

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ В АМЕРИКАНСКОМ КИНО (Путь к партнерству и лидерству)

Американское кино развивалось в течение десятилетий как кино мужское - и с точки зрения идеологии, и по факту мужского доминирования в сюжете фильма. Центральными героями в подавляющем большинстве фильмов были мужчины. Традиционные американские киножанры - вестерн, полицейская и гангстерская драмы, "черный фильм", боевик ("экшн") - отводили женщинам вспомогательную и пассивную роль, отодвигая их на периферию сюжета. Естественно, что мужчины выступили при этом в качестве Покровителей и Защитников, олицетворяя Власть, Силу, Закон и Справедливость.

Жанрами, в которых женщина могла рассчитывать, если не на главную, то, по крайней мере, на равноценную с мужчиной роль, были драма, комедия, мюзикл и, конечно, мелодрама. Но и здесь все определялось мужскими представлениями о женском идеале и предназначении. Весьма показательным в этом смысле является высказывание одного американского журналиста о кинозвезде 60-х Дорис Дей, которое приводит в своей книге Ежи Теплиц: "Это девушка, на которой хотел бы жениться каждый парень. Она была бы верной, понимающей, честной и притом не лишеной сексуальной привлекательности спутницей жизни. Такой жене можно довериться в любом положении" (3).

Ролевой диапазон актрисы почти исчерпывался тремя основными амплуа: добропорядочная супруга, хранительница домашнего очага (чаще - в перспективе, чем в настоящем, так как обычно сюжет фильма был лишь предысторией семейной жизни) - женщина-вамп, роковая женщина, фурия - женщина легкого поведения, олицетворение соблазна и порока. Грубо говоря: домохозяйка - стерва - шлюха.

Конечно, в отдельных, выпадающих из "мейнстрима" (магистрального направления) кинопроизведениях, обычно в драмах, встречались незаурядные, сложные и противоречивые женские характеры, героини, отличавшиеся напряженной внутренней жизнью, пытавшиеся

разобраться в себе и своих отношениях с миром. Можно вспомнить экранные образы, созданные Бэтт Девис, Марлен Дитрих, Вивьен Ли, - сильные, властные, деятельные женщины - личности, способные выйти победителями в соперничестве с мужчинами. Но их присутствие на экране не отменяло общего правила: американское кино ориентировалось прежде всего на мужчин, и даже в так называемых "женских фильмах" было ощутимо влияние мужского "шовинизма".

Амплуа деловой женщины не было самостоятельным. Профессиональная деятельность героини определяла прежде всего место действия: офис, павильон киностудии, сценические подмостки, магазин или клиника. Поэтому "роковая женщина" в одном фильме могла предстать в обличи эстрадной певицы, а в другом - писательницы, а порочная соблазнительница, соответственно - секретарши или официантки. Если же работающая героиня, кто бы она ни была, в финале картины выходила замуж, то подразумевалось, что дальнейшая ее жизнь целиком заполнится домашними радостями и заботами. Более того, кинематограф предупреждал о трудностях, подстерегающих женщин, которые попытаются совместить деловую карьеру с семейной жизнью.

Любовь, замужество, семья, материнство занимали высшие ступеньки в иерархии женских ценностей классического Голливуда, что полностью отвечало традиционным устоям патриархального общества. Кинематограф целенаправленно и неуклонно внедрял соответствующие установки в массовое сознание, а отдельные претензии на женскую эмансипацию всерьез не принимал, допуская их "к столу" как экзотическую приправу.

Перелом наметился в конце 60-х под влиянием социальных потрясений, леворадикального движения протеста, борьбы за гражданские права и молодежного бунта. Именно тогда появились

остросоциальные, проблемные фильмы, отражавшие реальную действительность, живых, мятущихся, разочарованных людей, которые не вписывались в привычные "киношные" амплуа ("Беспечный ездок" (1968), "Полуночный ковбой" (1969), "Пять легких пьес" (1970), "Пугало" (1973) и другие).

Они открыли новое поколение актеров, самим своим обликом разрушивших "звездные" голливудские стандарты: Дастина Хоффмана, Джека Николсона, Джона Войта, Денниса Хоппера, Джина Хэкмена. Рядом с ними трудно было представить, скажем, Мэрилин Монро, Ким Новак, Грэйс Келли.

Поэтому независимое кино 60-х - начала 70-х востребовало иных актрис, пусть заметно уступающих по внешним данным своим ослепительным предшественницам, но зато вполне земных, таких, с кем могла бы себя идентифицировать рядовая зрительница. Впервые кино посмело проигнорировать вуайеристские интересы мужчин как созерцателей женской красоты, будучи увлечено собственными задачами, художественными и социальными. Прежде всего, задачей воссоздания неприукрашенной, узнаваемой жизни и узнаваемых, обычных людей. Так появились на экране Джейн Фонда, Карен Блэк, Фэй Данауэй, Джоан Вудворд, Салли Филд, Эллен Берстин, а чуть позже - Мерил Стрип, Сюзан Сарандон, Сигурни Уивер.

И все же кино 60-х - начала 70-х оставалось по-прежнему мужским. Все основные жанры были отданы на откуп героям-мужчинам: вестерн, криминальная драма, исторический и приключенческий фильмы, кинофантастика, боевик, фильм ужасов, картины о войне, новый жанр - фильм-катастрофа. Даже в независимых фильмах, за единичными исключениями, женщины были на втором плане, а на первом - герои Д. Хоффмана и Д. Войта ("Полуночный ковбой"), Д. Хоппера, П. Фонда и Д. Николсона ("Беспечный ездок").

Предтечей грядущих перемен явились такие знаменитые картины 60-х, как "Бонни и Клайд" Артура Пенна и "Загнанных лошадей пристреливают, не так ли?" Сидни Поллака, где женщина не просто заняла равноценное с мужчиной место в сюжете фильма, а и заявила о праве самой распорядиться своей судьбой. Впрочем, как бы ни была Бонни (Ф. Данауэй) внутренне готова к переменам, как бы не опротивело ей однообразное и

бесперспективное обывательское существование, должен был появиться Клайд, чтобы, очертя голову, она бросилась за ним в жизнь, состоящую из дерзких ограблений, погонь, перестрелок, навстречу неминуемой гибели.

