Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Гуманитарный институт Кафедра культурологии

Научно-исследовательская статья на тему: «Женское кино Лизы Лангсет: «Эйфория»»

Проверила: кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии Тарасова М.В.

Выполнила студентка группы ИК14-03Б:

Слётина Т.А.

Красноярск 2018

95 euro

Сегодня феномен женского кинематографа делает очередной резкий скачок вверх. Теперь нарратив женщин о женщинах рискует перевесить киноискусство патриархальное. Говоря словами Лауры Малви, занимавшейся феминистскими вопросами кинематографической наррации и визуальных кодов, женщина в кино традиционно выступает «носителем смысла, а не его создателем», объектом вуайеристского мужского взгляда. Несмотря на то, что данные рассуждения высказывались в отношении классического голливудского кино 50-60-х годов, они остаются справедливыми в контексте современной социально-культурной ситуации.

Реализм и достоверность женских психотипов, выстраиваемых на экране режиссерами-мужчинами под сомнение не ставятся. Но возникают существенные различия между мужским и женским кинематографом. Женщина в мужском кино, вопреки своей подчиненной природе в качестве кинообраза, сама по себе зачастую не становится чистым объектом кинематографического исследования. Фильмы женщин-режиссеров менее глобальны с точки зрения исторического или социального контекста, менее политизированы. Речь уже не идет о безудержной борьбе за свои права и идеалы или против сложившихся стереотипов, скажем, в институте брака и семьи. Это частные женские истории, спокойные и саморефлексивные, открытые позитивному взгляду на мир, избавленному от глубокомысленных аллюзий и метафор. Женское кино не лишено конфликта как такового, но оно более интимно, как и само исследование природы феминности и сексуальности.

На текущий момент тенденция ясна: феминизм в мировом кино только наращивает мощь своего слова. Ведущие кинофестивали — наглядное тому подтверждение. Оскар-2018 в этом смысле запомнится режиссерской работой Греты Гервиг «Леди Берд» - весомая картина в точки зрения феминистского подхода. Гервиг не только как режиссера, но и актрису можно считать заметной представительницей современного американского женского кино,

балансирующего на уровне качественного массового фильма с элементами жанра «chick-flick», в сущности, и ориентированного на романтичное зрительское сознание женской половины человечества. Если брать во внимание не только работы женщин-режиссеров, то с точки зрения феминистического подхода в анализе кино стоит отметить картиныноминанты, созданные мужчинами, которые воплотили яркие, неординарные и вызывающие образы героинь женщин: «Три биллборда на границе Эббинга, Миссури» Мартина Макдонаха и «Тоня против всех» Крейга Гиллеспи.

Возникает необходимость определить на данном этапе рассуждения, что вообще собой представляет в общепринятом понимании феминистский подход в кинематографе. Кинокритика, основывающаяся на изучении особенностей конструирования гендера, как правило, включает в себя три ключевых компонента. Во-первых, она исследует кино как способ производства, т.е. задается вопросом «кто снимает?». Объектом в этом смысле выступают сами создатели женского кино – режиссеры, продюсеры, сценаристы, и другие лица, включенные в процесс создания фильма. Вовторых, анализируется сам кинонарратив при использовании различных методов, чаще всего контент-анализ и семиотика. И в заключении, важно рассмотрение аудитории фильма и ее восприятия кинотекста.

Именно второй этап представляет наибольший интерес в качестве способа ведения дальнейшего разговора о современном феминистском кинематографе, хотя вопрос создателей и адресатов сообщения уже был затронут и будет обсуждаться далее. Например, в русле феминистской философии подлежит вниманию взгляд на формирование кинотекста не только американской киношколы, но и европейской.

Вспомним дебютную работу шотландки Линн Рэмси «Что-то не так с Кевином» (2011), объектом исследования которой стала не центральная, но не менее важная тема материнства. Однако такая социальная роль, как «мать» – это лишь одна из исследуемых в кинокартине женских функций.

