

ВИДЫ ИСКУССТВА (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ИСКУССТВА) / TYPES OF ART (INDICATING SPECIFIC ART)

DOI: <https://doi.org/10.23670/IRJ.2023.133.50>

АВТОРСКИЙ МИР СОФИИ КОППОЛЫ

Научная статья

Артюх А.А.^{1,*}¹ ORCID : 0000-0003-1055-0711;¹ Санкт-Петербургский Государственный Институт Кино и Телевидения, Санкт-Петербург, Российская Федерация

* Корреспондирующий автор (angelartyukh[at]gmail.com)

Аннотация

В статье рассматриваются главные фильмы американского режиссера Софии Копполы как способ выстраивания особого экранного женского мира, в котором важны такие ключевые для феминистской критики концепты, как сестринство, материнство и masquerade. В качестве метода исследования используются авторская теория и гендерная теория, прежде всего представленная в работах Люси Иригаре. Автор статьи анализирует то, как создается на экране уникальная авторская поэтика Копполы, принеся ей успех на Каннском кинофестивале, а также «Оскар» за оригинальный сценарий фильма «Трудности перевода». В статье также анализируется то, как кинематограф Копполы существует на пересечении традиции европейского арт-кино и культуры 21 века, делающей ставку на бренд знаменитости. Творчество Копполы рассматривается в контексте мирового фестивального движения, которое поспособствовало утверждению женского кино как глобального феномена.

Ключевые слова: женское кино, гендер, женское, мужское, сестринство, авторская теория, бренд.

SOFIA COPPOLA'S AUTHORIAL WORLD

Research article

Artyukh A.A.^{1,*}¹ ORCID : 0000-0003-1055-0711;¹ Saint-Petersburg State Institute of Cinema and Television, Saint-Petersburg, Russian Federation

* Corresponding author (angelartyukh[at]gmail.com)

Abstract

The article examines the major films of American director Sofia Coppola as a way of constructing a particular screen feminine world, in which such key concepts for feminist critique as sisterhood, motherhood and masquerade are important. The author's theory and gender theory, primarily presented in the works of Lucy Irigaray, are used as a method of research. The author analyses how Coppola's unique authorial poetics, which earned her a success at the Cannes Film Festival as well as an Oscar for the original screenplay of "Lost in Translation", is created on the screen. The article also analyses how Coppola's cinema exists at the intersection of the European art cinema tradition and 21st century culture, which relies on a celebrity brand. Coppola's work is seen in the context of the global festival movement that has helped to establish women's cinema as a global phenomenon.

Keywords: female cinema, gender, female, male, sisterhood, author's theory, brand.

Введение

В XXI столетии женский кинематограф – это глобальный феномен. Если двадцать лет назад можно было говорить об отдельных именах женщин-режиссеров из разных стран, то сегодня речь идет о радикальных изменениях в мировой киноиндустрии в целом. Полностью меняется гендерное соотношение участников современного мирового кинопроцесса. Женщины-режиссеры длительное время боролись за признание, используя средства массовой информации и культурные институции для утверждения своего права на голос в кинематографе, особенно в арт-кино, где традиционно доминировали мужчины. Женщины устраивали настоящие медиа-скандалы, взрывая ситуацию в фестивальном мире, и этим меняя его культурную и гендерную политику.

Прообраз гендерного изменения был отмечен еще в 1971 году, когда в Нью-Йорке появился первый кинофестиваль женского кино. Однако только на рубеже 20 и 21 веков женское кино стало представлять собой, как отметила Алисон Батлер, куда более подвижную дефиницию, нежели та, которая была предложена в 70-ые Клэр Джонстон: «женское кино как контр-кино» [3]. Женское кино действительно изменилось. Оно не всегда стало представлять собой радикально оппозиционный феномен, стало вбирать в себя завоевания и черты самых разных жанров и направлений кино и устремилось за границы minor cinema, или кино меньшинства. Чаще всего развиваясь в рамках национальных киношкол, оно в XXI веке также попыталось не просто найти свой Голос и высказать общие для феминизма концептуальные идеи, вроде автономности женщин, сестринства, материнства, кризиса маскулинности, домашнего насилия, и т.д., но предложило настоящее разнообразие визуальных и стилистических решений. Именно поэтому женский кинематограф стоит изучать не только в контексте историко-биографического метода и «авторской кинотеории», разработанной когда-то критиками французского журнала «Кайе дю синема», а затем Эндрю Саррисом и значительно повлиявшей на исследование авторского кино во многих странах, включая Россию, но и с применением неформального анализа, гендерной теории и теории медиа. Женское кино, главным образом развивающиеся на индустриальном поле малых и средних бюджетов, и находящих свою дистрибуцию, прежде всего, через

кинофестивали, действительно, предлагает миру ни на кого не похожих авторов. К тому же сейчас, к собственно кинематографическому авторскому вкладу в виде сквозных тем, стиля, технической компетентности добавился еще и экстра-кинематографический опыт, то есть умение женщин-авторов продвигать свои позиции через медиа, в свою очередь влияющих на восприятие фильмов, создающих новые концепции, корректирующих зрительский взгляд.

