

DOI: [10.14515/monitoring.2023.3.2333](https://doi.org/10.14515/monitoring.2023.3.2333)



**Р. К. Тангалычева**

## **ФЕМИНИСТСКАЯ ВОЛНА В ЖЕНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ЮЖНОЙ КОРЕИ**

**Правильная ссылка на статью:**

Тангалычева Р. К. Феминистская волна в женском кинематографе Южной Кореи // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. 2023. № 3. С. 259—278. <https://doi.org/10.14515/monitoring.2023.3.2333>.

**For citation:**

Tangalycheva R. K. (2023) Feminist Wave in South Korean Women's Cinema. *Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes*. No. 3. P. 259–278. <https://doi.org/10.14515/monitoring.2023.3.2333>. (In Russ.)

Получено: 05.11.2022. Принято к публикации: 23.05.2023.

ФЕМИНИСТСКАЯ ВОЛНА В ЖЕНСКОМ  
КИНЕМАТОГРАФЕ ЮЖНОЙ КОРЕИFEMINIST WAVE IN SOUTH KOREAN  
WOMEN'S CINEMA

ТАНГАЛЫЧЕВА Румия Кямильевна — доктор культурологии, доцент кафедры социологии культуры и коммуникации, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия  
E-MAIL: rimma98@yahoo.com  
<https://orcid.org/0000-0002-0692-383X>

Rumiya K. TANGALYCHEVA<sup>1</sup> — Dr. Sci. (Cultural Studies), Associate Professor at the Department for Sociology of Culture and Communication  
E-MAIL: rimma98@yahoo.com  
<https://orcid.org/0000-0002-0692-383X>

<sup>1</sup> St. Petersburg University, Saint Petersburg, Russia

**Аннотация.** В статье проводится социологический анализ репрезентации гендерного неравенства в фильмах женщин-режиссеров Юн Гаын, Чон Гоун, Ким Бора и Ким Доён. Демократизация общественной жизни в Республике Корея привела к включению женщин-режиссеров в кинематографические процессы. Женщины-режиссеры, рожденные в 1980-х годах, сконцентрировались на репрезентации гендерных отношений сквозь призму феминистского взгляда, а не стереотипов и культурных стандартов, которые были широко распространены в стране. Картины этих режиссеров сформировали феминистскую волну в южнокорейском кинематографе. В анализируемых фильмах они обращаются к проблематике социализации девочек, гендерного неравенства в семье и обществе, а также самоопределения женщины в обществе. Теоретической рамкой исследования стали феминистские концепции в изучении кино и культурные исследования в социологии. В статье показано, что женщины — режиссеры феминистской волны оставляют открытым вопрос о будущем гендерного неравенства в южнокорейском обществе, намечая противоречивые перспективы.

**Abstract.** The article is devoted to a sociological analysis of the representation of gender inequality in the films of female directors Yoon Ga-eun, Jeon Go-woon, Kim Bo-ra, and Kim Do-young. The democratization of social life in the Republic of Korea has led to the inclusion of women directors in cinematographic processes. Women filmmakers born in the 1980s focused on representing gender relations through a feminist lens rather than the stereotypes and cultural standards still prevalent in South Korea. The films of these directors formed a modern feminist wave in South Korean cinema. In the films analyzed, the directors address the issues of the socialization of girls, the ingrained practice of preference for sons, gender inequality in the family and society, and the self-determination of women in society. The theoretical framework of the study was feminist concepts in film study and cultural studies in sociology. The article shows that female directors of the feminist wave leave open the question of the future of gender inequality in South Korean society, outlining conflicting perspectives.

**Ключевые слова:** феминистская волна, южнокорейский кинематограф, репрезентация гендерного неравенства, женщины-режиссеры

**Keywords:** feminist wave, South Korean cinematography, representation of gender inequality, women directors

## Введение

В последние десятилетия южнокорейский кинематограф получил заслуженное признание во всем мире. Фильмы таких выдающихся режиссеров, как Им Квонтхэк, Ким Кидук, Ли Чхандон, Хон Сансу, Пон Чжунхо, Пак Чханук, и многих других получали самые престижные призы на международных кинофестивалях. Триумфом корейского кинематографа стал 2020 г., когда фильм «Паразиты» (реж. Пон Чжунхо) был удостоен Оскара сразу в четырех номинациях — «Лучший сценарий», «Лучший фильм на иностранном языке», «Лучшая режиссерская работа», а также «Лучший фильм года». В основном корейский кинематограф представлен именами мужчин-режиссеров, каждый из которых репрезентирует женскую тематику и роль женщин, часто сводимую к роли объекта социальных отношений и изменений.

Среди мужчин-режиссеров, так или иначе ассоциирующихся в южнокорейском кинематографе с феминизмом, можно назвать имена Хон Сансу, Пак Чханука и Ли Чхандона. Хон Сансу известен тем, что практически во всех своих картинах стоит на стороне женщин, проникается их внутренним миром и показывает, как нелегок их путь, если приходится делать самостоятельный жизненный выбор, невзирая на стереотипы и предрассудки, широко распространенные в южнокорейском обществе. Особенно это характерно для поздних картин режиссера, таких как «Прямо сейчас, а не после» (*Jigeumeun makgo geuttaeneun tteulrida*, 2015), «Ночью у моря одна» (*Vamui haebuunaeseo honja*, 2017), «Отель у реки» (*Gangbyeon hotel*, 2018), «Женщина, которая убежала» (*Domangchin yeoja*, 2020). Тем не менее часто женские проблемы в его фильмах бывают связаны с личной жизнью, переживаниями по поводу выбора мужчины или отношений с ним. Режиссер неизменно независимо от пола показывает маленького незащищенного человека в его/ее повседневной жизни, погруженного в мелкие, почти бытовые ситуации ревности, измен, совместных выпивок. Кинематографический почерк режиссера Хон Сансу как бы приоткрывает зрителю завесу того, что и мужчины, и женщины бывают слабыми, смешными, часто поступают наперекор устоявшимся культурным канонам, но одновременно открывают для себя новые возможности и приобретают новый опыт.

Пак Чханук в популярной мелодраме «Служанка» (*Agassi*, 2016) изобразил любовный роман двух женщин — госпожи и ее служанки, — пошедших наперекор патриархальным устоям и мужскому господству. Часть исследователей признают этот фильм феминистским. Вместе с тем нельзя не отметить и того факта, что «Служанка» представляет собой чистейший пример «вуайеризма» в терминологии Лоры Малви [Mulvey, 1975], когда во всех сексуальных сценах между любовницами кинокамера смакует красоту женского тела, тем самым привлекая и заманивая не в последнюю очередь мужскую аудиторию.

Также можно упомянуть фильмы Ли Чхандона, особенно его последнюю работу «Пылающий» (Beoning, 2018), где он показывает молодежные проблемы в глобальном и локальном южнокорейском контекстах и, конечно же, уделяет внимание женскому персонажу — молодой девушке, бесследно исчезнувшей в середине фильма. Сцены с участием молодой женщины также содержат элементы «вуайеризма», и в особенности танец главной героини топлес на закате. Несмотря на то, что режиссер явно симпатизирует молодой героине и фокусируется на рисках современного общества, зацикленного на потреблении, южнокорейские феминистки были недовольны изображением девушки пассивной и даже протестовали против выхода фильма на широкие экраны [Тангалычева, 2022: 161—163].