Множественность социальных ролей, накладываемых обществом на женщину, — это своеобразный стержень, от которого отталкиваются все режиссеры, создавая киноповествование с ключевым персонажем женского пола. Героини-женщины чаще всего сталкиваются с осознанием нереализованности какой-либо из функций в своей жизни, что порождает внутренний конфликт, влияющий на внешнюю среду, на взаимоотношения с окружающими; происходит непринятие и отторжение стереотипов.

Возникает целый спектр «миссий» женщины: мать, сестра, дочь, жена, домохозяйка, возлюбленная — все в пределах социального института брака и семьи. Другие роли также существуют, так как женщины ищут способы самореализации, однако изучение феминности вне вопросов традиционалистских ценностей в кинематографе — редкость. Другой характерной чертой феминизма кино является тот факт, что женщина также редко рассматривается вне отношений с противоположным полом. Мужчина-персонаж — обязательный объект кинофильма, только женщина становится доминантой, которая проявляет себя через мужское начало, а не наоборот, как отмечалось в отношении классического голливудского кино.

В целом, характер женщины-персонажа в женском кинематографе можно раскрыть только в контексте социального положения и только через взаимодействие с другими людьми, проявляющееся как столкновение чувств, целей или мировоззрений. Данный тривиальный принцип не обязательно осуществляется посредством противопоставления двух полов (матери и сына, жены и мужа). Репрезентативно в таком понимании женского кино творчество Лизы Лангсет — представителя европейского кино, шведского режиссера и сценариста.

Там где возникает рассуждение о вопросах феминности, неотъемлемым становится и разговор о маскулинности. На примере третей кинокартины Лизы Лангсет «Эйфория» (2017) прослеживается отход от этого негласного правила. Она формирует бинарные оппозиции не женщина-мужчина, но женщина-женщина, анализируя запутанные отношения двух родных сестер, страдающих от взаимного непонимания и обид вследствие общей семейной травмы.

Предваряя анализ женских портретов в «Эйфории», стоит сказать несколько слов о творчестве Лизы Лангсет, которое на данный момент прошло несколько незаметно для мировой киноиндустрии. На фоне ранее упомянутых кинокартин ее фильмы были отмечены менее именитыми событиями в мире кино — фестивалями в Торонто и Пусане. А в качестве представителя феминистского направления в современном кинематографе ее имя не звучит. Это не помешало Лангсет в поисках собственной ниши кино сформировать индивидуальный авторский стиль, и при этом последовать исконному правилу голливудской системы звезд. Тандем с Алисией Викандер, преуспевающей шведской актрисой на международном поприше. способствовал выходу кинематографа Лангсет на англоязычную арену («Эйфория» - первая работа на английском языке).

Сама Викандер, ставшая лицом трех кинокартин режиссера, превратилась в кинообраз, детерминировавший идеал женщины-героини с точки зрения Лизы Лангсет. Причиной явлению постоянства и верности в выборе актерского состава можно посчитать как внешние данные актрисы, опять же субъективно воспринимаемые творцом как показатель истинно женской красоты, так и особенности актерской игры, способствующей воплощению на экране необходимого характера и психологического переживания.

В то время как в мировом кинематографе как авторском, так и студийном требования к актерам все больше смещаются в сторону

необычной, незаурядной внешности, Лангсет предпочитает «чистый» типаж женской красоты. Мягкие и аккуратные черты лица. правильная посадка глаз, идеально ровные скулы, милая улыбка. длинные каштановые волосы — все эти особенности описывают внешние данные Алисии Викандер.

Внешние дефиниции не являются частью примитивного описания, характеристику внешности психологии дать И основываясь лишь на физических качествах. Черты лица – важная Это составляющая кинематографического образа. своего рода иконографический знак, который на протяжении истории киноискусства формировал и утверждал на многие годы атрибуты того или иного человеческого психотипа. Такое утверждение не происходило беспричинно. Наглядным обоснованием становился объект – актер или актриса современности, бравшие на себя роль конкретного персонажа-маски, и намеренно или нет застревавших в них на протяжении нескольких проектов в своей карьере. B отношении женских персонажей наиболее распространенным, к примеру, является образ женщины-вамп.

