

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені В. Н. КАРАЗІНА
ФІЛОСОФСЬКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра теорії культури і філософії науки

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

Перший (бакалаврський) рівень вищої освіти

**Деконструкція гендерних стереотипів у кінотворчості Кетрін Бігелоу,
Софії Копполи, Ліни Данхем**

Виконала:

студентка 4 курсу групи **ОКВ-42**
денної форми навчання
першого (бакалаврського) рівня
спеціальності 034 – «Культурологія»
освітньо-професійної програми
«Візуальне мистецтво та
менеджмент культурних проєктів»

Олена Тесленко



Науковий керівник:

доктор філософських наук, професор
Титар Олена Володимирівна

Рецензент:

канд. філос. н., доцент НТУ «ХПІ»
Фрадкіна Наталія Володимирівна

Підсумкова оцінка: за національною
шкалою:

кількість балів: _____

Підпис керівника _____

Кваліфікаційну роботу захищено на засіданні Екзаменаційної комісії
Протокол № 4 від « 18 » червня 2025 р.

Голова Екзаменаційної комісії _____ ЛИСЕНКОВА В.В. _
(підпис) (прізвище та ініціали)

Харків – 2025

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ У КІНО

- 1.1 Історія розвитку та еволюція гендерних стереотипів у кінематографі
- 1.2 Теоретичні підходи до аналізу гендерних стереотипів (феміністська теорія, квір-теорія, постструктуралізм).
- 1.3 Гендерні стереотипи та їх вплив на формування ідентичності глядачів
- 1.4 Методологія дослідження гендерних стереотипів у кіно
- 1.5. Висновки до Розділу 1

РОЗДІЛ 2.ДЕКОНСТРУКЦІЯ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ У КІНОТВОРЧОСТІ КЕТРІН БІГЕЛОУ ТА СОФІЇ КОППОЛИ

- 2.1. Ранні роботи Кетрін Бігелоу та перші спроби переосмислення маскулінності (аналіз фільмів «Без любові», «Блакитна сталь») Деконструкція традиційних гендерних ролей у бойовиках та трилерах Бігелоу («На гребені хвилі», «Дивні дні»)
- 2.2. Образ сильної жіночої постаті в фільмах Кетрін Бігелоу та його вплив на глядацьке сприйняття гендеру («К-19») Особливості візуальної мови та режисерських прийомів Кетрін Бігелоу у контексті деконструкції гендерних стереотипів
- 2.3 Авторський погляд Софії Копполи на гендер на ідентичність. Дослідження жіночої суб'єктивності та внутрішнього світу у ранніх фільмах Софії Копполи («Самогубства незайманих», «Труднощі перекладу»)
- 2.4. Еволюція жіночих образів у творчості Копполи: від відчуженості до самопізнання («Марія-Антуанетта», «Дещо»)
- 2.5. Гендерні аспекти слави, гламуру та масової культури у фільмах Софії Копполи («Елітне суспільство»). Особливості наративу та атмосфери у фільмах Копполи як засіб розкриття гендерних питань
- 2.6. Висновки до Розділу 2

РОЗДІЛ 3. ІРОНІЯ ТА САМОІРОНІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТИ ДЕКОНСТРУКЦІЇ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ У ТВОРЧОСТІ ЛІНИ ДАНХЕМ

3.1. Автобіографічність та її роль у дослідженні жіночого досвіду без прикрас (аналіз серіалу «Дівчата»). Деконструкція стереотипів про жіночу сексуальність, тілесність та вразливість у творчості Данхем

3.2. Зображення негероїчних жіночих персонажів та їхньої боротьби з гендерними очікуваннями. Використання гумору та самоіронії як стратегії критики гендерних норм

3.3. Вплив творчості Ліни Данхем на сучасний дискурс про жіночу ідентичність та гендерні стереотипи у медіа

3.4. Висновки до Розділу 3

РОЗДІЛ 4. ПРОЄКТ КІНОВЕЧОРА «ГЕНДЕРНІ ПАЗЛИ: ТРИ ПОГЛЯДИ НА КІНО»

4. 1. Детальний план виставки за зонами режисерок.

4.2. Технічне забезпечення і просування кіновечора.

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ВСТУП

Актуальність. Події, які відбулися в минулому столітті за участю відомих жінок, стали справжнім викликом гендерної нерівності і показали роль жінок у формуванні сучасного кінематографа і мистецтва. Їх досягнення дали розуміння ролі жінок в суворому «нежіночому» світі. Як формуються засобами мистецтва засоби жіночого сприйняття самих себе вивчає гендерна та феміністична теорія. Водночас останнім часом відбувається справжня революція в сучасному кінематографі, завдяки якій жінки позбуваються реноме «другої статі» і заслужено займають перші позиції у суспільстві. Це боротьба як проти нав'язаних стереотипів чоловічої зверхності, так і боротьба з внутрішніми комплексами жінок засобами кіномистецтва і кінопредставництва.

Ступінь дослідження, теоретична та методологічна основа роботи. Дослідженням суспільних стереотипів, які часто спонукають жінок діяти відповідно до статево-рольових сценаріїв, що передусім є патріархальними, були розпочато наприкінці ХХ століття. Саме тоді народився термін «Гендер» як категорія культурно-історичного аналізу. Поява гендерних і феміністичних досліджень була зумовлена зміною ролі жінок в суспільстві. Жінки нарівні з чоловіками почали впровадження багатьох суспільних ініціатив, починаючи з акції протестів (зокрема, афроамериканок), і закінчуючи досягненнями в кінематографі, коли вони отримують змогу бути визнані як відомі режисери. Згодом все це дало суспільний поштовх та зробило видимою роль жінок. Так Кетрін Бігелоу отримує Оскара, Софія Коппола визнання як сильного авторського філософського режисера, а Лена Данхем визнання у багатьох ролях у сучасній кіно та телеіндустрії.

В середині 1970-х років революційним у виокремленні гендерних стереотипів стала книга Сімони де Бовуар «Друга Стать» [], що розглядає

чотири типи жіночого підпорядкування у суспільстві та можливості їм протидіяти.

В 1980-1990-х роках гендерні стереотипи вже пов'язують з расовими та соціально-культурними уявленнями, зазначають, що деякі маргіналізовані групи можуть відчувати сильніші тиск цих стереотипів, це, наприклад, роботи белли хукс [6] і Джудит Батлер [1; 10]. Зокрема робота Дж. Батлер «Гендерний клопіт» [1] вносить принципово нове розуміння гендерних стереотипів та самого процесу «гендерної бентеги» щодо жіночого у суспільстві.

Ця тема стає предметом уваги кінематографістів та особливих феміністичних студій нового кінематографа (наприклад, журнали «Камера Обскура» [25], «Феміністська теорія», «Феміністичні Студії», «Фронтіри: Журнал Жіночих Студій», «Феміністичні Медіа Студії» [21], «МАІ: Фемінізм і Візуальна Культура»).

Окремо постає питання вираження або опір гендерним стереотипам засобами кінопоетики. Це роботи С. Кобб [11], І. Таскер [11, 44-46], Б. Еттінгер [17], М. Гаррод [25] М. Хомлунд [27-28], М. Наш [36], А. Смелік [41].

Водночас питання деконструкції гендерних стереотипів постмодерними засобами (зокрема іронії, гіперреалістичності, міксування) у творчості Кетрін Бігелоу, Лени Данхем та Софії Копполи залишаються розкритими не достатньо. Питання поєднання у кінематографі постмодернізму та метамодернізму [47] ще більше загострює цю невирішену наукову проблему.

Об'єкт дослідження. Світовий кінематограф як відображення ролі жінок в розвитку світогляду і культури (остання чверть XX- перша чверть XXI століття).

Предмет дослідження «жіночий» феміністичний кінематограф

Мета - дослідити роль жінок у формуванні нової кінематографічної спадщини на прикладі деконструкції «чоловічого» погляду режисера у таких режисерок як Кетрін Бігелоу, Лена Данхем та Софія Коппола.

Новизна наукових результатів дослідження. Проаналізовано становлення нових засобів деконструкції старих гендерних ролей в сучасному

кінематографі («голівудський» стандарт та його підрив Кетрін Бігелоу, авторський експериментальний кінематограф Софії Копполи, телесеріал Лени Данхем як наймасовіший жанр, що може дійти до оселі кожної жінки і докорінно змінити її життя на краще), завдяки чому формуються сучасні жінки-лідери, жінки, що не бояться відповідати на виклики часу у професії, родинному житті, повсякденному побуті і екстремальних ситуаціях) та як переосмислення старих форм суспільного утиску та їх ролі відображається в мистецтві.

Методологія дослідження. Під час дослідження використовується аналітичний метод, історично-порівняльний метод, метод гендерного аналізу, а також роботи науковців з гендерної теорії, феміністичних і постмодерних проблем, фільм стаді, істориків мистецтва, культурологів та кінокритиків.

Структура роботи. Робота складається з вступу, чотирьох розділів, висновків, списку літератури, що нараховує 47 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ У КІНО

1.1 Історія розвитку та еволюція гендерних стереотипів у кінематографі

Історія розвитку та еволюція гендерних стереотипів у кінематографі є глибоким відображенням мінливих соціальних, культурних та політичних ландшафтів. Від самого зародження кіно, як нового засобу розповіді історій, воно неминуче стало віддзеркалювати, а часто й увічнювати, панівні на той час уявлення про чоловічу та жіночу ролі, їхні очікувані моделі поведінки, емоції та сфери діяльності. У перші десятиліття існування кінематографу, коли суспільні норми були більш жорсткими та ієрархічними, екранні образи чоловіків і жінок були переважно одномірними та чітко розмежованими. Чоловіки, як правило, уособлювали силу, владу, раціональність та активну дію, часто постаючи в ролях лідерів, захисників, представників професій, що вимагали фізичної або інтелектуальної переваги. Жінки ж найчастіше зображувалися у сфері дому та сім'ї, як емоційні, пасивні, залежні від чоловіків, їхньою головною метою часто було представлено пошук шлюбу та материнство.

Поширеним тропом раннього кіно був образ «дівчачої в біді», яка потребувала мужнього рятівника, що не лише підкреслювало жіночу безпорадність, але й зміцнювало уявлення про чоловічу силу та героїзм як належну норму. Водночас, вже на світанку кінематографу з'являються і складніші, часто контрверсійні жіночі образи, такі як «фатальні жінки». Ці персонажі, хоч і були відхиленням від традиційної «добродішної» жіночої ролі, часто зображувалися як аморальні та руйнівні сили, що використовують свою сексуальність для маніпуляцій, тим самим підтверджуючи страхи щодо жіночої незалежності та сексуальності, контрольованої не чоловіками.

Період так званої «золотої ери Голівуду» (1930-ті – 1950-ті роки) характеризується подальшою кристалізацією гендерних стереотипів. Чоловіки на екрані майже безальтернативно поставали як сильні, мужні, емоційно стримані годувальники сім'ї, чиї амбіції та досягнення визначали їхню цінність. Жіночі персонажі, за рідкісними винятками, відігравали другорядні ролі, часто обмежуючись функціями підтримки чоловічих сюжетних ліній, будучи об'єктами романтичного інтересу або втіленням домашнього затишку. Навіть у комедіях, де іноді відбувалися спроби підірвати гендерні очікування, фінал, як правило, повертав усе до усталених норм. Значний вплив на зображення гендерних ролей у цей період мав так званий «Кодекс Гейза», який накладав жорсткі обмеження на зображення сексуальності, насильства та інших тем, що могли б підірвати консервативні суспільні цінності, зокрема й щодо ролі жінки в суспільстві.

Соціальні та культурні зрушення 1960-х та 1970-х років, зокрема підйом феміністичного руху, справили помітний вплив на кінематограф. Починають з'являтися фільми, в яких жінки зображуються більш незалежними, активними, такими, що борються за свої права та кидають виклик усталеним гендерним стереотипам. З'являються жіночі персонажі з власними цілями та амбіціями, що виходять за межі ролі дружини та матері. Водночас, зображення чоловіків також починає зазнавати певної еволюції, хоча домінуючими все ще залишаються образи сильних та мужніх героїв, проте з'являються спроби показати їхню вразливість та емоційність.

У 1980-ті та 1990-ті роки спостерігається подальше зростання кількості жіночих персонажів у головних ролях, особливо в жанрах, які раніше вважалися «чоловічими», таких як бойовики та наукова фантастика [19, с.110-160]. Проте, нерідко ці персонажі все ще були надмірно сексуалізовані або їхня сила та незалежність подавалися крізь призму чоловічого погляду. Паралельно з цим продовжуються спроби дослідження складності чоловічої ідентичності, з'являються фільми, що показують чоловіків, які відчувають сумніви, страхи

та виявляють емоційність, що раніше вважалося неприйнятним для маскулінного образу.

Сучасний кінематограф (початок ХХІ століття – до сьогодні) характеризується значно більшою різноманітністю у зображенні гендерних ролей. Зростає усвідомлення важливості гендерної рівності та інклюзивності в суспільстві знаходить своє відображення і на екрані. З'являється все більше фільмів, де жінки є не просто об'єктами чоловічої уваги, а складними, багатогранними особистостями з власними мотиваціями, цілями та історіями. Зображення чоловіків стає ще більш нюансованим, допускаючи широкий спектр емоцій, вразливості та відхід від жорстких маскуліnnих стереотипів.

Активно обговорюються та піддаються критиці застарілі гендерні стереотипи, а також проблема недостатнього представництва жінок та представників ЛГБТК+ спільноти як перед камерою, так і за нею. Важливу роль у процесі руйнування стереотипів відіграє зростання кількості жінок-режисерок, сценаристок та продюсерок, які пропонують нові, більш інклюзивні погляди на гендерні ролі та історії.

Вплив гендерних стереотипів у кінематографі є надзвичайно потужним, оскільки кіно як візуальне мистецтво має здатність глибоко проникати у свідомість глядачів, формуючи їхні уявлення про світ та місце в ньому чоловіків і жінок [19]. Стереотипні образи можуть обмежувати можливості самоідентифікації, нав'язувати нереалістичні очікування, сприяти упередженням та дискримінації [21].. Водночас, кінематограф має величезний потенціал для руйнування цих стереотипів, показуючи різноманітні та складні гендерні ідентичності, сприяючи розвитку емпатії та розуміння, а також наближаючи суспільство до більш інклюзивних та справедливих норм [11; 22; 31]. Незважаючи на значний прогрес, процес еволюції гендерних стереотипів у кіно є безперервним, і певні застарілі уявлення все ще знаходять своє відображення на екрані. Подальший розвиток кінематографу, ймовірно, буде спрямований на створення ще більш автентичних, різноманітних та

нестереотипних зображень чоловіків та жінок, а також на розширення представництва інших гендерних ідентичностей [31], відображаючи зростаючу складність та багатогранність гендерного спектру в сучасному світі.