Исторически так сложилось, что женщины-режиссеры разных стран гораздо легче находили себе профессиональное применение в системе авангарда, арт-кино или документалистики, нежели в системе производства блокбастеров. Только в последнее время эта ситуация стала немного меняться, но эти изменения очень сильно зависят от экономических и культурных ситуаций в отдельных странах. В связи с этим женщины часто рассматривают свою работу как жизненный проект, своего рода «жизнетворчество», небольшое «ателье», которое занимается кинопроизводством. Подобное «жизнетворчество» уникально тем, что не может быть воспроизведено практикой другого. Иными словами, в киноиндустрии женщины пытаются установить множество своих правил, культивируют свою неповторимость, что отражается на стиле их работы и корректирует структуру режиссерской профессии. Впрочем, эту особенность «женственного письма» когда-то отметила еще американский литературный критик Анет Колодны, подчеркнув, что оно должно изучаться как отдельная практика. Вряд ли все так однозначно, тем не менее, можно констатировать факт: в мировой практике мировой кинорежиссуры не так уж часто можно встретить фильмы, сделанные женщинами, которые бы основывались на работе с формульными жанрами. Их кино, как правило, авторское, личностное.

Преращению женского кино в глобальный феномен также способствовали не только уход в прошлое каких-либо ограничений в плане приема женщин в киношколы и глобальный интерес к кинематографу как к производителю нового знания о мире, но и повышение уровня образования и усиление позиций женщин в разных сферах жизни, затребовавших совсем иной повестки, иной «чувствительности» и иного взгляда на социально-политические проблемы современного мира. Женское кино стало не просто модным трендом, но меняющим взгляды на мир феноменом. Возможность обращаться к международным фондам, равно как и продвижение кино в глобальных кино- и телесетях, на DVD, стриминговых сервисах, сегодня позволяют рассматривать многие фильмы через призму транснационального кино. К тому же успех на фестивалях и дальнейших рынках сбыта фильмов как ко-продукций оказывает влияние на способ создания кинонарратива. Способы рассказывания историй часто стремятся к тому, чтобы быть универсальными. В этом смысле такие сквозные темы женского кино, как сексуальность, семья, материнство, сестринство, домашнее насилие, аборт, иммиграция, терроризм, биографии знаменитых женщин, и т.д., могут быть легко считаны зрителями в разных концах планеты. И универсальные коды обеспечивали и долгосрочное курсирование кинокартин по фестивалям как одной из важнейших площадок дистрибуции, и попадание фильмов на многочисленные локальные рынки сбыта, вроде кинопроката и телевидения, и определенный коммерческий успех, наращиваемый многочисленными формами демонстрации, в том числе в интернете. Фестивальное движение с 70-х годов продолжает жить в новой эре, и особенно тройка фестивалей-ветеранов (Канны, Венеция, Берлин), как отметил Кирилл Разлогов, «сохраняют связь не только с телевидением и шоу-бизнесом, но и с реальным прокатом, пусть и весьма условную: они либо борются за коммерческие фильмы, уже подготовленные к выпуску (но второго эшелона, поскольку первый в фестивалях не нуждается вовсе), либо «проталкивают» в узкий, специализированный и умирающий прокат своих призеров, пусть даже на один-два сеанса» [11, С. 441-442]. Раскручивание феномена женского кино как модного тренда, только усиливает перспективы женских фильмов участвовать в фестивальном движении, а, следовательно, не только зарабатывать на призах, но и находить новые рынки сбыта. Кроме того, бесценный опыт малобюджетного и среднебюджетного рискованного долгосрочного проекта не только утверждает и распространяет в глобальном контексте *фемоптику*, но и постепенно позволяет вырабатывать особые жанровые «формулы» женского кино с узнаваемыми конвенциями, персонажами и технологиями создания атмосферы (женский байопик, *coming of age*, *chick-flicks*). Такие звездные имена, как Кэтрин Бигелоу, Андреа Арнольд, Аньес Варда, Нэнси Мейерс, Нора Эфрон, Салли Поттер, Джейн Кемпион, Лукреция Мартел, Селин Сьямма, Хлои Чжао, Жюли Дюкурно, Клер Дени, Шан Хейдер и многие другие, стали ключевыми фигурами произошедших перемен. Среди них одно из почетных мест принадлежит Софии Копполе, чье творчество до сих пор приковывает к себе постоянное внимание.

