этот роман позволяет Кэри выйти из-под давления социальных ожиданий, норм и габитуса высшего света небольшого городка Новой Англии, в котором проживают герои картины. Благодаря Рону Кэри встречает людей из более низких социальных слоев, которые, однако, кажутся ей намного более свободными от условностей, чем представители близких ей кругов. Но социальное давление все же оказывается слишком сильным: и дети Кэри, и затем другие представители высшего среднего класса не принимают ни ее саму, ни Рона, что в результате приводит их к разрыву. В соответствии с канонам мелодрамы счастье, которое вот-вот должно было наступить, неожиданно оказывается невозможным.

Сирк иллюстрирует и проблематизирует сдерживающую и разъединяющую силу социального класса, возраста, гендера а также связанных с ними нормативных ожиданий общества. Эта тема развивается в фассбиндеровской ленте «Страх съедает душу», в которой к классовым, возрастным и гендерным ограничениям добавляются расово-этнические. В этой ленте шестидесятилетняя вдова Эми Куровски знакомится с рабочим марокканского происхождения Али, с которым они начинают жить вместе, но дети и коллеги Эми воспринимают их сожительство крайне негативно, так что в итоге героиня оказывает-

8. Подробнее о критике социальных норм в указанных в тексте фильмах см.: *Mulvey L. Notes on Sirk and Melodrama // Movie. Winter 1977–1978. № 25. P. 53–56; Willis S. The Politics of Disappointment: Todd Haynes Rewrites Douglas Sirk // Camera Obscura. 2003. Vol. 18. № 3 (54). P. 131–176; Skvirsky S. A. The Price of Heaven: Remaking Politics in All that Heaven Allows, Ali: Fear Eats the Soul, and Far from Heaven // Cinema Journal. Spring 2008. Vol. 47. Iss. 3. P. 90–121.*

ся перед выбором: остаться с Али в изоляции или отказаться от Али и быть с детьми и коллегами.

В начале 2000-х годов Хейнс методично и скрупулезно воссоздает атмосферу, интерьеры, костюмы, поведение белых американцев верхнего среднего класса середины 1950-х — той же эпохи, которая изображена и в «Безумцах». Однако Хейнс имитирует не просто жизнь 50-х, а жизнь 50-х, как она изображена у Сирка. Он копирует многие визуальные и музыкальные элементы сирковской мелодрамы и даже заимствует у последнего базовую метафору небес (рая) в названии ленты. В факте копирования Хейнсом Сирка можно легко убедиться, посмотрев открывающие оба фильма кадры. Это общие планы площадей маленьких провинциальных городков осенью. Камера движется сверху вниз — от циферблата часов через ярко оранжевую листву к замедляющей свое движение голубой машине. Даже модели машин в обоих фильмах очень похожи.

Так же, как и у Сирка, райская гармония в картине Хейнса оказывается чрезвычайно хрупкой. Домохозяйка Кэти узнает, что ее муж — гей. Она начинает отдаляться от мужа, постепенно сближаясь с чернокожим садовником Реймондом. Сюжет «Вдали от рая» в целом повторяет канву «Все, что дозволено небесами», однако к параметрам социального анализа, введенным Сирком и Фассбиндером, а именно к классу, расе, этничности и возрасту, добавляется еще и сексуальная ориентация.

Время в фильмах Сирка и Фассбиндера совпадает со временем выхода самих фильмов. Иными словами, зрители, смотревшие эти фильмы сразу после их выхода на экраны, видели в них своих современников. Иначе обстоит дело в случаях с работой Тодда Хейнса и «Безумцами». В них изначально присутствует разрыв между временем действия и временем создания фильмов. В 1955 и 1974 годах фильмы Сирка и Фассбиндера воспринимались как фильмы о героях, современных первому поколению их зрителей 50-х и 70-х соответственно. Теперь они воспринимаются как фильмы о 50-х и 70-х, снятые в 50-х и 70-х. Фильм Хейнса и сериал Вернера воспринимаются как произведения о 50-х и 60-х, снятые в 2000-е. То есть если некогда можно было сказать, что фильмы Сирка и Фассбиндера — это фильмы о настоящем, то этого никогда нельзя было сказать о лентах Хейнса и Вернера. Полагаю, что именно это обстоятельство придает работам последних дополнительную степень критичности по отношению к социальным нормам. Сирк и Фассбиндер могут быть восприняты как критики своих современников, Хейнс и Вернер — как критики как своих современников, так и норм прошлого.