Алла Хван, затрагивая тему женской проблематики в корейском кинематографе, пишет, что фильмы для женской аудитории в стране начали снимать в 1950-х годах. Мелодрамы тех лет сыграли важную роль в деле высвобождения женщин от жестких норм конфуцианской морали, согласно которым «в традиционном корейском обществе женщине отводилась роль настоящей рабыни. Всю жизнь она должна была служить другим — родителям, пока была молода, мужу после замужества и сыну в старости. Корейки с самых юных лет были в домашнем заточении» [Хван, 2021: 146].

Первая корейская женщина-режиссер Пак Намок (1923—2017) сняла свой единственный художественный фильм «Вдова» (Mimang-in) в 1955 г. Она показала социальные причины падения нравов и возникновения нового для патриархальной Кореи явления — корейнок-проституток. В послевоенном Сеуле для малограмотных женщин и девушек из деревни карьера проститутки была едва ли не самой прибыльной из всех доступных. Главная героиня фильма Синча переживает внутренний конфликт между романтической и материнской любовью и в итоге выбирает любовь к молодому мужчине. Такой выбор привел ее к трагическому финалу. Мелодрама «Вдова» не получила коммерческого успеха в послевоенные годы, поскольку зрители тогда предпочитали голливудские фильмы со счастливым концом. По некоторым сведениям, кинопрокатчики не захотели поддержать женщину-режиссера, так что Пак Намок столкнулась с явной дискриминацией по половому признаку [там же: 147—148].

Во время работы над фильмом муж Пак Намок не оказал ей помощи. Она проводила съемки с привязанной к спине маленькой дочерью, так как денег на няню не было. Ей даже приходилось готовить обеды для всей съемочной группы, чтобы удержать актеров. После окончания съемок Пак Намок развелась с мужем, известным драматургом и режиссером Ли Бора, и основала журнал «Киноман» (Cinemafan). Кинорежиссурой она больше никогда не занималась [Хван, 2021: 148], ее единственный фильм оказался в центре внимания лишь в 1997 г. — на Первом женском кинофестивале в Сеуле, где обсуждалась тема гендерного равенства в Южной Корее.

Начало XXI в. стало временем пересмотра гендерных ролей и отношений в Южной Корее. По состоянию на 2005 г. число женщин достигло 23,65 млн, что на 30 000 больше, чем мужчин (23,62 млн). Таким образом, впервые с 1944 г. в стране было зарегистрировано больше женщин, чем мужчин. Согласно публикации газеты Chosunilbo, это случилось потому, что традиционное представление

«о том, что сыновья предпочтительнее дочерей», стало менее популярным<sup>1</sup>. Для женщин улучшились возможности в области семейного права, они получили права на работу, равный с мужчинами доступ к здравоохранению и образованию.

Тем не менее, согласно отчету Всемирного экономического форума (WEF), в 2022 г. Южная Корея занимала 99 место в мире (из 146) по уровню обеспечения гендерного равенства (в 2021 г. — 102). Из четырех рассматриваемых в рейтинге ключевых областей страна показала худшие результаты по участию женщин в экономике и предоставляемым возможностям. Так, доля женщин в рабочей силе составила 53,39 %, а для женщин на государственных и высокопоставленных руководящих должностях — 16,27 % (90 и 125 места соответственно). Политические права и возможности женщин — 18,6 % от членов парламента и 27 % министерских должностей<sup>2</sup>.

Демократизация общественной жизни в Республике Корея привела к инклюзии женщин-режиссеров в кинематографические процессы. Режиссеры, рожденные в 1980-х годах, сконцентрировались на репрезентации гендерных отношений сквозь призму феминистского подхода, а не стереотипов и культурных стандартов, до сих пор широко распространенных.

Наиболее известными представительницами современной феминистской волны в южнокорейском кинематографе стали Юн Гаын с фильмами «В нашем мире» (Uricleul, 2016) и «Наш дом» (Urijip, 2019), Чон Гоун — «Маленькая принцесса» (Sogongnyeo, 2018), Ким Бора — «Дом колибри» (Beolsae, 2018), а также Ким Доён — «Ким Чжиён, 1982 года рождения» (82nyeonsaeng Kim Ji-yeong, 2019). Молодые женщины-режиссеры Южной Кореи обращаются в своем творчестве к тематике социализации девочек, гендерного неравенства в семье и обществе, роли отца и матери в воспитании детей, межпоколенных отношений, самоопределения женщин, а также пагубной практики предпочтения сыновей. Целью данного исследования является социологический анализ репрезентации выделенных тематик в женском кинематографе Южной Кореи.

### Теоретико-методологическая рамка исследования

Феминистская теория фильмов начала складываться в 1970-х годах и связана с деятельностью британского журнала Screen. Этот подход фокусировался на выявлении того, каким образом патриархальная идеология структурирует визуальные представления о гендере и различиях между полами [Mulvey, 1975, 2009; Penley, 1988; Nichols, 1995; Kaplan, 2000]. Одной из ранних работ стало эссе Лоры Малви «Визуальное удовольствие и нарративное кино», в котором автор рассматривает парадоксальную роль женщин в голливудском кино. В нарративном кино женщины довольствуются подчиненным положением, ролью Другого по отношению к мужчинам, и выступают при этом как универсальные объекты происходящего на экране. Л. Малви описывает мужскую часть зрительской аудитории именно потому, что кино является продолжением патриархальной идеоло-

<sup>1</sup> Women Outnumber Men for First Time Since 1945 // Chosunilbo. 2006. May 25. URL: [http://english.chosun.com/site/data/html\\_dir/2006/05/25/2006052561013.html](http://english.chosun.com/site/data/html_dir/2006/05/25/2006052561013.html) (дата обращения: 16.06.2023).

<sup>2</sup> Lee H.-j. Korea Ranks Near Bottom of Annual Gender Equality Index // The Korea Times. 2022. July 14. URL: [https://www.koreatimes.co.kr/www/nation/2022/07/281\\_332744.html](https://www.koreatimes.co.kr/www/nation/2022/07/281_332744.html) (дата обращения: 16.06.2023).

гии, в соответствии с которой женская внешность «кодируется для достижения интенсивного визуального и эротического воздействия». Женщина при этом уподобляется «бытию под взглядом» и показывается как пассивный объект. Для описания этого феномена Л. Малви пользуется термином «вуайеризм», подразумевая желание рассматривать других, особенно что-то запретное, оставаясь при этом невидимым. Герой-мужчина становится «носителем взгляда», и это наделяет его дополнительной властью в том смысле, что он служит точкой идентификации для зрителя. Такая взаимосвязь — часть структурной основы доминирующего кино. Она позволяет кинематографическому аппарату отрицать свою роль в увековечении сексистских идеологий патриархального общества [Mulvey, 1975: 6—18]. Эти приемы, как мы видели, до сих пор активно используются в фильмах мужчин-режиссеров, включая и современных южнокорейских.

Постепенно феминистские исследования кино привели к появлению альтернативного женского контркино, в рамках которого женщины-режиссеры конструируют гендерные роли и высвечивают аспекты неравенства сквозь призму женского видения и перспективы. Эта тенденция наметилась в южнокорейском кинематографе с появлением в последние годы так называемой феминистской волны, фильмы которой можно интерпретировать не столько с позиций господства посредством привилегии разглядывать мужские или женские тела, эротизма, сколько с точки зрения разоблачения традиционно отведенной женским персонажам второстепенной роли, а также предписанных норм и стандартов общества без их осмысления, понимания и чувствования происходящего. Поэтому женщины-режиссеры опираются на соответствующие визуальные средства, используя главным образом средние и среднеобщие планы и мягкий монтаж, тем самым показывая, что все персонажи обладают равными правами и нет превосходства одних над другими, будь то старшие по возрасту или мужчины.

