

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка

Філологічний факультет

Кафедра філософії та культурології

*Художня інтерпретація образу мисткині в ігровому кінематографі кінця
XX-початку XXI століть.*

Кваліфікаційна робота
за освітнім ступенем «магістр»
Спеціальність 034 «Культурологія»

Студентки II курсу, групи К65_____

спеціальності

034 «Культурологія»_____

(шифр і назва спеціальності)

Столяренко М. В._____

(прізвище та ініціали)

Керівник доц. к.філ.наук Каранда М. В._____

(прізвище та ініціали)

Рецензент _____

(прізвище та ініціали)

Чернігів – 2023

ПЛАН

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I Теоретико-культурологічні засади вивчення проблем жіночої творчості та сучасного кінематографа.....	9
1.1 Основні віхи філософсько-культурологічного осягнення жінки як рушія культури у феміністичних студіях.....	9
1.2 Художня інтерпретація кінообразів як проблема культурології.....	22
1.3 Культурологічні аспекти вивчення образу мисткині в сучасному ігровому кінематографі.....	31
Висновки до розділу I.....	34
РОЗДІЛ II Байопік як жанр-репрезентант культурно-соціальних проблем мисткині.....	36
2.1 Жанр «байопік»: класифікація, риси, можливості жанру у висвітленні гендерних упереджень в історії культури.....	36
2.2 Проблема визнання права жінки на свободу творчості в тематиці ігрового кіно.....	40
2.3 Проблема авторських прав мисткинь та її кінематографічні варіації.....	45
2.4 Проблема сексуального насильства в біографії мисткинь та її осмислення сучасними режисерами.....	49
2.5 Проблема інвалідності жінок-мисткинь в сучасному ігровому кіно.....	56
Висновки до розділу II.....	66
ВИСНОВКИ.....	67
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	69
ДОДАТКИ (надруковані тези, таблиці фільмографії).....	75

ВСТУП

Культурний імідж незалежної сучасної України має такий невід’ємний компонент, як питома присутність жінок у літературно-мистецькому та кінематографічному процесі. Після розпаду Радянського Союзу та невпинного віддрейфовування України із зони ідеологічного впливу росії минуло більше 30 років. Тому вже добре видно когорту талановитих жінок, які піднімають у своїй творчості гострі історичні, політичні, релігійні, соціальні, національні питання. Зокрема, світ дізнався через перемогу на Євробаченні про українську пісню завдяки співачкам Руслані та Джамалі. Твори письменниці та філософині Оксани Забужко, такі як «Шевченків мīt України» та «Планета полин» успішно виконують місію культурної дипломатії, підживлюють антиколоніальний дискурс про титульного поета нації та про наші інтелектуальні досягнення. Український фільм режисерки Аліни Горлової “This Rain Will Never Stop” виграв найпрестижніший фестиваль документального кіно IDFA в Амстердамі, у рамках секції First Appearance в 2020 році.

Цей фрагментарний перелік промовляє про декілька тенденцій: відбувається активний рух українського соціуму до демократичних цінностей, він зачіпає і питання рівності творчих можливостей та побудови українськими жінками мистецької кар’єри. Проте, якщо звернути увагу на тематику найвпливовішого на масову свідомість мистецтва – кінематограф, то можна означити проблему. Вона стосується неповноти жанрової палітри. Адже ще не створено на сьогодні українських ігрових стрічок, які б у жанрі байопіку високохудожньо розповіли світовій спільноті про знакових українок: авангардисток Соню Делоне, Олександрю Екстер, майстринь народного наїву Марію Примаченко, Катерину Білокур, борчиню за права і свободу Аллу Горську, художницю високого академічного рівня та полістилістичного мислення Олександрю Яблонську, та низку інших видатних мисткинь.

Тому є потреба проаналізувати доробок світової спільноти з популяризації фемінного мистецтва, адже неодмінно слідом за коротким метром та документалістикою прийде час і для українського ігрового кіно творити наратив про образотворче мистецтво, народжене жінками України.

Отже, **актуальність дослідження** визначається загальною спрямованістю сучасних феміністичних та кінознавчих студій, які також охоплюють проблематику образу мисткині у сучасному ігровому кіно.

Стан наукової розробки проблеми

Обрана тема, а саме образ мисткині в ігровому кіно є малодослідженою в науковій літературі. Проте у пригоді стали праці відомих українських істориків та теоретиків кіно, таких як Л.Брюховецька (аспект осмислення поетичного стрижня в кіно), Г. Дмитрієва-Буряк (відкриття духовного світу героя на екрані), Є. Загданський (проблема кінематографічного образу), І. Зубавіна та Н. Капельгородська (комплексний огляд кінематографу Незалежної України). За методологічну основу стали також праці культуролога О. Колесник для інтерпретації образу митця засобами кіно.

Підвалини феміністичних студій заклала Сімона де Бовуар своїм феміністичним маніфестом «Друга стаття». Згодом світ побачила фундаментальна праця Майкла Кіммела «Гендероване суспільство», яка репрезентувала гендерну проблематику у різних сферах життя. Українське слово у гендерних студіях промовили Тамара Марценюк, Соломія Павличко, Надія Гербут. Тематику жіночих архетипів висвітлено як у фундаментальних працях Карла Юнга та Юлії Кристєвої, так і у більш сучасних роботах Клариси Естес, Тамари Говорун, Оксани Кісь. Не оминули своєю увагою у науковому світі й проблематику жіночої творчості та її «(не)видимості» у світовому культурному доробку. В цій царині слід відмітити доробок Оксани Забужко, Віри Агеєвої, Ольги Башкірової, Анни Мазурак, Наталії Лебединцевої, Еллен Сіксу. Також наявна низка наукових робіт, присвячених жіночому художньому образу у кіно, зокрема есеї Лори Малві, праці Генрі Тейлора, Йогана Брюкнера, Кріса Вільямса.

В межах даної роботи було досліджено фільми про жінок, про реальних жінок-мисткинь минулого та сьогодення. Якщо деякі мисткині, наприклад Маргарет Кін, особисто консультували виконавиць своєї ролі, та мали можливість розставити об'єктивні акценти для втілення свого образу на екрані, то у Артемізії Джантілескі чи Каміли Клодель такої можливості не було. Ми можемо лише припускати, беручи до уваги історичне тло, які ціннісні аспекти домінували у їх життєвій парадигмі.

Метою дослідження є з'ясувати світоглядні та історико-культурологічні засади, засоби художнього увиразнення інтерпретації образу мисткині в ігровому кінематографі кінця XX-початку XXI століття.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити низку **завдань**:

- виокремити основні віхи філософсько-культурологічного осягнення жінки як рушія культури у феміністичних студіях;
- проаналізувати особливості інтерпретації кінообразів, створених на основі реальних прототипів, в контексті культурологічної проблематики;
- виявити культурологічні аспекти вивчення та функціонування образу мисткині в сучасному ігровому кіно;
- структурувати класифікацію, риси та можливості жанру байопік у висвітлення гендерних упереджень в історії культури;
- окреслити проблему визнання права жінки на свободу творчості в тематиці ігрового кіно на прикладі робіт «Королева пустелі» (2015, В. Герцог) та «Міс Поттер» (2006, К. Нунан);
- розглянути проблему авторських прав мисткинь та її кінематографічні варіації у кінострічках «Великі очі» (2014, Т. Бертон) та «Каміла Клодель» (1988, Б. Ньюттен);
- проаналізувати проблеми сексуального насильства та сексуальної об'єктності мисткинь у фільмах «Піаністка» (2002, М. Ганеке) та «Артемізія» (1997, А. Мерле);

- виявити особливості подачі теми інвалідності в біографії мисткинь та їх осмислення сучасними режисерами, зокрема у роботах «Фріда» (2002, Д. Теймур), «Моді» (2016, Е. Волш), «Серафіна» (2008, М. Прово).

Об'єктом дослідження є кінообраз жінки-мисткині ігровому кіно кінця ХХ – початку ХХІ століть..

Предметом дослідження є соціально-філософські та культурологічні аспекти художньої інтерпретації образу мисткині в сучасному ігровому кіно.

Матеріалом дослідження послужили художні кінострічки режисерів Бруно Нюйттена «Каміла Клодель» (1988), Міхаеля Ганеке «Піаністка» (2002), Кріса Нуннана «Міс Поттер» (2006), Мартена Прово «Серафіна із Санлісу» (2008), Тіма Бертон «Великі очі» (2014), Вернера Герцога «Королева пустелі» (2015), та режисерок Агнес Мерле «Артемізія» (1997), Джулі Теймур «Фріда» (2002) та Ейслінг Волш «Моді» (2016).

Методи дослідження. У методології послуговувались методами з урахуванням тенденцій сучасних гендерних студій. Українська науковиця Надія Гербут наголошує, що гендерна методологія досліджень передбачає «орієнтацію на усунення ієрархічних відносин та лідерства» [9, с. 351]. Також керувались концепцією феміністичного мейнстримінгу, тобто урахування гендерного підходу на всіх етапах дослідження.

Для розв'язання поставлених задач послуговувалися методологією як з царини феміністичних студій, так і загальнонауковою та загальнокультурологічною методологією: теоретичний аналіз наукових джерел, наративний аналіз, контекстуальний аналіз, психоаналіз, інтерпретативно-феноменологічний аналіз (ІРА). Дослідниці в галузі феміністичних студій Вікторія Кларк та Вірджинія Браун наголошують на тому, що у гендерно-чутливих дослідженнях слід не лише носити «старого капелюха» традиційних методів дослідження, а й активніше застосовувати сучасні методи аналізу, активно працюючи із онлайн-контентом. [37, с. 28].

Також до розгляду було взято низку рецензій кінокритиків, в тому числі й зі шпальт онлайн-видань.

Теоретична значущість роботи

Результати роботи можуть бути використані в подальших феміністичних студіях та кінознавчих студіях, стати основою для авторського курсу лекцій, а також бути джерелом для написання студентських курсових робіт.

Практична цінність дослідження

Результати роботи можуть бути використані для подальшого висвітлення образу мисткинь в кінорецензіях, а отже підвищення «видимості» жіночих фігур українського мистецтва в інформаційному просторі; для розвитку жанру байопік в українському кіно.

Апробація роботи.

- 1) Основні теоретичні положення роботи були оприлюднені як доповідь з презентацією на тему «Образ мисткині в сучасному ігровому кіно: аксіологічний аспект» у Szkola Otwartego Umyslu, м. Кельце, Польща, 21.06.2023р (сертифікат учасника №12/2023 від 21.06.2023).
- 2) Каранда Марина, Столяренко Марія. Кіно для натхнення: світи особливих мисткинь. [Електронний ресурс] – Доступний з <<http://che.cn.ua/index.php/culture/item/9020-kino-dlia-natkhnennia-svity-osoblyvykh-mystkyn>> [Режим доступу.2023, 18 грудня].

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаної наукової й довідкової літератури.

У **вступі** обґрунтовано актуальність роботи, сформульовано об'єкт і предмет дослідження, визначено його мету та завдання, висвітлено його практичне значення, описано методи та прийоми дослідження.

У **першому розділі** здійснено огляд еволюційного процесу феміністичних студій, систематизовано наукові розвідки в царині інтерпретації художнього образу у кіно, зокрема жіночого образу.

У **другому розділі** окреслено основні риси байопіку, проаналізовано низку художніх образів жінок-мисткинь у сучасному ігровому кіно.

У **висновках** представлено результати проведеного дослідження, викладено основні висновки й окреслено перспективи подальших наукових студій із зазначеної проблематики.

Список використаної літератури включає 60 джерел, у тому числі 19 англійською мовою, 5 німецькою мовою, 1 французькою мовою.

РОЗДІЛ I Теоретико-культурологічні засади вивчення проблем жіночої творчості та сучасного кінематографа

1.1 Основні віхи філософсько-культурологічного осягнення жінки як рушія культури у феміністичних студіях.

Гендерні студії є доволі молодою галуззю наукових знань. Як зазначає Майкл Кімел, до 1970-х років соціологи у своїх дослідженнях послуговувалися переважно критеріями раси та класу, ігноруючи поняття гендеру [20, с. 7]. Проте це жодним чином не означає, що феміністична думка не розвивалася. Попри те, що офіційний відлік феміністичної культури як такої прийнято вести з початку XIX століття, першої хвилі фемінізму та руху суфражисток, дослідниця Олена Ковальчук вказує на більш ранні паростки феміністичного руху ще у добу Просвітництва, так звану просвітницьку мережу «жінок-вісниць» (“mercury ladies”) [6, с. 58]. Ці жінки були дописувачками та розповсюдницями одного з перших лондонських жіночих видань “Ladies Mercury” (1693р). «Декларація прав жінки і громадянки» за авторства Олімпії де Гуж побачила світ лише у 1791 році. Авторка заплатила життям за висловлювання своїх феміністичних та антирасистських думок, які випередили свою епоху.

В той час як Європою ширилася «Весна народів» 1848-1849 років, все більшої сили набували професійні спілки, серед яких в свою чергу викристалізовувався рух за права жінок. Передусім лейтмотивом їх діяльності було виборче та майнове право. Наступні хвилі фемінізму поступово розширювали коло вимог та інтересів, включивши до них репродуктивні, освітні, трудові права, порушивши проблеми гендерної самоідентифікації та протидії сексизму. У 1949 році світ побачила без перебільшення тогочасна «біблія» фемінізму, роман Симони де Бовуар «Друга стаття». З легкої руки

американської журналістки Марти Лір, початком другої хвилі фемінізму номінально став 1968р, коли вона випустила однойменну статтю. Взагалі, публіцистика є своєрідним дзеркалом розвитку суспільства, і на прикладі еволюції жіночої преси можна чітко бачити розвиток жіночого руху. Олена Ковальчук відмічає еволюцію розвитку жіночої преси від «журналів для домогосподарок» до «журналів для господарок, що отримують задоволення від покупок [6, с. 59] із подальшою їх трансформацією у серйозні видання з аналітичними матеріалами (та ж “Daily mirror” засновувалась у 1903 році як видання з корисними порадами для жінок, а наразі існує у зовсім іншій формі).

У витоків сучасної феміністичної теорії важливе місце посідають в філософські роботи Юлії Кристевой. Розробляючи проблематику інтертекстуальності та мітологічного бріколажу у художній літературі, авторка викреслювала «подвійну фігуру» митця та його матері, наголошуючи на багатогранності та всеохоплюючому впливі материнського і фемінного взагалі на творчий процес. Кристева з іронією ставиться до патріархального дискурсу і навіть називає один з розділів своєї книги «Сили жаху: есеї про відразу» доволі зухвало: «Ці самиці, що псують нам нескінченне». Аналізуючи материнську фігуру як образ, дослідниця вказує на два його аспекти: страждальницько-жертвний та ідеалістично-артистичний [23, с. 193.]. Кристева доходить висновку, що змалювання негативних рис матері є в деякій мірі проявом любові, адже любити слабкого та вбогого легше. Також певну амбівалентність вбачає авторка і в пологах: з одного боку дається життя, з іншого боку це життя смертне. Тобто жінка-матір виступає як той, хто дає життя і той, хто позбавляє життя одночасно, поєднуючи красу і смерть [23, с. 197].

Досліджуючи образ жінки в ігровому кіно, згадаємо про теорію сексуальної об'єктивації. Барбара Фредеріксон та Томмі-Енн Робертс визначають об'єктивацію як сприйняття людини як тіла або сукупності частин тіла та оцінювання її переважно за цими критеріями. [44, с. 2]. Визначним

аспектом є те, що жінкам дуже важко вплинути на об'єктивацію, адже майже неможливо заборонити чоловікам сексуалізувати жіночий образ навіть окремо від реально існуючої жінки. Особливо відчутний цей феномен у рекламній індустрії, де одним з найбільш розповсюджених фотосюжетів є так званий «якірний зв'язок», – зображення чоловіка та жінки, де чоловік розглядає та оцінює її.

Об'єктивація проявляється і в так званому «фейсизмі». Це явище представлено у рекламі товарів та послуг. Суть його наступна: візуальні зображення жінок частіше показують усе тіло чи окремі його частини без обличчя, тоді як зображення чоловіків більше демонструють деталей обличчя. Жінки небілої раси зазнають подвійної об'єктивації, адже їх обличчя показують ще менш детально, ніж обличчя білих жінок і набагато частіше вбирають їх в образи тварин. Можна зауважити, що певний сегмент товарів потребує для реклами демонстрації конкретних частин тіла (наприклад для реклами панчох фокус камери має бути на нозі, а для реклами сережок – на вусі), але ж окремі частини тіла без облич жінок застосовуються і в рекламі зовсім недотичних до цього товарів (автомобілів, квартир в новобудові чи навіть цементу).

Сексуальна об'єктивація робить жінок заручницями певного усталеного образу конвенційної краси. Таким чином, життя тих, хто йому не відповідає, значно ускладнюється. Дослідження вказують на те, що жінка, яка не є «гарною» у розумінні своїх сучасників, стикається з низкою проблем – таких жінок рідше кличуть на побачення, менше призначають на керівні посади, частіше називають «негарними», а жінок з надлишковою вагою навіть рідше приймають до коледжу. Тож часто жінки для досягнення успіху в житті змушені керуватися критерієм «привабливості», на відміну від чоловіків, для яких основним є «ефектність» [44, с. 6]. Таким чином об'єктивація перетворюється на самооб'єктивацію.

Низку негативних почуттів каталізує у жінок об'єктивація. Найперше – сором. У сучасному світі лише одна з 40000 жінок відповідає модельним параметрам і лише невелика частина жінок має клінічний діагноз «ожиріння», проте лєвова частка жінок відчуває сором за неконвенційність власного тіла [Фредріксен 10]. Із сексуальною об'єктивацією пов'язана також тривожність і відсутність відчуття власної безпеки, адже «привабливі» жінки набагато частіше зазнають спроб зґвалтуванню та віктимблейдингу, що трактується як необ'єктивне оціночне судження «самі винні у зґвалтуванні, бо виглядали занадто звабливою» [44, с. 11]. Наступне негативне відчуття, притаманне жінкам – дистанціювання від сигналів власного тіла, – жінки менше звертають увагу на болі, серцебиття чи зміни рівня цукру, адже це сигнали, що з тілом щось не так і воно можливо стане менш привабливим.

