

УДК 791**Феномен «женского кино»: аспекты взаимосвязи женских образов и социально-культурных норм****Федосщева Полина Сергеевна**

Аспирант,
Институт кино и телевидения (ГИТР),
125284, Российская Федерация, Москва, Хорошевское шоссе, 32А;
e-mail: pozuzina@mail.ru

Аннотация

В данной работе рассматривается феномен кинематографа, созданного женщинами, в рамках феминистской теории и практики. Акцент сделан на исследовании того, как в кинематографе изображаются женщины и их роли, с учетом исторического развития этой индустрии. Работа включает в себя обзор различных исследований, посвященных формированию женских образов на экране, распространенным стереотипам и способам воспроизводства патриархальных установок в кинопроизводстве. Автор подробно анализирует, как общество воспринимает женское кино, и выявляет причины, по которым такие фильмы часто рассматриваются как развлечение, а не как серьезное искусство. Особое внимание уделяется усилиям ученых и кинематографистов, стремящихся изменить традиционные представления о гендерных ролях в кино и предложить новые подходы к созданию фильмов, отражающих реальность и современные проблемы. Анализируются работы известных представителей феминистского кино, таких как Лора Малви и другие, чьи работы внесли значительный вклад в понимание механизмов функционирования кинематографа в патриархальном обществе. Цель исследования - определить, как создаются женские образы на экране и как они связаны с социально-культурными нормами, изучить, как зрители разного пола и возраста воспринимают фильмы, а также определить перспективы развития женского кино и улучшения представительства женщин в индустрии. Исследование основано на западных источниках, в основном англоязычных, но также проводятся сравнения с российским кино и отечественными авторами. Результаты показывают необходимость дальнейшего обсуждения вопросов репрезентации женщин в кино и предлагают возможные решения.

Для цитирования в научных исследованиях

Федосщева П.С. Феномен «женского кино»: аспекты взаимосвязи женских образов и социально-культурных норм // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 5А. С. 38-45.

Ключевые слова

Кинематограф, женский фильм, феминизм, гендерные стереотипы, кинодискурс, психоанализ.

Введение

Кинематограф, зародившийся в конце XIX века, завоевал популярность у зрителя, сохранившуюся по сей день, поскольку научился визуально рассказывать истории, вызывающие яркие эмоции. С развитием кино всё чаще поднимались вопросы, а какие именно истории наиболее востребованы аудиторией. Уже на ранних этапах начали формироваться гендерные стереотипы [Батлер, 2000]. Например, в немом кино начала XX века женщины часто изображались как хрупкие, зависимые создания, нуждающиеся в защите и поддержке со стороны мужчин. Мужчины же, наоборот, выступали в роли сильных, независимых личностей, способных справиться с любыми трудностями. Кино является мощным средством выражения гендерной культуры, так как через фильмы и сериалы общество не только отражает свои представления о мужчинах и женщинах, но и активно формирует их. Гендерные стереотипы и ролевые модели, присутствующие в кино, оказывают значительное влияние на восприятие и поведение зрителей, вносят вклад в формирование гендерных представлений и норм. В рамках анализа интересуют культурные коды, то есть реалии культуры, в которой человек воспитан, так как коды «привносят дополнительные бессознательные смыслы и определяют восприятие и адекватное понимание фильма» [Опарина, 2022]. Появляются такие понятия, как «женский фильм» и «мужской фильм».

Важно разобраться в понятии «женский фильм». Его можно определить как жанр кино, где повествование посвящено женщинам, то есть женщина является главным героем, поднимаются «женские проблемы» и именно женщины являются целевой аудиторией. Иначе говоря, это фильм про женщин для женщин. Причем снимать «женский фильм» могут как женщины, так и мужчины. Но возникает вопрос: что же является «женскими проблемами»? Это проблематика домашней жизни, материнства, самопожертвования ради близких, тема семьи, а также разные любовные вопросы [Воронина, 1991]. Истоки женского фильма можно проследить даже в рассвете кинематографа, в фильмах Дэвида Гриффита. Основными деятелями данного жанра являются Джордж Кьюкор, Макс Офюльс, Джоан Кроуфорд, Дуглас Сирк, Бетт Дэвис и Барбара Стэнвик.