Иными словами, я утверждаю, что фильм о настоящем может проблематизировать только настоящее. Фильмы же о прошлом,

такие как «Вдали от рая» и «Безумцы», обладают более широким диапазоном возможностей. Во-первых, они могут проблематизировать прошлое, положительно оценивая настоящее. То есть они могут описывать эволюцию социальных норм, критически оценивать прошлое и выражать убежденность в том, что все его ограничения уже преодолены в настоящем. Я называю этот подход прогрессистским. Во-вторых, они могут одинаково критически оценивать нормы прошлого и настоящего. В этом смысле как фильм Хейнса, так и сериал «Безумцы» несут в себе вызов нормам настоящего, считающимся естественными и сами собой разумеющимися. В-третьих, зритель может оценивать положительно как прошлое-в-фильме, так и свое собственное зрительское настоящее. В-четвертых, он может оценивать критически лишь свое зрительское настоящее. Наконец, в-пятых, зритель может полностью идентифицироваться с персонажами и просто не брать в расчет свое зрительское настоящее.

На этот тезис могут быть три возражения. Во-первых, критику настоящего через настоящее, разумеется, можно экстраполировать и на прошлое. Например, из критики Сирка можно было бы вывести также критику норм раннего Нового времени, Средневековья или Античности. Однако это означало бы выйти далеко за рамки представленного в фильме момента времени, то есть предполагало бы дополнительные умственные усилия и специальные оправдания.

Вторым возражением может быть тезис о том, что несовпадение времен действия и создания не является необходимым условием для проблематизации прошлого и настоящего. Не является ли в этом случае релевантным лишь время зрителя? Иными словами, не равнозначен ли эффект от увиденного сейчас фильма Сирка эффекту от просмотра ленты Хейнса? Скорее всего, не равнозначен, ибо в случае Хейнса зритель получает возможность не только идентифицироваться с героями его картины, но и соотнести себя с информационным полем, в которое режиссер предположительно был погружен в период создания фильма. Именно такое соотнесение и позволяет рассматривать фильм Хейнса как инструмент рефлексии, а фильм Сирка — как наивное копирование реальности, даже если внешне многие их сцены идентичны. Странно было бы ожидать от Хейнса неосведомленности о чем-то, что известно большинству его зрителей, например о расовых или гендерных проблемах современного ему общества. Допущение о наивности Хейнса было бы малоубедительным. Вместо этого такой зритель будет склонен интересоваться причинами кажущейся наивности режиссера и, скорее всего, заключит, что это не наивность, но эффект наивности, примененный с определенной целью — бросить вызов

наивности некритически мыслящего зрителя. В то время как ни в отношении Сирка, ни в отношении Хейнса нельзя с полной уверенностью утверждать, что какие-то элементы их картин использованы намеренно, а другие — наивно и неосознанно восприняты из окружающей их действительности, зритель будет склонен приписывать фильмам тем бóльшую рефлексивность, чем позднее они сняты. Такая установка базируется на допущении, что, изображая прошлое, современные режиссеры относятся к своему материалу более ответственно, чем режиссеры прошлого — к изображению их настоящего.

Здесь может возникнуть еще и третье возражение: в чем особенность сериала «Безумцы» по сравнению с любыми другими историческими фильмами? Скажем, чем он отличается от фильма «Король говорит!» (2010)? Между 30-ми годами XX века, в которых разворачиваются события фильма, и временем его выхода тоже есть временная дистанция. Означает ли это, что «Король говорит!» — фильм о денатурализации социальных норм?

Думаю, не означает, так как утверждение, будто некий артефакт культуры содержит в себе рефлексю над социальным давлением, требует наличия определенных маркеров такой рефлексии. В отличие от фильма «Король говорит!» «Безумцы» эти маркеры в себе содержат. В следующих двух разделах статьи я попытаюсь описать некоторые из них, которые относятся к нормативности, связанной с окружающей средой и представлениями о чистоте и мусоре, а также к тому, что Джудит Батлер назвала перформативностью гендера⁹. Начну с экологической тематики.

ЭКОЛОГИЯ

Одним из кинематографических маркеров рефлексии над нормами служит особенно пристальное кинематографическое внимание к габитусу, то есть к ходу мыслей, поведению и внешнему облику персонажей. Это внимание выражается в крупных и длинных планах и специфических ракурсах, подчеркивающих те или иные детали кадра. Проиллюстрирую это на примере одной из сцен седьмого эпизода второго сезона «Безумцев».

В этой сцене Дон Дрейпер, его жена Бетти и их дети Салли и Бобби устраивают пикник на обочине шоссе¹⁰. Они располага-

9. Butler J. Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York and London: Routledge, 2002. Ebook.

10. См. сцену целиком: *twotangent*. Mad Men Picnic // YouTube. 5.07.2010. URL: http://youtu.be/r0REnVhd_og.