Женщины-режиссеры феминистской волны сосредоточены не столько на любовных отношениях или изображении сексуального господства, сколько на социально-культурных аспектах современного южнокорейского общества, на укоренившихся практиках гендерного неравенства, которые лучше прослеживаются со стороны так называемого угнетенного класса. Это, например, практики предпочтения сыновей в корейских семьях, уязвлявшие девочек в структуре семейного воспитания; практики двойной занятости женщин дома и на работе, хотя в обществе манифестировалась роль отца как кормильца семьи и добытчика, и многие другие. Анализируемые фильмы воспринимаются в Южной Корее в качестве контркультурных и вызывают ожесточенную критику со стороны молодых мужчин и антифеминисток.

Феминистские исследования тесно связаны с культурными исследованиями в области изучения кино, массмедиа, литературы. Этот подход определяет культуру в терминах борьбы за культурный капитал и доступ к нему, за производство идентичностей внутри и посредством культурных репрезентаций. Культура для сторонников культурных исследований не только выступает как легитимация социального неравенства, но также предлагает способы его преодоления: любая «революция» (от социалистической до женского освободительного движения) начинается с борьбы за переоценку культурных ценностей и изменение культурной

политики. Культурная политика класса, пола или расы — это борьба за то, чтобы сделать «видимой» историю и культуру данной социальной группы, это борьба за репрезентацию, борьба с доминирующей идеологией, узурпировавшей право на «именование», на натурализацию так называемого здравого смысла, за представление «официальных версий» и реконструкцию исторического прошлого [Усманова, 2000].

Культурные практики, репрезентации являются важнейшей темой феминистских дискуссий именно потому, что сегодня властные отношения, связанные с сексистскими практиками, становятся все более заметными. Феминистское киноведение, во многом опираясь на традиции культурных исследований, привлекает идеи марксизма и левой политики, обращаясь к опыту прогрессивных политических движений и артикулируя проблемы вне академического мира, способствуя лучшему пониманию отношений власти и неравенства. Перед феминистскими исследованиями кино ставится задача не только разоблачить сексистское изображение женщин, но и переосмыслить отношения между гендером, властью и кинематографом [Ярская-Смирнова, 2001: 17—18].

Женщины-режиссеры работают в жанре урбанистической драмы, поддерживая семейные ценности, но осознают, что модели современной семьи сильно изменились. В конечном счете это заставляет менять и нарратив. Женщины подталкивают к другому взгляду на мужчин и женщин, а вместо мифологизации и поэтизации реальности и субъекта они скорее используют критический взгляд. Женщины любят нюансы, детали, из которых часто и складывается стереотипический взгляд на субъект. Кажется, они держат в голове, что кино — это не только развлечение, перформанс, философия, политический месседж, но также своего рода изучение человека и его слабостей и вместе с тем инструмент психологической и социальной терапии [Артюх, 2018: 30].

Анализ картин, предпринятый в данной статье, осуществлялся главным образом на основе элементов контекстуального анализа, способствующего лучшему раскрытию социального содержания фильмов [Корте, 2018; Агафонова, 2008]. Гельмут Корте в своей книге представил модель анализа фильмов, базирующуюся на таких контекстуальных факторах, как факты о фильме (имманентные характеристики), факты о возникновении фильма (почему кинокартина актуализирует именно это содержание в такой форме?), фактическая основа фильма (как соотносится кинематографическое отображение с реальным значением фильма) и факты воздействия (ключевые тенденции в восприятии фильма его современниками) [Корте, 2018: 49]. Таким образом, методом сбора эмпирических данных стал контент-анализ фильмов южнокорейских женщин-режиссеров с выделением таких единиц наблюдения, как ключевые персонажи, хронометраж / число появлений в кадре, реплики и общая характеристика персонажа. Все это позволило выявить ключевую тему каждого фильма. Также были проанализированы рецензии российских и зарубежных кинокритиков и отзывы зрителей, содержащие реакции на гендерную проблематику изучаемых фильмов.

Системный анализ фильма по Г. Корте помимо контекстуального анализа подразумевает еще и обзор изобразительных средств кинематографа: крупность плана, движение камеры, связь между монтажными планами, угол съемки. Сто-



ит заметить, что фильмы молодых южнокорейских женщин-режиссеров Юн Гаын, Чон Гоун, Ким Бора и Ким Доён погружают зрителей в повседневный мир девочек и молодых женщин. Этому способствуют общие и среднеобщие планы, позволяющие наблюдателям событий отождествлять себя с героинями, сочувствовать и сопереживать им. Зрители как будто оказываются в семьях главных героинь, школах, местах их работы. Режиссеры не злоупотребляют крупными планами и тем самым не давят на эмоции зрителей — напротив, они стремятся максимально объективно изобразить перипетии, в которых оказываются женские персонажи. Особенно это характерно для фильмов «Дом колибри» Ким Бора и «Ким Чжиён, 1982 года рождения» Ким Доён. Единственное исключение — это работа Чон Гоун «Маленькая принцесса», где мы видим несколько «жесткий» монтаж кадров. С помощью этого приема создатели фильма целенаправленно комбинируют разные сюжетные линии и места действия, когда главная героиня в поисках временного дома посещает своих бывших друзей, поддавшихся общепринятым культурным стандартам и изменившим ценностям своей юности. Таким образом, появляется определенный ритм фильма, усиливающий напряжение происходящего с Мисо — главным женским персонажем.

Разобраться с гендерной и социальной спецификой развития современного южнокорейского общества помогли работы Андрея Ланькова [Ланьков, 2021], Олега Кириянова [Кириянов, 2017], Дэниела Тюдора [Тюдор, 2019], Юни Хонг [Хонг, 2021], а также ряд публикаций в периодической печати. Гендерная проблематика, нашедшая отражение в женском южнокорейском кинематографе феминистской волны, концептуализирована в рамках таких тем, как социализация девочек, самоопределение женщины в современном корейском обществе и гендерное неравенство в семье.

### **Социализация девочек в южнокорейских семьях**

Проблематика детской социализации лежит в основе фильмов Юн Гаын («В нашем мире», 2016; «Наш дом», 2019) и Ким Бора («Дом колибри», 2018).

Первая полнометражная картина Юн Гаын «В нашем мире» погружает зрителя в мир беззащитной, одинокой десятилетней девочки по имени Сан. Отношения в школе, которую режиссер Юн Гаын перенесла на экран, строятся на социальных иерархиях и барьерах, а критерием отбора является социальный успех — хорошие оценки, карманные деньги, красивые вещи, благополучная семья, посещение дополнительных занятий, позволяющих лучше учиться в школе. Самой успешной и популярной среди сверстниц стала девочка по имени Бора — она определяет правила и лиц, которые включаются в круг общения с ней или, наоборот, исключаются. Аутсайдеры подвергаются жестокому обращению, в ход идут обман, лицемерие, высмеивание и пр. Сначала роль козла отпущения досталась Сан, затем перешла к ее подруге Дзя. Насмешки и издевательства валяются на десятилетних девочек за то, что у одной из них развелись родители, а у другой отца увидели на улице пьяным.

