

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
_____ Н.П. Копцева
«__» _____ 2020 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

по направлению 51.03.01 «Культурология»

ТВОРЧЕСТВО ЛАРСА ФОН ТРИЕРА В КОНЕКСТЕ
ФЕМИНИСТСКОЙ ТЕОРИИ (НА МАТЕРИАЛЕ АНАЛИЗА
РЕПРЕЗЕНТАНТОВ)

Руководитель  _____ канд. филос. наук А.В. Кистова

Выпускник  _____ С.С. Спиридонова

Красноярск 2020

Продолжение титульного листа бакалаврской работы по теме «Творчество Ларса фон Триера в контексте феминистской теории (на материале анализа репрезентантов)».

Нормконтролер

Гелл-

Д.С.Пчелкина

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Творчество Ларса фон Триера в контексте феминистской теории (на материале анализа репрезентантов)» содержит 106 страниц текстового документа и 127 использованных источников.

Целью настоящей работы является рассмотрение репрезентантов творчества Ларса фон Триера в контексте феминистской теории с целью выявления признаков, однозначно указывающих, что Ларс фон Триер на идейном уровне является про-феминистом.

Данная цель предполагает следующие исследовательские задачи:

1. Рассмотрение генезиса феминистской теории и основных положений теории феминизма в кино;
2. Подробное описание творчества Ларса фон Триера;
3. Анализ ключевых репрезентантов творчества Ларса фон Триера;
4. Анализ специфики феминистской повестки в творчестве режиссера.

В результате проведенного исследования была рассмотрена история становления феминизма, формирование феминистской теории и феминистской теории кино, история становления и особенности художественного метода Ларса фон Триера, проанализированы ключевые репрезентанты его творчества и сделаны выводы о специфике феминистской повестки в творчестве режиссера.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| ВВЕДЕНИЕ | 5 |
| 1 ФЕМИНИСТСКАЯ ТЕОРИЯ И КИНЕМАТОГРАФ ЛАРСА ФОН ТРИЕРА | 16 |
| 1.1 Феминизм как социокультурный феномен: истоки, развитие, современный этап..... | 16 |
| 1.2 Феминистская теория кино | 34 |
| 1.3. Творчество Ларса фон Триера: | 43 |
| истоки, этапы развития, отличительные особенности | 43 |
| 1.4 Методы исследования произведений киноискусства..... | 58 |
| в контексте феминистской теории | 58 |
| 2 АНАЛИЗ РЕПРЕЗЕНТАНТОВ ТВОРЧЕСТВА ЛАРСА ФОН ТРИЕРА В КОНТЕКСТЕ ФЕМИНИСТСКОЙ ТЕОРИИ..... | 68 |
| 2.1. Женский образ в фильме «Танцующая в темноте» | 68 |
| 2.2 Женский образ в фильме «Догвилль» | 79 |
| 2.3 Женский образ в фильме «Антихрист»..... | 89 |
| 2.4 Специфика феминистской темы в творчестве Ларса фон Триера | 98 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 105 |
| СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ | 109 |

ВВЕДЕНИЕ

Феминизм – явление, представляющее собой социально-политическое движение, теорию и идеологию, основанную на представлении об угнетенном, дискриминируемом положении женщины в патриархальном обществе, которое зародилось в начале XIX века (с введением в научный оборот слова «feminism» французским теоретиком социализма Шарлем Фурье). Заявившее о себе прежде всего как движение за политические права и свободы женщин, к середине XX столетия феминизм сложился в идеологию, постулирующую отношение к женщине как к существу «второго сорта» в силу господства патриархальной системы. Именно это отношение, по мнению теоретиков феминизма, препятствует реальному преодолению социально-политического, экономического и культурного неравенства женщин и мужчин в обществе.

Не смотря на относительную «молодость» феминистской теории, данное явление оказало огромное влияние на социально-культурные, экономические и политические практики, изменив представление о роли, правах и предназначении женщины в обществе, подвергнув критике традиционную систему отношений между мужчиной и женщиной. Эта теория стала своего рода оптикой, позволяющей исследователям высветить новые проблемные поля культуры в соответствии с феминистским дискурсом. Неоспоримое влияние теория феминизма оказала и на пространство мировой культуры: искусство, литературу, кинематограф. Рассмотрим подробнее кинематограф.

Кинематограф, как один из самых популярных и молодых видов искусства, с момента своего появления отражает актуальные социально-культурные проблемы общества, чутко реагируя на изменение социальной повестки: общественных взглядов, настроений, идей. Однако существующее внутри кинематографа деление на популярное массовое и авторское элитарное кино дает повод предполагать, что освещение одних и тех же

проблем представителями массового и элитарного кино носит различный характер. Массовый кинематограф склонен предлагать зрителю более однозначный, нейтральный и социально-приемлемый взгляд по тому или иному вопросу, тогда как авторский кинематограф отличается большей субъективностью, остротой и неоднозначностью. В отличие от массового, представители авторского кино не ставят перед собой цель угодить вкусам и запросам публики, напротив. Значительно чаще они ставят перед зрителем сложные, неудобные, табуированные и провокационные вопросы. В своих работах режиссеры создают уникальную картину мира, которая одновременно совпадает с реальностью и отражает личное восприятие художника: его взгляды, попытку найти ответ на ряд сложных философских и социально-культурных вопросов.

И конечно, авторское кино не могло не испытать на себе влияния феминистских идей, остаться к ним равнодушным. Как наиболее чувствительное к табуированным, неоднозначным, сложным остро-социальным вопросам, представители авторского кино первыми поднимают «женский вопрос» в своих картинах. Режиссеру не обязательно называть себя феминистом/феминисткой, чтобы оставаться чувствительным к феминистской повестке, обращаться в своих работах к проблемам, связанным с угнетением и дискриминацией женщин, насилием, гендерным неравенством, и проч. Таким режиссером, на мой взгляд, является крупный датский режиссер – Ларс фон Триер, в чих картинах женщины – всегда центральные персонажи, вокруг которых «работает» сюжет.

Актуальность данной работы заключается в исследовании репрезентантов творчества Ларса фон Триера с позиции феминистской теории кино, что позволит значительно расширить понимание его творчества, рассмотреть его с неожиданной стороны и проанализировать степень раскрытия феминистской проблематики в творчестве Триера.

Степень изученности теории и практики феминизма позволяет говорить о достаточно глубоких корнях данного явления. В виду

междисциплинарного характера феминизма, научный интерес к нему проявляли представители философии, культурологи, социологии, психологии, истории, политологии, антропологии, лингвистики и т.д.

Основные принципы патриархатной философской традиции были сформулированы представителями античной философии в 5-4 вв. до н. э. Женское тело рассматривалось как деструктивное природное начало, влияние которого на культуру несет в себе угрозу и должно быть нейтрализовано.

Позиция принижения женщины получила дальнейшее развитие в средневековой философии, а в дальнейшем в работах И. Канта¹, А. Шопенгауэра², Ф. Ницше³, Э. Дюркгейма⁴, З. Фрейда⁵ и др., выдвигавших в своих работах идеи женской ограниченности, зависимости от мужчины, второстепенной роли в обществе, обусловленными биологическими различиями между полами.

С приходом Просвещения картина мира сильно изменилась, важное место в нем заняли принципы равенства и свободы человека. Это время послужило важнейшей предпосылкой формирования феминизма. Именно французские просветители, такие как Вольтер⁶, Д. Дидро⁷, Ш. Монтескье⁸, Ж.-Ж. Руссо⁹, выдвигают революционную идею о равенстве полов.

Большое влияние на формирование феминистской идеологии оказали работы Ж.-А. Кондорсе «О допуске женщин к гражданским правам» (1789)¹⁰.

¹ Кант, И. Сочинения в шести томах / Под общей редакцией В.Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т.И. Ойзермана. Серия Философское наследие. – М.: Мысль Т.2. 1964. – 611с.

² Шопенгауэр, А. Афоризмы и максимы / А.Шопенгауэр. – Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1990. – 288 с.

³ Ницше, Ф. Сочинения в 2-х томах / Пер С.Л. Франка, 1990. – М.: Мысль. – 340 с.

⁴ Дюркгейм, Э. О разделении общественного труда / Э.Дюркгейм // Западно-европейская социология XIX-начала XX веков. – М.: Канон, 1996. – 575 с.

⁵ Фрейд, З. Табу девственности. Очерки по психологии сексуальности / З.Фрейд. – М.: Прометей, 1990. – 32 с.

⁶ Вольтер. Эстетика. Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения / Вольтер. – М.: Искусство, 1974. – 392 с.

⁷ Дидро, Д. Сочинения: в 2-х т. Т. 2 / Д.Дидро. – М.: Мысль, 1991. – 604 с.

⁸ Монтескье, Ш. Л. О духе законов // Пер. с фр. А. Матешука. – М.: Мысль, 1999. – 674 с.

⁹ Руссо, Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании / Ж.Ж. Руссо // Избранные сочинения: Т. 1. Книга V. София, или Женщина. – М.: Педагогика, 1961. – 850 с.

¹⁰ Кондорсе А. О допущении женщин к избирательному праву / А.Кондорсе; Пер. С.Сперанской // Женский вестник. – 1910. – №12. – С.252-256.

Олимпии де Гуж «Декларация прав женщины и гражданки» (1791г.)¹¹, а также работа Мэри Уолстонкрафт «Защита прав женщин» (1792г.)¹² и Теодора фон Гиппеля «Об улучшении гражданского состояния женщин» (1792 г.)¹³.

Именно в этих работах впервые высказывались мысли о социальных причинах неравенства между женщиной и мужчиной, о существовании экономических и социальных барьеров, препятствующих утверждению женщин в обществе, о наличии «стеклянного потолка» в сфере профессиональной самореализации. В них также обосновывалась необходимость предоставления женщинам гражданских, политических, избирательных прав и возможности занимать не последнее место в государственной политической системе.

Формирование феминистского дискурса тесно связано с утопическим социализмом во Франции, представители которого (Ш.Фурье¹⁴, Р. Оуэн¹⁵ (изобретший термин «феминизм») А. Сен Симон¹⁶) считали, что в отношениях между полами и заключается основа всех социальных противоречий. Так, Ш. Фурье считал, что эмансипация женщин есть главный источник общественного прогресса.

На развитие феминистской теории значительное влияние оказала либеральная философия, теория социальных, экономических, политических и культурных прав человека (Дж. Локк¹⁷, Д.С Милль¹⁸ и др.), марксистская и социалистическая идеология, рассмотрение сексуальности в социально-

¹¹ Де Гуж, О. Предисловие для дам, или Портрет женщины [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k425866/f8.image>

¹² Уолстонкрафт, М. В защиту прав женщин / М. Уолстонкрафт // Феминизм в общественной мысли и литературе. – М.: Грифон, 2006. – 400 с.

¹³ Гиппель, фон Т. Об улучшении гражданских прав женщин. История немецкой литературы, Т. 2. / Т.фон Гиппель. – М., 1963. – С. 330–331.

¹⁴ Фурье, Ш. Теория четырех движений и всеобщих судеб / Ш.Фурье. – М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1938. – 265 с.

¹⁵ Оуэн, Р. Избранные сочинения в двух томах / Р.Оуэн. – М., Л.: АН СССР, 1950. – 768 с.

¹⁶ Сен-Симон, А. Собрание сочинений / Пер. с фр. В. В. Святловского. – М. Петроград: Гос. изд-во, 1923. – 363 с.

¹⁷ Локк, Д. Два трактата о правлении / Локк Д. Сочинения. Т. 3. – М.: Мысль, 1988. – 405 с.

¹⁸ Милль, Д. С. Подчиненность женщины / Пер. с англ.: С предисл. Н.Михайловского. – СПб.: С.В. Звонарев, 1869. – 255 с.

политическом контексте (З. Фрейд, В. Райх¹⁹, М. Мид²⁰, Г. Маркузе²¹, Т. Адорно²²), идеи контркультуры и сексуальной революции.

Особое влияние на феминистскую идеологию оказала работа немецкого философа Ф. Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства»²³, а частности глава «Об истоках угнетения женщин», посвященная анализу гендерного притеснения, а также работа Августа Бебеля «Женщина и социализм»²⁴, заложившие теоретические основы марксистского феминизма.

Проблему женской эмансипации затрагивали в своих трудах такие российские мыслители, как: В.Г. Белинский²⁵, А.И. Герцен²⁶, А.М. Коллонтай²⁷, М.Л. Михайлов²⁸, Н.К. Михайловский²⁹, Н.И. Пирогов³⁰, Д.И. Писарев³¹, Н.Г. Чернышевский³², считающие, что эмансипация общества невозможна без эмансипации женщины.

Большое значение для марксистской и социалистической феминистской теории имели работы А. Бебеля³³, А.М. Коллонтай, В.И.

¹⁹ Райх, В. Сексуальная революция /В.Райх. – М.: «АСТ», 1997. – 352 с.

²⁰ Мид, М. Мужчина и женщина. Исследование полов в меняющемся мире / М.Мид. – Москва : Росспэн, 2004. – 412 с.

²¹ Маркузе, Г. Марксизм и феминизм / Г.Маркузе. – М.: Свободное марксистское издательство, 2008. – 56 с.

²² Адорно, Т. Эстетическая теория /пер. А.В. Драновой. – Москва: Республика, 2001. – С. 460.

²³ Энгельс, Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства / Ф.Энгельс. – М.: ИГ Лениздат. – 2014. – 320 с.

²⁴ Бебель, А. Очерки по женскому вопросу. Женщина и социализм // Электронный ресурс – Режим доступа: <http://www.litmir.net/ bd/?b=110565/>

²⁵ Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 11. – М.: Ин-т русской литературы, 1953 – 387 с.

²⁶ Герцен, А. И. Собр. соч.: в 30 т. / А.И.Герцен. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. – 512 с.

²⁷ Коллонтай, А. Избранные статьи и речи / А.Коллонтай. – М.: Политиздат, 1972. – 430 с.

²⁸ Михайлов, М.Л. Женщины, их воспитание и значение в семье и обществе / М.Л.Михайлов. – СПб.: П.А.Каратанов, 1903. – 245 с.

²⁹ Михайловский, Н.К. Борьба за индивидуальность / Н.К.Михайловский. – СПб.: Типография А.М.Котомина. Т. 2. – 1998. – 543 с.

³⁰ Пирогов, Н.И. / Собрание сочинений в 8 т. – СПб.: Нестор-История. Т.5, 1917. – 517 с.

³¹ Писарев, Д.И. Еще о женском труде / Д.И.Писарев // Русские периодические издания? 1859. – №24. – С 155.

³² 109. Чернышевский, Н.Г. Очерки из политической экономии (по Миллю) // Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 9. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949. – 920 с.

³³ Бебель, А. Очерки по женскому вопросу. Женщина и социализм // Электронный ресурс – Режим доступа: <http://www.litmir.net/ bd/?b=110565/>

Ленина³⁴, К. Маркса³⁵, К. Цеткин³⁶, Ф. Энгельса, в которых подчеркивается мысль о необходимости включения женщины в общественную сферу.

Проблемы феминизма с философских позиций рассматривается в трудах таких авторов, как С. де Бовуар, Г.А. Брандт³⁷, О.А. Воронина³⁸, И.А. Жеребкина³⁹, Т.А. Клименкова⁴⁰, А.А. Костикова⁴¹, И.В. Крыкова⁴², Т.А. Ладыкина⁴³, Н.Л. Пушкарева⁴⁴, Т.А. Рубанцова⁴⁵, Н.С. Юлина и др.

Фундаментальным произведением, оказавшим влияние на формирование феминистской теории, является работа «Второй пол»⁴⁶ французского философа Симоны де Бовуар, положившей начало традиции социокультурного подхода к причинам дискриминации женщин в обществе. Во «Втором поле» впервые была поставлена проблема подавления феминного в культуре. Бовуар доказала, что в обществе мужское/мускульное всегда получает позитивные оценки, в то время как женское/феминное непременно оценивается обществом негативно, и воспринимается как некоторое отклонение от нормы, как Другое. Именно во «Втором поле» принципиальное разделение получают понятия «пол» и «гендер». «Гендер» начинает рассматриваться как приобретаемый аспект идентичности, а все

³⁴ Ленин, В.И., Маркс К., Энгельс Ф. О женском вопросе / В.И. Ленин, К.Маркс, Энгельс Ф. – М.: Политиздат, 1978. – 495 с.

³⁵ Маркс, К., Энгельс, Ф. Святое семейство: разоблачение тайны женской эмансипации или Луиза Морель / К.Маркс, Ф.Энгельс. – М.: Политиздат. Т.2. – 1955. – 840 с.

³⁶ Цеткин, К. Женщина и ее экономическое положение / Пер. с нем. – Одесса: Молот. 1905. – 42 с.

³⁷ Брандт, Г. А. Природа женщины как проблема: концепции феминизма / Г.А. Брандт // Общественные науки и современность. – 1998. – № 2. – С. 167-180.

³⁸ Воронина, О. Пол и гендер как категория феминистской философии / О.Воронина // Философские исследования. – 1995. – № 4. – С.80-99.

³⁹ Жеребкина, И.М. Теория и история феминизма / И.М. Жеребкина. – Харьков: Ф-Пресс, 1996. – 387 с.

⁴⁰ Клименкова, Т. Философские проблемы нео-феминизма 70-х годов. / Т.Клименкова // Вопросы философии. – 1988. – № 5 – С.68.

⁴¹ Костикова, А.А. Гендерная философия и феминизм: история и теория. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.gender-cent.ryazan.ru/kostikova_a.htm

⁴² Крыкова, И.В. Феминизм: происхождение понятия и его трактования в современной науке [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://analiculturolog.ru/journal/archive/item/481-article_14-3.html

⁴³ Ладыкина, Т.А. Феминизм в культуре постмодерна. – Омск: НОУ ВПО «Омский юридический институт», 2004. – С. 91.

⁴⁴ Пушкарева, Н.Л. Между «тюрьмой» и «хаосом». Феминистская эпистемология, постмодернизм и историческое знание / Ред. Шоре Э., Хайдер К. М. // Пол, тендер, культура: немецкие и русские исследования. – М.: РГТУ, 2000. – С.221-231.

⁴⁵ Рубанцова, Т.А. Философия феминизма и культура / Т.А.Рубанцова. – М.: РАН. – 1998. – 340 с.

⁴⁶ Бовуар, С. Де. Второй пол. Т.1: Пер. с франц. [Текст] / Общ. ред. и вступ. ст. С.Г.Айвазовой, комментарии М.В. Пристовой. – М.: Прогресс, 1998. – 342 с.

«различия» между мужчиной и женщиной понимаются как искусственно сконструированные, навязанные традиционной патриархальной культурой.

Либеральное направление феминизма представлено работами Дж. Милля⁴⁷, Д. Ричарде, Х. Тейлор, Б. Фридан, Н. Блюстоун, А. Росси и др. Основным средством преодоления неравенства полов авторы считают социально-экономические и юридические реформы в рамках существующего общества.

Феминистская критика патриархального общества содержится в трудах теоретиков радикального феминизма - К. Гилиган, А. Дворкин⁴⁸, К. Дельфи, К. Миллет, А. Рич⁴⁹, С. Файерстоун⁵⁰ и др. Авторы ввели в научный оборот такие понятия как сексизм, андроцентризм, идеология маскулинизма, рассматривали в своих трудах проблемы насилия в отношении женщин и т.д. Особое влияние на феминистскую теорию «второй волны» оказали книги американской писательницы Бетти Фридан «Загадка женственности»⁵¹ и книга американской писательницы Кейт Миллет «Политика пола»⁵² (вдохновленная работой Симоны де Бовуар «Второй пол»⁵³), в которых аргументировано доказывается необходимость профессиональной самореализации для женщин, анализируется роль власти и патриархата в сексуальных отношениях и т.д.

Большое значение для феминизма имеет эссе британской феминистки и теоретика кино Лауры Малви «Визуальное искусство и нарративный

⁴⁷ Милль, Д. С. Подчиненность женщины / Пер. с англ.: С предисл. Н. Михайловского. – СПб.: С.В. Звонарев, 1869. – 255 с.

⁴⁸ Дворкин, А. Порнография. Мужчины обладают женщинами // Введение в гендерные исследования / под ред. И.А. Жеребкиной. – Харьков; СПб.: Алетейя, 2001. – С. 48-69.

⁴⁹ Рич, А. Рожденные женщиной: материнство как личный опыт и социальный институт / А.Рич. – 1976. – 350 с.

⁵⁰ Файерстоун, С. Диалектика пола: обоснование феминистской революции / под ред. И. Жеребкиной // Субъективность и гендер : гендерная теория субъекта в современной философской антропологии. – СПб.: Алетейя, 1970. – 307 с.

⁵¹ Фридан, Б. Загадка женственности. – М. : Изд. группа «Прогресс», «Литера», 1994. – С. 260.

⁵² Миллет, К. Политика пола. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://accionpositiva.livejournal.com/106868.html>

⁵³ Бовуар, С. Де. Второй пол. Т.1: Пер. с франц. [Текст] / Общ. ред. и вступ. ст. С.Г. Айвазовой, комментарии М.В. Пристовой. – М.: Прогресс, 1998. – 342 с.

кинематограф»⁵⁴, написанное на пересечении трех дисциплин: психоанализа, теории кино и феминизма. Именно это эссе вошло в историю как классика кинофеминизма. Среди вопросов, которые Малви поднимает в своем эссе – способы первичной и вторичной идентификации, механизмы формирования субъективности, явление вуайеризма, специфика «мужского взгляда», позиция женщины-зрителя, особенности представления женщины в кино.

Степень изученности творчества Ларса фон Триера представляет собой иную картину. Отчасти это связано с тем, что датский кинематограф не занимает лидирующую позицию в контексте мирового кинематографа, соответственно к исследованию представителей датского кино обращаются не так уж часто. Помимо этого, сам Триер не является режиссером, ориентированным на снятие коммерческого мейнстримного кино. На сегодняшний день нет исследований, посвященных комплексному и глубокому анализу его творческого подхода, особенностей художественных методов, роли режиссера в мировой кинопрактике. В то же время существуют работы, посвященные анализу отдельных фильмов, трилогий, кино-манифестов, и творческому становлению режиссера, его биографии.

В связи с этим, большой интерес представляет книга Нильса Торсена «Ларс фон Триер. Меланхолия гения. Жизнь, фильмы, фобии»⁵⁵, изданная в 2013 году. Сама книга в большей степени носит характер биографии, и подробно описывает жизнь режиссера, его становление как крупного автора в кинематографе. Построенная в форме интервью, книга содержит многочисленные высказывания Триера, подробно описывает периоды работы над фильмами и взаимодействия со съемочной командой, изобилует личными фактами.

Известна также книга российского кинокритика Антона Долина, изданная в 2007 году: «Ларс фон Триер. Контрольные работы. Анализ,

⁵⁴ Малви, Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Л.Малви // Антология гендерной теории – 2000. – С. 268-280.

⁵⁵ Торсен, Н. Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии / Н.Торсен. – М.: РИПОЛ классик. – 2013. – 704 с.

интервью. Ларс фон Триер. Догвилль. Сценарий»⁵⁶ и дополненное издание этой же книги в 2015 году. В книгу включены анализы некоторых фильмов Ларса фон Триера, интервью с актерами и другими датскими режиссерами, а также сценарий фильма «Догвилль». Помимо этого, в содержание книги входит подробное и откровенное интервью режиссера, которое состоялось в Копенгагене в ноябре 2003 года.

В 2008 году была издана на русском языке книга шведского кинокритика Стига Бьоркмана «Интервью»⁵⁷, в которой зафиксированы беседы автора с Триером и рассмотрены его работы от самых ранних до 2006 года.

Творчеству Триера посвящена глава «Ларс фон Триер. Кинематограф как религия без морали» в книге российского кинокритика Андрея Плахова о современном кинематографе «Всего 33 звезды мировой кинорежиссуры» 1999 года. Глава рассматривает 3 фильма и сериал: «Рассекая волны», «Европа», «Идиоты» и «Королевство».

Существует не малое количество небольших статей, посвященных анализу отдельных картин Триера с культурологических, философских, психоаналитических позиций, однако нет ни одного масштабного исследования, посвященного анализу феминистских аспектов в творчестве режиссера. Вклад в последующее развитие указанной темы предполагает настоящая работа.

Объектом исследования, таким образом, является творчество Ларса фон Триера.

Предметом исследования — специфика творчества Ларса фон Триера в контексте феминистской теории.

Цель данного исследования — рассмотреть репрезентанты творчества Ларса фон Триера на предмет феминистских аспектов с целью

⁵⁶ Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – 454 с.

⁵⁷ Бьоркман, С. Ларс фон Триер: Интервью. Trier om von Trier / Пер. с швед. Ю. Колесовой. — СПб.: ИД «Азбука-классика», 2008 – 352 с.

выявления признаков, однозначно указывающих, что Ларс фон Триер на идейном уровне является про-феминистом (т.е. человеком мужского пола, поддерживающим основные постулаты феминистской теории).

Для достижения заданной цели необходимо выполнить следующие **задачи:**

- 1) рассмотреть генезис феминистской теории и основные положения теории феминизма в кино;
- 2) рассмотреть творчество Ларса фон Триера;
- 3) проанализировать ключевые репрезентанты творчества Ларса фон Триера;
- 4) проанализировать специфику феминистской повестки в творчестве режиссера;

Методология исследования заключается в использовании семиотико-культурологического метода исследования, использовании общенаучных методов, в том числе герменевтического метода и общих положений современной теории искусств. Выбор указанной методологии объясняется особенностью объекта и предмета исследования, которые требуют комплексного подхода в изучении.

Гипотеза исследования выражается в предположении, что Ларс фон Триер в своих картинах выступает в качестве про-феминиста, транслирующего феминистские идеи (что во многом противоречит распространенному и в корне неверному убеждению о мизогинистских взглядах режиссера).

Теоретическая и практическая значимость. Данная работа в дальнейшем может использоваться в качестве дополнительных материалов при изучении феминистской теории, оценке степени влияния феминистской теории на мировую культуру, при изучении датского кинематографа и творчества Ларса фон Триера на предмет феминистских аспектов.

Структура работы. Данная работа включает в себя введение и две главы.

