

ЖЕНСКОЕ КИНО: О ЖЕНЩИНАХ И ДЛЯ ЖЕНЩИН

<https://doi.org/10.70728/orien.v07.i01.030>

Камила Хасанова

Ташкентский университет информационных технологий имени Мухаммада
ал-Хоразмий

Аннотация: Статья прослеживает эволюцию и определение понятия «женское кино». Анализируются ключевые работы теоретиков феминистского кино (Хаскелл, Уильямс, Модлески и др.), исследующих идеологическую амбивалентность жанра: его способность как укреплять патриархальные нормы, так и предлагать скрытые формы сопротивления. Поднимается вопрос, насколько современные фильмы предлагают подлинно прогрессивные образы женщин или иллюзию выбора, маскирующую традиционные ценности.

Ключевые слова: женское кино, чик-флик, феминистская кинокритика, мелодрама, гендерные репрезентации, женская аудитория, Молли Хаскелл, постфеминизм

WOMEN'S CINEMA: ABOUT WOMEN AND FOR WOMEN

Kamila Khasanova

Tashkent University of Information Technologies named after Muhammad al-
Khwarizmi

Abstract: The article traces the evolution of the “woman’s film” from the classic melodramas of the 1930s-40s to modern “chick flicks.” It analyzes key works by feminist critics (Haskell, Williams, Modleski, etc.) who explore the genre’s ideological ambivalence: its ability to both reinforce patriarchal norms and offer hidden forms of resistance. The central question is whether modern films offer truly progressive images of women or merely an illusion of choice that masks traditional values.

Keywords: woman’s film, chick flick, feminist film criticism, melodrama, gender representation, female audience, Molly Haskell, postfeminism

«Женский фильм» (*woman’s film*), уникальный жанр, который не существует в официальной жанровой системе голливудских киностудий, но подробно исследован теоретиками кино. Этот спорный по утверждению жанр прошел несколько этапов развития и превратился в современные фильмы о женской

дружбе «Тельма и Луиза», «Джулия» и «чик-флики» (комедии о девочках подростках «Дрянные девчонки», «Тринадцать»)

«Женский фильм» включает множество разнородных подкатегорий и не обладает чётким визуальным стилем, что ставит под вопрос его жанровую определённости. Традиционно его связывали с мелодрамой, но и эта связь была подвергнута сомнению, учитывая, что мелодрама является доминирующим режимом всего голливудского кинопроизводства.

Линда Уильямс отмечает, что характеристика женских фильмов как изначально более мелодраматичных, то есть наполненных повышенными эмоциями, по сравнению с другими жанрами, неточно связывает мелодраму с идеей женской сентиментальности и игнорирует её связь с традиционно считающимися мужскими жанрами, ориентированными на действие, такими как вестерны, военные фильмы и приключенческие драмы.

Ещё одна проблема - отсутствие чёткой истории женского фильма. Большая часть работ по этому жанру сосредоточена на его «золотом веке» в 1930-1940-х годах. Молли Хаскелл, Мэри Энн Доун, Джанин Бейсинджер, Э. Энн Каплан и Линда Уильямс, обсуждали границы и тематику жанра в этот благоприятный период его истории, но его истоки в эпоху немого кино почти не исследованы. Как указывает Стив Нил, мелодрамы Д.У. Гриффита с женскими персонажами в центре, такие как «Сломанные побеги» (1919) и «Путь на Восток» (1920), являются немymi предшественниками женского фильма. То же можно сказать и о фильмах «королевах сериалов», таких как «Женищина, которая осмелилась» (1911), «Американская девушка» (Гарри Солтер, 1911), «Подвиги Элейн» (Луи Дж. Гасье, Джордж Б. Сейц и Леопольд Уортон, 1914) и «Рут Скалистых гор» (Джордж Маршалл, 1920). Эти фильмы показывают, что истоки женского фильма не обязательно связаны с темой домашнего очага и романтики, как часто утверждается, и что по крайней мере некоторые его ранние представители относятся к категории приключенческих фильмов - поджанру женского кино, который возродился в современных боевиках и приключенческих фильмах с женщинами-героинями.[1]

Проблема точного определения типов фильмов, составляющих основные категории женского кино, также осложняет обсуждение жанра. Традиционно женский фильм ассоциировался с домашним уютом, романтикой и сентиментальностью; однако, когда критики пытаются дать ему определение, они указывают на другие общие характеристики. И Мэри Энн Доун, и Джанин Бейсинджер предполагают, что жанр определяется центральной ролью женского персонажа, попыткой раскрыть темы, важные для женщин, и ориентацией на женскую аудиторию. Вопрос, который феминистские теоретики затронули лишь косвенно, но который заслуживает гораздо более глубокого изучения, - это связь

между женскими фильмами 1930-1940-х годов и их современными наследниками. Таня Модлески (1982) в книге *Loving with a Vengeance* и Кристин Гледхилл (1987) в работе *Home Is Where the Heart Is* добились прогресса в этой области, пытаясь связать женский фильм с мыльными операми и другими формами женской литературы.