1.2 Теоретичні підходи до аналізу гендерних стереотипів (феміністська теорія, квір-теорія, постструктуралізм)

Існує кілька ключових теоретичних підходів, які використовуються для аналізу гендерних стереотипів, кожен з яких пропонує власну оптику та інструменти для розуміння їхнього формування, функціонування та впливу. Серед найвпливовіших – феміністська теорія [26; 27], квір-теорія [41; 44] та постструктуралізм [8; 9].

Феміністська теорія є, мабуть, найдавнішим і найширшим теоретичним напрямом, що займається питаннями гендеру. У контексті аналізу гендерних стереотипів, феміністська теорія розглядає їх як соціально сконструйовані уявлення про чоловічі та жіночі якості, ролі та поведінку, які використовуються для підтримання гендерної ієрархії та патріархальних владних структур.

Основні положення феміністської теорії щодо гендерних стереотипів включають: соціальне конструювання гендеру та його деконструкція, виявлення владних механізмів та насильства [3]., представленість влади у репрезентаціях.

Зокрема при соціальному конструюванні гендеру та його постмодерністській реконструкції феміністки наголошують, що гендер є не біологічно визначеною категорією, а соціальним конструктом [8], який формується через виховання, соціалізацію, культурні норми та інститути, включаючи засоби масової інформації, такі як кінематограф. Гендерні стереотипи є ключовим елементом цього процесу, нав'язуючи певні

очікування щодо того, як чоловіки та жінки повинні виглядати, поводитися та які ролі виконувати.

Феміністська теорія розглядає гендерні стереотипи як інструмент підтримки чоловічої влади, ієрархії та підпорядкування жінок. Найпоширенішою позицію патріархату є легітимація насильства. Стереотипні уявлення часто приписують чоловікам позитивні якості, такі як сила, раціональність, незалежність, лідерство, тоді як жінкам – емоційність, пасивність, залежність, орієнтацію на дім та сім'ю. Ці бінарні опозиції не є нейтральними, а відображають та легітимізують нерівний розподіл влади та ресурсів між чоловіками та жінками.

Розмірковуючи на тему специфічної риторики насильства, що пронизує дискурс вчених, котрий опису їх зіткнення з невідомим, феміністкий епістемолог Евелін Фокс Келлер знаходить періодично повторювані мотиви завоювання, господству та агресії, що «відображає початкове суперечливе відношення до об'єктів досліджень» [34, с. 18]. При цьому має місце ототожнення наукового мислення та її логіки з чоловічим началом, а предмети науки – з жіночими. В зв'язку з цим відмічається спільний характер насильства над жінкою та насильства над природою.

Гендерні стереотипи навязують це насильство як результат панування чоловічого начала та патріархату.

Феміністська інтерпретація насильства важлива у даний момент. Цей аналіз важливий тому, що проектує метафору насильства та патріархату на різноманітні буденні ситуації, розширюючи його тлумачення, дезавуюючи евфемізми, тобто називаючи його таким, феміністські теоретики роблять насильство видимим [14]. А зв'язуючи насильство з видимим, відкривають нову сферу досліджень – насильство у сфері кінематографу та візуальних практик [28].

Насильство є одним з найбільш архаїчних культурних топосів, перенасичених значеннями та перевантажних історією [23]. Способи медіації

та репрезентації насильства, його перехід із реального у символічний модус існування заслуговують не меншої уваги, ніж онтологічне насильство.

Дослідження «риторики насильства», що було проведено Мішелем Фуко [3], Терезою де Лауретіс [28] та іншими теоретиками, показують, що уява про насильство, що присутнє в різноманітних соціальних інститутах, не існувало до тих пір, доти не з'явилося та не закріпилося в юридичному побуті поняття «насильства», що мого відноситися до того чи іншого виду насильства. Введене М. Фуко поняття «риторика насильства» [3] означає порядок мови, що конструє насильство, називає так одні типи поведінки та явища та ігнорує інші. Тим самим конструються об'єкти а суб'єкти насильства, а в наслідок цього і насильство як соціальний факт.

Для пояснення механізмів влади та насильство важливо зрозуміти механізми їх виникнення та функціонування. Ритуальне жертвопринесення засноване на заміщенні.

Розглянемо теорію Рене Жирара, що змальовує загальний механізм насильства. Перехитрити насильство можна лише остільки, оскільки йому надають якийсь відвідний шлях, дають хоч чимось вгамувати голод. Звертаючись на принесену жертву, насильство втрачає з уваги спочатку намічений об'єкт. Жертовне заміщення передбачає певну ступінь помилки, нерозуміння. Поки є жертвоприношення, воно не може зробити явним те зрушення, на якому засновано. Але воно не повинно і остаточно забувати ні вихідний об'єкт, ні перехід від цього об'єкта до реально заколення жертви – «інакше заміщення взагалі зникне і жертвопринесення втратить дієвість» [23; р. 39].

У жертвопринесенні є реальна функція, а проблема заміщення ставиться на рівні всього колективу. Жертва не заміщає того чи іншого індивіда, що знаходиться під особливою загрозою, – вона одночасно і заміщає відразу всіх членів спільноти, і відразу їм всім приноситься. Жертвопринесення захищає відразу весь колектив від його власного насильства, воно звертає весь колектив проти жертв, йому самому сторонніх. Жертвопринесення фокусує на

жертві повсюдні початки розбрату і розпорошує їх, пропонуючи їм часткове задоволення.

Віруючі не усвідомлюють і не повинні усвідомлювати роль насильства. Ясно, що це нерозуміння забезпечується в першу чергу теологією жертвоприношення.

Р. Жирар стверджує, що подібні ритуали регулюють внутрішнє насильство: жертвоприношення намагається усунути чвари, суперництво, заздрість, сварки між побратимами, відновлює в колективі гармонію, посилює соціальну єдність.

Автор також стверджує, що між людським і тваринним жертвоприношенням немає принципової різниці. Більш того, дуже часто вони синоніми. Головне, що будь-яка жертва – навіть тваринна – повинна бути схожа на тих, кого заміщає. Але ця подібність не повинно доходити до повного уподібнення, не повинно призводити до катастрофічної плутанини. Можна стверджувати, що в масовій культурі та ранньому кінематографі такою жертвою мала бути фігура жінки, ті зміни, що відбулись в кіно за останні 30-40 років говорять не тільки про мистецький, але і загальний епістемологічний зсув щодо гендерних стереотипів, де роль жінки з жертви перетворюється на самостійну істоту і навіть лідера.

Якщо розглянути асортимент, утворений жертвами в загальній панорамі людських жертвоприношень, то начебто вийде вкрай різномірний список. Тут і військовополонені, і раби, і діти, і жінки, і ті, що не вступили в шлюб, молоді люди, і інваліди, і покидьки суспільства. Нарешті, в деяких суспільствах це цар.

У цього списку є спільний знаменник, його можна звести його до єдиного критерію. «Перш за все туди входять ті, хто не належить або ледь належить суспільству: військовополонені, раби» [23; р.49]. У більшості первісних товариств діти і ще не пройшли ініціацію молоді люди теж не належать громаді – вони практично не мають прав і обов'язків. У суспільстві початку ХХ століття, коли об'єктивація жінки досягає піку, такими об'єктами,

на наше переконання, мали бути і жінки. «Таким чином, ми поки що маємо справу із зовнішніми або маргінальними категоріями», – пише Р. Жирар – «які не можуть встановити з суспільством того ж зв'язку, як той, яким пов'язані між собою його члени» [23; р.54]. Повної інтеграції майбутньої жертви в співтовариство заважає її положення іноземця або ворога, або вік, або рабський стан. Або положення «Другої Статі» (Сімона де Бовуар) [5].

Між колективом та ритуальними жертвами відсутній певний тип соціальної зв'язку – той зв'язок, через який не можна застосувати насильство проти індивіда, що не піддаючи репресіям з боку інших індивідів, його близьких, які вважають своїм обов'язком помститися за нього.

Таким чином, «помста – це нескінченний, вічний процес» [23; р. 44]. Зокрема, на нашу думку, він проявився у фемінізмі першої і другої хвилі, у подоланий вже епістемологічно і соціально-культурно у фемінізмі третьої хвилі. Всякий раз, як вона виникає в якійсь точці спільноти, вона хоче поширитися і заволодіти всім соціальним організмом. «Вона може привести до справжньої ланцюгової реакції з наслідками, які, в суспільстві обмежених розмірів, дуже скоро стають фатальними» [23; р. 45]. Множення кар ставить під питання саме існування суспільства. Тому помста всюди знаходиться під найсуворішим заборонаю. «Якщо помста – це нескінченний процес, то нею насильства не зупиниш; навпаки, зупинити потрібно саму помста» [23; р. 45].

Загрозу помсти усуває лише справедлива судова система, на думку теоретика, з якої ми цілком погоджуємось, ще одну вказівку на жертвопринесення «можна спостерігати у тому факту, що воно занепадає там, де встановлюється судова система», це зокрема Греція і Рим [23; р. 46].

Вона не пригнічує помсту: вона чітко обмежує її єдиним покаранням, виконання якого покладається на спеціально призначену для цього верховну владу. При цьому рішення суду замінюють соціально-культурну роль помсти. В наших історично-культурних паралелях, лише коли феміністські завдяки суду і законодавству досягли належного стану в суспільстві, вони стають

видимими в соціальній системі, а отже і в мистецтві кінематографу, що відображає наймасовіші очікування та стереотипи.

Закладений в каральній системі принцип справедливості нічим по суті не відрізняється від принципу помсти. В обох випадках діє один і той же принцип – тобто принцип взаємності насильства, принцип відплати. У первісних суспільствах немає радикальних засобів проти насильства, немає безпомилкового лікування, коли рівновагу порушено. Автор допускає, що першорядну роль гратимуть заходи не виправні, а профілактичні.

Саме тут ми і зустрічаємо знову запропоноване вище визначення жертвопринесення, яке описує його як профілактичний інструмент в боротьбі з насильством. Судова система, починаючи з того моменту, коли її панування стає неподільним, приховує свою функцію.

Але також у сучасному кінематографі та телевізійних шоу може повторватися повернення до досудової системи справедливості

«Історики одностайно поміщають грецьку трагедію в період переходу від архаїчного релігійного пристрою до пристрою більш «сучасному», державному і правовому, що йде йому на зміну» [23, р 76]. Перш ніж перейти в стадію занепаду, архаїчний порядок пройшов етап відносної стабільності.

Стабільність обряду, а саме обряду жертвопринесення гарантує стабільність самої системи суспільства, де змушене насильство протистоїть насильству усіх проти усіх, коли одна група, наприклад, патріархатно налаштовані чоловіки, приносять у жертву іншу групу, наприклад, жінок, то тим самим одна група щадить себе, підтримуючи так званий «чоловічий заколот». Рене Жирар стверджує, що коли б такого не відбувалось, то всі нищили в усіх, чоловіки, в тому числі, чоловіків. Але подальші роботи з постмодерну та метамодерну, говорять, що цей постійний механізм жертвопринесення може бути подоланий на спільну користь.

В жертвних товариствах реагують жертвопринесенням на будь-яку критичну ситуацію, але трапляються кризи, які, мабуть, пов'язані з ним абсолютно особливим чином. Такі кризи завжди ставлять під загрозу єдність

спільноти, вони завжди відзначені розбратами і чварами. Чим гостріше така криза, тим дорожочінній повинна бути жертва. У цих суспільствах бід, до яких може привести насильство, такі великі, а засоби проти них так ненадійні, що на перший план виходить профілактика: «царина профілактики – це перш за все царина релігії» [23; р. 81]. Насильство і священне нероздільні. Релігія завжди прагне заспокоїти насильство, перешкодити його вибуху. Релігійне і моральна поведінка прагне забезпечити ненасильство безпосереднім чином в повсякденному житті і часто опосередкованим чином в житті ритуальному, через парадоксальне посередництво насильства. Жертвопринесення в кінцевому рахунку включається до загального складу морального і релігійного життя – але досягається ця кінцева мета шляхом різкого відходу від нормального перебігу життя.

Рене Жирар вводить поняття «ритуальної нечистоти» [23; р. 99], коли виникає протистояння, «двоє б'ються», то це вже підстава ритуальної нечистоти, ці двоє вже «нечисті». Такими двома, на нашу думку, стоять протистояння чоловік і жінка у різних дискурсах ХХ століття, в тому числі феміністичному та постфеміністичному. Так, ця «нечистота заразна» [23; р. 99], але без цього протистояння патріархального і феміністичного дискурсу ми б не мали усіх досягнень у боротьбі за свої права і представництва у жінок ХХІ століття.

Для Жирара важливо констатувати, що в традиційних суспільствах залишатися поруч з «нечистим» означає піддаватися ризику потрапити до суперечки. Щоб уникнути нечистоти, тобто контакту з насильством, зарази цього насильства, є лише один вірний засіб, а саме піти з місця події. Автор зазначає, що тут немає ніякої ідеї боргу, ніякого морального заборони. Небезпека скверни є «страшна небезпека», до неї готові тільки ті, хто вже «просякнутий нечистотою, осквернений» [23; р. 102].

При цьому навіть мимовільний контакт з нечистим заражує, робить нечистим, ще більше це стосується насильницького контакту. В архаїчному суспільстві, на переконливу думку Р. Жирара, існує «радикальне насильство»

і усі спроби побороти «нечистоту» також можна сприймати з точки зору уникнення цієї ескалації насильства, тому жертвопринесення нібито має стати «найменшим» злом, виправданим злом, щоб уникнути цього радикального насильства.

Звідси суспільства виробляють здатність до класифікації та ієрархізації, яка відбивається у системі гендерних стереотипів, що є однією з найусталеніших у суспільствах, в тому числі сучасних. Сакральне мислення, що затверджується таким чином, бореться за незмінність такої гендерної стратифікації, бо найменша зміна може в цілому зруйнувати жертвну систему, нібито перетворити суспільство на суцільний хаос і анархію.

Для підтримання життєздатності системи ієрархій повинна не порушуватись постійна практика жертвопринесень, наприклад, у жертву має приноситься один і той самий тип істот, наприклад, жінка чи незаймана дівчина.

Всі сторони жертвопринесення жорстко закріплені звичаєм. Нездатність адаптуватися до нових умов характерна і для релігії взагалі. Часто сюжети з елементом вітимності повинні затвердити існуючу систему гендерних стереотипів.

Буде зрушення йти в напрямку «занадто» або в напрямку «недостатньо», підсумок врешті-решт виявиться один: усунення насильства не відбувається, конфлікти множаться, небезпека ланцюгової реакції зростає.

Якщо розрив між жертвою і громадою стане занадто великий, жертва не зможе притягувати насильство до себе: «жертвоприношення перестане бути «хорошим провідником» в тому сенсі, в якому той чи інший метал називають хорошим провідником електрики» [23; р. 113]. Якщо, навпаки, між ними встановиться занадто велика безперервність, насильство буде циркулювати занадто легко в обох напрямках. Жертвопринесення втратить характер священного насильства і «змішається» з насильством нечистим, перетвориться в його відвертого співучасника, в його відображення або навіть в його детонатор.