Пожалуй, первой серьезной попыткой отрефлексировать женскую проблематику, вывести женщину на первый план, показать ее внутренний мир, нереализованные возможности и надежды стали фильмы Пола Ньюмена "Рейчел, Рейчел" (1968), "Влияние гамма-лучей на лунные маргаритки" (1973) - оба с Джоан Вудворд и фильм Мартина Скорсезе "Алиса здесь больше не живет" (1975) с Эллен Берстин. Кстати, постановка этих картин была инициирована самими актрисами.

Нужно отметить, что появление названных кинолент, а также еще ряда последовавших за ними, явилось откликом на набиравшее в стране силу женское движение, которое заметно активизировалось в период леворадикального бунта и борьбы за гражданские права. В 70-е годы феминизм пережил в США подлинный бум и стал влиятельным фактором общественной жизни. Кинематограф, несмотря на крепкие консервативно-охранительные традиции, не мог не отреагировать на сдвиги в общественном сознании и попытался в работах своих наиболее независимых и чутких мастеров отразить эти процессы. Этапной стала картина Пола Мазурски "Незамужняя женщина" (1978), где режиссер предложил новую трактовку женской темы. Он снял фильм о трудном, мучительном освобождении героини от традиционных представлений о женском предназначении и открытии ею иных, вне семьи, возможностей самореализации.

С конца 70-х проблемы американской семьи, положения женщины в обществе, женской эмансипации и развития женского самосознания начинают привлекать все большее внимание американских кинематографистов. Причем, если поначалу эта тематика была прерогативой серьезного, авторского кинотворчества, которое и обеспечивало прорыв в освещении "женского вопроса" на киноэкране, то постепенно за ее освоение взялся и жанровый, ориентированный на массового зрителя кинематограф. И благодаря ему в 80-е годы женская тема заняла одно из лидирующих мест в американском кино, обновив и обогатив его образами женщин

сильных, независимых, обладающих завидной деловой хваткой, способных выиграть первенство в соревновании с мужчиной практически в любой сфере.

Надо сказать, что кинематограф отреагировал на массированное наступление феминизма неоднозначно. С одной стороны, в рамках формирующейся этики политкорректности, он действительно изменил свое отношение к женщине. Более того, женщины смогли, наконец, взять реванш за десятилетия дискриминации, заметно оттеснив мужчин с доминирующих экранных позиций. Но, с другой стороны, "мужской" кинематограф, стоящий на страже традиционных ценностей, не желал уступать феминисткам, особенно их радикальному крылу, почувствовав в постулируемых ими идеях разрушительное начало, и пытался воспрепятствовать их эскалации.

Естественно, что когда какая-то тематика оказывается в сфере интересов масскульта, а кино в основном своем объеме - это все же явление массовой культуры, из нее стараются извлечь максимальный коммерческий эффект. Таким образом, актуальная проблематика начинает использоваться уже не столько в социально-политических, сколько в коммерческих целях. Ставка делается на ее сенсационность, эпатажность. Заявляет о себе и такой феномен, как мода. Сказанное имеет прямое отношение к воплощению в кинематографе феминистских идей и в целом женской проблематики.

Женское движение 70-х годов оказало решающее влияние на эволюцию женского образа на киноэкране. В первую очередь феминизм оказал огромное воздействие на общество, причем не только идейное. Он существенно изменил практику гендерных отношений. Во-первых, женскому движению удалось реально расширить гражданские права женщин, поле их профессиональной деятельности и добиться на этом поле ощутимых успехов, развеяв миф об изначальном превосходстве мужчин. Во-вторых, феминизм предложил женщинам новые ценности, такие, как самостоятельность и свобода в принятии решений, возможность профессиональной самореализации и уверенность в себе, чувство собственного достоинства и преданность своему делу.

В то же время феминизм - явление неоднородное. В нем можно выделить умеренное (либеральное) и радикальное направления. Представительницы

последнего своим экстремизмом и фанатизмом во многом дискредитируют все движение, выдвигая идеи абсурдные и разрушительные. В самой идеологии феминизма немало противоречий. Отметим, например, две полярные позиции, для которых общим является только их радикализм. Первая выражается в идее абсолютного равенства полов (при понимании равенства как тождества), отрицании биологического различия женщины и мужчины. Разделение на мужские и женские роли с этой точки зрения расценивается как предрассудок, оправдывающий место женщины в кухне и детской. На практике такие взгляды приводят к требованию допуска ко всем без исключения мужским профессиям, в том числе и к противопоказанным женщинам по медицинским соображениям (например, службе в морской пехоте, десантных войсках и тому подобное).

Другая позиция заключается в категорическом отрицании мужского мира - грязного, похотливого, агрессивного - и утверждении превосходства женщин над мужчинами, что, по сути, представляет собой женский "шовинизм". На практике такое идейное отрицание мужчин выражается в абсолютизации женской специфики и приводит зачастую к искусственному обособлению женщин в различного толка женских организациях, а то и к смене сексуальной ориентации, стимулируя лесбиянство.

Идейное разнообразие феминизма со всеми его крайностями и противоречиями оказалось спроецированным на экран. Это обусловило наличие различных тенденций в трактовке женской темы, веер вариантов ее воплощения, дискуссионную напряженность, поддерживающую к ней неослабевающий интерес.

Конечно, феминизм 90-х сумел освободиться от многих "перехлестов", типичных для 70-х. Однако и сегодня радикальный феминизм продолжает эпатировать общество, в том числе и с киноэкрана.

Обратимся к "Незамужней женщине" Пола Мазурски как условной точке отсчета и попытаемся проследить особенности киноэволюции женского образа за последние два десятилетия. Эта картина не только отразила кризис американской семьи, но и поддержала право женщины на реализацию своих возможностей вне семьи. Начиная с "Незамужней женщины" в американском

кино прослеживается противоборство двух тенденций в отношении к женскому вопросу: консервативно охранительной, отстаивающей традиционные для общества ценности (любовь, брак, семья, дети, домашний уют) и, условно говоря, либерально-реформаторской, выдвинувшей в качестве приоритетных для женщин такие ценности, как свобода и самостоятельность, экономическая независимость и профессиональная карьера, общественная деятельность и женская солидарность.

