

УДК 791.234:316.367]:305-055.2

Цитування:

Молодіна А. О. Репрезентація квір-ідентичності у фільмі Девіда Лінча «Малголланд Драйв». *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 87-92.

Молодіна Альона Олексіївна,
аспірантка Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1791-3474>
amolodina@dakkim.edu.ua

Molodina A. (2021). Representations of queer identity in David Lynch's film Mulholland Drive. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 87-92 [in Ukrainian].

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КВІР-ІДЕНТИЧНОСТІ У ФІЛЬМІ ДЕВІДА ЛІНЧА «МАЛГОЛЛЕНД ДРАЙВ»

Метою статті є розкриття особливостей репрезентації квір-ідентичності у фільмі Девіда Лінча «Малголланд Драйв» (2001) та аналіз культурних ідеалів притаманних їй. **Методологія** дослідження. У статті застосовано комплексний міждисциплінарний підхід із використанням методологічного інструментарію культурології та квір-теорії, що базується на структурно-функціональному, семіотико-герменевтичному аналізі, психоаналітичній концепції суб'єкта Ж. Лакана. **Наукова новизна** полягає у тому що в рамках української культурології вперше здійснюється аналіз фільму Д. Лінча «Малголланд Драйв» в контексті квір-теорії. **Висновки.** Оскільки кінематограф є синтезом різних видів мистецтва, він надзвичайно багатогранно втілює культурні феномени та відтворює життєві реалії сьогодення. Аналіз особливостей репрезентації квір-ідентичності у фільмі Д. Лінча «Малголланд Драйв» крізь призму квір-теорії є дуже перспективним, адже ідентичність як феномен, що формується під тиском панівного дискурсу та соціального порядку набуває статусу культурної ілюзії або міфу, що демонструє наявні ідеали у культурі. Кіно в контексті квір-теорії є саморефлексійним, автократичним, небайдужим. Воно може створювати безпечний простір – і одночасно бути протестним виступом. Засоби за допомогою яких відбувається репрезентація квір-ідентичності можна простежити на всіх знакових рівнях (матеріальному, індексному, іконічному). На матеріальному рівні використовується великий план як знак, в якому співвідносяться всі персонажі фільму, не відокремлюючи гомосексуальних жінок візуально. На рівні індексного статусу створення образу гомосексуальної пари відбувається шляхом їх професії. Героїні належать до творчого середовища, в їх стосунках домінують роль виконує Даян. На іконічному рівні образи будуються за допомогою їх взаємозв'язку з суспільством. Героїні переживають внутрішні протиріччя між своїм психологічним станом, природною сутністю і соціальними нормами. Сексуальність, яка репрезентована у фільмі, містить в собі протистояння індивідуального та соціального. Виявляється тенденція до нормалізації зображення квір-ідентичності у кіно, у зв'язку зі змінами в суспільній свідомості. На основі аналізу виявлено, що у фільмі Д. Лінч показує гомосексуальність як таку, а не в канонічних моделях традиційних відносин.

Ключові слова: квір-ідентичність, квір-теорія, культурологія, культура, медіа, репрезентація, Девід Лінч.

Molodina Alena, a graduate student of the Department of Cultural Studies and Information Communications National Academy of Culture and Arts Management

Representations of queer identity in David Lynch's film Mulholland Drive

The purpose of the article. This essay considers the queer identity as a modern tragic figure through a reading of David Lynch's 2001 film Mulholland Drive. **Methodology.** The article uses a comprehensive interdisciplinary approach using the methodological tools of cultural studies and queer theory based on structural-functional, semiotic-hermeneutic analysis, as well as Lacan's psychoanalytic concept of the subject. **The scientific novelty.** Within the framework of the humanities, in particular cultural studies, the analysis of the film by David Lynch "Mulholland Drive" in the context of queer theory is carried out for the first time. **Conclusions.** Since cinematography is a synthesis of various types of art, it embodies cultural phenomena and reproduces realities of life. Analysis of the peculiarities of the representation of queer identity in David Lynch's film Mulholland Drive through the prism of queer theory, in which identity is nothing more than a phenomenon that forms under the pressure of the dominant discourse and social order gives it the status of a cultural illusion or myth, demonstrates existing ideals. Cinema in the context of queer theory is self-reflective, autocratic, not indifferent. It can create a safe space - and at the same time be a protest action. The means