В первую главу входят четыре параграфа. Первый и второй параграфы посвящены теоретическому изучению феминизма как социально-культурного феномена и феминистской теории кино. Третья глава рассматривает истоки становления и особенности творчества Ларса фон Триера. В четвертом параграфе описываются основные методы исследования произведений киноискусства.

Вторая глава представляет собой практическое исследование темы, и включает в себя подробный анализ репрезентантов творчества Ларса фон Триера в контексте феминистской теории кино при помощи семиотико-культурологического метода исследования, разбитый на три параграфа (по количеству репрезентантов). В четвертом параграфе делается общий вывод о специфике феминистской темы в творчестве Ларса фон Триера.

Далее следует заключение и список источников.

1 ФЕМИНИСТСКАЯ ТЕОРИЯ И КИНЕМАТОГРАФ ЛАРСА ФОН ТРИЕРА

1.1 Феминизм как социокультурный феномен: истоки, развитие, современный этап

Феминизм – понятие, образованное от латинского слова «femina», т.е. «женщина». В общем смысле, феминизм означает стремление женщин добиться равных прав с представителями мужского пола во всех аспектах социальной жизни. В более узком смысле, феминизм представляет собой социокультурное и общественно-политическое движение, сформировавшееся в XIX в. и получившее широкое распространение в XX веке, целью которого является предотвращение дискриминации женщин, устранение ущемления в их правах и свободах, а также достижение подлинного равенства с мужчинами. Наиболее актуальным сегодня является определение, выдвинутое американским историком Кареном Оффеном, который понимает феминизм «как систему идей и общественное движение за социально-политические изменения, основанные на критическом анализе привилегированного положения мужчин и подчиненного положения женщин в данном обществе»⁵⁸.

Важно понимать, что феминизм не представляет собой универсальной и монолитной теории. В процессе своего становления, феминизм проявлял себя в разных идеологических направлениях, отличавшихся по своим акцентам, стратегиям и проблемным полям. На сегодняшний день известно большое количество различных направлений феминизма, представляющих большое разнообразие политических взглядов и точек зрения. В зависимости от направления и исторического контекста, феминизм преследовал и преследует разнообразные цели: начиная от достижения избирательного

⁵⁸ Оффен, К. Феминизм / Энциклопедия социальной истории // Отв. ред. автор П. Н. Стерс. – СПб.: Алетейя, 1994. – 980 с.

права голоса для женщин, права на получение равного доступа к образованию, увеличения числа женщин, занимающих высокое положение в общественной жизни, до легализации абортов, запрещения насильственных практик над женским телом, отмены ограничивающих правил соблюдения женщинами определенного дресс-кода и многое другое. Однако все направления объединяет то, что феминизм в целом предложил реформаторские политические стратегии, а феминистская теория значительно отличается от традиционных политических взглядов и ценностей.

Рассмотрим подробнее историю зарождения и развития феминизма. Предпосылки формирования феминистических взглядов берут свое начало задолго до XIX столетия. В этом смысле, движение суфражисток за право на равные избирательные права с мужчинами было подготовлено идеями предшественников. Истоки, предвосхитившие зарождение феминизма как социально-политического движения за права женщин, можно усмотреть еще в XV веке. Конечно, определенные высказывания о женщинах и их роли в обществе высказывались еще в период Античности. Древнегреческий философ Платон считал, что мужчины и женщины должны осваивать одни и те же ремесла и занятия на равных, делить между собой все права и обязанности, в том числе участие в военной деятельности. В то же время философ отмечал, что мужчина должен во всем превосходить женщин (добиваться больших результатов в любом виде деятельности). В последнем заключении, конечно, никакой речи о действительном равенстве полов усмотреть невозможно⁵⁹. Ученик Платона – Аристотель, в свою очередь, критиковал идеи своего учителя по этому вопросу. Его идеи о роли женщин значительно опережали свое время, в котором женскому полу категорически воспрещалось заниматься общественной деятельностью. Так, в труде «Политика» Аристотель высказывает идею о том, что женщины имеют

⁵⁹ Шенли М.Л., Пейтмен К. Феминистская критика и ревизия истории политической философии. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – С. 26.

полное право на равенство с мужчинами, что, прежде всего, должно проявляться общественной жизни: в праве работать, учиться, преподавать различные дисциплины, а также в праве на политическое равенство с мужчинами⁶⁰. В отличие от своего учителя, Аристотель был убежден в равноценности мужского и женского пола. Поэтому именно его концепция о равноценности людей вне зависимости от их половой принадлежности стала ключевой в современной концепции феминизма.

В период Средневековья с феминистическими идеями ситуация была значительно хуже. Церковь объявляла мужчину высшей формой жизни, в то время как женщину едва признавали за человека (даже если она являлась крещеной). Такое положение значительно усложняло жизнь женщин в обществе, и ни о каком равенстве между полами речи просто не шло. И все же церковь утверждала, что женщина была создана по образу и подобию человека (т.е. мужчины), поэтому за ней все-таки признавали, хоть и не полностью, наличие некоего подобия души⁶¹.

Несомненно, что первые дискуссии о роли и месте женщины в обществе принадлежали мужчинам: философам, мыслителям, ученым. Долгое время женщины, по очевидным причинам, в эту дискуссию не вступали. Однако уже в XV веке появилось первое громкое высказывание о женщинах со стороны Кристины де Пизан – французской средневековой писательницы итальянского происхождения. Идеи, сформулированные в труде «Книга о граде женском» (1405), значительно предвосхитили идеи современного феминизма и были положены в его основу. В книге де Пизан были представлены рассуждения в защиту женского пола. Автор представила целый список достойных женщин, благодаря которым в свое время был сделан большой вклад в общество и культуру. Она так же настаивала, что

⁶⁰ Шенли М.Л., Пейтмен К. Феминистская критика и ревизия истории политической философии. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – С. 26.

⁶¹ Айвазова, С. Г. Женщина в обществе: гендерное измерение политического процесса : дисс. ...докт.полит.наук / С.Г.Айвазова : Рос.АН, Ин-т сравнительной политологии. – М., 1996 – 218 с.

женщины должны получать образование, потому что только образованность сможет поспособствовать достижению подлинного равенства между мужчиной и женщиной. В связи с этим де Пизан подчеркивала, что женщина, вопреки заблуждениям, не уступает мужчине в своих интеллектуальных способностях и, соответственно, может на равных с мужчинами принимать активное участие в общественной жизни. Кристина де Пизан была, таким образом, первой женщиной, решившейся публично ответить на нападки тех ученых и философов, которые считали женщин существами низшего сорта, заведомо уступающих мужчинам⁶².

Дискуссия о месте женщины в обществе разыгралась с новой силой в эпоху Просвещения – времени, создавшем новую картину мира, важнейшее место в которой принадлежало принципам равенства и свободы человека. Динамичные изменения в экономике, политике, социальной сфере не могли не поспособствовать её возобновлению. Развитие капитализма в Европе, промышленный переворот, способствовавший привлечению женщин к общественному производству, а также утверждение либерально-демократической идеологии явились важными предпосылками формирования феминизма. Такие французские просветители как Вольтер, Д. Дидро, Ш. Монтескье, Ж.-Ж. Руссо выдвинули важную идею о равноправии полов.

В XVIII веке Олимпия де Гуж – французская писательница и политическая активистка представила на национальном собрании свою «Декларацию прав женщины и гражданки»⁶³, но Конституция 1791 года категорически ее отвергла, тем самым отказав женщинам в получении избирательных прав.

⁶² Кристина Пизанская: предвестница феминизма в средневековой Европе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://womenation.org/christine-de-pisan>

⁶³ Де Гуж, О. Предисловие для дам, или Портрет женщины [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k425866/f8.image>

В это же время была создана первая женская политическая организация «Общество женщин — революционных республиканок», но в 1793 году её запретили⁶⁴. А уже в 1804 году вышел указ Наполеона, согласно которому женщина была обязана была находится под опекой мужчины, не имея при этом никаких политических свобод.

Большое влияние на разработку феминистской идеологии в XVIII веке оказали влияние работы Ж.-А. Кондорсе «О допуске женщин к гражданским правам» (1789)⁶⁵, Мэри Уолстонкрафт «Защита прав женщин» (1792г.)⁶⁶, Теодора фон Гиппеля «Об улучшении гражданского состояния женщин» (1792 г.)⁶⁷.

Таким образом, именно в работах эпохи Просвещения впервые была высказана мысль о социальных причинах неравенства женщин, утверждалось существование экономических и социальных барьеров, препятствующих утверждению женщины в обществе, и доказывалась необходимость предоставить женщинам политические, гражданские и избирательные права и право на возможность занимать государственные посты.

Пожалуй, главной представительницей этой эпохи, не смотря на противоречивость её взглядов, можно назвать английскую писательницу и драматурга Мэри Эстелл. Её принято считать первой английской феминисткой. Некоторые из её взглядов были положены в основу либерального феминизма. Эстелл полагает, что женщины и мужчины должны иметь одинаковый доступ к образованию, так как «Бог наделил женщин, как и мужчин, разумной душой, почему им возбраняется

⁶⁴ Королева, Т.В. Женское движение в годы великой французской революции / Т.В.Королева // Метаморфозы истории. – 2010. – С.176 – 178.

⁶⁵ Кондорсэ А. О допущении женщин к избирательному праву / А.Кондорсэ; Пер. С.Сперанской // Женский вестник. – 1910. – №12. – С.252-256.

⁶⁶ Уолстонкрафт, М. В защиту прав женщин / М. Уолстонкрафт // Феминизм в общественной мысли и литературе. – М.: Грифон, 2006. – 400 с.

⁶⁷ Гиппель, фон Т. Об улучшении гражданских прав женщин. История немецкой литературы, Т. 2. / Т.фон Гиппель. – М., 1963. – С. 330—331

пользоваться ею»⁶⁸. Английская феминистка первой выдвинула идею о том, что представительницы женского пола ни в коем случае не должны ограничивать собственные амбиции стремлением нравиться мужчинам и стремлением к замужеству. По ее мнению, женщинам необходимо, прежде всего, делать упор на собственное развитие, образование, просвещение. В качестве выхода Эстелл предлагала создать женские сообщества наподобие светских монастырей, где женщины могли бы жить и учиться без мужчин, не тратя собственный потенциал на соответствие статусу «привлекательной особы» и не подчиняясь семейной деспотии. В то же время, она отрицала необходимость получения женщиной политических прав, и отличалась некоторого рода мужененавистничеством, что современный феминизм категорически не приветствует⁶⁹.

Идеи времен Просвещения послужили основой зарождения феминистской идеологии в России XVIII столетия. В это время русское общество пропитывается идеями просвещения Великой Французской революции. Возникает новое отношение к женщинам в светском обществе, основанное на ярких примерах той эпохи, таких как Екатерина II, Нарышкина М.А., Дашкова Е.Р., Меншикова Е.С. и др. Решающим фактором явилось создание в 1812 году «Женского патриотического общества», которое положило основу политической активности женщин в России.

Однако только в XIX веке феминистское движение приобрело достаточно широкое и динамичное развитие. Как правило, первым пособием по современному феминизму принято считать книгу Мэри Уоллстоункрафт «В защиту прав женщины»⁷⁰, написанную конце XVIII века во Франции. Уже к середине XIX века женское движение набирают силу, требования

⁶⁸ Брайсон, В. Политическая теория феминизма / В.Брайсон. – М.: Идея Пресс, 2001. – С 840.

⁶⁹ Брайсон, В. Политическая теория феминизма / В.Брайсон. – М.: Идея Пресс, 2001. – С 840.

⁷⁰ Уоллстонкрафт, М. В защиту прав женщин / М. Уоллстонкрафт // Феминизм в общественной мысли и литературе. – М.: Грифон, 2006. – 400 с.

феминисток в разных странах принимают форму общественных компаний и политических акций. В этот период большую роль сыграл суфражизм (от английского *suffrage* – право голоса). Основным направлением деятельности суфражисток становится борьба за получение женщиной избирательных прав. Этот период (1840-х - 1920-х годов) принято называть «первой волной» феминизма. Он характеризуется требованием женщин иметь такие же гражданские и политические права, какие имеют мужчины. Избирательное право для женщин было главной целью феминизма «первой волны», поскольку его представительницы полагали, что получив право голосовать и проявлять свою политическую позицию, все остальные виды половой дискриминации и предрассудков непременно исчезнут. Конечно, это было не так. Феминистское движение оказалось востребованным и в последующие десятилетия. Важным последствием «первой волны» феминизма стало появление множества самостоятельных женских организаций в США и ряде других европейских стран.

В 1868 году в Великобритании Эммили Пэнхёрст создает «Организацию по защите прав женщин», участницы которой активно подвергаются тюремным заключениям. Протест-голодовка, организованный её представителями, способствовал принятию ряда законов со стороны власти, позволяющих женщинам голосовать хотя бы на местных собраниях⁷¹. Годом позже в США создаются организации, подобные той, что создала Пэнхёрст. Объединившись в 1890 году, они образуют ядро Национальной американской ассоциации. Позднее, уже в 1910-х гг., благодаря тому, что по странам прокатывается волна рабочих движений, образуется подъем глобального феминизма⁷².

⁷¹ История и теория феминизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gender.cawater.info.net/knowledge_base/rubricator/feminism.htm

⁷² Успенская В. И. Суфражизм в истории феминизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.a-z.ru/women/texts/sufr.htm>

Большую роль в феминизме «первой волны» сыграло либеральное направление феминизма, выдвинувшее идею о том, что «женщины - такие же разумные существа, как и мужчины, они должны обладать теми же юридическими и политическими правам»⁷³. Представительницы либерального феминизма требовали прекращения правовой, экономической и социальной зависимости женщин, предоставления права на получение достойного образования, творческой и профессиональной самореализации и т.д. В то же время, недостатком либерального феминизма являлось относительное равнодушие его представительниц к критике патриархата. Решение «женского вопроса» либеральные феминистки видели в осуществлении реформ социально-политического характера в рамках существующего общества, а не в разрушении самой патриархальной системы власти и общественных отношений.

В этот период в России женщины, воодушевленные западным примером, проявляют стремление к получению хорошего образования, что с 1860-х гг. начинает становиться возможным. А события 1905-1907 и 1917 года и вовсе меняют функциональную направленность женщин, которые отказываются выполнять в обществе исключительно функцию «хранительницы домашнего очага», и начинают проявлять активную гражданскую позицию, сражаться за идею мировой революции. Роль женщины как надежного товарища и борца при советской власти становится ключевой в общественном сознании людей. В связи с этим, особенно важна деятельность российской революционерки А.М Коллонтай, выступившей за равенство советских женщин.

Появляются женщины-работницы, опирающиеся на марксистскую идеологию (марксистский феминизм), которая базировалась на знаменитой работе Ф. Энгельса: «Происхождение семьи, частной собственности и

⁷³ Брайсон, В. Политическая теория феминизма / В.Брайсон. – М.: Идея Пресс, 2001. – С 840.

государства», а именно, на части его произведения: «Об истоках угнетения женщин».

Таким образом, «первая волна» феминизма завершилась с предоставлением избирательного права женщинам, которое впервые ввели в Новой Зеландии в 1893 году. В США же благодаря 19-ой поправке к Конституции в 1920 году избирательное право впервые предоставило право голоса американским женщинам. В 1918 году получили право голоса и женщины Великобритании, однако довольно условное – еще в течении следующего десятилетия они не имели равного права голоса по сравнению с мужчинами.

В 1960-е годы начинается «вторая волна» феминизма, длящаяся до конца 1980-х годов. Появление «второй волны» связано с признанием феминистским сообществом того печального факта, что достижение политических и гражданских прав не решило проблем, связанных с дискриминацией женщин, и в обществе мужчина и женщина стали равными разве что де-юре. В этом смысле, «вторая волна» стала прямым продолжением предыдущей фазы феминизма. Их принципиальное отличие состоит в том, что «первая волна» делала акцент на борьбе за равные избирательные права для женщин, а «вторая волна» занималась вопросами подлинного равенства и устранения дискриминации во всех сферах общественной жизни⁷⁴.

Феминистки «второй волны» справедливо заявляют, что женщины могут реализовывать собственный потенциал не только в сфере домашнего хозяйства и воспитания детей. Более того, именно теоретики и практики феминизма «второй волны» обращают внимание на то, что дискриминация, подавление и повседневное насилие женщин происходит не только в общественной, политической сфере, но и дома, «за закрытыми дверьми», в

⁷⁴ Фридман, Э. Б. Нет пути назад: история феминизма и будущее женщин / Э.Б.Фридман. – U.S. : Ballantine Books, 2003. – 464 с.

сфере домашних отношений, а так же на работе, в сфере культуры и досуга. В связи с этим феминистки второй волны ставят перед собой проблему необходимости коренных преобразований культуры⁷⁵.

Появляется статья радикальной американской феминистки Кэрол Ханиш «Личное – это политическое», призывающая женщин осознать, что отдельные аспекты их личной жизни глубоко политизированы и являются отражением сексистских властных структур. Общим требованием феминистского сообщества становится требование предоставления не только избирательного права, но и права занимать место во властных структурах, в политике⁷⁶.

Во второй половине 70-х гг. XX в. на Западе и в США феминистское движение приобретает массовый характер. Активистками начинают проводиться многочисленные акции в защиту женских прав. Создаются феминистские организации и группы неформального характера. Женское движение раскалывается на два крыла: либеральное и радикальное. Первые выступают за политические реформы путем проведения различных маршей и демонстраций. Вторые устраивают громкие акции протеста, вроде той, что устроила феминистская группа «Радикальные женщины Нью-Йорка» на конкурсе «Мисс Америка» в 1968 году.

«Вторая волна» перестает быть настолько же монолитной, как её предшественница. Из нее вытекает множество направлений, течений, обществ и т.д. Помимо этого, в качестве аналитического инструмента в обиход вводится понятие «гендер»⁷⁷, под которым подразумевается совокупность социальных и культурных норм, которые предписываются к выполнению в зависимости от того, к какому биологическому полу

⁷⁵ Фридан, Б. Загадка женственности. – М. : Изд. группа «Прогресс», «Литера», 1994. – С. 260.

⁷⁶ Бовуар, С. Де. Второй пол. Т.1: Пер. с франц. [Текст] / Общ. ред. и вступ. ст. С.Г.Айвазовой, комментарии М.В. Пристовой. – М.: Прогресс, 1998. – 342 с.

⁷⁷ Гросс, Э. Изменя очертания тела / Э.Гросс // Введение в гендерные исследования. – Харьков: Алетей, 2001. – 991 с.

принадлежит человек. Феминизм «второй волны» берется доказать, что пол не сводится только к первичным и вторичным половым признакам, а пронизывает вообще все сферы социальной и культурной жизни человека: «Пол не является только составляющей, изолированной частью, или незначительной вариацией общечеловеческого. Он не является случайной характеристикой для социального и политического статуса, как, например, цвет глаз: он – важнейшая составляющая часть социального и политического положения субъекта. Он имеет глубочайшее влияние и значение для субъекта...потому что пол проявляется в каждом действии, биологическом, социальном, культурном, если не в конкретном действии, то определенно в своей значимости»⁷⁸. Согласно гендерному подходу, принципиальную важность имеют не столько биологические различия между обоими полами, сколько то социальное и культурное значение, которое общество придает этим различиям. Поэтому, основу гендерных исследований составляет не просто описание различий между ролями и статусами мужчины и женщины в разных аспектах их жизни, но и анализ власти и доминирования, дискриминирующих женщин, и утверждаемых в обществе через навязанные гендерные роли и отношения⁷⁹.

Основные идеи «второй волны» феминизма излагаются французским философом и писательницей Симоной де Бовуар в труде «Второй пол» (1949) и американской писательницей Бетти Фридан в книге «Загадка женственности» (1963).

Книга «Второй пол» заложила идеологические основы «второй волны» феминизма, постулируя второсортное положение женщины в обществе как данность, с которой необходимо бороться⁸⁰. В своем труде Бовуар дает

⁷⁸ Гросс, Э. Изменяя очертания тела / Э.Гросс // Введение в гендерные исследования. – Харьков: Алетей, 2001. – 991 с.

⁷⁹ Хрестоматия феминистских текстов : переводы / под ред. Е. Здравомысловой, А. Темкиной. – СПб. : Дм. Буланин, 2000. – 303 с.

⁸⁰ Бовуар, С. Де. Второй пол. Т.1: Пер. с франц. [Текст] / Общ. ред. и вступ. ст. С.Г.Айвазовой, комментарии М.В. Пристовой. – М.: Прогресс, 1998. – 342 с.

детальный анализ угнетения женщин с исторических, культурных, политико-экономических и социальных точек зрения. Идеи Бовуар легли в основу радикального феминизма. Являясь приверженцем экзистенциалистской философии, Бовуар принимает тезис Сартра о том, что «существование предшествует сущности», из чего следует, что «женщиной не рождаются, ею становятся». В её анализе основное внимание уделяется понятию «женщина», рассматриваемому в качестве некоего социального конструкта, как некоего «другого». Именно отношение к женщине как к «другому» существу Бовуар определяет в качестве основы женского угнетения. Согласно её утверждению, женщина исторически считается априори девиантным и ненормальным созданием, и что «самое грустное заключается в том, что в процессе социализации женщины принимают мужскую точку зрения и также начинают воспринимать свое существование только как второстепенное, опосредованное по отношению к бытию мужчин». По мнению Бовуар, чтобы феминизм и общество в целом могло двигаться вперёд, такие представления должны навсегда уйти в прошлое⁸¹.

В основу либерального феминизма легла книга Бетти Фридан «Загадка женственности». По её мнению, женщинам издавна навязывалась ролевая модель домохозяйки, хранительницы домашнего очага, матери-воспитательницы посредством создания так называемой «загадки женственности». Суть это «загадки» в том, что культура, включающая псевдонаучные теории, индустрию рекламы и женские журналы, навязала женщинам идею о том, что «женщинам, обладающим истинной женственностью, не нужна карьера, им не нужно высшее образование и политические права — одним словом, им не нужны независимость и возможности, за которые когда-то боролись феминистки. Всё, что от них требуется, — это с раннего девичества посвятить себя поискам мужа и

⁸¹ Бовуар, С. Де. Второй пол. Т.1: Пер. с франц. [Текст] / Общ. ред. и вступ. ст. С.Г.Айвазовой, комментарии М.В. Пристовой. — М.: Прогресс, 1998. — 342 с.

рождению детей»⁸². Поэтому Фридан полагала, что женщинам крайне необходимо вырваться из под стереотипного представления о том, как и руководствуясь какими ценностями должна жить «настоящая женщина», и поставить на первое место самореализацию. Главным ключом к достижению собственной автономии Фридан считала образование⁸³. Идеи Бетти Фридан получили большой отклик со стороны женского пола. А в 1964 году правительство США провозгласило запрет на половую дискриминацию и подписало поправку, касающуюся установлению равных зарплат людям обоих полов. Увы, поправка потерпела неудачу. В 1966 году под руководством писательницы была создана Национальная организация женщин, быстро переросшая в крупнейшую феминистскую организацию в мире, представительницы которой боролись за достижение истинного, а не формального равенства между представителями обоих полов.

Следом после «Загадки женственности», в 1970 году, публикуется книга американской писательницы Кейт Миллет «Политика пола», в которой автор рассуждает о роли власти и патриархата в сексуальных отношениях и многом другом.

В России в это время также активно начинают заявлять о себе различные формы женского движения. Женщины продолжают борьбу за реальное гендерное равенство. Появляются первые женские независимые группы и «кризисные центры», помогающие преодолеть психологический стресс в результате сексуальных домогательств и насилия.

Появление «третьей волны» феминизма относят к началу 90-х гг. XX в. Феминистское движение становится все более разнообразным. Деятельность феминисток и профеминистов (представителей мужского пола, активно поддерживающих ключевые постулаты феминизма) акцентирует свое внимание на проблеме равной заработной платы за равный объем труда,

⁸² Фридан, Б. Загадка женственности. – М. : Изд. группа «Прогресс», «Литера», 1994. – С. 260. – 44—50 с.

⁸³ Фридан, Б. Загадка женственности. – М. : Изд. группа «Прогресс», «Литера», 1994. – С. 260. – 44—50 с.

репродуктивном праве (когда ни государство, ни церковь не решают за женщину, как ей распоряжаться её телом), праве на аборт. Широко освещается проблема, связанная с домашним насилием, сексуальными домогательствами и харассментом, а также проблема дискриминации женщин во всех сферах общественной жизни. Начинают проводиться различные митинги против запрета аборт, митинги в поддержку женского образования и льгот, за экологию, за право свободно выбирать партнера, за право самостоятельно определять собственную сексуальную идентичность и тому подобное. Начинается активная борьба за уничтожение предрассудков, касающихся специфики женской психики.

Центральными в феминизме «третьей волны» становятся темы, касающиеся дискриминации, стереотипизации, объективации (в особенности сексуальной объективации), угнетения и патриархата⁸⁴. В основу феминистской идеологии «третьей волны» закладывается идея о том, что права, привилегии и положение в обществе не должны определяться половой принадлежностью. Возникают новые направления феминизма, такие как конструктивистский и постмодернистский феминизм, феминизм цветных, культурный феминизм⁸⁵. Становится понятно, что феминизм крайне разнороден внутри движения, и не представляет собой единую стройную теорию. Существует множество направлений, течений и групп внутри феминистского движения, что непосредственно связано с различиями в положении и общественном статусе женщин в разных странах, с их опытом борьбы за свои права, различными историческими прецедентами и с другими факторами.

На сегодняшний день феминизм представляет собой крайне неоднородное по составу явление, в связи с чем существует множество

⁸⁴ Уоллстонкрафт, М. В защиту прав женщин / М. Уоллстонкрафт // Феминизм в общественной мысли и литературе. – М.: Грифон, 2006. – 400 с.

⁸⁵ Уоллстонкрафт, М. В защиту прав женщин / М. Уоллстонкрафт // Феминизм в общественной мысли и литературе. – М.: Грифон, 2006. – 400 с.