С этой позиции наружность Алисии Викандер возвращает в кинематограф классический женственный, нежный и чувственный образ, однако воспринимать его в стереотипических рамках представляется невозможным. Описанная женщина — это женщина обязательно любящая, следовательно, она не может существовать в пространстве фильма без объекта своего обожания или, грубо говоря, подчинения. В некоторых случаях, она зависима и покорна, берет на себя роль жены, хранительницы домашнего очага, заботлива и внимательна.

Какой женский образ создает Викандер? Ее героиня в «Эйфории» разительно отличается о того самого стереотипического характера, что был воплощен ей в первом фильме Лангсет «К чему-то прекрасному» (2009). В последнем наиболее специфичными вербальными определениями героини являются «зависимая» и «подчиненная». Мужчина — предмет стремления

женщины, способной на любые поступки, в том числе унижения собственного достоинства, ради завоевания внимания со стороны возлюбленного. Развязка сюжета демонстрирует в итоге обратную ситуацию — освобождение женского угнетенного «Я». Выплеск эмоций героини Викандер приводит к радикальным последствиям — убийству мужчины-угнетателя.

Что касается «Эйфории», то мужское начало, как уже отмечалось выше, никак не коррелирует с женским. Если применять количественную и качественную оценку распределения мужского и женского состава в кинокартине, то разница становится очевидной. Во-первых, вопреки тому факту, что персонажей женского и мужского пола в пространстве фильма примерно одинаковое количество, женщины позиционируются как ведущие фигуры сюжета, а мужчины — второстепенные. Во-вторых, оценка занимаемого каждым из них количества экранного времени поддерживает вывод о том, что роль мужчин в фильме минимальна. Так, главными героинями, которые непременно фигурируют в каждом кадре (в одиночке или вдвоем), являются сестры Инес и Эмили.

Инес — молодая девушка, творческая личность, пребывающая в кризисе и нескончаемом поиске источника вдохновения. Детализированной картины прошлого героини фильм не предоставляет, помимо двух фактов. Первый — это история, рассказанная самой Инес, о прошлом сексуальном опыте, который демонстрирует девушку открытой к экспериментам в сексуальной жизни. Второй — это ключевые для развития сюжета воспоминания героини о семейной трагедии — смерти матери и дальнейших взаимоотношениях с сестрой.

Раскрытие происходит через взаимодействие с сестрой Эмили, в сущности, еще более закрытого персонажа с точки зрения проникновения в ее прошлое. Эмили смертельно больна раком. Это единственное, что действительно, по мнению режиссера, необходимо для того, чтобы

сформировать личность персонажа. Персонажа слабого физически – худоба, острые скулы и большие глаза Евы Грин идеально вторят характеру – но сильного морально.

Характеры героинь есть не только отражение непосредственно их поведения на экране, внешнего проявления или реакции на происходящее, но и результат знания о прошлом, которое постепенно повествовательно разворачивается в фильме. Мы узнаем о самоубийстве их одинокой, убитой горем вследствие ухода мужа матери, и том, как эта трагедия разделила сестер. Инес решительно отстранилась от проблем семьи, держа обиду на мать. Вся ответственность же легла на плечи Эмили, которая в последствие затаила обиду на бросившую ее сестру.

Таким образом, Инес И Эмили предстают как абсолютные противоположности друг друга. Первая – сдержанная эмоциях, расчетливая, эгоистичная. Вторая – эмоциональная, невротичная, но чувствительная к другим людям. Одна добивается всех своих целей, даже если ради их достижения придется «идти по головам», отказаться от семьи, т.д. Другая несет ответственность за себя и свою семью, чувствуя глубокую привязанность к матери и сестре.