В другом фильме Юн Гаын «Наш дом» мы видим историю трех двенадцатилетних подруг во время летних каникул. Фильм повествует о непростых жизненных ситуациях девочек из двух семей. Главный персонаж Хана живет с родителями и бра-



том во внешне благополучной семье, однако родители постоянно ругаются между собой и выясняют отношения. В семье других девочек Юми и ее младшей сестры Юджин все еще хуже: родители уехали на заработки в другой городок, оставив дочерей проживать якобы под присмотром дяди, который, однако, ни разу не появился на экране. Более того, квартиру, где проживают сестры, арендодатель хочет сдать другим жильцам, и над девочками нависает угроза остаться на улице.

Только дружба делает их жизнь веселее. Стараясь помочь друг другу, они находят смысл своего существования. Девочки сбегают на море, теряют дорогу и только после полного отчаяния чудом возвращаются обратно. Казалось бы, их пропажа должна заставить родителей задуматься, насколько нелегко приходится детям, и вникнуть в их чувства и переживания. Однако режиссер не показывает нам разрешения семейных ситуаций детей, мы видим лишь временную разрядку, после которой все, скорее всего, вернется в прежнее состояние.

Ведущей темой фильмов женщин-режиссеров стали семейные отношения между мужчинами и женщинами, родителями и детьми. Конфуцианские ценности на протяжении долгого времени поддерживали в южнокорейском обществе традиционные представления, согласно которым от мужчин ожидалось, что они будут основными кормильцами, а женщинам предписывалось главным образом выполнять обязанности жен, матерей и домохозяек.

Вопреки распространенному в Южной Корее представлению, что мужчины — главные ответственные за семью, женские персонажи в фильмах Юн Гаын и Ким Бора отличаются большей энергией и влиянием в семьях. Мама Сан из фильма «В нашем мире» справляется со многими делами: работает вне дома, ведет домашнее хозяйство, поддерживает коммуникацию и добрые отношения в семье, прежде всего с детьми, заботится об отце своего мужа. Сама Сан присматривает за младшим братом, помогает матери по дому, самостоятельно решает свои проблемы с одноклассницами в школе. Отец Сан, который недостаточно зарабатывает, почти не занимается домашними делами и воспитанием детей, пьет и даже не задумывается над многими важными вопросами, которые беспокоят других членов семьи.

В кинокартине «Наш дом» зрители также наблюдают за тем, как мать девочки Ханы, не в состоянии совмещать семейные обязанности и свою профессиональную деятельность, оказывается недовольной семейной жизнью. Она планирует поехать на работу в Германию и уже собрала для этого все документы. Отец девочки представлен слабовольным и неудачливым: он пьет и, как выясняется, имеет любовницу, устраивающую ему сцены ревности и скандалы. Старший брат Ханы погрузился в учебу и личные отношения со своей девушкой, тем самым отстранившись от семейных проблем. И только Хана пытается собрать семью воедино, уговорить всех поехать вместе на море, потому что однажды после такой поездки в семье наступило примирение.

В Корее долгое время существовал институт предпочтения сыновей, согласно которому сыновей в семье ценили больше дочерей, им выделялось больше семейных ресурсов. Семейное право основывалось на конфуцианском убеждении, что глава семьи, являясь самым взрослым мужчиной, имеет власть управлять ею и ее членами. Полномочия главы семьи распространялись на поддержание мужской

семейной линии в родословной (в то время как женская линия не учитывалась), а также на опеку над ребенком и владение имуществом в случае развода. После 1989 г. наследование всего имущества мужчинами после развода было запрещено; родительские права более справедливо разделились между матерью и отцом, что предоставило обоим родителям право встречаться с детьми после развода. Несмотря на то, что многое изменилось в лучшую сторону, проблемы главы семьи и экзогамии одной фамилии или происхождения еще предстоит решить<sup>3</sup>.

Фильм «Дом колибри» Ким Бора основан на событиях ее детства, происходивших в Сеуле в 1994 г. В центре повествования оказывается 14-летняя школьница Ынхи, которая любит рисовать комиксы. Учителя в ее школе слишком строгие, а родители постоянно ссорятся и даже дерутся, после чего ведут себя так, словно ничего не произошло. Они склонны игнорировать потребности дочери и поддерживают главным образом ее старшего брата, обижающего Ынхи физически и вербально. Он обращается к ней коротким словом «Эй!» и периодически бьет ее.

Единственной отрадой Ынхи стало общение с учительницей каллиграфии и китайского языка, с которой она поделилась тем, что старший брат жестоко с ней обходится. Учительница навестила девочку в больнице и посоветовала никогда никому не позволять обижать себя. Когда Ынхи выписалась из больницы, оказалось, что ее любимую учительницу уволили, объявив «странной». Вскоре также выяснилось, что в городе обрушился мост и погибло много людей, в числе которых была та самая учительница. Перед этим она успела прислать Ынхи альбом для рисования, как бы оставляя девочке завет: не стоит оставлять свою мечту стать мультипликатором.

В «Доме колибри» Ким Бора изображает равнодушных и жестоких персонажей, лишенных эмпатии. Особенно это относится к мужским героям. Единственная свободная от предрассудков, справедливая и честная женщина, учительница, оказывается нежизнестойкой в Корее. Тем самым Ким Бора показывает, что в 1994 г. южнокорейское общество еще было переполнено патриархальными нравами и устоями.

Схожую картину предпочтения сыновей мы видим в фильме «Ким Чжиён, 1982 года рождения», снятом Ким Доён. А в предисловии к книге, легшей в основу сюжета, даже говорится, что главный женский персонаж относится к тому поколению женщин, «чья мать после ее рождения была вынуждена извиняться перед родителями мужа за то, что ее ребенок девочка» [Нэм Джу, 2016].

Стоит отметить, что фильмы Юн Гын и Ким Бора не отличаются острой феминистской направленностью. Они скорее констатируют близкие к реальности ситуации социализации девочек в корейских семьях и школе, показывая их глазами самих детей. Картины этих режиссеров имеют общее гуманистическое содержание: они призывают взрослых обратить внимание на непростые условия социализации детей, особенно девочек. Яркой иллюстрацией гуманизма и отсутствия мужененавистничества в этих фильмах является высказывание маленького брата Сан из фильма «В нашем мире», которого периодически бьет его друг, а он не может постоять за себя. Отвечая на вопрос сестры, почему он не дает сдачи,

<sup>3</sup> Феминизм в Южной Корее — Feminism in South Korea // Викибриф. URL: [https://ru.wikibrief.org/wiki/Feminism\\_in\\_South\\_Korea](https://ru.wikibrief.org/wiki/Feminism_in_South_Korea) (дата обращения: 18.06.2023).

он говорит: «Если мы будем все время давать сдачу, то когда мы будем играть? А я просто хочу играть». В уста самого младшего персонажа режиссер Юн Гаын вложила слова о том, что надо когда-то остановиться во взаимной вражде, иначе для всего остального просто не останется места.

### Проблематика женского самоопределения

На экраны англоязычных стран фильм Чон Гоун «Маленькая принцесса» вышел под названием «Microhabitat» («Микросреда обитания»). Содержание картины в художественной форме передает ситуацию вынужденного выбора главной героиней между свободой, самоопределением и социальными стандартами, навязываемыми современной молодежи, особенно женщинам, в условиях неолиберального капитализма.

Главная героиня фильма тридцатилетняя домработница по имени Мисо живет в крошечной квартирке в Сеуле и делит все заработанные деньги между своими пороками (алкоголь и сигареты) и необходимостью (лекарства и аренда жилья). Она не богата, но вполне счастлива в своей привычной жизни; однако, столкнувшись с повышением цен на жилье, она должна выбирать, на что тратить свои доходы. Выбирая выпивку и курение вместо оплаты комнаты, Мисо составляет список бывших друзей, с которыми когда-то выступала в музыкальной группе и у которых могла бы пожить какое-то время.