классификаций различных его направлений⁸⁶. Феминизмы различаются по географическому признаку (американский, европейский, третьего мира, постсоветский и постсоциалистический), по этническому признаку (феминизм «белых», «черных» и «цветных»), по принадлежности к той или иной конфессии (христианский, исламский), по методам и направленности действий (экофеминизм, пафистский, сепаратистский), по идеологии (либеральный, социалистический и марксистский, радикальный), по принадлежности к направлениям в философии и психологии (модернистский; постмодернистский и постструктуралистский, психоаналитический), по сексуальной ориентации и идентичности приверженцев (лесбийский, садомазохистский, а также объединяющий всех непризнанных обществом индивидов нетрадиционной сексуальной ориентации (квир-феминизм).

С идеологической точки зрения, феминизм «третьей волны» отличаются тем, что в отличие от первых двух он в первую очередь затрагивает область сексуальности. Представители «третьей волны» отказываются рассматривать женскую гетеросексуальность как стандарт романтических отношений, а сама сексуальность становится важным инструментом раскрепощения женщин⁸⁷.

Теория современного феминизма включает в себя исследования в области антропологии, социологии, психоанализа, философии, искусствоведения и литературоведения. Основывается современная феминистская теория на теории социального конструктивизма (согласно которой, существующая реальность значительно пластичнее, чем принято полагать, и её конструирование зависит от воли людей) и гендерной теории (согласно которой, «пол» и «раса» - не природные сущности, а удобные социально -политические конструкты). Исходя из этого, современный

⁸⁶ Ельникова, Г.А. Философия феминизма : (Альтернатив. феминист. концепции социокультур. развития) / Г.А. Ельникова. – Белгород : Кооп. образование, 2002. - 339 с.

⁸⁷ Холт, Д. Культурная стратегия: использование инновационных идеологий для создания прорывных брендов (англ.). - Издательство Оксфордского Университета, 2010. – С.300.

феминизм активно критикует устоявшиеся представления и стереотипы, связанные с женским и мужским полом (например, утверждение, что «мужчины не плачут», а единственно верное предназначение женщины – быть матерью).

Современные феминистские исследования сосредотачиваются на документировании исторических фактов, благодаря которым можно проследить, как в период с XVII по XIX века биологические данные (пол, раса) использовались властью с целью оправдания существующих гендерных и расовых иерархий, а так же неравного распределения власти и ресурсов между социальными группами⁸⁸. Исходя из чего ключевым для современной феминистской теории является понимание «пола» и прочих социальных различий как категорий, с помощью которых представители власти и привилегированных групп манипулируют общественным сознанием, жизнедеятельностью.

Пожалуй, ключевым элементом современной феминистской теории является теория интерсекциональности (теория пересечения различных систем и форм угнетения). Согласно теории интерсекциональности, существуют различные формы угнетения, которые носят системный характер и пронизывают вообще все общество, то есть все социальные институты и уровни социального взаимодействия (сексизм, патриархат, расизм, капитализм, гетеросексизм и другие)⁸⁹.

Важным вектором современной феминистской теории является критика традиционного научного знания. Многочисленные феминистские исследования обстоятельно доказывают, что традиционная философия и наука отражает крайне ограниченный взгляд на мир по причине того, что в

⁸⁸ Хоксуорт, М., Диш, Л. Феминистская теория: трансформация известного мира // Оксфордский Справочник по феминистской теории (англ.) / Хоксуорт, Мэри (ред.). - Издательство Оксфордского Университета, 2016. – С. 700.

⁸⁹ Хоксуорт, М., Диш, Л. Феминистская теория: трансформация известного мира // Оксфордский Справочник по феминистской теории (англ.) / Хоксуорт, Мэри (ред.). - Издательство Оксфордского Университета, 2016. – С. 700.

нем отражаются интересы одной социально-привилегированной группы, т.е. группы мужчин. По мнению современных феминисток, знание как таковое поддается влиянию групп, производящих это знание. Следовательно, характер этого знания не может считаться объективным, так как является отражением взглядов конкретных привилегированных групп, и выражает, главным образом, их интересы. Что, прежде всего, говорит о том, что знание носит пристрастный и необъективный характер. Поэтому современной феминистской теорией постулируется важность существования некоторого диалога разных видов и форм знаний, которые бы производились людьми, находящимися в разных социальных позициях⁹⁰.

Главными установками современного феминистского движения сегодня являются ненасилие и высокие гуманистические ценности, партнерство, эгалитаризм и взаимоуважение в качестве фундаментальной основы в гетеросексуальных, а так же бисексуальных и гомосексуальных отношениях.

Таким образом, истоки феминизма, как широкого социально-культурного явления, берут свое начало задолго до появления так называемых «волн» феминизма. Корни современных феминистских идей уходят в далекое прошлое, и прослеживаются еще в трудах древнегреческих философов, некоторые идеи которых становятся мировоззренческим фундаментом современных феминистских теорий.

Тернистый путь первых «активистов», таких как Кристина де Пизан, Олимпия де Гуж, Ж.-А. Кондорсе, Мэри Уолстонкрафт и др., высказавших идеи о неоправданно приниженном положении женщин в обществе, подготовили почву для появления суфражистского движения, названного «первой волной» феминизма.

⁹⁰ Харауэй, Д. Расположенные знания: научный вопрос в феминизме и привилегия частичной перспективы // Д.Харауэй // Феминистские исследования. – 1988. – Т. 14. – № 3. – С. 575—599.

Суфражистское движение, направленное на достижение равных избирательных и политических прав с мужчинами, впервые позволило женщинам получить «право голоса» и заявить о важности участия женщин в гражданской и политической жизни общества, а так же обратить внимание на проблему правовой, экономической и социальной зависимости женщин.

Одним из важнейших этапов в истории феминизма становится «вторая волна», в которой проблема дискриминации женщин получает свое теоретическое обоснование в труде французского философа Симоны де Бовуар «Второй пол» и труде Бетти Фридан «Загадка женственности». Становится очевидным, что достижение суфражистским движением равных избирательных прав не решило проблему фундаментальной дискриминации женского пола в общественном сознании. Отныне истоки угнетения женщин видят в исконном отношении к женщинам как к существам второго сорта, а также навязывании женщинам определенных социальных ролей.

Третья волна феминизма показала, что дискриминационные практики в отношении женского пола носят самый разный характер. Так, дискриминационные проблемы белой гетеросексуальной женщины, придерживающейся христианского вероисповедания, будут категорически не совпадать с дискриминационными проблемами черной гомосексуальной женщины - мусульманки или женщины – трансгендера. Появляется интерсекциональная теория феминизма, рассматривающая дискриминационные практики как пересекающиеся системы угнетения (по различным биологическим, социальным, конфессиональным и другим признакам). Внутри феминизма появляются множественные движения и объединения. Большой популярностью начинает пользоваться теория гендера, утверждающая, что пол – не столько биологическая данность, сколько социальный конструкт, предъявляющий определенные социально-культурные требования к каждому полу.

Не смотря на то, что современный феминизм представляет собой крайне разнородное явление, главной задачей активистов и активисток по всему миру остается достижение подлинного равенства мужчин и женщин, основанное на гуманных идеалах и толерантном отношении людей к друг другу.

1.2 Феминистская теория кино

В 60-х годах XX века, одним из ключевых направлений феминистской теории становится феминистская кинокритика. Культурные исследования и феминизм связаны не случайно. В исследованиях литературы, медиа и кино они идут как бы рука об руку. Это обусловлено тем, что культура, по мнению теоретиков феминизма и других исследователей, является репрезентантом отношения общества к «женскому вопросу», образу женщины и связанных с ним стереотипов, а так же с истинным положением женщины в гендерной иерархии. Поэтому культура и является важной темой феминистских дискуссий. По мнению феминисток, сегодня властные отношения, связанные с объективацией женщин, мужским насилием, эксплуатацией женщин в порнографии, абортами и проч. становятся все более очевидными и заметными, и именно в культуре эти отношения находят свое отражение.

Теоретики феминизма считают, что властные отношения проявляются не только как социальные институты и практики, но и как символические смыслы, формы идентичности и глубоко укорененные ценностные системы⁹¹. Самые первые дебаты феминизма о кино и медиа фокусировались, прежде всего, вокруг трех центральных тем: стереотипы, порнография и идеология, а также затрагивали различные моменты, связанные с технологией конструирования гендера и приписывания смыслов женскому и мужскому

⁹¹ Франклин, Лури и Стейси, 1991 год. П. 11

посредством кино и масс-медиа⁹². Помимо этого, феминистские исследования кинопроизводства анализируют то, каким образом кодируется информация о гендере в процессе изготовления фильма.

В пространстве современной феминистской кинокритики существует несколько направлений, разделяющихся в зависимости от их ипостасей. Всего выделяют четыре ипостаси: 1) социальный институт; 2) способ производства; 3) текст; 4) чтение текста. Феминистская кинокритика показывает, что ни одна из этих ипостасей не является гендерно нейтральной. Следовательно, кино так или иначе влияет на зрителя любого пола, внушая ему определенные социальные представления, направляя его повседневные социальные практики, и тем самым осуществляя конструирование гендерных отношений, сексуальности и субъектов сексуальности⁹³. Тот язык сексуальности, который используется в художественном произведении, всегда содержит в себе напряженное противостояние индивидуального женского опыта (то, с чем на самом деле сталкиваются женщины в повседневной жизни) и широкого социального контекста (тем, какие представления, часто далекие от реальности, о женщинах и женской сексуальности существуют в стране и мире).

Особое внимание феминистская кинокритика обращает на проблему гендерно детерминированной структуры производства фильма. Феминистский анализ кинопроизводства акцентирует внимание на гендерной структуре кинопроизводства, проявляющейся в различных аспектах. Например, служащие кинопроизводства: на какую должность могут нанять женщину и какого отношения как к человеку и профессионалу она сможет добиться. Или вопрос о том, как профессиональная роль женщины в процессе кинопроизводства оценивается её коллегами-мужчинами. А так же ориентируется ли кинопродукция на женскую аудиторию, или

⁹² Лауретис, Т. Американский Фрейд / Т.Лауретис // Гендерные исследования. 1998. – № 1. – С. 138–139.

⁹³ Кун, А. Сила образа: очерки о репрезентациях и сексуальности. Лондон и Нью-Йорк: Routledge and Kegan Paul, 1985. – С. 550.

кинопроизводство ориентируется, прежде всего, на удовлетворение мужского вкуса, эстетических предпочтений, эмоциональных потребностей. И так далее.

Важным событием для культурных исследований и феминистской кинокритики стала переориентация английского научного журнала «Screen» на новые французские теории, а конкретно на структурную лингвистику французского семиотика Ролана Барта и психоанализ Жака Лакана применительно к анализу фильмов в 1970-ом году. Появляется термин «screen theory» (теория экрана), содержащий намек на теорию Фрейда о свойствах памяти. Теория экрана подразумевает, что экран – это не только объект для проекции фильма, но и субъект, который способен экранировать, делая зрителя объектом кинозгляда. Таким образом, рождается психоаналитический подход к анализу кино.

Психоаналитический подход в феминистской кинокритике или «screen theory» (теория экрана) относится к текстуальному анализу кино и представлен, прежде всего, статьей Лауры Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф», ставшей классическим текстом феминистской теории кино. Малви вошла в историю феминистской критики как теоретик, стоявший у истоков исследования кинематографа в аспекте психоанализа и феминизма.

Исходный тезис Малви в эссе «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» состоял в том, что форма фильма обусловлена бессознательным патриархального общества⁹⁴. По её мнению, женщина-зритель при просмотре фильма заимствует так называемый «мужской взгляд», тем самым усваивая навязываемое ей патриархальное мировоззрение.

⁹⁴ Герасименко, И.Г. "Мужской взгляд" и теория феминистского кино / И.Г. Герасименко // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. – 2017. – № 4. – С. 42–49.

Понятие «мужской взгляд»⁹⁵ впервые вводится именно в работе Лауры Малви и становится наименованием всей её концепции. Согласно этой концепции, кинокамера ориентируется исключительно на маскулинного зрителя, давая толчок процессу объективации и садистского насилия в отношении женского тела, сужая роль женщины в кино до предмета вуайерстического и фетишизированного наслаждения. Исходя из этого, Малви склонялась к интерпретации «мужского взгляда» как особой формы власти, при котором женщина-зритель принуждается к получению мужского типа удовольствия, т.е к вуайеристскому наслаждению от рассматривания женского тела: «Оба члена этого отношения (способ репрезентации женщины в кино и конвенции, сопутствующие повествованию) связаны со взглядом: взглядом зрителя в прямом скопофилическом контакте с женской формой, демонстрируемой для зрительского удовольствия (предполагающего мужские фантазии), и взглядом зрителя, очарованного образом своего двойника, помещенного в иллюзию естественного кинопространства, – образом, посредством которого зритель получает контроль и добивается обладания женщиной в пределах данного повествования»⁹⁶. Удовольствие при этом рассматривается Малви в качестве способа формирования идентичности субъекта при определяющей воли власти. Это выводит эссе Малви из области культурной критики в область критики идеологической, поскольку в нем идет речь не только о роли мужчины и женщины в двухмерном пространстве кино (на экране и в зрительном зале), но и об «идеологических эффектах базисного кинематографического аппарата» (Жан-Луи Бодри). Поэтому автор дает зрителю кинокартины характеристику «пойманного в патриархальном порядке» человека.

Малви считает, что кино, созданное в системе патриархальных ценностей, является превосходным инструментом манипулирования

⁹⁵ Малви, Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Л.Малви // Антология гендерной теории – 2000. – С. 268-280.

⁹⁶ Малви, Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Л.Малви // Антология гендерной теории – 2000. – С. 290 – 291.

визуальным наслаждением. Следовательно, не вызывает сомнений, что фильмы, принадлежащие к патриархальной традиции, кодируют эротическое именно на языке господствующего патриархального порядка⁹⁷. В конечном счете, в процессе просмотра кинокартины, зритель заимствует взгляд владельца камеры, заимствует «мужской взгляд», идентифицируя себя с объективом этой самой камеры, а также усваивает мировоззренческую позицию, постулируемую объективом. Малви делает вывод, что идеология в кино влияет на бессознательное человеческой личности. Следовательно, женщина, невольно позаимствовавшая «мужской взгляд», легко усваивает навязываемое ей мировоззрение патриархального общества.

А ведь согласно мнению представительниц радикального направления феминизма, именно патриархат, как господствующая форма социальной организации, обуславливает дискриминируемое положение женщины в обществе, навязывает ей роль сексуального объекта, чей потенциал строго ограничивается бытовыми и репродуктивными функциями⁹⁸.

Единственный выход освобождения зрителей от доминирования «мужского взгляда» Малви видит в том, что бы зрители сами выступали в роли активных участников интерпретации киноискусства, видя в этом единственную возможность преодолеть то, как на зрителя влияет коллективное бессознательное⁹⁹.

Предметная область современной кинокритики простирается уже за пределы текста (киноэкрана), и включает в себя отношения фильма и зрителя в контексте культуры. Если раньше исходным тезисом феминистской кинокритики была идентификация зрителя с «мужским взглядом», не учитывающим социально-культурный, политический и исторический

⁹⁷ Малви, Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Л. Малви // Антология гендерной теории – 2000. – С. 284.

⁹⁸ Айвазова, С. Г. Гендерное равенство в контексте прав человека. – М.: ИСП РАН., 2001. – С. 52.

⁹⁹ Герасименко, И. Г. "Мужской взгляд" и теория феминистского кино / И. Г. Герасименко // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. – 2017. – № 4. – С. 42–49.

контексты, в котором находится сам зритель, и в котором создается объект критики (т.е фильм), то в контекстуальном подходе, предложенном Аннет Кун в работе «Женские фотографии: феминизм и кино» 1994 года эти контексты начинают учитываться. Кун считает, что контекстуальный подход, основанный на феминистском психоанализе и семиотике позволит «сделать видимым невидимое». Контекстуальный подход делает возможным феминистское прочтение фильма, благодаря которому могут быть выявлены способы конструирования «женщин» в кинообразах и повествовательной (нарративной) структуре, через помещение сюжета фильма в контекст конкретных социальных практик властных отношений, и через внимание к широкому социальному контексту, в котором этот фильм производился. Связь между взглядами Кун и Малви выражается в том, что Кун соглашается с ключевыми тезисами Малви о том, что в кино доминирует позиция «мужского взгляда», который объективизирует женщину: «женщина как икона, выставленная для обозрения и наслаждения мужчин, активных контролеров взгляда, всегда угрожает возбудить страх, который означала когда-то». Кун считает, что совладать с этим страхом помогает превращение женщины в фетиш с помощью идеализации ее образа¹⁰⁰. Эта идеализация выражается в превращении женщины в красивую «обертку» с помощью преобладания в её визуальном образе контрастных выразительных цветов в макияже, одежде и т.д, что дает возможность «упаковать» женщин согласно мужскому вкусу, взять их функциональную роль в пространстве кинофильма под контроль. Кун говорит о том, что в фильмах, таким образом, женская идентичность является производной от мужской, подразумевая под этим доминанту мужского взгляда в определении того, что является женственным и красивым. Такое положение дел не могло не попасть под объектив феминистской критики, поскольку диктатура мужского определения

¹⁰⁰ Кун, А. Сила образа: очерки о репрезентациях и сексуальности. Лондон и Нью-Йорк: Routledge and Kegan Paul, 1985. – С. 550. – 59 с.

«красоты» часто выступала в качестве серьезных насильственных практик над женским телом в контексте истории.

Так, хорошо известна работа американской радикальной феминистки Адндреи Дворкин «Гиноцид*, или китайское бинтование ног», в которой исследовательница доказывает прямую связь между диктатурой «мужского взгляда» в вопросах женской красоты и суровой действительности, на которую в связи с этой диктатурой обрекались женщины: «Миф (бывший распространённым среди китайских мужчин) утверждает, что «забинтованная нога» делала ягодицы более чувствительными и концентрировала жизненные соки в верхней части тела, тем самым делая лицо более привлекательным». Дворкин утверждает, что «бинтование ног не подчеркивало различия между мужчиной и женщиной: оно их создавало, а затем увековечивало во имя морали. Мышление женщин, прошедших обряд «бинтования ног», было таким же неразвитым, как и их ступни. Мужчины объясняли необходимость интеллектуального и физического ограничения женщин тем, что если их не ограничивать, то они становятся извращенными, похотливыми и развратными»¹⁰¹. Таким образом, тоталитарные стандарты красоты выступали в качестве основного компонента патриархальной культуры на протяжении крайне длительного времени.

Преимущество контекстуального анализа для феминистской кинокритики заключалось в том, что в процесс такого анализа отныне включались отношения между способами производства фильма и формой его текстуальных структур. Феминистские исследования кино, таким образом, смогли фокусироваться на текстах фильмов или на их социально-

¹⁰¹ Дворкин А. Гиноцид, или китайское бинтование ног / А.Дворкин // Антология гендерной теории – М.: ПроPILE, 2000. – С. 60-68.

исторических и культурных контекстах, а в идеале – на выявлении связи между ними¹⁰².

Благодаря такому развитию аналитических подходов, в феминистской кинокритике произошла переориентация исследований на анализ реальных аудиторий, оказывающихся сегодня в самом центре современных феминистских проектов исследования кинематографа и массмедиа.

Основное внимание современная феминистская кинокритика уделяет проблеме поддержания кинематографом гендерных стереотипов, сексистского содержания многих кинокартин, под влияние которых попадают зрители разных полов, поколений, культур и т.д. Некоторые представители феминистской кинокритики стремятся доказать, что ряд художественных картин, телепрограмм и существование порнографических медиа виноваты в росте агрессии со стороны мужского пола и насильственных практик в отношении женщин. Последователи Малви, руководствующиеся логикой психоанализа и господства патриархальной идеологии утверждают, что кино и СМИ репрезентируют и распространяют маскулинную культуру и доминантную идеологию (патриархат).

Таким образом, кино, являющееся важнейшим феноменом культуры, отражает господствующие в обществе взгляды, практики и убеждения. В связи с этим, данный вид искусства выступает сегодня в качестве одной из приоритетных областей феминистского анализа. Феминистский анализ кино позволяет лучше оценить истинное положение женщины в социальной иерархии, проанализировать связанные образом женщины стереотипы и стандарты, предъявляемые к ней со стороны патриархального общества.

Благодаря работе Лауры Малви "Визуальное искусство и нарративный кинематограф" и популяризации психоаналитического подхода (теории

¹⁰² Кун, А. Сила образа: очерки о репрезентациях и сексуальности. Лондон и Нью-Йорк: Routledge and Kegan Paul, 1985. – С. 550. – 65 с.

экрана), в феминистской кинокритике появляется теоретическая база, утверждающая существование "мужского взгляда", навязывающего зрителю любого пола вредные патриархальные установки. Мужчина, таким образом, продолжает рассматривать женщину исключительно в роли сексуального объекта "украшающего" фильм, а женщина перенимает установку, предписывающую ей определенную социальную роль и нормы поведения.

Феминистская психоаналитическая кинокритика Малви призывает зрителя к активной сознательной интерпретации произведений киноискусства, направленную на преодоление патриархальных установок, заложенных в коллективном бессознательном общества.

Контекстуальный подход Аннет Кун, предложенный в работе «Женские фотографии: феминизм и кино», продолжает развивать идеи Малви, одновременно расширяя границы анализа. Контекстуальный подход утверждает необходимость принимать во внимание существование различных социально-культурных, политических и исторических контекстов создания фильма. Именно подход Кун позволил феминистской кинокритике сделать анализ произведений киноискусства более глубоким и объективным.

Современна феминистская кинокритика все большее внимание обращает на существование в кино гендерных стереотипов и сексистских установок в отношении женского пола, которые, в конечном счете, формируют у самых разных аудиторий искаженное представление о женском уме, теле, способностях, роли в обществе и т.д. Такое кино, по мнению представителей феминистской кинокритики, способствует культивации маскулинной культуры, распространению и популяризации патриархальной идеологии, вместо критики и изживания оной.

В целом же, феминистское киноведение и феминистская теория кино способствуют формированию более осознанного и ответственного отношения зрителей к вопросам гендерной дискриминации, «политике

исключения» и эмансипации женщин в кино и в пространстве реального мира. Главной задачей феминистской теории кино и феминистской кинокритики является разоблачение сексистского изображения женщин в кино и масс-медиа, переосмысление иерархии гендерных отношений и патриархальной культуры, отражающихся в кинематографе.

1.3. Творчество Ларса фон Триера:

истоки, этапы развития, отличительные особенности

Ларс фон Триер – датский режиссер, чьи провокационные и неоднозначные фильмы часто становятся предметом искусствоведческих споров и крупных общественных скандалов. Творческую философию Триера во многом характеризует его собственное представление о кино как о «камушке в ботинке». По мнению режиссера, кино должно быть неудобным и выбивать у зрителя почву из под ног. Его картины могут завораживать и увлекать, а могут вызывать ненависть, непонимание, отторжение. Именно поэтому разнообразное и многоликое творчество Триера представляет собой крайне любопытный предмет исследования. Сегодня Ларс фон Триер - живая легенда датского кинематографа, воплощающая в себе самобытное и уникальное явление в искусстве постмодерна.

Ларс фон Триер заинтересовался кинематографом с юных лет. Считается, что этому способствовало своеобразное участие его матери – Ингер Триер, чей брат – Бёрге Херст – был известным в Дании документалистом. Поддерживая увлечение сына, Ингер сначала отдала ему свою камеру, а затем стала приносить с работы старые пленки, что бы Ларс мог учиться монтажу. Среди разнообразных кинообрывков ему и попался фрагмент фильма «Страсти Жанны д'Арк» (1928) знаменитого титана

датского кинематографа – Карла Теодора Дрейера, в дальнейшем оказавшего сильное влияние на ранние триеровские работы¹⁰³.

Первый художественный фильм Триер самостоятельно снял в возрасте 11 лет – это была мультипликационная лента под названием «Путешествие в тыквенную страну» (1967). А уже в 12 лет юный Ларс получил свой первый актерский опыт на съемочной площадке режиссера Томаса Виндинга в его фильме «Тайное лето». По словам самого Триера, на площадке его «больше всего интересовала техническая сторона» вопроса. А когда через полгода он вернулся на студию, ему «разрешили поучаствовать в производственном процессе - ставить свет и так далее»¹⁰⁴.

В 17 лет Триер делает попытку поступить в Копенгагенскую киношколу, но ему отвечают отказом. Тогда он записывается в ассоциацию кинолюбителей «Группа фильм-16», и, будучи дядиным протеже, уступает редактором в Датский кинофонд. Именно там он начинает работать над своим первым короткометражным фильмом – «Садовник, выращивающий орхидеи», с которого, в 1977 году, и начался творческий дебют режиссера. А двумя годами спустя Триер создает короткометражную работу «Блаженная Менте». В конечном счете, обе ленты, представленные Триером на приёмном экзамене, дают юному режиссеру возможность поступить в Национальную датскую киношколу¹⁰⁵.

К слову, свою аристократическую приставку «фон» Триер начал добавлять к имени уже начиная с «Садовника, выращивающего орхидеи». Считается, что псевдоним начинающего режиссера возник из семейного анекдота: дедушка Ларса – Свен Триер, проживая в Германии, часто подписывался как «Св. Триер» (Sv. Trier). Окружающие, в свою очередь,

¹⁰³ Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – 454 с. – С. 14.

¹⁰⁴ Бьоркман, С. Ларс фон Триер: Интервью. Trier om von Trier / Пер. с швед. Ю. Колесовой. — СПб.: ИД «Азбука-классика», 2008 – 352 с. – С.36.

¹⁰⁵ Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – 454 с. – С. 14–15.

неверно интерпретировали это сокращение и стали обращаться к нему «господин фон Триер»¹⁰⁶. Помимо этого, Триер объясняет свой псевдоним влиянием шведского писателя Стриндберга, всегда подписывавшего свои письма «Rex» («Король»), и влиянием американских джазменов, использовавших в качестве имён дворянские титулы¹⁰⁷.

В 1983 году Триер оканчивает киношколу. Его дипломной работой становится короткометражный фильм «Картины освобождения», завоевавший главную награду на Мюнхенском кинофестивале в 1984. В этом же году он входит в «большое» кино с картиной «Элемент преступления», который получает технический Гран-при на Каннском кинофестивале и награды в Чикаго и Мангейме¹⁰⁸. В фильме «Элемент преступления» Триер выступает как актер, сценарист и оператор одновременно.