by which the representation of a queer identity takes the place can be traced at all symbolic levels (material, index, iconic). At the material level, the grand plan is used as a sign in which all the characters in the film are related, without separating homosexual women visually. At the level of index status, the creation of the image of a homosexual couple is due to their profession. The heroines belong to the creative environment, in their relationship the dominant role is played by Diane. At the iconic level, images are constructed through their relationship with society. The heroines experience internal contradictions between their psychological state, natural nature, and social norms. The sexuality that is represented in the film contains a confrontation between the individual and the social. There is a tendency to normalize the image of queer identity in cinema, due to changes in the public consciousness. Based on the analysis, it was found that the film David Lynch reflects homosexuality as such, and not in the canonical models of traditional relationships.

Key words: Queer Studies, Film Studies, David Lynch, Queer Cinema, LGBT Studies.

Актуальність теми дослідження. Домінування екранної культури у повсякденному житті є одним з найважливіших факторів впливу на реальність людей, на їхній стиль, спосіб життя, цінності. В основі поняття екранної культури як синтезу фільмографії, ТБ і дигітальних технологій, лежить образ екрану – у психоаналітичному розумінні він – ширше, аніж просто дисплей чи монітор: воно означає «портал» у символічний порядок ідеології як системи панівних означників, що домінують у даному типі суспільства, тому синонім екрану часто виступає категорія «символічна гегемонія», яка інтерпелує індивіда у свій простір як у Символічне Реальне (закодоване у знаках колективного позасвідоме). Сучасне поле культури, відтак, саме перетворилося на екран, який створює реальність за допомогою уявних візуальних образів і втілює реальність найглибших шарів нашої психіки. Робота обумовлена необхідністю вивчення екранних технологій конструювання особистості, а також візуальних практик репрезентації її ідентичності. Ідентичність як символічна екранна репрезентація охоплює, як традиційні її патерни, так і маргінальні (постмодерні), які осмислюються з позиції впливу соціальних компонентів культурного контексту (мова йде про стать у її соціальному вимірі «третьої хвили» фемінізму, а також гендер й трансгресивні, екстрапольовані бажання й фантазми), адже незалежно від біологічних атрибутів, в з якими народжується людина, з точки зору постструктуралізму саме культура як знакова система визначає, що є нормою та ідеалом.

Парадоксальність складної художньої стилістики Д. Лінча як виразу негативної онтології з'являння у лаканізмі яскраво демонструє фільм «Малголланд Драйв», який досі докладно не аналізували у межах вітчизняних досліджень кінематографа, хоча посилання на нього як на високоякісне

втілення структурного психоаналізу мови містяться у роботах Б. Херцогенрафа, С. Жижека, Ю. Коваленко, утім, цей кінотекст ще не розглядався в контексті саме квір-теорії. Зокрема, велика увага приділялася галюцинаторним сценаріям життя персонажів, але яскраво продемонстрована у фільмі квір-ідентичність, розчинялася у пошуках містичних підтекстів, архетипів, кодів бажань тощо. Під квір-ідентичністю маємо на увазі людей, що виходять за межі будь-якої стабільної ідентичності, навіть незалежно від статі та гендеру, людей, що перебувають на маргіналіях культури. Бути «квір» означає відрізнятись від загальної більшості не тільки на рівні сексуальної поведінки, але й на рівні світогляду, зовнішності, моральних цінностей. Т. де Лауретіс, вивчаючи сексуальність ЛГБТ, вводить в науковий дискурс термін «queer» [11], наголошуючи на тому, що ця сексуальність не є відхиленням від гетеросексуальності, а є певною моделлю гендерної та сексуальної ідентичності, що базується на деконструкції статевих опозицій «чоловіче/жіноче» та бінарних сексуальних опозиціях «гетеросексуальність/гомосексуальність».