Своеобразным ответом на "Незамужнюю женщину" стал фильм Роберта Бентона "Крамер против Крамера" (1979), в котором женщина (М. Стрип) самоутверждается, делает карьеру ценой разрушения семьи и счастья шестилетнего сына, бросая его на попечение отца. На сей раз в роли хранителя домашнего очага выступил мужчина. И это была попытка "пристыдить" отвергнувших семейные ценности женщин. Подобным же образом трактовали новую ситуацию: разведенный отец-одиночка - картины "Автора! Автора!" А. Хиллера (1982), "Стол для пятерых" Р. Либермана (1983). Последняя в этом ряду - комедия К. Коламбуса "Миссис Даутфайр" (1993), в которой борьбу за детей и восстановление семьи опять-таки ведет муж, оставленный женой.

Примерно тогда же появился ряд фильмов-предостережений, адресованных мужчинам и содержащих призыв к сбережению семьи. И хотя женщины были показаны в них "взбесившимися фуриями", эти картины вместе с тем призывали мужчин к терпимости и осторожности. "Уважай право женщины, своей супруги, иметь собственное дело, не ограничивай ее домашним хозяйством, не унижай ее достоинства. Если кончится ее терпение, тебе не поздоровится. В войне с женщиной победить невозможно" - так можно сформулировать основной посыл фильма "Война в семействе Роуз", режиссер Денни де Вито (1989). "Не рискуй: мимолетная, случайная связь может привести к катастрофе, разрушить твоё семейное благополучие. Оно такое хрупкое. Соблазненная и оскорбленная женщина - это страшная разрушительная сила. Ты не знаешь всей меры женского коварства и вероломства" - мораль "Рокового влечения", режиссер Эдриан Лайн (1987). Впрочем, в фильме соблазнителем женатого мужчины была незамужняя женщина, которая потом жестоко мстила ему за свое "униженное достоинство".

Появились картины, открыто предупреждавшие об опасностях для общества, таящихся в фанатичном, радикальном феминизме, иницирующем "войну полов", например, "Мир по Гарпу", режиссер Джордж Рой Хилл (1982). Этот фильм, снятый в жанре трагикомедии, убеждает зрителя, что феминистки, протестующие против агрессивного мужского мира, сами готовы прибегнуть к насилию и, в конечном счете, лишь усиливают концентрацию нетерпимости и ненависти в общественной жизни. Героиня фильма - популярная писательница и лидер феминистского движения - Дженнифер Филд, всеми фибрами души ненавидящая "похотливых мужчин", в свою бытность медсестрой изнасиловала умирающего парализованного солдата, чтобы забеременеть от него: "Если бы я сама могла родить ребенка, я обошлась бы без мужчины". Произведения Дженни Филд, ставшей кумиром американских женщин, возбуждают в них мстительные и злобные чувства, провоцируют агрессивность. Ее ставшая бестселлером книга - это, по сути, политический манифест, спекулирующий на реальных женских проблемах и обидах.

Экстремизм и фанатизм дискредитируют любое движение. Фильм демонстрирует это на примере "Общества Эллен Джеймс", названного по имени девушки, у которой насильники отрезали язык. Члены общества ее имени в знак солидарности отрезали себе языки. Сын Дженни Филд, Гарп, погибает от пули экстремистки, мстящей ему за правдивую книгу о женщинах - жертвах мужского насилия и собственного фанатизма и попытку проникнуть на "первые феминистские мемориальные похороны" собственной матери, застреленной одержимым женофобом.

В "войне полов" не может быть победителей, не следует доводить до критической точки градус агрессивности в обществе - предупреждают авторы этой гротескной и в то же время грустной картины, которая критикует феминизм, но отнюдь не с кондово-консервативных позиций.

По-своему интерпретировал данное явление жанровый кинематограф. Так, например, эротический триллер обеспечил ренессанс ампулы женщины-вамп, придав ему отчетливо феминистскую направленность. Имеются в виду "Основной инстинкт", "Разоблачение", "Окончательный

анализ", уже упоминавшееся "Роковое влечение" и другие.

В центре названных картин независимые, успешные в профессиональном плане, агрессивно настроенные по отношению к мужчинам женщины, не просто способные их "переиграть", вовлекая в свои интриги, а фактически объявившие им войну на уничтожение. Фильм Бэрри Левинсона "Разоблачение" - опять-таки предупреждение мужчинам, на сей раз о том, что современная деловая женщина, феминистка по своим убеждениям, прагматик ни перед чем не остановится для достижения собственных целей. Это опасный и безжалостный соперник. Мужчины предостерегают мужчин: женщин не надо недооценивать. Сегодня еще в известной мере позволительно говорить о женском коварстве, но уж никак не о женской неполноценности и мужском превосходстве.

Конечно, тревога за семью, отразившаяся в кино, была обоснованной. Семья и сегодня провозглашается большинством американцев высшей ценностью. Семейная фотография на рабочем столе обязательна и для полицейского инспектора, и для университетского профессора, и для банковского клерка. В то же время каждый второй брак сегодня расторгается. Это факт. В чем причины? В женской эмансипации? Но нередко распад семьи как раз служит толчком для действительной эмансипации женщины, для обретения ею подлинной самостоятельности, независимости и профессионального роста.

Любопытна в этом отношении комедия Хью Уилсона "Клуб первых жен" (1996). Три подруги по колледжу, Энни, Брэнда и Эллис, которым уже под пятьдесят (в ролях: Дайан Китон, Бетта Мидлер, Голди Хоун), встречаются на похоронах четвертой - Синтии, которая покончила с собой после того, как муж ушел к молоденькой. В письме, отправленном перед смертью, Синтия просит их позаботиться друг о друге. Она попала в точку: у ее подруг та же проблема. Их бросили мужа, о которых они заботились, помогали им подняться, сделать карьеру. Подруги решили постоять за свое достоинство и отомстить, хотя вскоре приходят к пониманию того, что заиклившись на своих обидах и мести, они в нравственном плане мало чем отличаются от своих бывших супругов. И тогда возникает идея создать организацию - "Клуб первых жен", для поддержки таких же, как они,

оставленных мужьями женщин ("женщины сильны только тогда, когда они вместе").