Драматургия фильма банальна, если подходить к ее рассмотрению с позиции накопленного кинематографического богатства сюжетов и идей. Конфликт строится вокруг семейной драмы, который разрешается через совместное переживание болезни сестры и прощения в финале. Болезнь сестры — это тот мотив, который способствует их воссоединению как физически, так и духовно. Физически их объединяет место, в которое они приезжают, чтобы Эмили могла безболезненно уйти из жизни. Пространство идиллии и умиротворения одновременно и абсурдно является пространством средоточия смерти и безысходности людей перед их собственной конечностью. Но для сестер это место — призрачный дом прошлого, запирающий их вместе и дающий возможность разрешить конфликт.

Поэтому оно не носит никакого названия и не определяется конкретным физическим положением. Все акценты сюжета смещаются в сторону вопросов экзистенциального характера: жизни и смерти, любви и ненависти.

Возникает вопрос, где здесь проявление феминистской философии? На самом деле, экзистенциализм и феминизм идут рука об руку, потому что элементы складывания образа женщины в рассматриваемом фильме, есть следствие экзистенциальных проблем, накладываемых на особенности характера и жизненные установки. Инес предстает как холодный и отрешенный от проблем близких людей человек; человек, который постоянно пытается скрыться от чужих трудностей, даже если такого рода поведение нарушает все законы морали и нравственности. Это женщина современного мира, по сути та самая «карьеристка», которая видит успех своей жизни в творческой самореализации, общественном признании. Мужчина для такой женщины стоит на последнем месте, что, например, ярко продемонстрировано в эпизоде ужина в ресторане. На приглашение на танец она отрицательно отвечает холодным резким тоном и одаряет воспитанного незнакомого мужчину презрительным взглядом, на что не было ни малейшей объективной причины. Из этого следует вывод о том, что отношение Инес к мужчинам вообще оценивается как безразличное, несколько высокомерное, а ее образ - это женщина, неспособная на что-то серьезное в построении взаимоотношений с мужчиной, а. следовательно, на семью, брак и детей.

В это же время Эмили доброжелательно соглашается. В процессе танца она даже намекает на желание физической близости, которая, по непонятным причинам, ей оценивается как невозможная. Исходя из того, что мы уже располагаем информацией о ее болезни, формируется более глубокий женский портрет. Пережив смерть матери, трудности одиночества в этой трагедии, безразличие сестры и собственную боль от смертельного недуга, Эмили все же остается женщиной. Мы видим ее изуродованное операциями тело, но в физическом плане она является источником природной красоты и

сексуальности, который видят в ней мужчины вокруг. Так, в доме для людей, решивших добровольно уйти из жизни, она проводит ночь с мужчиной, лишившемся чувствительности ног. Сексуальная жизнь для нее — это значит почувствовать в себе проявление женского начала, Эроса, энергии, пробуждающей к жизни, вопреки смерти, давно живущей внутри нее. Она борец, но в отличие от Инес, которая борется за счет подавления в себе чувств и сохранения холодного рассудка, Эмили выживает лишь, сохраняя в себе человечность, чувственность, открытость к людям и их несчастьям, при этом сама не имея сострадания и любви родного человека. В данном персонаже реализуется не просто идея человечности и всепрощения, любви к ближнему, но и женская функция сохранения тепла и уюта, проявления заботы и любви, как если бы это была ее семья и дети. Эмили в противовес сестре — идеальная женщина с точки зрения традиционалистских ценностей семьи, которая тоже самореализуется, но через приобретение отличных социальных функций — дочери, сестры, возлюбленной.