ются на широком покрывале среди деревьев. Рядом с собой она ставит радиоприемник, передающий веселую песню *I'm in Love* группы *The Pentagons*. Бетти и Салли играют в шашки, Дон пьет пиво из банки. Бобби говорит, что хочет в туалет, и Дон предлагает ему пойти за дерево, где никто его не увидит. После того как Бобби убегает, Дон говорит, обращаясь к Салли, что им, детям, повезло: когда он, Дон, был маленьким мальчиком и жил на ферме в деревне, сортир находился в отдельном строении во дворе, и в темную ночь, когда на небе не было луны, приходилось добираться до него, держась за веревку. На что Салли замечает, что рада, что не живет в те времена.

Зритель может проинтерпретировать эту фразу беззаботной Салли пятью описанными в конце последнего раздела способами. Первый — идентификация с Салли и восприятие ее восторга от современности как собственного. Шутливый тон, с которым Салли произносит эту фразу, наряду с веселой музыкой и птичьим пением в качестве фона были бы в этом случае проинтерпретированы как символы торжества высоких жизненных стандартов, характерных для начала 1960-х, по сравнению с предшествующими десятилетиями. При таком взгляде зритель оказывается помещенным в исторический момент, из которого говорит Салли, и не стремится выйти из него к своему, зрительскому, настоящему.

В оставшихся четырех вариантах зритель учитывает как время речи Салли, так и свое собственное. Так, во втором варианте он положительно оценивает как 60-е, так и собственное настоящее, нарциссистски экстраполируя оптимизм Салли на свое время. В третьем варианте зритель положительно воспринимает время Салли, но критически оценивает свое настоящее. Четвертая возможность, напротив, предполагает, что зритель не разделяет восторженности Салли по отношению к 60-м, но одобряет особенности своей эпохи. Здесь мы сталкиваемся с тем, что выше я назвал прогрессистским прочтением: зритель информирован о темных сторонах времени героя, но рассматривает их как преодоленные. И наконец, пятая возможность — критическое восприятие как времени героини, так и зрительского времени. Это то, что я выше назвал критическим прочтением.

Последние четыре позиции становятся возможными, если зритель перестает отождествлять себя со временем Салли. Последняя диспозиция исключает возможность соотнесения зрителя и со своим собственным временем. Условием такого растождествления выступает принадлежность создателей и зрителей фильма о прошлом к одному историческому моменту. Зная, что авторы не принадлежат к изображаемому времени, но являются современниками зрителя, последний может дистанцироваться от изо-

бражаемого прошлого, предполагая аналогичное предварительное дистанцирование создателей. В дальнейшем зритель может испытать отстранение и в отношении собственного настоящего.

Вернемся к анализируемой сцене. Спустя несколько мгновений после того, как Салли произносит фразу «Я рада, что мы не жили в те времена», беззаботно-веселое выражение ее лица резко сменяется серьезно-взволнованным и она спрашивает родителей: «Мы богатые?» В ответ Бетти и Дон обмениваются короткими удивленными взглядами, что, впрочем, никак не меняет общей безмятежности их облика и поз. Словно бы получив от Дона санкцию на ответ, Бетти сообщает Салли, что говорить о деньгах неприлично.

Эта мелкая деталь, в которой зрительский фокус вновь, как и при словах Салли о «тех временах», обращается на дискурсивную рамку происходящих событий, на этот раз, однако, отсылает к проблематизации социального класса. Этические нормы, устанавливающие рамки уместного и недопустимого, носителями которых являются родители и которые артикулирует Бетти, пресекают обсуждение социального положения семьи Дрейперов. Имей такое обсуждение место, ситуация с сортиром во дворе обрела бы, вероятно, еще одно — социальное — измерение вплоть до полного вытеснения им измерения временного. Я хочу сказать, что Салли вполне могла бы заинтересоваться тем, не является ли туалет на улице признаком принадлежности семьи к определенному социальному классу и не живут ли по-прежнему люди низших слоев в тех условиях, в которых некогда жила семья Дона. Классовая проблематика тематизируется через родительский запрет говорить о ней, через дискурс родительской власти, исключаяющей обсуждение этого вопроса.

Семейство Дрейперов начинает собираться домой, и мы становимся свидетелями того, как Дон поднимается с земли, допивает пиво, забрасывает пустую банку вдаль. Затем он просит Бетти проверить, не испачканы ли у детей руки. На следующем общем плане Дон с детьми идет к машине, а Бетти стряхивает весь накопившийся за время пикника мусор с покрывала на траву, складывает покрывало, берет корзинки для пикника, свою шляпу и удаляется к стоящей на обочине шоссе машине. Семейство Дрейперов уезжает, и взгляду зрителя на несколько секунд предстает оставленная ими поляна с мусором.