По мере перемещений Мисо из одного дома в другой перед зрителями постепенно высвечивается одна из ключевых проблем неолиберального капитализма в Южной Корее — репрессивность социальной системы<sup>4</sup>. Каждая ситуация, в которой оказывается героиня, изображена с юмором и сильным преувеличением, но тем не менее передает представление о суровых реалиях жизни в стране. Показательным примером является первый визит Мисо к бывшей участнице музыкальной группы Мунён, работающей в крупной компании. При встрече подруга говорит, что ей надо работать как можно больше, чтобы получить «еще лучшую работу» и добиться большего профессионального успеха. Тем не менее ей приходится прямо перед Мисо ставить себе капельницу из-за перенапряжения на работе. Российскому зрителю такая сцена кажется избыточно жесткой, однако в корейских компаниях это никого не удивляет.

Фильм характеризует также и давящее на человека воздействие семейных стереотипов. Другая подруга Мисо, бывшая клавишница, хоть и встречает ее тепло и позволяет переночевать у себя, оказывается несчастлива в своем замужестве. Она ощущает себя в ловушке у своего мужа и свекрови, которые требуют, чтобы она «заткнулась и готовила еду». Еще один женский персонаж, бывшая гитаристка, стала матерью и не может скрыть своего недовольства по этому поводу. Она изображает себя счастливой супругой и матерью, при этом весело восклицая, что «рождение ребенка — это единственное страдание в жизни человека», не успеваешь исправить сделанную оговорку и заменить слово «страдание» на «благословение».

Не лучше обстоят дела и с мужскими персонажами. Один из них настолько травмирован стыдом и финансовым бременем своего развода, что не может выйти

<sup>4</sup> Heinz B. KOFFIA 2018 Review: Microhabitat // Filmed in Ether. 2018. August 29. URL: <https://www.filmedinether.com/reviews/koffia-2018-review-microhabitat/> (дата обращения: 18.06.2023).

из депрессивного состояния, постоянно плачет и сообщает Мисо, что у него «аллергия на женщин». При всем своем сопротивлении социальным нормам Мисо пришлось назвать его «биологически мужчиной, но психологически женщиной». Следующий герой-мужчина оказался под давлением своей одержимой матери, намерившейся во что бы то ни стало женить его на Мисо. Контроль матери над романтической жизнью ее сына реализуется в одной из самых комедийных и в то же время трагических сцен фильма: мамаша устраивает семейное выступление перед Мисо, в ходе которого все члены семьи играют на музыкальных инструментах, а сама она исполняет вокальную партию. При этом выражение ее лица выдает мольбу о победе из показного «семейного рая».

На фоне всех этих персонажей, оказавшихся под давлением социальных институтов работы и семьи, Мисо остается единственной героиней, сохранившей верность себе и идеалам своей молодости. Разменяв свою комнату на рюмку виски и пачку сигарет, она оказывается на улице с полным чемоданом. Путешествие Мисо парадоксальным образом ставит под сомнение значение слова «жилье»<sup>5</sup>. С одной стороны, иметь свой дом — значит быть способным выжить в современном мире. Вместе с тем в нынешних условиях многим представителям молодежи, даже тем, кто имеет регулярный заработок, трудно купить хотя бы крошечную квартиру. В Корее говорят о поколении «сампо», то есть людей, которые из-за отсутствия жилья вынуждены отказаться от трех ключевых вещей — любви, брака и детей. С другой стороны, путешествуя вместе с Мисо по домам бывших участников музыкальной группы, мы как зрители задумываемся о ценности человеческой жизни, измеряемой экономической ценностью «жилья», и задаемся вопросом: «Стоит ли отказываться от привычных вещей, чтобы соответствовать стереотипам („повзрослеть“) и купить жилье?» Мисо выбирает маленькое, но вполне определенное счастье жить приятной для нее жизнью — ей достаточно рюмки виски и пачки сигарет, которые, по мнению большинства, приносят больше вреда, чем пользы. В этом контексте вопрос бывших друзей Мисо «ты все еще куришь?» звучит как «ты еще не выросла?».

Бойфренд Мисо Хансоль, чтобы пригласить ее в кино, сдает кровь за бесплатные билеты. Поначалу он разделяет бедность своей возлюбленной, отказываясь от своей мечты стать веб-карикатуристом, однако затем с целью заработать деньги на покупку их общего дома уезжает работать в Саудовскую Аравию, где зарплата значительно выше. В мире, где мечты и идея своего «дома» откладываются, Мисо становится трудно приобрести даже лекарство для предотвращения появления преждевременной седины. В отношениях Мисо с бойфрендом мы видим проявление идеи постлюбови, когда невозможность влюбленных воссоединиться диктует каждому собственный путь самоопределения. Постфеминистская культура развивается вразрез феминистской политике и делает акцент на образовании женщин и девушек, на их профессионализации, свободе выбора с уважительным отношением к работе, домашнему и родительскому труду, а также физическим и сексуальным правам и возможностям [Артюх, 2018: 24].

<sup>5</sup> Lee J.-H. The Film Microhabitat Poses Macro-Questions. A Little Princess in Search of Housing // The Dissolve. 2018. April 23. URL: <https://thedissolve.kr/the-film-microhabitat-poses-macro-questions/> (дата обращения: 18.06.2023).

Концовка фильма «Маленькая принцесса» схожа с одной из сюжетных линий картины «Дом колибри». Обе героини — Мисо и учительница китайского языка, — будучи неподверженными массовым стереотипным представлениям женщинами, погибают, что в очередной раз свидетельствует о силе воздействия и неизменности социальных практик и институтов, базирующихся на косном вековом укладе консерватизма и патриархальности.

### **Женщина в современной корейской семье**

В Южной Корее после мощного экономического подъема и роста благосостояния населения произошла демократизация социальной и культурной жизни. Демократизация корейского общества, набравшая обороты с 1980-х годов, привела к отмене и ослаблению многих патриархальных норм семейных и гендерных отношений. Принятие в 1988 г. «закона о равноправии полов» и официальная отмена дискриминационных ограничений в 1992 г. означали серьезные изменения в отношении к работающим женщинам [Ланьков, 2021: 324]. Тем не менее многие патриархальные нормы оказались глубоко встроенными в социальные институты и практики, определяющие гендерные отношения в Южной Корее и в наши дни. Вследствие неравенства в семье южнокорейские женщины выходят замуж позже и рожают меньше детей. В отчете Центра стратегических и международных исследований за 2007 г. отмечалось, что по сравнению с другими развитыми странами коэффициент рождаемости в Корее был самым низким, равно как и уровень занятости женщин — 60% для женщин в возрасте от 25 до 54 лет по сравнению с 75% в США и 76% в ЕС. Доля корейских женщин, полагающих наличие детей «необходимым», снизилась с 90% в 1991 г. до 58% в 2000 г. Более того, если в 1970 г. средний возраст женщин, вступающих в первый брак, составлял 23 года, то к 2005 г. речь шла уже о 28 годах<sup>6</sup>. В 2020 г. в стране была зафиксирована самая низкая рождаемость в мире — суммарный коэффициент составил 0,81<sup>7</sup>. Вместе с тем согласно исследованиям, новым трендом в современных обществах становится многодетность, особенно в семьях, где оба родителя ориентированы на профессиональную деятельность и карьеру.

