

УДК 316

DOI: 10.17748/2075-9908-2017-9-4/1-99-106

АРТЮХ Анжелика Александровна
Санкт-Петербургский государственный университет (Смольный), Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения
г. Санкт-Петербург, Россия
angelartyukh@gmail.com

Anzhelika A. ARTYUKH
St. Petersburg State University (Smolny College)
St. Petersburg State Institute of Cinema
and Television
St. Petersburg, Russia
angelartyukh@gmail.com

ЖЕНЩИНЫ-РЕЖИССЕРЫ В СОВРЕМЕННОМ ГЛОБАЛЬНОМ МИРЕ

WOMEN-DIRECTORS IN THE CONTEMPORARY GLOBAL WORLD

Статья раскрывает стратегии того, как современные женщины-режиссеры из разных стран утверждают свой «голос» в современном глобальном мире медиа. Особое внимание уделено фестивальному движению, поскольку именно на этих публичных площадках, которые к тому же являются главным способом дистрибуции фильмов женщин-режиссеров, не только происходит знакомство с новыми именами, но и вводятся в сферу публичной дискуссии главные темы их фильмов. В центре внимания гендерная проблематика, много лет разрабатываемая западной феминистской критикой, а также такие понятия, как «скандал», одна из стратегий завоевания женщинами-режиссерами власти и признания. Статья приводит статистику занятости женщин-режиссеров в киноиндустрии разных стран и рассказывает о современных тенденциях в женском кино. Она также отвечает на вопрос: почему кино женщин-режиссеров сегодня можно считать глобальным феноменом и как женщины используют медиа для утверждения своих эстетических и политических позиций. В первую очередь анализируется ситуация в таких странах, как США, Россия, а также Скандинавские страны и Франция, где женский кинематограф представлен наиболее яркими именами и где феминистское движение имеет свою давнюю богатую историю.

The article analyses the strategies of establishing women-directors "voices" in the contemporary global world. The author pays special attention to festival movements, because a festival is not only a "public place" and the main place for the distribution of women-directors' films, but also the place where new names are opening and new themes are explored. The gender issues developed by Western feminist criticism are at the centre of this research, as well as "scandal" as the main mode of women's achievement of power and confession. The article provides statistics of the involvement of women-directors in the film industry in various countries and analyses new tendencies in women's cinema. It also answers the questions: why women's cinema is a global phenomenon in our time and how women use media for establishing their political and aesthetic positions? The author addresses these questions primarily in the context of the United States, Russia, France and Scandinavia, which have a rich tradition of feminists' movements and world-famous film directors.

Ключевые слова: мужское, женское, квир-культура, фестиваль, скандал, жанровое кино, арт-кино, Women's Cinema, медиа

Keywords: male, female, queer-culture, festival, scandal, genre movie, art cinema, Women's cinema, media

В наше время женский кинематограф - это массовый и заметный феномен. Сегодня мы можем говорить не только об отдельных именах женщин-режиссеров из разных стран, как это было двадцать лет назад, но о своего рода глобальном феномене, который позволяет нам утверждать, что в мире появилось Women's Cinema. Женщины-режиссеры боролись за признание много лет, используя различные методы самопродвижения, используя современные медиа и институции для утверждения своего «голоса» и авторской позиции в кинематографе. Они использовали различные площадки для утверждения своих прав в мейнстриме, арт-кино, экспериментальном кино, артхаусе, в которых традиционно доминировали мужчины. Они устраивали настоящие медиаскандалы, которые взрывали ситуацию в фестивальном мире, и меняли культурную политику фестивалей в самых разных странах. Например, памятен скандал 2012 г., который стал причиной изменения отборочной политики Каннского фестиваля - крупнейшего в мире. Британский режиссер Андреа Арнольд публично задала вопрос, который разлетелся по всем возможным изданиям: «Почему ни один фильм женщины-режиссера не был отобран в конкурсную программу Канн?» The Guardian, Independent, Le Mond и другие крупнейшие мировые издания опубликовали статьи с упреком в адрес крупнейшего фестиваля в непонимании