В конце концов, подругам удастся проучить своих бывших мужей и заставить их раскошелиться. На полученные средства они открывают в Нью-Йорке Кризисный центр для женщин имени Синтии. В осуществлении своего общего проекта каждая из героинь проявила незаурядные лидерские качества, оставаясь партнером по отношению к остальным и не пытаясь доминировать, "тянуть одеяло на себя". В этой триаде лидирующую партию попеременно брала то одна, то другая, то третья. Оставаясь неформальной группой, где нет официального руководителя, они постоянно взаимодополняли друг друга как лидер-инициатор, лидер-организатор и эмоциональный лидер. В результате поверившим в свои силы женщинам удалось создать эффективную модель солидарного руководства серьезным и довольно масштабным делом. При этом, что следует подчеркнуть, они ни на йоту не утратили своего женского обаяния, не превратились в озлобленных, воинствующих феминисток. Их личная жизнь тоже со временем "утраясась". Брэнда помирилась с мужем, Энн, наоборот, окончательно выгнала своего, а Эллис подружилась с каким-то актером. Но главное - они обрели уверенность в себе, нашли дело для применения своих нереализованных возможностей, инициативы, жизненного опыта.

Так что вопрос о том, что первично как причина кризиса американской семьи - издержки женской эмансипации или нежелание мужчин считаться с новыми реалиями, не предполагает однозначного ответа ни в жизни, ни на экране. Но абсолютно ясно, что с таким трудом завоеванное право на собственное дело, профессиональную карьеру женщина уже не отдаст.

За последние два десятилетия американские женщины получили две трети тех миллионов новых рабочих мест, которые были созданы в информационный век, и будут продолжать это делать еще многие столетия. Закончились дни, когда женщины составляли меньшинство рабочей силы - отмечали Д. Нэбитт и П. Эбурдин в вышедшей в Нью-Йорке в 1990 году книге "Мегатенденции: Год 2000. Десять новых направлений на 90-е годы".

Доля женщин достигла критической массы практически во всех

беловоротничковых профессиях, особенно в бизнесе. Сегодня, в 90-е годы, женщины уверенно делают карьеру в сферах, где до этого доминировали мужчины, прежде всего в информатике, занимают в них руководящие, административные должности. По сравнению с началом 70-х удвоился процент женщин-врачей. Процент женщин-юристов и архитекторов возрос практически в пять раз. В сфере финансов на женщин приходится половина работающих. Женщины уже сегодня возглавляют собственный бизнес, который они открывают в два раза быстрее мужчин. "По ходу 90-х годов здравый смысл приведет к признанию того, что женщины и мужчины работают одинаково хорошо в качестве лидеров компаний, и женщины смогут достичь руководящих постов, в которых в прошлом им отказывали",- утверждают Д. Нэбитт и П. Эбурдин. Они уверены, что 90-е годы станут десятилетием женщин в качестве лидеров (2).

Преодоление дискриминации и освоение женщинами профессионального пространства, где всегда доминировали или полностью его занимали мужчины, нашло убедительное отражение на киноэкране. Пожалуй, даже с некоторым преувеличением. Скажем, сегодня в американском кино женщина-юрист встречается не реже, если не чаще, чем юрист мужчина. Например, в фильме "Изнуренная" и помощник окружного прокурора, и следователь, и адвокат - женщины, хотя в жизни до такой пропорции они пока не дотягивают.

Конечно, это произошло не сразу. В судебной драме еще в 50 - 60-е годы и судья, и прокурор, и адвокат, и присяжные были мужчинами (вспомним хотя бы "Двенадцать разгневанных мужчин").

Женщина могла рассчитывать на роли свидетеля или обвиняемой. Классический пример - фильм "Свидетель обвинения", где свидетельница в финале картины становилась обвиняемой.

Сегодня фильмы, где фигурируют женщины-адвокаты и прокуроры исчисляются десятками: "Адвокаты экстра класса", "Дело Пеликан", "Молчаливый свидетель", "Винювен аки грешен", "Обвиняемые", "Клиент", "Коллективный иск", "Несколько хороших парней" и так далее. Правда, порой еще приходится преодолевать предрассудки, как, например, в фильме "Клиент", где мальчик, нуждающийся в юридической защите,

откровенно заявляет адвокату Реджи Лав (Сюзан Сарандон), что предпочел бы ей адвоката мужчину. Однако благодаря безупречному профессионализму, бескомпромиссности и отваге ей удается "переиграть" охотящуюся за подростком мафию и преследующего свои цели окружного прокурора и надежно защитит не только интересы своего клиента, но и его жизнь.

Иногда женщины-юристы действуют рядом с мужчинами в качестве партнеров по команде (Д. Мур - в фильме "Несколько хороших парней") или бесценных помощников (С. Буллок - "Время убивать"). Однако все чаще женщины выступают самостоятельно, они блистательно выигрывают судебные процессы, создавая порой юридические прецеденты и добиваясь внесения поправок в законы ("Изнуренная").

Профессиональный диапазон женщин на киноэкране сегодня весьма широк. Это и уже упоминавшиеся адвокаты и прокуроры, и журналисты ("Теневой заговор", "Близко к сердцу", "Газета"), и ученые ("Контакт", "Имитатор", "Смерч"), полицейские ("Ищейки", "Голубая сталь", "Теодор Рекс", "Фарго"), военнослужащие ("Рядовой Бенджамен", "Отважная женщина", "Мужество под огнем", "Солдат Джейн") и др.

Для расширения своего профессионального пространства женщинам пришлось оккупировать традиционные мужские жанры и освоить закрепленные за мужчинами амплуа. При этом в соответствии с законами жанра они обязаны были проявить себя не просто как сильные и самостоятельные личности, крепкие профессионалы в своем деле, но и как лидеры, способные взять на себя решающую меру ответственности и мобилизовать других.

Заметим, что если одни жанры легко проецируются на реальные жизненные обстоятельства (судебная драма, детектив, даже фильм-катастрофа), то другие соотносятся с действительностью условно (фантастический боевик, вестерн, фильм ужасов). Если первые предполагают модели и образцы реального поведения, то влияние последних носит в большей мере идейный характер. Они укрепляют в сознании определенные взгляды, формируют установки и отношения.