Широкой публике Ларс фон Триер становится известен по фильмам «Эпидемия» (1987) и «Европа» (1991). Последний отличает своеобразные визуальные и аудио- решения: мрачные черно-белые декорации, двойная экспозиция, широкоугольные деформации и зеркальные отражения¹⁰⁹. Впервые столь отчетливо проявляется любовь Триера к различного рода экспериментам. В 1991 году «Европа» принимает участие в основном конкурсе Каннского кинофестиваля.

Картины «Элемент преступления», «Эпидемия» и «Европа» Триер объединяет в трилогию, для которой режиссер пишет свой первый манифест¹¹⁰. Сама трилогия была задумана Триером еще во время работы над «Элементом преступления». Не имея общего сюжета и стилистики, все три

¹⁰⁶ Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – С. 454. – 15 с.

¹⁰⁷ Бьоркман, С. Ларс фон Триер: Интервью. Trier om von Trier / Пер. с швед. Ю. Колесовой. — СПб.: ИД «Азбука-классика», 2008 – С. 352. — 12 с.

¹⁰⁸ Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – С. 454. – 69 с.

¹⁰⁹ Плахов, А. С. Ларс фон Триер. Кинематограф как религия без морали // Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. — Винница: АКВИЛОН, 1999. — 464 с. — С. 293 – 294

¹¹⁰ Плахов, А. С. Ларс фон Триер. Кинематограф как религия без морали // Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. — Винница: АКВИЛОН, 1999. — 464 с. — С. 293

фильма, тем не менее, объединяет общая тема: Европа на грани постапокалиптической катастрофы¹¹¹.

Громкую славу принёс фон Триеру телесериал «Королевство» (1994), который назвали «европейским ответом «Твин Пиксу» Дэвида Линча.

Другим крупным успехом для Ларса фон Триера стал фильм «Рассекая волны» (1996), в котором главная героиня идет на большую нравственную жертву во имя любви к своему парализованному мужу, навлекая на себя позор, физические мучения, гибель. Именно с этой картины берет начало характерная для режиссера тенденция ставить женщину в качестве центрального персонажа картины. Явная религиозная тематика и этическое послание, которое режиссер заложил в картину, способствовали сравнению Триера с его кумиром и знаменитым соотечественником – Карлом Теодором Дрейером, чьи фильмы отличает доминирование христианской тематики¹¹². Лента получила приз жюри на Каннском фестивале, куда сам Триер не приехал, предпочтя эпатажно прислать фотографию себя в килте¹¹³.

Большим событием для творческой биографии Триера стала конференция, проходившая 20 марта 1995 года в парижском кинотеатре «Одеон», где Триер зачитал текст своего знаменитого киноманифеста «Догма 95». Главная идея манифеста – решительный разрыв с традицией мейнстримного кинематографа, к которому, как правило, привлекаются большие бюджеты и актеры первой величины, а также большое количество спецэффектов.

К самому манифесту, который фон Триер составил в идейном тандеме с соотечественником Томасом Винтербергом, прилагался текст «Обета

¹¹¹ Долин А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью. М.: Новое литературное обозрение, 2004. - 454 с. – с. 82

¹¹² Плахов, А. С. Ларс фон Триер. Кинематограф как религия без морали // Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. — Винница: АКВИЛОН, 1999. — 464 с. — С. 296

¹¹³ Плахов, А. С. Ларс фон Триер. Кинематограф как религия без морали // Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. — Винница: АКВИЛОН, 1999. — 464 с. — С. 294

целомудрия», представляющий список из десяти правил, по которому режиссеры обязываются снимать фильмы в рамках направления «Догмы 95»¹¹⁴.

В рамках этого провокационного направления Триер снимает свой следующий фильм «Идиоты» (1998), вызвавший большой скандал по причине присутствия в картине откровенных порно-сцен. В центре фильма – группа молодых людей, симулирующих на публике умственную отсталость, с целью преодоления общественных табу через поиски «внутреннего идиота»¹¹⁵.

В 2000 году Ларс фон Триер снимает музыкальную драму «Танцующая в темноте». На главные роли режиссер приглашает легенду французского кинематографа – актрису Катрин Денев и исландскую певицу Бьорк, которая, по задумке Ларса, написала также музыку к фильму. Фильм «Танцующая в темноте» стал главным событием Международного фестиваля в Канне и получил две «Золотые пальмовые ветви» в двух номинациях: «Лучшая женская роль» (её получила непрофессиональная актриса – певица Бьорк) и «Лучший фильм». Фильмы «Рассекая волны», «Идиоты» и «Танцующая в темноте» фон Триер объединяет в «трилогию о золотом сердце». Название трилогии взято режиссером из его любимой детской сказки о девочке, жертвующей своими благами ради счастья близких¹¹⁶.

После работы над двумя трилогиями («Европа» и «Золотое сердце») Ларс фон Триер начинает работу над третьей, названной «США – страна возможностей». Триер снимает фильмы о стране, в которой никогда не был, тем самым навлекая на себя шквал бурной критики. Как позднее объясняет Триер, он снимал не о стране, а о том, какие слухи о США до него доходят, и

¹¹⁴ Долин А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью. М.: Новое литературное обозрение, 2004. - 454 с. – с.57

¹¹⁵ Плахов, А. С. Ларс фон Триер. Кинематограф как религия без морали // Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. — Винница: АКВИЛОН, 1999. — С. 287—302. — 464 с. — С. 298

¹¹⁶ Долин А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью. М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 454. – 178 с.

как он, соответственно, к ним относится. Первый фильм трилогии – «Догвилль» - Триер представляет в 2003 году на Каннском кинофестивале. Главную роль в картине исполняет известная американская актриса Николь Кидман. Вторым фильмом трилогии становится спустя два года картина «Мандерлей» (2005), где Николь Кидман в роли Грейс заменяет менее известная Брайс Даллас Ховард. Оба фильма, создававшиеся под влиянием театральных постановок Бертольда Брехта, предельно стилизованы¹¹⁷. Триер идет на большой эксперимент, заставляя актёров буквально играть в пустом павильоне, в котором нет других декораций кроме разметки мелом по полу. Это становится новаторским средством выразительности и позволяет Триеру сделать яркий акцент на психологии персонажей, обнажить их мысли и чувства. Третий фильм, «Вашингтон», в котором должны были играть обе актрисы, не состоялся, поскольку после полугодовой работы режиссер забросил сценарий.

В 2007 году выходит первая комедийная работа Триера – «Самый главный босс», которая, однако, не получает большого успеха, и в этом же году Триер принимает участие в создании киноальманаха «У каждого свое кино»¹¹⁸.

Следующие четыре картины фон Триера киноведы условно объединяют в тетралогия «Депрессия». Время создания этих фильмов соотносится с периодом лечения Ларса от клинической депрессии. С этим связывают тот факт, что каждый герой его фильмов является носителем определенного психического недуга.

Первый фильм тетралогии – «Антихрист» - был представлен Триером на Каннском кинофестивале в 2009 году. Главные роли в нем сыграли англо-французская актриса и певица Шарлотта Генсбург и крупный американский

¹¹⁷ Абдуллаева, З. Триер и Брехт. Диалектический кинотеатр // Театр. — 2012. — № 8.

¹¹⁸ Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – 454 с. – С.109

актер Уиллем Дефо. Фильм «Антихрист» рассказывает зрителю историю семейной пары, трагически потерявшей ребенка во время полового акта, после чего пара принимает решение пережить сломившее их несчастье в уединённом доме в лесу, что оборачивается взаимной ненавистью и жадой зверского насилия в отношении друг друга. Откровенные сексуальные сцены, сцены садизма и насилия, антихристианская символика, используемая в фильме, вызвали скандал на фестивале, и даже спровоцировали жюри выдать картине специальную антинаграду за женоненавистничество, поскольку, по мнению жюри, Триер изобразил женщину в роли «существа без лица и без души, ведьму, достойную сожжения на костре»¹¹⁹. Следует отметить, что при создании женского образа в «Антихристе» Триером двигали не женоненавистнические мотивы, а попытка представить мир, созданный не Богом, а Дьяволом. Множество киноцитат из фильмов культового российского режиссера Андрея Тарковского стали своеобразным реверансом Триера в сторону кумира.

В 2011 году, после премьеры на Каннском кинофестивале фильма «Меланхолия», Триер был объявлен персоной нон-грата, поскольку, отвечая на вопрос репортера, публично заявил, что с пониманием относится к фигуре Гитлера, и даже в шутку назвал себя «нацистом», подразумевая под этим скорее любовь к их визуальной эстетике (форме, искусстве плаката и т.д), чем склонность к разделению нацистских взглядов¹²⁰. Все это вызвало огромный культурный скандал, несмотря на который актрисе Кирстен Данст, исполнившей главную роль в «Меланхолии», вручили приз за лучшую женскую роль. Помимо этого, критиками было отмечено эстетическое совершенство фильма, напоминающее ранние перфекционистские картины режиссера. Также в фильме Триером был использован характерный прием, связанный с использованием классической музыки в качестве главной музыкальной темы фильма. В «Меланхолии» ей стала опера немецкого

¹¹⁹ Плахов, А. С. Сказки датского леса / А.С.Плахов // Коммерсант – Власть. 2009. – № 27 – С. 270. – 54 с.

¹²⁰ Плахов, А. Он позорит наш фестиваль. Коммерсантъ (20 мая 2011). Дата обращения: 19.04.20

композитора Рихарда Вагнера¹²¹. В фильме Триер исследовал тему человеческого поведения в преддверии масштабного катаклизма, грозящего неминуемой гибелью. Психически здоровые, уравновешенные люди, в результате, меняются ролями с ранее беспомощной, находящейся в глубокой депрессии, Кирстен Данст, которая в решающие часы оказывается самым разумным и трезво мыслящим человеком¹²².

В конце 2013 года состоялась премьера картины «Нимфоманка». Режиссер снова пригласил на главную роль «звезду» «Антихриста» - Шарлотту Генсбург и другие «постоянные» гости триеровских фильмов: Удо Кир, Стеллан Скарсгард, Жан-Марк Барр и Уиллем Дефо. Как и в «Идиотах», Триер прописывает в сценарии большое количество несимулированных половых актов, исполненных профессиональными порноактерами. В прокат «Нимфоманка» вышла в виде двух двухчасовых лент, а полная режиссерская версия занимает при просмотре пять с половиной часов.

Последней громкой премьерой фон Триера стала картина «Дом, который построил Джек» - психологический триллер, показанный в рамках внеконкурсной программы Каннского кинофестиваля. Фильм рассказывает о психотике по имени Джек, который страдает обсессивно-компульсивным расстройством личности и склонностью к садизму. Действие фильма происходит в 1970—1980-х годах. Не смотря на внешне шокирующую составляющую фильма, Триер поднимает в картине большое количество этических вопросов, в центре которых вопрос о природе искусства и разницы между подлинным творцом и подмастерьем. Известно, что с премьерного показа на Каннском кинофестивале из зала ушло около ста зрителей¹²³. Фильм обвиняли в обилии неоправданной жестокости над женщинами и детьми, хотя подобный упрек Триеру со стороны критиков кажется

¹²¹ Абдуллаева, З. Сумерки эстетизма (рус.) // Искусство кино. — 2011. — Вып. 6. — С. 31—35.

¹²² Абдуллаева, З. Сумерки эстетизма (рус.) // Искусство кино. — 2011. — Вып. 6. — С. 31—35.

¹²³ Бабаев, Влад. Около 100 человек покинули показ фильма «Дом, который построил Джек» Ларса фон Триера на Каннском фестивале, DTF (15 мая 2018). Дата обращения: 19.04.20

несколько наивным. Несмотря на жестокость, после окончания фильма зрительский зал аплодировал стоя.

Раннее и зрелое творчество режиссера отличают разные языковые парадигмы в приемах, средствах выразительности и подходе к съемкам. Некоторые кинокритики отмечают, что творческое наследие Триера дает возможность познакомиться сразу с несколькими гениальными режиссерами¹²⁴. Тем не менее, все работы датского провокатора отличает узнаваемый подчёрк, проявляющийся в экспериментальном подходе режиссера к съемкам (камера, монтаж), обращению к табуированным и неудобным темам, нарушению жанровых рамок, обманывающих зрительские ожидания и многое другое.

Одной из главных особенностей всех триеровских работ является их подчеркнутая литературность. Это проявляется в манере режиссера делить фильм на главы, акты, тома – словно зрителю предстоит не просмотреть, а прочесть картину «от корки до корки». Также большое значение имеет закадровый голос, в ироничной диккенсовской традиции поясняющий зрителю тайные мотивы, движущие главными героями. Закадровый голос – или голос повествователя – часто служит костяком и основой изображения, позволяя Триеру стереть грань между книгой и фильмом, фильмом и спектаклем¹²⁵. Другой аспект литературности – дань любимым писателям режиссера: Марселю Прусту, Чарльзу Диккенсу, Маркизу де Саду и другим единицам, оказавшим влияние на Триера-режиссера.

Сам Триер объясняет четкое структурирование собственных картин желанием держать руку на пульсе драматургической канвы¹²⁶, поскольку, по

¹²⁴ Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – 454 с. – 60 с.

¹²⁵ Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – 454 с. – 69 с.

¹²⁶ Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – 454 с. – 63 с.

словам режиссера, в его фильмах «каждый кадр – плод длительных размышлений».

Нельзя не отметить тягу Триера к синтезированию вообще. В своих картинах режиссер любит соединять сразу несколько видов искусств: театр, живопись, литературу, музыку, мультипликацию. В «Догвилле» это выражается в условных декорациях, напоминающих пространство камерного театра и художественную традицию Бертольда Брехта. В «Эпидемии», «Антихристе», «Меланхолии» и «Нимфоманке» – обращение к монументальным музыкальным произведениям Рихарда Вагнера, Иоганна Себастьяна Баха, Георга Фридриха Генделя. Живопись – в использовании прямых или косвенных цитат полотен Боттичелли, Питера Брейгеля старшего, Джона Эверта Милле и других. Мультипликация – в фрагментированных вставках диснеевских мультиков или специальных мультипликационных иллюстраций в картине «Дом, который построил Джек». Помимо этого режиссер вводит в пространство своих работ, казалось бы, чужеродную основную эстетику фильма, картинку – помимо живописных цитат и мультипликации режиссер «вклеивает» фрагменты исторической кинохроники, чертежи, грубые вставки советских кинофильмов. Такой художественный метод сам Триер предпочитает называть «дигерссионизмом», подразумевающим «искусство отступления» от основной сюжетной линии¹²⁷.

Другой отличительной особенностью триеровских работ является тяга режиссера к нагромождению противоречий, подчеркивающих условность и несостоятельность любых категоричных выводов в мире хаоса и непостоянства. Противоречивость проявляется в манере Триера сталкивать

¹²⁷ «Дом, который построил Джек» Ларса фон Триера: ужасающий, но гениальный фильм о безнравственности творчества [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2018/05/16/dom-kotoryy-postroil-dzhek-larsa-fon-triera-uzhasayuschiy-no-genialnyy-film-o-beznavstvennosti-tvorchestva>

форму с содержанием¹²⁸. Режиссер объясняет этот прием желанием создать намеренную конфронтацию между элементами что бы, с одной стороны, вывести зрителя из состояния профанного равновесия, разрушив их стереотипные ожидания а с другой – обнажить сам прием. Показать зрителю, что совершается для достижения желаемого эффекта, вместо того, что бы прибегать к пошлomu блефу и трюкачеству.

Отсюда следует другая характерная особенность его картин – любовь к неожиданным, часто шокирующим концовкам. Вместе с полом, проваливающимся под несчастной Сельмой в фильме «Танцующая в темноте», почва уходит из под ног и у самого зрителя. Сам Триер считает, что вся неожиданность его финалов сводится к тому, что они, на самом деле, начисто лишены неожиданности. Отсутствие справедливости и хэппи-энда – попытка режиссера уйти от популярных кинематографических условностей в сторону сурового реализма¹²⁹.

Операторскую работу и монтаж режиссер с самого начала своего творческого пути выделяет в качестве главных элементов творческого процесса. Камера для Триера – как, в общем-то, и актеры – идеальный инструмент, обеспечивающий полный контроль над зрителем¹³⁰.

Особенно тщательно Триер предпочитает работать с цветом. Это заметно по его ранним работам. Например, фильму «Элемент преступления», в котором обилие желтого, почти ржавого цвета является прямой отсылкой к «Зеркалу» Тарковского. В тетралогии «Депрессия» фильм «Антихрист» отличается все тем же заимствованным у Тарковского колоритом, а фильм «Меланхолия» отличается подчеркнуто-глянцевым цветом некоторых кадров, напоминающих видео-арт. В той же трилогии фильм «Нимфоманка»

¹²⁸ Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – 454 с. – С. 117

¹²⁹ Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – 454 с. – С. 140

¹³⁰ Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – 454 с. – С. 102

отличается уходом в грязную, тяжеловесную палитру, подчеркивающую эмоциональный кризис главной героини и т.д. Цвет, таким образом, служит для Триера еще одним инструментом для расстановки визуальных акцентов¹³¹.

Все фильмы Триера объединяет жестокая насмешка над героями-идеалистами. По Триеру, любые действия людей, склонных к идеалистической парадигме мышления, заканчиваются трагедией как для них самих, так и для тех, кто их окружает (как это было, скажем, в фильме «Догвилль»). Пессимист Триер не верит в хорошие концовки. Он убежден, что любые действия, сколь бы благие намерения не лежали в их основании, в конечном счете обязательно приведут к фатальному результату¹³², поскольку в основе человеческой природы заложен фундаментальный конфликт добра и зла, животного и цивилизованного, гуманного начала.

В качестве важной отличительной особенности нельзя не упомянуть жанровое разнообразие. Хотелось бы сказать, что каждый потенциальный зритель может выбрать жанр, наиболее соответствующий его предпочтениям, ведь в фильмографии режиссера уживается драма, комедия, триллер, порно и мюзикл одновременно. Однако, мюзикл у Триера заканчивается сценой несправедливой казни, а комедии – периодическими вспышками гнева и эпизодами маниакального сумасшествия главного героя. В каком бы жанре не работал режиссер, он всегда ставит перед собой излюбленную задачу – обмануть ожидания зрителей, перейти границы приемлемого, сломать жанровые предрассудки.

Одной из главных черт творчества Ларса фон Триера является страсть к созданию и нагромождению противоречий. Каждая тема, каждая идея, каждый герой – сосредоточение противоречий. Таким образом, Триер

¹³¹ Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – 454 с. – С. 105

¹³² Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – 454 с. – С. 172

пытается показать, что ему чуждо черно-белое мышление, часто заставляющее людей мыслить рамками «хорошее - плохое», «добрый – злой» и т.д. Так, милосердная жертва «Догвилля» - беглянка по имени Грейс – в финале картины становится главным судьей и палачом для жителей города.

Многие киноведы отмечают страсть Триера к мифотворчеству относительно собственной фигуры. Датский журналист Нильс Торсен цитирует Педера Грёнгора в своей книге о Триере: «Мы следили за сменой ипостасей Ларса фон Триера, видели, как в 70-х, когда молодежная мода диктовала всем иной стиль, он носил костюмы и галстуки, видели его в дурацких летних нарядах на фоне автокемпера в Каннах, пока вокруг щеголяли франты, видели его чисто выбритым, коротко стриженным, с отросшими волосами, с бородой и без бороды — и, конечно, скинхедом, бросающим вызов обывательству, готовым разрушить всю мещанскую индивидуалистскую киноиндустрию, чтобы усесться на троне в качестве достойного наследника таких режиссеров, как Орсон Уэллс, Карл Теодор Дрейер и Альфред Хичкок, с которыми он не перестает себя сравнивать. В этом блестящем обществе он оказывается благодаря последовательному многолетнему выстраиванию мифа вокруг собственного имени на самом высшем уровне»¹³³.

Заключительной важной особенностью Ларса фон Триера является то, что чаще и ярче всего режиссер раскрывается через женские образы. Образ женщины, причем женщины страдающей, в качестве главной героини, по признанию Триера, был навеян опытом Карла Теодора Дрейера. Кумир датчанина, по легенде, гипнотизировал своих актрис, предъявляя к ним крайне высокие требования, что бы достичь необходимого

¹³³ Торсен, Н. Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии / Н.Торсен. – М.: РИПОЛ классик. – 2013. – 704 с. – С.35.

драматургического эффекта¹³⁴. Примечательно, что именно женские персонажи Триер наделяет своими качествами в значительно большей степени, чем персонажей-мужчин. Мужчины в его картинах обыкновенно выступают в роли неоднозначных антигероев, неудачников, малодушных глупцов. По словам самого режиссера, он считает, что с психологической точки зрения мужчины устроены куда примитивнее, а женщины на протяжении всей жизни остаются для него совершенной загадкой, чем и вызывают его благоговение. Также из его уст не раз приходилось слышать утверждение, будто в женщинах есть нечто потустороннее, непроницаемое, опасное. Говоря в целом, отношение Триера к женщинам нельзя назвать простым и однозначным. Отчасти это объясняется сложными взаимоотношениями между ним и его матерью – Ингер. Отчасти – интересом к эмоциональной, интеллектуальной и иррациональной природе женщины, перед которой он сам часто капитулирует.

Для Триера женщина – инициатор «мужского дела». Двигать сюжет – её прямая ответственность. На её фоне мужчина всегда оказывается в роли «слабого звена», и если он и выходит победителем, то только путем обмана¹³⁵.

Так, в сериале «Королевство» женщина у Триера впервые становится жертвой мужского произвола. После съемки этого сериала образ женщины - жертвы надолго стал центральной темой и фигурой его прочих работ.

Таким образом, Ларс фон Триер действительно представляет собой уникальное явление в датском и мировом кинематографе. Ранний интерес, проявленный Триером к кино и кинопроизводству, во многом определил творческую судьбу режиссера, подготовив его к созданию первых серьезных работ и поступлению в киношколу.

¹³⁴ Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – 454 с. – С. 76

¹³⁵ Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – 454 с. – С. 177

Характерные особенности творчества Ларса фон Триера делают работы режиссера узнаваемыми и громкими, не смотря на то, что ранние и поздние картины Триера отличает принципиально разный визуальный язык.

В качестве основных особенностей творчества датского режиссера, прежде всего, выделяют следующие:

1. Обращение к табуированным остросоциальным темам, через которые режиссер поднимает ряд высоких этико-философских вопросов;
2. "Неожиданные" концовки, в которых сам режиссер видит дань суровому реализму;
3. Существование закадрового голоса - голоса нарратора - как своеобразного повествовательного костяка;
4. Чисто "литературное" деление фильма на главы, тома и акты;
5. Внимание к цветовому решению фильма. Цвет для режиссера - такое же средство выразительности, как все остальное. Цвет - способ создать стилистическую отсылку к другому фильму, характеризовать душевное состояние героя и многое другое;
6. Монтаж и камера, служащие для режиссера инструментом полного контроля над зрителем;
7. Использование метода дигерссионизма, подразумевающего синтезирование в рамках одной картины нескольких видов искусства: театра, живописи, литературы, музыки, мультипликации и т.д.;
8. Любовь к противоречиям, позволяющая Триеру создать в картине конфликт фундаментального уровня, в котором форма сталкивается с содержанием;

9. Жестокая насмешка над героями-идеалистами, судьбу которых в картинах Триера нельзя назвать завидной;

10. Широкое жанровое разнообразие (мюзикл, драма, комедия, триллер, порно), которое, тем не менее, неизбежно подводит ожидания зрителей;

11. Женские образы как центральные образы картины, через которые, с одной стороны, проходит сюжет, и которые этот сюжет, с другой стороны, двигают. Внимание к образу женщины - жертвы мужского произвола;

На сегодняшний день за Ларсом фон Триером закрепился статус режиссера-провокатора, шокирующего зрителя при помощи различных визуальных приемов, и, в то же время, предлагающего зрителю обратить внимание на вопросы из области этики, нравственности и философии. Поэтому восприятие его провокационных работ современным киносообществом отошло от простого художественного высказывания режиссера, и стало рассматриваться в качестве громких и важных акций в мире киноискусства.

1.4 Методы исследования произведений киноискусства в контексте феминистской теории

Текстуальный анализ кино в контексте феминистской теории развивается в двух направлениях: контент-анализ и семиотика.

Как правило, в рамках контент-анализа исследуются следующие проблемы: количество сцен насилия на экране; сцен, в которых присутствует обнаженное женское тело; роли и функциональная значимость женщин и мужчин, проявляющиеся в картине в зависимости от жанра и т.д.

Формально контент-анализ определяется как «исследовательская техника объективного, систематического и количественного описания явного

содержания коммуникации»¹³⁶. Вывод, который можно сделать из определения, прежде всего говорит о том, что исследователь, пользующийся методом визуального контент-анализа, не может «читать между строк», выявляя скрытые смыслы и подтексты, поскольку рискует прийти к необъективным заключениям. Визуальный контент-анализ осуществляется исследователем на визуальном материале, при этом исследователю необходимо самостоятельно сформулировать ряд категорий, отвечающих проблемному полю исследования, а затем в соответствии с этими категориями, классифицировать содержание визуального ряда – текста. Поэтому нельзя недооценивать важность наиболее точного определения и формулировке ключевых понятий – будущих единиц исследования, поскольку в дальнейшем это позволит минимизировать всяческие погрешности в выводах. Таким образом, в результате анализа получают количественные данные, которые исследователь может подвергнуть статистической обработке.

Типичный вывод феминистского контент-анализа кино может быть следующим: кинопродукция не отражает действительное количество женщин в мире, а так же грубо искажает фактический вклад женщин в социальное и культурное развитие. Например, в работе Г. Тачман 1978 г. на основе контент-анализа утверждается, что недостаток позитивных женских образов на телевидении и в СМИ ухудшает положение женщин на рынке труда¹³⁷.

Другим популярным методом феминистского анализа кино является семиотический метод. Популярность семиотического метода объясняется тем, что он позволяет обнаружить структуры смыслов, а не ограничивается количественными данными.

¹³⁶ Берельсон Б. Контент-анализ в коммуникативных исследованиях. Glencoe, IL: Free Press, 1952.

¹³⁷ Тачман, Г. Очаг и дом: образы женщин и СМИ / Г.Тачман. – N. Y.: Издательство Оксфордского Университета, 1978. – 552 с.