Жертвопринесення вже непридатне для свого завдання і, навпаки, збільшує потік нечистого насильства, який воно вже не в силах направити в необхідне річище: «механізм заміщень божеволіє, і істоти, яких жертвоприношення мало захистити, стають його жертвами» [23; р. 117].

У рамках феміністської теорії існують різні напрями (ліберальний фемінізм [34, 44-46], радикальний фемінізм [14], соціалістичний фемінізм [17], інтерсекційний фемінізм тощо), які пропонують різні пояснення причин виникнення та функціонування гендерних стереотипів, а також різні стратегії їх подолання. Наприклад, інтерсекційний фемінізм [1; 6; 16] звертає увагу на те, як гендерні стереотипи перетинаються з іншими формами соціальної нерівності, такими як раса, клас, сексуальність, інвалідність, створюючи унікальні та складні системи утиску.

Феміністська критика активно аналізує, як гендерні стереотипи відтворюються та підсилюються в культурі та мистецтві, включаючи кінематограф, найбільше феміністську критику цікавить візуальна репрезентація [12; 35], те, що така репрезентація збудована навколо чоловічого погляду та задоволення чоловіка [35]. Вона виявляє стереотипні образи жіночих та чоловічих персонажів, досліджує їхні функції в наративі та їхній вплив на глядачів. Феміністські кінокритикині також звертають увагу на відсутність або спотворене зображення жіночого досвіду та перспектив.

Квір-теорія є міждисциплінарним підходом, що виник у 1990-х роках під впливом постструктуралізму та феміністської думки. Квір-теорія ставить під сумнів бінарні опозиції, які лежать в основі традиційного розуміння гендеру та сексуальності (чоловік/жінка, гетеросексуал/гомосексуал), і розглядає їх як соціально сконструйовані та нестабільні.

У контексті аналізу гендерних стереотипів, квір-теорія пропонує такі ключові ідеї як перформативність гендеру та деконструкція бінарностей.

Пропонуються різноманітні, в тому числі візуальні, принципи деконструкція бінарностей: Квір-теорія піддає критиці жорсткі бінарні категорії гендеру та сексуальності, показуючи їхню штучність та обмеженість.

Гендерні стереотипи часто ґрунтуються на цих бінарностях, приписуючи певні якості та поведінку виключно чоловікам або жінкам. Квір-теорія прагне розхитати ці усталені категорії, показуючи, що гендер та сексуальність є більш плинними, різноманітними та перформативними.

Спираючись на роботи Джудіт Батлер [1; 10], квір-теорія розглядає гендер не як внутрішню сутність, а як набір повторюваних практик та виступів, які формують наше розуміння гендеру та підтримують гендерні стереотипи. Через постійне відтворення певних моделей поведінки, одягу, мови тощо ми конструємо та підтримуємо уявлення про "чоловіче" та "жіноче" [37; 38].

Цікавим з методологічної точки зору є розгляд квір як соціально-культурного опору. Квір-теорія часто розглядає "квір" не лише як ідентичність, але й як позицію опору нормативним уявленням про гендер та сексуальність. Квірні практики та репрезентації можуть свідомо порушувати гендерні стереотипи, підриваючи їхню владу та відкриваючи простір для альтернативних способів розуміння себе та інших, це зокрема «номадична ідентичність» Розі Брайдотті [8].

Квір-теорія в аналізі нормативностей досліджує, як гендерні стереотипи функціонують як частина ширшої системи соціальних норм, які регулюють та дисциплінують тіла та поведінку. Вона аналізує, як ці норми створюють ієрархії та виключають тих, хто не відповідає стереотипним уявленням про "нормального" чоловіка чи жінку.

Постструктуралізм [4; 30] є філософським та теоретичним напрямом, який виник як критика структуралізму. Він наголошує на нестабільності значень, множинності інтерпретацій та ролі влади у формуванні знання та ідентичностей.

У контексті аналізу гендерних стереотипів, постструктуралізм пропонує такі важливі ідеї як децентрація суб'єкта та заміну суб'єкта симулякром [30].

Постструктуралізм ставить під сумнів ідею стабільного та автономного суб'єкта. Гендерна ідентичність, з цієї точки зору, не є чимось внутрішньо

притаманним, а формується під впливом дискурсів, мови та соціальних структур. Гендерні стереотипи є частиною цих дискурсів, пропонуючи певні "готові" ідентичності для чоловіків та жінок.

Присутності розбіжність між формою і змістом описано ще Платоном [15]. За твердженням Платона, істина лежить поза репрезентацією. У сфері видимого, в області репрезентацій не все є відображенням первинного, не всі копії відсилають нас до ідей. Думка Платона полягає в тому, що деякі відображення не мають оригіналу, тобто того, що вони відображають [15]. За ними не стоїть тотожність з оригіналом, а отже їх подібність – це уявне. Саме в цьому лежить платоновське розрізнення Ейкона і Ейдолона: перший - подібний до ідеї, завдяки сутнісній причетності, другий - подібний ідеї лише зовнішнім чином, тоді як глибинно він їй чужий [15].

Суб'єкт буде таким, яким хоче бути сприйнятим. Це було дуже важливе для полеміки Платона з софістами. Філософія софістів передбачала можливість доказу будь-якої тези, як наслідок ідеї того, що правда це те, що доказується у спорі.

Принципова відмінність справжньої копії від фантазма полягає саме в тому, що копія відсилає до істини, а симулякр - до іншого.

Платон у творі «Софіст» і вводить різницю між копією та симулякром. Він виділяє два види мистецтва наслідування: перше він називає мистецтвом творити образи, а друге - мистецтвом творити лише подоби. Ці примари, за Платоном, здаються прекрасними, але «не виходить при цьому з прекрасного» [15, р. 46].

Таким чином ми бачимо, що симулякр це не просто копія, а копія копії, яка не має під собою підстави для істини, але має підставу форми.

Дельоз, переказуючи концепцію Платона, формулює тріаду - першооснова, об'єкт, претендент: де претендент хоче заволодіти об'єктом, але може це зробити, тільки маючи причетність до основи. Дельоз ілюструє це двома яскравими прикладами: «батько, дочка, наречений» і «справедливість, якість бути справедливим, справедлива людина» [15, р. 55].

Звідси ж Дельоз виводить і поняття помилкового претендента, який бажає мати об'єкт в обходячи першооснову. Ідею помилкового претендента Дельоз також пояснює неймовірно ємним прикладом, коли Бог створив людину за образом і подобою [15]. Разом із тим у результаті гріхопадіння людина втрачає подобу, зберігаючи при цьому образ. Люди стають симулякром. Вони відмовляються від морального існування заради того, щоб увійти в стадію естетичного існування .

Дельоз прав, що в сучасному світі, побудованому на культурі споживання, віртуальної реальності та масових комунікаціях, колишні значення знецінюються, реальність розмивається.

Тут і відбувається розбіжність Платона і Дельоза [15]: Платон говорить про існування якогось об'єктивного світу, який нам не дано сприйняти в його справжньому вигляді, але який ми намагаємося сприйняти через якомога точніші його копії, якими б дивними вони не здавалися на наш погляд. Дельоз ж не визнає підстави, а говорить, що нічого, крім нашого сприйняття, і немає [15].

У вигляді сучасної концепції ми бачимо використання цього поняття в теорії Жана Бодрієра [2], хоча взагалі слово «симулякр» ввів Жорж Батай.

Але мислитель пропонує зовсім іншу презентацію поняття як частини постіндустріального світу. Тему симулякру розвивав й Платон, коли говорив про форму та ейдос [15]. З латинських перекладів Платона, термін означав просто зображення, репрезентацію деякої реальності та образів цієї реальності. Так наприклад, фотографія, картина, малюнок, переказ історії та будь-яка культурна художня діяльність – все це є симулякр тієї реальності, де зародився аутентичний сенс. Такі речі для Платона є вже копією цієї реальності [15]. Тоді як Бодрієр [2] вказує на симулякр як на знак, що приховує, що її не має. Симулякр не має прямого відношення до дійсності і здатен існувати сам по собі.

Концепція Бодрієра описує феномен симулякра [2] як наслідок масового споживання. Тобто сучасна культура потребує споживання образів через

товаризацію всіх сфер життя як наслідок капіталізму. Це пов'язано з тим, що речі починаючи з Нового часу помножуються у масовому виробництві.

Передумови симулякрів масового споживання виникають іще в ХІХ му столітті, коли виникають перші друкарські машинки як засоби помноження однакової інформації та інші методи масового поширення мовних кодів.

Гіперреальність - найважливіший концепт Ж. Бодріяра [2,с.174], в якому він бачить сутність нової епохи, що замінює собою модерн. Гіперреалізм відмінний, за Бодрійяром, від реалізму і сюрреалізму.

Так, сучасні засоби масової інформації розповідають не про події, а їх інтерпретацію, часом не просто приховуючи під інтерпретаціями події, а й взагалі не звертаючи на них уваги, тобто просто вигадуючи їх. Дійсність товару зникає за модною маркою, фірмою, лейблом, що призводить до виробництва і споживання не речей, але знаків. Бодрійяр називав це «семіургією» [2], тобто виробництвом знаків. Але знаки належать до сфери несвідомих бажань: ми звертаємо увагу переважно на ті знаки, які резонують з тими символами, що формуються або вибираються несвідомо. Так, економіка поступово нерозривно зрощується з полем психоаналізу, а сам обмін, на якому засновано товариство, стає обміном виключно символами, як носіями бажань.

Символізм обміну, як показує Мосс [4], домінував і в архаїчних докапіталістичних системах, де він виступав експліцитно (що досі можна побачити в обміні як циркуляції магічних сил, закладених в об'єктах, наприклад, в полінезійській цивілізації).

В капіталізмі на місце знакам прийшла річ, конкретний товар в його матеріальному втіленні і функціональності. Але за товаром був прихований все той же сакральний знак, символ, звільнений від логіки священного балансу і тому піддався асиметричному накопиченню [30]. Тут можна пригадати необхідність знищення «проклятої частини», що детально описано у Ж. Батая. Поступово річ, з якою оперував ранній капіталізм, що виривався з під заборони на позичковий капітал і підпорядкування третього стану аристократії і кліру,

знову стала виявляти свою природу знаку, але вже як щось, що додається до речі, а чи не попереднє їй, як в архаїчному обміні, де річ мислилася як вираз магічної сили «хау», яка випереджає її. Це пост-речову функцію Бодріяр називає терміном «симулякр» [2], який став завдяки його працям найважливішим постмодерністським концептом, використовуваним навіть в побутовій лексиці.

Так підробка є панівним типом епохи від Відродження до промислової революції, виробництво становить панівний тип промислової епохи; симуляція становить панівний тип нинішньої фази, регульованої кодом.

У такій версії симулякр з'являється, за версією Ж. Бодріяра [2], яку ми в цілому підтримуємо, але з деякими уточненнями Ф. Джеймсона [30], не після кінця модерну, а на його початку, і в первинній формі виступає у вигляді жилета, типового винаходу буржуа, що прагне бути схожим на аристократа, але не має достатньо коштів для того, щоб зшити все цілком з дорогого матеріалу - звідки і груба тканина на задній стороні жилета [2].

Предкапіталізм вже ніс в собі зародок симуляції, так як був епохою підробок, в тому числі і театру, що представляє собою апофеоз підробленої життя, і тому першу фазу Бодріяр називає «першим порядків симулякрів» [2].

«Другий порядок симулякрів» відповідає промисловому капіталізму, де симуляція прихована під личиною концепту «реального» виробництва.

«Третій порядок симулякрів» настає в епоху 60-х років XX століття і стає власне постмодерном [2]. У цей період концепт «реальності» поступається місцем концепту «гіперреальності», всі ціннісні системи минулого руйнуються, і на їх місце вступають тоталітарні поля фантазмів, в яких свобода уяви стає основою репресивності, перетворюючи бажання в щось обов'язкове і втілено в масову домінантну культуру.

Симулякр і гіперреальність, за Бодріяром, є підробка [2]. Але не по відношенню до реальності, оскільки сама реальність, в кінці кінців, це не що інше як буржуазний концепт. Звільнена від ейдосівського навантаження річ стає нічим і виявляє себе як смерть [2]. У сакральному суспільстві це

прекрасно усвідомлювалося, тому смерть наділялася позитивною онтологією, містилася в центрі соціальної уваги - через обряди, ритуали, міфи, релігійні інститути тощо. Реальність і була першим симулякром сакральності.

Річ, позбавлена свого «духу», є, насправді, чисте «хау» - як смертоносна сторона сакральності. Сутність речі, позбавленої складної диференційованої інтеграції в онтологію священного, є смерть. Смерть і реальність - одне і те ж. Це ясно видно в системі Ж. Лакана [4], де порядок реального описується як синтез смерті і бажання, Ероса і Танатоса, об'єднаних в єдину і неподільну інстанцію. Капіталізм надав самому собі «серйозний», «діловий» характер, перетворивши фантазм накопичення в глобальну, тоталітарно захоплюючу все людство інституцію. Тим самим, він намагався приховати підробку Відродження, яка, в свою чергу, була симулякром саме в силу десакралізації предмета.

Симулякр - це хворий символ, який вступив в протиріччя з самим собою і відкриває свою смертоносну природу. За Батаєм, це пояснюється забуттям про необхідність знищити «прокляту частина». Як тільки це відбувається, накопичення надлишків є накопиченні кількості смерті і ніщо, які перетворюють речі в свої онтологічні протилежності, а світ, наповнений буттєвим вмістом - в світ, позбавлений його [4]. Але виявляється це тільки в третьому порядку симулякрів, тобто в гіперреальності, коли настає диктатура коду, втілена в моді, громадській думці, чистих фінансах, відірваних від виробничої бази реального сектора економіки. Це і є, по Бодріюру, постмодерн: закономірний результат руху європейської культури в бік свого заходу, який здійснюється в даний час [2]. Але замість того, щоб зникнути, західна цивілізація, навпаки, пухне, роздувається від постійно наростаючого в ній обсягу смерті, у втечі від якої створюються все нові і нові поверхи, процедури і розважальні практики гіперреальності.

Репрезентація означає вираження своїх цінностей на мові, яку пропонує культурний дискурс кінематографа, а пізніше соціальних мереж.

Репрезентація (латинською *repraesentatio*, від *re*, і *praesetare* представляти) - це відтворення побаченого, почутого, відчутого людиною з можливими змінами, що відбувається внаслідок впливу часу, стану пам'яті, емоційного настрою в момент первинного сприйняття інформації і інших психологічних, фізичних факторів, здатних спотворити інформацію.