Основная часть

Киновед Скотт Симмон утверждает, что женский фильм оставался "неуловимым" до такой степени, что само его существование ставилось под сомнение. Эта неуловимость, по его мнению, связана с тем, что это оппозиционный жанр, поскольку он может быть определен только в противопоставлении мужским жанрам (вестерн, боевик, гангстерский фильм). Женский фильм отличается от других жанров кино тем, что он в первую очередь адресован женщинам. Историк кино Джанин Бейсингер утверждает две важные цели женского фильма:

- "Поместить женщину в центр сюжетной вселенной". В большинстве других, особенно ориентированных на мужчин жанров кино, дело обстоит, наоборот, поскольку женщинам и их проблемам отведены второстепенные роли. По мнению Молли Хаскелл, "если женщина безжалостно захватывает эту вселенную, возможно, это ее компенсация за все вселенные, в которых доминируют мужчины, из которых она была исключена: фильм о гангстерах, вестерн, военный фильм, полицейский, фильм о родео, приключенческий фильм".
- "Подтвердить концепцию, что истинная работа женщины — это быть женщиной". В

современном мире всё чаще встречаются «женщины в брюках», которым карьера, высокая должность и независимый бюджет значат намного больше семьи. И это часть становится причиной брошенных, предоставленных самим себе детей, нереализованных мужчин, живущих под гнетом успеха собственной жены. В мире категорически важно соблюдать баланс. Нельзя уходить только в работу, как нельзя полностью отдаваться семье и забывать о себе.

Важное различие присутствует в производственных особенностях мужских и женских фильмов. Мужские часто снимаются на открытом воздухе, в то время как действие большинства женских разворачивается в домашней сфере, которая определяет жизнь и роли главной героини. Тематика в фильмах разных гендерных позиций часто диаметрально противоположны: страх разлуки с любимыми, эмоциональная привязанность в женских фильмах, в отличие от страха близости, подавленной эмоциональности и индивидуальности в фильмах, ориентированных на мужчин.

Однако во всём этом есть любопытные параллели – мужчины-сценаристы и мужчины-режиссёры через кино, которое они создавали «для женщин», старались донести своё мировоззрение и «свою правду». От этого возникает стереотипизация женского кино, а также нарастает проблематика данного исследования – женское кино не воспринимается, как высокое искусство, а лишь становится частью «масс-маркета мира кино». Стоит перевести внимание на более интересное течение гендерной культуры – женское кино, которое создается женщинами-сценаристами, женщинами-режиссерами и женщинами-продюсерами. Сами работы не обязательно должны быть историями конкретно о женщинах, и целевая аудитория может быть разной. Однако природа гендера всё же будет прослеживаться в работах авторов, так как нулевое мировоззрение мужчин и женщин отличается само по себе, но будет отсутствовать главное – стереотипность и уничижение. Элисон Батлер считает: «Женское кино — это сложная, критическая, теоретическая и институциональная конструкция». Концепция подверглась изрядной доле критики, в результате чего некоторые женщины-режиссеры дистанцировались от нее, опасаясь быть связанными с маргинализацией и идеологическими противоречиями [Смелик, 2020].

Женский фильм в контексте феминизма представляет собой важный аспект кинематографа, который обращается к женским темам, опыту и проблемам через призму феминистского взгляда. Этот вид кино актуализирует и пропагандирует ценности равенства, уважения женщин и осознания гендерных неравенств в обществе [Катаева, 2020].

Одним из ключевых элементов женского фильма является женская перспектива, которая дает возможность зрителям увидеть и понять мир через глаза женщин, их чувства, мысли и опыт. Фильмы, созданные женщинами или с участием женской команды, часто поднимают важные социальные и культурные вопросы, связанные с женщинами, их правами, свободой выбора, насилием в отношении женщин и другими аспектами гендерной дискриминации [Федорова, 2024].