Основы семиотического метода заложили американский философ Чарльз Пирс и швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюр. А уже с работ Ролана Барта семиология становится популярным методом исследования различных форм и артефактов популярной культуры¹³⁸. Семиотический анализ кино относится к качественному методу социальных наук, в отличие от контент-анализа, использующего количественный метод. Как правило, киноведы применяют подход русского фольклориста Владимира Проппа¹³⁹, анализируя структуру нарративного кино, в котором на первое место выходит функциональная роль персонажа.

Считается, что качественный семиотический анализ обязательно преобразуется в широкую культурную критику. Поскольку в ходе семиотического анализа решаются многие проблемы, связанные с исследованием репрезентаций социального неравенства. Это и проблема того, носителем какой ролевой модели и функции становится женщина в пространстве кинофильма, и проблема того, как именно в картине оформляются гендерные, расовые и иные социальные различия, как сравниваются между собой и характеризуются группы в отношении друг к другу.

Существует также метод философско-культурологического анализа, применяющегося для концептуального анализа произведений изобразительного искусства, архитектуры, литературы, музыки, декоративно-прикладного искусства, кинематографа¹⁴⁰. Философско-культурологический анализ рассматривает произведение изобразительного искусства в качестве единственного в мире феномена «второй» природы. Так, произведение искусства, представляющее собой «иллюзорно конечную» вещь, способно

¹³⁸ Барт, Р. Мифология. Париж: Editions du Seuil / Р.Барт. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 1996. – 351 с.

¹³⁹ Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я.Пропп. – Л.: Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1946. – 340 с.

¹⁴⁰ Копцева, Н.П., Резникова, К.В. Философские основания художественного творчества Альбера-Шарля Лебура ("руанская школа" французского импрессионизма) / Н.П.Копцева, К.В.Резникова // Филология: научные исследования. – 2014. – № 1. – С.77-92.

выступить эффективным репрезентантом идеального отношения конечного человека с бесконечным Абсолютом¹⁴¹. Согласно методу философско-культурологического анализа, все произведения искусства можно разделить на две категории – два стилевых пространства: пространство ареаромантизма и пространство ареаклассицизма. Ареоромантизм, в свою очередь, представляет собой стилевое пространство, в которое входят произведения искусства, вообразительные признаки которых родственны сущностным свойствам стиля Романтизм, исторически визуализирующим тенденцию обесконечивания конечного. Ареаклассицизм же представляет собой стилевое пространство, содержащее в себе произведения искусства, изобразительные признаки которых родственны сущностным свойствам творений стиля Классицизм, исторически визуализирующим тенденцию оконечивания бесконечного¹⁴². К таким свойствам относятся следующие бинарные пары: ясность – смутность, плоскостность – глубинность, линейность – живописность, замкнутость – открытость, множественность – единство. Первые (ясность, плоскостность, линейность, замкнутость, множественность) относятся к классицистическим свойствам стилевое пространство Ареаклассицизм. Вторые (смутность, глубинность, живописность, открытость, единство) относятся к стилевому пространству Ареаромантизм. Таким образом, метод философско-культурологического анализа подразумевает существование некоторой системы произведений изобразительного искусства, содержащей в себе противоположности конечного и бесконечного, и выступающей полем их взаимодействия, позволяя проявиться каждой из них и в отдельности, и в отношении друг с другом.

¹⁴¹ Жуковский, В.И Произведения искусства восемнадцатого столетия с позиций современной теории изобразительного искусства / В.И.Жуковский // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2014. – № 2 (часть 2) – С. 113-116.

¹⁴² Жуковский, В.И. Произведение изобразительного искусства: феномен индексных, иконических и символических художественных образов / В.И.Жуковский // Философия и искусство. – 2012 – №11. – С. 128-135.

Однако в рамках данной работы наиболее адекватным методом исследования произведений киноискусства, отвечающим главным задачам исследования, является семиотический метод. Преимущество семиотического анализа, относящегося к качественному методу исследования, в том, что объект исследования рассматривается в качестве череды, закодированных автором (режиссером), сообщений. Задача исследователя – осуществить процедуру декодирования и интерпретации этих сообщений с целью обнаружения неявных, скрытых, ускользающих смыслов¹⁴³. Один из наиболее влиятельных семиологов кино, Юрий Лотман, считал, что любая кинокартина передает зрителю определенные эмоциональные и смысловые структуры, заполняющие память и перестраивающие личность человека¹⁴⁴. Данная мысль удачно коррелирует с феминистской теорией кино, утверждающей, что произведения киноискусства способны навязать определенные установки патриархального или сексистского характера, тем самым повлияв на восприятие человеком отдельных аспектов бытия, включающих, в том числе, его самого.

В рамках данной работы семиотико-культурологический анализ подразумевает использование принципов семиотического анализа (непосредственный анализ знаков и символов) в сочетании с их феминистской интерпретацией. Семиотико-культурологический анализ репрезентантов творчества Ларса фон Триера в контексте феминистской теории позволит выявить отношение режиссера к женской проблематике, и доказать, что в своих работах режиссер выступает в качестве про-феминиста, поднимающего вопросы объективации женского тела, дискриминации по половому признаку, социальной незащищенности и т.п.

¹⁴³ Сербин, В.А. Проблемы семиотической интерпретации значения в кино / В.А.Сербин // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2014. – № 4 – С.28.

¹⁴⁴ Лотман, Ю.М. Место киноискусства в механизме культуры / Ю.М.Лотман // СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с. – С. 92.

Таким образом, существует несколько популярных методов феминистского анализа кино, формально делящихся на количественные и качественные методы.

К количественному методу относится метод визуального контент-анализа, который предполагает работу исследователя с некоторым визуальным материалом. При этом исследователь формулирует ряд единиц – категорий, входящих в проблемное поле исследования, а затем в соответствии с этими категориями классифицирует содержание визуального ряда – текста, и делает выводы.

К качественному методу относится семиотический анализ, позволяющий выявить скрытые подтексты и смыслы, заложенные в фильме, интерпретировать отдельные аспекты фильма в соответствии с заданной проблематикой. В киноведении особенно популярен подход Владимира Проппа, сосредотачивающийся на анализе нарративной структуры фильма и функциональной роли персонажей. Особое преимущество семиотического анализа в том, что в перспективе он способен преобразоваться в широкую культурную критику. Феминистский анализ, использующий семиотический метод, позволяет выявить ключевые проблемы феминистской плоскости.

Другим сильным методом анализа культурных репрезентантов является метод философско-культурологического анализа, который, как правило, применяется для концептуального анализа различных видов искусства. В рамках философско-культурологического анализа произведение искусства рассматривается в качестве репрезентанта идеальных отношений конечного человека и бесконечного Абсолюта.

Применение семиотико-культурологического анализа фильмов в контексте феминистской теории позволит прийти к наиболее объективным и глубоким результатам исследования, обеспечив комплексный и глубокий

анализ ключевых репрезентантов творчества Ларса фон Тьера на предмет феминистских аспектов и сделать соответствующие выводы.

Выводы к первой главе:

В данной главе подробно рассматривается история зарождения и становления феминизма, как широкого и сложного социально-культурного феномена, дается характеристика феминизма на современном этапе его существования. Объясняется связь феминизма и культурных исследований, а также формирование и содержание феминистской теории кино. Большое внимание уделяется исследованию творчества и творческой биографии Ларса фон Тьера, осуществляется описание характерных особенностей его творческого метода. Описываются различные методы исследований произведений киноискусства, позволяющие проанализировать кинокартину с позиций феминистской теории кино.

Ключевые положения первой главы сводятся к следующему:

1. Истоки феминизма уходят корнями в далекое прошлое и заявляют о себе еще в трудах древнегреческих философов, чьи идеи позднее становятся мировоззренческим и теоретическим фундаментом современных феминистских теорий;
2. Работы первых фем-активисток (Кристины де Пизан, Олимпии де Гуд, Ж.-А. Кондорсе, Мэри Уолстонкрафт и др.) подготовили появление первой волны феминизма. Именно первая волна феминизма, связанная с зарождением суфражистского движения, положила начало коренным и динамичным преобразованиям в культуре и обществе;
3. Вторая волна феминизма, ставшая прямым наследником суфражистского движения, показала, что проблема дискриминации и гендерного неравенства женщин и мужчин простирается значительно дальше проблемы

предоставления женщинам избирательного права, и кроется в фундаментальном неприятии женщины, чье существование в общественном сознании определяется вторичным по отношению к мужскому;

4. Третья волна феминизма утвердила существование целого комплекса дискриминационных практик в отношении женского пола, носящих различный характер. Эти практики интерсекциональная теория феминизма начинает рассматривать в качестве пересекающихся систем угнетения по различным признакам: биологическим, социальным, конфессиональным, расовым и др. Появляется теория гендера, чутко реагирующая на ключевые постулаты феминистской теории;

5. Феминизм на современном этапе развития представляет собой достаточно разнонаправленную систему, объединенную, тем не менее, общим знаменателем – стремлением достичь подлинного равенства мужчин и женщин, подразумевающим преодоление стереотипных представлений о женщинах и дискриминационных практик, направленных в их сторону;

6. Одной из приоритетных областей феминистской критики и анализа является культура и кинематограф, поскольку и то, и другое является своеобразным зеркалом общественных представлений о женщине, её положении в общественной жизни, в культуре, политической системе и многом другом. Феминистский анализ кино позволяет исследователям сделать вывод о господствующих представлениях данного общества о женщине, её роли в общественной и политической жизни общества, существующих идеалах женского, месте женщины в социальной иерархии и т.д.;

7. Появление работы Лауры Малви "Визуальное искусство и нарративный кинематограф" и психоаналитической «теории экрана» позволило феминистской кинокритике подготовить теоретическую базу, необходимую для анализа кино-репрезентантов с позиции феминизма;

8. Феминистская психоаналитическая кинокритика Лауры Малви впервые обосновала необходимость активной участи зрителя в процессе сознательной интерпретации произведений киноискусства, видя в ней единственную возможность преодолеть навязываемые кинематографом патриархальные установки, разрушив доминирование «мужского взгляда»;

9. Контекстуальный подход, предложенный Аннет Кун в работе «Женские фотографии: феминизм и кино» утвердил необходимость учитывать при анализе кино-репрезентантов существование различных социально-культурных, политических и исторических контекстов создания фильма, что значительно повлияло на качество феминистского анализа кино, позволило сделать его более глубоким и непредвзятым;

10. Феминистская кинокритика концентрирует свое внимание на критике транслируемых в кино гендерных стереотипов, сексистских и мизогинистских установок, формировании искаженных и нереалистичных женских образов, причиняющих реальный вред общественному представлению о женщинах: их способностях, внешнем виде, теле, правах, стандартах и т.п., а также навязывающих зрителям обоих полов патриархальную идеологию;

11. Ларс фон Триер, как представитель авторского кинематографа, представляет собой любопытный и уникальный объект феминистского анализа, поскольку женщины в его работах зачастую выступают в роли центральных персонажей, «двигающих» сюжет и выражающих авторское понимание действительности вообще;

12. Не смотря на то, что ранние и поздние работы Триера отличает разный художественный подход, существуют характерные особенности творчества Ларса фон Триера, делающие работы режиссера в пространстве мирового кинематографа такими узнаваемыми и громкими;

13. В качестве основных особенностей творчества датского режиссера выделяют следующие:

- обращение к табуированным остросоциальным темам;
- неожиданные, но реалистичные концовки, манипулирующие зрительским восприятием;
- активное вмешательство закадрового голоса – рассказчика – в пространство кинокартины;
- «литературное» деление фильма на главы, тома и акты;
- цветовое решение фильма как важное и говорящее средство выразительности;
- роль монтажа и камеры как средства контроля над зрителем;
- использование метода дигерссионизма;
- столкновение формы и содержания фильма, вступающих в фундаментальный конфликт;
- жесткое неприятие идеалистической модели мышления;
- широкое жанровое разнообразие, сочетающееся с нарушением жанровых рамок;
- женские образы как центральные образы картины;

14. Методы феминистского анализа кино формально делятся на количественные и качественные. К количественному относится метод визуального контент-анализа, а к качественному методу относится семиотический анализ. Особое преимущество семиотического метода для феминистского анализа кино в том, что такой анализ позволяет выявить в картине неочевидные проблемы феминистской плоскости, в дальнейшем трансформируясь в широкую культурную критику.

2 АНАЛИЗ РЕПРЕЗЕНТАНТОВ ТВОРЧЕСТВА ЛАРСА ФОН ТРИЕРА В КОНТЕКСТЕ ФЕМИНИСТСКОЙ ТЕОРИИ

2.1. Женский образ в фильме «Танцующая в темноте»

Картина Ларса фон Триера «Танцующая в темноте» (2000) - это заключительный фильм трилогии «Золотое сердце», в которой объектом пристального зрительского внимания режиссер делает человека с чистым сердцем, отличающегося, ко всему прочему, способностью к самопожертвованию.

Картина «Танцующая в темноте» была удостоена «Золотой пальмовой ветви» Каннского кинофестиваля, не смотря на то, что реакцию критиков нельзя было назвать однозначной – Триера обвиняли в сентиментальных манипуляциях и обилии жестокости. Роль героини «с золотым сердцем» - Сельмы – стала большим актерским дебютом для исландской певицы Бьорк, выступившей автором песен, звучащих в фильме.

Сюжет «Танцующей в темноте» рассказывает о стремительно слепнущей чехословацкой иммигрантке Сельме, переехавшей в Америку вместе со своим двенадцатилетним сыном, страдающим таким же прогрессирующим наследственным недугом. Сельма работает на фабрике по производству кухонного оборудования, однако всегда ищет способ подработать, чтобы отложить деньги на операцию по коррекции зрения для сына. Единственной подлинной любовью и радостью Сельмы являются голливудские мюзиклы, всегда заканчивающиеся классическим хеппи-эндом. Поэтому она находит время для репетиций мюзикла «Звуки музыки» в любительском спектакле и иногда ходит в кино со своей подругой Кэти (в исполнении французской кинодивы Катрин Денев). Помимо неё Сельма общается со своими соседями по трейлерному парку – Биллом и Линдой. Однако когда Билл остается без работы, он пытается одолжить у Сельмы ее

неприкосновенные деньги, накопленные на операцию сына. Получив отказ, Билл крадет её сбережения. Сельма, которая накануне этого происшествия сама лишается единственной работы, решает не заявлять на Билла в полицию, чтобы не рушить его жизнь. Вместо этого она пытается поговорить с Биллом напрямую и потребовать деньги назад. После отказа Билла и сделанного им заявления о том, что деньги на самом деле его, Сельма теряет контроль и убивает мужчину, находясь в состоянии аффекта. Ей выдвигают обвинения в преднамеренном убийстве и краже, которые Сельма не может опровергнуть, не смотря на то, что деньги были ее, и действовала она в целях самообороны. Когда перед Сельмой встает выбор, на что потратить деньги, предложенные подругой – на адвоката или на операцию, Сельма выбирает операцию, а смертный приговор приводят в исполнение.

Трагический финал, трагическая жертва и роковые ошибки, совершенные центральными героями картины, позволяют сделать вывод о том, что Ларс фон Триер при создании данной работы руководствовался принципами построения древнегреческих трагедий (особенно хорошо знакомые ему после работы над «Медеей» по сценарию Дрейера). Так, музыкальные эскапистские эпизоды, в которых Сельма и все люди вокруг становятся участниками мюзикла, напоминают парод (выступление хора), устанавливающий рамки между основными частями греческой трагедии. Конечная песнь - эпод, звучащий в финале до и после повешения Сельмы, усиливает эффект катарсиса (сострадательного очищения), настигающего зрителя в финальной сцене казни. Музыкальная драма с элементами мюзикла «Танцующая в темноте», таким образом, представляет собой развитие подлинно трагического конфликта, с характерной темой неотвратимого и беспощадного рока и темой искупительной жертвы главной героини – Сельмы.

В связи с этим, историю чехословацкой иммигрантки можно рассматривать в союзе с двумя популярными древнегреческими мифами – мифом о царе Эдипе и мифом о грозной волшебнице Мееде.

Так, царь Эдип давно стал выступать в качестве многозначного символа, отражающегося в виде интерпретаций в самых разных сюжетах и видах искусств. Не удивительно, что его тень падает и на героиню Бьорк. Родовое проклятие выступает в роли связующего звена между Эдипом и Сельмой. Согласно фиванскому мифу, род царя Эдипа был изначально обречен на гибель. Поэтому наследственный рок, передающийся членами рода из поколения в поколение, становится неизбежным злом, наступающим рано или поздно каждого члена семьи. Слепота Сельмы тоже является наследственной, и её же, подобно родовому проклятию, она сознательно передает своему сыну.

Но тема слепоты не исчерпывается привязкой к року. Царь Эдип выкалывает себе глаза в порыве стыда и гнева, обрекая себя на пожизненную слепоту и вечное заключение в глубине собственных мыслей, терзаемый беспощадными богинями мести - Эриниями. Сельма, как и Эдип, страдает, с одной стороны, от слепоты физической, не оставляющей ей иного выбора, кроме как бесконечно обращаться к богатству мира внутреннего. С другой стороны, слепоты духовной – ведь Сельма в упор не замечает чужих пороков (а в конечном счете именно чужая корысть и эгоизм играют с нею злую шутку); она упрямо предпочитает «закрывать глаза» на реальный мир, наслаждаясь утопичной реальностью голливудского мюзикла, миром фантазии, отрицающей суровую будничную действительность.

К тому же слепота Сельмы становится аллегорическим доказательством режиссерской морали, согласно которой идеалисты (а Сельма, несомненно, в фильме является героем-идеалистом) в реальной жизни всегда слепы.

Другой популярный миф – миф о Медее, с которым ранее Триер уже заигрывал в одноименной картине – связан с образом «танцующей в темноте» Сельмы по следующим признакам.

Во-первых, и Медея, и Сельма – герои, сотканые из противоречий. Крупнейший древнегреческий драматург Еврипид нарочно сделал Медею носителем сразу нескольких ярких черт личности, что являлось большим отхождением от традиционных канонов древнегреческой трагедии, в которой каждый герой являлся носителем одной доминантной черты, делающей мотивы его поступков и выводов более плоскими, понятными, однозначным. В Медее же сочетается любовь и ненависть, страсть и равнодушное отчаяние, преданность и предательство, честность и расчетливое коварство. Так и Сельма, в начале фильма олицетворяющая беззащитность и уязвимость, к финалу сама предстает в роли убийцы.

Другое сходство образов Медеи и Сельмы в том, что обе героини являются носителями пророков, за которые, собственно, и страдают. Если у Медеи этими пороками становятся страсть (из за которой она жертвует для Ясона семьей и родиной) и гордыня (не позволяющая ей смиренно уйти, позволив Ясону надругаться над её любовью, взяв в жены другую), то главным пороком Сельмы становится эгоизм. Именно эгоизм руководил ей, когда она принимала решение родить сына, зная, что он будет страдать от плохого зрения. На вопрос подруги Кити, зачем же она все-таки оставила ребенка, Сельма отвечает, что хотела подержать младенца на руках, почувствовать себя матерью. Как бы жестоко это не звучало, но именно эгоистичное желание Сельмы иметь ребенка обрекло на страдание саму и Сельму, её сына и тех немногих близких людей, кто не равнодушен к её судьбе. Именно ради искупления вины перед сыном Сельме приходится сделать страшный выбор: либо у ребенка будет зрение, либо мать.

Историю и образ Медеи можно справедливо рассматривать в качестве аллегорического зеркала феминизма. Во-первых, решительная месть Медеи – это месть, если так можно выразиться, социально-незащищенной женщины с детьми на руках. В истории, изложенной Еврипидом, на отчаянный шаг Медею толкает не только гнев, гордыня и поруганное достоинство. Она понимает, что без покровительства Ясона, предавшего её любовь и доверие, ей не будет житья ни в одном уголке света – слишком прославилась она ранее своими жертвами и «подвигами», совершенными во имя любви к Ясону. Поэтому месть становится для нее своего рода бунтом против своего зависимого положения от мужчины. В феминистском дискурсе именно эта проблема – проблема зависимого положения женщины – стояла особенно остро на ранних этапах феминистского движения, и остается актуальной по сей день. Именно факт социально-экономической зависимости женщины от мужчины стал исходной предпосылкой, подтолкнувшей женщин требовать права на получение достойного образования, равной оплаты за равное количество труда и т.д. Сельма в жизни также находится в зависимом положении – от воли начальника фабрики (который решает, наказывать её увольнением за производственную ошибку или нет), от решения Билла – как именно ему стоит распоряжаться доверием и беззащитностью Сельмы, от системы правосудия (которая без участия адвоката обрекает жертву обстоятельств на смерть).

И Медея, и Сельма, таким образом, становятся жертвами мужского произвола. Медея убивает мужа духовно, Сельма убивает Билла буквально. В то же время, сама Сельма в картине гибнет от мужской руки. Билл, руководствующийся своими эгоистичными целями, посягает на то, что ему не принадлежит. На то, что Сельма заработала для своего сына изнурительным трудом. Его поступок убивает в Сельме веру в порядочность и дружбу, веру в добро – а без этой веры сама Сельма – блаженная идеалистка – будто бы и не существует вовсе. Она убивает Била, но тот тянет

её за собой на тот свет, не оставляя ни малейшего шанса на счастливую и благополучную жизнь. Даже если представить, что суд остается на стороне Сельмы, и в финале она остается живой – какая жизнь ждет женщину, у которой отняли все, во что она верила и любила? Человек, сбросивший с себя один грех (за слепоту сына), тем не менее взял на себя другой (за смерть человека), еще более неподъемный. Навряд ли «новая» Сельма смогла бы обратиться за поддержкой к своему излюбленному психологическому костылю и спеть невинную, радужную песню из любимого мюзикла.

Судьба Сельмы – это судьба Медеи, в той воображаемой вариации мифа, в которой она не убивает своих детей, а изгоняется вместе с ними из Коринфа неверным мужем. Недаром у сына Сельмы как будто и вовсе нет отца – в фильме о нем не говорится ни слова, как будто связь с ним разорвана волей непреодолимых обстоятельств. И режиссер, таким образом, реалистично показывает, какая жизнь ждет отвергнутую всеми женщину в мире, в котором она вынуждена искать спасения в бегстве (Сельма бежит из Чехословакии в Америку, как Медея должна была бежать из Коринфа); в котором она отныне не может опираться ни на кого, кроме себя; и в котором не принято доверять мужскому слову (недаром Сельма уклоняется от любых ухаживаний мужчин).

Сельма – не просто женщина, живущая суровыми трудовыми буднями. Она производит впечатление девушки не от мира сего, мечтательницы, блаженной. С улыбкой и чисто брехтовской отрешенностью она делится с подругой жизненными невзгодами. При этом её лица не сходит мечтательная улыбка, а о проблемах она говорит отстраненно-снисходительно, ведь любые трудности меркнут рядом с высшей целью – спасти сына. И эта цель дает ей силы к преодолению любых трудностей. Пусть ради этой цели и необходимо жертвовать всем, включая собственную жизнь. Эта иступленная жертвенность роднит героиню Бьорк с героями романов Достоевского. Достоевский, который, как и сам Триер, в своих

романах, (многие из которых отличаются сверхмелодраматическим сюжетом, равно как и сюжет «Танцующей в темноте») предпочитает исследовать самые неприятные, табуированные и сложные темы, «высвечивать» неприглядные стороны человеческого бытия. Один из центральных образов романа «Преступления и наказания» - это образ жертвенной Сони Мармеладовой, одержимой идеей искупления своей вины перед Богом, равно как Сельма одержима идеей искупления вины перед собственным сыном. И Соня, и Сельма – жертвы общественного суда, обвиняемые без вины. В том числе, обвиняемые за принадлежность к женскому полу и собственную сексуальность. Если Мармеладова – действительно блудница, жертвующая собственным телом, то Сельма жертвует физической оболочкой в ином смысле. Но это не спасает её от гнева, спровоцированного клеветой Билла. Ложно обвиненная Биллом в домогательствах, Сельма несправедливо терпит осуждение и гнев его жены, навсегда лишаясь её расположения и поддержки.

Феминистская тема зависимости женщины от мужчины развивается Триером на протяжении всего фильма, и проявляет себя даже через живописную цитату. Известно, что «Танцующая в темноте» - одна из самых антиамериканских картин в фильмографии Триера. Поэтому не удивительно, что в эпилоге фильма мы натываемся на своеобразную живописную цитату «Американской готики» (1930) известного американского художника Гранта Вуда. Основанием предполагать, что Триер намеренно включает данную картину в повествование в том, что мужчина, сидящий в первом ряду вместе с Линдой – женой убитого, появляется там будто бы случайно – до этого он не фигурирует ни в одном эпизоде фильма. Строгая прическа и белый воротник платья Линды (который, к слову, по форме спереди полностью повторяет геометрию воротничка на картине Вуда) отсылает нас к образу женщины с его полотна. А лысый затылок и темный пиджак мужчины напоминает образ фермера с картины. Вилы – символ власти (а поскольку их держит мужчина – символ мужской власти) – повторяется на спинке стульев

(такие же тройные вилы, как на картине Вуда). А вертикальные линии, которые мы видим на решетках двери и занавесе, разделяющем фигуры женщины и мужчины, перекликаются с вертикальными линиями дома позади фигур на картине Вуда. Более того, дом, в котором жили Линда и Билл, чья жизнь в начале фильма напоминала ту самую «американскую мечту» (домовитая красавица-жена и муж, строящий успешную карьеру полицейского), поразительно напоминает дом на картине (см. Приложение 1)

«Американская готика» - это картина, в которой художник отразил настроение, ценности и порядки того времени (30-е года XX века – время американской депрессии и расцвета «первой волны» феминизма). Картина отражает не только косность американского общества, но и проблемы, связанные с неравенством мужчин и женщин в трудовой сфере и в обществе в целом. Автор картины, пусть и не предумышленно, показывает рабское положение женщины по отношению к мужской фигуре.