Цель этого исследования рассмотреть творчество Софии Копполы в его эволюции ключевых тем и стилистических решений, которые позволили ей стать одной из самых ярких авторов XXI века.



Рисунок 1 - София Коппола и Френсис Форд Коппола на церемонии вручения премий «Оскар» в 2004 г
DOI: <https://doi.org/10.23670/IRJ.2023.133.50.1>

Истоки авторского мира

В женском кино огромное значение все еще имеет то, какой старт задан режиссёру изначально. Ведь женщинам найти деньги на проект и прорваться в индустрию по-прежнему трудно, несмотря на то, что в киношколы разных стран им исправно выдают дипломы об окончании. Софии Копполе повезло больше многих её коллег по профессии. Её отец – режиссер и продюсер Фрэнсис Форд Коппола ввёл дочь в кинематографический мир с младенчества, сняв ребенка в сцене крещения в «Крестном отце» в 1971 году (рис. 1). Тесная связь с отцом, периодически оборачивавшаяся обвинениями в прессе в nepoтизме, в результате получила оригинальное творческое осмысление Копполой в последнем на сегодняшний день фильме «Последняя капля» (2022), где режиссер внесла автобиографические нотки в историю взаимоотношений нью-йоркской замужней писательницы и матери двух малолетних детей со своим отцом в исполнении Билла Мюррея, создающим своего рода параноидальные ситуации подозрения дочери по отношению к мужу, но являющиеся обратной стороной родительской заботы. Именно студия Фрэнсиса Форда Коппола «American Zoetrope», бралась и берется за финансирование и производство фильмов Софии Коппола. Участником этого семейного предприятия также является брат Софии – Роман Коппола, ставший вторым режиссером, а затем и исполнительным продюсером ее проектов.

Софии не нужно было пробивать себе дорогу с огромным трудом и жертвами, каждый раз доказывая свое право быть в кино. Неудачный, но довольно богатый актёрский опыт в молодости (также с подачи знаменитого отца) перемежался с довольно успешной жизнью богемной девушки, о чём свидетельствовало и участие в создании клипа Мадонны «Deeper and Deeper» (1992), и съёмки в клипе «Elektrobank» *The Chemical Brothers*, и дружба, равно как и романы, с различными музыкантами. Среда, формировавшая Софию с детства, была исключительно художественной, а американско-итальянская семья (где также важная роль отводилась матери Элинор) удивительно крепкой, любящей и продуктивной. София постоянно чувствовала не только крепкий тыл, но и своего рода ответственность за «честь семьи», учитывая то, что медиа отслеживали каждый ее шаг в искусстве и в личной жизни. В подобном взрослении в богемной калифорнийской художественной среде у неё вряд ли мог зародиться радикализм и протест, свойственные американскому феминизму 90-х вроде *Riot Grrrrls*, или всё той же Мадонны, но зато произрос и окреп эстетизм, перфекционизм, вкус и профессионализм, что созвучно дискурсу культуры постфеминизма 21 века, и стало отличительными чертами лучших режиссерских работ Софии Коппола. Неслучайно её полюбил законодатель кинематографической моды Каннский кинофестиваль, где София участвовала в конкурсе неоднократно и в 2017 году

получила приз за режиссуру за фильм «Роковое искушение». Во Франции способны ценить тщательность, проработанность, стильность и визуальную виртуозность, к тому же там обожают селебритис, какой София являлась с детства.