Усвідомлення невідповідності своєї зовнішності очікуванням оточуючих часто призводить до пригнічення психічного стану жінок і навіть до депресії [44, с. 16]. Також наслідком об'єктивації є порушення сексуальної сфери, адже жінка частіше сконцентрована на тому, як виглядає і поводитьсґя під час сексу, ніж на власному задоволенні. Однією з найвиразніших проблем постають розлади харчування у жінок, що становлять до 90% пацієнтів дієтологів [44, с. 20]. Жінки підсвідомо використовують своє тіло як засіб протесту та маніфестації.

Об'єктивація супроводжує жінку більшу частину її свідомого життя. З першими її проявами дівчинка стикаєтсґя в пубертатному періоді, коли хлопці оцінюють розмір її грудей. Щодо періоду менопаузи, то тут жінка часто переживає контраверсійні відчуття. З одного боку присутні переживання через те, що тіло вже не є настільки «привабливим», як тіло молодої жінки. З іншого боку жінка середнього віку зі своїм немолодим тілом стає ніби невидимою, втрачає об'єктність і нарешті на перший план виступають інші аспекти, наприклад її досягнення, риси характеру.

Перш ніж жінки хоча б трохи стали видимі у культурному процесі, їм довелося спростовувати тезу, сформовану американською літературознавицею Гаятрі Чакраворті «чи може підпорядковане промовляти?» [8, с. 140]. Власне, жінки-мисткині умовно можуть бути об'єднані у дві групи – ті, що намагаються грати за правилами гри патріархального суспільства і ті, що обирають феміністичний дискурс.

Загальний постмодерністський підхід зауважує не лише концепцію «смерті автора», але й так званої «смерті гендеру». Гендерна ідентичність більше не є апріорною, адже гендер є соціальним конструктом. Межі маскулінного і фемінного розмиті.

Дослідниця в царині феміністичних студій Мері Уолстонкрафт зауважує парадоксальний факт, що саме акценти виховання дівчат обумовлюють ті особливості, за які пізніше жінки й зазнають критики. Адже з дитинства дівчат часто вчать покорі, хитрості, м'якості та імітації дитячої поведінки, що в майбутньому спонукатиме потенційного чоловіка її опікати. [8, с. 140]

Якщо говорити наприклад про жінок-письменниць та їх вихід із сутінок літературного процесу, деякі автори [8, с. 140] навіть вважають, що це наслідок низької оплати письменницької праці. Примітно, що в малооплачуваних галузях зазвичай переважають жінки, і коли в цю галузь іноді приходять чоловіки, вони швидко будують кар'єру (це так званий феномен «скляного ліфту»). Якщо ж навпаки, жінки-працівниці приходять у переважно чоловічу сферу, рівень середньої зарплатні там одразу починає зменшуватись [20].

Домінування в культурному просторі маскулінного дискурсу створило своєрідну бінарну опозицію, де створений чоловіками культурний продукт є позитивним членом опозиції (тобто тим, що володіє певною ознакою), а культурний продукт, створений жінкою – негативним (таким, що не володіє певною ознакою). Тому не дивно, що при позитивній оцінці критиками творчого доробку жінки-мисткині, застосовуються оціночні судження на

кшталт «пише так, як небагато поетів-чоловіків», «це серйозна чоловіча робота», «Генрі Міллер у спідниці». При негативній оцінці навпаки підкреслюється фемінність творчості: «істерично-феміністичний текст», «творчість прозаїкині».

Таким чином культурний доробок, створений особою жіночої статі, позиціонується як дещо маргіналізоване. Текст, тематикою якого є війна вважається важливішим за текст про «переживання жінки у вітальні» [7]. Наталія Лебединцева, досліджуючи доробок українських письменниць, вказує на тяжіння до маскулінного дискурсу із його самодисципліною та домінуванням волі над почуттями в низці робіт Ліни Костенко, саме завдяки такому частково мімікрічному психологічному ходу ці твори і здобули визнання читачів та критиків. Жінка-мисткиня постає перед вибором між «іманентним жіночим буттям «для себе» та традиційною роллю українського поета-пророка, що має говорити «за всіх», між фемінною та маскулінною моделями реалізації» [24, с. 278]. Приміряючи на себе маскулічний дискурс жінка-мисткиня часто наражається на критику, що або занадто добре вжилася в маскуліну ідентичність, або занадто неправдоподібно його наслідувала.

Маргіналізація та стигматизація поняття «жіноча творчість» призвела до того, що творчий здобуток жінок-мисткинь минулих століть дійшов до нас не в повному обсязі. З 1970-х років сформувалася галузь науки «історична фемінологія», покликана «повернути жінок історії» та зробити їх досягнення видимими. На цю науку покладалися компліментарна (тобто функція доповнення) та реєвалююча (тобто функція переоцінки) функції [31, с. 280]. Науковиця Елен Сіксу у своєму життєствердному есеї «Регіт медузи» зазначала, що жінки часто соромляться своєї творчості, пишуть «в стіл», «роблять це потайки, так само, як і мастурбують» [39, с. 876]. Вона стверджувала, що фалоцентричне домінування загнало жінок-мисткинь у такі межі, де їм лячно не те що писати, а навіть заговорити, бо від цього одразу частішає серцебиття [39, с. 881]. Та й сама мова, згідно лакаанівської концепції

«Ім'я-батька», має фалоцентричну природу, і коли дівчинка починає говорити в дитинстві, ніби підсвідомо відчуває свою вторинність [29, с. 24]. Авторка вказує і на такий побічний ефект патріархального суспільства, як внутрішня мізогінія, де жінки стають навіть суворішими критиками жіночої творчості, ніж чоловіки. Вона закликає «дати жінку іншій жінці», тобто висловлювати підтримку посестрам. Про внутрішню мізогінію говорила й філософиня Симона Бовуар у своїй фундаментальній праці «Друга стаття»: «я довго вагалася, чи писати книгу про жінку; предмет дратівливий, особливо для жінок» [36, с. 25].

Власне, існування жінки-мисткині у культурному просторі обумовлене не лише бінарною опозицією «жіноче-чоловіче», а й низкою інших протиставлень, серед яких зокрема «розум-тіло», «культура-природа», «виховання-природа» («nurture-nature»), «приватне-суспільне» [8, с. 115]. Філологиня Наталія Лебединцева наголошує на розрізненні опозицій «чоловіче-жіноче» та «маскулінне-фемінне» як таких, що зосереджуються на біологічному та соціокультурному аспектах буття відповідно [24, с. 275]. Це ілюструє есенціалістський та конструктивістський підходи до визначення маскулінності [29, с. 23].

Цікавою є періодизація еволюції розвитку літературного доробку жінок, запропонована американською літературознавицею Елен Шовалтер. Вона пропонує умовні три етапи: *femine*, *feminist*, *female* [8, с. 141]. Перша фаза, «жіноча» (1840-1880) проявлялася у наслідуванні чоловічого дискурсу. Друга фаза «сексуальної і текстуальної анархії» (1880-1920) висловлювала протест проти усталених літературних традицій. Третя фаза (1920-дотепер) стадія самоусвідомлення жінки-мисткині.

Для жінки-мисткині важливо не тільки реалізуватись творчо, а й бути фінансово самостійною. Тож безумовно слід звернутися до ретроспективи та розглянути обставини кар'єрної реалізації жінки в гендерованому суспільстві. Свого часу Мері Тейлор писала Шарлотті Бронте: «в Англії у жінки немає

інших способів для заробітку, окрім вчителювання, шиття та прання. Останній варіант найоптимальніший, адже є найбільш оплачуваним, найдоступнішим та найменш шкідливим для здоров'я» [20, с. 269].

Відомий дослідник в галузі феміністичних студій Майкл Кіммел свого часу провів опитування серед жінок-слухачок його лекцій. Вчений запитав у 200 студенток, хто з них хотів би збудувати кар'єру, і всі здійняли вгору руки. Тоді він запитав, у скількох з них матері мали кар'єру, і руки вгору здійняла лише половина студенток. Врешті на питання, в кого з дівчат кар'єру вдалося збудувати бабусям, позитивно змогло відповісти три студентки. Таким чином, на прикладі всього трьох поколінь Майкл Кіммел проілюстрував становище жінки на ринку праці. Філософ Назіп Хамітов у своїй збірці афоризмів зазначає, що «жінки частіше схильні жертвувати кар'єрою заради чоловіка, натомість чоловіки частіше жертвують жінкою заради кар'єри, але обидва шляхи ведуть до самотності» [33].

На перший погляд можна побачити позитивну динаміку у кількості жінок на ринку праці. Так, у 1900 році постійну роботу мало 20,6%, а у 1995 -76% [20, с. 268]. Позитивна динаміка подолання не лише гендерної, а й расової сегрегації збільшилась – за 25 років (1970-1995) відсоток білошкірих жінок з науковим ступенем зріс до 44%, а серед чорношкірих жінок навіть до 55: %.

У 1992 році світ побачила книга психолога Джона Грея «Чоловіки з Марсу, жінки з Венери», яка укорінювала у суспільстві есенціалістський підхід до гендерного питання, наголошуючи на різності потреб та мислення жінок і чоловіків та підживлюючи сексистські стереотипи. Зокрема автор стверджує, що для жінок «понад усе спілкування, любов, світ людських відносин», «ділитися своїми переживаннями для них набагато важливіше, ніж досягати успіху», жінки не мають давати чоловікам поради, бо це ніби то принижує останніх [11]. Твір здобув неабияку популярність серед широкого кола читачів та аж ніяк не сприяв розвитку кар'єрного потенціалу жінок на гендерованому ринку праці.

Майкл Кімел у своїх дослідженнях зауважує, що від штучно створених кар'єрних обмежень для жінок потерпають і самі чоловіки. Адже соціальна роль «батька-годувальника» передбачає безперервну гонитву за примарними кар'єрними успіхами, які потрібні далеко не кожному, проте виснажують всіх. Автор констатує, що до 80% чоловіків почувають себе нещасливими на роботі [20, с. 271]. У творі американського класика Артура Міллера дуже влучно підбиті підсумки бездумного бігу кар'єрними сходами: «...страждати п'ятдесят тижнів на рік заради двох тижнів відпустки, яку ти проводиш з єдиним бажанням побути надворі, скинувши сорочку» [50].

Співробітницям жіночої статі до 1970-х у чоловічих колективах часто відводилась роль «емоційної роботи» і згладжування конфліктів між чоловіками, наприклад бути стюардесами, офіс-менеджерами чи капітанами чір-лідерок. Не виключенням була і мистецька сфера. Жінка до XIX століття могла претендувати на роль моделі для художника, акомпаніатора для співака чи переписувачки нот для композитора.

Варто зауважити й інші особливості, пов'язані з гендерними аспектами ринку праці. Зокрема, попри активний вихід жінок на ринок праці, сумарний дохід сім'ї не зріс вдвічі, як мало б бути за законами елементарної математики, а залишився сталим, хоча для його отримання працює не один член сім'ї, а два [20, с. 273]. Відповідно, дохід співробітників чоловічої статі зменшувався, що аж ніяк не сприяло створенню сприятливого клімату на робочому місці для жінок, яких розглядали як винуватців зменшення доходу чоловіків. У сфері культури та мистецтва також є така особливість, як нестабільність прибутку та переважна відсутність фіксованого окладу.

Не можемо ми безумовно лишити поза увагою і розвиток феміністичної думки на українських теренах. У 2002 році українська науковиця Соломія Павличко доволі категорично стверджувала, що «фемінізму як явища або зрілої інтелектуальної течії в Україні не існує ні в суспільному, ні в культурному житті» [28, с. 29]. Проте, перші паростки української

феміністичної думки пробивалися ще в XIX сторіччі. Тогочасні українські лідери думок вважали фемінізм не якимось екстраординарним феноменом, а невід'ємною складовою демократичних цінностей. Софія Русова вважала вивільнення жінок закономірним процесом поряд вивільненням кріпаків, а Ольга Кобилянська наголошувала на образі «європейської жінки», носійки європейських демократичних цінностей на протигагу «русько-галицькій» жінці, носійці традиційних цінностей.

У XIX сторіччі література з одного боку була одним з небагатьох способів заробити на життя освіченій жінці (вище ми згадували про таку ж саму проблему європейських жінок), а з іншого боку рупором прогресивної думки. Героїнями художньої прози стають жінки, які набувають самостійності і суб'єктності завдяки літературним талантам жінок-письменниць. Любов Боярська проаналізувала низку тогочасних літературних творів, серед яких «Valse Melancholique», «Царівна» Ольги Кобилянської, «Блакитна троянда» Лесі Українки, «Товаришки» (звернімо увагу на застосування фемінітиву) Олени Пчілки [6, с. 106]. Героїні романів та повістей постають у ролі незалежних самодостатніх жінок, висококваліфікованих фахівчинь (перекладачка, художниця, музикантка, лікарка та вчителька). І хоч з точки зору XXI сторіччя можна було б зауважити, що це типово жіночі професії на гендерованому ринку праці, для своїх сучасниць героїні романів були втіленням образу успішної жінки.

Цікавою є констатація не лише позитивних, а й негативних рис сильної владної жінки. Віра Агєєва визначає це поняттям «десакралізація образу матері» [1], що є своєрідним відходом від класичного поняття матері-берегині, життєвим дороговказом якої є передусім самопожертва. Хоча ще Карл Юнг зазначав у своїх наукових розвідках щодо архетипу матері, що він дуже багатогранний і багаторівневий, і може номінувати як жіночий репродуктивний орган, так і університет, має не лише позитивну конотацію любові та турботи, а й негативну та навіть «нечестиву» [35, с. 109].

Владні амбітні жінки, які використовують родину радше як інструмент досягнення успіху, зображені у творах «Вовчиха» Ольги Кобилянської, «У пущі», «Лісова пісня», «Блакитній троянді» Лесі Українки [6, с. 107]. Також вимальовується і низка образів жінок-кар'єристок, що ладні використати будь-які методи для досягнення своїх цілей, не гребуючи навіть ескортом («Артишоки», «Біла кицька», «Товаришки» Олени Пчілки, «Оргія» Лесі Українки). Амбітність будь-якою ціною для жінки несе в цих творах негативну конотацію, але чи було б це так, якби героями були чоловіки?

Слід звернути увагу також на наукові розвідка Віри Агєєвої в царині феміністичних студій, яка зокрема зосереджується на дослідженні жіночих образів в контексті так званого «жіночого простору». Науковиця досліджує такі аспекти як свобода пересування жінки та взаємодія з оточуючим простором на матеріалі творів українських письменниць, зауважуючи на ознаки впливу ібсенівського «Лялькового будинку». Так, у творі «Оргія» Лесі Українки акцентується увазі на виході жінки (Кассандри) за межі усталеного жіночого простору, так званої гінекеї. Цікавих висновків доходить Віра Агєєва, аналізуючи твір «Бояриня», де вказує на антитезу вільного/замкненого простору у паралелі з антитезою Україна/російська імперська конгломерація. Авторка зауважує також антитезу чоловічого як динамічного та жіночого як статичного [1, с. 2]. Аналізуючи роман «Крила» Людмили Старицької-Черняхівської, дослідниця вказує на амбівалентність власного простору для жінки. З одного боку, власний простір дає змогу творчій людині творити, адже у власному кабінеті пишеться продуктивніше, ніж в спільній вітальні. З іншого боку, власне гніздечко обмежує нестримний розвиток людини, адже «гніздечка будуються із сміття», і треба вийти з тісної хати в «теплий простір життя» [1, с. 3]. Материнство розглядається як лімітуючий фактор, що закріплює *Lebensraum* навколо дитячої колиски. Дослідниця вказує і на важливості недоторканості приватного жіночого простору, наводячи приклад твору «Царівна» Ольги Кобилянської, де рукопис головної героїні просто

знищують, коли застають її за «невідповідним дівчині» заняттям. У творі «Valse melancholique» Агеєва ретельно досліджує опозицію дім/будинок, де героїні новели облаштовують свій життєвий простір саме під потреби жінки-мисткині. Цікавим є теза про те, що для жінок більш питомим та органічним є відкритий простір та природа, зокрема гори та ліс, як для Мавки, Наталки Верковичівної чи Параски з новели «Некультурна».

Розширення жіночого простору через прорубування вікна в оточуючий світ яскраво зображене у романі «Сестри Річинські» Ірина Вільде. Віра Агеєва зауважує, що якщо спочатку жінки не відчують твердого ґрунту під ногами, живучи суто жіночим товариством у будинку (навіть беруть квартиранта-хлопця, аби в хаті був чоловік), то пізніше одна за одною полишають цей затісний життєвий простір у спробі дослідити оточуючий традиційно чоловічий світ.

Філологиня Ольга Башкірова, досліджуючи проблему концептуалізації мистецтва в сучасній українській жіночій прозі, вказує на риси, що притаманні постпостмодернізму з урахуванням національних особливостей. Серед них науковиця згадує: свідоме послаблення логічних зв'язків, принцип нонселекції, тяжіння до більш врівноваженого викладу, де значна роль відводиться пейзажу, ретельна розбудова художнього простору, відсторонення від принципу «коригуючої іронії», пряме чи опосередковане утвердження неперехідних духовних цінностей [2, с. 4].