Несмотря на то, что столкновение возникает между двумя сестрами, то есть двумя женскими персонажами, тематика гендерных различий и взаимоотношений женщины и мужчины в «Эйфории», тем не менее, играет роль. Во-первых, латентный мотив возникновения семейного конфликта проявляется не напрямую, но в краткосрочных диалогах между героинями об их прошлом. Разрыв их матери с мужем привел женщину-мать к духовному, душевному и, как следствие, физическому упадку. Описывается состояние глубочайшей депрессии, когда цель и смысл жизни окончательно утрачивается и само существование становится невыносимым. Таким образом, складывается образ женщины, зависимой эмоционально нравственно от другого человека – мужчины. Мужчина в буквальном смысле представлен как опора для женщины, после ухода которой женщина не существует как личность и индивид. Такую модель поведения – жизненная необходимость в поддержке и любви со стороны близкого человека перенимает на себя старшая дочь Эмили. Инес, в свою очередь, боясь

подобного исхода, боясь человеческой слабости чувств. которые она в себе подавляет, избирает другую модель, отказываясь выполнять функцию дочери и сестры, и избирая путь реализации в социальном и личностном аспекте.

Традиционалистские роли женщины в семье, так называемая «тень» своего мужа, сталкивается с более современным образом взаимоотношений между мужчиной и женщиной, которых придерживается Инес. «Она не смогла справиться с реальностью жизни», «такова жизнь» - она неизменно повторяет одни и те же фразы, указывая на слабость своей матери. В противовес этому возникает образ самой Инес – сильной и независимой, берущей на себя ответственность за собственную судьбу, и оттого свободной в выборе пути. С другой стороны, появляются и негативные качества такого характера – сначала желанное, затем вынужденное одиночество, способное сохранить независимость и холодную трезвость ума для выживания. На этом уровне повествования ассоциации с естественным отбором в человеческом обществе приводят к тому, что само общество представляется диким жестоким миром животных, лишенных чувств и разума. А выдуманное место, куда безнадежные люди добровольно приезжают умирать, производит аллюзию на райский сад Эдем, где есть место искренней человеческой теплоте и доброте, пониманию и помощи, состраданию и любви.

Как видно, вопрос телесности и сексуальности как неотъемлемых составляющих темы феминизма ложатся в основу сюжетопостроения «Эйфории». Во-первых, само тело не поддается цензурированию. Красота тела, лишенного важных функций, таких как ходьба, или частей тела, делающих женщину женщиной, остается открыто киноглазу, как нечто естественное. Фильм выступает как манифест против прикрытости правды жизни. Очень крупные планы и резкий монтаж не позволяют зрителю наблюдать элементы телесности всеобъемлюще, что и подчеркивает внимание кинокартины к деталям. Она подвергает разложению реальности человеческого бытия, предоставляя возможность взглянуть на красоту

физическую с разных сторон. Во-вторых, тема сексуальности неоднократно открыто заявляется в различных эпизодах фильма. Вспомним еще раз, рассказ героини Инес о ее экспериментальном сексуальном опыте, непосредственно постельную сцену Эмили с больным мужчиной, разговоры о сексуальных желаниях, которые не смогут осуществиться.

Тематика секса и демонстрирование телесности в визуальном аспекте отражает в «Эйфории» позиционирование мужского начала как объекта, через который женщина может реализовать свою сексуальную энергию. То есть в этом смысле женское начало доминирует над мужским, так как вопрос важности реализации себя в этом аспекте в отношении мужчин опускается. Женщина — субъект, решающий, чего она действительно желает, а чего нет. Кроме того, сама эта тема физического удовлетворения желания поднимается в данной кинокартине наравне с вопросами экзистенциального характера, духовного поиска и душевной нестабильности.

Продолжая логику мысли в данном русле, следует отметить и то, что в «Эйфории» баланс между режиссер находит размышлением над фундаментальными вопросами жизни человека вообще и теми более узкими проблемами, касающимися исключительно женщин. Поэтому феминистская философия здесь идентифицируется лишь посредством анализа непосредственно героинь фильма, их психологии поведения и ролей, которые они играют в социуме. Так как выход на уровень понимания смыслов и идеи фильма сразу выводит на общечеловеческую проблематику: к вопросам смысла существования, нравственного выбора, права человека на управление собственной жизнью и смертью, и т.д.