Впрочем, номинация на «Оскар» за режиссуру ей тоже досталась – за «Трудности перевода» (2003) и тогда она вступила в конкуренцию с самим Клинтом Иствудом, но выиграла «Оскар» только за оригинальный сценарий, что вписало ее собственное имя в систему голливудских звезд. Имя легендарного актёра и режиссёра Клинта Иствуда здесь упоминается неслучайно. Именно Иствуд играл в 1971 году главную мужскую роль в «Обманутом» Дона Сигела, вдохновившем Копполу на собственный ремейк фильма – «Роковое искушение» (2017). Интересно, что у двух картин одно оригинальное название – *The Beguiled*, доставшееся им по наследству от романа Томаса Куллиана, написанного в 1966 году. Так что перед нами не просто ремейк, а также женский вариант экранизации с тщательным выписыванием эпохи американской гражданской войны, на знание о которой покушалась ещё Маргарет Митчелл в знаменитом романе «Унесенные ветром». В конкурентной борьбе со своим легендарным предшественником Доном Сигелом София Коппола, как минимум, сыграла вничью, убедив в том, что за годы своих тщательных киноисследований женского мира сумела понять в нём много того, о чем не подозревали мужчины-предшественники. Она привнесла свой «женский взгляд» на роман, создав своего рода авторский ответ на когда-то поставленные вопросы о женской доле в эпоху военных исторических катаклизмов, когда человек невольно оказывался перед выбором «свой» или «чужой», а мобилизация на войну мужчин создавала ситуации их нехватки в женском мире (рис. 2).



Рисунок 2 - Кадр из фильма «Роковое искушение»
DOI: <https://doi.org/10.23670/IRJ.2023.133.50.2>

Женский мир как поле исследования

Женский мир, помноженный на важный для 2-ой волны американского феминизма с семидесятых годов концепт сестринства, впервые был исследован в творчестве Коппола в ее дебютной картине «Девственницы-самоубийцы» (1999), которая являлась экранизацией нашумевшего одноименного романа Джеффри Евгенидиса и воспроизводила факт группового самоубийства сестер Лисбон из штата Мичиган в 70-е годы. Коппола показывала постепенное крушение мира школьниц, возраста от 13 до 15 после самоубийства их младшей сестры, размышляя о том, как излишний родительский контроль и религиозность, вынуждавшие девочек сторониться мира соседских мальчишек, вызывал самоубийственный и солидарнический протест сестер, покончивших собой в один день. С поразительными нюансами София выписывала прекрасный и озорной мир девочек, который предстал в рафинированном виде и в своем вынужденном изоляционизме стремился к самоуничтожению, ибо бурный мир свободы выбора и индивидуации оставался за порогом дома. Фильм прекрасно вписывался в постфеминистский дискурс «девичества», который стал для творчества Коппола принципиальным. Режиссер размышляла о том, чем является девственность в христианской традиции и как она превращалась в форму контроля со стороны старшего консервативного поколения, сопротивляющегося последствиям изменения гендерных отношений после сексуальной революции 60-х.

После этой картины Софию Копполу стали прочно связывать с проблематикой «молодой феминности», однако, как показало ее дальнейшее творчество, автору был интересен более широкий спектр женского мира. В «Роковом искушении» женский мир предстал более разноплановым, ибо состоял он из участниц самых разных возрастов, однако, ему тоже была свойственна рафинированность пансиона для девочек в одном из штатов конфедератов. Сюда, в школу южанок приходится попасть раненому янки-наемнику (Колин Фаррелл), чтобы, как и его предшественнику Клинту Иствуду, оказаться смертельно обманутым. Коппола лучше многих своих коллег по женскому кино умеет работать с визуализацией особенностей женского сознания, и словно музыкант, выстраивающий сложную партитуру из разных нот, показывает разнообразные вариации этого сознания благодаря тщательному подбору актрис на каждую роль. Она умеет акцентировать индивидуальность женской красоты, особенно лиц и пластики, тщательно выстраивая ансамблевую игру, где каждой героине отведена заметная роль. София Коппола не особо сильна в анализе психологии военного времени (которая когда-то волновала очевидца Вьетнамской войны Дона Сигела, показывавшего как война

уродует не только тела, но и души, поскольку всё время требует занять сторону «своих», даже, несмотря на то, что тело и разум требуют другого). Ее, прежде всего, интересует базовые основы гетеросексуальных отношений: война за сексуальное обладание и присвоение, разрушение сестринского мира через конкуренцию за единственный неожиданно вторгшийся в женскую обитель объект желания, который зримо изменяет все правила поведения каждой женщины. Эти изменения психологического контура женщин Коппола детализировано фиксирует в виде яркого акцента на то, что называется «masquerade», хорошо исследованный в феминистской теории, и в случае фильма Коппола позволяющий создать яркую стилистическую образность. «Masquerade» – согласно Люси Иригаре, – это то, что женщины делают, чтобы оживить элементы желания и поучаствовать в мужском желании, но ценой утверждения собственных желаний. В «masquerade» они вкладываются в доминирующую экономику желания, пытаются любой ценой «остаться на сексуальном рынке». Но они здесь выступают как объекты сексуального наслаждения, но не те, кто наслаждается. Что подразумевается под masquerade? В частности то, что Фрейд называл «женское». Например, вера в то, что надо быть обязательно «нормальной» женщиной в присутствии мужчины. Вот, что входит в masquerade of femininity (...) – в систему ценностей, которая не ее, в которой она может «появляться» и циркулировать только, если запечатана в систему нужды/желания/фантазии других, названных мужчинами» [9, С. 133].