Якщо поняття презентація говорить нам про відображення об'єкта суб'єктом у вигляді образу, то слово репрезентація вказує на опосередковане віддзеркалення, в якому об'єкт замінюється образом. Тобто репрезентація суб'єкта - це набір культурних кодів, які він накопив під час взаємодії у своєму культурному середовищі.

Постструктуралізм наголошує на вирішальній ролі мови та дискурсу у конструюванні реальності, включаючи гендер [35]. Гендерні стереотипи функціонують як дискурсивні утворення, які через повторення та закріплення в мові, образах та практиках стають сприйнятими як «природні» або «очевидні». Аналіз дискурсів, у яких відтворюються гендерні стереотипи (наприклад, медійні тексти, розмовна мова, соціальні інститути), є ключовим для розуміння їхньої влади.

Постструктуралізм [4] розглядає владу не лише як щось репресивне, але й як продуктивну силу, яка формує знання та ідентичності. Гендерні стереотипи є формою знання про чоловіків та жінок, яка підтримується та поширюється владними структурами. Аналіз того, хто має владу визначати та нав'язувати гендерні стереотипи, є важливим аспектом постструктуралістського підходу.

Постструктуралізм підкреслює множинність та плинність значень та ідентичностей [8]. Гендерні стереотипи, хоча й намагаються нав'язати фіксовані категорії, завжди є потенційно нестабільними та можуть бути оскаржені та переосмислені. Аналіз того, як гендерні стереотипи оскаржуються та трансформуються в різних контекстах, є важливим для розуміння їхньої динаміки.

Таким чином, феміністська теорія, квір-теорія та постструктуралізм пропонують різні, але взаємодоповнюючі підходи до аналізу гендерних стереотипів. Фемінізм зосереджується на їхній ролі у підтримці гендерної нерівності, квір-теорія піддає критиці бінарні основи гендеру та сексуальності, а постструктуралізм акцентує увагу на їхньому дискурсивному конструюванні та зв'язку з владою. Застосування цих теоретичних підходів дозволяє глибше зрозуміти складну природу гендерних стереотипів та розробити ефективні стратегії їхньої деконструкції та подолання.

1.3 Гендерні стереотипи та їх вплив на формування ідентичності глядачів

Гендерні стереотипи, як усталені та спрощені уявлення про якості, характеристики та ролі, які приписуються чоловікам і жінкам, відіграють значну роль у формуванні ідентичності глядачів, особливо під час сприйняття візуального контенту, такого як кіно та телебачення. Вплив цих стереотипів є багатограним і може проявлятися на різних рівнях свідомості та підсвідомості.

Формування уявлень про себе включає в себе ідентифікацію. Глядачі часто ідентифікують себе з персонажами на екрані, особливо якщо бачать схожість у зовнішності, характері чи життєвих обставинах. Коли медіа постійно транслиують стереотипні образи чоловіків як сильних, незалежних, раціональних лідерів, а жінок як емоційних, залежних, орієнтованих на зовнішність та стосунки, це може впливати на те, як глядачі сприймають власну гендерну ідентичність. Чоловіки можуть відчувати тиск відповідати маскулінним стереотипам, придушуючи прояви емоційності чи вразливості, тоді як жінки можуть недооцінювати свої інтелектуальні здібності або професійні амбіції, несвідомо приймаючи фемінні стереотипи.

Постійне споживання медіаконтенту, що підсилює гендерні стереотипи, може призвести до їхньої інтерналізації. Це означає, що глядачі починають

вірити в ці стереотипи як у правдиві та застосовувати їх не лише до інших, але й до себе [16; 41]. Наприклад, дівчата, які рідко бачать на екрані жінок-науковиць [34] чи лідерок, можуть підсвідомо вважати, що ці сфери діяльності не для них.

Кіно та телебачення часто демонструють очікувані моделі поведінки для чоловіків і жінок у різних ситуаціях (родина, робота, стосунки). Ці зображення можуть впливати на те, як глядачі розуміють свою гендерну роль і які поведінкові патерни вважають прийнятними для своєї статі.

Вплив на сприйняття інших здійснюється через стереотипізацію інших та нав'язувані соціальні кордони. Перегляд контенту з усталеними гендерними стереотипами може призвести до того, що глядачі почнуть сприймати реальних людей крізь призму цих стереотипів [37]. Це може проявлятися в упередженому ставленні до представників іншої статі, необґрунтованих очікуваннях щодо їхньої поведінки та здібностей.

Якщо в медіа певні професії або ролі майже завжди асоціюються з певною статтю, це може обмежувати уявлення глядачів про власні можливості та можливості інших людей. Наприклад, якщо лікарів на екрані переважно зображують чоловіками, а медсестер – жінками, це може підсилювати стереотипні уявлення про гендерний розподіл праці в медицині.

Важливими соціальними наслідками виступають підтримка та стигматизація гендерної нерівності та обмеження культурного розвитку

Відтворення гендерних стереотипів у медіа може сприяти увічненню гендерної нерівності в суспільстві, легітимізуючи існуючі владні структури та обмежуючи можливості для самореалізації людей незалежно від їхньої статі.

Нав'язування жорстких гендерних стереотипів може перешкоджати особистісному розвитку як чоловіків, так і жінок, змушуючи їх відповідати вузьким та часто нереалістичним стандартам. Це може призводити до стресу, невдоволення собою та обмеження у виборі життєвого шляху.

Важливо зазначити, що вплив гендерних стереотипів у медіа не є одностороннім. Глядачі не є пасивними споживачами контенту і можуть

критично осмислювати побачене. Крім того, сучасний кінематограф та телебачення все частіше пропонують більш різноманітні та нестереотипні зображення гендерних ролей, що може сприяти руйнуванню застарілих уявлень та формуванню більш гнучкої та інклюзивної ідентичності глядачів. Однак, усвідомлення потенційного впливу гендерних стереотипів у медіа залишається важливим для сприяння гендерній рівності та розширення можливостей для всіх.

1.4 Методологія дослідження гендерних стереотипів у кіно

Методологія дослідження гендерних стереотипів у кіно охоплює широкий спектр підходів, що дозволяють аналізувати як сам кінематографічний текст, так і його сприйняття аудиторією. Кількісні методи, зокрема контент-аналіз, забезпечують систематичне вивчення великих обсягів кіноматеріалу для виявлення закономірностей у представленні гендерних ролей, професій, характеристик персонажів та візуальних/вербальних засобів, що підсилюють або послаблюють стереотипи [35]. Цей метод дозволяє об'єктивно зафіксувати частоту певних образів та атрибутів. До кількісних методів також належать статистичні опитування глядачів, спрямовані на вимірювання їхньої згоди з гендерними стереотипами після перегляду фільмів, оцінку впливу стереотипних персонажів на їхні уявлення та порівняння сприйняття різними соціальними групами.

Якісні методи пропонують глибше розуміння індивідуальних та колективних інтерпретацій гендерних стереотипів. Глибинні інтерв'ю з глядачами дозволяють отримати розгорнуті розповіді про їхні реакції, асоціації та вплив побаченого на їхню ідентичність. Фокус-групи створюють простір для дискусії та виявлення колективних розумінь та інтерпретацій. Текстуальний аналіз, що включає різноманітні теоретичні рамки, такі як семантичний, наративний, психоаналітичний, феміністський, квір- та постструктуралістський аналіз, дозволяє детально дослідити, як гендер

конструюється та репрезентується на рівні кіномови, сюжету та символізму. Етнографічні дослідження спрямовані на вивчення сприйняття кіно та гендерних стереотипів у реальному соціальному контексті через спостереження та неформальні бесіди.

Часто найбільш інформативними є комбіновані методи, які поєднують кількісні дані з якісними інсайтами [38], забезпечуючи більш цілісне розуміння досліджуваного явища. Наприклад, результати контент-аналізу можуть бути доповнені даними інтерв'ю, що розкривають, як саме глядачі інтерпретують виявлені стереотипи. У всіх дослідженнях гендерних стереотипів у кіно важливим є дотримання етичних принципів, включаючи інформовану згоду та конфіденційність. Вибір конкретної методології визначається дослідницьким питанням, теоретичною орієнтацією та практичними можливостями дослідника.

1.5. Висновки до Розділу 1

Дослідження гендерних стереотипів у кінематографі передбачає поєднання міждисциплінарного підходу, що базується на засадах феміністської теорії, критичних студій культури, філософії суб'єктивності та аналізу репрезентацій. У процесі аналізу важливо враховувати не лише те, як жіночі образи показані на екрані, але й те, хто створює ці образи, за якими соціокультурними матрицями, у якому культурно-історичному контексті. Тому ключовими категоріями дослідження є: жіночий досвід, жіночий погляд (female gaze), репрезентація тілесності, іронія, соціальна критика, постфемінізм і деконструкція.

По-перше, фундаментом теоретичного підходу стає розрізнення між традиційним «чоловічим поглядом» (male gaze), описаним Л. Малві, та новими формами «жіночого погляду» (Б. Еттінгер), що втілюється у творчості сучасних режисерок. Л. Малві у своєму класичному тексті 1975 року запропонувала модель кінематографа як структури, що підкоряє жіноче тіло

об'єктивізованому спогляданню. У відповідь на це сучасні дослідниці, Тереза де Лауретіс, Белл Хукс, Джудіт Батлер, Іріс Янг, запропонували концепції альтернативного погляду, втілення жіночої суб'єктивності та перформативності гендеру як динамічного процесу.

По-друге, важливою методологічною складовою є філософський аналіз ідеї тілесності та досвіду, який бере за основу феноменологічну традицію (М.Мерло-Понті, С. де Бовуар, М. Шелер). У цьому контексті жіночий досвід не розглядається як «інше» по відношенню до універсального чоловічого, а як повноцінна, автентична структура досвіду, що заслуговує на репрезентацію у мистецтві. Цей досвід включає не лише емоційні, тілесні, соціальні, а й травматичні, граничні моменти існування, зокрема пов'язані з психічним здоров'ям, материнством, тілесною вразливістю, переживанням сорому чи сексуальності.

По-третє, методологія аналізу кінематографу передбачає не лише герменевтичний та інтерпретативний підхід, а й використання постструктуралістських стратегій читання: наприклад, деконструкції (Жак Дерріда), археології знання (Мішель Фуко), критики ідеології (Е.Келлер), а також фрейм-аналізу та наративного аналізу. Ці методи дозволяють виявити приховані смисли, візуальні коди, механізми нормалізації або критики патріархальних структур. Особливу роль у цьому відіграє поняття іронії, як способу одночасної присутності у системі та дистанціювання від неї, особливо у творчості таких режисерок, як Ліна Данхем.

По-четверте, соціальний та культурологічний аналіз враховує ширший контекст репрезентацій: як змінюється статус жінки в культурі, як трансформуються очікування, як працює індустрія, які типи наративів домінують у масовій культурі й артхаусному кіно. У цьому сенсі важливо, що режисерки не просто зображують жіночих персонажів, а формують нову естетику: Ліна Данхем через автобіографічно-іронічне оголення жіночої повсякденності; Кетрін Бігелоу через інверсію традиційного екшену; Софія Коппола через відсторонену, меланхолійну естетику жіночого погляду.

Окреме місце займає вивчення феномену жіночої авторської присутності: режисерки не лише створюють фільми, але й часто виступають сценаристками, продюсерками, виконавицями головних ролей. Це дозволяє говорити про нову якість жіночого авторства, що долає межу між особистим і політичним, приватним і публічним, автобіографічним і художнім. Автобіографічність у цьому контексті стає не просто особиста сповідальність, а інструмент політичної артикуляції, коли індивідуальний досвід стає основою для критики соціальних структур.

Нарешті, дослідження гендерних стереотипів у кіно потребує врахування перетину ідентичностей: класових, расових, сексуальних, психоемоційних. Увага до різних аспектів «іншості» дозволяє подолати універсалізм західного фемінізму й звернутися до інтерсекційного підходу (Кріншоу «On Intersectionality: Essential Writings of Kimberlé Crenshaw», Гаятрі Співак). Саме цей підхід дозволяє осмислити складність жіночої репрезентації в сучасному кінематографі.

Отже, теоретичні засади і методологія дослідження гендерних стереотипів у кінематографі передбачають поєднання філософського, культурологічного, феміністського та постструктуралістського аналізу. Такий підхід дозволяє виявити, як жіночий досвід, що не репрезентований або спотворено репрезентований у патріархальному дискурсі, за нашою гіпотезою, принесений просто в жертву у патріархальному дискурсі, повертає собі голос через нові образи, нові стилі, нові наративи. Творчість сучасних режисерок, таких як Ліна Данхем, Кетрін Бігелоу та Софія Коппола, є показовим репрезентативним матеріалом для аналізу цих трансформацій і служить інструментом критики, переосмислення та перебудови гендерних уявлень у сучасному суспільстві та мистецтві. Такий аналіз буде нами здійснений у наступних розділах.

Розділ 2. ДЕКОНСТРУКЦІЯ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ У КІНОТВОРЧОСТІ КЕТРІН БІГЕЛОУ ТА СОФІЇ КОППОЛИ

2.1 Ранні роботи Кетрін Бігелоу та перші спроби переосмислення маскулінності (аналіз фільмів «Без любові», «Блакитна сталь»). Деконструкція традиційних гендерних ролей у бойовиках та трилерах Бігелоу («На гребені хвилі», «Дивні дні»)

Ранні роботи Кетрін Бігелоу, «Без любові» (1981) та «Блакитна сталь» (1989), є показовими прикладами її перших кроків у деконструкції традиційних уявлень про маскулінність [33]. У «Без любові» режисерка представляє контркультурне середовище байкерів, чий образи далекі від усталених героїчних стереотипів [35]. Чоловічі персонажі тут демонструють відчуженість, емоційну стриманість, а їхня поведінка часто позбавлена традиційної чоловічої рішучості та домінантності. Фільм натякає на нестандартні форми сексуальності, що також підриває гетеронормативні уявлення про чоловічі стосунки. Візуальна похмурість та специфічна атмосфера «Без любові» підкреслюють цю нетипову репрезентацію чоловічості, відмінну від панівних у кінематографі того часу.

Згодом, у «Блакитній сталі», Бігелоу ще більш явно кидає виклик гендерним стереотипам, поміщаючи жінку в центр традиційно чоловічого жанру бойовика. Головна героїня, Ліззі Борден, руйнує уявлення про жіночу слабкість та емоційність, демонструючи силу та професіоналізм у поліцейській роботі. На противагу їй, чоловічий антагоніст постає як втілення деструктивної маскулінності, де агресія та потреба у владі є ключовими мотивами його дій. Конфлікт між Ліззі та злочинцем стає не лише боротьбою добра зі злом, але й зіткненням різних моделей гендерної поведінки. Фільм також порушує питання про місце жінки у чоловічому професійному світі, висвітлюючи гендерні упередження, з якими стикається головна героїня.