Трансформация мужских жанров как формы культурного "сексизма" имела принципиальное значение. Возьмем, например, такой сугубо мужской жанр, как

вестерн. Что может означать узурпация женщиной роли центрального героя, как не утверждение своего равноправия и даже превосходства над мужчинами? Во всяком случае над персонажами данного фильма. Далеко не каждый мужчина может быть главным героем вестерна. Однако Шэрон Стоун в фильме "Быстрые и мертвые" прекрасно справляется с этой ролью. Пренебрежительное отношение к себе, как женщине, ее героине приходится преодолевать кулаком и пистолетом. Эллен - мстительница, вершащая правосудие своими руками, но она же возвращает в город, терроризируемый неким Иродом и его бандой, Закон. В мужском мире ей приходится утверждаться мужскими средствами. Поэтому Эллен пришлось освоить все функции и внешние признаки мужского героя вестерна: широкополая шляпа, плащ, сапоги со шпорами, кольт, сигара, стакан с виски. Она защищает девочку-подростка от насильника, а это в вестерне должен делать мужчина. Женщине всегда отводилась роль жертвы. Эллен проявляет себя как лидер, сумев объединить отчаявшихся людей и вселить в них надежду. А главное - отнять сам жанр вестерна у мужчин, во всяком случае, право на безраздельное в нем господствование.

Однако пионеркой в освоении мужских киножанров была Сигурни Уивер - вечный лейтенант Рипли, которая еще в 1979 году впервые снялась в этой роли в фантастическом супербоевике "Чужой" (затем были сиквелы "Чужие", "Чужие-III" и, наконец, последняя часть сериала - "Чужие. Возвращение").

Героине как члену команды звездолета "Ностромо" приходится вступить в смертельную схватку с внеземным чудовищем, оказавшимся на корабле. Один за другим погибают члены экипажа, пожираемые этим монстром. Единственным, кто смог выйти победителем в поединке с Чужим, оказалась лейтенант Рипли.

Сигурни Уивер создала характер очень сильной физически и морально женщины, способной взять в критическую минуту ответственность на себя, смелой, хладнокровной и трезвомыслящей. Особенно ярко она проявила себя как лидер во втором фильме - "Чужие". По сюжету ей приходится вернуться на планету чудовищ, с которой утрачена связь. Вернуться со спецкомандой, отменно обученной и до зубов вооруженной. Отправляется она с ними в качестве консультанта (и только!). На

этот раз в отряде есть еще две женщины, подчеркнута мужеподобные и "крутые". И вновь поединок с чудовищами, еще более впечатляющий по визуальным эффектам и трюкам, чем в предыдущем фильме. И опять в абсолютно безвыходной ситуации Рипли, как и подобает неформальному лидеру, берет ее в свои руки. Хотя на звездолете есть официальный командир, решения принимает она.

Психологически Рипли сильнее других. Она оказывается способной прекратить панику и мобилизовать членов экипажа на поиск выхода, на сопротивление. И все же негибкая мужественная Рипли не превращается в мужчину. Дважды используется прием утепления, "феминизации" характера героини. Она остается женщиной и в первом фильме, когда рискуя жизнью спасает котенка, и во втором, когда обнаруживает чудом уцелевшую на планете чудовищ девочку и буквально возвращает ее к жизни, отогревает, помогает преодолеть психологическую травму, по матерински ухаживает за ней.

Волевая, отважная женщина - супергероиня стала кумиром юного поколения американских зрительниц. Показательно, что сыгравшая с Сигурни Уивер в последней части сериала восходящая кинозвезда Уайнона Райдер призналась, что смотрела "Чужого" пятнадцать раз, а постер с фотографией Уивер - Рипли висел в детстве в ее комнате.

Освоение жанрового пространства мужского кино продолжилось в полицейских лентах. Так, например, в фильме "Имитатор" (режиссер Джон Эмиел) Холли Хантер сыграла роль, которая первоначально в сценарии была мужской - роль полицейского инспектора: хрупкая фигурка, тоненький голосок, но незаурядная храбрость и твердая рука меткого стрелка.

Подобно тому, как одним из следствий борьбы с расовой дискриминацией стало появление на экране чернокожего полицейского (вспомним, каким в этом смысле событием стал фильм 1967 года "Душной южной ночью"), феминистское движение проторило дорогу на экран женщинам-полицейским и агентам ФБР ("Молчание ягнят") и ЦРУ ("Долгий поцелуй на ночь").

Бурным ходом идет феминизация жанра "экшн", в том числе такой его разновидности, как "фильмы-кунфу". В последних особенно преуспела Синтия Ротрок. В гангстерской

разновидности "экшн" выделяется картина "Связь" братьев Ларри и Энди Вачовски. Постановщики лихо переосмыслили традиции этого отнюдь не женского жанра, выдвинув на первый план двух авантюристок - лесбиянок Корки и Вайолет (Джина Гершон и Дженнифер Тилли), которые проворачивают рискованную "операцию" и, оставив в дураках "крутых" мафиози, сбегают с двумя миллионами долларов. В мужском жанре женщины должны и вести себя, и мыслить по-мужски. Так, например, Вайолет, являющаяся лидером в этой диаде, подытоживая успех своего предприятия, заявляет: "В конце концов, я получила девушку, кучу денег и новехонький автомобиль".

Братья Вачовски - синефилы, которых мало волнуют феминистские проблемы. Они больше озабочены реализацией скрытых возможностей жанра, визуальным рядом фильма, его ритмом. В то же время, они сделали картину, отвечающую запросам определенной части аудитории. Как рассказывают постановщики, после демонстрации фильма на фестивале геев и лесбиянок в Сан-Франциско к ним подходили девушки и благодарили за фильм, который они ждали всю жизнь (1). Разрушая каноны гангстерского фильма, братья Вачовски поддержали одну из ведущих тенденций современного американского кино - экспансию женщин в традиционно мужские жанры и освоение ими суперменских ролей.