Драматизм описанной сцены строится на неявном контрасте между заботой Дона и Бетти о чистоте рук их детей и полным пренебрежением к окружающей среде, между жизнеутверждающей песней *It in Love*, воплощающей восторг перед современностью, и едва намеченной темой прожитого в бедности детства Дона. Этот контраст приглашает зрителя к рефлексии над

социальными нормами. Еще одним ее маркером и побудительным мотивом выступает операторская работа, а именно длинный общий план, снятый неподвижной, как бы подглядывающей за героями камерой, которая не следует за ними, но лишь безразлично запечатлевает оставленный Дрейперами мусор. Данная сцена начинается с планов, снятых той же отстраненной по отношению к героям камерой, — сначала из-за двери машины, затем почти с той же позиции (из глубины парка), что и в самом конце, до тех пор, пока наконец камера не схватывает героев крупным планом. Ее отстраненность к этому моменту уже не столь очевидна: она максимально приближается к героям, мимикрирует под их взгляды, никогда, однако, с ними не совпадая. Отстранение, которое вновь проявляется в конце сцены, создает у зрителя ощущение подсматривания. Такой взгляд криминализует сцену, превращая зрителя из нейтрального или сочувствующего героям — вплоть до идентификации — в невольного свидетеля или даже участника преступления. Идентификация зрителя со взглядом камеры, а взгляда камеры — с воображаемым участником пикника, словно бы вписанного во взаимную телесную досягаемость, незаметно, но настойчиво устанавливается на протяжении всей описываемой сцены. Однако в самом ее конце эта связь резко разрывается: герои удаляются от зрителя, а затем и вовсе покидают пределы кадра, камера же вместе с идентифицировавшимся с ней, ставшим ее заложником зрителем остается.

Такая динамика — постепенная идентификация зрителя с героями и неожиданный разрыв установившейся между ними связи за счет выхода камеры из круга взаимной телесной досягаемости героев — совпадает с динамикой классической мелодрамы, в которой персонажи, казалось бы уже обретшие счастье, в самый последний момент понимают, что обманулись в своих ожиданиях и надеждах. Эта динамика содержит в себе мелодраматический эксцесс, излишек, пафос, который в данном случае подталкивает зрителя к проблематизации культурных норм, представлений о должном и запретном, о грязи и чистоте¹¹, о стандарте жизни и о связанном с ним социальном классе.

Кроме того, эта сцена предполагает два возможных прочтения в контексте вопроса о сконструированности социальных норм: прогрессистское и критическое. Прогрессистское прочтение исходит из возможности изображаемой в сцене ситуации

11. Идея подвижности границ между старыми вещами и мусором описана в статье: Бредникова О., Ткач О. «Грязная деревня» и «замусоренный город» (обыденные практики обращения с мусором в разных сообществах) // Антропологический форум. 2008. № 8. С. 338–352. URL: http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/008/08_07_brednikova-tkach_k.pdf.

в начале 1960-х годов, но принципиальной невозможности в настоящее время из-за изменившихся представлений о стандартах чистоты и практиках обращения с мусором в публичных пространствах. Это представление может быть верным, однако оно плохо согласуется с образом парка в самом фильме, в котором чета Дрейперов предстает своего рода Адамом и Евой, совершающими первородный экологический грех. Если бы все посетители парка вели себя так же, Дрейперы изначально оказались бы окружены горами мусора, а не первозданной чистотой.

В контексте всего вышеизложенного убедительным представляется второе — критическое — прочтение, в котором изображенная ситуация отказывается от претензий на реконструирование исторически достоверного положения дел, становясь вместо этого конструкцией, созданной, дабы проблематизировать нормы, принятые в качестве естественных на данный момент. Дополнительной перспективой в этом отношении могло бы послужить классовое измерение, позволяющее задаться вопросом о применимости различных эколого-этических норм к представителям разных социальных классов. Первое прочтение чревато нарциссистским прогрессистским самодовольством, которое можно пошатнуть, оспорив саму идею прогресса, что и происходит в разбираемой сцене с точки зрения второго прочтения.

ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ ГЕНДЕРА

Во втором эпизоде третьего сезона, действие которого разворачивается в 1963 году, команда рекламных дизайнеров под руководством Дона Дрейпера начинает работать над телевизионной рекламой диетической колы *Patio*. Они решают сделать ремейк песни «Пока, пташка» из одноименного фильма Джоджа Сиднея (*Bye, bye, birdie*, 1963). Слова песни, которую в фильме исполнила американская певица Энн-Маргрет Ульссон: «Пока, птичка, я буду очень сильно скучать по тебе, пока, птичка, почему тебе надо идти?», рекламщики из «Стерлинг-Купер» заменили на «Прощай, сахар, здорово, что тебя нет, прощай, сахар, привет, *Patio!*» и в четвертом эпизоде того же сезона демонстрируют клиентам результат¹². Последним получившийся клип не нравится, несмотря на то что работавшие над ним Пегги Олсон и художник Сальваторе Романо приложили немало усилий, чтобы актриса и антураж ролика были как можно ближе к образу Энн-Мар-

12. Оба клипа — оригинальный из фильма Сиднея и ремейк из «Безумцев» — см.: *MiseEnScenety*. Mad Men — Bye Bye Birdie vs. Patio Diet Cola Ad Comparison Video // YouTube. 11.10.09. URL: <http://youtu.be/s4TqjpcZ4Ow>.

грет и фильму Сиднея. Находясь у себя дома и, очевидно, готовясь ко сну, Пегги Олсон пытается симитировать перед зеркалом движения, мимику и голос своей почти однофамилицы¹³.

В самом начале этой сцены камера выплывает из-за дверного проема на уровне пояса Пегги. Облаченная в голубой халат и широкую ночную рубашку героиня стирает белье и аккуратно развешивает его на деревянной сушилке. Камера словно бы подкрадывается к ней, постепенно проникая в ее пространство, двигаясь справа налево, и уже затем поднимается выше, не привлекая, впрочем, внимания Пегги, — та целиком поглощена работой. В следующей, более короткой сцене камера снова движется справа налево, однако теперь дает общий план героини из другого конца гостиной, так что зритель уже не видит лица Пегги, но может охватить неясные, снятые в расфокусе очертания ее фигуры. Становится ясно, что Пегги в квартире одна и за ней никто не наблюдает. В следующем кадре предстает фигура Пегги, данная средним планом, однако бóльшую часть кадра занимает ее отражение в зеркале. От реальной Пегги остается лишь расфокусированная часть плеча. В фокусе находится ее отражение в зеркале. Примечательно, что в этом кадре от зрителя скрыта рама зеркала, что создает ощущение одновременного присутствия в кадре двух людей, погруженных в рембрандтовский темно-коричневый полумрак.

Пегги расчесывает волосы, затем на мгновение замирает, немного опускает голову, смотря при этом вверх, на ее лице появляется легкая улыбка, героиня полуоборачивается, смотрит на саму себя в зеркало из-за кокетливо приподнятого плеча, подобно Энн-Маргрет в клипе, и начинает напевать песню, имитируя характерные движения актрисы — то отступая от зеркала, то вновь приближаясь к нему. За этим следует долгий и очень внимательный взгляд Пегги в собственные глаза. Лишь после этого кадр сменяется другим, снятым с чуть более отдаленной позиции, из которой зритель уже видит границы зеркала. Пегги стоит перед зеркалом в мешковатой ночной рубашке и, словно бы внутренне смиряясь с тем, что никогда не станет Энн-Маргрет, опускает глаза на пол и снова принимается расчесывать волосы, будто имевшей только что место попытке примерить на себя образ популярной певицы не было вовсе.

В самой первой серии «Безумцев» Дон Дрейпер говорит о том, что реклама состоит в объяснении покупателям не полезности

13. В норвежской фамилии Пегги — *Olson* — не хватает еще одной «s» для полного совпадения со шведской фамилией Энн-Маргрет Ульссон (*Olsson*). См. анализируемую здесь сцену: *msmadgirl*. *Mad Men* — «Bye Bye Birdie» 3.02 // YouTube. 25.08.09. URL: <http://youtu.be/S6ISDT4rfiQ>.

рекламируемых вещей, но того, что они приносят счастье. Этот тезис, восходящий к идеям родоначальника современной рекламы Эдварда Бернейса¹⁴, дважды племянника Зигмунда Фрейда, означает, что реклама держится не на достоверной информации и рациональном выборе, но на желаниях и видимостях. Сведения о реальном положении дел не имеют никакого значения. Дон Дрейпер иллюстрирует эту мысль, отправляя в мусорную корзину многостраничный доклад, доказывающий, что, во-первых, сигареты с фильтром, отличающиеся более низким содержанием смолы и никотина, не вызывают рака, а во-вторых, что они могут быть связаны со своего рода волей к смерти и саморазрушению.