того, что женское кино стало мощной силой в мировом кинематографическом контексте. Медиаскандал мобилизовал женщин-режиссеров, продюсеров и представительниц других кинематографических профессий подписать петицию на Change.org, и это организованное выступление женщин смогло изменить всю политику крупнейшего кинофестиваля. После этого год за годом отборочный комитет Каннского кинофестиваля гораздо активнее стал привлекать в свои программы женщин-режиссеров, продвигая не только уже известные имена вроде Клер Денни, Софьи Копполы, Джейн Кемпион, Эммануэль Берко, Наоми Каваси, Азие Ардженто, Андреа Арнольд, Джоди Фостер, но и открывать новые имена вроде Аличе Рохвахер, Майвенн, Флоры Ло, Джессики Хауснер, Джулии Янг, Алис Винокур и т.д. Интересно, что в 2016 г. зачинательница скандала Андреа Арнольд получила приз жюри за фильм «Американский мед». Так, шаг за шагом женщины-режиссеры становились влиятельными в кинематографическом мире.

Такие фестивали, как Каннский, Берлинский или Сандэнс, - лучшая возможность для женщин-режиссеров представить свои работы на глобальных публичных площадках. Более того, как отметили Шохат и Стэм во введении к книге "Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media", «глобальная природа колонизационного процесса и глобальная доступность современных медиа виртуально обязывают критиков культуры выходить за границы жестких рамок монокультур и индивидуальных наций-государств» [1]. В этом случае побеждают те, кто активно использует международные институции, фестивали, и демонстрирует космополитичный взгляд в своих картинах. Даже в предыдущую декаду в России, где экономическая ситуация была довольно сложной, несмотря на то, что существовал креативный класс, который культивировал частную собственность, мобильность и относительную независимость от государственных структур, женщины-режиссеры (как, например, Анна Меликян или Оксана Бычкова) представляли в своих фильмах большие российские города, вроде Москвы и Санкт-Петербурга, как большие открытые города.

Российское кино с трудом входит в транснациональный контекст. Последним серьезным успехом был «Левиафан» Андрея Звягинцева, однако он отнюдь не обладал позитивным и созидательным взглядом на мир. В этом смысле фильмы женщин-режиссеров более оптимистичны. Они не пытаются выстраивать глобальных или притчеобразных метафор как взгляд на Россию. В их фильмах больше нежности, любви, игры, надежды. Женщины-режиссеры мечтают о мультикультурных городах и об открытом мире. Например, такие фильмы, как «Про любовь» (2015) Анны Меликян или «Питер FM» (2006), «Плюс один» (2008) Оксаны Бычковой позволяют говорить о женском кино как о своего рода counter cinema (термин Клэр Джонстон) в стране, где новейшая политика с большим трудом пытается преодолеть бинарную оппозицию времен холодной войны «Россия/Запад», поскольку мир в целом очень сильно усложнился. «Смутные времена», как сказал бы Трамп устами канала НТВ. Космополитический взгляд вытесняет «имперский взгляд», который, по точному замечанию Энн Каплан, не отделим от «мужского взгляда». Особенно в картине «Про любовь» воссоздается образ мультикультурной Москвы, не только до сих пор остающейся местом для романтических свиданий россиян и иностранцев, но и предлагается современная визуальная дискретная эстетика, отсылающая к фрагментарной и динамичной эстетике глобального Интернета.