Українська історикиня Оксана Кісь досліджувала особливості жіночих рольових моделей на тлі українського соціокультурного простору. Архетип матері, що всебічно досліджувався різними науковцями та науковицями від Юнга до Кристевой, в українських реаліях трансформувався в архетип так званої Березини. Психологиня Тамара Говорун називає цей архетип «Магна Матер», асоціюючи його з життєдайним українським чорноземом [10, с. 14]. Її американська колега Клариса Естес вказує на існування подібного архетипу з урахуванням національних варіацій, зокрема «Жінка-вовчиця», «Велика

жінка», «Кістяна жінка», «Жінка, що живе вічно» [14, с. 10]. Український філософ Назіп Хамітов, аналізуючи образ жінки в атеїстичних культурах, доходить висновку, що жінка зображується «не стільки подругою підкорювача світу, скільки матеріалом його дітей» [32].

Оксана Кісь відмічає, що образ Берегині іноді хибно сприймається як ілюзію гендерного паритету чи навіть його фемінну сутність [18, с. 39]. Берегиня поєднує у собі жертівність, репродуктивні та господарсько-доглядові функції. Рецепієнтками образу Берегині часто ставали жінки-домогосподарки середнього віку, для яких це ставало ніби заміником кар'єри, якої вони не мали. Роль Берегині створювала так званий «матріархальний міт», де жінка, перебуваючи у ролі хранительки домашнього вогнища ніби опосередковано має важелі впливу на відродження української нації [18, с. 40].

На противагу архетипу Берегині дослідниця виокремлює рольову модель Барбі, такої собі дорогої ляльки із повною втратою суб'єктності. Такі жінки часто ставали заручницями гендерних стереотипів, тиражованих жіночими часописами на початку 2000-х років. Зазначимо, що наразі ці видання (наприклад *Vogue Ukraine*) стали гендерно толерантнішими і не зосереджуються на репрезентації жінки лише як споживачки послуг косметологічних кабінетів та утриманки «статусного» чоловіка. Та й по образу класичної Барбі було нанесено удар однойменною кінострічкою 2023 року Грети Гервіг.

Окрім вищезгаданих рольових моделей Оксана Кісь вирізняє також моделі Ділової жінки та Феміністки, що лише проходять свій шлях від маргіналізації до нормалізації.

Українська письменниця Оксана Забужко, аналізуючи паростки українських гендерних студій, зауважує що у 1990-ті цій галузі доводилось розвиватись майже з нуля за умов браку методології та термінології. Радянський «страх статі» та стирання гендерних меж, сформований

радянською парадигмою образ сильної жінки, вона позиціонує радше як ознаку тоталітарного суспільства, ніж як досягнення феміністичного руху. Проте, Забужко наголошує на безперервності українського феміністичного руху, зокрема і жіночої літературної традиції, які, проте, залишаються на маргінесах. І кожне нове покоління жінок-мисткинь змушене «навпомацки і наосліп, крок за кроком вишукувати себе в архівній пільмі» [16].

Таким чином ми простежили основні віхи філософсько-культурологічного осягнення жінки як рушія культури у феміністичних студіях.

1.2 Художня інтерпретація кінообразів як проблема культурології.

Кінообраз є відносно новим естетичним утворенням, тому природньо для нашого дослідження було зазирнути у глиб тисячоліть та зважити на появу художнього образу як такого. Історико-археологічні дані приводять нас до того, що найдавнішими свідченнями художнього образу є скульптури кентавричного характеру, що поєднують у собі частини тіла різних істот, відсилаючи до характерних рис, притаманних цим істотам (наприклад давньоєгипетський сфінкс чи Анубіс). В давньоіндійському мистецтві образ мав три компоненти: сенс (васт-дгвані), поетичну фігуру (аламхара-дгвані) та настрій (раса дгвані). Художній образ еволюціонував, відповідаючи загальноестетичним тенденціям кожної епохи. В кінці XIX сторіччя народився кінематограф, а отже відбувалося бурхливе віднайдення нових засобів виразності для кінообразів.

Говорячи про художню інтерпретацію кінообразів, варто окреслити поняття про художній образ як такий. Спенсер вважав відчуття «сильним станом», а образ «слабким станом». Лариса Панченко та співавтори трактують художній образ як клітину в суцільному організмі художнього мислення, яке реалізується у процесі мислення в образах [15, с. 165]. Образ фактично є способом і засобом пізнання мистецтва. Власне, під час взаємодії з зовнішнім та соціальним середовищем людина стикається з різними проявами образів.

Образно-метафоричне мислення створює дихотомічну єдність з науково-понятійним аналізом. Естетик Юрій Борєв визначає художній образ як метафоричну думку, що розкриває одне явище через інше; «митець ніби зіштовхує явища одне з одним, висікаючи іскри, що створюють нове світло» [5, с. 72]. Лариса Панченко та співавтори трактують художній образ як сполучну ланку між реальним світом та його художньою інтерпретацією. [15, с. 167].

Ми б визначили поняття художнього образу з семіотичної точки зору як дихотомічну єдність плану вираження та плану змісту, що інтерпретуються реципієнтом з урахуванням особливостей його внутрішнього світу. Це визначення є прийнятним для художніх образів в кіно, як власне і семіотична концепція як така. Згідно цієї концепції, знак є мінімальною неподільною одиницею художнього образу. Знак має бути впізнаваним. Художній твір складається із образів, а образи із знаків. На кожному рівні розуміння твору від мікрорівня до макрорівня, де на кожному наступному рівні відбувається досягнення додаткових сенсів. Ця концепція належить видатному італійському семіотику культури Умберто Еко, яку він висвітлює у своїй роботі «Сказати майже те саме». Ми можемо провести паралелі із семіотичною теорією Фердинанда де Сосюра у мовознавстві, де найменшим неподільним знаком є фонема, а із переходом на кожен новий рівень (морфологічний, синтаксичний), відбувається лише розширення та збагачення плану змісту.

Художній образ володіє певною автономністю після того, як був створений автором, адже інтерпретується різними людьми хоч і схоже, але не ідентично. Юрій Борєв порівнює відносини художнього образу з автором як класичну парадигму «батьки і діти», де діти хоч і створені та виховані батьками згідно їх уявлень, рано чи пізно виходять у самостійне плавання. Проте не слід розуміти недосказаність художнього образу як нескінченне поле для авторських інтерпретацій. Адже початковий імпульс, заданий творцем образу, спонукає інтерпретатора рухатись у обмеженому спектрі можливих варіантів.

Тобто можна сказати, що Сізіфа можна трактувати як зосередженого трударя, для якого важливий процес роботи незалежно від результату, можна як людину, що смиренно несе покарання богів, але не як особу з obsесивно-компульсивним розладом, єдиним джерелом спокою якої є автоматично повторювані стереотипні дії.

Художній образ не є лише чуттєвим утворенням, він має і раціональний компонент. Низкою культурологів вважається, що емоційна складова художнього образу еволюційно сформувалася раніше за раціональну. Також безумовно важливим для розуміння художнього образу є співвідношення історичних реалій існування автора та інтерпретатора. Адже не можна заперечити певну лакунарність між естетичною картиною світу античної людини та людини 21 сторіччя. Як приклад можна навести інтерпретацію художніх образів у радянському культурному просторі, де кожен з них аналізувався з позиції комуністичних цінностей, у діях «позитивних» літературних персонажів завжди знаходили соціалістично-революційну мотивацію та ілюстрували її цитатою Леніна.

Поєднання раціонального та ідеального є визначною рисою художнього образу. При цьому ідеальне розуміється подвійно, і як дещо нематеріальне, і як щось досконале. Вдалий художній образ володіє тривимірністю та динамічністю. Хосе Ортега-і-Гассет у «Роздумах про Дона Кіхота» наголошував на тому, що художній образ має створювати ефект присутності.

Безумовно художній образ є унікальним, і, на відміну від наукового продукту, не може бути стовідсотково відтворений кількома незалежними особами одночасно. Всі подальші спроби відтворити художній образ фактично є різними проявами інтертекстуальності або навіть плагіатом. Теоретик культури Вальтер Беньямін наголошує, що унікальність будь-якого культурного об'єкту обумовлена його так званим «тут і зараз», тобто місцем та обставинами створення, а не лише матеріалами, тому вона не піддається в повній мірі кількісному аналізу [3, с. 16]. Звісно, можна переказати сюжет

кінострічки, але без палітри образів це буде імітація, а не моделювання. Лесь Курбас, який експериментував і у театрі, і у кіно, у своїй «Філософії театру», говорячи про художній образ в театральному мистецтві, наголошував на тому, що художній образ не обмежується лише механічним моделюванням, а є своєрідним «регулюючим дзеркалом».

Структуру художнього образу не можна просто розкласти на складові, адже це не матеріальний об'єкт. Загалом у ньому можна окреслити симбіоз образу-здуму, образу-знаку і образу-сприйняття. Лариса Панченко та співавтори звертають увагу на низку притаманних художньому образу бінарних опозицій: типове та індивідуальне, об'єктивне і суб'єктивне, умовне та безумовне, індивідуальне та загальнолюдське [15, с. 177].

Художній образ у кіномистецтві є складним, так званим «ансамблевим» образом, адже він апелює до кількох каналів сприйняття одночасно. Не дивує в цьому контексті поява «5D» (а в чернігівському кінотеатрі «Дружба» це навіть зухвало називалося «10D») кінопереглядів, де глядачам у відповідні моменти до аудіовізуальних аспектів перегляду фільму додають запахи, туман, протяги чи інші елементи психофізичного впливу.

Також слід зауважити особливості існування кінообразів в сучасному кіно, враховуючи те, що наразі як в літературі, так і в кіно панує ера постпостмодернізму, чи радше метамодернізму. Дмитро Дроздовський зауважує, що сучасний кінематограф часто стає «формою візуалізації психічного життя людини, яка не може пропрацювати пережиту раніше психічну травму, тому тікає у вигаданий світ» [13]. Це наділяє образи глибоким психологізмом та багатовимірністю, що іноді доходять навіть до формування множинних особистостей. І якщо образ множинного містера Сміта з «Матриці» (1999) виглядає відносно зрозумілим, то «Пан Ніхто» (2009) чи «Острів проклятих» (2010) лишають глядача дещо заплутаним. Саме існування фіктивної ідентичності з її власним світом і неможливість глядачеві визначити, який із світів реальний, є родзинкою постпостмодерного кіно [13].

Постмодерне трактування ідентичності спрямоване на те, щоб уникати фіксованості і залишати вибір відкритим [22], адже все постмодерністське є водночас «космічним» та «хаотичним» [17, с. 253].

При інтерпретації художнього образу варто розмежовувати власне інтерпретацію та тлумачення, адже інтерпретація є варіативною, а не є лінійним однозначним поясненням явища. Лінгвіст Олександр Домащенко зазначає, що тлумачення носить фундаментально-онтологічний характер, і інтерпретація є вторинною по відношенню до тлумачення. Інтерпретація є понятійним похідним тлумачного розуміння, і здійснюється, згідно влучного означення Гайдегера, «над мовою» (*Über die Sprache*), а тлумачення «з мови» (*Von der Sprache*) [12, с. 63]. Німецький літературознавець Йоахим Целтер, говорячи про інтерпретацію художнього об'єкту, називає це коротким але ємнісним поняттям «*Das Als-Ob*», тобто «Пан «Так, ніби...» [60].

Звертаючись до інтерпретації образів у кіно, особливо якщо це байопік чи екранізація літературного художнього твору, виникає закономірне бажання екстраполювати літературознавчі паттерни та засоби художньої виразності на твір кіномистецтва. Проте, інтерпретатор стикається з певними складнощами. Адже текст, це фактично шматок зафіксованої, застиглої у часі інформації, дискурс. Тому до нього можна застосувати семіотичні (знакові) методи аналізу, навіть попри постмодерністську концепцію «смерті автора». В кіно образи взагалі та поетика зокрема часто не є видимим у прямому сенсі цього слова і тому важко піддаються аналізу. Та й доволі важко шукати поетично-образні системи у продуктах масового кінематографу. Як іронічно зазначала українська кінознавиця Л. І. Брюховецька в одній зі своїх робіт, «голова асоціації кінопрокатників надав рецепт комерційно успішного фільму, що має складатись з 1 фунту жахів, 1 фунту сантиментів, 1.5 фунти рук та ніг (бажано оголених), 0.5 фунти міксу кабаре та нічного клубу, 3 фунти зірки (по мільйону доларів за кожну), 1 фунту гумору, 3 фунтів декорацій та 1 унції сюжету» [4, с. 198].

Особливістю втілення художніх образів в кіно є залежність його реалізації від матеріально-технічних можливостей кіновиробництва. Іноді при цьому може втрачатися певні риси образу і наприклад епічність перетворюється на звичайний насичений яскравими подіями екшен. Проте технічні засоби кіновиробництва все ж намагаються втілити поетику образу, не сплющуючи і не формалізуючи його. В польській кінокритиці послуговуються поняттям кіно як «оптичної поезії», в українській натомість поширене поняття «візуальної поезії» з чітко окресленим національним колоритом та зменшенням навантаженості діалогами. [4, с. 200].

Слід відмітити плеяду українських режисерів Параджанова, Іллєнка, Осики, документалістів Сергієнка та Ковалю, які попри радянські обмеження яскраво змальовували самобутні художні образи, зберігаючи національну поетику, чуттєвість та естетичність. Нажаль, платити за це доводилось дорогою ціною, іноді навіть жертвувати свободою (ув'язнення Параджанова) чи життям (передчасна смерть Миколайчука). Лариса Брюховецька влучно зазначає, що «творити в кіно ірраціональне, проникати у безсловесне – найважче. Власне, на це здатне тільки кіно» [4, с. 201].

Інтерпретація художніх образів в кіно несе в собі певні складнощі через багаторівневість образу як такого, де на первинний сюжет нашаровується прочитання режисера і прочитання акторів. Це особливо цікаво, якщо об'єктом дослідження є байопік, адже режисер може не дотримуватись чітко офіційного біографічного тла, натомість намагатися відновити історичну правду [21, с. 114]. Британський кінокритик Крістофер Вільямс у своїй праці «Реалізм і Кіно» зазначав, що, створюючи фільм на реальних подіях слід бути свідомим того, що «світ існує як в якості об'єктивної реальності, яку споглядають люди, так і в якості сукупності варіантів, сконструйованих людьми на основі їх досвіду і знань, так і в якості продукту їх уяви, або навіть в формі комбінації трьох попередніх варіантів» [58]. Тобто все може бути інтерпретоване по-різному, навіть те, що на перший погляд здається аксіомою.

Самобутності художньому образу у кіно додає й акторська імпровізація. Можна згадати виконання Марлоном Брандо ролі полковника Курца в кінострічці Френсіса Форда Копполи «Апокаліпсис сьогодні», екранізації книги «Серце п'їтьми» Джозефа Конрада. Актор не виконав жодних настанов режисера щодо підготовки до зйомок (набрав вагу замість того, щоб схуднути, майже не вивчив текст) і Коппола в розпачі навіть хотів замінити виконавця головної ролі, але вже не мав часу. Проте імпровізація Брандо настільки вдало створила образ Курца, що навіть перевершила очікування знімальної групи та кінопрокатчиків, а підсвічене червоним обличчя, що шепоче «жах, жах...» закарбувалося в пам'яті не одного покоління глядачів.

Варто також звернути увагу на імовірність викривлення художнього образу в кіно при перекладі. Провідна українська культурологиня Олена Колесник окреслює цю проблему як транскультурну адаптацію [21, с. 131]. Тут можливі два шляхи: або максимальне наближення до мови оригіналу з буквральним перенесенням усіх закордонних реалій, які можливо не будуть зрозумілі глядачу, або адаптований переклад, який хоч і дещо відходить від першоджерела, є зрозумілішим для реципієнта. Наприклад, Барт Сімпсон, що читає Павла Загребельного, чи робот Бендер Родріґес, який наспівує Віктора Павлика, лише підсилюють комічність образу в тому числі своєю абсурдністю.

Як слушно зауважує Олена Колесник, «всі види мистецтва знаходяться в стосунках постійної взаємної інтерпретації, що дозволяє розглядати їхню історію як синхронний перебіг двох протилежно спрямованих рухів – доцентрового та відцентрового, які знаходяться в стані динамічної рівноваги» [21, с. 134]. Науковиця Надія Маньковська зазначає, що саме «постмодерністські експерименти стимулювали стирання меж між видами та жанрами мистецтва та розвиток тенденції до синестезії [26, с. 331]. В контексті байопіку перенесення реальної біографії на екран кіно є інтерсеміотичною транспозицією. Міжвидова взаємодія може проходити у формі синтезу мистецтв (взаємовплив видів мистецтва і як наслідок утворення унікального

продукту), міжвидового перекладу (відтворення художньої цілісності першоджерела за допомогою засобів виразності інших видів мистецтва) та експразису (розкриття словесними засобами витвору іншого виду мистецтва).

Види мистецтва можна розділити на три групи: просторові, часові та синтетичні [25, с. 447]. Кіномистецтво фактично є продуктом синтезу мистецтв, отже належить до останньої з трьох груп. Тут найменшою структурною одиницею є кадр. Велике значення надається символіці кольорів – згадаємо хоча б фільм «Місто гріхів» Френка Міллера, де образ атмосфери неонуару створювався завдяки кольоровій гамі «чорне-біле-червоне». Мова кіно є унікальною, адже містить категорії монтажу (в даному випадку маємо на увазі визначення монтажу як системи специфічних засобів виразності екрану, що створюють кінематографічну образність), ракурсу, плану, що іноді можуть стати базовими засобами виразності. Наприклад, для кінострічок Гая Річі монтаж є своєрідною візитівкою, що лише підкреслює динамічність та карколомність сюжету. В свою чергу, категорія монтажу з кіномистецтва запозичена літературознавством для аналізу постмодерністської літератури. Є й протилежна точка зору: кінокритик Айзенштайн пропонував молодим режисерам вчитися принципам монтажного зіставлення з поезії [25, с. 447].