Возможно, в финальной сцене режиссер также сатирично высмеивает жизнеутверждающую концовку знаменитой картины американского режиссера Дэвида Гриффита «Нетерпимость» (1916), в которой сила американского правосудия и промышленного прогресса спасает жизнь невинно осужденному юноше, приговоренному к смертной казни через повешение. Именно «американская» сюжетная линия заканчивается хэппи-эндом, который так любила Сельма в классических голливудских фильмах. Однако история самой Сельмы, которая буквально жила с мюзиклом на устах, хэппи-эндом не заканчивается. И Триер, таким образом, дает звучную пощечину общественному лицемерию и прославленной американской демократии.

Другой отсылкой к живописи становится работа американского художника-реалиста Эдварда Хоппера «Дом у железной дороги». Во-первых, домик Сельмы действительно практически вплотную прилегает к железной

дороге – перед работой она машет вслед проезжающему поезду, по рельсам она возвращается домой поздними вечерами. Практически все действие фильма так или иначе связано с железной дорогой. Цветовая гамма картины Хоппера перекликается с цветовой гаммой во многих эпизодах фильма «Танцующая в темноте», особенно в эпизодах, в которых фигурирует железная дорога. Тревожная атмосфера, царящая в картине Хоппера, перекликается с тревожной и неуютной атмосферой в картине Триера (что также достигается благодаря использованию ручной камеры, делающей изображение нечетким и расфокусным). Настроение тоскливой тревоги, пронизывающей картину Хоппера, прослеживается и в «Танцующей в темноте». Ведь Сельма испытывает постоянную тревогу о сыне, о завтрашнем дне, да и вообще «в воздухе» на протяжении всего фильма витает ожидание чего-то ужасного и трагичного. Рельсы железной дороги в картине Хоппера делят пространство картины на два мира – реальный мир, в котором существует зритель, и пространство самой картины. Рельсы в фильме Триера также подчеркивают двоемирие, в котором живет сама Сельма – неприглядный реальный мир и утопично-музыкальный. Недаром чаще всего железнодорожные рельсы фигурируют в эпизодах, в которых Сельма грезит наяву и становится героиней мюзикла (см. Приложение 2)

Примечательна, помимо прочего, сцена с промышленным прессом, который раздавил Сельме палец, вернув её из мира грез в мир реальности. Промышленный пресс – символ социального и экономического давления на жизнь Сельмы, не способной адаптироваться к реальному, стремительно развивающемуся миру. К миру, в котором нет места ни культовым мюзиклам, ни утопичным грезам.

Помимо мифологических и живописных отсылок, в «Танцующей в темноте» так же прослеживается религиозный пафос. Создание многочисленных религиозных аллегорий и критика оных – вообще характерная особенность всего творчества Ларса фон Триера. Триер,

которого никак не назвать религиозным моралистом, тем не менее часто обращается к фильмам-притчам. Это относится и к картине «Танцующая в темноте». Подобно Бесс из первого фильма трилогии «Золотое сердце», Сельма также ведет своеобразный диалог с Богом, только её молитвой становится песня и музыка. Сцены, в которых Сельма поет, напоминают настоящий религиозный экстаз. Сельма – героиня с «золотым сердцем» жертвует собой из любви к сыну, как Бог жертвует Христом из любви к людям: «Так возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего единородного, дабы всякий верующий в Него не погиб, но имел жизнь вечную» (Ин. 3:16) (Иоанн Богослов). Правда, Триер в «Танцующей в темноте» предлагает зрителю взглянуть на Сельму не только как на святую, но и как на грешницу одновременно. В каком-то смысле, он приравнивает её поступок к настоящему самоубийству (Сельма сознательно и упрямо отказывается от адвоката, зная, что тем самым подписывает себе смертный приговор). Триер, таким образом, показывает, что религия, доведенная до абсолюта, приводит только к новому греху.

В одном из интервью, отвечая на вопрос о женских образах в своих картинах, в частности, женском образе Бьорк в фильме «Танцующая в темноте», режиссер говорит следующее: «— Я не раз говорил, что я снял немало фильмов о хороших женщинах. Несомненно, безусловно хороших. Таких хороших, что можно принять их за глупых, — мы живем в таком мире, где все, пожалуй, так и делают. Но мне вообще кажется, что я внес свой вклад в феминизм»¹⁴⁵.

Таким образом, образ Сельмы в картине Ларса фон Триера «Танцующая в темноте» является крайне многогранным. Он раскрывается режиссером через различные элементы культуры — от древнегреческой мифологии и священных писаний до изобразительного искусства.

¹⁴⁵ «Такие сцены бывают и в жестком порно, но мои фильмы другие» Ларс фон Триер — о «Доме, который построил Джек», Каннском фестивале и феминизме [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2018/12/06/takie-stseny-byvayut-i-v-zhestkom-porno-no-moi-filmy-drugie>

Через образ и трагичную судьбу Сельмы режиссер виртуозно раскрывает проблемы из области феминизма, связанные с угнетением и социальной незащищенностью женщин. В частности, социально-незащищенных матерей-одиночек, которые нередко сталкиваются с невозможностью обеспечить своему ребенку достаточно высокий и стабильный уровень жизни. Отсутствие свободного времени (ввиду занятости женщины на работе) препятствует адекватному воспитательному процессу, так что ребенок нередко выходит из под контроля и становится «проблемным». Ребенок Сельмы, например, постоянно пропускает школу и ощущает острую нехватку общения с матерью. Не смотря на наличие сверхурочной работы, которая и сегодня не всегда оплачивается без участия гендерной дискриминации (то есть женщинам платят за ту же работу, что выполняют мужчины, сравнительно меньше), Сельма живет практически за чертой бедности, и вынуждена максимально экономить, что бы пользоваться дорогостоящими медицинскими услугами.

Режиссер так же поднимает проблему сексуальной объективации, жертвой которой становится Сельма – не через прямое домогательство, а через обвинение в оном.

Сельма в картине «Танцующая в темноте» показана Триером в качестве женщины, непреднамеренно руководствующейся одной из популярных концепций радикального феминизма – так называемой сепарацией¹⁴⁶. Сепарация подразумевает сознательный или инстинктивный уход от любых форм отношений с мужчинами. Так, Сельма убежденно не принимает никакие ухаживания со стороны мужского пола, а единственные близкие и доверительные отношения у неё складываются с подругой – Квальдой, что также отражает чисто феминистскую идею сестринства.

¹⁴⁶ Фрай, М. Некоторые мысли о сепаратизме и власти. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://womention.org/frye-separatism-and-power/>

В картине «Танцующая в темноте» режиссеру, таким образом, удается поднять целый пласт актуальных вопросов, относящихся к феминистской плоскости.

2.2 Женский образ в фильме «Догвилль»

Фильм «Догвилль» (2003) – это картина, в которой Ларс фон Триер с ног на голову переворачивает один из главных принципов «Догмы 95», утверждающих, что съёмки должны происходить на натуре и запрещающих использование реквизита и декораций. В «Догвилле» режиссер сводит декорации к критическому минимуму, расчерчивая границы домов, комнат и улиц прямо на полу съёмочной киностудии. С одной стороны, это позволяет Триеру полностью отказаться от натуралистического правдоподобия, а с другой – отчистить фильм от ненужного реквизита, сделать его предельно «догматичным». На мой взгляд, визуальная стилистика «Догвилля» может справедливо рассматриваться в качестве художественного переосмысления режиссером ключевых принципов своего знаменитого киноманифеста.

Фильм «Догвилль» открывает задуманную Триером трилогию «США – страна возможностей», в которую позднее вошел второй фильм – «Мандерлей» (2005). Проект фильма «Вашингтон», который должен был стать завершающей частью трилогии, к сожалению, так и не был реализован, поскольку после полугодовой работы режиссер забросил сценарий.

«Догвилль» - еще одна картина Триера, снятая им о стране, в которой он никогда не был. На многочисленные упреки в предвзятости и попытке нарисовать нелицеприятный портрет Америки, Триер не раз отвечал, что стремился создать картину, отражающую его субъективное отношение к тем слухам о США, которые до него доходят.

Главную роль – роль беглянки Грейс – в картине «Догвилль» исполнила известная американская актриса Николь Кидман. По мнению некоторых критиков, режиссер взял Кидман на роль, что бы привлечь к картине как можно большее количество зрителей за счет звездного статуса актрисы, и вдобавок выйти на американскую аудиторию. Сам Триер утверждает другое – его подкупил высокий уровень актерского мастерства Николь. Перед тем, как прописывать образ Грейс, Триер подробно расспросил Кидман о её отношении к жизни, ценностях, принципах и т.д. Сама же Николь признавалась в одном из своих интервью, что из-за решения режиссера заменить декорации меловыми полосами, она чувствовала себя перед камерой почти обнаженной.

По своему художественному решению «Догвилль» во многом напоминает литературное произведение, при чтении которого воображение помогает дорисовать обстановку, а ум – осмыслить происходящее, наяву пережив связанные с этим эмоции. Литературность в «Догвилле» проявляется в том, что режиссер делит картины на главы – так, словно зрителю предстоит не посмотреть, а прочитать картину «от корки до корки».

Всего в «Догвилле» девять глав. Помимо этого, «литературный» характер картины проявляет себя в наличии закадрового голоса, который в ироничной диккенсовской традиции поясняет зрителю тайные мотивы, движущие главными героями (например, Тома Эдисона, чьи благие намерения и мотивы входят в забавное противоречие с его поступками). Закадровый голос – или голос повествователя – в «Догвилле» позволяет Триеру стереть грань между книгой и фильмом, фильмом и спектаклем.

Сам Ларс фон Триер относит «Догвилль» к достаточно нетипичному для кино жанру «фьюжн», подразумевающему «сочетание не сочетаемого»,

поскольку в «Догвилле» находится место сразу нескольким видам искусств: кино, театру и литературе.

Сюжет «Догвилля» отсылает зрителя к 30-м годам XX века – времени расцвета американской мафии. В небольшой американский городок с населением в 22 человека (15 взрослых и 7 детей) попадает беглянка Грейс, скрывающаяся от банды гангстеров, предводителем которой является её отец. Именно в Догвилле она, на первый взгляд, находит свое спасение и надежный приют. Местные жители, пусть не без колебания, соглашаются укрывать её от внешних врагов, не требуя взамен ничего, кроме выполнения непыльной работы – помощи в уходе за домом или детьми. Со временем, добровольный труд Грейс становится обязательным условием её выживания в дружелюбном городе, и приобретает характер рабского труда. Жители Догвилля предъявляют к ней все более высокие требования, позволяют себе грубость и опускаются до чудовищных унижений. К финалу перед зрителем предстает ужасающая картина. Грейс, униженно посаженная на цепь, вынуждена терпеть подлое сексуальное насилие от мужчин, бессовестно использующих её тело. Милый городок Догвилль превращается для Грейс, заручившейся христианским долготерпением и милосердием, в Ад наяву.

Феминистская проблематика отчетливо заявляет о себе еще в прологе. Голос рассказчика знакомит нас с главными действующими лицами – жителями Догвилля, в нескольких строчках описывая их нравственный портрет и образ жизни. Происходит знакомство с Томом Эдисоном-младшим – идеалистом, который желает поспособствовать глобальному духовному просвещению жителей Догвилля силой своих красноречивых проповедей. Но в его жизни есть место и для мирских радостей. Каждый вечер Том заглядывает в дом своего друга – Била, что бы обыграть его в шашки. В связи с этим, рассказчик иронично замечает «Кто-то мог бы сказать, что больше чем доска для игры шашки его привлекала старшая сестра Била – Лиз. И возможно этот кто-то был бы прав». И далее: «В дом хэнсонов Тома и правда

влекли новые горизонты. Такие же манящие, как и те, что простирались за пределами долины. Горизонты, очерченные соблазнительными изгибами тела Лиз Хэнсон». Уже после этой фразы зритель может заметить катастрофическую нехватку феминизма. Тома влечет в дом Била возможность получить «хлеб и зрелища», где главным зрелищем выступает тело женщины. Данная фраза – яркая иллюстрация так называемой сексуальной объективации¹⁴⁷, в которой женщина воспринимается мужчиной не в качестве полноценной личности, с которой можно поговорить (или сыграть в пресловутые шашки), а в качестве сексуального объекта – тела, приносящего эстетическое и физическое удовлетворение. Последствия сексуальной объективации раскрываются рассказчиком далее. Им подчеркивается, что младший брат Лиз – Билл – отчаянно глуп, и знает об этом. Однако именно его готовят к получению образования и серьезной профессии: «Билл был глуп и знал об этом. Слишком глуп, чтоб сдать экзамен на инженера. Он в этом даже не сомневался». Сексуальная объективация, таким образом, игнорирует личные интересы и возможности женщины, препятствуя реализации ее интеллектуального и профессионального потенциала. И слова Лиз это подтверждают: «Он учится, а я вожусь со стаканами. Хотя известно, что я умнее его». То есть её самореализация в патриархальном обществе имеет строго ограниченные пределы, очерченные примитивными бытовыми манипуляциями. Тем самым Ларс фон Триер не только заявляет о существовании обозначенной проблемы, но и критикует массовый кинематограф, в котором женщины, как правило, выполняют исключительно декоративную, украшательную функцию, полностью соответствуя стандартам красоты, выдвигаемым со стороны мужского пола.

Важной феминистской аллюзией становится финальная сцена, в которой Грейс приказывает гангстерам расправиться с жителями Догвилля,

¹⁴⁷ Что такое сексуальная объективация? – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ona.org.ru/post/166366382003/sexual-objectification>

воздав им по заслугам. Известно, что Триер, стирающий в Догвилле грань между фильмом и спектаклем, находился под большим художественным влиянием немецкого поэта и драматурга Бертольда Брехта. При работе над сценарием «Догвилля», Триер вдохновлялся знаменитой пьесой Брехта – «Трёхгрошовая опера», в которой песня Дженни-Малины становится настоящим феминистским протестом против всех, кто её угнетал и унижал. В пьесе Брехта малютка Дженни работала в небольшом отеле, мечтая, что когда-нибудь в их порт зайдет корабль, и люди, сошедшие с корабля, спросят Дженни, кого нужно убить ради нее, а она, не колеблясь, ответит, что всех. Эта песня является художественно-символическим прообразом расправы Грейс над теми, от кого она терпела издевательства, унижения и сексуальное насилие.

Многочисленные сцены сексуального насилия и сексуальных домогательств в Догвилле – это олицетворение патриархальной установки на то, чем в общественном сознании выступает женщина и женское тело – прежде всего, сексуальным объектом, объектом эстетического и физического наслаждения для мужчин. При этом Ларс фон Триер, в отличие от режиссеров массового кинематографа, сводящих функцию женщины в кадре к объекту вуайеристического и фетишизированного наслаждения¹⁴⁸, не делает сцены насилия эстетически привлекательными для зрителя. Режиссер смещает главный фокус на психологическое и эмоциональное состояние героини, которая, вопреки распространенному в патриархальной культуре мифу, что «все женщины в тайне мечтают быть изнасилованными»¹⁴⁹, испытывает по отношению к действиям мужчин целую гамму острых негативных эмоций. Ларс фон Триер реалистично показывает истинное лицо сексуального насилия (то есть полового акта, проведенного без активного

¹⁴⁸ Малви, Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Л.Малви // Антология гендерной теории – 2000. – — 280 с.

¹⁴⁹ Невович, Н.Е. Феномен сексуального насилия и основные теории возникновения насилия. - Процессуальная психотерапия женщин-жертв сексуального насилия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.psyoffice.ru/8/psychology/book_o327_page_5.html

согласия принимающей стороны) с позиции женщины, для которой это становится грубым нарушением её личных границ и травмирующей насильственной практикой. Помимо этого, режиссер препятствует заимствованию «мужского взгляда», способствующего усвоению патриархального мировоззрения, что для женщины-зрителя, что для зрителя-мужчины, заменяя его объективным взглядом на насилие как таковое.

Другая, достаточно громко заявляющая о себе проблема – это проблема внутреннего мизогинизма¹⁵⁰. Внутренний мизогинизм – это усвоенная женщинами в рамках патриархальной системы и гендерной дискриминации установка на осуждение, неприязнь и отрицание женского пола, приписывание ему множества пороков и недостатков. В связи с этим, показательными становятся отношения Грейс с жительницами Догвилля. В их глазах Грейс – не жертва, а виновница происходящих с ней несчастий (в том числе виновница сексуального насилия). Одна из жительниц Догвилля – Вера – не только обвиняет Грейс в предумышленном соблазнении собственного мужа, но и наказывает её, издевательски расправляясь с семьёй фарфоровыми фигурками, которыми Грейс так дорожила. Другие женщины, пришедшие поддержать Веру, разделяют беспочвенную ненависть к Грейс, считая её пребывание в Догвилле вредным и опасным. В то же время, именно Чак – муж Веры – был первым мужчиной в Догвилле, который воспользовался безвыходным положением девушки. К финалу картины мы видим, как дружелюбно-покровительственное отношение к Грейс со стороны жительниц Догвилля сменяется презрением, ненавистью и грубостью. Они считают Грейс распутницей, нарочно совращающей мужчин города, и никому не приходит в голову поставить себя на её место, открыть глаза на то, что происходит у них под носом на самом деле. А среди мужчин ночные визиты к Грейс становятся абсолютной нормой, хотя все в глубине души

¹⁵⁰ Захарова, Е.К., Савинская, О.Б. Применение стратегии смешивания методов для изучения усвоенной мизогинии среди женщин поколения Миллениум / Е.К.Захарова, О.Б.Савинская // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2017. – № 2. – С. 63–81.

понимают, что совершают что-то подлое и нехорошее. Внутренняя мизогиния жительниц Догвилля проявляется, прежде всего, в негативном восприятии чужой сексуальности и выдающейся привлекательности (иначе говоря – враждебной гетеросексуальности)¹⁵¹. Все это способствует угнетению Грейс, отвержению её сообществом женщин, в поддержке и понимании которых она нуждается как никто другой.

Обилие библейских аллюзий и стилистическое решение «Догвилля» позволяет сделать вывод о том, что Ларс фон Триер снял еще один фильм-притчу, который следует анализировать в соответствующем контексте.

«Догвилль», по всем признакам, является притчей о мести или неизбежности воздаяния (в чем, помимо прочего, убеждает явная интертекстуальная отсылка к сюжету и визуальному решению «Трёхгрошевой оперы» Бертольда Брехта). Известный российский критик Антон Долин считает, что если в трилогии «Золотое сердце» режиссер хотел доказать, что всякое добро будет вознаграждено, то в «Догвилле» доказывается другое – зло будет непременно наказано¹⁵².

Предельная схематичность визуальной составляющей «Догвилля», проявляющаяся в отсутствии декораций, оставляет ощущение религиозной аскетичности, характерной для духовного облика Грейс. Жизнь Грейс в Догвилле – это, с одной стороны, испытание Грейс самодисциплиной и самоотвержением, а с другой – испытание жителей Догвилля долготерпением и милосердием Грейс. Действительно, до кульминационной сцены, в которой Грейс для жителей Догвилля становится палачом, она больше напоминает святую – милосердную и всепрощающую обидчиков в соответствии с христианской моралью.

¹⁵¹ Захарова, Е.К., Савинская, О.Б. Применение стратегии смешивания методов для изучения усвоенной мизогинии среди женщин поколения Миллениум / Е.К.Захарова, О.Б.Савинская // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2017. – № 2. – С. 63–81.

¹⁵² Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – 454 с. – С. 205.

Появление Грейс в Догвилле знаменует собой прибытие подлинного духовного лидера, пришедшего на смену Тому – лидеру, ведомому исключительно тщеславными и эгоистическими побуждениями. Образ Грейс – это образ мессии, появление которого приводит в смятение жителей Догвилля (как в Евангелие от Матфея приход мессии привел в смятение жителей Иерусалима). В связи с чем символика имени Грейс в контексте данного фильма уж точно не выглядит случайной. В переводе оно означает «грация», «милость» и «прощение». Жители Догвилля – вчерашние «ученики» Тома, таким образом, невольно становятся духовными учениками, которых «учит» и испытывает милосердная Грейс. Подтверждает данный вывод и то, что Грейс становится правой рукой для «прокаженных» Догвилля – слепого старика, лицемерно не признающего, что он слеп; девочки-инвалидки, чья мать делает вид, что этой проблемы будто бы не существует, и т.д. А милосердие – подлинно мессианская черта – является основополагающей характеристикой духовного портрета Грейс, страдающей от и за многочисленные грехи жителей Догвилля. Подлинно триеровская ирония заключается в том, что милосердие Грейс – оборотная медаль высокомерия, которого она, подобно прочим жителям Догвилля, упрямо закрывающим глаза на собственные пороки, не хочет в себе признавать.

Мечь Грейс, ушедшей от евангельского милосердия к ветхозаветной каре, это мечь женщины, не выдержавшей надругательств¹⁵³. Такое феминистское прочтение финального преобразования Грейс в одном из своих интервью предлагает, собственно, сам режиссер, показывающей несостоятельность христианской морали в отношении женщины, которая не мстит, а, напротив, подставляет обидчикам вторую щеку. Данная трактовка

¹⁵³ Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – 454 с. – С.310.

вполне объясняет финал картины, в котором Грейс превращается «из ангела милосердия в мстящую фурию»¹⁵⁴.

Другая важная библейская аллюзия «Догвилля» - это аллюзия на сюжет искушения Адама и Евы в райском саду. Только искушается у Триера не женщина, а мужчина. С мотивом испытания в принципе соотносится вся фабула «Догвилля». Триер делает критический вывод о человеческой природе, априори не способной пройти испытание добротой и милосердием. Чак – мужчина, который первым в Догвилле насилует Грейс, продолжает удовлетворять свои сексуальные потребности и дальше, скрываясь с девушкой в яблоневом саду. Яблоневый сад – явная отсылка к библейской символике райского сада, в котором у Триера «сосудом греха» становится не женщина, а мужчина.

Большое смысловое значение в картине приобретает символика чисел. Нарративная структура фильма укладывается в девять глав, которые обрамляет пролог и эпилог. Число девять – символическая аллюзия на девять кругов Ада в «Божественной комедии» Данте. Девятый круг Данте – это Ледяное озеро Коцит, в котором томятся души грешников, совершивших при жизни подлое предательство. Все жители Догвилля к девятой главе совершают предательство по отношению к Грейс – все, включая Тома. Обличенные в собственных пороках и низостях, они решают избавиться от Грейс, связавшись с гангстерами, от которых она и скрывается в Догвилле. И если до этого момента Догвилль был Адом для Грейс, то теперь жители Догвилля призвали адские муки для себя самих.

Другое, крайне символическое число, это число семь. Напомню, что среди немногочисленных жителей Догвилля живет всего семь детей. Образ ребенка, как правило, считывается в качестве образа невинной и безгрешной души. Однако дети Догвилля, носящие, ко всему прочему, имена

¹⁵⁴ Карахан, Л. Догвилль и окрестности / Л.Карахан // Искусство кино. – 2003. – № 9. – С. 57.

древнегреческих богов, способны наравне со взрослыми совершать низкие и подлые поступки. Каждый из семерых детей, таким образом, олицетворяет семь смертных грехов, за которые в финале Грейс и карает город. Сцена расстрела детей, которых убивают одними из последних, в буквальном смысле стирает Догвилль – Ад во плоти – с лица земли.

Таким образом, Догвилль – не только трагедия мести или философская драма о непреложном воздаянии и неосуществимости христианского милосердия, но и феминистский манифест, утверждающий необходимость борьбы за право неприкосновенности собственного тела.

Многогранный образ Грейс интересно раскрывается через аллюзию на образ князя Мышкина из романа Ф.М. Достоевского «Идиот». Герой романа Достоевского, как и триеровская Грейс, становится не только свидетелем чужих пороков, но и их невольным обличителем. Сравнение Грейс с князем Мышкиным позволяет осветить еще один аспект феминистской плоскости. Женщина, открывающая людям глаза на проблемы, связанные с дискриминацией женского пола и развивающейся культурой насилия, становится в глазах общества нежелательным элементом, о котором проще отозваться, как о душевнобольном, чем внять идейно-нравственному послыу его слов.

Таким образом, женский образ в фильме «Догвилль» представляет собой своеобразный «рупор» феминизма, громко заявляющий о важных проблемах, касающихся каждой женщины, выросшей в патриархальном обществе. Не нужно идентифицировать себя с феминисткой, что бы безапелляционно согласиться с тем, что угроза сексуальной объективации и сексуального насилия является, на сегодняшний день, одной из самых острых и актуальных проблем, с которыми ежедневно сталкивается феминистское сообщество и женщины по всему миру.

Литературные и библейские аллюзии позволяют Триеру сделать постановку данных проблем еще более красноречивой и убедительной. Помимо этого, в картине достаточно много вполне прямолинейных высказываний режиссера о проблемах сексуального насилия и внутреннего мизогинизма.

На мой взгляд, большое преимущество этих высказываний в том, что их может однозначно считать любой, даже самый невнимательный зритель. Многие сцены «Догвилля» отражают явные проблемы патриархального общества: проблему сексуальной объективации, сексуальных домогательств и развивающейся культуры насилия, внутреннего мизогинизма, харассмента¹⁵⁵ и т.д.

Образ Грейс в контексте фильма – это образ, олицетворяющий исторический, культурный и мировой опыт женщин, ставших жертвами обозначенных выше проблем. В связи с этим, картина «Догвилль» может справедливо рассматриваться в качестве фильма, в котором режиссер резюмирует о необходимости распространения феминизма в мире.

2.3 Женский образ в фильме «Антихрист»

Картина Ларса фон Триера «Антихрист» (2009) открывает задуманную режиссером трилогию (или тетralогию) «Депрессия», в которую входят такие работы Триера, как: «Меланхолия», «Нимфоманка» и «Дом, который построил Джек».

«Антихрист» - первый фильм режиссера, снятый им под ощутимым влиянием клинической депрессии. Сам Ларс фон Триер убежден, что «Антихрист» - лучший фильм в его карьере, который, к тому же,

¹⁵⁵ Караванов, А.А., Устинов, И.Ю. Проблема моббинга и харассмента в коллективе / А.А.Караванов // Территория науки. – 2013. – №3 – С. 38-40.

способствовал его скорейшему выздоровлению¹⁵⁶. Главные роли в фильме исполняют знаменитый американский актер Уиллем Дефо и англо-французская актриса Шарлотта Генсбург, которая самолично обратилась к режиссеру с просьбой взять её на главную роль в «Антихристе». При работе над первоначальным сценарием «Антихриста» Триер привлек к работе в качестве консультантов специалистов в области теологии, мизогинии и фильмов ужасов.