Яркий пример семейных отношений в Южной Корее представлен в картине Ким Доён «Ким Чжиён, 1982 года рождения» (2019). Фильм поставлен по одноименному роману корейской писательницы Чо Намджу, опубликованному тремя годами ранее [Нэм Джу, 2016]. Это история обычной кореянки Ким Чжиён, ставшей собирательным образом корейских замужних женщин в возрасте 30—40 лет. Книга и фильм стали своего рода феминистским манифестом современных южнокорейских женщин и вызвали ожесточенные споры в обществе. Ким Чжиён — одно из самых распространенных корейских имен для целого поколения кореянок. В кинокартине главная героиня проходит путь от детства до материнства, вспоминает историю своей семьи, в ходе которой женщинам приходилось сталкивать-

<sup>6</sup> Gender Equality: Korea Has Come a Long Way, but There is More Work to Do // Organisation for Economic Co-operation and Development. 2021. October 25. URL: <https://www.oecd.org/country/korea/thematic-focus/gender-equality-korea-has-come-a-long-way-but-there-is-more-work-to-do-8bb81613/> (дата обращения: 18.06.2023).

<sup>7</sup> В Южной Корее зафиксирован рекордно низкий коэффициент рождаемости // Regnum. 2022. 24 августа. URL: <https://regnum.ru/news/society/3677985.html> (дата обращения: 18.06.2023).

ся с глубоко укоренившимся гендерным неравенством, начавшимся, в частности для Ким Чжиён, с непонимания со стороны отца — с его постоянным подчеркиванием того, что для семьи сыновья гораздо важнее, чем дочери.

Обсуждаемый фильм представляет базовые женских типажи в южнокорейском обществе. Матери женщин, появившихся на свет в 1980-е годы, стали носителями традиционных норм и ценностей. В 1961—1979 гг. при режиме генерала Пак Чонхи, автора «корейского экономического чуда», сложилась стратификационная пирамида, в нижнем слое которой оказались 70—75% населения. Бедняками, составлявшими в тот период подавляющее большинство южнокорейского общества, становились сельские жители, вынужденные продавать свою продукцию по низким ценам, и низкооплачиваемые рабочие в урбанизированных промышленных зонах, мирившиеся с тяжелыми условиями труда и быта [Модернизация Кореи..., 2022: 202]. В те времена Южная Корея имела репутацию страны с самой продолжительной рабочей неделей в мире и самым высоким уровнем несчастных случаев на производстве. И, несмотря на то что женщинам предписывалось выполнять главным образом домашнюю работу, они были активно вовлечены в процессы индустриализации и работали на фабриках по производству электроники, текстиля, одежды и в пищевой промышленности. Они трудились в ужасающих условиях — например, жили в общежитиях прямо на производствах, где одними и теми же матрасами пользовались две смены женщин непрерывного производства. Молодым работницам, приехавшим из сельской местности, платили низкую заработную плату, а сами они часто подвергались сексуальным домогательствам<sup>8</sup>. Именно такой жизненный путь был у матери Ким Чжиён, взвалившей на себя дополнительно все семейные обязанности, включая уход за свекровью, которая до смерти проживала в семье своего сына, и потакание всем ее капризам.

Молодые персонажи представлены руководителем компании — новым типом корейской женщины с сильным характером, которая, являясь женой и матерью, открывает собственное дело и целиком посвящает себя профессиональной деятельности. Стоит заметить, что подобный тип «женщины-карьеристки» открыто порицается как мужскими персонажами (за то, что оставила ребенка на бабушку), так и в публичном пространстве южнокорейского общества. Другой женский персонаж — подруга Ким Чжиён — незамужняя кореянка, работающая в местной компании, попала под давление стереотипных общественных настроений, согласно которым в определенном возрасте женщины должны быть замужем и иметь детей.

Сама Ким Чжиён — носительница наиболее типичных черт и чаяний молодых корейских женщин. Она была прилежной девочкой, хорошо училась в школе и университете, помогала матери по хозяйству. После учебы устроилась на работу в компанию, где поначалу выполняла обычные для молодой кореянки обязанности — подавала кофе старшим сотрудникам. Со временем ее способности были отмечены руководителем, и она стала выполнять более сложные профессиональные задачи, однако, когда встал вопрос о карьерном росте, повышение по должности получили только ее коллеги-мужчины, поскольку, в отличие от молодых женщин, рассматривались как долгосрочные работники. Все праздники

<sup>8</sup> Феминизм в Южной Корее — Feminism in South Korea // Викибриф. URL: [https://ru.wikibrief.org/wiki/Feminism\\_in\\_South\\_Korea](https://ru.wikibrief.org/wiki/Feminism_in_South_Korea) (дата обращения: 18.06.2023).



и семейные торжества Ким Чжиён отмечает в семье своего мужа и его родителей, где ей по несколько дней следует помогать свекрови в приготовлении традиционных корейских блюд. При этом сестры мужа в этих ритуалах не участвуют, поскольку относятся к семьям своих мужей.

Ухаживая за маленькой дочерью, Ким Чжиён повсеместно слышит насмешки окружающих и обвинения в том, что «молодые мамыши» хорошо устроились в жизни, целыми днями бездельничают и гуляют с колясками. В какой-то момент она начинает терять саму себя и входит в образы окружающих ее людей, говорит голосами других людей. Обращаясь к словам автора книги, можем сказать: «Чжиён время от времени превращалась в других людей. Кто-то из них был жив, кто-то умер, но все они были знакомыми ей женщинами. Не важно, как это выглядело — это не было ни шуткой, ни притворством. Она становилась ими совершенно искренне, полностью и целиком» [Нэм Джу, 2016: 62]. Такое состояние Ким Чжиён беспокоит ее мужа, и он уговаривает жену отправиться к психиатру, чтобы начать лечение.

Сюжет базируется на ряде реальных событий, имевших место в Южной Корее. К примеру, в фильме мы видим, что в компании, где работала Ким Чжиён, женщины случайно узнают, что охранник установил на одном из этажей скрытые камеры в кабинках женского туалета, а сотрудники-мужчины просматривают заснятые кадры. Зная о происходящем, директор компании не предпринимает никаких мер. Позже зрители видят страх Ким Чжиён посещать общественные туалеты.

Киноистория о жизни Ким Чжиён, как и книга, вызвала бурные дискуссии в Южной Корее. Сильная отрицательная реакция была среди антифеминисток, некоторые из которых даже пытались обратиться к правительству с просьбой приостановить выпуск фильма. Часть мужской аудитории также пыталась создать негативный резонанс на фильм в социальных сетях, где, в отличие от киносайтов, не требуется предварительного просмотра фильма для последующего его обсуждения<sup>9</sup>. Мужчины увидели в романе и фильме «посягательство на традиционные ценности», посчитали, что автор «беспричинно драматизирует жизнь обычной корейской женщины и искажает реальную картину», а некоторые высказывались в таком духе: «Я согласен с тем, что сорокалетние и пятидесятилетние женщины чем-то жертвовали, но я не считаю, что женщины в возрасте двадцати и тридцати лет подвергаются дискриминации»<sup>10</sup>. Немалая доля критики выпала и на исполнителей главных ролей — актеров Чон Юми (Ким Чжиён) и Кон Ю (ее муж). Оба столкнулись с нелюбезными комментариями еще до того, как приступили к работе над своими ролями. «Я знаю, что различия во взглядах всегда существуют. <...> Я решил сыграть главную роль в фильме, содержащем, с моей актерской точки зрения, взгляды, которым я симпатизировал», — сказал после съемок Кон Ю<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Conran P. Kim Ji-young, born 1982. Silences Anti-Feminist Backlash in Powerful Debut // Korean Film Council. 2019. October 28. URL: <https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/reports.jsp?mode=VIEW&seq=559&blbdComCd=601008> (дата обращения: 18.06.2023).