Слід зазначити, що проблема відтворення першоджерела (літературного твору чи реальних подій) у кінематографі пройшла еволюційно довгий шлях. У 1920-ті роки режисери намагалися максимально дотримуватись достовірності, мало застосовували монтаж та інші засоби виразності, специфічні для кіно. Постать режисера часто була деперсоналізованою і навіть анонімною. Згодом відтворення біографії у кіно переросло у багатосерійні кінострічки, у відповідь на запит глядача бачити якомога більшу кількість пригод, так званий «*action-packed film*». Але потім вже кіномистецтво почало диктувати свої умови авторам літературних творів, започатковуючи літературний жанр «кінороману», яскравими представниками якого були Джон Дос-Пасос та Джеймс Джойс [25, с. 452]. Читач роману Дос-Пасоса

«Мангеттен» (1935р) ніби мандрує із важкою кінокамерою на плечі, методично зазираючи у найпотемніші закутки Нью-Йорку.

Окремо слід наголосити на еволюції значення категорії монтажу в кінематографі. На початку 20 століття він не мав провідного значення і кінострічка фактично була дослівним відтворенням літературного першоджерела. Згодом монтаж перейшов з рівня перенесення фабульно-сюжетного аспекту до рівня власне авторського бачення [25, с. 451]. За допомогою монтажу можна було вмістити довготривалі часові рамки у кілька кадрів, відобразити антитезу, акценти та паралелі. Для режисерів майже необмежені можливості монтажу стали ніби панацеєю, іноді аж настільки, що применшувалася роль актора.

Деякі автори вважають, що до 80% кінострічок є тою чи іншою мірою екранізацією [21, с. 147]. У випадку байопіка це усі сто відсотків. Екранізація фактично є міжвидовим перекладом. При цьому визначною рисою екранізації є конкретизація. Адже режисер має чітко визначитися з вибором акторів, декорацій, інтер'єрів, таким чином відсікаючи інші можливі варіанти розвитку подій та інтерпретації. Так, здивування у глядачів свого часу викликала постановка у 2016 році лондонським театром «Палац» твору «Гаррі Поттер та прокляте дитя», де роль Герміони грала чорношкіра акторка. Джоан Роулінг у відповідь на критику зазначила, що ніде у творі не описувала Герміону як представника європеїдної раси, а лише як дівчину з копицею кучерявого каштанового волосся. Але ж глядачі вже звикли асоціювати Герміону Грейнджер із зовнішністю незмінної виконавиці її ролі Емми Вотсон.

Не можна відкинути такий лімітуючий у створенні художніх образів в кіно фактор, як усталена для прокату тривалість кінострічки, що складає в середньому 1,5-2 години. Втиснути в ці часові рамки вдається далеко не все та не завжди. Або навпаки, потрібно додавати певні деталі, аби заповнити лімітований часовий проміжок. Відповідно, виділяють кілька варіантів екранізацій: максимально наближена до першоджерела (де іноді навіть

дослівно відтворюються діалоги), скорочена через великий обсяг першоджерела, серіалізація (коли через ризик втратити цілісність сюжету потрібно створити більше ніж одну півторагодинну стрічку), дописування, зміна сюжету, зміна тональності чи ідеї при невеликих сюжетних змінах [21, с. 149].

Отже, художня інтерпретація кінообразів є процесом складним і багатограним, подекуди з елементами міжвидового перекладу.

1.3 Культурологічні аспекти вивчення образу мисткині в сучасному ігровому кінематографі.

Феміністична теорія кіно – це синтез соціології, кінознавства та психоаналітичної студії. З 1985 року матріархальна теорія художниці та психоаналітикині Брахи Етінгер здійснила революцію у феміністичній теорії кіно. У книзі «Матріархальний погляд» авторка пропонує спиратися у аналізі кіно на етику, естетику, психологію травми. Матріархальний погляд пропонує жінці позицію суб'єкта, а не об'єкта, погляду, одночасно деконструючи структуру самого суб'єкта, і пропонує межу – час, примежовий простір та можливість співчуття та свідчення.

Паралельно з феміністичною теорією кіно важливим фактором, який сприяє становленню культури фемінізму є кінотворчість жінок, які переймаються основними феміністичними питаннями. Такі режисерки, як Саллі Поттер, Катрін Брейя, Клер Дені і Джейн Кемптон, знімали авторське, подекуди артхаусне, естетське кіно, а Катрін Бігелоу і Петті Дженкінс обрали шлях мейнстримного кінематографу і досягли там успіху.

Стаття Лори Малві, що ґрунтовно досліджує жіночі образи в ігровому кіно, написана у 1975р. В ній авторка досліджує сучасні на той час фільми, зокрема Альфреда Гічкока, де жіночі дійові особи переважно зображувались як сексуалізовані пасивні істоти, що безпорадно глипають очима, недвозначно поправляють резинку панчохи, палять цигарки з мундштуком та підфарбовують губи. Кінокритик Кріс Робб взагалі припускає, що жіночі

образи активно почали з'являтися у кіно для задоволення жіночої ніші попиту у загальній культурі споживання [53, с. 77]. Чи доцільно апелювати до паттернів півсторічної давнини, говорячи про кінематограф сьогодення? Адже зараз є багато фільмів, де жінка в центрі сюжету, вона активна, діяльнісна та незалежна. З одного боку так, але з іншого боку жіночі образи в кіно досі підлягають необґрунтованій критиці лише на підставі того, що головна героїня жінка.

Яскравим прикладом є негативне сприйняття фільму «Капітан Марвел» з циклу «Всесвіт Марвел», де головним приводом невдоволення послужив сам факт жінки-супергероя, яка мала більше сили ніж Капітан Америка. Тобто визнавати суб'єктність жіночого образу поки готові не всі. Ба більше, при сприйнятті глядачем образів, більшість гендерно нейтральних образів підсвідомо сприймаються як чоловічі або чоловічо-жіночі, а не жіночі [27]. Американський кінокритик Кріс Робе зазначає, що у сучасних фільмах «сильних жінок часто карають в ім'я більш важливих речей, а якщо у фільмі цього немає, він зазнає жорсткої критики» [53, с. 72].

Отже, розглянемо власне еволюцію репрезентації жіночого образу в ігровому кіно. Звісно ж, кінострічка знімається для глядача, і він є споживачем кінопродукту та критиком, що забезпечує зворотній зв'язок. Кінострічка є мультифокальним предметом аналізу та синтезу трьох точок зору: камери, персонажів та глядача [51, с. 816]. Малві намагається зрозуміти мотивацію глядача та віднайти, що і чому він хоче бачити на екрані. Авторка зазначає, що сприйняття кінострічки передусім лежить в царині підсвідомого і має два рівноцінні аспекти: скопофілічний (лібідо) та нарцисичний (его) [51, с. 809]. Скопофілічний аспект проявляється у задоволенні від споглядання інших людей, спостереження збоку, та використання зображуваного на екрані як об'єкта стимуляції для себе. Нарцисичний аспект навпаки полягає у ідентифікації чи навіть ототожненні себе з героєм/героїнею кінострічки, пошук спільних рис між собою та кінообразом, стимуляція уяви у царині «а що б зробив я на його місці...». Проте слід пам'ятати, що психоаналіз

художнього об'єкту часто відхиляється в сферу загальнолюдського [Юнг про творчість 10]. Яку ж роль відіграє жіночий образ у кінострічці для пересічного глядача? На думку Малві жінка зображується в ігровому кіно на двох рівнях: в якості еротичного об'єкту для героїв фільму і в якості еротичного об'єкту для глядачів фільму [51, с. 809]. Звідси випливає притаманна жіночим образам риса «*to-be-looked-at-ness*» [51, с. 809], яку українською мовою можна приблизно витлумачити як «зручність для споглядання», і розуміти під нею саме об'єктність а не презентабельність.

Будь-яка спроба жіночих образів віддалитися від патріархальних цінностей натикалася на осуд кінокритиків, і осуд розповсюджувався не лише на образ, а й на виконавицю ролі. Кінокритик журналу «Daily Worker» Майк Голд засуджував навіть матерів, які дозволяють донькам розпочати акторську кар'єру та переймався, що «жоден чесно працюючий чоловік не захоче взяти собі таку за дружину» [53, с. 78].

Лора Малві звертає увагу на ключову проблему жіночих образів в кіно, – «жінка є носієм змісту, а не його творцем» [51, с. 805]. Суб'єктність жіночого образу є постійною, але зі змінною інтенсивністю протягом кінострічки. Так, авторка звертає увагу на своєрідні метаморфози жіночого образу протягом фільму, – наявність жінки ніби сповільнює загальний ритм фільму, розвиток сюжету, та ніби відволікає глядача, розбурхуючи його еротичне підсвідоме [51, с. 809]. На противагу цьому згадаємо «спагетті-вестерни» чи класичні східні бойовики, де часто взагалі немає жіночих персонажів, і вони при поверхневому огляді здаються дуже динамічними і живими. Лора Малві звертає увагу на таке цікаве поняття, як «*show-girl-connotation*», тобто своєрідну видимість жіночого персонажа та здатність привертати увагу глядача. Поки героїня стрічки знаходиться «в активному пошуку» партнера, довкола неї розгортається конкурентна взаємодія чоловічих персонажів. Але, авторка зазначає, що ця риса одразу втрачається жіночим персонажем, як тільки героїня вступає в стосунки з головним героєм, ніби заходячи в його тінь і відступаючи на задній план.

Лора Малві, спираючись на постулати психоаналізу, позиціонує шлях жіночого персонажу в кінострічці як страждання від «комплексу кастрації», де жінка підсвідомо страждає від відсутності пеніса і неможливості користуватися всіма принадами життя як чоловік. До речі, на це ж вказує і теоретикиня сучасного фемінізму Елен Сіксу, яка зазначає, що коли жінка стає письменницею, починає писати, вона ніби відтинає пеніс [39, с. 883]. «Навіть головна героїня фільму Гічкока «Газове світло», хоч нібито є головною героїнею, фактично не є актантом і починає притомно взаємодіяти зі світом та вирішувати свої проблеми лише після появи поруч сильного персонажа-чоловіка. У підсумку авторка констатує, що «жінкам, чий образ постійно крадуть та експлуатують, залишається дивитись фільми хіба що з почуттям сентиментального суму» [51, с. 816].

Таким чином ми розглянули основні культурологічні аспекти художньої інтерпретації жіночого образу у сучасному ігровому кіно.

Висновки до розділу I

Ще з часів знаменитої дискусії античного періоду, коли чоловіки абсолютно серйозно полемізували, чи є жінка взагалі людиною, до сьогодення, жінки долають тернистий шлях самоствердження та самореалізації, в тому числі й в царині мистецтва. Патріархальне суспільство роками формувало скептично-зневажливе ставлення до жінки, що поступово еволюціонувало до стримано-скептичного. На своєму творчо-професійному шляху жінки стикалися з низкою перешкод, серед яких гендерована освіта, гендерований ринок праці, об'єктивація та, як наслідок, самооб'єктивація в усіх сферах життя, перебування в заручниках так званого «жіночого простору».

Жінкам було доволі важко заявити про себе в ніші професійного мистецтва, хоча література та живопис залишалися чи не єдиними сферами кваліфікованої праці, де освічена жінка могла заробити собі на життя інтелектуальним трудом. Відбулося це безумовно завдяки поступальному

розвитку феміністичної думки та низки послідовних хвиль фемінізму, що призвело для розширення прав та можливостей жінки у суспільстві, формування її самостійності та суб'єктності. Жіноча творчість відповідно також еволюціонує від наслідування чоловічих паттернів через відкритий протест (включно із десакралізацією роками священного образу матері) до самобутнього жіночого творчого продукту (хоча маскулінний дискурс і намагається знецінювати жіночу творчість, наголошуючи на її жіночості як маркері вторинності та неповноцінності).

Поява кіномистецтва ознаменувала додаткові можливості створення та інтерпретації художніх образів, в тому числі й жіночих. Хоч художній образ і розглядався багатьма вченими як семіотична (знакова система), як «річ в собі», проте на початкових етапах зародження кінематографу він часто був похідним від художніх образів з інших видів мистецтва, створений шляхом міжвидового перекладу. Згодом, завдяки розвитку монтажу, творчого підходу до режисерської та сценаристської роботи, комплексної взаємодії з звукорежисерами та фахівцями індустрії краси і технологій костюму, художній образ в кіно набув об'ємності, багатовимірності та самобутності.

Галузі кіномистецтва та феміністичних студій є відносно молодими та майже однолітками. Вони розвивалися та еволюціонували паралельно, зазнаючи впливу суспільно-політичних та культурних реалій XX-XXI століть. Тому закономірно, що з появою кіномистецтва у ньому з'явилися спочатку жіночі образи, відтворені жінками-акторками, а згодом і цілісний кінопродукт, створений жінками-режисерками, жінками-авторками сценарію та фахівчинями у різних сферах кіноіндустрії. Жінка поступово долає шлях від пасивної об'єктності, щедро приправленої сексуальною об'єктивацією, до суб'єктності та ролі актанта. У 2009 році Кетрін Бігелоу стає першою жінкою-режисеркою, що була вшанована премією «Оскар». Отже, сучасний глядач може не лише ознайомитись з широкою палітрою жіночих образів у кіно, а й оцінити кінопродукт, пропущений крізь призму інтерпретації жінки-

режисерки. Це своєрідний поступальний рух від парадигми «femine» через «feminist» до «female».

РОЗДІЛ II Байопік як жанр-репрезентант культурно-соціальних проблем мисткині.

2.1 Жанр «байопік»: класифікація, риси, можливості жанру у висвітленні гендерних упереджень в історії культури.

Художниця – це натура вдумлива і чутлива одночасно, яка відображує світ та людину не описово, так і аналітично-синтетично, щоб виявити сутність людяності. Кінематограф кінця двадцятого – початку двадцять першого століть у своїй мейнстрімній версії часто виступає в ролі оповідача, який просто описує життя чи фантазії. Найзручнішим жанром для сценариста і режисера, які вирішили донести оповідь про митця чи мисткиню є байопік. Проте в середині самого жанру є різновиди, що урізноманітнюють подачу біографії головного героя, про що говорить у статті дослідниця К. Сечіна [30].

Байопік (біографічний фільм) – кінематографічний жанр, присвячений відомій особистості. Він може охоплювати великий проміжок життя цієї людини, акцентуючи увагу на повсякденних та сімейних моментах, а може концентруватись на конкретному етапі її життя, під час якого відбувалося щось фундаментальне для історії. Найбільш важливим для даного жанру є саме життєва історія відомої людини та (або) її вплив на розвиток певної сфери [30]. Німецька кінокритикиня Юта Брюкнер зазначає, що в таких фільмах «історичне з позиції сьогодення має бути видимим не на відстані костюму, а на відстані розповіді» [38, с. 75]. Її українська колега Лариса Іванишина в одній зі своїх рецензій на байопік пише «...режисерка дотримується достовірної біографії і водночас розставляє акценти, які допомагають фільму бути актуальним, співзвучним нашій дійсності» [19].

У 1929 році кінокритик журналу «National Board of Review Magazine» Гаррі Потемкін, працюючи над рецензією до кінофільму Карла Дрейєра «Пристрасті Жанни д'Арк» (1928) провів розмежування історичної костюмованої драми та байопіку. Від інших критиків цей фільм отримав змішані відгуки саме через те, що не зображував хронологічно та методично життя Жанни д'Арк, а лише зосереджувався на певних її аспектах, що й притаманно байопіку. Кінокритик Кріс Робб зазначає, що байопіки можуть бути звинувачені як у хибній ідеалізації минулого, так і у демонстрації гіперреалістично побутових аспектів, відтворених у ньому. Як приклад він наводить фільм «Королева Крістіна» (1933), де «огидну, хворобливу та сексуально збочену шведську королеву Крістіну загорнули у гламурну обкладинку Грети Гарбо» [53, с. 73].

Як жанр байопік затвердився в американському кіно у першій половині 1930-х років завдяки тогочасному флагману індустрії, студії Warner Brothers та був тісно пов'язаний з голівудським антифашистським рухом. Одним з піонерів жанру стала кінострічка Вільяма Детірле «Життя Еміля Золя». Тогочасні байопіки зосереджувалися на «зміщенні фокусу з особистих історій та домашніх труднощів на щось глобально політичне» [53, с. 79]. Серед найуспішніших перших байопіків слід відмітити фільми «Хуарес», «Марсельєза» та «Історія Луї Пастера» (1936). Тогочасні кінокритики зазначали, що ті байопіки часто грішили ідеалізацією історичної постаті головного героя та «картонністю» інших образів у кінострічці.

У 1960-ті роки інтерес публіки до цього жанру дещо занепав у зв'язку з розвитком жанру докудрами на телебаченні (особливо популярної у 1980-ті) та знову виринула на обрії кіноіндустрії у 1990-ті. Кінознавець Карстен підрахував, що у період 1926-1990 світ побачило 1265 англomовних байопіків [55, с. 24]. Кінознавиця Лінда Вільямс зазначає, що такі фільми переважно мусять бути «насичені подіями, орієнтовані на чітку мету, з лінійною оповіддю, що обертається довкола інтересів одного протагоніста, містить одну-дві сюжетні лінії та прямує до чітко визначеного фіналу» [59].

Слід чітко диференціювати три різні кінофеномени: документальну кінострічку, заснований на реальних подіях фільм та байопік. В документальному фільмі наявні реальні зйомки, учасником якої є або сам герой, або дотичні до нього особи. Кінострічки, засновані на реальних подіях, інтерпретують конкретну подію з соціальної реальності і концентруються більше на саспенсі та загадковості цього інциденту. Прикладом може бути фільм «Зодіак», заснований на реальній історії однойменного серійного вбивці, що так і не був впійманим. На відміну від двох попередніх явищ байопік хоч і базується на біографії реальної особистості, але, на відміну від документального фільму, не обов'язково висвітлює хронологічно весь життєвий шлях, як це робиться у документальному фільмі. Також байопік не претендує на стовідсоткову достовірність відтворення найменших деталей біографії, тут можуть як вводиться додаткові персонажі, так і опускатися певні віхи життєвого шляху.