Первый анализ женского фильма был проведен Молли Хаскелл. Она предложила введение в жанр понятие «женское кино» и посвятила этому жанру целую главу в своем масштабном исследовании «*От благоговения к насилию: изображение женщин в кино*» (1974). Ее работа особенно значима, потому что она первой серьезно отнеслась к этому жанру в ответ на пренебрежительное отношение к женским фильмам со стороны мужчин-критиков. Анализ Хаскелл дает весьма неоднозначную оценку. Она сокрушается по поводу "низкого статуса среди интеллектуалов" и "неприкасаемой" репутации женских фильмов, предполагая, что количество критики, обрушившейся на них, отражает не их врожденное отсутствие качества, а широко распространенное убеждение, что их тематика - "женщины, а значит, и женские эмоциональные проблемы - имеют второстепенное значение" .[2]

В то же время Хаскелл утверждает, что большинство женских фильмов 1930-1940-х годов предлагают своим зрительницам мазохистские сценарии женской виктимизации. Как она описывает эти фильмы, они "обнимают женскую аудиторию как жертв, через распространенные мифы об отвержении, самопожертвовании и мученичестве, транслируемые массмедиа", и создают мир мазохистской женской жалости к себе, где женщины смиряются со своими страданиями вместо того, чтобы бунтовать против них

Однако Хаскелл также утверждает, что женщины нуждались в таком "опиуме" для своих страданий, который предлагали женские фильмы. Она указывает на большое разочарование, фрустрацию и гнев среди женского населения того времени. Не все женские фильмы остаются на этом уровне. Хаскелл выделяет в своей книге фильмы, которые рассказывают об исключительных женщинах, "аристократках своего пола", или об обычных женщинах, становящихся исключительными, отвергая свою первоначальную роль жертв и преодолевая боль и трудности, чтобы взять контроль над своей судьбой

Для Хаскелл женские фильмы могут быть как социально консервативными, так и прогрессивными. Многие просто предоставляют женщинам возможность проводить бесконечные " бесплодные послеполуденные часы", смиряясь с патриархальным статус-кво и оплакивая свою печальную участь. Другие предлагают своим зрительницам чувство достижения и гордости, прославляя исключительных женщин, преодолевающих традиционную роль жертвы. По

мнению Хаскелл, все эти фильмы заслуживают изучения не столько из-за их художественных достоинств, сколько потому, что они представляют собой "наиболее близкое к выражению коллективных устремлений, сознательных и бессознательных, американских женщин", что можно найти в классическом голливудском кино. По мнению Хаскелл, эти устремления представляют собой сложную смесь сознательного принятия и бессознательного сопротивления установленному патриархальному порядку, особенно в том, что касается отношения к женщинам.

Анализ Молли Хаскелл классифицирует фильмы по следующим критериям:

Фильмы жертвенности: самопожертвование ради детей, детей ради их же блага, брака ради любовника, любовника ради брака или его же блага, карьеры ради любви или любви ради карьеры

Фильмы страдания: героиня умирает незапятнанной или исцеляется любовью врача

Фильмы выбора: между двумя возлюбленными

Фильмы соперничества: героиня борется с другой женщиной за её мужа и обычно в итоге понимает, что ей больше нравится соперница, чем сам мужчина («*Великая ложь*» Эдмунд Гулдинг, 1941, «*Старые знакомые*» Винсент Шерман, 1943).

Как уже отмечалось, женский фильм стал привилегированным жанром для феминистских кинокритиков прежде всего из-за его явной ориентации на женскую аудиторию. Взаимосвязь женских фильмов с их зрительницами стала предметом значительных феминистских дебатов именно в тот период, когда вопрос женского зрительского восприятия стал доминировать в феминистской мысли 1980-х годов. Женские фильмы в их версиях 1930-1940-х годов наиболее подробно анализировались Молли Хаскелл, Мэри Энн Доун, Таней Модлески, Джанин Бейсинджер и Линдой Уильямс.