<sup>10</sup> Госпожа Ким Чжи Ён, 1982 года рождения — отзывы о книге // LiveLib. URL: <https://www.livelib.ru/review/1489465-gospozha-kim-chzhi-en-rozhdennaya-v-1982-godu-te-nem-dzhu> (дата обращения: 18.06.2023).

<sup>11</sup> Lee J.-L. Despite Backlash, «Kim Ji Young» Stars Persevere: Adaptation of Controversial Book Aims to Help Start Conversations across Korea // Korea JoongAng Daily. 2019. September 30. URL: <https://koreajoongangdaily.joins.com/2019/09/30/movies/Despite-backlash-Kim-Ji-Young-stars-persevere-Adaptation-of-controversial-book-aims-to-help-start-conversations-across-Korea/3068503.html> (дата обращения: 18.06.2023).



Начиная с 2018 г. в Республике Корея был проведен ряд радикальных феминистских демонстраций против женоненавистнических практик. Движение «Избавься от корсета» состоит в основном из женщин, которые стремятся бросить вызов общепринятым стандартам красоты в южнокорейском обществе<sup>12</sup>. Кореянки выступают против использования декоративной косметики, окрашивания волос и косметических процедур (все эти практики весьма популярны в стране и приносят корпорациям огромные доходы). Подобные демонстрации получили широкую поддержку, и десятки тысяч молодых корейских женщин вышли протестовать против несправедливого обращения и предвзятых стандартов в их отношении. Радикальные феминистки проводят постоянные дебаты с корейскими мужчинами, недовольными «обратным сексизмом» из-за обязательной военной службы в Республике Корея. Также молодые корейцы настаивают на оправдании некоторых известных мужчин, обвиненных в сексуальных домогательствах. В эти дебаты был втянут и предыдущий президент страны Мун Чжэин, сказавший, что «такие проблемы, как горечь среди женщин, будут разрешены только тогда, когда мы сможем убедить их в том, что мы особенно уважаем чувства стыда и достоинства, связанные с женской сексуальностью»<sup>13</sup>. Многие корейские женщины остались недовольны этим заявлением и утверждали, что он сможет решить проблему женоненавистничества, если будет продолжать рассматривать женские демонстрации как выражение «горечи». Нынешний президент Юн Сокёль известен как сторонник более консервативных взглядов на вопросы гендерного равенства — накануне своих выборов он заручился поддержкой антифеминистов<sup>14</sup>.

Стоит обратить внимание на разницу между книгой Чо Намджу и фильмом режиссера Ким Доён. Книга написана строгим языком документального эссе: в ней хронологически представлены события из биографии главной героини Ким Чжиён, начиная с детства и юности и заканчивая взрослой жизнью, замужеством и болезнью. Усредненность главной героини и сходство ее жизни с жизнью многих кореянок подчеркиваются многочисленными ссылками на статистические данные, научные исследования, отчеты официальных органов управления Республики Корея и другие документы, описывающие статус корейской женщины в семье и обществе. Характерно, что Ким Чжиён обратилась к психиатру-мужчине, который, рассуждая о схожих сложностях в своей семейной жизни и воспитании сына-школьника, все же в самом конце, сожалея об уходе своей квалифицированной помощницы Суюн в декретный отпуск, думает: «Я позабочусь, чтобы та, кто придет вместо Суюн, была не замужем» [Нэм Джу, 2016: 65]. Фильм Ким Доён, напротив, отличается высокой эмоциональностью и художественностью, что во многом определяется выбором на главные роли популярных корейских актеров. Киноадаптация наполнена множеством психологических деталей, заставляющих зрителей сочувствовать Ким Чжиён и ее семье.

<sup>12</sup> Феминизм в Южной Корее — Feminism in South Korea // Викибриф. URL: [https://ru.wikibrief.org/wiki/Feminism\\_in\\_South\\_Korea](https://ru.wikibrief.org/wiki/Feminism_in_South_Korea) (дата обращения: 18.06.2023).

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Курмангалиева А. Антифеминист стал президентом Южной Кореи. Что ему помогло // Steppe. 2022. 10 марта. URL: <https://the-steppe.com/novosti/antifeminist-stal-prezidentom-yuzhnoy-korei-cto-emu-pomoglo> (дата обращения: 18.06.2023).

## Заключение

Корейский кинематограф второй половины 2010-х годов связан с появлением заметных режиссеров-женщин, рожденных в 1980-е годах — Юн Гын, Чон Гоун, Ким Бора и Ким Доён. Их фильмы вызвали сильный резонанс в стране и ознаменовали собой возникновение феминистской волны: они содержат в себе женский взгляд на гендерные отношения и неравенство в корейском обществе, и этот взгляд отличается от общепринятого. В данной статье проведен социологический анализ репрезентации выделенных в женском южнокорейском кинематографе таких тематик, как социализация девочек в Южной Корее, несправедливая практика предпочтения сыновей в семьях, гендерное неравенство в семье и в профессиональной сфере, роль отца и матери в воспитании детей, самоопределение женщин.

Во всех без исключения фильмах мы встречаем некатегоричный взгляд на гендерные отношения и неравенство. Режиссеры дают зрителю возможность как бы заглянуть за ширму приватной повседневности девочек и женщин разных времен без расстановки акцентов или моральных оценок. Тем не менее в этих фильмах гендерные отношения представлены как совокупность практик, закрепленных в южнокорейском обществе. Согласно структурно-конструктивистскому подходу в гендерных исследованиях, такого рода практики, так же как и модели властных взаимодействий, разделения труда, эмоциональных и сексуальных отношений и репрезентаций, существуют на индивидуальном, интеракционном и структурном (институциональном) уровнях [Здравомыслова, Тёмкина, 2015: 294]. На институциональном уровне ключевая роль принадлежит культуре и идеологии в формировании гендерных различий. Гендерные различия воспроизводятся в разных секторах социальной жизни: в семье, экономике, правовой сфере, образовательных и прочих учреждениях.

Режиссеры феминистской волны оставляют открытым вопрос о будущем гендерного неравенства в южнокорейском обществе, намечая противоречивые перспективы. Фильм Ким Доён «Ким Чжиён, 1982 года рождения» снят по одноименному литературному эссе Чо Намджу, однако оба произведения — книга и фильм — передают разные перспективы гендерных отношений. Книга предлагает пессимистичный сценарий, согласно которому вековые патриархальные устои глубоко укоренены в практики повседневной и профессиональной жизни Южной Кореи и будут меняться довольно долго и медленно. По Лоре Малви, женщина — это Другой, то есть она вынуждена довольствоваться второстепенным социальным статусом и считается подчиненной привилегированному положению мужчины как универсального субъекта [цит. по: МакДональд, 2018: 139]. Фильм режиссера Ким Доён сделан в духе феминистской концепции «обретения голоса», достижения героиней уверенной идентичности в личной и публичной сферах. Есть и более важное отличие: режиссер фильма изменила концовку, преобразовав психиатра-мужчину, не дававшего хороших прогнозов насчет состояния Ким Чжиён, на психиатра-женщину, полностью вылечившую главную героиню. В фильме Ким Чжиён, обретая свою самость, сначала дает отпор молодым офисным работникам, смеющимся над ней из-за пролитого по неловкости кофе, а в последних кадрах картины зритель видит, как она совсем окрепла и листает свою только

что изданную книгу-биографию. Эта же идея «обретения голоса» просматривается в фильме «Дом колибри» Ким Бора, главная героиня которого, Ынхи, с подачи учительницы китайского языка учится отстаивать себя и свои увлечения.