В различных странах, в том числе в США, Китае, России, в мейнстриме до сих пор лидируют мужчины. К примеру, в Голливуде работает только 9% женщин, и единственная женщина Кэтрин Бигелоу, получившая Оскар за режиссуру фильма «Повелитель бури», смотрится скорее исключением в этом «мужском клубе». Сегодня американские женщины-режиссеры и продюсеры рассуждают в социальных сетях и на страницах прессы о том, что готовы делать блокбастеры, но доступ к большим бюджетам для них до сих пор проблематичен. Альтернативой этому становятся женские институции по поддержке и продвижению проектов, особенно в странах, где исторически осуществлялось феминистское движение. В США немало институций по поддержке кино женщин-режиссеров. Например, Film Fatales, Alliance of Women Directors, Women in Film, Women Make Movies и т.д. Они активно способствуют фестивальной судьбе фильмов, поскольку далеко не все

фильмы могут попасть в международный кинотеатральный прокат. Однако фестивали сегодня - это своего рода альтернативная система проката, формирующая своего рода «космополитическую идентичность», или «космополитическое гражданство». Фестивали - это глобальное публичное пространство, собирающее международную публику, жюри и дающее женщинам-режиссерам хорошую площадку для утверждения своего «голоса». Институционализация и участие в фестивалях дают свои результаты. Женщины-режиссеры становятся сильнее как авторы с каждым новым фильмом, утверждают свои имена в глобальном киноконтексте по мере успеха фильма в международном фестивальном прокате и порой прорываются в международный кинотеатральный прокат. Например, 2015 год стал очень важным для женского кино благодаря таким фильмам, как «Дневник девочки-подростка» Мэриэль Хеллер и «План Мегги» Ребекки Миллер, которые стали не только фестивальными «хитами», но и получили широкую мировую дистрибуцию благодаря усилиям компании Sony. Мэриэль Хеллер сделала фильм о последствиях сексуальной либерализации в 60-х, оказавших необратимое воздействие на все сферы жизни 70-х годов, включая семью и жизнь представителей молодого поколения. В ее фильме жизнь девочки-подростка из 70-х стала своего рода отражением культурных и гендерных изменений после революционных американских 60-х. Ребекка Миллер представила новые аспекты кризиса семьи в современную эру постфеминистской культуры. Постфеминистская культура развивается вразрез феминистской политике и делает акцент на образовании женщин и девушек, на их профессионализации, свободе выбора с уважительным отношением к работе, домашнему и родительскому труду, а также к физическим и сексуальным правам и возможностям [2]. Постфеминизм также предполагает получать выгоду от публичности в ситуации полной экономической свободы. С иронией и многочисленными живыми деталями Миллер показывает семейные отношения между двумя яркими женщинами и одним мужчиной (отцом их детей) и доказывает, что для современной американской женщины среднего класса жизненный успех уже не определяется исключительно успехом в любви. Женщины всегда разрываются между профессиональной самореализацией и любовью и должны искать очень гибкие пути достижения профессиональных целей в публичной сфере и одновременно оставаться матерями и любимыми. Гибкость требует большого здоровья и своего рода авантюризма, и поиск счастья - это, условно говоря, вечный соревновательный процесс, который непрерывен на протяжении всей жизни. Как и многие женские фильмы, «План Мэгги» много говорит о современном мужчине, который живет в очень трудных соревновательных условиях не только с другими мужчинами, но и с женщинами и также мечтает о самореализации. От него ждут отцовства и интеллекта, денег и заботы, профессионального успеха и мужества. «План Мегги» не «chick flick» (субжанр романтического фильма, апроприированный американским женским мейнстримом). Chick flick традиционно развивается в рамках гетеросексуальной парадигмы, в системе которой делается акцент на романтических отношениях как иллюзии создания хорошей жизни и самоутверждения. Chick flick всегда показывает женский поиск гетеросексуального брака как единственного пути к счастью и интерпретируется как антифеминистское кино. Голливудской королевой chick flick является Нора Эфрон, чьи успешные фильмы повлияли на других женщин-режиссеров, работающих в этом субжанре. «План Мегги» скорее апеллирует к Вуди Аллену, показывая новые модели семьи, и убеждает, что брак и дети - это лишь один из немногих путей к самореализации в современном высококонкурентном мире, поскольку материнство дает женщине лишь часть самооценки. Современная женщина хочет быть профессиональной, равно как и современный мужчина, так что разделение семейных обязанностей становится довольно трудной задачей. В постфеминистскую эру быть Золушкой - немодно. В наше время женщина ищет влияние в профессиональном мире, и в этом состоит современная политика.