В кино присутствует гендерная асимметрия, о чём пишет Лора Малви в статье 1975 года «Визуальное удовольствие и повествовательное кино». В статье автор рассматривает теорию кино со стороны психоаналитического подхода Зигмунда Фрейда и Жака Лакана. Малви использует концепцию «стадии зеркала» Лакана для объяснения особенностей идентификации женской аудитории с образом женщины на экране. Согласно концепции зеркала, в отличие от большинства животных, человек способен распознать собственное отражение в зеркале и идентифицировать его с собой. Малви утверждает, что аналогичная идентификация происходит

у зрительниц с теми социальными ролями, которые демонстрируются в кино [Ветров, 2023].

Феминистское направление в кино анализирует образ женщины на экране, её положение в патриархальном обществе [Ярская-Смирнова, 2001]. Существуют три типа взглядов на персонажей: взгляд камеры, взгляд персонажей и взгляд зрителя. Согласно Л. Малви, в голливудском кино мужчина играет роль активного «носителя взгляда», и зритель мужского пола отождествляется с главным героем. Женщина же часто представлена как пассивный, эротический объект для мужского взгляда. Эти роли отражают патриархальные стереотипы. Л. Малви критикует патриархат за монополизацию киноформата и обвиняет его в сознательном создании социальных условий, определяющих неравные отношения между мужчиной и женщиной. Малви впоследствии пересмотрела свою позицию, однако ее работы выдвинули важные вопросы кинодискурса, требующие более глубокого изучения. В 1977 году Лора Малви и Питер Воллен производят фильм «Загадки сфинкса» («Riddles of the Sphinx»), который служит естественным продолжением эссе «Визуальное наслаждение и нарративный кинематограф». Эта картина демонстрирует точку зрения Лауры Малви на процесс осознания женщиной влияния патриархальной модели поведения на её жизнь. Фильм «Загадки сфинкса» начинается с того, что Лора Малви выбирает сфинкса в качестве вымышленного рассказчика, объясняющего зрителям свой выбор: сфинкс — мифическое создание, задающее вопросы, но не дающее прямых ответов. Автор таким образом помогает зрителю разобраться в фильме, задавая направление для анализа. Затем идут сцены, в которых показаны Египет, туристические группы и сфинкс. Камера медленно приближается к сфинксу, затем резко останавливается на его губах, размывая изображение и меняя фокус. Эти кадры готовят зрителя к началу рассказа о сфинксе, который вскоре последует. Постепенное удаление и приближение камеры, смена фокуса можно воспринимать как попытку найти новый угол зрения на проблему (загадку сфинкса), разделить общее и частное. В определенный момент камера, снимающая сфинкса, создает эффект слепоты, делая невозможным разглядеть, что находится в кадре. Это движение камеры также можно трактовать как метафора настройки нового взгляда, например, феминистской оптики, через которую зритель будет воспринимать фильм. В дальнейшем фильм раскрывает историю Луизы, женщины, чью трансформацию зритель наблюдает. Каждый этап жизни Луизы снят камерой, вращающейся по кругу, фиксирующей реальность вокруг нее. Голоса за кадром озвучивают мысли Луизы — сначала хаотичные, обрывочные, не формирующие четкую картину мыслей о повседневной жизни, детях и её положении. Луиза представлена как домохозяйка и мать, которая обслуживает мужа и ребёнка, а её жизнь наполнена рутинными, повторяющимися действиями. Камера запечатлевает ограниченность пространства квартиры, не показывая лица Луизы, лишь её руки и тело, занятые домашней работой. Погружаясь в материнство, Луиза теряет связь с реальностью, утрачивает способность ясно мыслить и формулировать свои мысли. Впервые камера показывает её лицо в сцене развода с мужем — она стоит у окна, держа на руках дочь. Хотя её лицо ещё не видно, героиня впервые обретает контроль над собой, не занимаясь домашними делами в кадре. Впервые её взгляд не ограничен кухней или детской комнатой, она смотрит в окно, на улицу, на открытое пространство, с которым ей предстоит столкнуться. Начало осознания Луизой своей жизни и патриархальных ограничений происходит, когда она устраивается на работу и встречает Максина, которая помогает ей осмысливать свой опыт через призму феминистских концепций и категорий. Работа Луизы и Максина тяжелая и однообразная, как и уход за домом и семьей, но женщинам приходится сочетать работу и быт. Женщины, как матери, проводят время с детьми в парке, и Луиза размышляет о природе женской гендерной социализации, о патриархате, о сложности гендерных ролей. После внутренней трансформации Луизы её речь становится плавной, она

