DOI: <http://dx.doi.org/10.15688/jvolsu7.2015.4.10>

УДК 314.56

ББК 60.5

«ВОЙНА НЕВЕСТ»: МЕЖДУ ПОТРЕБЛЕНИЕМ И ПЕРЕЖИВАНИЕМ¹

Елена Геннадьевна Лактюхина

Кандидат социологических наук, доцент кафедры социологии,
Волгоградский государственный университет
Laktuchina@mail.ru, socpol@volsu.ru
просп. Университетский, 100, 400062 г. Волгоград, Российская Федерация

Георгий Вячеславович Антонов

Кандидат социологических наук, доцент кафедры социологии,
Волгоградский государственный университет
antonovgv@mail.ru, socpol@volsu.ru
просп. Университетский, 100, 400062 г. Волгоград, Российская Федерация

Аннотация. В статье представлены отдельные результаты аналитического социологического исследования, направленного на выявление глубины распространения ряда негативных тенденций в сфере брака и семьи в современной России. Проведен контент-анализ содержания фильма «Война невест» на предмет выявления транслируемых им брачно-семейных ценностей, репродуктивных установок и гендерных стереотипов. Данный фильм был выбран в качестве типичного образца западной (и созданной по ее образцу и подобию отечественной) медиапродукции, активно формирующей типичные демографические практики поведения среди населения нашей страны. Статья разбита на тематические разделы. Во введении обозначен общий ракурс исследования, выявлена структура выбранного фильма как типичного в определенном жанре. Следующий раздел посвящен представлению в фильме ритуала обручения, а также «мужского» и «женского» в нем. Далее через обращение к теориям общества потребления описаны паттерны женственности. Также предложена трактовка показанной в фильме свадебной церемонии, эксплицирующей установки семейных отношений. Поведенный анализ, а также сам факт достаточно высокой популярности и степени одобрения рассматриваемого фильма среди российских зрителей позволил сделать вполне определенные выводы о текущем состоянии института традиционного брака в нашей стране и ближайших перспективах его развития. В частности, даже поверхностное следование отдельным образцам и стереотипам брачно-семейного поведения, представленным в фильме, способно значительно усилить тенденции деинституционализации традиционного брака в современной России.

Ключевые слова: институт брака, брачно-семейные установки, брачно-семейное поведение, брачность и разводимость, гендерные стереотипы, медиапродукция, контент-анализ.

Введение

Современную свадебную индустрию и кинематограф нельзя разделить. Свадьба с

помощью киносъемки, сценария и монтажа становится «фильмом», а кинокомпания, производя сотни фильмов, в центре сюжетов которых предстоящая свадьба, обогащают ры-

нок свадебных услуг новыми образами. Популярное жанровое кино транслирует образцы современной культуры, запечатлевает типичные социальные ситуации и предлагает варианты их интерпретации. «Одобряемые и узнаваемые модели социального поведения, форма социальных конфликтов, взгляд на историю, ожидания от будущего, набор культурных норм и правил и т. д., и т. п. – все это в значительной степени разделяется и понимается зрителем в том случае, если мы имеем дело с массовым кино, где инновация допустима лишь в очень ограниченном масштабе. Неслучайно однажды найденная сюжетная и жанровая формула тут же воспроизводится и тиражируется во множестве аналогов – это редкие попадания» [4, с. 11]. Постмодернистская методологическая установка к исследованию массового кино исходит из того, что содержание жанровых фильмов идеологично, фильм несет в себе некоторое идейное сообщение, чтобы его обнаружить и аргументировать, необходим детальный анализ структуры и содержания фильма [7, с. 119; 3, с. 144; 5]. Структура фильмов, условно обозначаемых нами как «фильмы о свадьбе» следующая:

- главная героиня (реже, герой) – представитель среднего класса, длительное время проживает со своим партнером;
- она получает предложение выйти замуж (или добивается его, приложив усилия);
- начинается предсвадебный период, в который происходят основные испытания героев;
- пройдя все испытания, герои становятся «другими», меняют свое отношение к жизни и партнеру, женятся или в процессе преодоления трудностей разочаровываются в партнере и встречают нового.