Вопрос, который феминистские теоретики затронули лишь косвенно, но который заслуживает гораздо более глубокого изучения, - это связь между женскими фильмами 1930-1940-х годов и их современными наследниками. Таня Модлески (1982) в книге *Loving with a Vengeance* и Кристин Гледхилл (1987) в работе *Home Is Where the Heart Is* добились прогресса в этой области, пытаясь связать женский фильм с мыльными операми и другими формами женской литературы. В своей книге *In the Company of Women: contemporary female friendship films* (Холлинджер, 1988a) и послесловии к сборнику *Chick Flicks* (Холлинджер, 2008) попыталась проследить развитие современных женских фильмов. Тем не менее, область современных женских фильмов, или «чик-фликов», как их стали называть, остаётся в значительной степени не теоретизированной и малоисследованной.[3]

«Новый женский фильм». Это возрождение произошло после того, как «женские фильмы» пережили период затишья в 1950-х годах, когда на первый план вышли семейные мелодрамы, рассчитанные на смешанную аудиторию мужчин и женщин. Яркими примерами семейных мелодрам 1950-х являются «Надпись на ветру» (Сирк, 1954), «К востоку от рая» (Казан, 1955) и «Гигант» (Стивенс, 1956).

В 1970-х годах «новые женские фильмы» изменили контуры жанра, обратившись к двум темам, актуализированным ростом женского движения в этот период: *независимая женщина* и *женская дружба*. Фильмы, такие как «Незамужняя женщина» (Мазурски, 1978) и «Алиса здесь больше не живёт» (Скорсезе, 1974), рассказывали о женщинах, пытающихся начать жизнь заново после развода или смерти супруга. В это же десятилетие расцвели фильмы о женской дружбе, среди которых особенно выделяются «Джулия» (Циннеман, 1977), «Поворотный момент» (Росс, 1977) и «Подруги» (Вайль, 1978).

В книге «В компании женщин: современные фильмы о женской дружбе» (Холлингер, 1998а), в 1980-х годах женская дружба стала доминирующей темой на рынке «женского кино». Хотя другие типы «женских фильмов» всё ещё существовали, они не выпускались в таком количестве, как ленты о женской дружбе. Фильмы о независимых женщинах начали исчезать в 1980-х или сливаться с уже существующими киножанрами и телевизионными форматами. В результате более радикальные, бросающие вызов патриархату аспекты фильмов 1970-х о независимых женщинах, открыто воспевавших женскую самостоятельность, были смягчены. Например, фильмы, которые можно отнести к категории «*независимых матерей*», сочетали независимость героинь с их преданностью материнству - более традиционно «женской» чертой. В эту категорию входят «Стелла» (Джон Эрман, 1990; ремейк «Стеллы Даллас» с Бетт Мидлер), «Термины нежности» (Джеймс Л. Брукс, 1983), «Хорошая мать» (Леонард Нимой, 1988), «Это моя жизнь» (Нора Эфрон, 1993) и «Куда угодно, только не сюда» (Вэйн Ван, 1999).

Параноидальный готический «женский фильм» трансформировался в *фильмы о мести жертвы*, такие как «Обвиняемая» (Джонатан Каплан, 1988), «Спящий с врагом» (Джозеф Рубин, 1991) и «Достаточно» (Майкл Эптед, 2002). Сценарий о женщине, подвергшейся насилию, также стал основой для телевизионных фильмов о «женщине в опасности», а другие теледрамы продолжили традицию ранних медицинских драм, фокусируясь на сюжетах о мужественной борьбе женщины с тяжёлой болезнью.

Среди всех этих категорий «нового женского кино» фильмы о женской дружбе нашли самый широкий отклик у зрителей и наибольшую популярность в мейнстриме. Начиная с конца 1970-х и вплоть до 1990-х, Голливуд и даже

независимые режиссёры выпускали множество картин, посвящённых теме женской близости. Сочетая в себе прогрессивные и консервативные элементы, эти фильмы поддерживали женскую аудиторию, предлагая позитивных женских персонажей, с которыми зрительницы могли идентифицироваться, укрепляя их самооценку. Изображённая в них женская дружба также представляла альтернативу женской зависимости от мужчин и семьи для самоутверждения. С другой стороны, эти утверждающие женскую идентичность качества часто используются в дискурсах, нейтрализующих их потенциально прогрессивное влияние на зрительниц. Феминистские идеи, выраженные в фильмах, зачастую кажутся заимствованными лишь для создания основы занимательного сюжета, а не для серьёзного рассмотрения женских проблем. Даже когда поднимаются важные для женщин темы, их подача обычно сводится к сугубо личному уровню, а предлагаемые решения настолько упрощённые и нереалистичные, что значимость проблем скорее приуменьшается, чем подчёркивается.