Режиссура помогает женщинам утверждать свой голос в самых разных странах. И этот голос становится все более политически осознанным в Восточной Европе. Например, румынский роуд-муви Анки Маруны Дунга «Путешествие с отцом», мировая премьера которого состоялась в программе «Время женщин» ММКФ-2016, и переосмысляет значение

«Пражской весны» 1968-го для Европы, и с позиций нового поколения отзывается на травматический опыт румын того времени. В своем фильме, основанном на рассказах родственников режиссера и глубоком исследовании, Дунга размышляет, как политика вмешивается в семейные отношения, производя трагедии и травмы, радикализируя молодежь, но в то же время пытается взглянуть на значение 1968-го для последующей судьбы Европы. Образ советской империи как угрозы также позволяет перебросить взгляд на современность, поскольку киноязык фильма отнюдь не выглядит архаичным, а скорее представляет собой немного ироничный, порой клиповый, отсылающий к современному языку кино.

Мировой женский кинематограф по-прежнему богат романтическими chick flicks, однако с каждым годом становится все более разнообразным и по части других жанров. Особенно в малобюджетном кино женщины-режиссеры пытаются быть радикальными в исследовании сексуальности, порой вторгаясь в традиционно «мужские» жанры. Например, наиболее нашумевшим малобюджетным хоррором стал снятый на фарси американский фильм «Девушка возвращается домой одна» (2014) Анны Лили Аминпур. Этот фильм не только представляет воображаемый Иран как подходящую площадку для страшной, кровавой истории, которая отсылает и к вампирским хоррорам, и к спагетти-вестернам, но и впервые предлагает образ женщины-вампира в хиджабе, который смотрится как современный костюм Дракулы. Хиджаб идеально маскирует внутренний женский протест, который взрывает ситуацию с каждым нападением вампира на жертву-мужчину. Вампир в хиджабе, с его подавленной сексуальностью, выглядит словно вигилант, помнящий о своей родовой травме быть женщиной. Черный хиджаб символически отсылает к репрессивному иранскому обществу, табуирующему свободное изъяснение женской сексуальности, и он также становится угрозой для коррумпированных и развратных мужчин, выходящих на злые улицы. Мужской страх кастрации соседствует с женским протестом против мужского насилия и патриархатного доминирования, который требует от женщин своего оружия для нападения. Женщина нападает и убивает без любви, в то время как любовь - единственная возможность мирного гетеросексуального баланса. Зубы вампира - смертельное оружие, в то время как мужчины используют реальное оружие. Вагина имеет зубы в мужской фантазии, в то время как в реальности она соблазн и источник удовольствия, но зубы могут убивать, кастрировать, мстить, пугать. Через «крутой» вампирский нарратив, жестокие сцены убийства и визуальную репрезентацию города как проклятого места этот стильный фильм напоминает об эстетике Серджио Леоне, равно как и фильма «Выживут только любовники» Джима Джармуша. В нем проявляется особенная женская чувствительность, стиль и визуальный саспенс. В фильме вампир в хиджабе преследует на злых улицах и маленького мальчика, однако не убивает. Женщина дает жизнь ребенку. Нет причин ему мстить. Давать жизнь - женская сила.