Герої фільмографії Д. Лінча є квір-персонажами у сенсі своєї прикордонної невротичної ситуації незалежно від проблем сексуальності (які теж мають місце) – у цьому полягає головний філософський, психоаналітичний та культурологічний посыл нашого дослідження. Широке й вузьке розуміння понять «квір» та «екран» спонукають нас до синтезу класичної та неklasичної картин світу, структурного психоаналізу та постмодернізму.

Аналіз досліджень і публікацій. Наскільки нам відомо, комплексний семіотичний та семантичний аналіз фільму «Малголланд Драйв» у межах вітчизняних досліджень кінематографа з позиції квір-теорії ще не було проведено. Проте існують

нечисельні західні дослідження. Зокрема, Міша Монг аналізує «Малголлєнд Драйв» як фільм жахів з позиції репрезентації квір-ідентичності [13]. Дослідниця визначає жах через теорію З. Фрейда, відзначаючи, суб'єктивізацію жаху різних людей через їх позасвідоме, а також переосмислює архаїчні уявлення про сексуальні відмінності в сучасному фільмі жаху. Утім, нумінозний страх перед «Пустелею Реального» – зянням власного позасвідомого – є класичною тезою постлаканізму, яку активно просувають М. Божович, А. Зупанчич та М. Долар услід за Ж.А. Міллером, С. Жижеком й Б. Херцогенрафом. Хізер К. Лав аналізує жіноче гомосексуальне бажання як приклад чоловічої фантазії. На її думку, фільм пропонує дослідження жіночої гомосексуальності через її зв'язок з фантазією та бажанням. У статті розглядається образ жіночої гомосексуальності в контексті культурних стереотипів [12]. У межах вітчизняних досліджень В. Суковата аналізує персонажів серіалу Д. Лінча «Твін Пікс» в контексті теорій Іншого, з дотичної до квір-досліджень позиції та з точки зору архетипів американської масової культури, до якої, до речі, сам Д. Лінч ставився через подвійне кодування вельми іронічно. Це доводить що у серіалі образи Іншого репрезентують альтернативну за відношенням до традиційної, форму суб'єктивності [8] і водночас засвідчують парадоксальність художнього та психологічного світу великого режисера, семантика кінописьма якого не вкладається у певну одну методологію.

Мета дослідження – комплексне розкриття особливостей візуальної та символічної репрезентації квір-ідентичності у фільмі Девіда Лінча «Малголлєнд Драйв» на підставі міждисциплінарного синтезу структурного психоаналізу «розколотого суб'єкта» Ж. Лакана на постструктуралістській «смерті суб'єкта» у постмодерні.

Виклад основного матеріалу. В рамках дослідження ми використовуємо поняття «квір» як образ мислення, що не відповідає гетеросексуальності або бінарним гендерним конструкціям, а замість цього являє більш мінливу концепцію ідентичності [10], яка з культурологічної точки зору тяжіє до ризому та транскультури, а в кіно передається через перемикування кодів між уявним та реальним нарративами життя персонажів, між їх сновидінням (маренням) та травматичною

дійсністю, причому обидва плани буття виявляються однаково трагічними: світ фантазмів та світ життя постають катастрофами.

Використовуючи критерії відбору фільмів для аналізу, розроблені Л. Гоц [4, 65] та адаптовані до квір-тематики: репрезентації квір приділяється значна увага в фільмі; один або кілька головних персонажів фільму є представником квір: Даян Селвін та Камілла Роудс.