Фильм «Война невест» Г. Виника, вышедший в 2009 г., выбран нами для анализа, во-первых, потому, что является прекрасным образцом того, как кино создает и продвигает образцы для свадебной индустрии: сайты свадебных агентств полны предложений платьев «как у героини» этого фильма (фильм содержит рекламу платья модельера Веры Вонг), специалисты в области свадебных услуг регулярно получают заказ от невест сделать им низкую прическу и закрепить фату как у Энн Хэтэуэй в «Войне невест». Во-вто-

рых, фильм, сохраняя структуру аналогичных по жанру фильмов, концентрируясь на свадьбе и ее подготовке, в центр сюжета помещают отношения двух женщин, что является новшеством и некоторым отступлением от жанровой формулы, тем более заслуживающим анализа.

В «Войне невест» две восьмилетние девочки становятся случайными свидетелями празднования свадьбы в отеле Plaza, у них появляется «новая мечта: однажды каждая из них встретит того человека, который будет ее поддерживать всегда и во всем, и тогда она тоже отпразднует свадьбу в июне в отеле Plaza». Девочки играют в свадьбу. Через двадцать лет уже взрослые Эмма и Лив (Оливия), главные героини, живут вместе со своими партнерами (Флетчер и Дэниэл), Эмма – школьный учитель, Лив – успешный юрист. Обе ждут предложения о замужестве. Получив его практически одновременно, девушки начинают подготовку к свадьбе, однако, по ошибке их свадьбы назначены агентством на один день. Ни одна из героинь не согласна переносить свое торжество, но каждая хочет, чтобы ее подруга присутствовала в качестве подружки невесты. Начинается конкуренция. В ходе подготовки Эмма понимает, что ее жених ей не подходит. В начале свадебных торжеств две подруги устраивают драку, после которой подруги мирятся. Эмма отказывает своему жениху и остается на свадьбе Лив. Фокальный персонаж в фильме – известный организатор свадеб Марион Сент-Клэр, от ее лица ведется повествование истории, озвучиваются правила организации свадьбы и другие «жизненные мудрости».

Предложение о замужестве: я согласен

Свадьба представляется длительным процессом, который начинается с обручения. Партнеры живут вместе, но договоренности о свадьбе нет, поэтому предложение необходимо. Оно исполняется в соответствии с определенной формулой: дарение кольца, вопрос мужчины «ты выйдешь за меня замуж?» и некоторая сопроводительная подготовленная речь. При этом предложение «руки и сердца» должно быть сделано «как-то», оно должно

иметь сценарий, важен контекст, место, время. В фильме мы видим два предложения о замужестве. Флетчер предлагает Эмме стать его женой, дома за просмотром телепередачи, спрятав кольцо в печенье с предсказаниями. Он объясняет выбранный «сценарий» в духе традиционных ценностей: если мы через пятьдесят лет будем вот также сидеть дома, также ужинать и смотреть телевизор, для меня это будет счастьем. Дэниэл, очевидно, тоже разрабатывал сценарий, но не успел его осуществить. Лив, случайно обнаружив коробочку с кольцом, не дождалась предложения и, ворвавшись в офис к жениху, задала вопрос: не хотел бы он на ней жениться. Перформатив «ты выйдешь за меня?» может произноситься только мужчиной, женщина может только задать вопрос, который не будет предложением руки и сердца. Дэниэл, изменив собственный сценарий под неожиданный поворот событий, произносит речь, которая несмотря на уже прозвучавший вопрос невесты, заканчивается перформативным высказыванием, следовательно, предложение «делает» он, а Лив реагирует, как и подобает невесте, фразой «Правда? Это так неожиданно!». Эта сцена доказывает идею, что женщине самой делать предложение непозволительно, даже если обручение уже подготавливается. Похожую сцену можно наблюдать в фильме «Как выйти замуж за три дня»: героиня узнает, что ее парень, с которым они вместе уже четыре года, выходил из ювелирного магазина с покупкой, решив, что готовится обручение, она с подружкой репетирует «удивление», а получив серьги вместо кольца, решает воспользоваться старой ирландской традицией, которая позволяет женщине сделать самой предложение 29 февраля и отправляется к жениху в Дублин. Она не планирует задать вопрос: «не желает ли он жениться на ней», планируется предложение (покупка кольца, наряд, выбор места). Исключение подчеркивает твердость правила: женщина ни в коем случае не должна делать предложение мужчине, разве только один раз в четыре года и только в одном месте. Традиция обручения, разыгрываемая «по правилам», подчеркивает не только декоративность процедуры, она имеет еще одно важное отличие: это единственное, что может исполняться только мужчиной, ничто другое