С 2006 г., когда вместе с «Горбатой горой» Энга Ли, «Капоте» Беннета Миллера и «Трансамерикой» Дункана Такера квир-проблематика оказалась награждена на церемонии Оскар, квир-чувствительность окончательно завоевала мэйнстрим. Но мы до сих пор видим, что это «мужской» мэйнстрим. Женщины доныне работают с данной проблематикой в независимом кино, причем не только в США, но и в странах Европы. Они делают замечательные фильмы, особенно в малобюджетном кино. Эти фильмы напоминают о том, что отметила еще Джудит Батлер: «быть мужчиной» и «быть женщиной» - внутренне нестабильный удел [3]. Современное кино развивает эту мысль, видоизменяя жанровые конвенции и подтверждая то, что конституирующие элементы жанра, равно как и сексуальности, не могут оставаться монолитными. В 2014 г. ярким примером малобюджетного квир-фильма стала «Крепкая орешина» Битте Андерсон. Кульминационная сцена этой картины развивалась в тюрьме, куда попадали главные героини - лесбиянки и трансвеститы, мечтающие выиграть конкурс музыкального шоу. Эта сцена, как большой шоу-стоппер, одновременно напоминает пародию на сексуальную революцию. Все заключенные в музыкально-сексуальном экстазе сносили стены тюрьмы благодаря своей энергии и игривости, что напоминало о мысли Маркузе, когда-то писавшем, что Эрос способен менять цивилизацию. Но подобный момент также маркировал особенности современно-

го шведского либерального общества, в котором женский кинематограф уже давно занял свое заметное место. Благодаря осознанной культурной политике Шведского киноинститута в стране уже давно культивируется гендерный баланс в киноиндустрии (50/50), что позволяет производить самые разнообразные фильмы и поддерживает кинофеминистское движение.

Восточноевропейское кино также нащупывает квир-чувствительность как одно из доказательств либерализации общества. Но этот процесс происходит куда с большими трудностями. Новейшим примером в малобюджетном кино является «Соблазн» (2015) Агнешки Сможински - фильм, снятый в Польше, мировая премьера которого состоялась на кинофестивале Сандэнс, а затем показанный на целом ряде крупнейших кинофестивалей, включая программу «Время женщин» ММКФ-2016. В католической стране квирность проявляется в рамках фантастического жанра (это сказка о Русалке по мотивам Ганса Христиана Андерсена) и перебрасывает мостик к жизни ночных клубов 80-х. Две сестры-русалки попадают в ночной клуб для того, чтобы развлекать посетителей песнями и танцами. Они соблазняют мужчин, но и влюбляются в одного и того же золотоволосого молодого красавца. Ностальгический рок-мюзикл все время оборачивается хоррором, поскольку русалки, как водится, могут и убивать мужчин. Но в фильме есть и феминистский подтекст - это сестринство, как базовый принцип солидарности женщин, умения быть вместе, даже несмотря на конкуренцию. Чувство сестринства мотивирует и желание мести мужчине в случае, если он превращает подругу в свою жертву. Сестринство основано на памяти о своеобразной родовой травме - быть женщиной в фаллоцентричном патриархатном мире. Но в фантастическом мире фильма хвост русалки тоже смотрится как своего рода фаллос, который напоминает о гендерной нестабильности и неспособности пениса доминировать. Эта гендерная переходность и нестабильность говорит о том, что мужское и женское скорее культурный конструкт, нежели природный. Это важнейший концепт для квир-культуры, и современное кино его активно проводит.