Вместе с тем фильмы женщин-режиссеров фокусируются и на очевидной обреченности нетипичных для корейского общества женских типажей. В картине «Маленькая принцесса» Чон Гоун со всей силой воздействия художественного произведения продемонстрировала отсутствие жизнестойкости типажа своей героини Мисо: она не может в полной мере противостоять жестким репрессивным практикам существования в южнокорейском обществе, где каждому предписано «быть как все», то есть стремиться к высокооплачиваемой работе, успешной семье и материнству. В конце фильма бывшие друзья Мисо, с которыми она играла в молодости в музыкальном коллективе, собираются и обсуждают ее преждевременную кончину. Такая же судьба постигла и учительницу китайского языка из картины «Дом колибри» Ким Бора — она не смогла приспособиться к школьному коллективу, где ее сочли «странной» и вынудили уволиться. В результате зрители узнают, что молодая учительница погибла при разрушении моста в Сеуле. Эти примеры свидетельствуют о том, что корейское общество, хотя и изменяется в плане пересмотра гендерных отношений и неравенства, все же по-прежнему функционирует в достаточно жестких рамках патриархальных представлений и конфуцианского наследия, согласно которым мужчины обладают большей свободой профессионального и личного самоопределения, им позволительно многое из того, за что женщинам приходится расплачиваться психическим расстройством и даже жизнью.

А. Ланьков, обращаясь к вопросу гендерного неравенства в Южной Корее, отмечает, что в настоящее время в стране разворачивается третий этап феминизма с присущими ему современными западными идеями [Ланьков, 2021: 320—321]. Тем не менее проблема занятости женщин и выравнивания заработной платы с мужчинами решается не в ходе борьбы за права, а в свете изменения демографической ситуации. Старение населения и низкая рождаемость неизбежно ведут к занятости женщин во всех сферах экономики. А масштабные изменения в практиках и институтах южнокорейского общества, в свою очередь, обеспечивают большее гендерное равенство.

## Список литературы (References)

Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск: Тесей, 2008. Agafonova N. A. (2008) General Film Theory and the Fundamentals of Film Analysis. Minsk: Tesey. (In Russ.)

Артюх А. Кинофеминизм: женщины-режиссеры XXI века (Основы кинокритики). СПб.: Петрополис, 2018.

Artyukh A. (2018) Cine-Feminism: Women Directors of the 21<sup>st</sup> century (Fundamentals of the Film Criticism). Saint Petersburg: Petropolis. (In Russ.)

Здравомыслова Е. А., Тёмкина А. А. 12 лекций по гендерной социологии. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015.

Zdravomyslova E. A., Temkina A. A. (2015) *12 Lectures on Sociology of Gender*. Saint Petersburg: EUSP Press. (In Russ.)

Кирьянов О. В. Южная Корея. М.: РИПОЛ-классик, 2021.

Kiryarov O. V. (2021) *South Korea*. Moscow: Ripol Classic Publishing House. (In Russ.)

Корте Г. Введение в системный киноанализ. М.: Издательство Высшей школы экономики, 2018. <https://doi.org/10.17323/978-5-7598-1103-9>.

Korte H. (2018) *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Moscow: HSE Publishing House. <https://doi.org/10.17323/978-5-7598-1103-9>. (In Russ.)

Ланьков А. Н. Корея: рывок в современность. Новосибирск: Издательство ИАЭТ СО РАН, 2021.

Lan'kov A. N. (2021) *Korea: A Breakthrough into the Present*. Novosibirsk: Institute of Archaeology and Ethnography Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences Publishing House. (In Russ.)

МакДональд К. Теория фильмов. Харьков: Гуманитарный центр, 2018.

McDonald K. (2018) *Film Theory. The Basics*. Kharkiv: Humanitarian Center. (In Russ.)

Модернизация Кореи: политика, экономика, общество, культура: коллективная монография / отв. ред. Р. К. Тангалычева. М.: ВЦИОМ, 2022.

Tangalycheva R. K. (ed.) (2022) *Modernization of Korea: Politics, Economics, Society, Culture*. Moscow: Russian Public Opinion Research Center. (In Russ.)

Нэм Джу Т. Госпожа Ким Чжи Ен, рожденная в 1982 году. М.: Эксмо, 2016.

Cho N.-J. (2016) *Palsip Yi Nyeon Saeng Kim Jiyeong*. Moscow: Eksmo. (In Russ.)

Тангалычева Р. К. Молодежные проблемы в южнокорейском кинематографе (на материале фильма Ли Чхандона «Пылающий») // Вестник Санкт-Петербургского университета. Социология. 2022. Т. 15. № 2. С. 155—171. <https://doi.org/10.21638/spbu12.2022.204>.

Tangalycheva R. K. (2022) *Youth Problems in South Korean Cinema (On the Material of Lee Chang-don's Film "Burning")*. *Vestnik of Saint Petersburg University. Sociology*. Vol. 15. No. 2. P. 155—171. <https://doi.org/10.21638/spbu12.2022.204>. (In Russ.)

Тюдор Д. Невозможная Корея: К-POP и экономическое чудо, драмы и культура на экспорт, феминизм по-азиатски и гендерные роли Дальнего Востока. М.: АСТ, 2019.

Tudor D. (2019) *Korea. The Impossible Country. South Korea's Amazing Rise from the Ashes: The Inside Story of an Economic, Political and Cultural Phenomenon*. Moscow: AST. (In Russ.)

Усманова А. От локального к глобальному: политика «культурных исследований» (международная конференция по Cultural Studies в Бирмингеме) // Топос. 2000. № 3. С. 161—165.

Usmanova A. (2000) *From Local to Global: The Policy of "Cultural Research"*. *Topos*. No. 3. P. 161—165. (In Russ.)

Хван А. Г. Очерки истории корейского кино (1903—2006). М.: Litres, 2021.

Khvan A. G. (2021) *Essays on the History of Korean Cinema (1903—2006)*. Moscow: Litres. (In Russ.)

Хонг Ю. *Корейская волна: как маленькая страна покорила весь мир*. М.: Бомбора, 2021.

Hong E. (2021) *The Birth of Korean Cool: How One Nation Is Conquering the World Through Pop Culture*. Moscow: Bombora. (In Russ.)

Ярская-Смирнова Е. Р. Гендер, власть и кинематограф: основные направления феминистской кинокритики // *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2001. Т. 4. № 2. С. 100—118. URL: <http://jourssa.ru/jourssa/article/view/1828> (дата обращения: 04.07.2023).

Iarskaia-Smirnova E. R. (2001) Gender, Power, and Cinema: The Main Directions of Feminist Film Criticism. *The Journal of Sociology and Social Anthropology*. Vol. 4. No. 2. P. 100—118. URL: <http://jourssa.ru/jourssa/article/view/1828> (accessed: 04.07.2023). (In Russ.)

Kaplan E. A. (ed.) (2000) *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press.

Lee S. (ed.) (2019) *Rediscovering Korean Cinema (Perspectives on Contemporary Korea)*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.

Mulvey L. (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*. Vol. 16. No. 3. P. 6—18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

Mulvey L. (2009) *Visual and Other Pleasures*. London: Palgrave Macmillan.

Nichols B. (1995) *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Penley C. (ed.) (1988) *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203699362>.