не имеет подобного табу: женщина может первая поцеловать мужчину или предложить жить вместе, но только не предложение о браке. Подобный консерватизм иллюстрирует тиражируемую «свадебными фильмами» установку: женщина всегда хочет замуж, если пара не заключает брак, значит, этого не хочет мужчина, следовательно, вопросом «согласна ли ты выйти за меня замуж?» мужчина только сообщает о своей готовности вступить в брак. На этом допущении строится дальнейшая сюжетная линия.

Дальше инициатива полностью переходит в руки невесты: свадьба – это женское дело. В процессе ее организации героини демонстрируют типичные для общества потребления установки: во-первых, свадьба должна быть «особенная», одновременно, она должна быть «какая-то», то есть выполненная в определенном стиле, соответствующая образцу, наконец, свадьбе угрожает опасность, за нее нужно бороться. «Особенная» свадьба состоит из модных вещей. В стремлении отличаться невесты следуют какому-либо образцу, выбирая из предложенного. «Дифференцироваться – значит сближаться с моделью, определять себя в зависимости от абстрактной модели, от модного скомбинированного образа и в силу этого отказываться от всякого реального различия, от всякой единичности, которая может развиваться только в конкретном конфликтном отношении к другим и к миру» [1, с. 83]. И если свадьба – главное событие в жизни женщины, тогда все должно быть идеально: идеальным представляется элитарное, брендовое, «какое-то», то есть подлежащее описанию, узнаваемое. В ансамбле вещей нет мелочей и второстепенных деталей, благодаря чему свадьба, перегруженная знаками, становится царством китча. Насыщенность деталями из разных областей подчеркивает выбор платья. Эмма, между брендовым и маминым, выбирает «мамино платье». «Мамино свадебное платье» присутствует во многих фильмах и обставляется как приверженность к семейным ценностям. Однако слова матери, увидевшей на дочери свое свадебное платье, лишь подтверждают истину, которая высказывалась на протяжении всей подготовки к свадьбе – «это твой день», свадьба устраивается не для демонстрации

семейных ценностей, а для того, чтобы невеста почувствовала себя в центре внимания. Именно поэтому совместное празднование двух свадеб недопустимо, так как невеста может быть только одна и у нее не должно быть конкурентов. Каждая из невест говорит о «своей» свадьбе, «своем» дне, исключая из него даже будущего мужа.

Женское тело: красота и эротизм

Тело невесты также является объектом потребления и участником предстоящей свадьбы. Нарциссическая логика восприятия собственного тела (тем более, если это тело женское) требует особой заботы о нем. Именно тело и является основным полем войны невест: волосы, кожа, фигура. Получая изъян, тело становится неподходящим для идеальной свадьбы и выпадает из ансамбля идеальных вещей («не платье Веры Вонг подгоняют под себя, а себя под платье Веры»). Конкуренция как основная движущая сила пронизывает все: ее апогеем является сцена в ночном клубе. Одна из героинь, Лив, отмечает свой девичник, стриптизер вызывает ее на подиум. В зале появляется Эмма. Диджей просит «невесту номер два» выйти («покажи, как ты двигаешься»), объявляет танцевальный конкурс между невестами, который становится конкурсом на сексуальность – «пусть самой сексуальной невесте достанется приз». Танец, способный отразить сексуальность – это стриптиз, мы видим два его исполнения. Лив – в костюме 1920-х гг. (платье прямого свободного кроя, нитка жемчуга на шее, парик каре, диадема), отсылающем к эпохе феминистской борьбы за равные права, освобождения женской сексуальности и первых кабаре. Ее движения пластичны, танец статичен, она прикована наручником к своей сопернице, возле которой танцует как у шеста. Черный костюм Эммы – короткие шорты, рубашка, жилет, высокие сапоги, распущенные волосы – похож на костюм стриптизеров этого клуба, они в образе полицейских. Динамичный танец Эммы, освободившейся от наручника, с резкими ритмичными движениями и прыжком на канат, символизирующим шест, вызвал в зале бурные овации. Героини не раздеваются, но их танцы содержат эстетику