Несмотря на то что профессия производителей рекламы предполагает рефлексивное, отстраненное отношение к образам, Пегги Олсон уступает соблазну идентификации с «девушкой с экрана», что является необходимым условием эффективно создания желания и стимуляции его у потенциальных покупателей. С первой серии фильма, в которой Пегги Олсон приходит в офис «Стерлинг-Купер», тщательно подчеркивается ее отличие от доминирующего в компании габитуса секретарши. Джоан Холлоуей, мастерски владеющая всеми нюансами поведения и всем своим обликом воплощающая желанность для мужчин, советует Пегги выбрать менее детский образ. Попытки Пегги вести себя как Энн-Маргрет, то есть как еще один объект мужского желания, приводят ее к разочарованию, очевидному в описанной выше сцене у зеркала. Сила этого разочарования столь же велика, сколь и сдержанна. Смирение, с которым Пегги смотрит на свое отражение после этого короткого гендерного перформанса, соразмерна степени ее разочарования от сознания того, что она — не Энн-Маргрет и никогда не будет на нее похожа.

Эта сцена показывает также и то, что создаваемые медиа модели заставляют потребителей, даже тех, кто, как Пегги, отдает себе отчет в иллюзорной природе образов, соотносить себя с ними. Однако есть у этого сравнения и другая сторона — принципиальная невозможность насытить желание, о котором говорит Дон Дрейпер. Сравнение с социально сконструированной нормой под действием краткого соблазна ей соответствовать приводит Пегги к пониманию, что диетическая кола *Patio* не сделает из нее Энн-Маргрет.

Но если сцена с Пегги подчеркивает границы гендерной перформативности, то сцена с Сальваторе Романо, латентным геем,

14. Об истории возникновения этой идеи см.: *Стюарт Ю. PR! или Умение «раскручивать»*: Социальная история паблик рилейшнз. М.: Издательство АНО «Редакция Ежедневной Газеты», 2006. См. также документальный фильм Адама Кёртиса «Век эгоизма» (*The Century of the Self*, 2002).

который также примеряет на себя образ Энн-Маргрет, говорит, скорее, о подвижности перформативно устанавливаемых гендерных границ.

О гомосексуальности Сальваторе Романо зритель начинает догадываться после восьмого эпизода первого сезона, в котором Сал встречается в ресторане с неким Элиотом, а также после седьмого эпизода второго сезона, в котором Сальваторе трепетно держит в руках зажигалку Кена. Однако неопровержимое доказательство дает лишь первый эпизод третьего сезона, когда Сал целуется с работником отеля¹⁵. В следующем эпизоде о гомосексуальности Сальваторе начинает догадываться и его жена Китти¹⁶. В этой сцене она пытается разобраться в причинах безразличия к ней со стороны Сала, одновременно ставя под сомнение и усиливая стереотипные нормативные ожидания, предъявляемые к мужчинам вообще. «Почему вы, мужчины, так стесняетесь поделиться своими эмоциями?» — начинает с вопроса Китти, а потом, когда Сал объясняет ей, что поглощен работой над роликом колы *Patio*, который должен быть снят на следующий день, с надеждой, полуутвердительно-полувопросительно заявляет: «Значит, вся эта твоя отстраненность была связана с этим проектом, и завтра твое дело триумфально завершится, и ты придешь домой как герой-завоеватель!» Сал испытывает смущение как от самого разговора, так, по-видимому, и от желания Китти видеть в нем стереотипного сильного мужчину, стремящегося к доминированию.

В продолжении сцены Сал начинает пересказывать Китти сюжет ролика *Patio* и совершенно преображается в этот момент: исчезает смущение, уходит закрытость, он вскакивает с кровати, на которой безвольно лежал прежде, и начинает изображать Энн-Маргрет, подбираясь к оригиналу гораздо ближе, чем это удастся Пегги Олсон. В манерности его движений нет ничего от героя-завоевателя. Пробудившуюся было радость Китти по поводу того, что Сал наконец начал делиться с ней своими мыслями и эмоциями, вскоре сменяет смятение, а затем и шок от неожиданной и, возможно, не вполне осознанной пока догадки о гомосексуальности мужа. О ее смятении свидетельствуют потрясенный взгляд и застывшая улыбка. Сцена завершается объятиями супругов, но они больше не смотрят друг на друга. На лице Сала можно прочитать умиротворение от того, что он

15. См.: *msmadgirl*. Mad Men — «The one I have at home is different» 3.1 // YouTube. 17.08.09. URL: <http://youtu.be/RxOcgUQPUI>.

16. См. сцену с Сальваторе из четвертого эпизода третьего сезона: *chitrow*. Mad Men Bye Bye Birdie Sal // YouTube. 18.03.12. URL: <http://youtu.be/h4Rm3ZX004s>.

поделился чем-то по-настоящему его волнующим, на лице Китти, напротив, — боль и горечь от только что сделанного, но еще не осмысленного открытия.