Центральная тема многих женских фильмов - «кризис маскулинности», и в последнюю декаду она складывается в субжанр “lad flicks”. Lad flicks появился в конце 90-х как своего рода реакция на волнение о «кризисе маскулинности», и этот жанр стал проявлять себя в самых разных аспектах популярной культуры - на радио, телевидении, в гляцевых журналах. В 2010-х женщины начали работать в lad flicks, который представляет собой своего рода гибрид “buddy movies”, романтической комедии и “chick flicks” и выводит в центр молодого мужчину или мужчин в их взрослении и поиске места в жизни. Например, королем “lad flicks” в Голливудском «мужском кино» является Джад Апатоу, чьи фильмы - сплошь о «новых лэдах», смешно борющихся за сохранение своего гедонистического образа жизни в постпэйбоевскую эру и вступающих в отношения с сильными профессиональными женщинами. В женском кино «новые лэды» главным образом представлены в романтическом ключе. Они, как правило, окружены женщинами, которые ведут с ними ироническую «гендерную войну». В том же «Плане Мэгги» герой Итана Хоука находится между двумя яркими женщинами (Джулиана Мур и Грета Гервиг), где одна делает блестящую карьеру как феминистская писательница и интеллектуал, равно как и мать двоих детей, а вторая, будучи моложе, мечтает не только о материнстве, но и об успешном профессиональном будущем. С огромным юмором фильм показывает, как втянутый в отношения с женами, мужчина постепенно теряет самоуважение, поскольку жить задачами исключительно семьи для него очень мало. Современное время ставит в сложное положение и мужчин, и женщин, приводя не только к семейному, но и к личностному кризису. Как и многие женские фильмы «План Мэгги» имеет ироничный взгляд на мужчину, равно как и на женщину. Ирония вообще свойственна женскому кино. Однако эта ирония окрашена романтизмом, поскольку женщины мечтают о любви, равно как и мужчины мечтают об идеальной женщине. Мужчина в женском гетеросексуальном кино - объект для любви: он вдохновляет женщину на то, чтобы все время что-то предпринимать, участвовать в конкурентной борьбе за него с другими женщинами, быть интересной, привлекательной и сильной, но в то же время мужчина - своего рода источник женского невроза,

поскольку все время напоминает о нереализованных амбициях, нуждается в поддержке и помощи, отнимает время от личных проектов.

Во французском фильме Майвенн «Мой король» с Венсаном Касселем и Эммануэль Берко (Золотая пальмовая ветвь за лучшую женскую роль в 2015 г.) можно наблюдать сильную жизненную связь с неотразимым «лэдом», которая продолжается после окончания романтического периода, брака и развода. Маскулинность - сложная культурная категория, в том числе во французском кино. Герой Касселя - парижский «лэд», ведущий гедонистический образ жизни, состоящий из мужской одержимости выпивкой, наркотиками, деньгами, сексом. Герой даже готов быть альфонсом и жиголо в случае, если жена зарабатывает деньги своей профессией адвоката. Для связи с другой женщиной не помеха даже ребенок, - главное, чтобы у той тоже были деньги. Но его способность быть неотразимым и жить как король позволяет ему оставаться в сердце героини Берко до самого конца.