стриптиза. В идеологии потребления стриптиз не коммерческий танец, это способ женщины получить удовольствие от самой себя, такое удовольствие получает Эмма, демонстрируя самодостаточность и независимость. Символ победы Эммы – появившаяся у нее на голове полицейская фуражка стриптизера, в то время как Лив теряет свою диадему с появлением конкурентки на сцене. С позиций феминизма должна победить Лив, занимающая мужскую должность и успешная в карьере, плохо исполняющая роль сексуального объекта, но в обществе потребления побеждает Эмма – модель «функциональной женственности» [1, с. 90] с эротизмом и экспрессивностью, ее свобода в том, чтобы нравиться себе самой, быть объектом для себя.

Следует отметить, что в фильме есть и второй «танец Эммы на канате». Его запечатлевает любительская видеосъемка на каникулах. Это видео охраняется клятвой Лив никому и никогда его не показывать и считается самой Эммой страшным позором. Фрагмент видео становится достоянием общестственности в начале свадьбы, что и приводит к драке невест. Один танец становится предметом гордости для героини, другой – предметом стыда, потому что танец в клубе был выполнен «профессионально», по правилам жанра, в то время как танец в состоянии алкогольного опьянения на каникулах выглядит любительской импровизацией. Знак равенства между красотой и эротизмом делает взаимoisключающими беременность и функциональную женственность. Невеста должна быть сексуальной, значит, она не должна быть беременной. Танец Эммы в ночном клубе является ответом на слухи о ее беременности, пущенные соперницей: «я ни капли не беременна». В настоящее время стриптиз, имевший вполне однозначную трактовку, расщепляется на pole dance, pole fitness, strip dance и т. д., превращаясь в гимнастику, аэробику, спорт и танцевальное искусство. Но он не теряет изначально присущей эротической эстетики. Происходит доместикация стриптиза, из атрибута проституции он становится элементом новой женственности. Владеть элементами этого танца, значит, быть уверенной в себе. Уметь любить себя, нравиться себе самой предписано моделью женственности в

обществе потребления. Свадьба вдогонку наступившей беременности обесценивает сам праздник, прелесть которого в его длительной тщательной подготовке. На место ребенка как объекта заботы приходит собственное тело женщины, требующее нарциссической заботы о себе [2; 8].

Общество потребления эмоций

Общество потребления имеет императив развлекаться, стремиться к счастью, копить и демонстрировать знаки счастья, человеку общества потребления предписано чувствовать себя по-настоящему живым и счастливым, потребляя сверх необходимого, обладание знаками престижа помогает обрести счастье. Знаком престижа и знаком счастья в фильме является празднование свадьбы в отеле Plaza. «Правильная» свадьба готовится несколько месяцев и ощущение праздника сопровождает ее на каждом этапе: выбор платья в магазине проходит с бокалом шампанского, потому, что праздник уже идет и потому, что процесс выбора платья (как и других атрибутов свадьбы) предписывает быть счастливым. Потребляются не только вещи или услуги, как статусная принадлежность. Вместе с товарами продаются впечатления, погружение в которые происходит во время выбора этих товаров. «Современный субъект действует больше посредством выбора, чем воздействия» [6, с. 10].

В фильме мы видим не только гонку потребления, но и погоню за переживаниями. Происходит смена установок потребления с внешних на внутренние. С точки зрения теории «общества переживаний», в современном обществе происходит смена не только потребительских установок, но изменение типа рациональности. Если человек общества потребления ориентирован на выбор того, что подчеркивает его социальный статус (при этом не возникает проблем с определением того, что именно нужно выбирать), в обществе переживаний критерий выбора – собственные чувства: избираемые вещи, события, стиль жизни должны иметь в первую очередь эмоциональную ценность. При внутренней ориентации потребитель сталкивается с двумя проблемами: во-первых, он не знает, чего он хо-

чет на самом деле, во-вторых, всегда присутствует риск разочарования [9; 10]. Задачу выбора несколько облегчает пронизывающая повседневность стилизация. Выбор собственного стиля (в том числе стиля жизни) помогает в определении собственных чувств. Каждая из героинь выбирает стиль свадьбы: «романтический с уклоном в элегантность» или «традиционный, но с модными элементами». Но стиль есть и у пары: «первый танец – отражение стиля пары». Стиль становится комплексом «образцов переживаний», образом жизни, отражением жизненной философии личности. Стилизация облегчает задачу конструирования идентичности в ситуации изобилия образцов. Ей подвергается организация свадьбы, сопровождающие ее объекты и отношения между будущими супругами.