Отже, при створенні байопіку сценаристи виділити та упорядковують життєві віхи, які будуть екранізовані. Едвард Бренніган виділяє наступні категорії у структуруванні біографії перед екранізацією: 1) стрибки (хаотичний нехронологічний вибір окремих віх біографії); 2) каталог (структурований вибір віх біографії за певним принципом); 3) хронологія (вибір віх згідно хронологічного принципу), 4) епізод (вибір центральної події в житті протагоніста); 5) нефокусований ланцюг (структурування за причинно-наслідковим зв'язком без постійної центральної фігури); 6) фокусований ланцюг (структурування за причинно-наслідковим зв'язком з постійною центральною фігурою); 7,8) проста та складна оповідь [55, с.117].

Кінознавець Генрі Маккін Тейлор виділяє чотири моделі нарації у байопіку: 1) слабка чи сильна оповідь у класично-лінійній формі, 2) нелінійна оповідь у класично-закритій формі, 3) слабка лінійна оповідь із модерною, відкритою структурою оповіді, 4) складна нелінійна оповідь у постмодерній формі [55, с. 133].

В залежності від провідного наративу, обраного режисером, розрізняють мітичний («Сім самураїв», 1954), кар'єрний («Оппенгеймер», 2023), класичний («Великі очі», 2014), художній байопік («Майже знаменитий», 2002), «байопік покоління» («Подорож металіста», 2005), напівбайопік («Останні дні», 2005) та псевдобайопік (окремі епізоди серіалу «Доктор Хто»). Для творців класичного байопіку важливо показати глядачам, як розгортався шлях до успіху і який саме вплив здійснив художник чи художниця на історію мистецтва. Художній байопік приверне увагу глядача до реальної події, проте всі персонажі будуть вигадані. Часто можна спостерігати синтезування класичного та художнього байопіків. Кар'єрний байопік говорить за себе своєю назвою, адже в основі сюжету лежать ключові віхи кар'єрних сходів людини. Псевдобайопік використовує за героя реальну особистість у нереальних умовах (майже як літературний напрямок романтизм, девізом якого є «звичайний герой в надзвичайних умовах») і може деякою мірою вводити глядачів в оману. Напівбайопік є таким собі «Волдемортом» серед байопіків, адже тут ім'я реальної особистості вголос не називається, він виступає прототипом і глядач може лише по непрямим ознаках зрозуміти, кому присвячена кінострічка. Іноді вибір подібного жанру для режисера є вимушеною мірою, коли не вдалося дійти згоди з близькими померлої особистості стосовно змісту сценарію, таким чином номінація персонажа реальним іменем може спричинити юридичні позови від родичів. Мітичний байопік також не є байопіком в повній мірі, адже за сюжетну основу режисер бере події, реальність яких може бути взята під сумнів певним колом осіб (як наприклад, фільм Акіри Куросави «Сім самураїв»).

При створенні байопіків творці фільмів стикаються з рядом проблем. По-перше, біографія особи може бути описана на сотні сторінок, але її потрібно вмістити в півтори години екранного часу, тож певними віхами біографії доводиться жертвувати. По-друге, життя більшості людей, навіть відомих та екстраординарних, переважно складається з рутинних одноманітних подій, які

з точки зору глядача виглядають «нудними». Натомість, режисеру та сценаристу потрібно перетворити цю рутину на твір, що підкоряється певним законам перебігу сюжету, включно із кульмінацією та розв'язкою. По-третє, при створенні кінофільму оперують поняттями картинок і тонів, тому набагато легше показати біографію спортсмена чи танцівниці, ніж письменника, адже глядачеві навряд чи цікаво дивитись, як той шкрябає ручкою по паперу та замислено дивиться у вікно у творчих муках. І наостанок, мало чию біографію екранізують прижиттєво, отже важко створити екранізацію з гепі-ендом, коли протагоніст завідомо приречений на смерть. Тому кінознавець Роберт Маккі наполягає, що біографію слід екранізувати так, «наче це фантастика» [55, с. 115].

При екранізації літературного твору постмодерна концепція «смерті автора» перетворюється на метамодерну концепцію «воскресіння автора» і позиціонування його як «повного десигнатора» [52, с. 23], тобто того, хто сам визначає дискурс, який в подальшому хоч і зазнаватиме міжвидової інтерпретації, все ж нестиме в собі відбитки первинного авторського задуму.

Наслідком створення байопіків є так званий *«зомбі-ефект (без)смертного протагоніста»*, коли реальна біографія особи, екранізована у байопіку обростає новими подробицями та епізодами, що були додані творцями фільму з художньо-естетичною метою. Виходить така собі безперервна художня інтерпретація біографії. [52, с. 24].

Кінорежисер Кріс Нунан під час інтерв'ю журналісту The Dark horizons Полу Фішеру, темою якого була режисерська робота Кріса «Міс Поттер», зазначив: «мені не подобається слово «байопік» та подібний спосіб категоризації фільмів. Гадаю, кожен фільм це «річ в собі», із своєю особливою історією та особливою драмою всередині цієї історії» [43].

2.2 Проблема визнання права жінки на свободу творчості в тематиці ігрового кіно.

Байопік німецького кінорежисера Вернера Герцога *«Королева пустелі»*, створений у 2015 році – це історія молодої амбітної культурологині та сходознавиці Гертруди Белл, що спеціалізується на бедуїнах та артефактах часів Османської імперії. Примітно, що режисер обрав для ролі молодої Гертруди на той час 48-річну Ніколь Кідман, яка протягом фільму неодноразово чула звертання «юна леді» та «юна міс Белл»; всі виконавці ролей її залицяльників молодші за Кідман на 10-20 років. Вдала операторська та монтажна робота руйнують соціальний конструкт «вік» і демократизують вікові рамки, що уможлиблює участь талановитих акторок у подібних проєктах.

Повернімося до сюжетно-тематичної лінії фільму. Гертруда Белл змушена стикатися з типовими для свого часу (друга половина XIX- початок XX століття) соціальними обмеженнями для жінки. Надзвичайно ерудована дівчина Гертруда при вступі до університету має обирати спеціальність з обмеженого кола освітніх програм, дозволених для вивчення жінкам. Зупинивши свій вибір на історії та археології, міс Белл стає однією з чотирьох жінок на курсі та єдиною випускницею, що отримала диплом з відзнакою. Проте, її матір не тільки не тішать успіхи доньки, вона навіть вважає наявність диплому Оксфордського університету радше клеймом, що заважає пристойній дівчині знайти пару. Кінокритик Джофрі Макнеб слушно зауважує, що початок фільму за своєю естетикою та сюжетними віхами «нагадує одну з серій Аббатства Даунтон» [49]. Перед кожною офіційною зустріччю матір у розпачі звертається до доньки: «Не лякай чоловіків своїми розумовими здібностями!». Завдяки прогресивним поглядам батька Гертруді вдається замість договірною заміжжя поїхати працювати до посольства Британської Імперії в Тегерані.

Слід зазначити, що крім цінності професійної самореалізації, Гертруді Белл були важливі і традиційні цінності, як то кохання, сім'я і шлюб. Попри прогресивні погляди (в тому числі й на дошлюбний секс), мисткиня не

зважається взяти шлюб без схвалення батьків. Не отримавши благословення на шлюб від батька та втративши нареченого, Гертруда дотримується непроголошеної обітниці, методично відхиляючи пропозиції різних залицяльників, ідентифікуючи себе як вдову або заміжню жінку в залежності від ситуації. Також пані Белл демонструє шану до мультикультурності, релігійну толерантність. Так, під час подорожі країнами з типовим мусульманським укладом життя, Гертруда поводить себе стримано та вдягається у традиційне місцеве жіноче вбрання. При комунікації з місцевими мешканцями вона послуговується їх парадигмою реальності:

«- Як варити яйце, адже у нас в пустелі немає ані курей, ані яєць?

- Варіть протягом 5 хвилин.

- У пустелі немає хвилин.

- Це стільки, скільки триває ваша молитва».

Також актуальними для героїні є феміністичні цінності. Коли Гертруді забороняють вхід до храму у Хаїлі через центральний вхід, вказуючи на спеціальний «жіночий вхід», вона каже, що буде першою жінкою, яка увійде через чоловічий вхід. Вона тактовно і водночас зухвало відхиляє пропозицію одного з халіфів долучитися до його гарему, зазначаючи, що вже знаходиться у гаремі під назвою Британське Консульство.

Врешті, Гертруда за рахунок своєї наполегливої праці, непорушного авторитету серед місцевих шейхів та блискучих дипломатичних талантів стає першою жінкою, що обіймає посаду секретаря з питань Сходу в британській амбасаді в Каїрі.

Щодо естетичних засобів реалізації образу мисткині, важливу роль у кінострічці відіграють саме лінгвокультурологічні, сценографічні та музичні. Мова Гертруди завжди стилістично забарвлена, щедро пересипана засобами виразності, зокрема метафорами на кшталт «головний біль завбільшки за

Римську імперію». Ніколь Кідман вдало вдається відобразити багатий інтелектуальний світ освіченої жінки-поліглота, що вільно володіла п'ятьма іноземними мовами, серед яких арабська та фарсі. Кольорова гамма одягу героїні лежить у спектрі кольорів пустелі, серед яких усі відтінки пісочно-бежевого, сірий, білий, шоколадний. Образ героїні верхи на верблюді, що їде пустелею, виглядає настільки органічно і природньо, наскільки це взагалі можливо для жінки з типовою європейською зовнішністю. Кінокритик видання *The Independent* Джофрі Макнеб називає цю пустельну поетику фільму «феміністичним Лоуренсом Аравійським» [49]. Примітно, що композитор не використав для фільму про Схід традиційну східну музику, натомість меланхолійні європейські мелодії завжди нагадують глядачу, що Леді Пустелі не зовсім східна жінка.

У фінальній сцені обіду Гертруди Белл та арабських шейхів зображується ствердження героїні як мудрої жінки-фахівця, до думки якої прислухаються навіть представники традиційного патріархального життєвого укладу. Талант її як фахівця-картографа отримав своє визнання, адже по картам міс Белл були окреслені межі арабських держав, у такому стані вони існують і донині.

У 2006 році, після майже десятирічного мовчання, режисер Кріс Нунан нагадує про себе байопіком *«Міс Поттер»* про казкарку та ілюстраторку Беатрікс Поттер. Головні ролі виконали Еван Мак-Грегор та Рене Зельвегер. Акторка за свою працю в цій стрічці була вшанована премією «Золотий глобус». Режисеру вдалося не лише проілюструвати творчий шлях Беатрікс Поттер (1866-1943), відомої британської казкарки та ілюстраторки, а й оживити шляхом мультиплікації її знаменитих персонажів на чолі з розбишакою кроликом Пітером.

Лейтмотивом кінострічки стало оповідь про те, як талановита жінка-письменниця пробилася крізь терени маскулінного світу ХХ сторіччя та отримала належне професійне визнання. Активний прихід жінок-авторів у літературу – справді помітне явище культурного життя. Причин тут можна

побачити як мінімум дві (коли не брати до уваги потребу самореалізації). Передусім це зростання цікавості соціуму до приватного життя у різних ракурсах, у тому числі і інтимно-камерному, який забезпечує саме жіноча точка зору. Також зважимо на те, що письменницька праця, яка задовольняє жінок-авторів, є малооплачуваною, а отже не так вабить чоловіків [8, с. 140].

На початку картини ми бачимо Беатрікс Поттер трохи дивакуватою людиною мистецтва, яка вважає своїх персонажів реальними, чим наводить на прагматиків, що її оточують, сумніви щодо свого психічного здоров'я. Її життєва історія подібна до історії Гертруди Белл та типова для будь-якої жінки початку XX сторіччя, що прагнула професійного розвитку та фінансової незалежності. Молода дівчина з художньою освітою пропонувала свою книгу численним видавництвам, але ніхто не хотів мати справу з жінкою. Коли врешті вона знаходить видавця для своєї дебютної книги, та заробляє перший свій гонорар, захоплення юних читачів та визнання їх батьків, родина дівчини соромиться її досягнень. Мати незаміжню доньку із власним рахунком у банку для батьків щонайменше незручно, або й навіть ганебно.

Мисткиня є не лише носійкою феміністичних цінностей, як-то право на гендерну рівність у творчому та особистому житті, права жінки на фінансову незалежність, важливі для неї і доволі традиційні речі як то кохання та шлюб. Проте, вони тісно переплітаються з феміністичними цінностями, зокрема свободою вибору партнера. Адже Беатрікс попри фінансову та професійну самостійність та вік старше 30 років, змушена ходити на побачення у супроводі гувернантки. Віддаючи данину усталеним сімейним традиціям, мисткиня просить дозволу батьків на шлюб, та отримує відмову через соціальну нерівність зі своїм нареченим.

Слід відмітити, що ключову роль у другій половині життя міс Поттер відігравала природа як основа життєдіяльності людини, адже вона викупила і зберегла від агресивної забудови тисячі акрів заповідних земель.

Головним засобом виразності, що якнайповніше розкриває образ героїні, є синтез ігрового художнього кіно та елементів анімаційного кіно. Ця видова бінарність кінострічки, тобто існування у фільмі дрібних мультиплікаційних фільмів, героями яких стали персонажі зі сторінок книг Беатрікс Поттер, відома ще з часів тріумфальних знахідок Волта Діснея. У вітчизняному кіно цей прийом реалізовано у стрічці Давида Черкаського «Острів скарбів» (1988), але з пропорціями, зсунутими у бік домінування анімації. Еволюція образів з книг Поттер є віддзеркаленням змін внутрішнього світу героїні: спочатку мультиплікаційні персонажі боязко промацують світ людей (як намальоване Беатрікс жабенятко, що пробує лапкою температуру води), потім активно з ним взаємодіють, сіріють, тьмяніють і втрачають жагу до життя після смерті коханого міс Поттер, і врешті відроджуються, коли їх творчиня здобуває душевний спокій. Знімальна група фільму підійшла дуже ретельно до створення анімаційних фрагментів, аби максимально наблизити мультиплікаційних персонажів до намальованих мисткинею оригіналів. Над анімацією працювала команда з двадцяти художників, які поєднували традиційні акварельні малюнки з сучасним діджитал-артом [41].

Кольорова гамма кінострічки теж синхронізована з душевним станом героїні, – це і сіра тісна кімнатка, єдиний прихисток творчої людини, і ніжно-зефірні весняні вулиці, по яких гуляє закохана пара, і свинцево-напружений перон залізничного вокзалу, де обривається остання ниточка між Норманом та Беатрікс, та врешті заспокійлива зелень віддалених англійських ланів, де доживала віку велика казкарка. Також режисер стрічки промовляє до нас з гумором за допомогою алюзії на найбільш знакову роль Рене Зельвегер, бо ніхто не може стати кращою кандидаткою на роль старої діви, ніж акторка, що втілила на кіноекрані Бріджит Джонс.

2.3 Проблема авторських прав мисткинь та її кінематографічні варіації.

У 2014 році режисер Тім Бертон створив на основі життєвого шляху американської художниці Маргарет Кін байопік *«Великі очі»*. За кожним

талановитим чоловіком стоїть жінка, каже нам відоме кліше. Свого часу історія Маргарет Кін, яка тріумфально виграла суд за авторські права у свого экс-чоловіка Волтера Кіна, сколихнула американське суспільство. Мисткиня отримала належне визнання та величезну на той час компенсацію у 4 млн доларів. У 2022 році Маргарет відійшла у засвіти, але на щастя Тім Бертон встиг зняти про неї кінострічку «Великі очі», а виконавиця головної ролі Емі Адамс мала честь навіть отримати настанови від неї.

Останнім часом кінематограф почав звертати увагу на проблему авторського права, адже це сучасні реалії. Після блискучого трилера Романа Поланського «Примара», цю тему драматично і переконливо висвітлив Тім Бертон у «Великих очах». На щастя, головній героїні фільму вдалося не лише вижити, а й довести свою правоту.

Ключовим питанням фільму є проблема самоідентифікації та авторського права жінки-мисткині в Америці другої половини XX сторіччя. Волтер Кін, другий чоловік художниці Маргарет Кін, приходить в її життя в тяжкий час, коли вона на межі відчаю, бо фінансові справи дозволяють ледь виживати, а колишній чоловік погрожує забрати до себе спільну доньку. За це Волтер просить маленьку поступку, яку вдячна Маргарет залюбки виконує: мисткиня дозволяє підписати його іменем свою роботу. Це стало першим кроком на шляху до підриву впевненості у власних творчих силах. Волтер неначе удав стискає і стискає Маргарет, звужуючи її світ до крихтної майстерні, що стає все темнішою і замкненішою. Автор. сценарію використовує приєм кінематографічної анафори, ніби «закільцьовує» сюжет, коли Маргарет за 10 років опиняється там, з чого починала, – за кермом автівки, з переляканою донькою на задньому сидінні і абсолютно примарними перспективами попереду. До речі, американський кінокритик Майк Ласалль вважає бірюзову автівку Маргарет чи не найяскравішим образом, який чудово передає атмосферу 1950-х років [48].

Мисткиня бореться за такі цінності, як право на належне визнання власних творчих здобутків, визнання значущості завданих їй моральних збитків, видимість жінок в традиційно чоловічій царині без об'єктивації. Фундаментальною цінністю, відстоюваною Маргарет, є справедливість, яку вона відновлює, малюючи картину безпосередньо у залі суду, таким чином підтверджуючи своє авторство. Примітно, що мисткиня застосувала дзеркальну апропріацію, яку свого часу до неї застосував чоловік – вона навіть після розлучення та судового процесу продовжила творити під його прізвищем. Можна розглядати це як прояв «комплексу кастрації», як зазначала Лора Малві [51, с. 816].