Сконструированный авторами фильма «Пока, пташка» образ женственности, в котором смешивается подчинение мужчине, негодование по поводу его ухода, преданность, желание соблазнять и подчинять, позволяет Салу проявить свою гомосексуальность, а Пегги — осознать собственное несоответствие стереотипу женственности. Примечательно, что в обоих случаях обнаруживается диалектика социальной конструкции и естественности: образ Энн-Маргрет проявляет своего рода побочный эффект, давая отчетливее проявиться подавленным, скрытым прежде чертам личности Пегги и Сала. В несовпадении с образом Пегги проступает ее протофеминизм, в совпадении с ним Сала проявляется его гомосексуальность. Фигура Энн-Маргрет, таким образом, позволяет зрителю ощутить незримо присутствующее социальное давление, которое задает контуры и рамки индивидуального поведения. Однако эту деконструкцию условности и социальной обусловленности гендерного поведения сложно назвать радикальной. Феминизм Пегги и гомосексуальность Сала могут быть увидены в этой перспективе как нечто естественное по отношению к социально одобряемым и транслируемым медийно стандартным моделям женственности и мужественности. Эти эпизоды указывают на то, что стандартные конвенции, которым не подчиняются Сал и Пегги, условны, однако неконвенциональное поведение этих двух персонажей — естественно. Такое прочтение не вполне согласуется с радикальным сомнением в духе Джудит Батлер в существовании гендерных сущностей. В перспективе поведение Пегги и Сала могут стать основой новых конвенций, на этот раз уже конвенций феминистского и гомосексуального поведенческих кодов, что может потребовать дальнейшей деконструкции. Эпизоды с пикником и клипом с Энн-Маргрет демонстрируют нормативный характер моделей и указывают на границы этой нормативности, то, что можно было бы назвать изначальным и естественным по отношению к надстраиваемому обществом.

Однако, если пойти чуть дальше, можно обнаружить, что как сцена пикника, так и разобранный выше сюжет, касающийся гендерной темы, могут быть прочитаны как прогрессистски, так и критически. Прогрессистское прочтение состояло бы в подчеркивании узкого спектра допустимых форм сексуального самовыражения в 1960-х, ограничивающих прежде всего геев и женщин, по сравнению с большей свободой в настоящем. Критическое же прочтение предполагало бы попытку экстраполировать социально-конструктивистскую и перфор-

мативную парадигму с деконструкции образа женственности Энн-Маргрет на то, что прежде казалось естественным, а именно на нестандартность Пегги или гомосексуальность Сала. Другими словами, это означало бы сомнение в сконструированности не только норм 60-х, но и норм 2000-х. Вопрос, который может возникнуть в результате такого критического вопрошания, будет следующим: не подчинены ли образы феминизма и гомосексуальности в настоящее время таким же жестким нормам репрезентации, каким были подчинены нормы изображения «стандартной» женской и мужской сексуальности в 60-х? Как и в случае с пикником, вопрос о том, изображено в «Безумцах» реальное положение дел начала 60-х или нет, утрачивает свою остроту: вопрос о том, ограничены ли люди в 2000-х так же, как были ограничены в 60-х, остается острым вне зависимости от того, изображает ли сериал «реальные» 60-е или нет.

* * *

Подводя итог, хотелось бы еще раз повторить главный тезис этой статьи, состоящий в том, что одной из причин удовольствия от сериала «Безумцы» наряду с ностальгией, мелодраматичностью и актуализацией запретных дискриминационных установок может быть его способность актуализировать у зрителей критическую установку по отношению к социальной нормативности. При этом они могут выбирать между «легкой» и «продвинутой» версиями критичности. В первой критика направлена лишь на прошлое и предполагает веру в то, что его негативные стороны преодолены в настоящем. Я назвал такую версию прогрессистской. Вторая версия, которую в тексте статьи я определяю как критическую, заключается во внимании к нормативному давлению как в прошлом, так и в настоящем. В рамках этой версии осуществляется двойная критика — прошлого и настоящего через образы прошлого. Я пытался показать, что второй тип прочтения более вероятен в силу того, что авторы и зрители сериала принадлежат одному и тому же временному моменту.

REFERENCES

- Barthes R. *Mifologii* [Mythologies]. Moskva, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh, 2000.
- Brednikova O., Tkach O. «Griaznaia derevnia» i «zamusorenniy gorod» (obyednyye praktiki obrashcheniia s musorom v raznykh soobshchestvakh) ["Dirty Village" and "Littered City". Ordinary Practices of Garbage Handling among Different Communities]. *Antropologicheskii forum* [Anthropological Forum], 2008, no. 8, pp. 338–352. Available at: http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/008/08_07_brednikova-tkach_k.pdf.
- Brooks P. *The Melodramatic Imagination*. New Haven, CT, Yale University Press, 1995.