В обществе переживаний человек сталкивается и с проблемой вербализации своих чувств. Организуя свадьбу «по всем правилам», героини не чувствуют то, что предписано чувствовать: «я мечтала об этом, но на деле оказалось, это не так уж приятно, я не знаю причины». Находясь в мире внешне ориентированных действий, героини не испытывают проблем, они знают, что нужно выбирать – лучшее, идеальное, брендовое, подчеркивающее индивидуальность. В начале фильма подготовку свадьбы, как и отношения между женихом и невестой сопровождает преимущественно рекламный дискурс. Рассказ героини о помолвке подменен описанием подаренного кольца как товара, описание платья больше похоже на текст рекламных каталогов. Общество потребления снабжает человека готовыми схемами интерпретации событий. Однако позже начинает преобладать эмоциональное описание вещей и событий. В мире внутренне ориентированных действий критерий «правильных» поступков только один – собственные чувства. Здесь важное значение имеют две сцены фильма: Эмма встречает брата Лив, Нейта, который ее спрашивает: «как ты, Эмма, в плане чувств?» и похожий вопрос ей задает отец перед входом в зал венчания в день свадьбы. Эти две сцены (а также реакция матери на свадебное платье) определяют дальнейшее развитие событий, запуская механизм: «поступай так, как чувствуешь». Эмма разрывает отношения с женихом и остается на празднике подруги.

Невыносимая легкость развода или свадьба двух женщин

Голосом «главного на Манхеттене организатора свадеб», фокального персонажа Марион Сент-Клэр в середине фильма утверждается, что предсвадебный период, а точнее месяц, это испытание для пары: *«проверка того, как они действуют сообща, решают проблемы, общаются... У некоторых пар выявляются серьезные противоречия в их отношениях, у других пар, счастливых, гармония их взаимоотношений становится еще более явной»*. Так предсвадебные испытания нивелируют опыт длительного знакомства пары (десять лет) и тем более, годы их совместной жизни. Совместное проживание перестает быть «пробным браком». Только предсвадебные испытания способны изменить героев. Отказ Эммы от свадьбы свидетельствует о том, что Флетчер не прошел эти испытания, «испытания женскими эмоциями» (в отличие от жениха Лив), а разрыв непосредственно в момент бракосочетания обусловлен тем, что до этого времени испытания героев еще продолжаются. Эмма признает: их союз не идеальная пара. Следовательно, идеальная свадьба не может состояться. В знак искупления своей вины за испорченную свадьбу подруги, Лив готова отказаться от своей. Такой жест возможен в ситуации полного разрыва между свадьбой и заключением брака, когда свадьба совершенно не меняет ход событий семейного жизненного пути, переставая быть ритуалом. Логика выбора, подменяющая активные действия, изменяет поведенческие стратегии и в организации личной жизни индивида, идеальная пара создается путем выбора идеального партнера, исключая возможность влияния на взаимоотношения в паре. Это обуславливает легкость расставания жениха и невесты на свадьбе. Разрыв не драматизируется. Тема легкости развода подкреплена историей брака Аманды, подруги главных героинь, который длится ровно столько, сколько готовится их свадьба – три месяца.

Свадьба – организация срежиссированных переживаний, когда человек «покупает впечатление, он платит за незабываемые минуты своей жизни, подготовленные компани-

ей (как в театральной пьесе), то есть за собственные чувства и ощущения» [11, р. 15]. Однако, несмотря на внутреннюю ориентацию, для генерирования эмоций и для их интерпретации человек общества переживаний испытывает потребность в других людях. Для того, чтобы эмоции состоялись, необходим их интерпретатор. Именно поэтому каждая из героинь нуждается не просто в «подружке невесты», а в собственной подруге, поэтому могла состояться только одна свадьба: на ней должна была присутствовать подруга. Между собственной свадьбой и свадьбой подруги Эмма выбирает свадьбу Лив, чтобы вместе пережить глубину эмоций события, о котором они мечтали вместе. Мужчина исключен из эмоционального переживания этого события, он не участвует в организации, нет сцен выбора им костюма (костюм выбирает только брат Лив), он не волнуется (организаторы торжества отдают команду проверить готовность жениха, священника, музыкантов и цветов), следовательно, он не способен разделить эмоции невесты, их может интерпретировать только другая невеста.