В новой картине все продолжающейся "бондианы" "Завтра не умирает никогда" в качестве партнерши агента 007, подчеркнем - не спутницы, не подруги, а равноправной, ни в чем ему не уступающей партнерши, выступила гонконгская кинозвезда Мишель Йео. В одном из интервью она заявила: "Я никогда не хотела быть девушкой Джеймса Бонда. Я хотела быть самим Джеймсом Бондом".

Заметную эволюцию проделал и жанр фильма-катастрофы. В 70-е годы в нем безраздельно господствовали мужчины - основа надежности, стабильности, безопасности в мире, чреватом различными катаклизмами. Герои Пола Ньюмена, Стива Маккуина ("Ад в поднебесье"), Джина Хэкмена ("Приключения "Посейдона"), Роя Шайдера ("Челюсти") выходили победителями в труднейших поединках с разбушевавшейся стихией и прочими опасностями и спасали окружающих от неминуемой гибели. В 90-е же годы

женщины выходят из тени мужчин и занимают место рядом с ними. Они оказываются в центре событий, выступая в роли партнеров, помощников, а иногда и лидеров, принимая важнейшие решения в экстремальных ситуациях ("Смерч", "Пик Данте", "Вулкан" и т.д.). Так, например, героиня картины "Смерч" Джо - несомненный лидер в команде исследователей - метеорологов, гонящихся за Торнадо, чтобы проникнуть в его эпицентр со своими приборами. Их цель - найти ранний способ оповещения населения о направлении движения смерча. Джо находчива, энергична, фанатично предана делу, до безрассудства отважна. Ей приходится взять на себя ведущую роль в лаборатории, когда от дел устранился самый компетентный специалист, который в то же время является ее мужем, но намерен с ней развестись. Джо - типичный ситуативный лидер, она не особенно претендует на заведование лабораторией. И когда в финале ей удастся вновь втянуть в работу Билла, вернуть его в команду, более того - в семью, она не против прежнего распределения ролей: Билл - заведующий лабораторией, она - аналитик. Но в минуту смертельной опасности команду выручает и вдохновляет Джо. Именно ей приходит в голову идея, как запустить прибор для определения движения Торнадо. В конечном счете она и Билл добиваются успеха и выходят победителями в борьбе со стихией.

К жанру фильма-катастрофы во многом близок жанр, иногда условно называемый критиками "яппи в опасности". Сюжеты таких фильмов достаточно стандартны: мужчина защищает свой дом, семью, детей, их благополучие от враждебных посягательств. Но сравним фильм Сэма Пекинпа "Соломенные псы", где тихий интеллигент-очкарик, отчаянно защищал свое жилище, свою и жены честь, да и саму жизнь от озверевших жителей деревни, с фильмом Кертиса Хэнсона "Дикая река", где в роли защитника семьи от захвативших ее преступников выступает женщина - жена и мать. "Я защищаю всех вас, ведь я мама", - говорит она сыну. Существенное переосмысление роли женщины в семье. Не то чтобы отец оказался слабым или растерялся. Напротив, он принимает самое действенное участие в освобождении своих родных, ему не откажешь в смелости и решимости, изобретательности и сноровке. И все-таки лидером в сложившейся ситуации и соответственно главной героиней

фильма оказывается Гейл (ее роль убедительно играет Мерил Стрип). Когда-то в юности она была проводником на здешней бурной реке. Спасаящиеся от преследования грабители требуют от Гейл, чтобы она провела лодку по самому сложному и опасному маршруту. Попытки сопротивления жестоко пресекаются. Но Гейл - не дрожащая от страха героиня "Соломенных псов". Со связанными ногами ей удается провести лодку через пороги. Перед лицом, казалось, неминуемой гибели преступникам пришлось подчиниться отважной женщине и выполнять все ее команды. В безвыходной ситуации (кто кого?) ей приходится взять в руки оружие.

В финале ценой совместных усилий Гейл, ее мужа и сына (каждый внес свою лепту) преступников удалось одолеть.

Мораль? Когда мужчина и женщина вместе, они способны справиться с любой бедой. Учитывая, что в начале фильма семейные отношения героев дали трещину и что для того, чтобы вернуть былую близость, они и отправились в путешествие по реке втроем, то же самое можно сформулировать несколько иначе: семья - вот, что выручит "яппи" в любой опасности. Опять апология семьи? Да, пожалуй, но семьи, основанной на равноправии, на партнерстве ее членов, когда женщина является не только хранительницей домашнего очага, но не в меньшей степени, чем мужчина, может быть его действенным защитником от внешних угроз и посягательств.

Главным героем в фильмах таких жанров, как вестерн, боевик, фантастико-приключенческий фильм и фильм-катастрофа, по американской традиции является сильная, незаурядная личность. Это или герой-одиночка, который благодаря своим суперменским качествам выигрывает поединок с враждебными силами, или лидер, стихийно выдвинувшийся из группы, взявший основную долю ответственности на себя и в то же время сумевший мобилизовать остальных на поиск выхода из критической ситуации и решительные действия. Поэтому, заявив свое право на соответствующие жанры, женщина должна была освоиться в роли лидера. Иными словами: чтобы доказать обоснованность своих претензий, ей нужно было не просто сравняться с героями-мужчинами, а обыграть их на их же поле, показать свое превосходство.

Так, например, героине фильма "Солдат Джейн" Джордан О'Нил, чтобы доказать

право женщины на службу в элитном спецподразделении морской пехоты - "Морские котики", нужно не только без всяких скидок пройти сверхтрудную подготовку, в процессе которой отсеивается до 60 % специально отобранных крепких парней, но и в настоящей боевой операции, когда ранен командир, взять на себя командование, успешно выполнить задание и эвакуировать отряд.

Об этом фильме стоит поговорить подробнее в силу его репрезентативности в различных аспектах интересующей нас проблемы. Во-первых - освоения женщиной армейской сферы. "Солдат Джейн" не первый в ряду фильмов, отстаивающих право женщины на службу в армии и на воинский героизм. Но, скажем, в картине "Рядовой Бенджамен" (1980) это не более чем повод для комедии об изнеженном и капризном создании, "девочке, которая не купалась в бассейне, чтобы не испортить прическу" (актриса Голди Хоун), неожиданно для окружающих завербовавшейся в армию США. Пройдя через череду комических ситуаций, героиня благодаря старательности, смекалке и везенью становится отличным солдатом. Главное же - в обретении ею уверенности в себе, независимости и умения за себя постоять. Фильм, правда, довольно забавный и не претендует на мало-мальский серьезный смысл.