Таким чином, ранні роботи Кетрін Бігелоу вже демонструють її прагнення до переосмислення маскулінності через зображення нетрадиційних чоловічих персонажів [16], дослідження їхньої емоційної складності та руйнування гендерних ієрархій у жанровому кіно. Ці перші кроки стали фундаментом для подальшого розвитку її авторського стилю та більш глибокого аналізу гендерних питань у її наступних роботах [46].

У своїх відомих бойовиках та трилерах, зокрема «На гребені хвилі» (1991) та «Дивні дні» (1995), Кетрін Бігелоу продовжує активно деконструювати традиційні гендерні ролі, використовуючи жанрові конвенції для підриву звичних уявлень про чоловіків та жінок. У «На гребені хвилі» головний герой, агент ФБР Джонні Юта, не відповідає стереотипу незворушного чоловіка-героя бойовиків. Він демонструє вразливість, емоційну залученість, а його мотивація часто базується на емпатії та особистих зв'язках, а не лише на службовому обов'язку [9]. Банда серферів на чолі з Боді втілює альтернативну форму маскулінності, що базується на ризику, свободі та чоловічому братерстві, кидаючи виклик традиційним цінностям успіху та соціальної відповідальності.

Бігелоу також розмиває моральні межі між «добром» і «злом» у чоловічих образах, ускладнюючи традиційне героїчне протистояння [12]. Жіночі персонажі, хоча й не є центральними, не зображуються пасивними об'єктами, а виступають як незалежні, сильні особистості, що впливають на розвиток сюжету та мотивацію чоловіків, а їхні стосунки виходять за рамки суто романтичних інтересів. Візуальна репрезентація чоловічої тілесності у фільмі підкреслює не лише силу, але й вразливість перед природною стихією.

У «Дивних днях» Бігелоу продовжує руйнувати стереотипи [33]. Головний герой, Ленні Неруо, далекий від образу типового героя бойовика, будучи емоційно нестабільним та залежним. Його спроби «врятувати» героїню часто є недосконалими. Натомість, жіночі персонажі Мейс та Фейт займають центральне місце в дії, демонструючи незалежність, рішучість та ініціативність, що суперечить традиційній пасивній ролі жінки у трилерах.

Фільм приділяє значну увагу жіночій суб'єктивності та досвіду насильства, відходячи від звичної чоловічої перспективи. Образ Мейс, колишньої поліцейської, руйнує гендерні стереотипи у професійній сфері. Використання технології «сквід» стає засобом дослідження гендерних відносин, дозволяючи глядачеві зануритися в суб'єктивний досвід жіночих персонажів [33].

Отже, у своїх бойовиках та трилерах Кетрін Бігелоу свідомо використовує жанрові рамки для деконструкції традиційних гендерних ролей. Вона створює складних чоловічих персонажів, які відхиляються від стереотипів героїчності та домінантності, та зображує сильних, незалежних жіночих персонажів, які активно впливають на події. Через розмивання моральних меж, дослідження жіночої суб'єктивності та переосмислення професійних ролей Бігелоу робить значний внесок у деконструкцію гендерних стереотипів у кінематографі.

2.2. Образ сильної жіночої постаті в фільмах Кетрін Бігелоу та його вплив на глядацьке сприйняття гендеру («К-19»). Особливості візуальної мови та режисерських прийомів Кетрін Бігелоу у контексті деконструкції гендерних стереотипів

У фільмі «К-19» (2002) Кетрін Бігелоу представляє образ сильної жіночої постаті через героїню Наташу, дружини капітана Вострікова. Хоча її роль не є центральною в сюжеті, що фокусується переважно на чоловічій взаємодії на підводному човні, саме її емоційна стійкість, рішучість та здатність протистояти чоловічому авторитету в критичний момент роблять її значущою фігурою, що впливає на глядацьке сприйняття гендеру.

Наташа не є пасивним персонажем, що чекає на повернення чоловіка. Вона виявляє силу характеру, наполягаючи на своєму праві знати правду про ситуацію на підводному човні та відкрито висловлюючи свої побоювання та незгоду з рішеннями чоловіка, коли вважає їх неправильними. Її емоційна сила

стає не слабкістю, а джерелом моральної підтримки та навіть певного тиску на чоловічих персонажів.

Поява такої жіночої постаті у фільмі, дія якого розгортається у суто чоловічому середовищі військових моряків, має важливий вплив на глядацьке сприйняття гендеру [12]. Бігелоу показує, що сила та рішучість не є виключно чоловічими якостями. Наташа, будучи дружиною та матір'ю, демонструє здатність до критичного мислення, емоційної витривалості та моральної непохитності, що традиційно асоціюються з чоловічими образами лідерів.

Її образ руйнує стереотип про жінку як емоційно слабку та залежну від чоловіка. Натомість, Наташа постає як самостійна особистість зі своїми переконаннями та здатністю впливати на події, навіть перебуваючи поза безпосереднім центром дії. Це може спонукати глядачів переосмислити усталені гендерні ролі та визнати силу та значущість жіночої присутності навіть у традиційно маскулінних сферах [39].

Таким чином, хоча роль Наташі у «К-19» може здаватися другорядною, її образ сильної та незалежної жінки, здатної протистояти чоловічому авторитету та виявляти емоційну стійкість, є важливим елементом фільму, що сприяє деконструкції традиційних гендерних стереотипів та впливає на глядацьке сприйняття жіночої сили та значущості.

Візуальна мова та режисерські прийоми Кетрін Бігелоу відіграють ключову роль у деконструкції гендерних стереотипів у її фільмах [Corjес J. *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*. Cambridge: MIT Press, 2004. 270 p.]. Вона використовує ряд характерних технік, які підривають традиційні уявлення про чоловічість та жіночність.

Однією з особливостей є її динамічна операторська робота та монтаж, особливо в бойових сценах. Замість того, щоб фетишизувати чоловічу силу та агресію, Бігелоу часто фокусується на хаотичності та фізичних наслідках насильства, показуючи вразливість тіла, незалежно від гендеру. Це деромантизує традиційний образ героя-переможця.

Іншим важливим аспектом є використання великих планів та акцентування на емоційних реакціях персонажів, як чоловічих, так і жіночих. Це дозволяє глядачеві зазирнути у внутрішній світ героїв, побачити їхні сумніви, страхи та вразливість, що суперечить стереотипним уявленням про емоційну стриманість чоловіків та надмірну емоційність жінок [41].

Бігелоу також часто використовує нетрадиційне кастинг та зображення жіночих персонажів у «чоловічих» професіях та ситуаціях. Її героїні, такі як поліцейська у «Блакитній сталі» або військові у «Повелителі бурі» та «Цілі номер один», зображуються компетентними, сильними та рішучими, руйнуючи стереотипи про жіночу слабкість та нездатність до лідерства у таких сферах. Водночас, вона не ідеалізує їх, показуючи їхні помилки та складнощі, що робить їх більш реалістичними та далекими від клішованих образів [40].

Крім того, Бігелоу часто вдається до підкреслення тілесності персонажів, не обмежуючись традиційною чоловічою об'єктивацією жіночого тіла. Вона показує чоловічі тіла в ситуаціях вразливості, виснаження або болю, що також сприяє деконструкції образу непереможного чоловіка.

Нарешті, її режисерський стиль часто характеризується реалістичністю та відсутністю мелодраматизму, навіть у напружених жанрових ситуаціях. Це дозволяє уникнути зайвої героїзації чоловічих персонажів та надмірної сентиментальності у зображенні жіночих, сприяючи більш об'єктивному та неупередженому сприйняттю гендерних ролей.

Таким чином, через динамічну візуальну мову, акцент на емоціях, нетрадиційний кастинг, зображення тілесності та реалістичний стиль, Кетрін Бігелоу ефективно використовує режисерські прийоми для деконструкції традиційних гендерних стереотипів, пропонуючи глядачеві більш складні та різноманітні образи чоловіків та жінок.

2.3 Авторський погляд Софії Копполи на гендер на ідентичність.
Дослідження жіночої суб'єктивності та внутрішнього світу у ранніх

фільмах Софії Копполи («Самогубства незайманих», «Труднощі перекладу»)

Кінематографічна мова Софії Копполи з перших фільмів окреслила її як режисерку, глибоко зацікавлену у внутрішньому світі жінок. «Самогубство незайманих» та «Труднощі перекладу» стали знаковими прикладами авторського підходу до дослідження жіночої суб'єктивності — не лише через вибір героїнь, а й через способи візуального і наративного вираження їхніх внутрішніх переживань [24].

У контексті феміністичної кінокритики поняття суб'єктивності пов'язане з тим, як особистість (особливо жінка) представлена не як об'єкт чоловічого погляду (the male gaze), а як повноцінний суб'єкт досвіду [22]. У цьому сенсі роботи Копполи протистоять патріархальній оптиці, даючи глядачеві змогу побачити світ «зсередини» жіночого існування [34].

Фільм «Самогубство незайманих» можна розглядати як своєрідну романтичну міфологію втрати жіночого голосу [43]. У дебютному фільмі Копполи центральними персонажами є сестри Лісбон, п'ять дівчат, життя яких трагічно обривається. Цікаво, що наратив ведеться не від їхнього імені, а з перспективи групи хлопців-оповідачів, які намагаються реконструювати внутрішній світ сестер. Попри це, С. Коппола створює естетичний простір, де жіноча суб'єктивність виявляється у деталях: через візуальні символи, світло, музику (наприклад, Dream Pop, що підкреслює тендітну атмосферу) і психологічні натяки. Сестри залишаються недоступними, загадовими, що відображає не стільки їхню «відсутність», скільки невміння суспільства чути та розуміти жіночий голос.

У «Труднощах перекладу» режисерка переносить глядача у Токіо, де розгортається історія знайомства між Шарлоттою та Бобом. Фокус фільму на внутрішній внутрішній самотності героїні, її втрата орієнтирів у шлюбі, у новому культурному середовищі та в самій собі. Шарлотта стає, за задумом режисерки, візуальним і психологічним центром стрічки: ми часто бачимо її у

статичних, меланхолійних кадрах, які відображають її стан відчуження. Коппола використовує тишу, фрагментованість монтажу, естетику «відсутності дії», щоб передати стан жіночого відчуження та пошуку себе. Таким чином, фільм стає інтимним портретом суб'єкта, що намагається знайти своє місце у світі, де її досвід не завжди проговорюється [42].

Шарлотта постає як глибоко чутлива істота, які не вписується у нав'язаний їй світ. Тут Коппола вперше глибоко артикулює тему тихої революції всередині жінки, яка переосмислює свою роль у стосунках, професійному житті та у світі загалом. Режисерка не пропонує «хепі енд» чи катарсис, замість цього лише присутність, спостереження, співпереживання. Софія Коппола у своїх ранніх фільмах формує унікальну мову жіночої суб'єктивності: тонку, емоційну, неконвенційну. Вона зосереджує увагу не на діях, а на внутрішніх станах, не на сюжеті, а на переживанні. Саме через це її кіно стає простором для репрезентації жіночого досвіду, який зазвичай залишається на периферії.

2.4. Еволюція жіночих образів у творчості Копполи: від відчуженості до самопізнання («Марія-Антуанетта», «Дещо»)

Фільм «Марія-Антуанетта» створює сміливий діалог між історичним наративом і сучасною культурною чутливістю. Ікона французької монархії зображена як підліток, ізольований у світі надмірності та етикету. Гламур, мода, вечірки парадоксально стають не атрибутами влади, а засобами втечі та заміщення порожнечі.

Самопізнання тут відбувається через розчарування: головна героїня усвідомлює свою інструментальність у чоловічій політиці та обмеженість ролей, відведених жінці. Коппола використовує пастельну палітру, сучасну музику (наприклад, The Cure та New Order) як інструменти психоестетичного контрасту між внутрішнім конфліктом і зовнішньою картинкою.

«Дещо» один із найбільш мінімалістичних фільмів Копполи, де самопізнання жінки розкривається у контексті відносин між батьками та дітьми. Хоча головним героєм є чоловік, центр фільму у взаємодії героя з його дочкою. Маленька Клео стає дзеркалом, у якому батько бачить свою емоційну неспроможність. Водночас вона є уособленням нової жіночої суб'єктивності: емпатійної, уважної, але ще не зруйнованої гламурною ідеологією.

2.5. Гендерні аспекти слави, гламуру та масової культури у фільмах Софії Копполи («Елітне суспільство») Особливості наративу та атмосфери у фільмах Копполи як засіб розкриття гендерних питань

У «Елітному суспільстві» Коппола звертається до теми споживацтва і фетишизації жіночого образу у масовій культурі. Героїнями стрічки знову стають підлітки, але на цей раз одержимі брендами, славою та поверхневим образом «успішної» жінки. Але під цією глянцевою оболонкою ховається глибока емоційна порожнеча. Фільм критично аналізує, як мода, соціальні медіа та гламур створюють фальшиву суб'єктивність, підкріплену гендерними стереотипами: бути бажаною, ефектною, але не глибокою. Це своєрідна деконструкція культури «girlboss», у якій жіноча суб'єктність знову втрачається [45].

Джудіт Батлер у своїй праці «Gender Trouble» (1990) [1] стверджує, що гендер не є сутністю, а виконується через повторювані дії, суспільно визначені та детерміновані, він формується як соціально закріплений сценарій. У фільмах Копполи ми бачимо, як героїні або підкоряються цим сценаріям, або намагаються (усвідомлено чи ні) вийти за їх межі.

У «Марії-Антуанетті» королева змушена виконувати публічну роль «жіночності», зокрема бути красивою, бажаною, елегантною, ніжною. Проте її перформативність стає не засобом самовираження, а тягарем. Гламур стає жорстким костюмом, що сковує тіло й суб'єктність. Через це фільм постає як критика нормативної гендерної вистави.

У «Елітному суспільстві» героїні імітують фемінність, нав'язану поп-культурою, деконструють стереотипи «бути гарячою», «бути відомою», «бути багатою» як способи бути бажаним об'єктом, стати елементом прагнення світу чоловіків. Ця вистава, за Батлер [1], репродукує патріархальні матриці, навіть якщо подається як «емоційно звільнена» чи «емансипована».

У Шарлотти з «Труднощів перекладу» ми бачимо радше перерву в перформансі: вона втомлена від ролі дружини, «декорації чоловічого життя», й опиняється в міжсуб'єктивному просторі, де зникає потреба грати. Саме в цій паузі виникає можливість справжнього «я», не обтяженого культурним сценарієм. Таким чином, Коппола досліджує, як гендерна суб'єктивність не народжується природно, а конструюється через ритуали, жести, одяг, пози, і водночас як ці перформанси можуть бути крихкими, штучними, виснажливими [13].