Фільм складається із двох частин і поєднує два плани: Уявне і Реальне. Мова йде про світ мрій, фасцинацій, ілюзій та самозаспокоювальних історій, крізь сновидіння яких, крізь марення яких, «продирається» монструозне Реальне (позасвідоме). В першій частині йдеться про темноволосу дівчину Ріту, яка була пасажиркою лімузина, що потрапив в аварію. Дівчина втрачає в результаті аварії пам'ять, сходить з траси й забирається в порожній, як їй здається, будинок. Але в будинку виявляється інша дівчина, блондинка Бетті, талановита молода акторка ніжного зовнішнього вигляду, з трепетним характером і невинним норвом. Вони разом намагаються відшукати відповіді на те, що сталося з Рітою. Звісно, психоаналіз вимагає від нас деконструкції кінотексту, вчитування у його підтекст, роздирання завіси Символічного (мрії), за яким має приховуватися «рана» Реального.

Друга частина фільму показує, що, справді, ми маємо справу не з поп-культурою, а з авторським елітарним кінематографом. Відкривається другий план фільму – світ репресивної реальності, – що приховувався за «символічними «швами», які прямо вказували на «рану» (справжнє) через ряд ознак: рух машини ззаду наперед нічною дорогою на початку фільму, фатичне (абсурдне, беззмістовне) мовлення поліцейських після аварії, що начебто сталася з Рітою, бачення Бетті власного мертвого тіла в незнайомому будинку, привиди монстрів, що ніби винурюють з-за стін, як образи долі (совісті), зрештою голос співачки у клубі «Мовчання», який тривав, попри фізичне вбивство її тіла, виконуючи психоаналітичну роль тригера, провокативного інструменту «розшивки», переходу від сновидіння до яві. Ніжна і навіть патріархальна Бетті з її блискучою кар'єрою голлівудської акторки на початку зоряного шляху виявилася озлобленою і явно маргінальною невдахою Даян Селвін, що

перебуває у глибокій депресії і вже біполярному розладі через нерозділене кохання до блискучої світської левиці, прекрасної сильної жінки Камілли, успішної акторки, яка у сновидіннях чи мареннях вже вмираючої Бетті прийняла образ коду її бажання, її фантазму як ідеального двійника (reit a): перетворена на умовну Ріту Камілла набуває уявний сценарій ідентичності, потрібної для Бетті, – вона анонімна, беззахисна, потребує допомоги та турботи, розгублена і позбавлена всього (у той час, як у житті – все навпаки).

Даяна, замисливши з помсти й ревності вбивство Камілли та не будучи в стані пережити танатологічний імпульс власного позасвідомого (а тим більше його практичну реалізацію), відкидає, витісняє і «забуває» про скоєне, занурюючись у марення, зшиваючи Реальне Уявним за допомогою Символічного (у ролі останнього слугують класичні ідеологічні образи американської мелодраматичної поп-культури – стара парочка з аеропорту, режисер і, особливо, ковбой у капелюхові, що постійно приходять Бетті-Даяні на допомогу): вона буде власний світ ілюзій, в якому ідентифікує себе з образом Бетті на противагу реальному стану речей, де режисери відмовляють їй у ролях, тривають на інерції та ентропії невдалі стосунки з коханою, яка, до того ж, є більш успішною у кар'єрі, чим викликає амбівалентне почуття зачарування й огиди в якості нумінозного ставлення до об'єкта бажання. Наприкінці фільму вона кінчає життя самогубством.

Фільм являє собою блискучий приклад психоаналітичної теорії сновидіння, за яким наступають після розриву означників відчуження та самознищення, а також квір-теорії яка становить собою розмитість граней ідентичності як улюблений метод Д. Лінча в цьому фільмі. Зазначимо, що мається на увазі не кроскультурні перетини всередині приписаної символічної ідентичності, а саме розрив між уявною ідентифікацією та реальним станом розколу суб'єкта з'являння. В межах квір-теорії реальність категорії статі та сексуальності також ставиться під сумнів. Категоризація по одній характеристиці є неповною (як на прикладі «стрічки Мьобіуса» демонструє нам Д. Лінч), існує проміжок між тим, що суб'єкт «робить» (прийняття символічної ролі) і тим, чим суб'єкт «є» (самість, Реальне). Ця опозиція дестабілізує категорію ідентичності, що покликана, зокрема, й ідентифікувати «сексуальний

суб'єкт» як травму і помістити індивіда в рамки однієї обмежувальної сексуальної орієнтації.