Наиболее характерной чертой цикла фильмов о женской дружбе является не твёрдая позиция по какому-либо вопросу, а *cultivation* (формирование) разнообразных, порой противоречивых зрительских реакций - от прогрессивных до консервативных. Смешение прогрессивных и регрессивных элементов делает эти фильмы особенно открытыми для множественных интерпретаций, что связывает их с концепцией полисемии в культурных исследованиях. Как и предыдущие «женские фильмы», они представляют собой сложную кинематографическую форму, которая не бросает вызов патриархальному статус-кво, но и не поддерживает доминирующую идеологию реакционным образом. Вместо этого эти фильмы являются сложными примерами процесса *negotiation* (переговоров) между конкурирующими идеологическими рамками их создателей и аудитории.

В книге «*В компании женщин*» Karen Hollinger разделяет фильмы о женской дружбе на пять категорий: сентиментальные, манипулятивные, политические, эротические и социальные. Каждая категория обращается к женской аудитории *slightly different* (слегка по-разному).[4]

Хотя изображения женской дружбы 1980-х и 1990-х годов являются прямыми предшественниками современных «чик-фликов», за исключением нескольких заметных примеров, таких как «*Сестринство странствующих иттанов*» (Кен Квапис, 2005) и его сиквел (Санаа Хамри, 2008), цикл женской дружбы исчерпал себя к концу 1990-х. Помимо очевидного истощения сюжетных формул, можно назвать две причины этого упадка. Во-первых, усиление консервативных настроений в конце 1990-х и 2000-х сделало фильмы о женской дружбе, вдохновлённые феминистскими идеями сестринства, неприемлемыми для мейнстримного кинопроизводства. Во-вторых, 1990-е также ознаменовались

значительным ростом участия женщин в киноиндустрии в качестве продюсеров и режиссёров, а также усилением влияния женских звёзд, которые стали активнее участвовать в производстве.

Несмотря на акцент на женских персонажах и проблемах, традиционно считающихся «женскими», голливудские фильмы о женской дружбе в подавляющем большинстве создавались мужчинами-режиссёрами и продюсерами. Приход женщин в режиссуру и управление изменил контуры «женского кино», что привело к появлению современного «чик-флика».

Одним из первых изменений, вызванных увеличением участия женщин в кинопроизводстве, стал возврат к классической женской литературе как источнику женско-ориентированных сюжетов и персонажей. Это «возвращение к классике» началось в середине 1990-х с невероятной популярности экранизаций «*Маленьких женщин*» Луизы Мэй Олкотт (Джиллиан Армстронг, 1994) и «*Чувства и чувствительности*» Джейн Остин (Энг Ли, 1995), где основное внимание уделено сестринским отношениям, описанным выдающимися писательницами прошлого.

Этот цикл породил настоящий поток экранизаций Джейн Остин, а также других значительных фильмов, таких как «*Портрет леди*» (Джейн Кэмпбелл, 1996) и «*Дом веселья*» (Теренс Дэвис, 2000). Многие из этих картин примечательны тем, что были адаптированы для экрана женщинами-сценаристками, а часто и женщинами-режиссёрами и продюсерами, преимущественно по романам, написанным женщинами-авторами и сосредоточенным на женских персонажах. Однако это женско-ориентированное «возвращение к классике» очень быстро исчерпало себя к концу 1990-х и уступило место новому поджанру «женского фильма» - «чик-флику».

«Чик-флик» определяли по-разному: как развлекательное кино для женщин, как любой фильм, который не нравится мужчинам, как истории об уверенных в себе независимых героинях, как эмоциональные «раздиратели душ», как рассказы о женской дружбе и как антитезу мужским боевикам. Однако в основе цикла «чик-фликов» лежит романтическая комедия, которая рассматривает жизнь и любовь современных молодых женщин, смешивая такие разнородные элементы, как женская самостоятельность, солидарность между женщинами, потребительство, старомодная сентиментальность и сказочные мотивы. Как отмечает Кэрол Доул, результатом этого довольно странного рецепта становятся фильмы, чьё сочетание феминизма и традиционной женственности создаёт прочную связь с феминизмом третьей волны (1998: 59).