Очень интересно сравнить американский «План Мегги» и французский «Мой король». Постфеминистская культура в США показывает женщин профессиональными, автономными и независимыми, несмотря на присутствие мужа и детей. Они «материальные девочки» в эру пост-Мадонны, которые делают деньги и любят заниматься сексом, но не очень-то верят в любовь. Как показала феминистская сценаристка «Тельмы и Луизы» (1991) и постановщица «Сумасшедших денег» (2008) Кейли Хоури, американские женщины различных социальных классов часто зарабатывают деньги лучше, чем мужчины, и не боятся вступать в криминальные отношения ради того, чтобы «быть кем-то» в Америке. Американские женщины живут в стране, где психоанализ, кажется, может ответить на любые вопросы, и не верят особенно в тайну любви. Их урбанистический нарциссизм делает развод не таким травматичным, поскольку у них есть для этого свое оружие в виде рабочих позиций, образования, денег. Французская женщина также хочет состояться в профессии, но все еще романтична, потому находится в длительных отношениях с мужчиной, несмотря на профессиональный и жизненный успех. Французская женщина не может разорвать отношения до конца, поддерживая их после травмы развода, что продолжает травмировать ее, но одновременно и вдохновляет на то, чтобы оставаться сильной и красивой. Создается впечатление, что в современном мире американские мужчины имеют гораздо больше трудностей в процессе гендерных войн и соревнования, особенно в профессиональной сфере, в том случае, если у них близкие интеллектуальные интересы с женщинами. Американские «лэды» выглядят более жалкими и почти кастрированными, в то время как французские мужчины-гедонисты более игривы, авантюرنы, бисексуальны, профессионально индифферентны, что в женском кинематографе позволяет им быть своего рода ироничными "homme fatale", городскими симпатичными «дьяволами», постоянно соблазняющих женщин, но при этом не способных жить без их интеллекта и помощи. Майвенн в ироничном ключе продолжает традицию роковых мужчин на экране, которая в кино восходит еще к Рудольфо Валентино, что позволяет говорить о своего рода женской реконструкции "homme fatale" в кино. На современном киноведческом языке, возможно, было бы лучше определить это как «мужской фатализм», поскольку женское кино пытается все же преодолеть бинарную оппозицию «мужское» и «женское» и вторгнуться в своего рода гендерную переходность, перформативность, то есть в квинчувствительность с ее плавающими гендерными ролями. Этот «мужской фатализм» может быть свойственен и женщинам, когда они используют «мужские стратегии» гендерной войны и соблазнения. Подобный экранный мужской образ дает богатые возможности для актера и одновременно реконструирует маскулинность в контексте целой традиции создания легенд и мифов. Интересно, что в современном «мужском» кино "homme fatale" очевидно представлен в таких фильмах, как французский «Идеальный мужчина» (2015) Яна Гозлана, или американо-британский «Совершенный парень» (2015) Дэвида Розетала, но здесь характеры отсылают к жанру триллера в духе Патриции Хайсмит и к ее убийцам с обманчивой идентичностью. Женщины-режиссеры работают в урбанистической драме, поддерживая семейные ценности, но они осознают, что модели современной семьи значительно изменились, что в конечном счете заставляет менять и нарратив.

Женщины подталкивают нас к другому взгляду на мужчин и женщин, вместо мифологизации и поэтизации реальности и субъекта они скорее используют критический и даже стереоскопический взгляд. Женщины любят нюансы, детали, из которых часто и складывается стереоскопический взгляд на субъекта. Кажется, что они держат в голове, что кино - это не только эртертеймент, перфоманс, философия, политический месседж, но также и своего рода изучение человека и его слабостей, а также инструмент психологической и социальной терапии. Фильмы женщин-режиссеров, часто вторгающиеся в семейную проблематику, предлагают глубокие исследования сексуальности и, кажется, напоминают нам о гуманизме в эпоху устанавливающегося постгуманизма. Женское кино позволяет сохранить своего рода баланс в общих представлениях о человеке, обществе и мире.

Тогда как американские женщины не особенно думают о «мужском фатализме» и представляют мужчин в духе «американских психопатов» (в память об одноименном фильме Мэри Хэррон 2000 г.), режиссеры из Западной Европы заявляют об опасности «мужского фатализма» и одновременно показывают женскую замороженность им, поскольку подобные характеры дают женщинам жизненный драйв и вдохновение. Женщины любят приключения, но платят за это очень большой ценой, а порой и жизнью. Например, в австрийском «Джеке» (2015) Элизабет Шаранг подобный герой идет на убийство женщины, разрушение жизни своей любовницы, пока не попадает за решетку и не обретает желание стать писателем. Его умение воздействовать на женщин своей харизмой позволяет ему заручиться женщиной-агентом и стать знаменитым. Женщины готовы ему подчиняться, но и использовать. «Каждый тебя использует», как поет в знаменитой песне Энни Леннокс. Мужчины используют женщин для секса и славы, женщины - для материнства, денег и выживании в корпоративном, высококонкурентном и манипулятивном капиталистическом мире, что, в свою очередь, коррумпирует романтические отношения, разрушает их и придает цинизм. Правда, как показывают и «Джек», и «Мой король», мужчины, несмотря на свой фатализм, становятся своего рода марионетками профессиональных женщин. Они не могут от них оторваться окончательно и вынуждены играть с ними в совместную игру.