Якщо поєднати квір-теорію, структурний психоаналіз та memory studies у міждисциплінарному методологічному аналізі фільму, відкриваються нові горизонти типології пам'яті: наприклад, А. Ассман розділяє існування пам'яті на чотири рівні, що відрізняються просторово-часовим діапазоном та розміром групи: пам'ять індивіда, соціальної групи, політичного колективу, культури. Він зазначає, що ці групи формують різні ідентичності, які нерідко конфліктують між собою, що підтверджують напрацювання з фантазування навколо пам'яті М. Хальбвакса та П. Нора. Однак причетність індивідуума до багатьох ідентичностей дозволяє пам'яті вбирати набагато більше, ніж власний індивідуальний досвід [1, 20]: до складу автобіографічних рамок пам'яті входять історична, соціальна, політична та інші її види, з яких Бетті-Даяна конструє уявний спогад, підмінивши ним реальний.

Поряд з дискусіями про пам'ять поширеним предметом досліджень є й поняття травматичної події, суб'єктом якої постає Даяна. Травма стає ідеологічним уявним жестом роздмухування рани та прологом до реваншизму, «має місце, коли члени будь-якого співтовариства вважають, що їх змусили пережити якісь події, що залишили незгладимий слід в їх свідомості та незворотним чином вплинули на їх ідентичність» [2, 5]. Підтвердженням травматизації людини з квір-ідентичністю стає досвід існування в гетеронормативному суспільстві, де вона є маргінальним суб'єктом дискурсу і практик, носієм травматичних спогадів, що створює нарратив жертви. В цьому відношенні віктимно показовим є образ Даяни, для якої травматичними подіями стають провал її як акторки та втрата коханої через зраду.

Блискуча ніцність Голлівуду, репрезентована у фільмі безмежним страхом, настільки лякає, що від цього розуміння можна померти. Дотичною до цього стає тема «культури замовчування» проблеми сексуального насильства [6]. Даяна отримала роль через вступ в сексуальні стосунки (а її уявний двійник беті – через щире захоплення її талантом). Даяна – персонаж-ідея, яка уособлює класову готовність актрис отримувати ролі таким чином. Бетті ж отримує священне благословення від умовних

«батьків» в аеропорті. Автор візуалізує базову соціальну травму, що призводить до втрати Даяною пам'яті, натякає, що цю проблему нібито всі забувають, в кіноіндустрії на неї «закривають очі». Реальне весь час проривається крізь Символічне. У цьому випадку базова соціальна травма Голлівуду і є Реальним, а не лише трагічна історія його маргінального «викидня» – Даяни. Також травматичною подією в житті Даяни стає приниження, що вона терпить на вечірці в Адама Кешера, де Камілла Роудс і Адам Кешер, попри її почуття, оголошують про своє одруження. Епізод з чаркою кави еспресо («Espresso» означає «видавлювати», «витіснити»), яку на вечірці п'є Даяна, натякає нам на початок її витіснення. І це є візуалізованою думкою про те, що «в основі квір-теорії лежить уявлення про витіснення – соціальне, політичне, психологічне – як механізм конструювання квір-ідентичності» [3].