Именно психологическая составляющая героев — ведущее звено в формировании кинодраматургии Лангсет. По сути большая часть хронометража ложится на то, как проигрывает то или иное эмоциональное потрясение или незначительное мимолетное чувство актер. Должным образом это оказывает влияние и на эстетику киноискусства Лангсет —

созерцательное, безмолвное, чувственное. Возникающие вербальные понятия ассоциативно приводят к образу женского начала как созидательного, гармонизирующего. Чувственность, нежность, теплота исходит из кинопроизведений самих по себе как объектов опять же чувственного, эмоционального восприятия зрителя.

Фильмы Лангсет, на самом деле, в техническом и визуальном плане вторят идеи женского кинематографа. Резкий монтаж в психологически напряженных эпизодах фильма все же подчиняется господству плавного перехода между очень длинными по времени кадрами. Камера выступает чаще всего неким скрытым глазом, следящим за действиями героинь, снимая их со спины и помещая в центр кадра как ключевых объектов наблюдения.

Спокойствие, царящее в атмосфере фильма, поддерживается не только характером движения камеры и монтажными переходами, но и используемыми планами. Так, как уже отмечалось, очень крупные планы характерны для сцен интимного характера. Крупный план выступает в буквальном смысле как знак равенства понятию интимности, которое проявляется не только в сексуальном смысле, но и в самой камерной сокровенной обстановке близости двух сестер, женщины и мужчины, двух посторонних людей, объединенных общим предзнаменованием неизбежной смерти.

Ощущение личного пространства, в котором происходит диалог и столкновение двоих, появляется как в силу операторской работы, так и благодаря светотеневому решению фильма, которое варьируется от естественного освещения открытого пространства до тусклых комнат холодных зданий. Так возникает противоборство на уровне материальных знаков: тяга к жизни, искренность в отношениях между сестрами противостоит затаенным обидам и ощущением конца жизни.

Однако наиболее характерным знаком в кинематографе Лангсет, не только в фильме «Эйфория», является музыкальное сопровождение, характеризующееся избранностью в сторону классических композиций. Но если в «К чему-то прекрасному» классика выступала как ведущий персонаж кинокартины, изменивший отношение к жизни главной героини, пробудивший тягу к высокому и духовному, то в «Эйфории» музыка есть отражение внутреннего состояния героинь. Для фильма характерны минорные композиции — печальные, тоскливые, задумчивые, отвечающие настроению, нескончаемой саморефлексии женщин-героинь.

Итак, анализ кинематографического текста, а именно характера персонажей-женщин и других менее значительных элементов нарратива, позволил выявить определенные аспекты феминистского взгляда режиссера и воплощения его в кино. Однако существует 3 аспекта исследования феминизма в кино, о чем говорилось в начале рассуждения: создатель фильма, само киноповествование и реакция зрительской аудитории. В рамках данной работы нерассмотренным остается лишь последний пункт.

Какова зрительская аудитория кинокартины «Эйфория»? Широкий круг тем, актуальных для представителей как мужской, так и женской половины человечества, говорит о том, что фильм не ориентирован исключительно на диалог с женщинами. С другой стороны, любой фильм, стремящийся найти своего идеального зрителя, имеет более конкретные рамки критериев, которые способствуют идентификации необходимого человека у экрана с персонажами истории. Таким образом, идеальным зрителем этого фильма, как и прошлых картин режиссера, выступает именно женская аудитория. Более того, ей предоставляется выбор между тем, с кем проводить эту идентификацию, так как фильм не создает целостный образ женшины В качестве определенного идеала. Лангсет выстраивает противоречивые портреты, в которых сталкиваются психологические переживания, сомнения, индивидуальные черты характера, жизненные

приоритеты - и над всем этим проводится объективная рефлексия. Она не дает позитивной или же негативной оценки поведению персонажей, но оставляет возможность зрителю решать вопрос о приемлемости и правильности их поступков. В конечном счете, противоречивость характера женщины представлено еще и как человеческая особенность постоянного выбора между совестью и эгоизмом. Финал демонстрирует избавление героини Инес от мук совести и освобождением от груза прошлого, так что она и может считаться объектом отождествления зрителя с персонажем.