Естетичну еволюцію образу вдало відбито у кольоровій гаммі фільму: спочатку це теплі природні кольори, згодом темні та побляклі і врешті соковито-гавайські. Засобом виразності виступають елементи операторської роботи та режисерського монтажу, коли у найзнаковіші моменти кінострічки камера крупним планом демонструє великі блакитні очі головної героїні, що показують спектр емоцій від розгубленості, остраху та розпачу до рішучості і врешті спокою. Кінокритик видання San Francisco Gate Майк Ласалль зауважує, що операторська робота у фільмі «переносить нас з публічного світу Техніколор до приватного світу Кодак» [48]. Розвиток образу Маргарет вдало відбиває і робота костюмерів та гримерів, від конвенційно привабливого яскравого одягу і макіяжу до простого і зручного вбрання без видимого макіяжу.

Екранізація літературного твору Рейн-Марі Парі *«Каміла Клодель»*, втілена у 1988 році французьким режисером Бруно Ньюттенем, стала лауреатом п'яти премій «Сезар», номінантом на премії «Оскар» та «Золотий глобус». Цей фільм містить калейдоскоп проблем буття мисткині кінця XIX сторіччя. Їй вже не треба виборювати право на фахове навчання, проте визнання себе повноправним самостійним митцем дається Камілі ціною репутаційних втрат, психічного та фізичного здоров'я.

Творче самовираження стає для Каміли найвищою цінністю не одразу. Спочатку вона радіє з того, що відомий метр, скульптор Роден, над проєктом якого вона працювала, підписав своїм прізвищем виліплену дівчиною ногу. Пізніше мисткиня починає прагнути світового визнання і всіляко бажає відсепаруватися від Родена та інших митців, аби продукти її праці асоціювалися виключно з нею. Примітно, що спочатку Каміла робить для скульптур ноги. З одного боку це базис, фундамент і основа, на якій стоїть решта надбудови композиції. З іншого боку, нога, на думку чоловічої команди скульпторів, в якій Каміла була єдиною жінкою, це щось малозначиме і несуттєве, не таке, як обличчя.

Відведення жінці-фахівчині вторинної, «обслуговуючої» ролі було доволі типовим для того часу, і нажаль залишається актуальним навіть у XXI сторіччі. Поступово талант Каміли визнають навіть скептики і від ліплення ноги вона творчо еволюціонує до цільної динамічної скульптури жінки, ніби завислої у повітрі, піднесеної на дужих руках чоловіка. Режисер вдало показує динаміку стосунків скульптора та скульпторки, коли взаємодія персонажів Клодель та Родена переміщується із тісної кімнатки в майстерню і врешті проривається у відкритий простір виставки під відкритим небом, вивільняючись ніби корок з пляшки під тиском. Оглядачка видання *Le Devoir* Оділь Трембле влучно висловлюється про стосунки Родена і Клодель так: «аби 42-річний Роден міг зворушити 19-річну дівчину, їх роман мав бути водночас і плотським, і містичним» [56].

Право реалізовувати власний життєвий сценарій стало для Клодель провідною цінністю. Вона відмовляється від зручної ролі коханки знаного митця, позбавляється небажаної вагітності, відділяється від батьків та провадить незалежну професійну діяльність. Проте, найбільшу цінність у житті людини, здоров'я, Каміла втрачає. У психіатричній лікарні, де їй довелося провести довгі 30 років, скульпторку заохочують творити, проте за

відсутності ще однієї ключової цінності – свободи, робити щось вона не має бажання.

Візуальний ряд кінострічки має чутливу до подій швидкість – коли Каміла творить, відео ніби сповільнюється, а час майже зупиняється. З наростанням життєвих протиріч на шляху скульпторки та по мірі погіршення проявів психічного захворювання (манії переслідування), динаміка відеоряду наростає настільки, що кінострічка починає своєю кліповістю нагадувати фільми Гая Річі. Кольорова гама кінострічки – природні кольори (бежевий, коричневий, зелений), що у кращі миті життя Каміли проривається небесно-блакитним. З поглибленням психічних розладів героїні, кольорова гама стрічки згущується, темнішає, і врешті еволюціонує до майже чорно-білого кіно. І якщо на початку кінострічки сіра глина викликає у глядача асоціації з землею, першородного джерела, з якого постають на світ скульптури, то наприкінці фільму сірий колір радше відсилає до попелу, смерті та занепаду.

Кульмінацією фільму стає злива, що ледь не затоплює майстерню скульпторки разом з нею. Цей інтертекстуальний прийом ніби відсилає глядача до класичного біблійного мотиву великого потопу, що змиває з лиця Землі усе створене рукою людини разом з самою людиною.

2.4 Проблема сексуального насильства в біографії мисткинь та її осмислення сучасними режисерами.

Кінострічка 2001 року «Піаністка» австрійського режисера Міхаеля Ганеке стала екранізацією однойменної книги його співвітчизниці Ельфріде Елінек, написаної у 1983 році. Свого часу книга зажила скандальної слави через висвітлення сексуальних перверзій за участі респектабельної жінки середнього віку. Проте для Ганеке подібний сюжет не став викликом після його зухвалої попередньої роботи «Сьомий континент», де він фактично зафільмував сцену групового самогубства молодії родини включно з неповнолітньою дитиною.

Головна героїня аналізованої стрічки – професорка консерваторії, піаністка та музикознавиця Еріка Когут. Режисер жорстко розкриває образ Еріки, з перших кадрів демонструючи глядачеві психіатричні відхилення головної героїні. Піаністка попри свій солідний вік живе з мамою, яка контролює кожен крок доньки, наче це не 40-річна жінка, а школярка-першокласниця. Матір та донька реалізують найсміливіші фрейдистські паттерни, сплять в одному подружньому ліжку; одного разу Еріка навіть робить спробу сексуально домагатись матері.

Важко сказати, які цінності домінували в світогляді мисткині, адже режисер зображує її як доволі закриту та водночас непересічну людину. Обличчя Еріки наче анімічна скам'яніла посмертна маска, що не виражає емоцій. Здається, ніщо не може зворушити жоден м'яз на обличчі жінки. Її існування монотонне та нагадує радше функціонування робота, ніж буття живої людини. Еріка працює в консерваторії, також дає приватні уроки музики і майже не має вільного часу. Владна авторитарна матір контролює кожен зароблену та витрачену донькою копійку, адже має намір виплатити позику за квартиру. Проте не схоже, що остання розділяє бажання матері, скоріше їй байдуже і до наявності власного житла і до його облаштування. В інтер'єрі квартири немає нічого від Еріки, лише від матері, тому помешкання виглядає як житло літньої пані без жодних слідів перебування іншої людини. Декоратори вдало попрацювали над виглядом квартири настільки, що навіть глядачу починає бракувати повітря від споглядання обійстя родини Когут.

Глядачеві дуже швидко розкривається потаємний бік життя Еріки. Непримітна жінка середнього віку, «стара діва» згідно канонів свого часу, задовольняє свої сексуальні потреби в доволі нетрадиційний спосіб. Піаністка відвідує «таємні кабінки» в секс-шопах, де гайнує час за переглядом порнографії, підглядає за сексуальними розвагами закоханих парочок у автівках та практикує селф-гарассмент за допомогою спеціальних садо-мазохістських інструментів. Режисер застосовує прийом антитези для

висвітлення сексуальних перверзій Еріки – під час перебування її у забрудненій чужою спермою кабінці секс-шопу та перегляді порно, в якості музичного супроводу грає Шуберт.

Музика звичайно ж є лейтмотивом цієї кінострічки. Для Еріки не важливі ані світове визнання, ані успіх її учнів, ані схвалення авторитетних музикознавців та колег по цеху. Музика для жінки є абсолютною нематеріальною цінністю. Вона не терпить небездоганності і безжально вказує учням на їх помилки. Імовірно цим своїм ставленням до музичного мистецтва вона і звертає на себе увагу вдвічі молодшого за себе студента Вольтера Клеммера. Піаністка полонить увагу юнака настільки, що він кидає навчання у політехнічному та вступає у консерваторію на курс до Еріки.

Кохання як життєва цінність у даній кінострічці виглядає доволі неоднозначно. Глядачеві навіть складно відповісти собі, чи те, що він побачив на екрані, можна називати коханням. Хворобливі стосунки з матір'ю та відносно закритий спосіб життя роблять хворобливими і уявлення Еріки про кохання. Вона абсолютно не сприймає традиційну модель стосунків між чоловіком та жінкою, і відповідає на залицяння Вольтера абсолютно дивною поведінкою. Не схоже, щоб Еріку бентежила майже двадцятирічна різниця у віці або недоречність любовних стосунків «викладач-студент». Вона справляє враження абсолютно соціопатичної особи та навряд чи переймається потенційним громадським осудом. Жінка або пропонує хлопцю шокуючі садо-мазохістські розваги, або поводить себе холодно та неприступно, ніби віддзеркалюючи поведінку своєї холодної матері.

Образ матері гнітюче нависає над головною героїнею протягом усього фільму. Примітно, що у мадам Когут немає імені, вона просто «матір», і цим наче все сказано. Її владний токсичний авторитет настільки тисне на Еріку, що вона на фізичному рівні відчуває проблеми під час спроби зробити щось, що не схвалює матір. Це водночас і сакральний, і десакралізований архетип матері, про який писали Юлія Кристева та Віра Агеєва. При найменшій спробі

традиційного контакту з чоловіком, піаністка починає блювати, ніби відмежовуючись від нормальних стосунків. Навіть формальний привітальний поцілунок у руку від чоловіка колеги змушує Еріку здригнутись у майже блювотному спазмі.

Схоже, що єдине кохання, якого прагне скалічене підсвідоме Еріки, це любов матері, якої вона ніколи не отримувала. Жінка продовжує транслювати хворобливі паттерни навіть на своїх учениць, до яких ставиться як і її матір до неї, холодно та безжально. Відсутність материнської любові вбила у Еріки будь-які зародки емпатії, вона навіть не гребує підкласти скло у кишеню своєї учениці, поклавши край її кар'єрі піаністки. А коли матір Еріки на питання, чи пишається вона донькою, зневажливо відповідає «тут немає чим пишатися, вона лише підміняє хвору студентку на студентському концерті», піаністка вже вкотре здійснює акт самопошкодження. Але цього разу дряпає себе ножом біля серця.

Власне, режисер ставить ніби уявну крапку в житті Еріки, коли вона штрикає ножом себе у груди і на білосніжній блузі з'являються потоки брунатової крові. Відкритим залишається фінал, тож глядачеві абсолютно незрозуміло, як складеться в подальшому доля піаністки. Ми лише бачимо, що вона вперше в житті протестує проти матері, рішуче зачиняючи за собою двері філармонії та не з'являючись на власний концерт. Але вперше на «пластиковому» обличчі героїні Ізабель Юппер ми бачимо хоч якісь щирі емоції.

Фільм 1997 року *«Артемізія»* французької режисерки Агнес Мерле, повністю відповідає жанру класичного байопіка. З перспективи 1997 року проблеми професійного становлення художниці Артемізії Джантілескі (1593-1653) були достатньо суголосні феміністичним запитам європейців: зняття жінкою табу на певну творчу професію, вивільнення з-під патріархальної опіки і нав'язаних сексуальних стосунків, висміювання стереотипу про неспроможність дівчат до навчання через низький інтелект від природи. Як

зазначає у своєму огляді кінокритик Роджер Еберт «важко бути сучасною дівчиною, коли зовнішній світ тисне на тебе середньовіччям» [42].

Агнес Мерле не ставила собі за мету висвітлити весь життєвий шлях Артемізії Джантілескі, це вже зробили до неї у телевізійному міні-серіалі «Намальована дама» (1997) та роблять після неї у документальній стрічці «Артемізія Джантілескі, воїн-художник» (2020). Для сюжету свого фільму режисерка обрала короткий період трансформації юної художниці-аматорки у зрілу мисткиню.

Артемізія була однією з перших відомих художників жіночої статі. Фільм розповідає про молоді роки мисткині, коли її навчав та захищав батько, художник Орасіо Джантілескі. Через те, що до Академії мистецтв у Флоренції не приймали жінок, вона змушена користуватись найменшою нагодою для опанування відповідних навичок самотійно. Дівчина намагається позувати сама собі у присмерку свічок. Режисер застосовує прийом антитези, коли оголена Артемізія замальовує свої власні принади, а на фоні на стіні висить великий дерев'яний хрест. Протистоянні релігійного та світського, духовного та тілесного, з'являється глядачеві вперше, але не востаннє. Артемізію цікавить анатомія і біомеханіка, жодних еротичних підтекстів; художниця сприймає людське тіло як абсолютну красу і джерело натхнення. Жорстокі моральні приписи тих часів забороняли дівчатам дивитись на оголене тіло незнайомого чоловіка, тож аби знайти натурника, Артемізія змушена спочатку підглядати за оголеним молодим рибалкою під час його сексу з іншою дівчиною на пляжі, а згодом підкупує юнака поцілунком, аби він погодився позувати. Згодом дівчина звертається до партнера батька по розпису фресок, художника Агостіно Тассі, за приватними уроками.

Стосунки Агостіно та Артемізії є центральною сюжетною лінією стрічки. Якщо спочатку літній чоловік навчав молоду художницю прийомам живопису, позуванню, то пізніше їх відносини переростають у стосунки коханців. Критики видання *Der Spiegel* зазначають, що «ці стосунки зробили з

нічим не обтяженої дівчинки зрілу мисткиню» [47]. Для Артемізії творча самореалізація завжди стояла на першому місці в ієрархії цінностей. Захоплена творчим натхненням дівчина здавалося не бачила довкола себе жодних підтекстів і натяків, лише потенційні об'єкти для писання з натури майбутніх картин. Так, коли матір приводить до неї на знайомство потенційного нареченого, Артемізія замість ввічливого спілкування з хлопцем, крутить його підборіддя, шукаючи у потенційного натурщика «робочу сторону». Крізь цю ж творчу призму вона розглядає молодого рибалку, симпатію котрого до себе вона справді не помічає. Проте з Агостіно мисткиня врешті зважується пізнати еротично-плотський бік життя.

Сцена її першого сексуального досвіду глядачеві може здаватися згвалтуванням, адже позбавлення цноти 17-річної дівчини літнім чоловіком виглядає справді трохи відразливо. А від крику Артемізії стає фізично боляче. Проте згодом між дівчиною та чоловіком зав'язуються постійні стосунки, що не заважали й плідному навчальному процесу. Підсумком цих навчань стало звинувачення Тассі у згвалтуванні Джантілескі. Батько мисткині таким чином намагався захистити репутацію доньки і власну ділову репутацію.

Артемізія зазнає принижень як фізичних, так і творчих. Операторська робота вдало увиразнює глядачеві, як жорстокі монахині своїми брудними старечими руками проводять юній дівчині болюче гінекологічне обстеження безпосередньо в приміщенні суду. Потім критиці та привселюдному осуду піддають її картини присяжні. Якби автором цих полотен був чоловік, всі б навпаки захоплювалися талантом та самобутньою манерою живопису, але Артемізія жінка, якій заборонено дивитись на оголених чоловіків і тим більше їх малювати. Суд вибив зізнання з Агостіно, нещадно завдаючи різаних ран рукам Артемізії, аби вона більше ніколи не змогла малювати.

Проте, попри цінність кохання в житті Артемізії та біль від його втрати, вона не зупиняється у своїх творчих поривах. Навіть з перебинтованими руками дівчина береться за пензлик і виходить на відкритий простір, аби

малювати чарівну літню природу. Таким чином фільм акцентує не стільки історію унікальної успішної творчої самореалізації, скільки ставить питання ціни творчої свободи.

Цікавою візуальною деталлю стрічки є решітка. Спочатку це спеціальна навчальна рамка для картини з натягнутими перпендикулярно одна одній нитками. Таким чином художник опановує малювання «по секторах». Коли Агостіно ув'язнюють, тонкі нитки картини потовщуються і в наступному кадрі вже постають глядачеві у вигляді тюремних ґрат. Після останньої зустрічі Артемізії та Агостіно, ґрати знову розпливаються у розграфлене на сектори полотно, за допомогою якого дівчина в подальшому малюватиме свої картини. Протягом фільму режисер кілька разів звертається до демонстрації крупного плану карих очей Валентини Черві, що виконала роль Артемізії Джантілескі. Спочатку вона «пускає бісики» очима, спостерігаючи, як рибалка кохається на пляжі із своєю дівчиною. Потім її очі нервово бігають під час припливу творчої енергії. Згодом зіниці очей несамовито розширюються від болісного статевого акту і ніби розриваються під час ще боліснішого гінекологічного обстеження. В фінальних кадрах в очах мисткині ми бачимо баланс спокою і творчого натхнення та твердий намір творити далі.

Власне, про подальшу долю Артемізії Джантілескі глядач дізнається лише з побіжного допису у фінальних кадрах. Фільм не показав нам, як Артемізія вийшла заміж, народила дітей, виховала доньку-художницю, подорожувала світом, стала першим комерційно успішним художником жіночої статі, мала численних спонсорів і шанувальників своєї творчості. Це все безумовно важливо, але ця стрічка радше про те, як і чому мисткиня стала тим, ким стала.

Кінострічку спіткала доля багатьох байопіків – критики і глядачі очікували від неї ретельного дослівного відтворення біографії мисткині, притаманного документальному фільму. Саме з цим імовірно пов'язана низка негативних епітетів на кшталт «легке порно на кабельному каналі», «смертоносна сексуальна киця», «Лоліта 17 сторіччя» [46]. Окремі критики навіть

піднімали архівні спогади Джантілескі, аби закинути режисерці, що в її стрічці згвалтування Артемізії виглядає як секс за згодою. Можливо Агнес Мерле й не дотрималась усієї достовірності та фактографічної точності біографії мисткині (та власне і не зобов'язана була), але цією контраверсійністю кінофільм викликав жвавий інтерес у глядача дізнатися про Артемізію більше, щоб переосмислити її творчий шлях.