Фильмы вроде «*Дневник Бриджит Джонс*» (Шэрон Магуайр, 2001), «*Блондинка в законе*» (Роберт Лукетич, 2001) и их сиквелы, а также чрезвычайно популярный телесериал «*Секс в большом городе*» (НВО, 1998-

2004) являются ключевыми примерами «чик-фликов». Эти фильмы апеллируют к постфеминистским взглядам аудитории 20-30-летних, передавая идею феминизма третьей волны о том, что женщины могут «иметь всё». Они могут быть кем угодно и иметь что угодно. Фильмы также демонстрируют возрождение традиционных представлений о женственности, которые в значительной степени отвергались феминизмом второй волны, но вернулись в постфеминистскую эпоху. Они сочетают принятие традиционной женственности в вопросах одежды, внешности и важности любовных отношений с феминистскими призывами к независимости женщин и равным возможностям в публичной сфере.

Кроме того, заметную группу «чик-фликов» составляют подростковые фильмы или комедии взросления для женской аудитории, такие как популярные фильмы «Дневники принцессы» (Гэри Маршалл, 2001 и 2004). Эти подростковые фильмы похожи на другие «чик-флики», рассчитанные на более взрослую аудиторию, тем, что показывают, как их юные героини вступают во взрослую жизнь, якобы имея свободу выбирать из широкого спектра жизненных вариантов то, что подходит именно им.

Многие «чик-флики», подростковые или нет, попадают в категорию фильмов о преображении, где молодая независимая женщина, не соответствующая стандартам традиционной красоты, проходит через внешнюю трансформацию, которая приближает её к общепринятым идеалам. Изменения в её внешности не только внутренне меняют её ощущение идентичности и уверенности в себе, но и приносят ей внешние радости любви и/или замужества. Как мы увидим, «*Дьявол носит Prada*» соответствует этой формуле. Другая группа «чик-фликов» - это романтические комедии о женщинах среднего возраста, сосредоточенные на их сексуальном пробуждении, например...

Можно утверждать, что «чик-флик» представляет значительный прогресс по сравнению с более ранними «женскими фильмами», но вопрос сводится к тому, предлагают ли они зрительницам действительно иной тип идентификации, чем их предшественники. В некотором смысле ответ очевидно положительный, но к этим фильмам всё же следует относиться с определённой долей осторожности. В отличие от «женских фильмов» 1930-х и 1940-х годов, «чик-флики» предлагают не жалобы на женские потери и несчастья в условиях патриархата, а празднование триумфа женщин над патриархальными ограничениями - при этом с сохранением многих аспектов традиционной женственности. Если оценивать эти фильмы через призму «образов женщин», их героини, несомненно, более позитивны (или по крайней мере счастливее), чем в ранних «женских фильмах». Однако возникают вопросы о безусловно прогрессивной природе героинь «чик-фликов», как и в случае с персонажами более ранних «женских фильмов»: Действительно ли эти фильмы бросают вызов предписанным гендерным ролям

или в конечном итоге возвращают женщин к давним и весьма ограничивающим представлениям о «истинной женственности»? Отражают ли они сложность женской жизни или лишь бездумно воспевают философию «ты можешь иметь всё»? Можно ли считать, что они предлагают позитивные или реалистичные образы женщин?

Учитывая множество вопросов о том, как «чик-флики» обращаются к своей женской аудитории, их влияние на зрительниц остаётся неоднозначным. Послания этих современных «женских фильмов» во многом так же противоречивы, как и в их предшественниках. Возможно, противоречия иные, но под кажущейся прогрессивной поверхностью сохраняется значительная двусмысленность. Главный вопрос, который феминистки задают о «женском кино» уже десятилетиями, остаётся актуальным: в конечном счёте, хороши эти фильмы для женщин или вредны? Иначе говоря, предлагают ли они реальную альтернативу созданным мужчинами кинематографическим образам женщин?

Поскольку эти фильмы несомненно влияют на то, как женщины воспринимают себя и свою роль в обществе, важно проанализировать как пример классического «женского фильма», так и современного «чик-флика» с точки зрения их обращения к женской аудитории.

Использованная литература

1. Connell, R. Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics. Stanford: Stanford University Press. 1987
2. Mulvey, L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen, 16(3), 6-18. 1975
3. de Lauretis, T. . Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington: Indiana University Press. 1987
4. Hollinger, K. In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1998