Своя вариация *masquerade* проигрывалась и в «Девственницах-самоубийцах», где девочки еще только учились тому, как быть привлекательными, сексуальными и желанными для мальчишек. Неслучайно кульминационной сценой фильма была сцена школьных танцев, куда после долгих переговоров с отцом девственниц их приводили мальчишки из местной футбольной команды. Коппола показывала первый девичий ритуал поиска в магазине подходящего «бального платья» (у всех четырех сестер они оказались одинаковыми, чем подчеркивалась невыносимая сложность для каждой из них добиться индивидуального отношения со стороны ультра-консервативной матери), особую притягательность для каждой из сестер приколоть к груди подарок от мальчика в виде цветочной броши и почти радикальную смелость одной из девственниц Люкс (Кирстин Данст) написать на своих трусах имя приглянувшегося парня. В «Роковом искушении» в силу разных возрастов и жизненного опыта участниц попытки привлечь к себе внимание единственного мужчины были куда более изощренные. Хозяйка школы Николь Кидман демонстрирует христианское милосердие, забывая об измене «своим», приманивая янки хорошим бренди, придумывает различные угощения к ужину, не говоря уже о том, что тщательно следит за своим костюмом и прической. Учительница школы Кирстин Данст проявляет чудеса теплоты и заботы о раненом, вызывая в нём ответное чувство, соединенное с желанием соединить с ней жизнь. Её белое платье также невероятно точно походит к её чуть располневшему телу девственницы. Кто-то из младших девочек надевает сережки, кто-то брошь, а кто-то, не дожидаясь ответного чувства, целует спящего героя в губы и увлекает его в постель. Когда-то Иствуд играл героя войны, раненого благодаря мужественному поступку. Оказавшись в усадьбе, он выглядел вполне инициативным и не демонстрировал моногамность, производя нечто вроде характерной для эпохи создания фильма сексуальной революции в почти монастырской женской обители. Колин Фаррел совсем не героичен (не случайно он изначально обозначен в картине Коппола как наёмник, что даже наводит на подозрение о его дезертирстве). Его образ отвергает привычное клише кинематографа времен патриархата о пассивности женщин и активности мужчин. Собственная пассивность мужчины здесь задана не только мизансценами – он раненый лежит на кровати, а они суетятся вокруг его тела, но и невероятным бурным развитием игры в *masquerade*. Своими усилиями, уловками, костюмами, репликами, каждая из героинь на мгновение «покупает» внимание и желание наемника, раскрывая нам особенности мужского желания, которое не есть нечто заданное – оно обманчиво, ненадежно и требует постоянного подпитывания.

Полигамную природу и ненадежность мужчины Коппола показывала и в «Девственницах-самоубийцах», где герой Джоша Харнетта покидал заснувшую на футбольном поле и смело отдавшуюся ему после школьных танцев Люкс одну, хотя в зрелом возрасте вспоминал об этом жизненном моменте как о самом счастливым. Но тогда это во многом объяснялось и незрелостью мальчика, познавшего радость завоевания девственницы. Мужественность и зрелый героизм Иствуда были уже сами по себе привлекательны, и во многом объясняли усилия каждой из женщин его сексуально присвоить. Мужской взгляд Сигела на женские образы был ироничный, снисходительный и одновременно критический. Неслучайно на роль хозяйки дома он брал не красавицу вроде Николь Кидман, а Джеральдину Пейдж, чьи морщины и плохо причесанные волосы делали её ведьмой, а прошлая инцестуальная история с собственным братом – почти исчадием ада. Страх перед женщиной в фильме Сигела визуализировался буквально в финале. Фурии роem набрасывались на героя-воина, стоило только ему сыграть не по ими установленным правилам. «Женский взгляд» Коппола был более многомерным, неслучайно она выбирала на главные роли привлекательнейших и женственных актрис, каждая из которых становится жертвой мужского непостоянства и на глазах теряет молодость и здоровье, терпя боль и страдание отвергнутой. Размышляя о женском мире, Коппола как будто бы говорила: женщина хочет быть единственной, и сходит с ума под воздействием ревности и осознавая предательство. Мужчина – предатель поневоле, ибо такова его маскулинная природа. Он полигамен и не хозяин своего фаллоса. Кстати, в «Последней капле» режиссер также вернется к теме полигамности мужской природы, иронично обыграв ее на фигуре героя Билла Мюррея, однако, ей также будет интересно и то, как творческие усилия и материнские качества современной женщины могут удержать современного молодого мужчину от излишнего «искушения». Фильм делался в эпоху пост-#MeToo, «новой этики и движения Black Lives Matter, что на нем и отразилось. Коппола показывала смешанный брак, мужа афроамериканца и торжество морали семейных ценностей, что шло в разрез с либеральным гедонизмом поколения отца.