Представив в 2009 году фильм «Антихрист» на Канском кинофестивале, режиссер снискал славу женоненавистника, и получил соответствующий антиприз экуменического жюри. Такому распространённому, и в корне неверному убеждению о мизигинистских взглядах, транслируемых в «Антихристе», способствует своеобразная эстетика картины, содержащая предельно откровенные сексуальные сцены, сцены насилия, мучений и убийства. Не смотря на все это, картину «Антихрист» Ларс фон Триер посвятил гениальному российскому режиссеру Андрею Тарковскому.

Картина «Антихрист» сочетает в себе сразу несколько жанров: психологическую драму, хоррор и порнографию. Фильм открывается откровенной сценой секса между главными героями, снятой при участии настоящих порноактеров (как и в более ранней картине Триера «Идиоты»). К середине фильма происходящее начинает напоминать жуткие сцены из фильмов ужасов – зритель проходит настоящую шоковую терапию, наблюдая, как животные говорят человеческим языком и поедают сами себя, и как героиня Генсбург совершает членовредительство в отношении себя и своего мужа. Безусловно, при первом черновом просмотре обилие жестокости в кадре и тревожная атмосфера картины препятствует

¹⁵⁶ Екатерина Рогожникова. «Антихрист» напугал Канн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20090520082611/http://www.gzt.ru/culture/2009/05/18/172347.html>

вычленению заложенных в нее смыслов, однако многие из этих смыслов и вовсе не скрываются, а буквально лежат на поверхности.

Так, например, уже в заглавии картины, предшествующей прологу, мы видим особое написание английской буквы «t». Начиная с того, что именно так иконически обозначается женский гендер и феминистское движение, и заканчивая тем, что именно так выглядит знак Венеры - символ женского начала. В эзотерике же Венера олицетворяет Люцифера, а подобный знак – люциферов жезл (см. Приложение 3)

Сюжет картины сосредотачивается на сложных отношениях супружеской пары (Шарлотты Генсбург и Уиллема Дефо), которые по своему переживают трагическую смерть двухлетнего сына, выпавшего из окна детской в тот момент, когда его родители занимались любовью. Эта сцена – первая сцена фильма – снята на черно-белую пленку в замедленном движении под арию для сопрано из оперы Генделя «Ринальдо». После смерти сына героиня Генсбург поддерживает себя с помощью сильных транквилизаторов, теряя счет времени, которое она проводит в больнице. Ее муж – психиатр – спустя некоторое время забирает её из клиники, настаивая на отмене приема антидепрессантов. Когда состояние героини ухудшается, супружеская пара (преимущественно по инициативе мужа) решает уехать в лес, в дом под названием Эдем, в котором героиня Генсбург когда-то проводила лето вместе с сыном. Герой Уиллема Дефо ожидает, что там его жена пойдет на поправку, однако ситуация выходит из под контроля, и главная героиня в буквальном смысле сходит с ума. Безумие главной героини проявляется в её странном, почти безумном поведении, а также её одержимых попытках причинить физический вред себе и супругу. В конечном счете, в финале картины муж душил свою жену до смерти, а потом сжигает её тело на костре.

«Антихрист» - это картина, создавая которую, Ларс фон Триер исходил из положения, будто мир создан Дьяволом, а не Богом, и Природа, таким образом, является колыбелью Сатаны. Режиссер с самого начала противопоставляет мужское и женское начало, подобно вечной оппозиции рационального и иррационального, порядка и хаоса, сознания и подсознания, культуры и природы.

Триер не дает героям картины имен, тем самым сводя фигуру мужчины и женщины, мужа и жены до прототипических Адама и Евы. Возвращение мужа и жены в Эдем – своего рода обратная эволюция, попытка Триера подробнее рассмотреть истоки христианской культуры, наделившей женскую природу неискупимой виной.

Символично, что именно в этом месте – в Эдеме – происходит убийство женщины. Триер, таким образом, бросает категоричный и неутешительный упрек всей христианской культуре – именно на ней лежит ответственность и вина за фатальную ошибку, связанную с наделением женщины априорной греховной сущностью и неискупимой виной, а также фактическим освобождением Адама – и всего мужского рода – от необходимости делить на равных с женщиной ответственность за грехопадение. Режиссер, сосредотачивая свое внимание на самых истоках христианской культуры, подчеркивает, что именно она повинна в унижении и предательстве женщины, именно она воспитала культуру маскулинности¹⁵⁷, которая неизбежно влечет за собой утверждение через геноцид¹⁵⁸.

Именно слово «Геноцид» - авторский неологизм американской радикальной феминистки Андреи Дворкин, непосредственно звучит в третьей главе фильма, названной: «Отчаяние. Женоубийство». «Геноцид» (в

¹⁵⁷ Здравомыслова, Е.А., Тёмкина, А.А. Что такое «маскулинность»? Понятийные отмычки критических исследований мужчин и маскулинностей / Е.А. Здравомыслова, А.А. Темкина // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. – 2018. – № 6. – С. 48–73.

¹⁵⁸ Дворкин А. Геноцид, или китайское бинтование ног / А.Дворкин // Антология гендерной теории – М.: ПроPILE, 2000. – С. 7–29.

переводе с греч. означает «убийство женщин») – термин, который Дворкин изобрела по созвучию с термином «геноцид». Подразумевая это созвучие, Дворкин символически уравнивает расовую дискриминацию с дискриминацией, направленной на женщин¹⁵⁹. Исследователи творчества Ларса фон Триера предполагают, что режиссер нарочно позаимствовал данный термин у Дворкин, чтобы более убедительно описать и обосновать исконную дегуманизацию женской природы в христианской культуре. Так, мы встречаем в картине важные смысловые мотивы, отсылающие нас к фундаментальному труду Дворкин «Ненависть к женщинам: новый взгляд на сексуальность» (1974).

Во-первых, это мотив деформированных ног, которому посвящена шестая глава книги, раскрывающая культурную суть тысячелетней китайской традиции бинтования ног. Герой Уиллема Дефо находит в Эдеме заключение патологоанатома, в котором сказано, что у ребенка наблюдалось явное искривление стоп. Позднее зритель узнает, что это к этому привела манера героини Генсбург менять ребенку правый и левый ботинок, надевая их наоборот.

Во-вторых, это мотив охоты на ведьм – своего рода демонофобии, распространенной в средневековой Европе. Именно этой теме – гиноциду (истреблению женщин) – героиня Шарлоты Генсбург посвящает свою неоконченную диссертацию, в процессе написания которой она (историк культуры) и сходит с ума. В финале её, наподобие средневековой ведьмы, муж сжигает на костре.

К слову, уродование женских стоп в китайской культуре и европейскую демонофобию Дворкин впервые объединяет в качестве двух наиболее выразительных проявлений страха перед женской сексуальностью,

¹⁵⁹ Турышева, О.Н. Окказионализм «Гиноцид»: происхождение и функционирование художественной мысли (на материале кинотекстов Ларса фон Триера) / О.Н.Турышева // Авторы. – 2017. – №2 – С.286-293.

а также стремлением установить контроль над женщиной и женским телом, тем самым обеспечив доминирование маскулинного в культуре¹⁶⁰.

Обращаясь к теоретической параллели с трудом Дворкин, Ларс фон Триер показывает, что парадоксальное поведение героини Генсбург следует воспринимать не иначе как переживание ею библейской концепции женской природы, убедившей её в фундаментальной преступности женской природы. Именно этим переживанием, прошедшим через стадии отторжения и принятия, режиссер объясняет физические издевательства над собственным сыном (неправильно надетые ботиночки, вызывающие боль в стопах) и сознательное допущение его смерти (подтверждающие для героини исходный тезис христианской морали, гласящий, что женщина греховна по своей сути). Страшные поступки главной, следовательно, могут быть интерпретированы в качестве намеренных попыток Генсбург убедить себя в греховности собственной природы. Греховности, определяющейся самой принадлежностью к женскому полу, женскому естеству. Смерть сына – почти буквальное соглашение с виной, которая вменяется женщинам христианской религией. А за любую вину, в соответствии с христианской моралью, следует платить. Попыткой отчиститься от греха для героини становится мазохизм, кастрация и смерть. Именно в переживании вины за смерть сына кроется причина, по которой героиня Генсбург допускает его страдания и смерть.

Триер же через поступки главной героини упрекает христианскую религию в исконном антифеминизме. Героиня «Антихриста», проникшаяся христианским антифеминизмом, доводит комплекс женской вины за существование собственной «греховной» природы до абсолюта, истребляя в себе сначала женское начало, а затем и себя саму.

¹⁶⁰ Турышева, О.Н. Окказионализм «Гиноцид»: происхождение и функционирование художественной мысли (на материале кинотекстов Ларса фон Триера) / О.Н.Турышева // Авторы. – 2017. – №2 – С.286-293.

Помимо комплекса вины за женскую «греховность», автор выводит в «Антихресте» другую важную тему, касающуюся табуирования или страха женской сексуальности, особенно актуальной для современного феминизма, постулирующего женскую сексуальность в качестве одного из важнейших условий освобождения женщины от гнета патриархальной культуры.

Режиссер показывает, что страх перед женской сексуальностью берет свое начало в глубине веков. Чердак, на котором герой Уиллема Дефо находит диссертационные материалы жены, посвященные средневековому женоубийству, олицетворяет коллективное бессознательное, в котором архетип женщины и женской природы синонимичен хаосу, Антихристу, инфернальному. Образ средневековья с его геноцидом* отражает дикий страх мужского перед женским - страх, что когда-нибудь женщина отомстит за свое подавление. Именно этот страх обосновывает существующую в христианской культуре стигматизацию женщины и женской сексуальности.

Сама женщина в «Антихресте» рассматривает свою чувственность как нечто неправильное, нездоровое, греховное. Её убежденность в том, что наслаждение - это грех, за который приходится неизбежно платить (вплоть до смерти сына) отражает культурную установку на женщину и женское удовольствие вообще. Итогом такой установки становится отрицание женщиной собственной природы, попытка через страдания (мазохизм и смерть) отчиститься от несуществующего греха.

Секс вообще – традиционный символ грехопадения в христианской культуре. Только грех этот, как правило, вменяется именно женщинам. Образ женщины в религии всегда довольно однозначен. Это либо девственница-Богоматерь, либо падшая блудница, грешница, поддавшаяся искушению Сатаны. За всем этим видится отчетливая стигматизация женской сексуальности. Женщина либо чиста и непорочна, либо испорчена.

В «Антихристе» Триер будто нарочно вычеркивает единственное оправдание секса для женщины, заключающееся в священном долге матери и продолжении рода, и акцентирует внимание на наслаждении, которое героиня Генсбург получает от сексуального акта. Наслаждение сексом в религии не просто не поощряется – похоть является одним из самых наказуемых грехов, а его главным носителем в «Антихристе» нарочно показана женщина. Женщина, которая не может ни принять, ни побороть в себе чувственное начало.

Крайне символична финальная сцена картины, в которой герой Уиллема Дефо спускается с лесного склона, встречая бесчисленное множество безликих женщин. Их появление в финале картины можно интерпретировать по-разному. С одной стороны они символизируют опыт всех женщин, прошедших через «очищение» собственной природы посредством уничтожения. Причем насильственное истребление Триер приравнивает к самовольному истреблению (мазохизму, самоубийству), поскольку в истоке одного и второго – концепт христианской вины. С другой стороны, безликая толпа – это олицетворение всех женских судеб, оборвавшихся по вине мужского своеволия. С третьей стороны, толпа безликих женщин – своеобразный поминальный гимн всем пострадавшим от мужского насилия, доведенного своего логического конца. С четвертой стороны, легион безликих женщин символизирует тот самый хаос, от которого так и не сумел ни сбежать, который не сумел ни подчинить, ни объяснить герой Уиллема Дефо (см. Приложение 4).

Показательно, что в одном из своих интервью режиссер недвусмысленно отвечает, что обвинения его творчества в мизогинии беспочвенны и абсурдны: «Я считаю себя феминистом. Я считаю, что религию придумали мужчины. Поэтому и сделал Антихристом женщину.

Просто потому, что она противостоит религиозному мужскому началу»¹⁶¹. Данное высказывание режиссера вполне объясняет, почему картина, посвященная исследованию женской природы, была названа именно «Антихрист». Режиссер, сливая образ женщины с Антихристом, показывает не то, что женщина является носителем дьявольской природы, а то, что эту дьявольскую природу ей навязала маскулинная христианская культура, выдворившая женщину за скобки культуры.

Таким образом, картина «Антихрист» стала последовательной попыткой Ларса фон Триера художественно осмыслить феномен геноцида* в европейской цивилизации. В попытке реабилитировать женщину, режиссер обращается к истокам христианской культуры, показывая её репрессивное влияние на судьбы тысячи женщин и одной конкретной женщины – героини Шарлотты Генсбург.

Складывается вполне справедливое ощущение, что режиссер предлагает зрителю новую концепцию, в которой женщина становится наиболее приближенным к христианскому идеалу существом, нежели чем мужчина. Что, впрочем, утверждается и в более ранних картинах автора (и в трилогии «Золотое сердце», и в трилогии «США – страна возможностей»).

Акцентируя внимания на историческом геноциде* женщин, исконной дегуманизации её природы и табуировании её сексуальности, Ларс фон Триер проявляет себя в качестве явного про-феминиста, поскольку вступает в спор с самими истоками христианской культуры, её фундаментальными моральными основами.

¹⁶¹ Тыркин, С. 2009: Ларс фон Триер: «Всю свою жизнь я воровал у Тарковского». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kp.ru/daily/24320.4/512725/>

2.4 Специфика феминистской темы в творчестве Ларса фон Триера

Рассматривая все творчество Ларса фон Триера в комплексе, становится ясно, что система персонажей, складывающаяся в каждом его фильме, неизбежно выдвигает на первый план каноничную пару – мужчину и женщину.

Однако при этом нельзя сказать, что мужчина становится центральным персонажем картины, хотя его роль, безусловно, не назовешь второстепенной. Особенный интерес при анализе мужских образов вызывает их типический портрет, объединяющий всех мужских персонажей в творчестве датского режиссера. Их характеристику нельзя назвать положительной. Как правило, практически каждый мужчина в картинах Ларса фон Триера выступает в двух ипостасях: идеалиста (по мировосприятию) и предателя (по отношению к женщине). Так, поступки героя-идеалиста, расходящиеся с реальной жизнью и его высокими убеждениями, неизбежно несут зло, и объектом этого зла чаще всего становится именно женщина. Помимо этого, мужские персонажи Триера по-разному предают женщину: либо совершая буквальное предательство (как Том Эдисон в «Догвилле»), либо подставляя (как Билл в «Танцующей в темноте»), либо требуя от женщины большой жертвы (подобно мужу Бесс в картине «Рассекая волны»), либо убивая её (как муж убивает жену в «Антихристе»).

При этом женские персонажи в картинах Триера выступают в роли жертв, мучениц, наделенных характерными признаками Христа, и во многом даже повторяя его судьбу (как, например, в фильмах «Рассекая волны» и «Танцующая в темноте», в которых обе героини переживают предательство, мученичество, жертвенные муки, и посмертное спасение души).

Как было видно из анализа трех культовых картин режиссера («Танцующая в темноте», «Догвилль», «Антихрист») относящихся к разным периодам его творчества, в каждой из них отчетливо звучит феминистская проблематика, касающаяся вопросов культурной, социальной и экономической дискриминации женщин.

При этом на каждом этапе творчества мы встречаем различные подходы к данной проблематике, разные «болевые точки» феминизма, наглядно демонстрируемые режиссером в своих картинах.

Так, например, в своих ранних фильмах режиссер концентрируется на исследовании возможностей женского духа, изображая женщину в героическом, если не в христоподобном ключе. В ранней работе Ларса фон Триера – картине «Медее», снятой по сценарию Карла Теодора Дрейера, поступок главной героини, ставший ответом на предательство мужчины, получает однозначное оправдание режиссера. В «Танцующей в темноте» тема обманутой, но героической женщины продолжается, но теперь к ней присоединяется еще и тема добровольной жертвы. Героиня «Танцующей в темноте» сознательно жертвует собой во имя другого человека – собственного сына, тем самым обрекая себя на смерть. При этом уже в ранних работах режиссера проявляется его умение делать образ женщины неоднозначным и противоречивым. Ведь Сельма в «Танцующей в темноте» не только сливается с образом Христа, ввиду собственной жертвенности и любви к ближнему. Она показана режиссером еще и в качестве идеалистки, закрывающей глаза на правдивую картину реального мира, и в качестве эгоистки, родившей сына, не смотря на возможные последствия. Тем не менее, как и в «Медее», зрителем отчетливо улавливается авторское сочувствие к трагичной судьбе героини. Режиссер не просто создает сложный и многогранный женский образ, но и показывает через его призму те социальные проблемы, с которыми сталкивается его героиня. В частности,

в «Танцующей в темноте» этими проблемами становятся дискриминация, социальная незащищенность и сексуальная объективация женщины.

В неоконченной трилогии, следующей за «Золотым сердцем» - «США – страна возможностей», Ларс фон Триер отходит от размышлений о женщине, как о героическом существе или жертве, и начинает виток рассуждений о сложном положении женщины в мире, исполненном зла. В мире, в котором даже милосердие не является гарантией свободной и благополучной жизни. Героиня «Догвилля» хоть и наделяется христианским терпением, однако судьбу Христа не повторяет, предпочитая сменить роль жертвы на роль палача, мстящего по заслугам. В этой картине режиссера слышится явный феминистский подтекст, призывающий женщин к уходу от пассивного принятия существующей реальности – к борьбе за себя и свои права, а в некоторых случаях – свою жизнь.

В своей заключительной трилогии «Депрессия», в которую сегодня включают и последнюю картину режиссера – «Дом, который построил Джек», Ларс фон Триер не просто размышляет, а бросает прямое обвинение фундаментальным моральным законам христианской культуры, виновной, по его мнению, в угнетенном положении женщины. Подробнее всего на теме вины христианской культуры перед женщиной режиссер останавливается в картинах «Антихрист» (открывающей трилогию) и «Нимфоманка». В каждой картине режиссер моделирует две, принципиально разные, системы поведения – ответные реакции героинь на вменяемую вину. Героиня «Нимфоманки» реагирует на навязанное бремя неискупимой вины решительным и дерзким бунтом. В уста мужчины в «Нимфоманке» Триер вкладывает тезис, выступивший ранее смысловой подоплекой «Антихриста»: культура виновата перед женщиной. Правда, в «Антихристе» героиня не бунтует – она абсолютно отождествляет себя и свое существование с вменяемым женскому полу грехом, что позволяет режиссеру наглядно продемонстрировать весь антифеминистский посыл христианской культуры.

Очевидным становится и то, что режиссер чаще всего отождествляет себя именно с женскими, а не с мужскими образами. В интервью с Нильсом Торсенем бывшая продюсер Ларса фон Триера, Вибекке Винделев, поделилась своим мнением о женских образах в работах датского режиссера, сказав, что воспринимает их как череду автопортретов¹⁶²: «– Я гораздо больше узнаю его в героинях, чем в героях. Так что когда зрители чувствуют себя уязвленными его видением женщин и женоненавистничеством, я вынуждена им сказать: если вы приметесь разбирать его героинь на составляющие элементы, вы удивитесь, как много из этих составляющих отсылают к проблемам, чувствам и мировоззрению самого Ларса. Тогда можно, конечно, спросить, воспринимает ли Ларс себя как жертву. Но это уже другой вопрос, – смеется она. – Потому что его героини часто выступают жертвами».

Таким образом, женщины в картинах Ларса фон Триера выступают не только в роли центральных персонажей. Они становятся, своего рода, краеугольным камнем происходящего. В их образах отчетливо преломляется проблематичная социальная действительность и внутренний мир, хрупкая красота которого не выдерживает суровой мясорубки реальности.

Помимо этого, женщина в картинах Ларса фон Триера становится подлинным олицетворением его философии и мировоззрения. Через женские образы режиссер демонстрирует свои взгляды на мир и присущие ему проблемы. Особенно явно в его картинах отражается именно феминистская проблематика, что позволяет предполагать отчетливую чувствительность режиссера к феминистской повестке.

В нескольких творческих циклах режиссеру удастся поднять целый спектр важных проблем из области феминизма: проблему социальной

¹⁶² Торсен, Н. Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии / Н.Торсен. – М.: РИПОЛ классик. – 2013. – 704 с.

незащищенности и дискриминации, проблему сексуальной объективации и сексуального насилия, проблему табуирования и подавления женской сексуальности, проблему внутреннего мизогинизма, проблему культурной и религиозной дискриминации женского пола, и т.д.

В этом свете, все творчество Ларса фон Триера носит подчеркнуто феминистский характер. Данный вывод позволяет нам, пусть и в узком смысле, рассматривать всю творческую деятельность датского режиссера в качестве своеобразной формы активизма, и рассуждать об огромном и неоченимом вкладе, который был сделан Ларсом фон Триером в современный феминизм.

Выводы ко второй главе:

Вторая глава данной работы подробно рассматривает ключевые репрезентанты творчества Ларса фон Триера, анализируя их с позиций феминистской теории и феминистской теории кино.

Благодаря проведенному анализу можно сделать следующий комплексный вывод, касающийся отношения Ларса фон Триера к феминизму, реального наличия феминистских посылов в его творчестве, широком круге проблем из области феминизма, поднимаемых режиссером в своих работах и вкладе режиссера в современную феминистскую повестку.

Полученные выводы можно сформулировать следующим образом:

1. В картине «Танцующая в темноте», рассматриваемой в параграфе 2.1, режиссер создает многогранный и неоднозначный женский образ, раскрывающийся через различные элементы культуры (мифология, священные писания, изобразительное искусство). Через женский образ, являющийся центральным образом картины «Танцующая в темноте», режиссер поднимает ряд острых проблем феминистской плоскости,

касающихся угнетения и гендерной дискриминации женщин, социальной незащищенности матерей-одиночек, сексуальных домогательств, мизогинии и т.д, а также показывает важные тенденции, связанные с политикой жизнедеятельности многих современных женщин: сепарацию (сознательный или инстинктивный отказ женщин от любых форм близких отношений с мужчинами) и сестринство (поддержка женщин – женщинами);

2. Женский образ в картине «Догвилль», рассматриваемой в параграфе 2.2, представляет собой своеобразный манифест феминизма, сосредотачивающий свое внимание на актуальных проблемах, связанных с развивающейся культурой насилия, мизогинией, сексуальной объективацией, профессиональной дискриминацией женщины и т.д. Помимо этого, через женский образ режиссер доказывает несостоятельность христианской морали в отношении женской судьбы, предлагающей женщинам «подставлять обидчикам вторую щеку». В «Догвилле» режиссер преодолевает доминирование «мужского взгляда», делая сцены сексуального насилия максимально реалистичными и неэстетичными. Режиссер сосредотачивает внимание не на вуайрестическом и фетишифизированном наслаждении женским телом, а на сложном эмоциональном переживании женщиной сексуального насилия. Большинство сцен «Догвилля» бросают прямой упрек патриархальной культуре и христианской морали, отличающихся, по мнению режиссера, особым антифеминистским настроением;

3. Картина «Антихрист» представляет собой удачную попытку режиссера художественно осмыслить феномен геноцида* (истребления женщин) в европейской цивилизации, а также попытку реабилитировать женщину и женскую природу, напрямую обратившись к истокам христианской культуры и критике оной. Ларс фон Триер в «Антихристе» доказывает репрессивное и антигуманное влияние христианской культуры (вменяющей женскому существованию бремя неискупимой вины) на судьбы тысячи женщин через образ главной героини. В «Антихристе» режиссер

предлагает зрителю новую концепцию, в которой женщина становится наиболее приближенным к христианскому идеалу существом, нежели чем мужчина. Помимо этого, режиссер поднимает вопросы исконной дегуманизации женской природы и жесткого табуирования её сексуальности христианской религией. Он вступает в спор с фундаментальными моральными основами христианской культуры, обвиняя её в дискриминации женского существования на фундаментальном мировоззренческом уровне;

4. В картинах Ларса фон Триера женщины становятся краеугольным камнем происходящего, становятся подлинным олицетворением философии и мировоззрения самого режиссера;

5. Особенно явно в картинах Ларса фон Триера звучит именно феминистская проблематика, поскольку практически во всех своих творческих циклах режиссер поднимает важные темы феминистской плоскости, развивая свои собственные взгляды по женскому вопросу;

6. Творчество Ларса фон Триера носит подчеркнуто феминистский характер, благодаря чему вся творческая деятельность датского режиссера может рассматриваться в качестве своеобразной формы фем-активизма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью настоящей работы было доказать, что Ларс фон Триер, по своим убеждениям, является идейным сторонником феминизма, а его профеминистские взгляды находят свое отражение в его многогранном и самобытном творчестве.

Для достижения поставленной цели были решены следующие задачи:

Во-первых, было подробно рассмотрено историческое зарождение, развитие и становление феминизма, как широкого и неоднородного социально-политического, экономического и культурного явления. Были выявлены проблемные поля, входящие в область феминистского внимания;

Во-вторых, были рассмотрены истоки творческого пути и творческого становления Ларса фон Триера. Подробно проанализированы характерные особенности его творческого метода;

В-третьих, были проанализированы ключевые репрезентанты творчества Ларса фон Триера на предмет наличия в них феминистской проблематики, и того, в каком ключе эта проблематика раскрывается самим режиссером;

В-четвертых, была проанализирована специфика феминистской повестки в творчестве Ларса фон Триера, дана характеристика его взглядам относительно феминистской повестки.