рассуждает о глубоких вопросах. Наконец, важным этапом осознания гендерной социализации становится наблюдение Луизы за игрой её матери с маленькой дочерью в саду. Луиза как будто видит себя в детстве и понимает, как она прошла через гендерную социализацию. Такой контакт с прошлым является способом, используемым в психотерапии для переоценки и анализа текущей жизни, и Лора Малви, как человек, погружённый в психоанализ, вводит эту сцену, показывая зрителю реальный метод переосмысления своего прошлого опыта. В финале фильма вновь появляется Лора Малви, она слушает своё рассуждение о роли сфинкса в картине и делает заметки. Таким образом, она иллюстрирует идею непрерывной рефлексии, возникающей из-за отсутствия точных ответов на загадки сфинкса.

В 1970-х – 1990-х годах свое место в киноиндустрии занимает феминистское экспериментальное кино [Крувко, Косякова, 2024]. Важной темой является изображение женского тела. Барбара Хаммер в своём фильме «Мэри и я» исследует тему телесности, снимая обнажённую женщину в естественной среде. Мэри, главная героиня, не пытается скрыть наготу, она спокойно смотрит в камеру, смеётся непринужденно, без признаков смущения или искусственного позирования, что часто встречается в мейнстриме, когда обнажённая героиня оказывается перед камерой. Такой подход подчеркивает естественность изображения женского тела, не подразумевая его сексуализацию. Мэри ведёт себя естественно, не играя на камеру, что отличает её от многих других персонажей в кино, которые пытаются соответствовать определенным стандартам поведения перед объективом. Таким образом, фильм Барбары Хаммер создаёт пространство, свободное от мужского взгляда, где женщины могут ощущать себя комфортно, не зависеть от гендерных ожиданий и существовать в кадре полноценно. Также для феминистских фильмов характерна рефлексия над индивидуальным опытом женщины и собственным взрослением. Работа Суффриджа Фридриха «Погружение» («Sink or Swim»), выпущенная в 1990 году, посвящена формированию у молодой героини образа отца и исследованию отношений между отцом и дочерью. Фильм состоит из 26 частей, каждая из которых названа буквой алфавита, начиная с последней буквы «Z», что соответствует главе «Зарождение», которая описывает начало истории героини с момента её зачатия. Использование обратного порядка повествования указывает на одну из центральных идей фильма — связь прошлого с настоящим, рефлексия над произошедшими событиями и их последствиями. Закадровый голос девочки рассказывает о том, как её представление о семье сформировалось через отношения с отцом. Она вспоминает физическое насилие, которое отец наносил ей, например, когда он удерживал её голову под водой, наказывая за шум, создаваемый ею и её сестрой. Отец также игнорировал потребности дочерей, представляя собой авторитет, но не обеспечивая эмоциональной поддержки. Голос героини сопровождаются сценами, показывающими её, её сестру, отца и мать в спокойной атмосфере, что контрастирует с реальной ситуацией насилия в семье. Ключевым моментом сюжета является преодоление девушкой травматического опыта, что выражается в её решении преодолеть страх перед водой, связанный с воспоминаниями о жестких методах обучения плавания, используемых отцом. Героиня переплывает озеро, в котором ранее плавал её отец, что является символическим действием, перекликающимся с воспоминанием о детстве, когда отец заставлял её учиться плаванию суровыми методами. Таким образом, фильм показывает сложность жизни героини и её путь к самопониманию и восстановлению контроля над своей судьбой.

В 1980-х и 1990-х годах феминистское направление кино было продолжено Кайей Сильверман, Терезой де Лауретис и Барбарой Крид. Они выработали собственные подходы, оказавшие влияние на западную теорию кино. Например, Кайя Сильверман в своем труде «Акустическое зеркало» (1988) критикует доминирование мужского взгляда в кинематографе

через вопрос звучащего голоса в кино, поскольку авторский и дикторский голос часто принадлежит мужчине. Тереза де Лауретис разработала собственные теории о гендере, сексуальности и визуальном удовольствии, частично подвергая сомнению устоявшиеся феминистические точки зрения. Барбара Крид, австралийский теоретик, расширила феминистические идеи на различные аспекты постмодернистской культуры, включая анализ влияния патриархальной идеологии на фильмы ужасов, где часто представляется женщина как обладательница "чудовищно-женственной" силы.