2.5 Проблема інвалідності жінок-мисткинь в сучасному ігровому кіно.

Байопік «*Фріда*» 2002 року американської режисерки Джулі Теймур, заснований на книзі Гейден Еррери «Фріда: біографія Фріди Кало», висвітлює історію однієї з найвідоміших мисткинь XX сторіччя, мексиканської художниці Фріди Кало, яка була джерелом натхнення для майбутніх поколінь феміністок. Кінострічка оповідає про шлях до світового визнання, боротьбу за здоров'я та сімейне щастя. Кінокритик видання *The Guardian* Джо Тракман зазначав, що ніхто не був настільки підготованим до втілення реальної особи в кіно, як Сальма Хайек до ролі Фріди Кало [57]. Акторка навіть навчилася малювати.

Образ мисткині розкривається перед глядачем хронологічно починаючи зі студентських років аж до останнього подиху на смертному ложі. З юності Фріда балансує на межі гендерної ідентифікації, приміряючи на себе фемінну та маскулінну ідентичність, як «плащ на вішак» [20]. Дівчина на весіллі сестри Крістіни з'являється для позування на груповому фото у сірому чоловічому костюмі-трійці з яскраво-червоною бутоньєркою. Для Фріди важливими є феміністичні цінності, як то право жінки на навчання та професійну самореалізацію. Вона одна з небагатьох в університеті студентів жіночої статі, яким дозволили вступити на медичний факультет. Майбутня лікарка обрала собі для спілкування переважно чоловіче середовище студентів-марксистів. В компанії хлопців Фріда відчувається природньо та невимушено. Дівчина скептично ставиться до традиційних сімейних цінностей і відкрита до дошлюбного сексу.

Право на свободу сексуального самовираження є однією з провідних феміністичних цінностей в образі мисткині. Вона не приховує своєї бісексуальності, має стосунки з гарячою мексиканською комуністкою, співачкою паризького кабаре і навіть класичною американською домогосподаркою, коханкою свого чоловіка. Не встояв перед її нестримною сексуальною харизмою навіть російський комуністичний діяч в еміграції Лев Троцький.

Чільне місце у структурі цінностей в образі Фріди посідала національна самоідентифікація. Дівчина вбирається у яскраві самобутні традиційні мексиканські костюми, навіть перебуваючи закордоном, веде важливі розмови за перебиранням кукурудзи, провідної національної рослини. Неодноразово в кінострічці постає традиційний мексиканський образ Санта Муерта, що знаходить навіть своє відображення в картинах Фріди.

Внаслідок автомобільної аварії дівчина отримує тяжку інвалідність і провідною цінністю для неї на довгий час стане здоров'я та здатність бути людиною без обмежених можливостей. Переломний момент її життя ламає Фріді хребет та її віру в світле кохання (адже коханий розриває з нею стосунки та їде вчитись в Сорбонну), але відкриває у дівчині мисткиню – саме на гіпсовому корсеті, що знерухомлює її тіло, Фріда вперше малює. Згодом Фріда висловлюватиме своїми картинами всі знакові події життя: власне весілля, викидень, розлучення, смерть матері. Лев Троцький, з яким Фріда мала короткотривалий роман, зазначив, що секрет її картин це «самотність і біль».

Провідною цінністю для Фріди було професійне визнання її як мисткині, можливість бути фінансово незалежною за рахунок своєї творчості. Попри те, що її живопис подекуди вважають «мольбертним» і «примітивним», вона радо підкорює виставкові галереї Парижу та позує для обкладинки «Вог». Творче самовираження настільки важливе для мисткині, що вона, хвора і прикута до ліжка, просить віднести її на власну виставку разом з ліжком, адже найважливішим Фріда вважала визнання саме у рідній Мексиці.

Своєрідно інтерпретовано в образі мисткині і традиційні сімейні цінності кохання, шлюбу та сім'ї. Коли Фріда на весіллі своєї сестри Крістіни питає у батька, в чому секрет шлюбу, той відповідає «коротка пам'ять». Дівчина бере собі на озброєння цю тезу, коли виходить заміж за двічі розлученого художника Дієго Ріверу, пробачає йому зради і навіть товаришує з однією з його колишніх дружин, Лупе. Спочатку Фріда погоджується на відкритий шлюб і вільні стосунки, але згодом жадає традиційної сім'ї та моногамії. Врешті вони з Дієго сприймають один одного з усіма недоліками і одружуються повторно.

Художні особливості кінострічки багатобарвні, насичені інтертекстуальністю і символізмом. Так, тричі виринає образ ступні Фріди. Це одна з перших речей, намальованих художницею, адже це була ледь не єдина незакута в гіпс частина її тіла. Вдруге крупним планом цю ступню оператор демонструє, коли Фріда лежить у пінявій ванній у переломний момент свого життя (довгоочікувана вагітність завершилась викиднем та ледь не звела мисткиню в могилу). Втретє ступня з'являється глядачу вже у вигляді зотлілої від гангрени плоті, з якої фактично почався сповнений болем та стражданням шлях Фріди до смерті.

Інтертекстуальність проявляється в образі Кінг-Конга. Спочатку життєрадісна Фріда зі сміхом спостерігає за його падінням з Емпайр Стейт Білдінг на екрані американського кінотеатру. Вдруге це саме падіння горили з хмарочоса виринає перед очима мисткині перед вимушеним переїздом із США та викликає радше біль і розпач.

Цікавим є прийом поступового переходу від відеоряду до мультиплікації, колажів і картин – застиглий двовимірний образ ніби оживає і сходиться в реальний світ, або навпаки динамічний кадр сплющується у стаціонарне полотно Фріди.

Художники шляхом конструювання концепції костюмів вдало показують гендерні гойдалки фемінного і маскулінного начала в житті Фріди. Спочатку вона вдягає чоловіче вбрання на знак протесту проти традиційно жіночого образу. Коли Фріда стає дружиною Дієго Рівери, то схиляється до фемінної рольової моделі і вбирається переважно в традиційні мексиканські сукні. Доречі, негативні відгуки мексиканських критиків були пов'язані саме з кольоровою гамою та національним вбранням, в яких вони вбачали прояв мексиканського варіанту шароварщини [45]. У моменти найбільшого емоційного піднесення (на демонстрації комуністичної партії Мексики, на власній виставці в Парижі) мисткиня одягнена в червоне і постає яскравою плямою на сірому тлі. Під час болючого розриву з Дієго Фріда знову з'являється в чоловічому одязі та з короткою стрижкою.

Режисер картини грає з кольором у кадрі, надаючи соковитого забарвлення усьому в періоди емоційного піднесення Фріди і притлумлює колорит в періоди смутку. Та ж «Каса де Асуль» буває як тьмяною, так і бадьоро-лазурною з павичами у дворі. Коли Фріда потрапляє в аварію, звідки фактично почалася її кар'єра художниці, вона лежить у позі ембріона, окроплена кров'ю та сусальним золотом для ікон, ніби благословенна на творчість. Врешті, саме грою кольорів завершується кінострічка, де образ померлої Фріди у яскравому ліжку поступово тьмяніє аж до чорно-білого кадру.

Фільм 2016 року *"Моді"* ірландської режисерки Ейслінг Волш розкриває життя маленької людини із непереборною жагою до творчості попри усі перепони на її шляху. Мод (Моді) Кетлін Льюїс (1903-1970) – канадська художниця, яка мала низку вроджених та набутих вад розвитку, які дуже обмежували її рухливість та активність. Також мисткиня не мала змоги отримати не тільки професійну мистецьку, а й базову середню освіту. Але це не зламало її волю і потяг до прекрасного. Інвалідність не завадила Мод ані здобути професійне визнання у мистецьких колах, ані збудувати щасливу родину.

Безумовно, для особи з інвалідністю ключовим фактором, що обумовлює подальше життя є місце і час та умови народження. Адже фізично неповноцінна дитина може або бути скинута зі скелі, як в давній Спарті, або прожити повноцінне життя лорда, як герой кіносаги «Гра Престолів» карлик Тиріон Ланістер. Мод Льюїс народилася на початку XX сторіччя в небагатій родині у невеликому канадському містечку. Тогочасне суспільство не було настільки інклюзивним, аби забезпечити особі з інвалідністю повноцінні можливості для всебічного розвитку. Тому Мод була виключена з соціального життя, життєвий простір молодої дівчини обмежувався будинком з каламутними запилюженими вікнами та поодинокими контактами з зовнішнім світом під час закупів на ринку.

Через брак соціалізації і нерозуміння особливостей взаємодії між людьми, Мод вагітніє від незнайомця при першому та останньому в своєму житті відвідуванні танцювального клубу. Брат та тітка, на утриманні яких перебувала Мод, вирішили, що особа з інвалідністю не має права на повноцінне материнство і віддали доньку майбутньої мисткині на усиновлення, збрехавши молодій матері, що немовля померло. Також брат знехтував правами сестри-інваліда і продав їх спільний спадок, будинок померлих батьків, таким чином залишивши Мод без даху над головою та засобів для існування.

Екстравагантності змістовій частині фільму додає розгорнута перед нами еволюція стосунків Мод і її роботодавця і, згодом, чоловіка. У пошуках приватної свободи Моді, людина з особливими потребами, полишає благополучний, але занадто суворий за способом життя, будинок тітки і наймається служницею до найбільшого сусіда-рибалки. Спочатку майбутня художниця терпить моральні приниження, тяжко працює, мерзне, покvapом малює на стінах карликового будиночку квіти. Випадкове знайомство з багатою сусідкою, яка зглянулася над Мод і замовила листівку, переверне шкалу оцінок у голові роботодавця. Якщо ця маленька некрасива, слабка жінка

може приносити у дім доход, то вона гідна назватися дружиною. Важко сказати, чи прогресивні феміністичні цінності, чи патріархальний сором позашлюбного сексу, чи радше звичайне бажання власного сімейного щастя, змушують Мод Доулі проявити ініціативу та зробити своєму коханцю-роботодавцю пропозицію одружитись. Еверет без особливого ентузіазму погоджується і дівчина стає пані Льюїс. Як влучно зауважив кінокритик Пітер Дебюрж, образ чоловіка Моді виглядав так незгабно, «наче Гаррісон Форд, якого виховували ведмеді» [40].

Після вінчання характер чоловіка не одразу покращився. Ані увага телебачення, ані стабільний доход від продажу наївних, але дуже оригінальних пейзажів не додав тепла і турботи з боку чоловіка. Тільки рішучий крок Моді і фізичне дистанціювання та переїзд до будинку сусідки спричинили світоглядну кризу і патріархальна система цінностей захиталася у партнера художниці. Тяжка форма артрити, яку мала Мод, вимагала постійного лікування і повсякденної допомоги іншої людини у забезпеченні базових потреб. Чоловік зумів морально підрости до рівня друга, сиділки, терплячого медбрата цій дивній жінці, яка вікно вважала найкращою рамкою для картини життя.

Слід зазначити, що система цінностей Мод не мала на перших позиціях фінансовий добробут чи світове визнання. Навіть після того, як картину Льюїс придбав скандально відомий президент США Річард Ніксон, таким чином зробивши «рекламу» її картинам, мисткиня та її чоловік не переїхали у більший будинок і не почали вести розкішний спосіб життя. Здавалося, Мод навіть ніяковіє від надмірної уваги потенційних клієнтів, для неї важлива творчість як така. Потрапивши в сірий та непривітний будинок Еверета, Мод поступово починає розмальовувати квітами, ніби надаючи йому життєдайної сили. Цей засіб виразності є образотворчою метафорою, де сіре непримітне розкривається, розквітає, і врешті помирає. Смерть Мод Льюїс чимось схожа на смерть Фріди Кало, де кожна з жінок стає все менш рухомою, чіпляється за

життя шляхом виплескування творчого запалу на полотно, і врешті помирає мирно у власному ліжку поруч з коханим чоловіком.

Режисерка фільму підійшла до засобів виразності ретельно, адже поставила перед виконавицею головної ролі задачу не лише повністю відтворити рухи людини з інвалідністю, а й опанувати малювання, аби виконувати малюнки в кадрі самотійно.

Власне, техніка малювання Мод Льюїс показана у кінострічці переконливо у вигляді наївного реалізму, чимось нагадуючи творчість українки Марії Приймаченко. Але хибно трактувати образ Мод як примітивної неосвіченої особи. Навпаки, в цій простоті відображається її глибина, адже мисткині просто достатньо мати гармонійну сім'ю та скромно задовольнити базові життєві потреби. Кохання та свободи творчості їй цілком достатньо для щасливого життя. Мод не хоче і не має бажання порушувати цю рівновагу. Навіть коли Еверет розшукує доньку Моді, яку у неї силоміць забрали на всиновлення, мисткиня не хоче входити в її життя. Також жінка відхиляє і спроби брата повернутись в її життя. Мод ніби хоче зафіксувати крихку, але ідеальну на її думку модель власного життя, не вносячи туди жодних (позитивних чи негативних) змін, аби не порушити її. Жінка відходить у засвіти щасливою та задоволеною, тримаючи за руку коханого.

Фільм 2008 року *«Серафіна з Санліса»* – байопік режисера Мартена Прово про французьку художницю Серафіну Луї (1864-1942), чий рідкісний дар відкриває німецький колекціонер Вільгельм Уде, який раніше працював з такими метрами, як Пікассо та Руссо. Сюжет оповідає, що спочатку Уде наймає ексцентричну жінку середніх років як хатню робітницю, проте незабаром виявляє, що Серафіна пише дивовижні картини, натхненні природою французької провінції. Так зав'язуються зворушливі стосунки двох абсолютно несхожих людей.

Доля Серафіни Луї багато в чому схожа на долю Мод Льюїс. Серафіна, як і Мод, не має базової та профільної мистецької освіти, походить з незаможної родини, змушена заробляти на життя прибиранням, пранням та іншою хатньою роботою. Обидві мисткині творили в жанрі наївного живопису та писали картини переважно рустикального спрямування, використовуючи природні кольори під час зображення квітів, рослин та тварин. Як Мод, так і Серафіна не відповідають загальноприйнятим канонам жіночої краси, і для пересічного глядача виглядають дещо неохайними та безбарвними жінками середнього віку.

Цінність природи для Серафіни Луї відігравала одну з ключових ролей, адже була творчим натхненням, суб'єктом спілкування та навіть джерелом матеріалів для живопису. Мисткиня користувалася щонайменшою нагодою, аби усамітнитись на природі, «поговорити з деревами», відчутти багатовимірні текстури природних матеріалів, пройтися босоніж по зеленій траві, ніби налагоджуючи зв'язок з предковічними силами землі. Жінка навіть під час сечовипускання у лісі не гайнує часу, натомість жадібно розглядає оточуючий світ природи. Також Серафіна користується соками рослин, ягід і навіть кров'ю померлих тварин в якості фарб. Можна було б припустити, що мисткиня була змушена вдаватись до таких хитрощів через фінансову скруту, адже у малярному магазині продавець постійно кепкував з її обмеженого бюджету та безцеремонно радив «ліпше купити вугілля для опалення хати, ніж лак та фарби». Але справа була не тільки і не стільки в грошах – малювання природними фарбами для Серафіни було логічним продовженням реалізації в творчих задумах краси природи природніми ж засобами. Власне, саме «фірмовий» червоний колір (видобутий із свинячої крові) на картинах пані Луї став її візитівкою у мистецьких колах. Мисткині справді вдається відобразити на своїх полотнах міцний зв'язок з природою, – одна з її подруг навіть наголошує, що квіти на картинах Серафіни настільки живі, «ніби це ворухаться комахи».

Проте провідною цінністю в житті мисткині була віра в Бога і спілкування з ним. Жінка сумлінно відвідує службу Божу, під час малювання співає благочестивих псалмів, вагомим авторитетом та життєвим дороговказом для неї є сестри-послушниці із місцевого монастиря, які навіть виступають критиками її картин. В періоди активного творчого сплеску Серафіна веде доволі аскетичний, майже послушницький спосіб життя, навіть харчується лише раз на добу, бо не може відволікатись на прийом їжі, поки нею «водить рука божа». Коли подруга хоче сфотографувати мисткиню біля чергового її шедевру, Серафіна просить зазнимкувати її з підведеними догори очима, адже на її думку саме Бог дає їй сили та ідеї для творчості. Важко сказати, коли віра у Серафіни переросла в хворобу, мабуть тоді, коли вона почала чути голоси, що звинувачували Удо у неспроможності допомогти її творчому просуванню. Опинившись в психіатричній лікарні, вона припиняє будь-які творчі інтенції, бо вважає, що рука божа забрала її дар.

У фільмі немає жодної «любовної лінії», Серафіна не була помічена у жодних стосунках чи симпатії до чоловіків. Питання особистого життя мисткині згадується у фільмі побіжно. Коли подруга питає у Серафіни, чи була вона колись закохана, художниця розповідає свою історію кохання з молодим офіцером, який одного разу просто зник. Проте кохання для мисткині не є звичайним сумісним проживанням чоловіка і жінки. Вона відповідає подрузі: «Розумієш, коли людина малює, вона бачить світ по-іншому. Для мене неважливо, чи він зі мною. Я просто бачу його в кожному обличчі і можливо він теж думає про мене».

У глядача може скластися хибне враження, ніби Серафіна Луї мала за пріоритетну цінність матеріальні статки. Справді, коли мистецтвознавцю Вільгельму Уде вдається продати кілька картин мисткині і «взяти її під патронат», жінка починає жити на широку ногу. Серафіна винаймає цілий поверх для своєї майстерні, намагається купити будинок з центральним опаленням та навіть пошити у кравчині шовкові сукні для себе і своєї подруги.