- Butler J. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London, Routledge, 2002.
- chitrow. Mad Men Bye Bye Birdie Sal. *YouTube*, March 18, 2012. Available at: <http://youtu.be/h4Rm3ZXOO4s>.
- Cromb B. "The Good Place" and "The Place That Cannot Be": Politics, Melodrama and Utopia. *Analyzing Mad Men. Critical Essays on the Television Series* (ed. S. F. Stoddart). Jefferson, NC, London, McFarland & Company Inc. Publishers, 2011, pp. 960–1146.
- Davidson D. "A Mother Like You": Pregnancy, the Maternal, and Nostalgia. *Analyzing Mad Men. Critical Essays on the Television Series* (ed. S. F. Stoddart). Jefferson, NC, London, McFarland & Company Inc. Publishers, 2011, pp. 1966–2260.
- Edgerton G. R., ed. *Mad Men. Dream Come True TV*. London, I. B. Tauris & Co Ltd., 2011.
- Gledhill Ch., ed. *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London, British Film Institute, 1987.
- Krouse T. Every Woman Is a Jackie or a Marilyn: The Problematics of Nostalgia. *Analyzing Mad Men. Critical Essays on the Television Series* (ed. S. F. Stoddart). Jefferson, NC, London, McFarland & Company Inc. Publishers, 2011, pp. 2757–3061.
- MiseEnScenity. Mad Men — Bye Bye Birdie vs. Patio Diet Cola Ad Comparison Video. *YouTube*, October 11, 2009. Available at: <http://youtu.be/s4TjpcZ4Ow>.
- msmadgirl. Mad Men — "Bye Bye Birdie" 3.02. *YouTube*, August 25, 2009. Available at: <http://youtu.be/S6ISDT4rfiQ>.
- msmadgirl. Mad Men — "The one I have at home is different" 3.1. *YouTube*, August 17, 2009. Available at: <http://youtu.be/RxOcgUQPUI>.
- Mulvey L. Notes on Sirk and Melodrama. *Movie*, Winter 1977–1978, no. 25, pp. 53–56.
- Murugan M. L. Maidenform: Temporalities of Fashion, Femininity, and Feminism. *Analyzing Mad Men. Critical Essays on the Television Series* (ed. S. F. Stoddart). Jefferson, NC, London, McFarland & Company Inc. Publishers, 2011, pp. 2441–2756.
- Skvirsky S. A. The Price of Heaven: Remaking Politics in All that Heaven Allows, Ali: Fear Eats the Soul, and Far from Heaven. *Cinema Journal*, Spring 2008, vol. 47, iss. 3, pp. 90–121.
- Sotnikova A. V predyushchikh seriikh. Chetyre sezona «Mad Men» v slovakh i kartinakh [Previously on... Four Seasons of Mad Man in Words and Pictures]. *Afisha*, March 27, 2012. Available at: <http://www.afisha.ru/article/mad-men-recap/>.
- South J. B., Carveth R. *Mad Men and Philosophy: Nothing Is as It Seems*. Hoboken, NJ, Wiley, 2010.
- Sprengler Ch. Complicating Camelot: Surface Realism and Deliberate Archaism. *Analyzing Mad Men. Critical Essays on the Television Series* (ed. S. F. Stoddart). Jefferson, NC, London, McFarland & Company Inc. Publishers, 2011, pp. 3496–3793.
- Stoddart S. Camelot Regained. *Analyzing Mad Men. Critical Essays on the Television Series* (ed. S. F. Stoddart). Jefferson, NC, London, McFarland & Company Inc. Publishers, 2011, pp. 3064–3495.
- Stoddart S. F., ed. *Analyzing Mad Men. Critical Essays on the Television Series*. Jefferson, NC, London, McFarland & Company Inc. Publishers, 2011.
- Stuart E. *PR! ili Umenie "raskruchivat'": Sotsial'naia istoriia publik rileyshnz* [PR! A Social History of Spin]. Moskva, Redaktsiia Ezhednevnoi Gazety, 2006.
- twotangent. Mad Men Picnic. *YouTube*, July 5, 2010. Available at: http://youtu.be/ROEnVhd_og.
- Willis S. The Politics of Disappointment: Todd Haynes Rewrites Douglas Sirk. *Came-ra Obscura*, 2003, vol. 18, no. 3 (54), pp. 131–176.
- Witchel A. K vysokoi stepeni bezumstva. Piatyi sezon «Mad Men» [On High Degree of Madness. Fifth season of Mad Man]. *Afisha*, March 23, 2012. Available at: <http://www.afisha.ru/article/mad-men-r/>.