Все свидетельствует о том, что это свадьба двух женщин. Фильм пронизан аллюзиями на гомосексуальный союз. Помимо драки невест, после которой мы видим двух девушек с обнаженными плечами (и обрывком платья), лежащих на полу свадебного зала, в самом начале фильма восьмилетние Эмма и Лив играют в свадьбу, одна из них изображает жениха и надевает другой кольцо на палец, на их детском рисунке изображены две невесты, в их шкатулке под названием «свадебные вещи» лежит совместная фотография девочек. В виде фотографий запечатлены и главные моменты организации и празднования свадьбы: практически на всех две героини без своих женихов, они счастливо улыбаются, выбирают цветы, листают свадебные каталоги на диване (Лив лежит на коленях Эммы), танцуют на своей свадьбе и т. д., только две фотографии изображают сцены, на которых присутствует жених, это выбор кольца и разрезание торта на свадьбе – ритуализированные сцены, которые не могут состояться без него, как и обручение. Мы видим, как две невесты идут к алтарю, но сам обряд не показан. Ситуация отказа от брака может

иметь фрейдистскую интерпретацию, какую дает Л. Малви в гендерном анализе вестерна: героиня, отказывающаяся от вступления в брак, разрешает напряжение между оппозицией «активности» и «пассивности» в пользу маскулинности и неприятия женственности [5]. Из последних кадров фильма мы узнаем, что Эмма вышла замуж за брата Лив. Эта свадьба не показана, она имеет ценность как оправдание того, что Эмма, как и ее подруга, беременна. Беременность необходима для дальнейшего поддержания этого союза. Одновременная беременность обеих женщин говорит о том, что их союзу не угрожает расставание из-за погружения только одной из них в семейные заботы – они смогут вместе растить детей.

Вывод

Фильм «Война невест» предлагает интерпретации образов новой женственности в контексте предсвадебных забот. Женские образы скорее подходят под описание мужской модели общества потребления – модели требовательности и негибкости [1, с. 89]. При этом образ стереотипного сильного мужчины – каким представлен жених Эммы – подвергается критике, он стремится командовать женщиной, совершенно немобилен, радуется возможной беременности невесты. Иллюстрируется полная трансформация гендерных отношений, в которых будет избран пассивный мужчина, не предпринимая никаких действий по завоеванию партнерши.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ и Администрации Волгоградской области в рамках исследовательского проекта 14-13-34002 «Новейшие тенденции в развитии института брака в современной России»)

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бодрийяр, Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр. – М. : Республика, 2006. – 269 с.

2. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2006. – 389 с.

3. Дегтярев, Е. Социальная критика Джона Карпентера: конспирология в «Чужих среди нас» / Е. Дегтярев // Логос. – 2014. – № 5 (101). – С. 141–162.

4. Куренной, В. А. Философия фильма: упражнения в анализе / В. А. Куренной. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 232 с.

5. Павлов, А. В. Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа / А. В. Павлов. – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – 360 с.

6. Сувалко, А. С. Эмоциональный капитализм: коммерциализация чувств: препринт WP20/2013/05 / А. С. Сувалко. – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. – 48 с.

7. Хитров, А. В. «Безумцы» и условность социальных норм / А. В. Хитров // Логос. – 2013. – № 3 (93). – С. 118–138.

8. De Lauretis, T. Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction / T. De Lauretis. – Basingstoke : Macmillan Press, 1987. – 151 p.

9. Hochschild, A. Emotion work, feeling rules, and social structure / A. Hochschild // American Journal of Sociology. – 1979. – № 85. – P. 551–575.

10. Hochschild, A. The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling / A. Hochschild. – Berkeley: University of California Press, 1983. – 307 p.