Недарма стосункам Даян і Камілли у фільмі приділено мало уваги. Репрезентація цих образів швидше втілює стереотипний погляд 1990-х років. Героїні належать до творчого середовища, в їх стосунках домінують роль виконує Камілла, яка садистично керує Даяною, у сновидінні ж кохання Бетті та Ріти романтизується, а Бетті (перетворена Даяна) бере шефство над беззахисною Каміллою. Камілла представлена бісексуальною ідентичністю, що тяжіє до осіб як своєї, так і протилежної статі. «Квір» в цьому фільмі характеризує не просто маргінальну сексуальність, а апелює до категорії маргінальності як такої, трансгресивної сексуальності, яка «розширює кордони традиційного соціального кругозору, вираженого в системі класичних бінарних опозицій – жінка/чоловік, гей/лесбійка» [3], яку можна продовжити опозиціями *приватне/публічне, невдача/успіх*. У глобальному світі цифрового мультикультурного капіталізму приватне та публічне через мережу піддаються взаємній компресії, так що розмивається межа між громадським та особистим, Реальним та Символічним, обценним та сценою, полегшуючи символізацію непристойного та одночасно його прямий вихід назовні.

Висновок. У здійсненому дослідженні ми синтезували структурний аналіз Ж. Лакана, постлаканизм, постструктуралізм, квір-теорію (разом з квір-критикою) та memory studies для

аналізу розколотої ідентичності квір-суб'єкта, де розходження символічних означників та реальних означуваних відбувається у момент розриву між світом марення та світом дійсності. Сюрреалістична фільмографія Д. Лінча, поєднуючи модерн та постмодерн, класичну та некласичну картини світу, синтезує проблеми квір із радикальною соціальною критикою та лаканівським психоаналізом. Таким чином, квір-теорія розширює свої горизонти на всі види діяльності, включаючи ті, які пов'язані з гендерними відхиленнями, ті, які включають у «квір» ненормативні форми сексуальності, та ті, які повертають до базових травм соціального життя взагалі. У фільмі Девід Лінч демонструє транссексуальність як складний набір культурних кодів індивідуальної активності та інституційної влади, які взаємодіють, щоб сформувати уявлення про те, що є відхиленням від норми. Репрезентуючи уявний рух Бетті до Реального Даяни, від символічної ролі (сну, зшивки) до монструозного пробудження (розшивки), ми досліджуємо її суб'єктивність як мінливість, що не зводиться до стабільної ідентичності.

Література

1. Ассман А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 323 с.
2. Александер Д. Культурная травма и коллективная идентичность // Социологический журнал. 2012. № 3. С. 6-40. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-travma-i-kollektivnaya-identichnost/viewer> (дата звернення: 02.01.2021).
3. Вершинина Д. Б., Горшков А. С. Эволюция квир-идентичности в Великобритании // Вестник Пермского университета. 2009. Вып.3(10). С. 77–86. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-kvir-identichnosti-v-velikobritanii-1/viewer> (дата звернення: 02.03.2021).
4. Гоц Л. С. Репрезентация магии в современной медиакulturі: дис. ... канд. культурології: 26.00.01. Харків, 2014. 200 с.
5. Жижек С. От симптома Джайса к симптому власти. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/kofr/2002/2001_05.htm (дата звернення 17.05.2021).
6. Жук Д. Культура молчания: как #metoo меняет законы в разных странах мира. URL: <https://www.forbes.ru/forbes-woman/401463-ne-perezhili-istorii-predprinimatelnic-kotorym-prishlos-zakryt-biznes-iz-za> (дата звернення 15.05.2021).

7. Коваленко Ю.С. Феномен реальності в культурі постмодерну: парадокси дистанціювання: дис. ... канд. культурології: 26.00.01. Київ, 2017. 233 с.

8. Суковатая В. «Визуальная антропология» Другого в сериале Дэвида Линча «Твин Пикс» как отражение американской массовой культуры // Сполучені Штати Америки у сучасному світі: політика, економіка, право, суспільство: збірник матеріалів II міжнародної науково-практичної конференції (м. Львів, 15 травня 2015 р.) / упоряд. Калитчак Р. Г., Зазуляк З. М. Львів, 2015. С. 595-603.

9. Херцогенраф Б. «Шоссе в никуда»: Линч и Лакан, кино и культурная патология. Русская антропологическая школа. Труды. Москва, 2005. Вып. 3. — URL: <https://euristem.livejournal.com/41151.html> (дата звернення 17.05.2021).