Последняя тема - ключевая во втором режиссерском проекте Джоди Фостер «Финансовый монстр» (2016), где герой Джорджа Клуни - шоумен и медиамарионетка не только большой финансовой корпорации, но и героиня Джулии Робертс, режиссера телевизионного шоу, призывающего зрителей вкладывать деньги в акции. Только вторжение террориста на съемочную площадку в прямой эфир, на самом деле представителя бедного класса той самой целевой аудитории, которая потеряла деньги благодаря махинации главы корпорации, помогает героям Клуни и Робертс осознать степень своего участия в глобальной медиаманипуляции и вспомнить об этике журналиста в демократической стране. Интересно, что героиня Робертс прибегает ко всем возможным ресурсам, включая хакеров, для того чтобы разгадать причину компьютерного «глюка», приведшего к падению стоимости акций. В ходе поиска правды Фостер показывает своего рода «новое сестринство» как сотрудничество женщины-режиссера телешоу, равно как и женщины-пиар-менеджера корпорации, равно как и «новое братство», которое возникает, когда герой Клуни начинает поддерживать пострадавшего «террориста» в его поисках подлинного преступника. Как знаменитая актриса и феминистка с хорошим образованием, которая знает, что каждый фильм политичен, включая фильм современного транснационального Голливуда, Джоди Фостер отказывается исключительно пугать или развлекать аудиторию, но использует Голливуд как своего рода публичную площадку для сильного социального и политического месседжа. Но в то же время, как и в оscarовском фильме Тома Маккарти «В центре внимания» (2015), в медиа-триллере Фостер демонстрирует, как рискованное журналистское расследование, которое временно останавливает гендерную войну и соревнование для совместного поиска и сопротивления, является своего рода надеждой сохранить прозрачность в американском обществе и поддержать глобальные процессы демократизации. Впечатление такое, что режиссеры женского и мужского пола хотят нам сказать: если у нас есть настоящая цель, то мы забываем о том, кто мы - муж-

чины или женщины, мы - вместе и можем быть одинаково отчаянны, игривы, честны, сексуальны, политически мотивированны и так далее.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Ella Shohat and Robert Stam. *Multiculturalism, Postcoloniality, and the Media*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. 2003. P. 1.
2. Yvonne Tasker and Diane Negra. Introduction. *Feminist Politics and Postfeminism Culture*. In: *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*. Duke University Press. 2007. Pp. 1-27.
3. Judith Butler. *Bodies That Matter*. London, NY. Routledge. 1993.

REFERENCES

1. Ella Shohat and Robert Stam. *Multiculturalism, Postcoloniality, and the Media*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2003. P. 1. (in Eng.).
2. Yvonne Tasker and Diane Negra. Introduction. *Feminist Politics and Postfeminism Culture*. In: *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*. Duke University Press. 2007. Pp. 1-27. (in Eng.).
3. Judith Butler. *Bodies That Matter*. London, NY. Routledge. 1993. (in Eng.).

Информация об авторе:

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет (Смольный), профессор, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, г. Санкт-Петербург, Россия
angelartyukh@gmail.com

Получена: 08.07.2017

Для цитирования: Артюх А.А. Женщины-режиссеры в современном глобальном мире. Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. Том. 9. № 4. Часть 1. с.99-106.
DOI: 10.17748/2075-9908-2017-9-4/1-99-106.

Information about the author:

Anzhelika A. Artyukh, Doctor of Arts, Associate Professor, St. Petersburg State University (Smolny College), Professor, St. Petersburg Institute of Cinema and Television, St. Petersburg, Russia
angelartyukh@gmail.com

Received: 08.07.2017

For citation: Artyukh A.A. Women-directors in the contemporary global world. *Historical and Social Educational Idea*. 2017. Vol . 9. no.4. Part. 1. Pp. 99-106.
DOI: 10.17748/2075-9908-2017-9-4/1-99-106. (in Russian)