Выполнение вышеупомянутых задач позволило прийти к следующим выводам, обстоятельно доказывающим гипотезу исследования:

1. Феминизм прошел длительный путь становления (труды древнегреческих философов, философов эпохи Просвещения и первых женщин-активисток), получив реальную реформирующую силу только в середине XIX века с

зарождением первой волны феминизма, давшей основательный импульс формированию последующих волн и направлений феминизма;

2. Развитие феминистской теории, изложенной в трудах крупных женщин-философов и писательниц, позволило расширить проблемное поле феминизма, заявить о существовании целого спектра глубоких, фундаментальных проблем, связанных с дискриминацией женщин на всех уровнях человеческого бытия;

3. Феминизм, не смотря на общую разнородность внутри самого явления, руководствуется стремлением достичь подлинного равенства мужчин и женщин через преодоление дискриминационных практик и доминирования патриархальной культуры;

4. Культура и кинематограф представляют собой своеобразное зеркало общественных убеждений и представлений о женщине, её социальных функциях и ролях, стереотипах, связанных с нормами её жизнедеятельности, и реальном положении женщины в общественной жизни, культуре, политической системе и многом другом;

5. Феминистский анализ кино необходим для исследования господствующих представлений данного общества о женщине, её месте в социальной иерархии, навязываемых её стандартах, её роли в общественной и политической жизни общества и т.д;

7. Работа Лауры Малви "Визуальное искусство и нарративный кинематограф", появление психоаналитической «теории экрана» и формирование контекстуального подхода Аннет Кун, изложенного в работе «Женские фотографии: феминизм и кино» позволили сформировать теоретическую базу феминистского анализа произведений киноискусства;

8. Феминистская кинокритика сосредотачивается на критике и анализе транслируемых в кино гендерных стереотипов, сексистских и

мизогинистских установок, формировании искаженных и нереалистичных женских образов, навязывании кинематографом патриархальной идеологии и «мужского взгляда» и многом другом;

9. Ларс фон Триер, как представитель авторского кинематографа, предлагает зрителю взглянуть на женский вопрос с непопулярной, проблематичной точки зрения, непосредственно раскрывая в своих картинах целый спектр проблем и вопросов феминистской плоскости;

10. В рассматриваемых в рамках данной работы кино-репрезентантах, режиссер раскрывает многогранные и сложные женские образы через различные элементы культуры (мифологию, религию, искусство). И именно через женские образы режиссер раскрывает ряд острых проблем феминистской плоскости: гендерной дискриминации, культуры насилия и сексуальной объективации, угнетения и социальной незащищенности матерей-одиночек, внутренней мизогинии и проч.;

11. Большое внимание режиссер уделяет критике христианской и патриархальной культуры, обвиняя их в исконно антифеминистском настроении. Триер осмысляет исторический опыт женщин, столкнувшихся с истреблением по половому признаку, и реабилитирует женское существование, дискредитируя концепт неискупимой вины женщины, заложенной в общественное сознание христианской моралью;

12. В картинах Ларса фон Триера женщины выступают в роли центральных образов картины и становятся подлинным олицетворением философии и мировоззрения самого режиссера;

13. Творчество Ларса фон Триера носит подчеркнуто феминистский характер, поскольку в каждом творческом цикле режиссером затрагиваются актуальные проблемы феминистской плоскости, что позволяет нам

справедливо рассматривать творчество режиссера в качестве громкого феминистского высказывания;

В результате творчество Ларса фон Триера можно справедливо назвать феминистским, поскольку в нем разностороннее отражается феминистская проблематика, делающая картины режиссера актуальной и универсальной памяткой феминистских проблем.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. «Дом, который построил Джек» Ларса фон Триера: ужасающий, но гениальный фильм о безнравственности творчества [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2018/05/16/dom-kotoryy-postroil-dzhek-larsa-fon-triera-uzhasayuschiy-no-genialnyy-film-o-beznravstvennosti-tvorchestva>
2. «Такие сцены бывают и в жестком порно, но мои фильмы другие» Ларс фон Триер — о «Доме, который построил Джек», Каннском фестивале и феминизме [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2018/12/06/takie-stseny-byvayut-i-v-zhestkom-porno-no-moi-filmy-drugie>
3. Абдуллаева, З. Сумерки эстетизма / З.Абдуллаева // Искусство кино. – 2011. – №6. – С. 31—35.
4. Абдуллаева, З. Триер и Брехт / З.Абдуллаева Диалектический кинотеатр // Театр. – 2012. – № 8. – С. 85.
5. Адорно, Т. Эстетическая теория /пер. А.В. Драновой. – Москва: Республика, 2001. – С. 460.
6. Айвазова, С. Г. Гендерное равенство в контексте прав человека. – М.: ИСП РАН., 2001. – С. 52.
7. Айвазова, С. Г. Женщина в обществе: гендерное измерение политического процесса : дисс. ...докт.полит.наук / С.Г.Айвазова : Рос.АН, Ин-т сравнительной политологии. – М., 1996 – 218 с.
8. Айвазова, С. Г. К истории феминизма / С.Г.Айвазова // Общественные науки и современность. – 1992. – № 6. – С. 153 - 158.
9. Андронова, А.А. Карл Теодор Дрейер. Великий датчанин / А.А.Андронова. – СПб: Своё издательство. – 2014. – 500 с.
10. Барт, Р. Мифология. Париж: Editions du Seuil / Р.Барт. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 1996. – 351 с.

11. Бебель, А. Очерки по женскому вопросу. Женщина и социализм // Электронный ресурс – Режим доступа: <http://www.litmir.net/bd/?b=110565/>
12. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 11. – М.: Ин-т русской литературы, 1953 – 387 с.
13. Бовуар, С. Де. Второй пол. Т.1: Пер. с франц. [Текст] / Общ. ред. и вступ. ст. С.Г.Айвазовой, комментарии М.В. Пристовой. – М.: Прогресс, 1998. – 342 с.
14. Бок, Г. История, история женщин, история полов. [Текст] / Г. Бок // THESIS. Женщина, мужчина, семья. – 1994. – № 6. – С. 170-200.
15. Брайсон, В. Политическая теория феминизма / В.Брайсон. – М.: Идея Пресс, 2001. – С 840.
16. Брандт, Г. А. Природа женщины как проблема: концепции феминизма / Г.А. Брандт // Общественные науки и современность. – 1998. – № 2. – С. 167-180.
17. Булычева, А. Е. Анализ трилогии Ларса фон Триера: «Антихрист», «Меланхолия», «Нимфоманка» // Инако 2015. Выпуск 2: Психоанализ кино. – Новосибирск: 2015 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://supervis.ru/content/762393877-bulycheva-ae-analiz-trilogii-larsa-fon-triera-antihrist-melanholiya-nimfomanka>
18. Булычева, А. Е. Феминизм и культура: кто кого? / А.Е.Булычева // Прикладной анализ настоящего. — Новосибирск: Инако, 2015. – 95 с.
19. Бьоркман, С. Ларс фон Триер: Интервью. Trier om von Trier / Пер. с швед. Ю. Колесовой. — СПб.: ИД «Азбука-классика», 2008 – 352 с.
20. Вольтер. Эстетика. Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения / Вольтер. – М.: Искусство, 1974. – 392 с.
21. Воронина, О. Пол и гендер как категория феминистской философии / О.Воронина // Философские исследования. – 1995. – № 4. – С.80-99.
22. Вульф, Н. Миф о красоте: Стереотипы против женщин / Пер. с англ. М.: Альпина нонфикшн, 2013. – 445 с.

23. Герасименко, И.Г. "Мужской взгляд" и теория феминистского кино / И.Г. Герасименко // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. – 2017.– № 4.– С. 42–49.
24. Герцен, А. И. Собр. соч.: в 30 т. / А.И.Герцен. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. – 512 с.
25. Гиппель, фон Т. Об улучшении гражданских прав женщин. История немецкой литературы, Т. 2. / Т.фон Гиппель. – М., 1963. – С. 330—331.
26. Гросс, Э. Изменяя очертания тела / Э.Гросс // Введение в гендерные исследования. – Харьков: Алетейя, 2001. – 991 с.
27. Гудкова, К.Е. Женские образы в американском кинематографе последней трети XX - первой трети XXI вв. [Электронный ресурс]: магистерская диссертация: 50.04.03 / К. Е. Гудкова. — Красноярск: СФУ, 2019.
28. Дворкин А. Гиноцид, или китайское бинтование ног / А.Дворкин // Антология гендерной теории – М.: Прописи, 2000. – С. 7—29.
29. Дворкин, А. Порнография. Мужчины обладают женщинами // Введение в гендерные исследования / под ред. И.А. Жеребкиной. – Харьков; СПб.: Алетейя, 2001. – С. 48-69.
30. Де Гуж, О. Предисловие для дам, или Портрет женщины [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k425866/f8.image>
31. Де Гуж, О. Предисловие для дам, или Портрет женщины [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k425866/f8.image>
32. Дидро, Д. Сочинения: в 2-х т. Т. 2 / Д.Дидро. – М.: Мысль, 1991. – 604 с.
33. Долин, А. 2009: Самосуд. Фильм Ларса фон Триера «Антихрист». [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2009/07/n7-article7>
34. Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А.Долин. – М.: «Новое литературное обозрение» – (Кинотексты), 2004. – 454 с.

35. Дюркгейм, Э. О разделении общественного труда / Э. Дюркгейм // Западно-европейская социология XIX-начала XX веков. – М.: Канон, 1996. – 575 с.
36. Екатерина Рогожникова. «Антихрист» напугал Канны [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20090520082611/http://www.gzt.ru/culture/2009/05/18/172347.html>
37. Ельникова, Г.А. Философия феминизма : (Альтернатив. феминист. концепции социокультур. развития) / Г.А. Ельникова. – Белгород : Кооп. образование, 2002. - 339 с.
38. Жеребкина, И.М. Теория и история феминизма / И.М. Жеребкина. – Харьков: Ф-Пресс, 1996. – 387 с.
39. Жуковский, В.И. Произведения искусства восемнадцатого столетия с позиций современной теории изобразительного искусства / В.И. Жуковский // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2014. – № 2 (часть 2) – С. 113-116.
40. Жуковский, В.И. Произведение изобразительного искусства: феномен индексных, иконических и символических художественных образов / В.И. Жуковский // Философия и искусство. – 2012 – №11. – С. 128-135.
41. Жуковский, В.И. Визуальная сущность религии: Монография / В.И. Жуковский, Н.П. Копцева, Д.В. Пивоваров; Краснояр. гос. ун-т. – Красноярск, 2006. – 461 с.
42. Жуковский, В.И. Теория изобразительного искусства: монография / В.И. Жуковский. – СПб: Алетейя, 2011. – 496 с.
43. Захарова, Е.К., Савинская, О.Б. Применение стратегии смешивания методов для изучения усвоенной мизогинии среди женщин поколения Миллениум / Е.К. Захарова, О.Б. Савинская // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2017. – № 2. – С. 63—81.

44. Здравомыслова, Е.А., Тёмкина, А.А. Что такое «маскулинность»? Понятийные отмычки критических исследований мужчин и маскулинностей / Е.А. Здравомыслова, А.А. Темкина // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. – 2018. – № 6. – С. 48—73.
45. История и теория феминизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gender.cawater info.net/knowledge_base/rubricator/feminism.htm
46. Кант, И. Сочинения в шести томах / Под общей редакцией В.Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т.И. Ойзермана. Серия Философское наследие. – М.: Мысль Т.2. 1964. – 611с.
47. Караванов, А.А., Устинов, И.Ю. Проблема моббинга и харассмента в коллективе / А.А.Караванов // Территория науки. – 2013. – №3 – С. 38-40.
48. Карахан, Л. Догвилль и окрестности / Л.Карахан // Искусство кино. – 2003. – № 9. – С. 57.
49. Клименкова, Т. Философские проблемы нео-феминизма 70-х годов. / Т.Клименкова // Вопросы философии. – 1988. – № 5 – С.68.
50. Колесник, М.А., Лещинская, Н.М., Сертакова, Е.А. Образ поэта-творца в символизме Гюстава Моро / М.А.Колесник, Н.М.Лещинская, Е.А.Сертакова // Сибирский антропологический журнал. — 2019. – Т.3. № 4. – С.25-37.
51. Коллонтай, А. Дорогу крылатому Эросу! (Письмо к трудящейся молодежи) // Молодая гвардия, 1923. – №3. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.marxists.org/russkij/kollontai/winged_ero
52. Коллонтай, А. Избранные статьи и речи / А.Коллонтай. – М.: Политиздат, 1972. – 430 с.
53. Кондорсэ А. О допущении женщин к избирательному праву / А.Кондорсэ; Пер. С.Сперанской // Женский вестник. – 1910. – №12. – С.252-256.
54. Копцева, Н. П., Лобакова, Н. М. Продуктивность гендерного подхода для гуманитарных исследований / Н.П.Копцева, Н.М.Лобакова // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 1. – 400 с.

55. Копцева, Н.П., Резникова, К.В. Философские основания художественного творчества Альбера-Шарля Лебура ("руанская школа" французского импрессионизма) / Н.П.Копцева, К.В.Резникова // Филология: научные исследования. – 2014. – № 1. – С.77-92.
56. Королева, Т.В. Женское движение в годы великой французской революции / Т.В.Королева // Метаморфозы истории. – 2010. – С.176 – 178.
57. Костикова, А.А. Гендерная философия и феминизм: история и теория. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.gender-cent.ryazan.ru/kostikova_a.htm
58. Кристина Пизанская: предвестница феминизма в средневековой Европе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://womention.org/christine-de-pisan>
59. Крыкова, И.В. Феминизм: происхождение понятия и его трактования в современной науке [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://analiculturolog.ru/journal/archive/item/481-article_14-3.html
60. Кузнецов, С. Еще один камешек в наш ботинок. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://seance.ru/n/16/blw/kameshek/.html>
61. Кун, А. Сила образа: очерки о репрезентациях и сексуальности. Лондон и Нью-Йорк: Routledge and Kegan Paul, 1985. – С. 550.
62. Ладыкина, Т.А. Феминизм в культуре постмодерна. – Омск: НОУ ВПО «Омский юридический институт», 2004. – С. 91.
63. Лауретис, Т. Американский Фрейд / Т.Лауретис // Гендерные исследования. 1998. – № 1. – С. 138–139.
64. Лауретис, Т. В зазеркалье: женщина, кино и язык // Введение в гендерные исследования. – Харьков; СПб.: Алетейя, 2001. – С. 739–758.
65. Ленин, В.И., Маркс К., Энгельс Ф. О женском вопросе / В.И.Ленин, К.Маркс, Энгельс Ф. – М.: Политиздат, 1978. – 495 с.
66. Либакова, Н.М. Специфика и методология гендерной теории в прикладных культурных исследованиях / Н.М.Либакова // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. – 2009. –

- № 2 (4). – Сибирский федеральный университет, Красноярск. – С. 580 – 586.
67. Либакова, Н.М. Модификация гендерных образов в российской культуре конца XIX - начала XXI вв. : дисс....канд.филос.наук. – Великий Новгород, 2011. – 211 с.
68. Локк, Д. Два трактата о правлении / Локк Д. Сочинения. Т. 3. – М.: Мысль, 1988. – 405 с.
69. Лотман, Ю.М. Место киноискусства в механизме культуры / Ю.М.Лотман // СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
70. Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М.Лотман. – Таллин: Ээсти раамат, 1973. – 135 с.
71. Малви, Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Л.Малви // Антология гендерной теории – 2000. – С. 268-280.
72. Маркс, К., Энгельс, Ф. Святое семейство: разоблачение тайны женской эмансипации или Луиза Морель / К.Маркс, Ф.Энгельс. – М.: Политиздат. Т.2. – 1955. – 840 с.
73. Маркузе, Г. Марксизм и феминизм / Г.Маркузе. – М.: Свободное марксистское издательство, 2008. – 56 с.
74. Мид, М. Мужчина и женщина. Исследование полов в меняющемся мире / М.Мид. – Москва : Росспэн, 2004. – 412 с.
75. Миллет, К. Политика пола. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://accionpositiva.livejournal.com/106868.html>
76. Милль, Д. С. Подчиненность женщины / Пер. с англ.: С предисл. Н.Михайловского. – СПб.: С.В. Звонарев, 1869. – 255 с.
77. Михайлов, М.Л. Женщины, их воспитание и значение в семье и обществе / М.Л.Михайлов. – СПб.: П.А.Каратанов, 1903. – 245 с.
78. Михайловский, Н.К. Борьба за индивидуальность / Н.К.Михайловский. – СПб.: Типография А.М.Котомина. Т. 2. – 1998. – 543 с.
79. Монтескье, Ш. Л. О духе законов // Пер. с фр. А. Матешука. – М.: Мысль, 1999. – 674 с.

- 80.Муслумова, Т.В. Феминизм: истоки, этапы развития и основные направления. [Электронный ресурс] / Т.В. Муслумова // Вестник Шадринского Государственного Педагогического Института. – 2015. – № 4. – Режим доступа: shgpi.edu.ru
- 81.Невович, Н.Е. Феномен сексуального насилия и основные теории возникновения насилия. Процессуальная психотерапия женщин-жертв сексуального насилия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.psyoffice.ru/8/psychology/book_o327_page_5.html
- 82.Ницше, Ф. Сочинения в 2-х томах / Пер С.Л. Франка, 1990. – М.: Мысль. – 340 с.
- 83.Оуэн, Р. Избранные сочинения в двух томах / Р.Оуэн. – М., Л.: АН СССР, 1950. – 768 с.
- 84.Оффен, К. Феминизм / Энциклопедия социальной истории // Отв. ред. автор П. Н. Стерс. – СПб.: Алетейя, 1994. – 980 с.
- 85.Пирогов, Н.И. / Собрание сочинений в 8 т. – СПб.: Нестор-История. Т.5, 1917. – 517 с.
- 86.Писарев, Д.И. Еще о женском труде / Д.И.Писарев // Русские периодические издания? 1859. – №24. – С 155.
- 87.Плахов, А. С. Ларс фон Триер // Режиссёры настоящего. Том 2. Радикалы и минималисты. – СПб.Амфора, 2008. – 320 с.
88. Плахов, А. С. Ларс фон Триер. Кинематограф как религия без морали // Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. — Винница: АКВИЛОН, 1999. — 464 с. – С. 293 – 294
- 89.Плахов, А. С. Сказки датского леса / А.С.Плахов // Коммерсант – Власть. 2009. – № 27 – С. 270.
- 90.Позднякова, О.А., Резникова, К.В. Особенности субъектов художественной кинокоммуникации / О.А.Позднякова, К.В.Резникова // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 4. – С.385.
- 91.Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я.Пропп. – Л.: Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1946. – 340 с.

- 92.Пушкарева, Н.Л. Между «тюрьмой» и «хаосом». Феминистская эпистемология, постмодернизм и историческое знание / Ред. Шоре Э., Хайдер К. М. // Пол, тендер, культура: немецкие и русские исследования. – М.: РГТУ, 2000. – С.221-231.
- 93.Райх, В. Сексуальная революция /В.Райх. – М.: «АСТ», 1997. – 352 с.
- 94.Резникова, К.В. Значение кинематографа для формирования общероссийской национальной идентичности / К.В.Резникова // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 3. – 416 с.
- 95.Резникова, К.В., Ситникова, А.А., Замараева, Ю.С. Философия искусства в творчестве Эгона Шиле / К.В.Резникова, А.А.Ситникова, Ю.С.Замараева // Сибирский антропологический журнал. – 2019. – Т. 3, № 4. – С. 38-48.
- 96.Рич, А. Рожденные женщиной: материнство как личный опыт и социальный институт / А.Рич. – 1976. – 350 с.
- 97.Романов, П.В., Ярская-Смирнова, Е.Р. Три цвета в инсталляции плюрализма: Анализ кинорепрезентации социального неравенства / П.В. Романов, Е.Р.Ярская-Смирнова // Кому принадлежит культура? – М.: Общественные науки и перспективы исследований социокультурных перемен. Ч. 1. Казань: Терраконсалтинг, 1999. – 270 с.
- 98.Рубанцова, Т.А. Философия феминизма и культура / Т.А.Рубанцова. – М.: РАН. – 1998. – 340 с.
- 99.Руссо, Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании / Ж.Ж. Руссо // Избранные сочинения: Т. 1. Книга V. София, или Женщина. – М.: Педагогика, 1961. – 850 с.
100. Самосуд. «Антихрист», режиссер Ларс фон Триер // Искусство кино. — 2009. — Июль (№ 7) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://old.kinoart.ru/archive/2009/07/n7-article7>
101. Сен-Симон, А. Собрание сочинений / Пер. с фр. В. В. Святловского. – М. Петроград: Гос. изд-во, 1923. – 363 с.

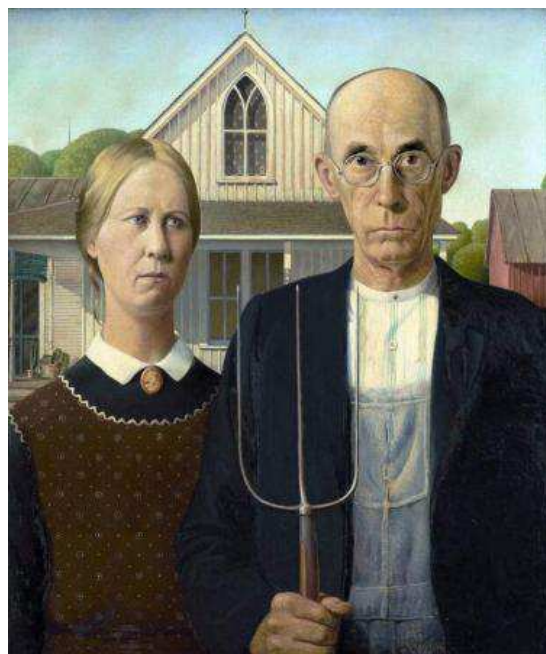
102. Сербин, В.А. Проблемы семиотической интерпретации значения в кино / В.А.Сербин // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2014. – № 4 – С.28.
103. Сертакова, Е.А. Функционирование произведений искусства в сети Интернет / Е.А.Сертакова // Наука и современность. – 2010. – № 3-1. – С.64-68.
104. Тачман, Г. Очаг и дом: образы женщин и СМИ / Г.Тачман. – N. Y.: Издательство Оксфордского Университета, 1978. – 552 с.
105. Торсен, Н. Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии / Н.Торсен. – М.: РИПОЛ классик. – 2013. – 704 с.
106. Третьякова, А.А. История формирования феминистского движения / А.А.Третьяков. – 2018. – №11 – С. 114.
107. Турышева, О.Н. Окационализм «Гиноцид»: происхождение и функционирование художественной мысли (на материале кинотекстов Ларса фон Триера) / О.Н.Турышева // Авторы. – 2017. – №2 – С.286-293.
108. Тыркин, С. 2009: Ларс фон Триер: «Всю свою жизнь я воровал у Тарковского». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kp.ru/daily/24320.4/512725/>
109. Уоллстонкрафт, М. В защиту прав женщин / М. Уоллстонкрафт // Феминизм в общественной мысли и литературе. – М.: Грифон, 2006. – 400 с.
110. Успенская В. И. Суфражизм в истории феминизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.a-z.ru/women/texts/sufr.htm>
111. Файерстоун, С. Диалектика пола: обоснование феминистской революции / под ред.И.Жеребкиной // Субъективность и гендер : гендерная теория субъекта в современной философской антропологии. – СПб.: Алетейя, 1970. – 307 с.
112. Фрай, М. Некоторые мысли о сепаратизме и власти. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://womention.org/frye-separatism-and-power/>

113. Фрейд, З. Табу девственности. Очерки по психологии сексуальности / З.Фрейд. – М.: Прометей, 1990. – 32 с.
114. Фридан, Б. Загадка женственности. – М. : Изд. группа «Прогресс», «Литера», 1994. – С. 260.
115. Фридман, Э. Б. Нет пути назад: история феминизма и будущее женщин / Э.Б.Фридман. – U.S. : Ballantine Books, 2003. – 464 с.
116. Фурье, Ш. Теория четырех движений и всеобщих судеб / Ш.Фурье. – М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1938. – 265 с.
117. Харауэй, Д. Расположенные знания: научный вопрос в феминизме и привилегия частичной перспективы /Д.Харауэй // Феминистские исследования. – 1988. – Т. 14. – № 3. – С. 575—599.
118. Хоксуорт, М., Диш, Л. Феминистская теория: трансформация известного мира / / Оксфордский Справочник по феминистской теории (англ.) / Хоксуорт, Мэри (ред.). - Издательство Оксфордского Университета, 2016. – С. 700.
119. Холт, Д. Культурная стратегия: использование инновационных идеологий для создания прорывных брендов (англ.). - Издательство Оксфордского Университета, 2010. – С.300.
120. Цеткин, К. Женщина и ее экономическое положение / Пер. с нем. – Одесса: Молот. 1905. – 42 с.
121. Чернышевский, Н.Г. Очерки из политической экономии (по Миллю) // Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 9. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949. – 920 с.
122. Что такое сексуальная объективация? – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ona.org.ru/post/166366382003/sexual-objectification>
123. Шенли М.Л., Пейтмен К. Феминистская критика и ревизия истории политической философии. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – С. 26.

124. Шопенгауэр, А. Афоризмы и максимы / А.Шопенгауэр. – Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1990. – 288 с.
125. Энгельс, Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства / Ф.Энгельс. – М.: ИГ Лениздат. – 2014. – 320 с.
126. Ярская-Смирнова, Е.Р. Гендер, власть и кинематограф: основные направления феминистской кинокритики / Е.Р.Ярская-Смирнова // Журнал социологии и социальной антропологии, 2001. – С.45-62.
127. Ярская-Смирнова, Е.Р. Мужчины и женщины в стране глухих: Анализ кинорепрезентации / Е.Р.Ярская-Смирнова // Гендерные исследования. 1999. – № 2. – С.88-95.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1.





Приложение 2.





Приложение 3.



Приложение 4.



Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
_____ Н.П. Копцева
«__» _____ 2020 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

по направлению 51.03.01 «Культурология»

ТВОРЧЕСТВО ЛАРСА ФОН ТРИЕРА В КОНЕКСТЕ
ФЕМИНИСТСКОЙ ТЕОРИИ (НА МАТЕРИАЛЕ АНАЛИЗА
РЕПРЕЗЕНТАНТОВ)

Руководитель  _____ канд. филос. наук А.В. Кистова

Выпускник  _____ С.С Спиридонова

Красноярск 2020

Продолжение титульного листа бакалаврской работы по теме «Творчество Ларса фон Триера в контексте феминистской теории (на материале анализа репрезентантов)».

Нормконтролер

Гелл-

Д.С.Пчелкина