10. Ekeberg Bjorn. No hay banda. Prosthetic memory and identity in David Lynch's Mulholland Drive. URL: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusica/bjornekeberg.htm>. (дата звернення: 23.03. 2021).

11. Lauretis T. The Practice of love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire. Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press, 1994. 352 p.

12. Love, Heather. Spectacular Failure: The Figure of the Lesbian in Mulholland Drive / New Literary History. 2004. vol. 35. P. 117-132.

13. Misha Mond. Have you ever done this before?: How David Lynch's Mulholland Drive (2001) reimagines archaic notions of sexualized differences in contemporary horror cinema. URL: https://www.academia.edu/46647959/Have_you_ever_done_this_before_How_David_Lynch_s_Mulholland_Drive_2001_reimagines_archaic_notions_of_sexualized_differences_in_contemporary_horror_cinema. (дата звернення: 20.04. 2021).

References

1. Assman A. (2014). The Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Politics. Moscow: Novoeliteraturnoe obozrenie. [in Russian].

2. Aleksander D. (2012). Cultural trauma and collective identity. Sociological journal. 3, 6-40. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-travma-i-kollektivnaya-identichnost/viewer> [in Russian].

3. Vershinina D. B., Gorshkov A. S. (2009). The evolution of queer identity in the UK. Vestnik Permskogo universiteta. Is. 3(10). 77–86. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-kvir-identichnosti-v-velikobritanii-1/viewer> [in Russian].

4. Ghoc L. S. (2014). Representation of magic in modern media culture: Candidate's thesis in culturology: 26.00.01. Kharkiv [in Ukrainian].

5. Zhizhek S. From the Joyce symptom to the power symptom. Retrieved from: http://www.ruthenia.ru/logos/kofr/2002/2001_05.htm [in Russian].

6. Zhuk D. A culture of silence: how #metoo changes laws around the world. Retrieved from: <https://www.forbes.ru/forbes-woman/401463-ne-perezhili-istorii-predprinimatelnic-kotorym-prishlos-zakryt-biznes-iz-za> [in Russian].

7. Kovalenko Ju.S. (2017). The phenomenon of reality in postmodern culture: the paradoxes of distancing: Candidate's thesis in culturology: 26.00.01. Kyjiv [in Ukrainian].

8. Sukovataya V. (2015). Another's "Visual Anthropology" in David Lynch's "Twin Peaks" series as a reflection of American popular culture. The United States of America in the modern world: politics, economics, law, society: Proceedings of the 2 Scientific and Practical International Conference (Lviv, 15 of May 2015). Lviv, 595-603 [in Russian].

9. Khertsogenraf B. (2005). "Lost Highway": Lynch and Lacan, Film and Cultural Pathology. Russian anthropological school. Proceedings. Moscow, Retrieved from: <https://euristem.livejournal.com/41151.html> (data zvernennya 17.05.2021).

10. Ekeberg Bjorn (2005). No hay banda. Prosthetic memory and identity in David Lynch's Mulholland Drive. Retrieved from: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusica/bjornekeberg.htm>. [in English].

11. Lauretis T. (1994). The Practice of love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire. Bloomington, Indiana. Indiana University Press [in English].

12. Love, Heather. (2004). Spectacular Failure: The Figure of the Lesbian in Mulholland Drive. / New Literary History. vol. 35. P. 117-132 [in English].

13. Misha Mond (2020). Have you ever done this before?: How David Lynch's Mulholland Drive (2001). reimagines archaic notions of sexualized differences in contemporary horror cinema. Retrieved from: https://www.academia.edu/46647959/Have_you_ever_done_this_before_How_David_Lynch_s_Mulholland_Drive_2001_reimagines_archaic_notions_of_sexualized_differences_in_contemporary_horror_cinema [in English].

*Стаття надійшла до редакції 21.01.2021
Отримано після доопрацювання 15.02.2021
Прийнято до друку 22.02.2021*