Другое дело, "Солдат Джейн" (1997) с Деми Мур в главной роли - картина, вызвавшая немалый резонанс, отмеченная крупным коммерческим успехом. Ее исходная позиция: американские женщины добились права служить в армии, в том числе и в военно-морских силах, однако около четверти всех профессий в ВМС недоступны женщинам, да и отношение к последним снисходительное, а иногда даже издевательское. Этим не преминули воспользоваться политики, разработавшие проект интеграции женщин в самые престижные спецподразделения. Если хоть одной из них в порядке эксперимента удастся пройти программу подготовки "Морских котиков", то женщины смогут рассчитывать на службу в подобных элитных войсках.

Джордан О'Нил работает в информационном отделе разведцентра. Она хороша собой, компетентна и честолобива, неслучайно именно ее выбирают для прохождения программы. Джордан не лесбиянка и не феминистка, у нее есть

мужчина, и она не преследует никаких политических целей - только карьерные. Ее всерьез задевает, что приятель, с которым они вместе начинали служить, обошел ее в звании, а продвижение женщин намеренно сдерживается.

Поначалу командир учебной базы, где проводится обучение "Морских котиков", учитывая необычность ситуации (женщин сюда и близко не подпускали), готов предоставить О'Нил некоторые минимальные льготы. "Мы не пытаемся изменить Вам пол", - объясняет он свою позицию. Но она с негодованием отказывается от "двойного стандарта", от унижающих ее достоинство поблажек.

Солдат Джейн, так теперь стали ее называть, проходит программу интенсивной подготовки наравне с остальными. А ведь это тяжелейшие, изматывающие тренировки на пределе физических сил здорового, крепкого мужчины. Каждый день кто-то, не выдержав, "вылетает из программы". Учения максимально приближены к боевым. Вместе с другими членами группы Джейн проходит так называемый "курс на выживание": преодолевает, купаясь в грязи, препятствия, ест из мусорного бачка, попав на учениях в "плен", мужественно переносит жесточайшие побои. Некоторые элементы подготовки у нее получаются даже лучше, чем у парней. Командир учебного подразделения отмечает ее успехи и лидерские качества и назначает командиром группы, вместо поранившего ногу курсанта.

Однако цена, которую нужно заплатить Джейн за абсолютное равенство с мужчинами, - это "превращение" в мужчину (еще в "Рядовом Бенджамене" женщины-курсанты, маршируя, распевали: "Раз, два, становись мужчиной!"). К такому выводу подводит вся логика фильма: Джейн стрижется наголо, решает спать в казарме вместе со всей группой, ее мышцы обрели атлетический рельеф, а из-за непомерной физической нагрузки прекратились месячные... По сути, борьба Джейн за право стать "морским котиком" оказалась борьбой за право... перестать быть женщиной. Да фактически, она уже и ощущает себя мужчиной. И мужики, наконец признав О'Нил "своим", приглашают ее на выпивку. Ну а после боевой операции, в которой Джейн оказалась в роли командира и обеспечила успешное выполнение боевой задачи, один из бойцов признается ей: "О'Нил, я пошел бы с тобой на войну в любой момент".

Так о чем фильм? О том, что нет таких профессий, в которых не могла бы преуспеть женщина? И о том, что победа Джейн - "пиррова победа"? Во всяком случае феминистская идея абсолютного равенства женщины с мужчиной здесь доведена до логического завершения.

Жаль, что в США плохо знакомы с нашим "замечательным" опытом эмансипации, когда еще в советские времена женщинам было даровано столь завидное для западных феминисток право заниматься тяжелой мужской, правда низкооплачиваемой, работой в сельском хозяйстве и промышленности, строительстве и на транспорте, право трудиться на вредном производстве. Не случайно в одной из советских песен пелось, что "лучшие мужчины - это женщины". Здесь мы, действительно, оказались "впереди планеты всей", и Запад нас до сих пор догоняет. Впрочем, уточним: американские феминистки требуют мужской трудной и опасной, но непременно высокооплачиваемой работы. Ремонтом железнодорожных путей по нашим расценкам их вряд ли соблазнишь.

Но вернемся однако к "Солдату Джейн". Это все-таки КИНО! Да, оно, бесспорно, отрабатывает феминистский заказ, но главное для "киношников" - сенсация, зрелищная эффектность, зрительский ажиотаж и, соответственно, коммерческий успех. А он у фильма немалый.

В непрекращающейся полемике между крайними точками зрения в отражении женской темы постепенно выработался некий компромисс, который и представляет собой сегодня "мейнстрим" американского кино. Миру, раздираемому противоречиями между полами, предлагается единственно возможная модель гендерных отношений, обеспечивающая обществу стабильность, эффективность, защищенность от различных катаклизмов и потрясений, - это ПАРТНЕРСТВО. Примечательно, что и расстановка главных персонажей в сюжете фильма все чаще носит парный характер: герой-мужчина и рядом с ним такая же энергичная и отважная женщина ("Пик Данте", "Смерч", "Вулкан", "Время убивать").

Претерпела изменения и характеристика лидерства. На смену жесткому, авторитарному стилю руководства приходят, в немалой степени благодаря женщине, более внимательные к межличностным связям отношения партнерства. Лидер такого типа не решает за остальных членов

группы их проблем и стремится избежать подчеркнутого доминирования. Увлекая личным примером, он мобилизует их возможности, стимулирует активность и строит с ними взаимодействие на основе сотрудничества. Не случайно столь популярным сегодня становится понятие команды. В финале картины "Время убивать", блистательно выиграв судебный процесс, расставаясь со своей добровольной помощницей-партнершей, герой говорит с сожалением: "У нас могла бы получиться замечательная команда!"