Последние исследования о гендерном распределении ролей в фильмах указывают на то, что кино, как одно из средств массовой коммуникации, отображает культурные шаблоны, формируя доминирующую идеологию так, чтобы она казалась естественной. В консервативных обществах фильмы продолжают отражать стереотипы патриархальной идеологии, где женщина играет второстепенную роль, а мужчина доминирует, что также отражается в языковых образцах. Подробный анализ ста самых прибыльных американских фильмов 2002 года показал сохранение двойных стандартов в отношении женских и мужских персонажей. Персонажей мужского пола было значительно больше, чем персонажей женского пола (73% против 27%). Женщины, в основном, получают менее значимые роли (30% в 2014 году), и у них меньше вероятность стать главными героями. Исследования также выявили, что мужчины в возрасте 30–40 лет и старше чаще изображают лидеров с профессиональной властью, в то время как женщинам в том же возрасте представлены в меньшей степени, и их жизненные цели чаще всего не столь ярко выражены.

Отсутствие равенства между полами заметно как в актерском составе, так и среди тех, кто создает кино за кадром. Анализ, проведенный М. Лозен, показывает, что женщины существенно реже занимают ключевые позиции в кинопроизводстве, такие как режиссер, оператор, монтажер, продюсер и сценарист. Карьерные перспективы для женщин в киноиндустрии также остаются скромнее, чем у их коллег-мужчин. К примеру, лишь 7% операторов, работавших над 250 самыми кассовыми фильмами 2022 года, были женщинами. Этот показатель всего на 3% превышает данные 1998 года, когда М. Лозен начала изучение этой проблемы [Ломова, 2023].

Заключение

Женский фильм в контексте феминизма также играет важную роль в формировании кинокультуры, обогащая ее разнообразием тем и персонажей, а также предлагая альтернативные подходы к рассказу и визуальной эстетике. Этот вид кино способствует развитию новых художественных форм и стилей, а также открывает пространство для творческого самовыражения женщин в искусстве.

Библиография

1. Батлер, Дж. Гендерное беспокойство. // Антология гендерной теории / Сост. и комментарии Гаповой Е. А. и Усмановой А. Р. Минск: Прописи, 2000. С. 280-296.
2. Ветров, Д. Н. Дегуманизирующий фактор медальности в кинокартине «Пропавшая Меган» / Д. Н. Ветров // Научный аспект. – 2023. – Т. 24, № 11. – С. 2973-2986.
3. Воронина, О. А. Женское предназначение: миф, идеология, практика. // Искусство кино. 1991. No 6. С. 14-18.
4. Катаева, Д. М. Как феминизм изменил наше восприятие кино / Д. М. Катаева // Кинематограф XXI века: формы репрезентации реальности : Материалы Международной молодежной научно-практической конференции, Москва, 12–14 марта 2020 года / Под редакцией Д.В. Кобленковой. – Москва: Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, 2020. – С. 193-196.
5. Кривко, Т. В. Капризное отражение: феминистские идеи на киноэкране / Т. В. Кривко, В. А. Косякова. – Москва

- : Новое литературное обозрение, 2024. – 208 с.
6. Ломова О.Е. Кинодискурс в контексте культуры и гендерной асимметрии общества // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. – 2023, № 4. – С. 18–32.
 7. Опарина Е.О. Культурные коды в кинематографе // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 6, Языкознание. – 2022, № 3. – С. 119–127.
 8. Смелик, А. Феминистская теория кино (пер. Сергея Афонина и Александра Егорова) // Сеанс. – 2020. - №76. Femmes femmes. – с. 54.
 9. Федорова, А. Влияние феминизма на развитие кинематографа / А. Федорова // In the World of Science and Education. – 2024. – № 3. – С. 48–53..
 10. Ярская-Смирнова, Е. Р. Гендер, власть и кинематограф: основные направления феминистской кинокритики / Е. Р. Ярская-Смирнова // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2001. – Т. 4, № 2. – С. 100–118.