Розі Брайдотті [8] пропонує альтернативу до західної фіксації суб'єкта як стабільного і цілісного. Вона описує жіночу суб'єктивність як «номадичну», динамічну, тілесну, багатоідентичну, гібридну. Це суб'єкт, який не замикається у фіксованій категорії "жінка", а перебуває у постійному становленні, русі, трансформації. Кожна героїня Копполи є номадичною фігурою, яка мігрує не лише в географічному просторі (Токіо, Лос-Анджелес, Версаль), а й у внутрішніх ландшафтах досвіду. Наприклад, Марія-Антуанетта проходить шлях від політичного об'єкта до індивідуального переживання тілесності й самотності. У «Дещо» дівчинка Клео стає прикладом номадичного суб'єкта, який формує себе не через ідентичність, а через взаємодію, відкритість, емпатію. Вона не фіксує себе в категоріях, а проживає і втілює потенціали.

Номадична суб'єктивність, за Р.Брайдотті [8], також є тілесною, а не лише ментальною. Коппола послідовно підкреслює пластичність жіночого тіла як місця досвіду, у русі, у танцях, купаннях, примірках одягу, рухах у просторі.

Софія Коппола уникає дидактики, тому її кіно не пропонує готових істин, а дає можливість глядачеві пережити номадичну подорож жіночої ідентичності як відкритий процес, сповнений амбівалентності, сумнівів, але також потенціалу для нових форм існування [13].

Читання фільмів Софії Копполи через феміністичну теорію дозволяє побачити, що її героїні є не слабкі, мовчазні постаті, а суб'єкти у процесі становлення. У дусі Батлер [1], вони борються з перформативними пастками гендеру; у дусі Брайдотті [8] вони перебувають у русі, втілюючи суб'єктивність як подорож. Це дає змогу розглядати кіно Копполи не лише як естетичний феномен, а й як філософську практику жіночого самопізнання в добу культурних перенасичень, гламурної симуляції та емоційної ізоляції.

2.6 Висновки до Розділу 2

Софія Коппола, режисерка таких стрічок, як «Самогубство незайманих» (1999), «Труднощі перекладу» (2003), «Марія-Антуанетта» (2006) і «Елітне суспільство» (2013), представляє новий вид естетики фемінності – естетику атмосферну, рефлексивну, емпатичну.

Софія Коппола створює унікальне кінематографічне середовище, в якому молода дівчина стає об'єктом ніжного і критичного споглядання. У її творах жіночий досвід подається через інтимні переживання, відчуження, самопізнання й бунт проти нав'язаних ролей. С. Коппола не демонструє відкритого феміністичного протесту, однак її естетика апатії, мовчання й краси оголює вразливість і внутрішню силу жіночої суб'єктності. Її фільми вказують на необхідність нового погляду на дівочу ідентичність як на щось складне, непідконтрольне й автономне.

На протилежному жанровому полюсі знаходиться Кетрін Бігелоу, та режисерка, що здобула визнання у традиційно «чоловічому» кінематографі екшену та військової драми. Її фільми, зокрема «Повелитель бурі» (The Hurt Locker, 2008) і «Мета номер один» (Zero Dark Thirty, 2012), відкривають жінці доступ до історій, які раніше були зарезервовані для чоловіків.

Головна героїня стрічки «Мета номер один» – аналітикиня ЦРУ, що веде полювання на Осаму бін Ладена – втілює складний, суперечливий і героїчний образ сучасної жінки в зоні прийняття стратегічних рішень. Бігелоу не просто вписує жінку в чоловічу наративну рамку, але переосмислює її роль, демонструючи силу, інтелект, витривалість і відповідальність, не знецінюючи при цьому жіночої ідентичності. У цьому полягає її феміністичний жест: не у виключенні чоловічого, а в інтеграції жіночого в складні системи влади й ризику.

РОЗДІЛ 3. ІРОНІЯ ТА САМОІРОНІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТИ ДЕКОНСТРУКЦІЇ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ У ТВОРЧОСТІ ЛІНИ ДАНХЕМ

3.1. Автобіографічність та її роль у дослідженні жіночого досвіду без прикрас (аналіз серіалу «Дівчата») Деконструкція стереотипів про жіночу сексуальність, тілесність та вразливість у творчості Данхем

Телебачення останніх десятиліть стає дедалі більш персоналізованим і авторським простором, у якому режисер(к)и дедалі частіше звертаються до особистого досвіду як до джерела естетичного та соціального висловлювання [32]. У цьому контексті серіал «Дівчата» Ліни Данхем постає як яскравий приклад автобіографічного серіального наративу, в якому досліджується «жіночий досвід без прикрас», з його сумнівами, невдачами, тілами, що не відповідають естетичним нормам, болем і сміхом [36].

Хоча Данхем неодноразово підкреслювала, що Ганна Горват це не вона, серіал вочевидь черпає натхнення з її особистих переживань, зокрема тілесних (ендометріоз, харчові розлади), емоційних (терапія, кризи дружби і стосунків), інтелектуальних (боротьба за право бути почутою як жінка-авторка). Ця межа між «я» автобіографічним і «я» художнім змивається в самій тканині серіалу [36, р.179-180], який функціонує як форма культурної сповіді, не претендуючи на достовірність, але апелюючи до емоційної правди.

Однією з головних стратегій Данхем є зображення жіночого тіла як непримиренно «реального». На відміну від глянцевого образів, до яких привчила глядача телевізійна індустрія (наприклад «Секс і місто» [21]), у «Дівчатах» тіло не ідеалізується, а розкривається у своїй вразливості, тілесності, оголеності, а іноді у відразливості [36]. Данхем використовує власне тіло як естетичний та політичний інструмент, що кидає виклик нормам краси, сексуальності та прийнятності в межах патріархального погляду.

Данхем сміливо працює з самоіронією, що функціонує в серіалі як спосіб не тільки деконструкції культурних очікувань, а й емоційного виживання героїні [25]. У сценах, де Ганна поводить себе неадекватно, егоцентрично чи наївно, глядач(ка) одночасно відчуває крінж і емпатію. Цей баланс між неприязню і співчуттям відкриває простір для нової, складнішої репрезентації жіночої суб'єктивності.

Вже у першому епізоді ми стикаємося з самоіронією як ключовим механізмом нарративу. Героїня Ганна Горват (автобіографічно змодельована Ліною Данхем) говорить своїм батькам: «Я думаю, я можу бути наступним голосом мого покоління. Або принаймні голосом якоїсь генерації» [36].

Ця фраза одночасно претензійна і смішна, вона ставить під сумнів саму ідею про «голос покоління», а також демонструє нестабільну, невпевнену у собі ідентичність, яка шукає легітимації через іронію. Увесь серіал збудований на подібному балансуванні між щирістю та іронічною дистанцією. Самоіронія тут не спосіб самознецінення, а засіб емансипації: героїні мають право бути вразливими, дурними, помилятися і водночас бути гідними репрезентації.

Кожна з чотирьох головних героїнь є стереотипом, що свідомо «ламається» через самоіронію. Мерні є перфекціоністкою, яка врешті виявляє свою нездатність контролювати власне життя. Шошанна - карикатурна мілленіалка, яка несподівано виявляється найбільш раціональною. Джесса є деструктивною бунтаркою, яка проговорює власну хаотичність з таким рівнем самоусвідомлення, що це руйнує архетип. Саме іронія над власними ролями дозволяє їм вийти за межі соціальних і гендерних очікувань [36].

Особливо показова сцена, де Ганна, абсолютно гола, з піцею в руці, стоїть посеред кімнати й обговорює свої емоційні проблеми. Тут тіло, як символ постійного об'єктиваційного погляду, стає знаряддям виклику: вона не намагається бути сексуальною, привабливою або схожою на когось. Її тілесність є символічною територією іронії, що дозволяє протистояти патріархальним уявленням про жіночу красу, сексуальність і вартість [25].

Особливість автобіографічної манери Данхем полягає в тому, що вона виводить у публічну сферу ті теми, які довгий час залишалися табуйованими: психічні розлади, тривожність, сексуальне розчарування, сексуальна байдужість, гінекологічні проблеми. Усе це подається не як виняток або патологія, а як буденна частина жіночого досвіду [25, р.197]. У цьому криється радикальний потенціал серіалу, коли нормалізує нестабільність, неуспішність і емоційну складність як елементи жіночого становлення.

Хоч серіал «Дівчата» часто представляється як історія дружби чотирьох жінок, ця дружба постає скоріше як постійно напружений, травматичний і суперечливий процес. Автобіографічність проявляється тут у чесності, з якою Данхем показує конфлікти, зради, нарцисизм і відчуження, якраз те, що часто приховується за риторикою «жіночої солідарності». Цим самим серіал руйнує романтизовані уявлення про жіночу дружбу як простір безконфліктної підтримки.

«Дівчата» не лише змінюють телевізійний ландшафт, впроваджуючи щось на кшталт «феміністичного неореалізму», а й формують новий тип жіночої суб'єктивності як такий, що відмовляється від нормативності. Автобіографічність у Данхем – це не сповідь у класичному розумінні, а тактична стратегія: вона дозволяє створити образ жінки, яка не боїться бути вразливою, смішною, недосконалою, і саме через це живою.

3.2 Зображення негероїчних жіночих персонажів та їхньої боротьби з гендерними очікуваннями. Використання гумору та самоіронії як стратегії критики гендерних норм

«Tiny Furniture» (2010) є дебютним повнометражним фільмом Ліни Данхем, знятий у псевдодокументальному стилі з явними автобіографічними рисами. Самоіронія тут втілена вже на рівні самої структури фільму: Данхем грає роль Аури, яка повертається до рідного дому після навчання в університеті й опиняється в пастці власної безпорадності. Для достовірності,

реалістичності зображення в фільм її мати грає... її матір, а сестра її сестру. Простір фільму знебарвлений, стерильний, як і внутрішній стан героїні [25]. Але замість того, щоб естетизувати депресію або робити з Аури «трагічну постать», Данхем вибирає самоіронічну стратегію.

Сценарій наповнений абсурдними, майже кринджовими сценами; від дивних розмов у ванній до сексу в трубі, що є як комічним, так і водночас глибоко тривожним. У цьому поєднанні й полягає сила самоіронії як засобу деконструкції: вона дозволяє висміювати власну слабкість, розчарування [1], сміховинну потребу у визнанні, не втрачаючи серйозності у ставленні до цих тем.

Аура не є стандартною «симпатичною» героїнею у традиційному сенсі. Її тіло, поведінка, навіть інтонації не вписуються у звичні шаблони жіночого образу в кіно. Але завдяки самоіронії вона стає суб'єктом, який контролює власну репрезентацію. Вона не смішна для глядача, а смішна разом із ним. І ця позиція руйнує патріархальну дихотомію «пасивна жінка - активний глядач».

У «Tiny Furniture» Данхем створює простір, у якому відсутність великих подій, «малоцінність» буденних переживань, внутрішня розгубленість стає вартим уваги. Самоіронія стає тут інструментом артикуляції нового жіночого досвіду як такого, що не прагне відповідати жодним зразкам, але натомість дозволяє собі бути.

3.3. Вплив творчості Ліни Данхем на сучасний дискурс про жіночу ідентичність та гендерні стереотипи у медіа

У фільмі «Catherine Called Birdy» (2022) Ліна Данхем звертається до історичного матеріалу, адаптуючи однойменний роман Карен Кушман про 13-річну дівчину в Англії XIII століття. Проте замість типового костюмного драматизму ми отримуємо самоіронічну, живу й постмодерну оповідь, у якій головна героїня ламає четверту стіну, жартує з глядачем і рішуче деконструє патріархальні норми епохи. Кетрін (Бьорді) є символічним феміністським

персонажем, це дівчина, яка намагається уникнути одруження, вигадуючи все нові трюки, аби відлякати потенційних женихів. Її погляд на світ - це суміш інфантильного бунту і феміністичної чутливості. Її жарти і витівки - це форми спротиву [1], а самоіронія є філософським способом виживання в системі, де жінка позбавлена суб'єктності.

Незважаючи на історичний контекст, героїня фільму звучить дуже сучасно: вона використовує сучасний сленг, реагує на події з позиції теперішньої культури. Така анахронічність належить до свідомої стилістики Данхем, яка підкреслює, що проблеми жінок, нав'язані гендерні ролі та очікування є універсальні та позачасові. Самоіронія тут перетворюється на міжчасовий міст, що поєднує середньовічну Англію з ХХІ століттям.

Фінальна сцена, в якій Бьорді приймає рішення, що суперечить канону «щасливого фіналу» для дівчини в історичному фільмі, це акт радикальної суб'єктизації. Вона не стає «дорослою жінкою», не знаходить «справжнього кохання», не перетворюється на «героїню». Вона залишається собою, а саме веселою, вільною, іронічною, негероїчною. І цим Данхем вкотре переосмислює як феміністичну, так і жанрову традицію.

Аналіз трьох ключових творів Ліни Данхем («Дівчата», «Теперішня дівчина» та «Кетрін назавжди») засвідчує, що самоіронія є одним з провідних художніх інструментів режисерки. У її кіно самоіронія виконує низку важливих функцій: вона забезпечує дистанцію між героїнею та усталеними гендерними ролями, дозволяє деконструювати образи «типової» жінки, і водночас утверджує право на суперечливість, незручність, тілесність і вразливість.

Самоіронія у Данхем не зводиться до комічного ефекту: це насамперед стратегія суб'єктизації. Її героїні сміються з себе, щоб вийти за межі кліше, нав'язаних як патріархальною культурою, так і самою феміністичною традицією, що іноді схильна до ідеалізації жіночого образу. Через самоіронію вони повертають собі право бути неідеальними, і саме в цьому проявляється емансипативний потенціал її мистецтва.

Данхем працює на межі автобіографічного висловлювання і фікції, де суб'єкт(ка) іронії вона сама. Це створює ефект радикальної відкритості й чесності, які особливо актуальні в контексті сучасної культури сповіді, самопредставлення і деконструкції авторитетів. Отже, самоіронія у її творчості є не лише естетична стратегія, але й політичний жест, що ставить під сумнів саму систему гендерної репрезентації.

3.4.Висновки до Розділу 3

У ХХІ столітті кінематограф переживає нову хвилю феміністичних трансформацій, серед яких особливо виразно постають творчі стратегії Ліни Данхем, Кетрін Бігелоу та Софії Копполи. Хоча їхні підходи різняться за жанрами, наративними засобами та стилістикою, усі три режисерки суттєво змінюють уявлення про жінок у кіно, деконструючи гендерні стереотипи, розширюючи простір жіночого досвіду й активізуючи участь дівчат у суспільному житті. Їхні фільми й серіали створюють нові моделі жіночої суб'єктивності та значно посилюють голос жінок у культурному полі.