Вариации *masquerade* разрабатывались Софией Копполой неоднократно, ибо размышления на эту тему – часть ее авторской стратегии. Особенно наглядно это было представлено в женском байопике «Мария-Антуанетта» (2006), в котором любимая актриса Коппола Кирстен Данст играла четырнадцатилетнюю австриячку, выданную замуж за дофина Франции Луи XVI и переживающую долгую невозможность родить наследника. Её самоутешение превращалось в настоящий декадентский карнавал из платьев, шляпок, тортов и пирожных, создававший причудливый

мир рококо, и напрашивавшийся на обложки современных гламурных журналов (рис. 3). Стиль вообще в фильмах Коппола имеет определяющее значение. Неслучайно на её картинах работают лучшие художники и гримеры, а сама она также в молодости неоднократно выступала в качестве модели, доказывая своей биографией, что мир моды непосредственно связан с миром кинематографа. Связь мира моды и кино лежит в основе и постфеминистского дискурса 21 века, поскольку именно через моду, которая концептуально больше, чем шоппинг, профессиональная женщина обретает свой жизненный стиль и утверждает женское как *coolfemininity*. Связь Софии с миром дома Louis Vuitton, позирование на обложке австралийского Vogue, руководство собственным брендом Milk Fed, съемки рекламных роликов для Christian Dior, кураторство выставки фотографий Роберта Мэпплторпа в Париже, появление в платье John Galliano на свадьбе со Спайком Джонсом, – это только несколько вех из этой стороны ее личной биографии. София Коппола сегодня – сама икона стиля, знающая толк в художниках, фотографах и модных брендах, что она отлично продемонстрировала в режиссерском фильме «Элитное общество» (2013), рассказывающем о группе калифорнийских школьников-похитителей модных предметов гардероба у знаменитых обитателей Беверли-Хиллз. Художники и дизайнеры в ее фильмах так же отвечают за эффект *masquerade*, что свидетельствует о том, что дизайн и костюм в фильмах Коппола несет огромную смысловую и стилиобразующую нагрузку, и как, например, в том же «Элитном обществе» не только четко определяет принадлежность к тому или иному социальному классу, но выступают предметом культа, поводом для преступления и своего рода пропуском в мир знаменитостей. Во многом благодаря дизайнерским решениям картины Коппола интересно разглядывать (неслучайно их лучше смотреть на большом экране), они живописно выверены, композиционно почти совершенны, и их обычно небывший ритм компенсируется насыщенностью цветовой и световой гаммы.



Рисунок 3 - Кирстен Данст в фильме «Мария-Антуанетта»
DOI: <https://doi.org/10.23670/IRJ.2023.133.50.3>

Мода, кино и культура селебритис

Мир моды и кинематографа – то и дело возникает в фильмах Коппола. В «Трудностях перевода» Коппола создавала из городского пространства Токио и отеля *Park Hayatt*, где познакомились разочаровавшаяся в браке с модным фотографом молодая героиня Скарлетт Йоханссон и увядающий женатый голливудский актер (Билл Мюррей), настоящее торжество современного дизайнера. Городское пространство, ослепляющее неоновыми рекламными щитами и красотой современной высотной архитектуры, помогало создать метафору современного урбанистического отчуждения. Здесь, как будто бы в напоминание о теме, когда-то разработанной в фильмах Антониони, встреча мужчины и женщины порождало событие, но уже не переворачивающее жизнь каждого и не дающее мощную любовную драму, поскольку было построено не на глубинном сближении секса, а на поверхностном касании друг к другу фланёрства. В этом смысле фильм неожиданно отсылал к «Любовному настроению» Вонга Карвая, к человеческой усталости от брака и страхах перед вступлением в новые отношения. Коппола нам как будто бы говорила: из жизни ушли сильные чувства подобно тому, как не стало Титанов и Богинь, подобных Мэрилин Монро, внешнему стилю которой так подражала героиня Йоханссон или Роджеру Муру, о котором смешно пытался напомнить на съемках японской рекламы виски герой Мюррея. Всё ускорило, превратилось в симуляцию и измельчало, как измельчали те проекты, в которых сегодня приходится сниматься не звездам, а селебритис. Не измельчал только мегаполис как творение коллективного дизайнерского разума, в котором на смену любви пришла постлюбовь, оставляющая одиночество в условиях коротких встреч с другим. Гигантское и перенаселенное пространство Токио лишь подчеркивало эту хрупкую незащищенность современного западного мобильного фланера в допандемийную эпоху глобализации с его героями-космополитами.