The Phenomenon of "Women's Cinema": Aspects of the Relationship Between Female Images and Socio-Cultural Norms

Polina S. Fedoshcheva

Postgraduate Student,
Institute of Film and Television (GITR),
125284, 32A, Khoroshevskoe Shosse, Moscow, Russian Federation;
e-mail: pozuzina@mail.ru

Abstract

This study examines the phenomenon of cinema created by women within the framework of feminist theory and practice, focusing on how women and their roles are portrayed in cinema, taking into account the historical development of the industry. The work includes a review of various studies dedicated to the formation of female images on screen, prevalent stereotypes, and the reproduction of patriarchal attitudes in film production. The author analyzes how society perceives women's cinema and identifies the reasons why such films are often viewed as entertainment rather than serious art. Special attention is paid to the efforts of scholars and filmmakers who seek to challenge traditional notions of gender roles in cinema and propose new approaches to creating films that reflect reality and contemporary issues. The study examines the works of prominent figures in feminist cinema, such as Laura Mulvey and others, whose contributions have significantly advanced the understanding of how cinema functions in patriarchal societies. The research aims to determine how female images are constructed on screen and how they relate to socio-cultural norms, to explore how audiences of different genders and ages perceive these films, and to identify prospects for the development of women's cinema and improved female representation in the industry. The study is based on Western, primarily English-language sources, but also draws comparisons with Russian cinema and domestic filmmakers. The results highlight the need for further discussion on the representation of women in cinema and suggest possible solutions.

For citation

Fedoshcheva P.S. (2025) Fenomen «zhenskogo kino»: aspekty vzaimosvyazi zhenskikh obrazov i sotsialno-kulturnykh norm [The Phenomenon of "Women's Cinema": Aspects of the Relationship Between Female Images and Socio-Cultural Norms]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (5A), pp. 38–45.

Keywords

Cinema, women's film, feminism, gender stereotypes, film discourse, psychoanalysis.

Referents

1. Butler, J. Gender anxiety. // Anthology of gender theory / Comp. and comments by Gapova E. A. and Usmanova A. R. Minsk: Propylaea, 2000. Pp. 280-296.
2. Vetrov, D. N. The dehumanizing factor of mediality in the film "Missing Megan" / D. N. Vetrov // Scientific aspect. - 2023. - Vol. 24, No. 11. - Pp. 2973-2986.
3. Voronina, O. A. Women's destiny: myth, ideology, practice. // Art of cinema. 1991. No. 6. Pp. 14-18.
4. Kataeva, D. M. How Feminism Changed Our Perception of Cinema / D. M. Kataeva // Cinema of the 21st Century: Forms of Representation of Reality: Proceedings of the International Youth Scientific and Practical Conference, Moscow, March 12-14, 2020 / Edited by D. V. Koblenkova. - Moscow: All-Russian State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov, 2020. - P. 193-196.
5. Kruvko, T. V. Capricious Reflection: Feminist Ideas on the Movie Screen / T. V. Kruvko, V. A. Kosyakova. - Moscow: New Literary Review, 2024. - 208 p.
6. Lomova O. E. Film Discourse in the Context of Culture and Gender Asymmetry of Society // The World of Linguistics and Communication: Electronic Scientific Journal. – 2023, No. 4. – P. 18–32.
7. Oparina E.O. Cultural codes in cinematography // Social and humanitarian sciences. Domestic and foreign literature. Ser. 6, Linguistics. – 2022, No. 3. – P. 119–127.
8. Smelik, A. Feminist theory of cinema (translated by Sergei Afonin and Alexander Egorov) // Seance. – 2020. - No. 76. Femmes femmes. – P. 54.
9. Fedorova, A. The influence of feminism on the development of cinematography / A. Fedorova // In the World of Science and Education. – 2024. – No. 3. – P. 48-53..
10. Yarskaya-Smirnova, E. R. Gender, power and cinema: the main directions of feminist film criticism / E. R. Yarskaya - Smirnova // Journal of Sociology and Social Anthropology. – 2001. – V. 4, No. 2. – P. 100-118.