Такой стиль сегодня проникает и в формальные структуры. К примеру, героиня фильма "Деловая девушка" Тэсс (М. Гриффит), начиная карьеру в качестве секретарши, охотно откликается на предложение своей начальницы Кэтрин Паркер (С. Уивер) о партнерстве. Между тем последняя присваивает ее идеи, что впоследствии и обнаруживается. Инициативная, деятельная Тэсс добивается стремительного служебного роста. Теперь у нее тоже есть секретарша. В отличие от Кэтрин, которая ее унижительно эксплуатировала по мелочам, Тэсс настаивает на действительно партнерских отношениях со своей секретаршей. Она согласна по просьбе той называть ее ассистентом, предупреждает, что та не обязана приносить ей кофе и т. д.

Все сказанное дает основание утверждать, что эволюция образа женщины в американском кино за последние два десятилетия - это тернистый путь к партнерству и лидерству. Сегодня женщина может быть рядом с мужчиной на равных в качестве его надежного партнера, способна заменить его, если потребует, она сегодня нередко - бесспорный лидер как в женской, так и в смешанной команде. В общественном же сознании за последние годы сформировался идеал женщины, свободный от полемических крайностей. Это деловая женщина, не отказывающаяся от личной жизни, не пренебрегающая интересами семьи, реализующая себя и на службе, и дома, органично сочетающая естественную женственность с высокими профессиональными качествами.

Примечателен неожиданный всплеск интереса к классике "женской" литературы прошлого века, который в середине 90-х вызвал к жизни целую обойму экранизаций: "Маленькие женщины" (1994) по книге Луизы Мей Олкотт, "Разум и чувство" (1995) и "Эмма" (1996) по произведениям Джейн

Остин и др. Можно ли расценивать сказанное как откат к старомодным позициям в трактовке женской тематики? Или мы имеем дело с попыткой вернуться к ее истокам, чтобы поискать там ответы на сегодняшние вопросы по формуле: "Новое - это хорошо забытое старое"?

В центре названных фильмов яркие и неординарные женщины, отстаивающие свое достоинство и право на счастье. Их играют современные, эмансипированные актрисы - Эмма Томпсон, Уайнона Райдер, Гвинет Пэлтроу, акцентируя сильные, свободолюбивые стороны их характеров и органично сочетая эти качества с традиционными семейными ценностями. Так, например, "Маленькие женщины" повествуют о пути, который проделала одна из четверых сестер дружного семейства Марч - Джозефина, к самостоятельности, независимости, литературному успеху и вновь к дому и семье, не отказавшись в последнем случае ни от новых убеждений, ни от обретенной привычки к деятельной, творческой жизни.

Органичное и художественно убедительное сочетание консервативных и либеральных ценностей мы находим в одном из лучших американских фильмов последних лет - "Фарго" (1996), поставленном братьями Джоэлом и Итаном Коэнами. В центре картины - женщина-полицейский Мардж Гундерсон. Образ, созданный замечательной актрисой Фрэнсис Мак-Дорманд, разрушает практически все утвердившиеся в современном американском кино женские героические клише. Мардж замужем, ждет ребенка, и при этом она отличный полицейский. Что касается приоритетов, то на первом месте у нее будущий ребенок, точнее - сегодняшняя семимесячная беременность, побуждающая есть, почти не останавливаясь. Затем - муж, мечтающий о том, что его акварель победит в конкурсе на эскиз для пятицентовой почтовой марки. Отношения с мужем взаимно заботливые, дружеские. Он готовит ей завтрак, когда Мардж спозаранку вызывают на службу, помогает завести машину... И, наконец, работа - расследование убийства, которую она выполняет абсолютно спокойно, без видимого напряжения, в паузах между едой.

Мардж основательна, рассудительна, компетентна в своем деле, ее главное оружие - здравый смысл и интуиция. Коллеги-мужчины относятся к ней уважительно, прислушиваются к ее мнению

и в то же время опекают ("Осторожно, Марчи, не споткнись.").

Мардж умеет использовать свои женские преимущества: ей легко разговорить свидетельниц - девиц из бара. Она улыбочива, подчеркнуто деликатна ("Не уверена, что могу согласиться с тобой."), но, если надо, не остановится перед применением оружия и, в конце концов, одна задерживает патологического убийцу. Муж, увлеченный своими акварелями, даже не подозревает о ее подвигах. В финале, когда выясняется, что он победил в конкурсе, Мардж произносит: "Я так горжусь тобой, Норман!" - и скромно добавляет: "А дело я раскрыла". Ну а самые финальные фразы: "Я так люблю тебя, Марчи", "Я так люблю тебя, Норман".

Итак, женщина, да еще беременная, занимается "мужской" работой: ловит убийц, стреляет, арестовывает, а ее муж занимается работой вполне женской - делает эскизы для марок. Что это: гендерная модель современной Америки, ироническое воплощение нынешнего статус-кво? Или отражение достигнутого консенсуса: как женщина имеет право на традиционные мужские профессии, так и мужчина имеет право на не самые героические занятия? Главное, что не в ущерб семье женщина может быть великолепным профессионалом, оставаясь при этом стопроцентной

женщиной в плане супружества и материнства. Во всяком случае, хороший юмор и демонстративный хэппи-энд склоняют к последнему.

Думается, что американский пример эволюции женского образа на киноэкране как более или менее адекватное отражение реальных общественно-политических и социокультурных процессов небезынтересен и для нас, несмотря на то, что в отечественном кино женская тема сегодня практически отсутствует. Не принимать же всерьез карикатурную "новую русскую" деловую женщину из фильма "Привет, дуралеи!" или модернизированное воплощение патриархатного идеала - героиню картины "President и его женщина", не без пафоса отвергнув перспективы политической карьеры в пользу скромного семейного счастья?

В то же время в России набирает силу процесс осознания проблем, связанных с положением женщины, ее ролью в обществе, государстве и семье. Российский феминизм имеет все шансы избежать крайностей западного, воспользовавшись его позитивным опытом. Как, впрочем, и кинематограф, когда он созреет для серьезного разговора о женщине в современном мире и, в частности, в родном Отечестве.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Байен М. Энди и Ларри Вачовски: Лесбиянки нас поняли // Экран и сцена. 1997. 10 - 17 апреля. С. 12.
2. Нэсбитт Д., Эбурдин П. Что нас ждет в 90-е годы. Мегатенденции: Год 2000. Десять новых направлений на 90-е годы. М., 1992. С. 245 - 256.
3. Теплиц Е. Кино и телевидение в США. М., 1966. С. 69.