Ліна Данхем, авторка серіалу «Дівчата» («Girls», 2012–2017), стала важливим голосом покоління міленіалів, що вперше виводить на передній план жіночий досвід без прикрас, зі всіма тілесними, психологічними й соціальними вадами. У центрі її творчості – молода жінка, яка шукає власне місце у світі, позбавлена ідеалізованих наративів, властивих традиційному голлівудському жіночому образу. Данхем втілює принцип «автобіографічного реалізму», де жіноче тіло, сексуальність, невпевненість у собі, психічне здоров'я й фінансова нестабільність постають не як вади, а як частина повноцінного людського досвіду. Через відкриту демонстрацію тілесності, психологічної крихкості та конфліктних соціальних ситуацій Данхем розвінчує міфи про жіночу успішність як обов'язкову умову самореалізації. Таким чином, її творчість не лише представляє нову героїню, але й впливає на спосіб сприйняття жінки у публічному просторі.

Обидві режисерки, Данхем і Бігелоу, чинять вплив на зміну уявлень про те, що означає бути жінкою в сучасному суспільстві. Данхем відкриває приватне життя жінки як простір політичного висловлювання, що співзвучне другій хвилі фемінізму. Бігелоу, що діє у контексті постфеміністської оптики, демонструє жінку як активного суб'єкта глобальних подій. Коппола ж апелює до внутрішнього світу, формуючи естетику повільного самопізнання, де сам факт дівочого досвіду стає опором нормативності.

Разом ці режисерки надають голосам жінок культурної ваги: Данхем через ширість і травматичну відвертість, Бігелоу через дисципліну та силу мислення, Коппола через поетичну інтимність та споглядальність. У цьому трикутнику сучасного жіночого авторства окреслюються різні грані феміністичної репрезентації: тілесно-автобіографічна, стратегічно-політична та естетично-рефлексивна.

Зміна репрезентації жінки в кіно спричиняє структурні зрушення в усьому полі аудіовізуальної культури. Успіх Ліни Данхем, Кетрін Бігелоу та Софії Копполи розширює уявлення про жіночу творчість і виконавське лідерство, сприяє нормалізації жінок на позиціях режисерок, сценаристок, продюсерок. Історії, які вони розповідають, більше не зводяться до любовного сюжету або вторинної підтримки чоловічого героя, а стають самодостатніми, складними, концептуально витонченими.

Феміністична енергія, закладена в їхніх фільмах, виявляється не лише в сюжетах, а й у формальних засобах. Данхем порушує правила телевізійного формату, працюючи з естетикою незручності, розфокусованості, автентичного діалогу. Бігелоу є першою жінкою, яка отримала «Оскар» за режисуру, вона працює з темпом, ритмом, монтажем і звуком так, щоб вибудовувати емоційне напруження не менш сильно, ніж її чоловічі колеги, але з фокусом на психологічну глибину, а не на насильство як самоціль. Коппола ж формує світ мінімалізму, кольору, музики й атмосферного мовчання, де кожен кадр нібито цілий всесвіт, внутрішній монолог її героїні. У цих змінах гендерного сприйняття через кіно і полягає радикальна етика їхніх стилів.

Соціальні наслідки цієї репрезентаційної революції виходять за межі кіноекрана. Молоді дівчата, що бачать у героїнях Данхем, Бігелоу й Копполи відображення своїх пошуків, страхів і рішень, отримують можливість говорити й діяти у публічному просторі, вони вже не жертвами. Психологічна автентичність, доступ до складної суб'єктності, подолання уніфікованих стандартів краси та поведінки – усе це є елементами нової жіночої емансипації, в якій фільми виконують роль інструменту трансформації культури.

Отже, фільми Ліни Данхем, Кетрін Бігелоу і Софії Копполи стали не лише художніми творами, а й соціальними актами, що розкодовують і переписують символічні матриці гендеру. Вони засвідчують, що жіноча присутність у мистецтві не лише питання кількості жінок у «кадрі», а насамперед якісного переформулювання самих підвалин наративу, візуальності й ідентичності. Саме тому ці режисерки стають постатями культурної зміни, вказуючи шлях до більш інклюзивного й правдивого зображення жіночого буття в сучасному світі.

РОЗДІЛ 4. ПРОЄКТ КІНОВЕЧОРА «ГЕНДЕРНІ ПАЗЛИ: ТРИ ПОГЛЯДИ НА КІНО»

Нами планується проведення кіновечора з тематичною виставкою «Гендерні пазли: Три погляди на кіно».

Концепція інтерактивної виставки, що досліджує різноманітні підходи до зображення та деконструкції гендерних ролей у кінематографі через призму творчості трьох знакових режисерок: Кетрін Бігелоу, Софії Копполи та Ліни Данхем, пропонує ознайомитись відвідувачам з новим розумінням жіночності. Виставка надає можливість відвідувачам зануритися в унікальні світи кожної з них, аналізуючи їхні візуальні рішення, наративні стратегії та текстові послання щодо гендерної проблематики.

Формат виставки передбачає, що простір буде чітко розділений на три окремі зони, кожна з яких присвячена одній з режисерок. Кожна зона матиме свій унікальний дизайн, атмосферу та набір інтерактивних елементів, що відображають особливості її кінематографічного стилю та тематики. Окрім індивідуальних зон, передбачений загальний простір, що об'єднує виставку та надає додатковий контекст.

4. 1. Детальний план виставки за зонами режисерок

Зона Кетрін Бігелоу: «Сила без стереотипів»

Основна ідея зони полягає у тому, щоб підкреслити зображення жіночих персонажів Бігелоу як сильних, рішучих та компетентних особистостей, що руйнують традиційні гендерні стереотипи у жанрах, де домінують чоловіки (бойовики, трилери, воєнне кіно).

Візуальні елементи будуть включати великі, високоякісні постери з ключовими жіночими персонажами з її фільмів («На гребені хвилі», «Дивні дні», «Повелитель бурі», «Ціль номер один»). Акцент на їхній впевненості, фізичній підготовці та емоційній стійкості. Підписи до постерів можуть

містити назву фільму, ім'я персонажа та коротку характеристику, що підкреслює її силу та нетиповість. Також до цього додаються фотографії зі знімального майданчика, а саме рідкісні фотографії Бігелоу в робочому процесі з акторками, що демонструють її підхід до створення сильних жіночих образів. Можливо використання стилізованих елементів, що асоціюються з жанрами її фільмів, наприклад, графічні елементи, що нагадують хвилі, військову форму, або неонові відблиски.

Мультиекранна відеоінсталяція передбачає, що на кількох екранах одночасно демонструватимуться динамічні нарізки ключових сцен з фільмів Бігелоу, де жіночі персонажі проявляють фізичну силу, стратегічне мислення, лідерські якості та рішучість у складних ситуаціях. Запланований супровід відео потужним звуковим дизайном, що має підкреслювати напруженість та динаміку сцен.

До **текстових елементів** будуть належати як великі, добре оформлені цитати Кетрін Бігелоу про її наміри щодо зображення жіночих персонажів, її погляд на гендерні ролі в кіно та її прагнення до створення складних та багатограних жіночих образів, так і аналітичні тексти. Аналітика в цьому випадку передбачає короткі інформаційні блоки, що аналізують конкретні сцени або персонажів, ілюструючи, як Бігелоу відходить від традиційних стереотипів.

На сенсорному екрані **інтерактивної панелі** відвідувачі зможуть порівняти жіночі образи у фільмах Бігелоу з більш традиційними зображеннями жінок у бойовиках та трилерах (можливо, через уривки з інших фільмів, аналіз кліше тощо). Також передбачена інтерактивна вікторина для знавців творчості режисерки, що перевіряє знання відвідувачів про жіночих персонажів Бігелоу та їхню нетиповість. Сенсорний екран надає відвідувачам можливість залишити відгук, поділитися своїми думками про силу та репрезентацію жінок у кіно.

Зона Софії Копполи «Внутрішні голоси»

Основна ідея зони заснована на тому, щоб занурити відвідувачів у світ емоцій, внутрішніх переживань та суб'єктивності жіночих персонажів у фільмах Копполи («Труднощі перекладу», «Незаймані самогубці», «Марія-Антуанетта», «Елітне суспільство»). Акцент на дослідженні їхнього внутрішнього світу, самотності, рефлексії та пошуку ідентичності.

Візуальні елементи включають атмосферне м'яке, приглушене освітлення, що створює інтимну та рефлексивну атмосферу завдяки використанню кольорових фільтрів, що асоціюються з візуальною естетикою її фільмів. Емоційні портрети головних героїнь у стані спокою, роздумів, меланхолії або миттєвої радості представлені у вигляді великих фотографій та стилізованих кадрів з акцентом на їхніх виразах обличчя та поглядах.

Аудіоелементи включають музику з фільмів, коли фонове звучання атмосферних музичних композицій створює емоційний контекст, і фрагменти діалогів. (Можливе використання навушників для індивідуального прослуховування).

На екранах буде демонструватись постійно коротке **аналітичне відеоесе**, що досліджує теми жіночої суб'єктивності, емоційності, відчуження та пошуку себе у фільмах Копполи, де використані кінокритичні коментарі та аналіз візуальних рішень режисерки, матеріали архіву Софії Копполи (Coppola S. Sofia Coppola Archive: 1999–2023. – London: Mack, 2023. – 220 p.) [13].

Текстові елементи представлені стіною з ключовими цитатами героїнь, що відображають їхні внутрішні переживання, думки та почуття.

Інтерактивна інсталяція «Що в її голові?» пропонує відвідувачам уявити себе на місці героїні та відповісти на запитання про їхні емоції та думки у певній ситуації з фільму, наприклад, через картки для голосування.

Зона Ліни Данхем «Чесна недосконалість»

Основна ідея зони представляє реалістичне та невідретушоване зображення жіночого досвіду, тілесності, сексуальності та дружби, характерне для творчості Данхем (серіал «Дівчата», фільми «Крихітні меблі», «Кетрін-

Пташка»)), де зроблено акцент на чесності, вразливості та відсутності ідеалізації.

До **візуальних елементів** оформлення виставки належать великі роздруковані кадри фільмів, що демонструють повсякденні ситуації, тілесну розкутість, емоційні моменти без прикрас, а також колажі з кадрів, елементів, що нагадують естетику серіалу «Дівчата», неформальні фотографії акторок знімального майданчика, що відображають дружню атмосферу.

Постійно йдуть записи коротких **відеоінтерв'ю з акторками**, які розповідають про свій досвід роботи над персонажами, про чесність зображення жіночності та про реакцію на це глядачів, а також **відеоінтерв'ю з Ліною Данхем** про її підхід до створення персонажів та дослідження жіночого досвіду.

Яскраві **цитати з серіалу та фільмів** про жіночу дружбу, прийняття свого тіла, сексуальність без сорому та **короткі аналітичні тексти на теми** реалістичного зображення жіночого тіла, складності жіночої дружби та сексуальної самоідентифікації у творчості Данхем обрамляють виставку.

На великій **інтерактивній магнітній дошці** відвідувачі можуть анонімно поділитися в секторі «Твоя історія» своїми думками, історіями або коментарями щодо зображення жіночності в медіа, відповісти на запитання про жіночність сьогодення, використати відповідні хештеги для соціальних мереж.

Загальний простір буде включати інформаційні стенди, кінотеатр та книжкову полицю

На **інформаційних стендах** розміщені біографії режисерок Кетрін Бігелоу, Софії Копполи та Ліни Данхем, з акцентом на їхньому творчому шляху та впливі на кінематограф, розгорнутий аналіз їхнього внеску в деконструкцію гендерних стереотипів, порівняння їхніх підходів та їхнє місце в історії кіно; інформація про основні напрямки фемінізму в кінематографії, основні теорії гендеру та про важливість репрезентації жінок.

Кінотеатр: Невеликий затишний кінотеатр для регулярного показу трейлерів фільмів режисерок, коротких фрагментів знакових сцен або тематичних відеосес, що об'єднують їхню творчість.

Книжкова полиця: Підбірка книг про фемінізм, кінознавство, біографії режисерок, сценарії їхніх фільмів. Це невеличка крамничка з можливістю придбання книг.

Сувенірна крамниця (опціонально): Сувеніри з мерчем, символікою виставки, постери фільмів, листівки з цитатами режисерок.

Додаткові елементи:

Екскурсії: Проведення регулярних екскурсій для груп відвідувачів з детальним аналізом представлених матеріалів.

Лекції та дискусії: Організація лекцій кінокритиків, гендерних дослідників та кінематографістів, а також дискусій зі глядачами.

Майстер-класи: Проведення майстер-класів з кіновиробництва або аналізу кіно з гендерної перспективи.

Спеціальні події: Організація кінопоказів з подальшим обговоренням, зустрічей з експертами тощо.

4.2. Технічне забезпечення і просування кіновечора

Технічне забезпечення кіновечора буде включати:

- Високоякісне аудіо- та відеотехнічне обладнання.
- Надійні інтерактивні панелі та екрани.
- Продумане освітлення для кожної зони.
- Зручна навігація та інформаційні таблички.
- Доступність для людей з обмеженими можливостями.

Просування виставки передбачає сукупність менеджерських та рекламних заходів:

- Створення привабливого візуального стилю та логотипу виставки.

- Активне використання соціальних мереж.
- Розповсюдження прес-релізів та співпраця зі ЗМІ.
- Партнерство з кінофестивалями, культурними центрами та освітніми закладами.
- Створення веб-сайту виставки з детальною інформацією та можливістю придбання квитків онлайн.

Отже, виставка «Гендерні пазли: Три погляди на кіно» є новаторським та глибоким дослідженням еволюції жіночого образу в кінематографі через призму трьох видатних режисерок. Завдяки чітко структурованому простору, багатому на візуальні, аудіо- та інтерактивні елементи, відвідувачі отримують унікальну можливість порівняти різні підходи до деконструкції гендерних стереотипів.

Зона Кетрін Бігелоу демонструє силу та рішучість жіночих персонажів у нетипових для них жанрах, руйнуючи усталені уявлення про жіночність. Зона Софії Копполи занурює у внутрішній світ жіночої суб'єктивності, досліджуючи емоції та переживання її героїнь. Натомість Ліна Данхем пропонує чесний та невідретушований погляд на жіночий досвід, тілесність та дружбу. Об'єднаний загальний простір надає необхідний контекст, знайомлячи з біографіями режисерок, аналізуючи їхній внесок у феміністичну кінокритику та пропонуючи додаткові ресурси для поглибленого вивчення теми.

«Гендерні пазли» не просто показують фільми, а запрошують до активної взаємодії та роздумів про складність та багатогранність гендерної ідентичності в сучасному світі. Ця виставка має потенціал стати значущою подією в культурному житті, сприяючи підвищенню обізнаності про гендерні питання та надихаючи на подальші дискусії.