В центре внимания «Где-то» (2010), получившего Золотого Льва на фестивале в Венеции, также представитель шоу-бизнеса – голливудская звезда Джонни Марко (Стивен Дорф), снимавшийся даже с Аль Пачино. Снова мир селебритис становится основной темой исследования фильма, равно как и сложный путь совмещения подобной роли с ролью отцовства. Коппола размышляет также о том, что значит быть ребенком селебритис, делая второй главной

героиней школьницу-дочь голливудской звезды Клео (Эль Фэннинг). Режиссер подробно и не без иронии показывает мир голливудских звезд, их постоянную жизнь в отелях, тщетные попытки скрыться от папарацци, необходимость держать лицо даже тогда, когда хочется плакать. К какому выводу она приходит? Скорее к осознанию неизбежного чувства одиночества селебритис даже в ситуации публичности, прекарности современной жизни в эпоху глобализации с ее постоянными переездами, в которой всему, даже встречам с родными людьми, отведено ограниченное время. Коппола размышляет об отчаянной нехватке теплоты и любви как обратной стороны детского опыта жизни в семьях селебритис, невозможности жить «как все», и одновременном желании постоянно соответствовать внезапно выпавшей тебе социальной роли.



Рисунок 4 - Кадр из фильма «Последняя капля»
DOI: <https://doi.org/10.23670/IRJ.2023.133.50.4>

Тема любви – центральная тема фильмов женщин-режиссёров и, возвращаясь к «Роковому искушению» и «Последней капле» можно сказать, что и здесь она в центре внимания. Гетеросексуальная любовь представляется здесь определенной опасностью, поскольку обладает разрушительной силой желания присвоения. В этом смысле Коппола пересматривала взгляды Терезы Де Лауретис, настаивавшей на плюралистичности феминистской эстетики, отражающей радикальный сдвиг в понимании женщин через их различие, отличие друг от друга. Но в «Роковом искушении» София Коппола показывала, что в условиях дефицита мужчин, предопределенного войной, каждая из женщин все равно хочет любить, несмотря на то что их концепции любви очень различны. Завоевательность, присвоение – остается константой. В фильме единственный мужчина просто не в силах сделать свой окончательный выбор, и также защищается, переходя в агрессивное наступление. Исследование женского мира оборачивается также исследованием кризиса маскулинности, которая в фильме совсем не «спектакль» – не демонстрация красивого, здорового мускулистого тела или игр выдающегося ума, превращающие мужчину в экранный героический субъект. Здесь мужчина – жертва, вигилант, в то время как женский мир может быть как красив, так и разрушителен. София Коппола отражала как в зеркале тот самый исторический момент, когда американский феминизм на экране уверенно вошел в стадию постфеминизма, который пересматривал многие достижения предыдущих трех волн феминизма. В частности, постфеминизм берет на вооружение требования женщинами прав на рабочие места и политический голос, но серьезно дискутирует о том, что связано с традиционным представлением о «женском», вроде женской шопинг-терапии, обязательной необходимости поддерживать красоту косметическими средствами, или возможность совмещать профессию с жизненной ролью в семье. В его поле зрения входит размышления о сексуализированности культуры накануне протестов #MeToo и новой «дисциплине» тела, которая бы позволила более сложному и комплексному развитию личности, которой чуждо насилие. Вглядываясь в прошлое времен гражданской войны, Коппола показывала ограниченность традиционной модели «женского мира», в которой женская борьба за мужчину как сексуальный объект единоличного владения отрезает горизонты более гармоничного и разнообразного развития женщин. В «Последней капле» ее интонация казалась спокойнее. Она показывала героиню, которая находила в себе силы реализовываться во всех многочисленных ипостасях: жены, матери, дочери, писательницы, творческой личности. Несмотря на все сложности совмещения этих очень разных ролей, только оно было условием хэппи-энда. И в этом скрывался определенный автобиографизм фильма.