Может показаться, что рассмотрение «Эйфории» как репрезентанта феминистского кино не имеет за собой достаточных оснований в силу того, что никто не борется за свои права в социуме и не участвует в гонке гендеров на место доминирующего, например, самого успешного в карьере. Однако, объект исследования – это не одна картина, а творчество режиссера Лизы Лангсет вообще. «К чему-то прекрасному» - наиболее очевидный пример феминизма в кино, в котором есть место и отстаиванию женщиной своих прав на социальный рост, и столкновению ее с мужчиной в положении слабого и неполноправного члена общества. В то же время этот фильм не является целиком и полностью фильмом в русле феминистской философии. В нем, так же как и в «Эйфории», но в меньшей мере, возникают острые экзистенциальные вопросы, а также проявляется особый взгляд Лангсет на роль искусства в жизни человека и в создании кинематографической реальности. Поэтому изучение дебютной работы на предмет выявления особенностей женского кино бессмысленно, так как результат лежит на поверхности. «Эйфория» же в силу своей большей нацеленности на размышление в русле философии жизни представляет интерес как объект женского кинематографа, черты которого более имплицитны нежели в первых работах режиссеры и более значительны в кино этого десятилетия.

Сегодня киноведческие феминистские исследования сходятся на том, чтобы анализировать кинематографические произведения с точки зрения

гендерных различий. Они берутся за клишированные фильмы, в которых остается место для уже устаревшего взгляда на взаимоотношение мужчины и женщины — патриархальность сильного мужчины и несостоятельность слабой женщины, мягко завуалированных в современные социо-культурные реалии. Однако кино феминистское уже позиционирует себя не как манифест или декларацию о правах, не как открытую борьбу за свободу личности. Феминизм в современном кино — это женский взгляд на себя саму, на тот скрытый мир, который раскрыт кинематографом не в полном объеме. Феминистский подход сочетает психоаналитическое размышление над природой женщины, при этом затрагивая социальный аспект положения женщины в обществе, осознания себя самой в качестве человека независимого от существования другого — будь то мужчина в половом аспекте, или же родственник в смысле социального института.

Кинематограф Лизы Лангсет выступает в качестве показательного примера такого подхода, в котором минимизируется гендерный конфликт, а существования женщины В мире приравниваются общечеловеческой проблематике, что не оставляет творчество режиссера в пределах исключительно женского кино. Вследствие того, что границы между гендерами в современном обществе все больше размываются, а гендерные исследования в науке в принципе становятся передовыми для гуманитарной сферы, феминизм в кино и его изучение только будут продолжать свое развитие. Но развитие это может двинуться в двух направлениях. С одной стороны, в сторону решения новых острых конфликтов как способа размышления над актуальными изменениями в социуме. С другой, как в случае с творчеством Лангсет, кинематограф займет позицию женской тематики без войны полов, воплощая авторский, а не научно-методологический взгляд на мужское и женское.

Список литературы

- Голод С.И. Социолого-демографический анализ состояния и эволюции семьи. // СоцИс. 2008 г. №1 с. 40-49.
- 2. Мороз В.А., Аверкина Т.О. Социальные роли современной женщины в представлении студентов. // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2016. № 11 (часть 4) С. 726-731.
- 3. Просунцова Н.П. Гендерные стереотипы в речи персонажей художественных фильмов (на материале английского языка). // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2010 г. с. 132-142.
- Ярская-Смирнова Е.Р. Мужчины и женщины в стране глухих. Анализ кинорепрезентации // Гендерные исследования. 1999а. № 2. С. 260–265.
- 5. Ярская-Смирнова Е.Р. «Одежда для Адама и Евы»: очерки гендерных исследований. М.: ИНИОН РАН, 2001. 254 с.