Таблиця 4.1 Робочий план проєкту

[illegible]

[illegible]

[illegible]

відео презентацій												
Завдання 4. Відкриття проєкту у місті Харкові												
Етап 1. Реалізація та врегування стратегії просування												

Таблиця 4. 2. Розподіл бюджету проєкту

Найменування	Одиниця Виміру	Кількіст ь	Вартіст ь
Оренда			
Виставковий простір	Місяць	1	30 000 грн
Проектори та екрани	Місяць	13	20 000 грн
Колонки та мікрофони	Місяць	14	10 000грн
Гонорари			
Маркетолог	Місяць	1	15 000 грн
Таргетолог	Місяць	1	15 000 грн

Куратор	Місяць	1	10 000 грн
Рекламист	Місяць	1	15 000 грн
Обладнання			
Матеріали та обладнання для створення виставки репродукцій	Місяць	10	10 000грн
Обладнання для кінопоказу	Місяць	13	15 000 грн
Стільці		50x200	18 000 грн
Столи		10x500	12 000 грн
Продукти, кава, готові тістечка та канапки	Місяць		50 000 грн
Реклама і комунікація			
Реклама в соцмережах (Facebook, Instagram), на радіо	Місяць	1	20.000 грн
Друк рекламних листівок	Місяць	5000	7 000 грн
Обслуговування вебсайту	Місяць	1	13 000 грн
Література		150	35 000
Мерч		250	70 000
РАЗОМ	365 000 грн		

Висновки до Розділу 4

Зміна репрезентації жінки в кіно спричиняє структурні зрушення в усьому полі аудіовізуальної культури. Успіх Ліни Данхем, Кетрін Бігелоу та Софії Копполи розширює уявлення про жіночу творчість і виконавське лідерство, сприяє нормалізації жінок на позиціях режисерок, сценаристок, продюсерок. Історії, які вони розповідають, більше не зводяться до любовного сюжету або вторинної підтримки чоловічого героя, а стають самодостатніми, складними, концептуально витонченими.

Феміністична енергія, закладена в їхніх фільмах, виявляється не лише в сюжетах, а й у формальних засобах. Данхем порушує правила телевізійного формату, працюючи з естетикою незручності, розфокусованості, автентичного діалогу. Бігелоу – перша жінка, яка отримала «Оскар» за режисуру, – працює з темпом, ритмом, монтажем і звуком так, щоб вибудовувати емоційне напруження не менш сильно, ніж її чоловічі колеги, але з фокусом на психологічну глибину, а не на насильство як самоціль. Коппола ж формує світ мінімалізму, кольору, музики й атмосферного мовчання, де кожен кадр – це внутрішній монолог її героїні. У цьому – радикальна етика їхніх стилів. Соціальні наслідки цієї репрезентаційної революції виходять за межі кіноекрана. Молоді дівчата, що бачать у героїнях Данхем, Бігелоу й Копполи відображення своїх пошуків, страхів і рішень, отримують можливість говорити й діяти у публічному просторі. Психологічна автентичність, доступ до складної суб'єктності, подолання уніфікованих стандартів краси та поведінки – усе це є елементами нової жіночої емансипації, в якій фільми виконують роль інструменту трансформації культури.

Отже, фільми Ліни Данхем, Кетрін Бігелоу і Софії Копполи – це не лише художні твори, а й соціальні акти, що розкодовують і переписують символічні матриці гендеру. Вони засвідчують, що жіноча присутність у мистецтві – не лише питання кількості, а насамперед якісного переформулювання самих підвалин наративу, візуальності й ідентичності. Саме тому ці режисерки

стають постатями культурної зміни, вказуючи шлях до більш інклюзивного й правдивого зображення жіночого буття в сучасному світі.

Здійснення проєкту кіновечора за творчістю цих режисерок має продемонструвати більш глибоке та критичне розумінню гендерних питань у суспільстві.

ВИСНОВКИ

Дипломний проєкт, присвячений деконструкції гендерних стереотипів у кінотворчості визнаних режисерок Кетрін Бігелоу, Софії Копполи та Ліни Данхем мав на меті глибоке та всебічне дослідження способів і методів, за допомогою яких їхні фільми руйнують традиційні уявлення про жіночі та чоловічі ролі в кінематографі. Актуальність обраної теми зумовлена зростаючою увагою суспільства до питань гендерної рівності та необхідністю критичного осмислення культурних репрезентацій, зокрема у впливовому медіапросторі кіно. Проєкт ставив за мету не лише ідентифікувати елементи деконструкції стереотипів у творчості кожної режисерки, але й проаналізувати їхні спільні та відмінні підходи, а також оцінити їхній загальний внесок у феміністичну кінокритику та розширення меж гендерної репрезентації на екрані.

Проведене дослідження дозволило досягти поставленої мети та розкрити сутність деконструкції гендерних стереотипів у кінотворчості Кетрін Бігелоу, Софії Копполи та Ліни Данхем.

Щодо Кетрін Бігелоу, аналіз її фільмографії виявив послідовне руйнування традиційних гендерних ієрархій у жанрах, де домінують чоловічі наративи. Її героїні, часто представлені в екстремальних ситуаціях, демонструють силу, рішучість та професійну компетентність, що суперечить стереотипним уявленням про жіночу слабкість та емоційність. Водночас, чоловічі персонажі Бігелоу нерідко позбавлені однозначної маскулінності, виявляючи вразливість, внутрішні конфлікти та відхід від жорстких патріархальних моделей поведінки. Таким чином, Бігелоу не лише створює сильних жіночих персонажів, але й переосмислює саму концепцію маскулінності, роблячи її більш багатогранною та менш стереотипною.

Аналіз кінотворчості Софії Копполи зосередився на дослідженні жіночого суб'єктивного досвіду. Її фільми заглиблюються у внутрішній світ

героїнь, їхні переживання, пошуки ідентичності та боротьбу з соціальними очікуваннями. Коппола деконструє стереотипи про жіночу пасивність та об'єктивацію, представляючи складні та емоційно насичені жіночі характери, які прагнуть самовираження та розуміння. Її особлива візуальна мова та увага до деталей підкреслюють важливість жіночого погляду та досвіду, часто ігнорованого в мейнстрімному кіно.

Дослідження фільмів Ліни Данхем виявило її унікальний автобіографічний підхід до деконструкції гендерних стереотипів, особливо в контексті покоління міленіалів. Її творчість характеризується відвертим зображенням жіночої сексуальності, тілесності, невпевненості та боротьби з нереалістичними стандартами краси та поведінки. Данхем руйнує табуовані теми та стереотипні уявлення про «ідеальну жінку», представляючи героїнь з їхніми недоліками, комплексами та прагненням до автентичності. Її роботи часто провокують важливі дискусії про сучасні гендерні ролі, очікування та прийняття себе.

На кожне з поставлених завдань було надано аргументовані відповіді через детальний аналіз ключових фільмів кожної режисерки, виявлення специфічних кінематографічних прийомів, наративних стратегій та особливостей створення персонажів, що сприяють руйнуванню гендерних стереотипів.

Отже, проведений дипломний проєкт дозволив дійти висновку, що Кетрін Бігелоу, Софія Коппола та Ліна Данхем є значущими постатями в сучасному кінематографі, які активно сприяють деконструкції гендерних стереотипів. Кожна з них, використовуючи власний унікальний стиль та фокус, пропонує нові та важливі перспективи на жіночі та чоловічі ролі на екрані. Їхня творчість не лише збагачує кінематографічну мову, але й сприяє більш глибокому та критичному розумінню гендерних питань у суспільстві.

Водночас, дослідження виявило низку питань, які залишаються відкритими та потребують подальших наукових розвідок. Зокрема, цікавим напрямком може стати порівняльний аналіз впливу їхньої творчості на

глядацьке сприйняття гендерних ролей у різних культурних контекстах. Також, потребує подальшого вивчення еволюція репрезентації гендерних стереотипів у кіноіндустрії під впливом феміністичної кінокритики та творчості подібних режисерок.

Таким чином, дипломний проєкт досяг поставленої мети, надавши комплексний аналіз деконструкції гендерних стереотипів у кінотворчості Кетрін Бігелоу, Софії Копполи та Ліни Данхем. Отримані результати мають теоретичне та практичне значення для кінознавства, гендерних студій та культурної критики, а окреслені питання відкривають нові напрямки для подальших досліджень у цій важливій та актуальній сфері.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батлер Дж. Гендерний клопіт: фемінізм та підри́в тожсамості. – Київ: Основи, 2003. – 224 с. URL: https://drive.google.com/file/d/0BzyNdbFDRRN_X3JLYzByaTJZQTg/view
2. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть / переклад Леоніда Кононовича. Львів : Кальварія, 2004. – 374 с.
3. Фуко М. Археологія знання / М. Фуко ; пер. з фр. В. Шовкун. – Київ : Ніка-Центр, 2004. – 320 с.
4. Хассан І. Постмодернізм. Ключові концепти / Іхаб Хассан. - К. : Ніка-Центр, 2012. - 248 с.
5. Beauvoir S. De. The Second Sex / trans. C. Borde. – New York: Vintage, 2011. – 832 p.
6. bell hooks Ain't I a Woman?: Black women and feminism. – New York: Routledge, 2014. – 206 p.
7. Bell K. A First Look at Sofia Coppola's Deeply Personal New Book // Vogue. – 2023. – 22 May. URL:<https://www.vogue.com/article/first-look-sofia-coppola-archive-1999-2023-book>
8. Braidotti R. Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. – New York: Columbia University Press, 2011. - 352 p.
9. Brady L.&Cohen M. Film Theory and Criticism. – Oxford: Oxford University Press, 2009. – 906 p.
10. Butler J. Undoing Gender. - New York: Routledge, 2004. URL: https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/07/butler-undoing_gender.pdf
11. Cobb S., Tasker I. Feminist Film. Criticism in the 21st Century // Film Criticism. – 2016. – 40. URL: DOI: <http://dx.doi.org/10.3998/fc.13761232.0040.107>

12. Copjec J. *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*. – Cambridge: MIT Press, 2004. – 270 p.
13. Coppola S. *Sofia Coppola Archive: 1999–2023*. – London: Mack, 2023. – 220 p.
14. Creed B. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. – London: Routledge, 1993. – 216 p.
15. Deleuze G., Krauss R. *Plato and the Simulacrum* // *October*. The MIT Press Stable. – 1983. – Vol. 27 (Winter). – P. 45-56. URL: <http://www.jstor.org/stable/778495>
16. Dines G., Humez J. M., Yousman B. & Yousman, L. *Gender, race and class in media: A critical reader*. – 5th ed. – New York: Sage Publications, 2018. – 712 p.
17. Ettinger B. L. *The Matrixial Gaze*. – Leeds: Leeds University Feminist Arts & Histories Network, 1995. – 52 p.
18. Fuchs E. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. – Indiana: Indiana University Press, 1996. – 230 p.
19. Galt R. & Schoonover K. *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. – New York: Oxford University Press, 2010. – 392 p/
20. Genz S., Brabon B. A. *Postfeminism: Cultural Texts and Theories*. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009. – 200 p.
21. Gerhard J. *Sex and the City: Carrie Bradshaw's Queer Postfeminism* // *Feminist Media Studies*. – 2005. – Vol. 5. – N. 1. – P. 37–49. URL: DOI: 10.1080/14680770500058173
22. Gill R. *Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility* // *European Journal of Cultural Studies*. – 2007. – №10 (2). – P. 147-166. URL: DOI: 10.1177/1367549407075898
23. Girard R. *Violence and Sacred*. – London-New York: Bloomsbury, 1988. – 352 p.
24. Handyside F. *Sofia Coppola: A Cinema of Girlhood (International Library of the Moving Image)*. – London: I.B. Tauris, 2017. – 236 p.

25. Harrod M. The Myth of Lena Dunham // Women Do Genre in Film and Television / M. Harrod and K. Paskiewicz (eds). – London: Routledge, 2017. - P. 179-197.
26. Hastie A., Joyrich L. White P., Willis Sh. (Re)Inventing Camera Obscura // Feminisms, Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures / L. Mulvey; A. B. Rogers (ed.). - Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015: P.169-184. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt16d6996>
27. Holmlund C. Feminism and Film / ed. C. Holmlund. - Edinburgh : Edinburgh University Press, 2002. - 240 p.
28. Holmlund C., Wyatt J. Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream. - New York: Routledge, 2005. -320 p.
29. Humm M. Feminism and Film. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997. – 256 p.
30. Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. - Durham: Duke University Press, 1991. - 438 p.
31. Jones A. Feminism and Visual Culture: Politics and Pleasures in Contemporary Art. - London: Routledge, 2010. - 256 p.
32. Kackman M. Quality Television, Melodrama, and Cultural Complexity // Flow TV. - 2010. URL: <http://www.flowjournal.org/2010/03/flow-favorites-quality-television-melodrama-and-cultural-complexity-michael-kackman-university-of-texas-austin/>. Accessed May 3, 2025.
33. Kathryn Bigelow: a pioneer in the director's chair // The Week UK. – 2018. – 10 Dec. (2 Jan. 2019)/ URL: <https://web.archive.org/web/20190102084510/https://www.theweek.co.uk/96799/kathryn-bigelow-a-pioneer-in-the-director-s-chair>
34. Keller E. F., Jacobus M. & Shuttleworth S. Body/Politics: Women and the Discourses of Science. London- New York: Routledge, 2013. – 212 p.
35. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Screen. - 1975. - Vol. 16. - No. 3. – P. 6–18. URL: <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

36. Nash M., Whelehan M. Reading Lena Dunham's Girls: Feminism, postfeminism, authenticity and gendered performance in contemporary television. - New York: Palgrave Macmillan Cham, 2017. – 255 p. URL: DOI:10.1007/978-3-319-52971-4

37. Nygaard T., Lagerwey J. Broadcasting Quality: Re-centering Feminist Discourse with «The Good Wife» // Sage Journal. - 2016. – Vol.18. - Issue 2. -P.67-90. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1527476416652485>

38. Pollock G. Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive. – London: Routledge, 2007. – 280 p. URL: <https://doi.org/10.4324/9781003416708>

39. Ramanathan G. Feminist Auteurs: Reading Women's Films. – New York: Wallflower Press, Columbia University Press, 2007. – 224 p.

40. Skrubbe J.S. The Feminism and Visual Culture Reader, Konsthistorisk tidskrift // Journal of Art History. – 2011. – V.80, N.4. – P.249-252, URL: <https://doi.org/10.1080/00233609.2011.642404>

41. Smelik A. And The Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory. – New York: St. Martin's Press, 1998. P. 7-28.

42. Sofia Coppola URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Sofia_Coppola

43. Sofia Coppola: My childhood wasn't quite as dramatic as Somewhere //Metro. 2010. – December 8. Retrieved December 9, 2024. URL: <https://metro.co.uk/2010/12/08/sofia-coppola-my-childhood-wasnt-quite-as-dramatic-as-somewhere-602531/>

44. Tasker Y. Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema / Yvonne Tasker. - London : Routledge, 1993. - 240 p.

45. Tasker Y. Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema. – London-New York, Routledge, 2000. – 244 p.

46. Tasker Y.& Negra D. Gendering the Recession: Media and Culture in an Age of Austerity. - Durham: Duke University Press, 2014. - 320 p.

47. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on Metamodernism // Journal of Aesthetics and Culture. - 2010. - Vol. 2. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677>