Заключение

В 2017 году биограф Софии Копполы Фиона Хэндисайд проникательно заметила, что кинематограф режиссера довольно сложное авторское явление, которое нужно рассматривать гораздо в более широком контексте, нежели кинематограф селебритис, поскольку он существует на пересечении рекламы, путешествий, музыки, моды и продвигает идею «крутой женственности» [7, С. 17-18]. Он как бы располагается между институционализированной европейской традицией арт-кино и видением XXI века, в котором бренд знаменитости помогает в продвижении фильмов. Авторский мир Софии Копполы представляет собой уникальный пример, в котором стиль и сквозные темы, раскрывают мировоззрение режиссера в его постоянном развитии и изменении согласно меняющемуся времени и

дискурсу постфеминизма и вызовам глобализации. Как и многие фильмы женского кинематографа фильмы Копполы предлагают «картину мира», в котором женское, феминное обнажает черты, которые раньше были почти что скрыты из поля широкого внимания. Именно поэтому фильмы Софии Копполы продолжают находить себе зрителей в самых разных уголках планеты.

Конфликт интересов

Не указан.

Рецензия

Все статьи проходят рецензирование. Но рецензент или автор статьи предпочли не публиковать рецензию к этой статье в открытом доступе. Рецензия может быть предоставлена компетентным органам по запросу.

Conflict of Interest

None declared.

Review

All articles are peer-reviewed. But the reviewer or the author of the article chose not to publish a review of this article in the public domain. The review can be provided to the competent authorities upon request.

Список литературы / References

1. American Postfeminist Cinema. Women, Romance and Contemporary Culture / Ed. by M. Schreiber. — Edinburgh: University Press, 2015.
2. Bolton L. Film and Female Consciousness. Irigaray, Cinema and Thinking / L. Bolton // Women's Film History. Reframing Cinemas, Past and Future / Ed. by C. Gledhill, J. Knight. — Urbana; Chicago; Springfield: University of Illinois Press, 2015.
3. Butler A. Women's Cinema. The Contested Screen / A. Butler. — London: A Wallflower Paperback, 2005.
4. Butler J. Bodies That Matter / J. Butler. — London; New York: Routledge, 2011.
5. Interrogating Post-Feminism. Gender and the Politics of Popular Culture / Ed. by Y. Tasker, D. Negra. — Durham; London: Duke University Press, 2007.
6. Contemporary Hollywood Cinema / Ed. by S. Neale, M. Smith. — London; New-York: Routledge, 1998.
7. Handyside F. Sofia Coppola. A Cinema of Girlhood / F. Handyside. — London; New York: I.B.Taurus, 2017.
8. Feminism and Film / Ed. by A. Kaplan. — Oxford University Press, 2000.
9. Irigaray L. This Sex Which is Not One / L. Irigaray. — New York: Cornell University Press, 1985.
10. Malone A. The Female Gaze. Essential Movies Made by Women / A. Malone. — Mango, 2018.
11. Разлогов К. Мировое кино / К. Разлогов. — М.: Эксмо, 2013.

Список литературы на английском языке / References in English

1. American Postfeminist Cinema. Women, Romance and Contemporary Culture / Ed. by M. Schreiber. — Edinburgh: University Press, 2015.
2. Bolton L. Film and Female Consciousness. Irigaray, Cinema and Thinking / L. Bolton // Women's Film History. Reframing Cinemas, Past and Future / Ed. by C. Gledhill, J. Knight. — Urbana; Chicago; Springfield: University of Illinois Press, 2015.
3. Butler A. Women's Cinema. The Contested Screen / A. Butler. — London: A Wallflower Paperback, 2005.
4. Butler J. Bodies That Matter / J. Butler. — London; New York: Routledge, 2011.
5. Interrogating Post-Feminism. Gender and the Politics of Popular Culture / Ed. by Y. Tasker, D. Negra. — Durham; London: Duke University Press, 2007.
6. Contemporary Hollywood Cinema / Ed. by S. Neale, M. Smith. — London; New-York: Routledge, 1998.
7. Handyside F. Sofia Coppola. A Cinema of Girlhood / F. Handyside. — London; New York: I.B.Taurus, 2017.
8. Feminism and Film / Ed. by A. Kaplan. — Oxford University Press, 2000.
9. Irigaray L. This Sex Which is Not One / L. Irigaray. — New York: Cornell University Press, 1985.
10. Malone A. The Female Gaze. Essential Movies Made by Women / A. Malone. — Mango, 2018.
11. Razlogov K. Mirovoe kino [World Cinema] / K. Razlogov. — M.: Eksmo, 2013. [in Russian]