11. Pine, B. J. The Experience Economy: Work Is Theater and Every Business a Stage / B. J. Pine, J. H. Gilmore. – Boston : Harvard Business School Press, 1999. – 359 p.

REFERENCES

1. Bodriyar Zh. *Obshchestvo potrebleniya. Ego mify i struktury* [Consumer Society. Its Myths and Structures]. Moscow, Respublika Publ., 2006. 269 p.

2. Bodriyar Zh. *Simvolicheskii obmen i smert* [Symbolical Exchange and Death]. Moscow, Dobrosvet Publ., 2006. 389 p.

3. Degtyarev E. *Sotsialnaya kritika Dzhona Karpentera: konspirologiya v "Chuzhikh sredi nas"* [John Carpenter's Social Critique: Conspiracy in "They Live"]. *Logos*, 2014, no. 5 (101), pp. 141-162.

4. Kurennoi V.A. *Filosofiya filma: uprazhneniya v analize* [Movie Philosophy: Exercises in the Analysis]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2009. 232 p.

5. Pavlov A.V. *Postydnnoe udovolstvie: sotsialno-politicheskie i filosofskie interpretatsii massovogo kinematografa* [The Guilty Pleasure: Philosophical and Socio-Political Interpretations of Mass Cinema]. Moscow, Higher School of Economics, 2014. 360 p.

6. Suvalko A.S. *Emotsionalnyi kapitalizm: kommersializatsiya chuvstv* [Emotional Capitalism: Commercialization of Feelings]. Moscow, Higher School of Economics, 2013. 48 p.

7. Khitrov A. "Bezumsy" i uslovnost sotsialnykh norm [Matthew Weiner's "Mad Men" and the Arbitrariness of Social Norms]. *Logos*, 2013, no. 3 (93), pp. 118-138.

8. De Lauretis T. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Basingstoke, Macmillan Press, 1987. 151 p.

9. Hochschild A. Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure. *American Journal of Sociology*, 1979, no. 85, pp. 551-575.

10. Hochschild A. *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley, University of California Press, 1983. 307 p.

11. Pine B.J., Gilmore J.H. *The Experience Economy: Work Is Theater and Every Business a Stage*. Boston, Harvard Business School Press, 1999. 359 p.

“BRIDE WARS”: BETWEEN CONSUMPTION AND EXPERIENCE

Elena Gennadyevna Laktyukhina

Candidate of Sociological Sciences, Associate Professor, Department of Sociology,
Volgograd State University
Laktuchina@mail.ru, socpol@volsu.ru
Prosp. Universitetskyy, 100, 400062 Volgograd, Russian Federation

Georgiy Vyacheslavovich Antonov

Candidate of Sociological Sciences, Associate Professor, Department of Sociology,
Volgograd State University
antonovgv@mail.ru, socpol@volsu.ru
Prosp. Universitetskyy, 100, 400062 Volgograd, Russian Federation

Abstrat. Particular results of analytical sociological research aimed at the detecting the depth of negative trends spread in marriage and family scope of modern Russia are represented in the article. The content analysis of *Bride Wars* film is conducted to identify its transmittable marriage and family values, reproductive attitudes and gender stereotypes. This film was chosen as a typical example of Western (and the Russian one made by this example) media production, which actively forms the typical demographic behaviour practices in our country. The article is broken into thematic sections. In the introduction the general foreshortening of research is designated, the structure of the chosen movie as typical in a certain genre is revealed. The following section is devoted to representation in the movie of ritual of a betrothal, and also the “male” and the “female” in it. In the following section through the appeal to the theories of a consumer society, femininity patterns are described. Further the interpretation of the wedding ceremony shown in the movie, explications installation of the family relations are offered. Conducted analysis as well as the fact of quite high popularity and the degree of acceptance of this film among Russian spectators allowed to make the definite conclusions about the current state of the traditional marriage institute in our country and the immediate prospects of its development. In particular, even the superficial adherence to certain patterns and stereotypes of marriage and family behaviour, shown in the film, can significantly enhance the trend of de-institutionalization of a traditional marriage in modern Russia.

Key words: institute of marriage, marriage and family attitudes, marriage and family behaviour, marriages and divorces, gender stereotypes, media production, content analysis.