З точки зору людини ХХІ сторіччя це не виглядає аж таким розкошуванням, скоріше абсолютно нормальним задоволенням базових потреб людини, але на початку ХХ сторіччя в період економічного занепаду між двома світовими війнами, дії Серафіни виглядають як божевільне марнотратство. Проте не варто розцінювати Серафінину поведінку як спробу «дорватись до багатого життя», для жінки це лише спосіб та засіб для створення оптимальних умов для своєї творчості. Вона хоче теплий будинок з майстернею і гостьовими спальнями для її мецената та його сестри Анн-Марі.

Коли Серафіна дізнається про фінансову неспроможність Уде оплачувати рахунки та займатися промоцією її творчості, вона просто божеволіє у прямому сенсі цього слова. Чи не дрімала хвороба Серафіни до цього латентно в її голові, для нас загадка. Але тяжке потрясіння активує психічні симптоми, і врешті мисткиня повторює долю своєї колеги по цеху, Каміли Клодель – примусова госпіталізація до психіатричного закладу закритого типу, повне припинення творчої діяльності, втрата інтересу до життя та перетворення на людину з вегетативним статусом. Проте, на відміну від історії Клодель, історія Луї залишає крихітну надію на те, що мисткиня здобула спокій і рівновагу. В фінальній сцені фільму жінка виходить зі своєї палати із стільцем, та сідає під могутнє дерево, аби знову спілкуватися з природою.

Кінокритик Джейсон Соломон звертає увагу на невелику кількість діалогів у фільмі що проте лише вдало відтіняє образи та пейзаж фільму з «шанобливою економією енергії» [54].

Візуально-формальний бік фільму гармонує із змістовною частиною. Протягом усієї кінострічки в якості супроводу ми чуємо меланхолійну класичну музику, яка ніби пропонує нам підвести очі та зупинитись для споглядання природи разом із Серафіною. Кольорова гамма стрічки витримана у природних теплих кольорах, на тлі яких картини Серафіни виглядають органічно. Окремої уваги заслуговує сцена із приміркою весільної сукні, яку шила кравчиня для жінки. Очевидно, що заміж Серафіна не

збирається і замовлення собі весільного вбрання радше є проявом дебюту психічного захворювання. Проте у сцені, коли жінка піднімається вулицею у весільній сукні, складається візуальне враження, наче вона прямує до Бога і зараз вознесеться на небеса. Наступним кадром санітари психіатричної лікарні зрізають ножицями весільну сукню, натомість вбираючи Серафіну у чорну робу, ніби перетворюючи її зі звичайної нареченої на «наречену христову», тобто чорницю. Здається, ніби із шматками понівеченої сукні, мисткиня втрачає часточку себе і врешті від неї залишається хіба напівпрозора оболонка та тінь колишньої енергійної художниці.

Фільм на перший погляд за основними ідейно-естетичними векторами мало співвідноситься з феміністичним кіно. Так багато загальнолюдського у ньому: цінність дружби, рівного спілкування, взаємодопомоги людей різних соціальних груп, цінність віри в Бога. Проте стрічка дуже контекстуально говорить про право на художню творчість, яка виконає функцію органічної компенсації репродуктивної ролі жінки, функцію естетичної насолоди і духовного віднайдення себе. Кінокритик американського видання *The Observer* вважає цей байопік «історією, гідною Флобера» [54], і з ним важко не погодитись.

Висновки до розділу II

У сучасному кінематографі широко представлені образи мисткинь, у їх художніх біографіях домінує синтез байопіка та історичного фільму. Українське ігрове кіно ще не долучено до світової культурної тенденції, зберігаючи тільки у документальному жанрі окреслену тему. Образ мисткині в сучасному кіномистецтві допомагає ретрансляції як культурних здобутків творчої особистості, осягненню естетичного значення феномену, так і ставить питання історичної правди та передає важливі актуальні соціальні меседжі.

Жінка-мисткиня може бути як носійкою традиційних цінностей (Моді, Серафін, Артемізія, Каміла, Беатрікс), так і феміністичних (Фріда), але право

на безперешкодну творчу реалізацію є ключовим. Фільми про життя і творчість цих мисткинь підштовхують масового глядача не тільки розширити естетичну ерудицію, а й отримати емоційні аргументи на користь прийняття демократичних цінностей. Також вони не є пересічними ілюстраціями, а якісним художнім матеріалом для дискутування проблем відстоювання авторського права («Великі очі»), права людини з особливими потребами мати рівні можливості доступу до арт процесу («Моді»), визнання суперечливості та епатажності мисткині у приватному житті як історичного факту, а не вади, яку слід приховувати («Фріда»), проблеми герасменту (як сексуального «Артемізія» так і психологічного («Моді», «Серафіна»).

ВИСНОВКИ

Ігрове кіно є і завжди було віддзеркаленням історичних та соціально-економічних процесів певної епохи. Не є виключенням і жіночий образ в сучасному ігровому кіно, який еволюціонував та без перебільшення став медіатором феміністичних ідей. Феміністичні студії та кінематограф є молодими галузями науки і майже ровесниками, й розвиток перших не міг не вплинути на розвиток останнього. З кожною хвилиною фемінізму, крок за кроком жінки починали бути все більш видимими у суспільному та культурному просторі. Жінки активно долучалися до мистецької спільноти, проте їх творчий доробок або знецінювався, або обмежувався так званим «жіночим простором», або взагалі губився в шаленому коловороті історії.

В XXI столітті ми можемо бачити багато фільмів про жінок, для жінок та створених жінками. Проте так було не завжди. Жінки як в суспільстві загалом, так і на кіноекранах, часто-густо були заручницями суб'єкт-об'єктних відносин, де жінці відводилась роль в кращому випадку пасивної особи, що потребує сильного чоловіка-поводиря, у гіршому просто живої декорації для задоволення еротичних інтенцій чоловіків-глядачів. Теорія сексуальної

об'єктивації роками реалізовувалась в ігровому кіно, де жінка зазнавала навіть подвійної об'єктивації одночасно від чоловіка-творця фільму та від чоловіка-глядача.

Шлях жінок-мисткинь до самореалізації та визнання теж був тернистим. Його художню інтерпретацію втілює жанр байопік, що творчо зображує біографію мисткині акцентуючи увагу на певних знакових віхах життя. Проаналізувавши низку художніх фільмів про жінок-мисткинь, ми можемо бачити, що перед героїнями постає ряд проблем, іноді навіть екзистенційних. Вони стикаються із упередженим ставленням до себе та своєї творчості, їх не сприймають серйозно та насміхаються зі спроб жінки проявити самостійність та отримати фінансову незалежність. Жінки-мисткині стикалися як з проблемами загальнолюдського характеру (проблема авторського права, творчої самореалізації та самоідентифікації себе як митця, проблема творчої реалізації особи з інвалідністю), так із гендерно обумовленими проблемами (обмеження майнового права жінок, репродуктивний тиск, дихотомія «сім'я-творчість»). Частина сповідували традиційні сімейні, традиційні релігійні цінності, низка –феміністичні. Проте провідною цінністю для кожного митця незалежно від статі є творча самореалізація, яка власне і робить митця митцем.

В сучасному ігровому кіно жіночі образи поступово набувають суб'єктності, стають більш діяльнішими, динамічними і беруть на себе роль актанта. Жінка-мисткиня в байопіках зображується реалістичною особистістю, з усіма її вадами та карколомними моментами творчого шляху. Шляхом вдалого синтезу роботи операторів, художників з костюмів, звукорежисерів та режисерів монтажу вдалося створити засоби виразності, що максимально достовірно передають внутрішній світ мисткинь.

В майбутньому хотілося б бачити на кіноекранах байопіки про українських мисткинь (Олександру Естер, Катерину Білокур, Соломію Крушельницьку), які заслуговують не менше уваги, ніж творчі кінобіографії всесвітньо відомих мисткинь Фріди Кало та Артемізії Джантилескі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Агєєва В. Жіночий простір // Магістеріум НаУКМА – 2002 – Випуск 8.
2. Башкирова О. Концептуалізація мистецтва в сучасному українському жіночому романі (на матеріалі творів Ірен Роздобудько та Галини Вдовиченко). Літературний процес: методологія, імена, тенденції. // Збірник наукових праць (філологічні науки). – К.: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2016. – № 8 – С. 3-11.
3. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / пер. с нем.; ред. Здорового Ю.А. М: Медиум, 1996. – С. 15-65.
4. Брюховецька Л. Специфіка поетичного бачення в мистецтві кіно. Наукові записки НаУКМА. 1999. Т. 9 : Спеціальний випуск : у 2 ч. Ч. 1. С. 198–202.
5. Борєв Ю. Естетика – М. Вища школа, 2002. – 511с.
6. Боярська Л. Професія і влада: про шляхи та небезпеки жіночого самовияву // Образ – 2016 – Випуск 2 (20) – С. 104-110.
7. Вулф В. Власний простір – К.: Альтернативи, 1999. – 112с.
8. Гендерні дослідження: прикладні аспекти / [за ред. проф. к. п. н. Кравця В.]. – Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2013. – 448 с.
9. Гербут Н. Теоретико-методологічні засади гендерних досліджень // Наукові записки – 2012 – Випуск 1 (57) – С. 344-351.
10. Говорун Т., Кікіндежі О. Стать та сексуальність: психологічний ракурс: навчальний посібник. – Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 1999. – 384 с.
11. Грей Д. Чоловіки з Марса, жінки з Венери. – К. КМ-Букс, 2015. – 312с.
12. Домашенко А. Об интерпретации и толковании: монографія. – Донецк: ДонНУ, 2007. – 277 с.

13. Дроздовський Д. Фіктивні реальності сучасного кінематографа: психотравми постпостмодернізму. Кінотеатр – 2019 – № 2.
14. Естес К. Жінки, що біжать в вовками: Жіночий архетип у міфах та легендах. – К.: Yakaboo publishing, 2019 – 420с.
15. Естетика / [за заг. ред. Левчук Л.] – К.: Центр учбової літератури, 2010 – 520с.
16. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоба до української гендерної міфології. Хроніки від Фортінбраса. – К.: Факт, 2009 (Серія «Висока полиця»). – С. 152–191.
17. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств (От сочинений Умберто Эко до пророка Екклесиаста). – Х.: Фолио; АСТ, 2000. –256 с.
18. Кісь О. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні. - Ї. Незалежний культурологічний часопис. – 2003 –№ 27. – С. 37-58.
19. Іванишина Л. Біографія як видовище // Кіно Театр – Випуск 1(2018).
20. Кімел М. Гендероване суспільство / Пер. з англ. – К.: Сфера, 2003. – 490 с.
21. Колесник О. Вступ до культурологічної інтепретології – Чернігів: Десна Поліграф, 2017. – 268с.
22. Костенко Н. Культурні ідентичності: перетворення і визнання. // Соціологія: теорія, методи, маркетинг (Інститут соціології НАН України). – № 4 – С. 69-88.
23. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
24. Лебединцева Н. Знову «єдиний правдивий чоловік», або Маскулінний дискурс у творчості Оксани Забужко та Ліни Костенко в контексті українського постфемінізму. Перехресні стежки українського

- маскулінного дискурсу: Культура й література XIX – XX століть / за ред. А. Матусяк. – К.: LAURUS, 2014. – С. 275-306.
25. Мазурак А. Література і кіно (з історії взаємовпливів) // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Сер.: Філологічні науки – 2010. – Вип. 92. – С. 446-454.
 26. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. – СПб: Алетейя, 2000. – 347 с.
 27. Марценюк Т. Гендерна соціалізація як процес формування маскулінних та фемінних ознак гендерної ідентичності // Наукові записки НаУКМА – 2004 – Т. 32: Соціологічні науки – С. 33-42.
 28. Павличко С. Фемінізм / упор. В. Агеєвої. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 322 с.
 29. Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу: Культура й література XIX – XXI століть / за ред. Агнешки Матусяк. – К.: LAURUS, 2014. 368 с.
 30. Сечіна К. Деконструкція жанру: байопік. Про відмінні риси, класифікацію та яскраві приклади в кіно. [Електронний ресурс] – Доступний з <<https://moviegram.com.ua/deconstruction-of-genre-biopic/>> [Цит. 2023, 1 червня].
 31. Усманова А. Гендерная проблематика в теории культуры. Введение в гендерные исследования: учебное пособие / под ред. И.А. Жеребкиной. – Харьков, 2001. – С. 427–465
 32. Хамитов Н. Одиночество мужское и женское. Опыт вживания в проблему. – К.: Атика, 2010. – 224 с.
 33. Хамитов Н. Тайна мужского и женского. Исцеляющие афоризмы. – К.: Лыбидь, 2002. – 173 с.
 34. Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / пер. В.В. Бибихина. Зарубежная

- эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г.К. Косикова. – М.: Издательство МГУ, 1987. – С.214-231.
35. Юнг К. Психологічні аспекти архетипу матері. Архетипи і колективне несвідоме / К.Г. Юнг / переклад з німецької – К. Котюк; науковий редактор О. Фошевець. Львів: Астролябія, 2013. – С. 106 – 148.
 36. Beauvoir S. The second sex. – New York, 1989 – 802p.
 37. Braun V., Clarke V. Feminist qualitative methods and methodology in psychology: a reflection // Psychology of women and equalities section review – 2019 – No 1 – pp. 13-28.
 38. Brückner J. Einen historischen Moment im filmischen Raum festhalten. Überlegungen zu meinem Film Kolossale Liebe über Rachel Varnhagen // Frauen und Film – Heft 41 – ss. 75-78.
 39. Cixous H. The laugh of the Medusa // Signs: Journal of Women in Culture and Society – 1976 – No. 4 – pp. 875-893.
 40. Debruge P. Film review: Maudie [Електронний ресурс] – Доступний з <<https://variety.com/2016/film/reviews/maudie-review-sally-hawkins-1201851185/>> [Цит. 2023, 30 листопада].
 41. Dunlop R. Drawing on the imagination of Beatrix. [Електронний ресурс] – Доступний з <https://archive.ph/20120708011734/http://www.cgsociety.org/index.php/CGSFeatures/CGSFeatureSpecial/miss_potter> [Цит. 2023, 1 грудня].
 42. Ebert R. Artemisia. Електронний ресурс] – Доступний з <<https://www.rogerebert.com/reviews/artemisia-1998>> [Цит. 2023, 1 грудня].
 43. Fischer P. Exclusive interview: Cris Noonan “Miss Potter” [Електронний ресурс] – Доступний з <<https://web.archive.org/web/20061217172735/http://www.darkhorizons.com/news06/noonan.php>> [Цит. 2023, 1 грудня].
 44. Fredrickson B. L., Roberts T.-A. Objectification Theory: Towards Understanding Women’s Lived Experiences and Mental Health Risks /

- Barbara L. Fredrickson, Tomi-Ann Roberts. – Psychology of Women Quarterly. – 1997 – №21. – P. 173 – 206.
45. Frida controversy brews with Mexican critics (staff reporters) [Электронный ресурс] – Доступный з <<https://www.screendaily.com/frida-controversy-brews-with-mexican-critics/408748.article>> [Цит. 2023, 1 грудня].
 46. Heerden N. Artemisia. [Электронный ресурс] – Доступный з <https://web.archive.org/web/20160118012252/http://www.st-andrews.ac.uk/~histweb/scothist/brown_k/film/closed/reviews/artemisia.html> [Цит. 2023, 1 грудня].
 47. Kino in Kürze: Artemisia. [Электронный ресурс] – Доступный з <<https://www.spiegel.de/kultur/artemisia-a-7eca1fe6-0002-0001-0000-000007898428?context=issue>> [Цит. 2023, 1 грудня].
 48. LaSalle M. Big eyes review: Tim Burton at his best. [Электронный ресурс] – Доступный з <<https://www.sfgate.com/movies/article/Big-Eyes-review-Tim-Burton-at-his-best-5975799.php>> [Цит. 2023, 30 листопада].
 49. Macnab J. Queen of the desert, review: Werner Herzog's film is like a feminist Lawrence of Arabia. [Электронный ресурс] – Доступный з <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/queen-of-the-desert-review-werner-herzog-s-film-is-like-a-feminist-lawrence-of-arabia-10029753.html>> [Цит. 2023, 1 грудня].
 50. Miller A. Death of salesman – London: Penguin books, 2001 – 128p.
 51. Mulvey L. Visual pleasure and narrative cinema // Film: Psychology, society, and ideology – 1975 – No.1 – pp. 802-816.
 52. Nieberle S. Literaturhistorische Filmbiographien. Literaturgeschichte und Autorschaft im Kino – Berlin-New York: de Gruyter, 2008 – 393s.
 53. Robé C. Taking Hollywood back : the historical costume drama, the biopic, and the popular front U. S. film criticism // Cinema journal – 2009 – No. 2 (48) – pp.70-87.

54. Solomons J. Séraphine [Электронный ресурс] – Доступный з <https://www.theguardian.com/film/2009/nov/29/seraphine-review> [Цит. 2023, 1 грудня].
55. Taylor H. Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System – Marburg: Schüren Verlag, 2002 – 424 s.
56. Tremblay O. Un Roden de chair et de grommellement. [Электронный ресурс] – Доступный з <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/530293/un-rodin-de-chair-et-de-grommellements> [Цит. 2023, 1 грудня].
57. Tuckman J. That Frida feeling [Электронный ресурс] – Доступный з <https://www.theguardian.com/culture/2001/aug/30/artsfeatures> [Цит. 2023, 1 грудня].
58. Williams C. The realism and the cinema. – London: Routledge & Kegan Paul, 1980 – 300 p.
59. Williams L. Film bodies. Gender, genre and excess. // Film Quarterly – 1991 – (44) – P. 2-13.
60. Zelter J. Sinnhafte Fiktion und Wahrheit. Untersuchungen zur ästhetischen und epistemologischen Problematik des Fiktionsbegriffs im Kontext europäischer Ideen- und englischer Literaturgeschichte. – Tübingen: Niemeyer, 1994 – 350 s.

ДОДАТОК 1

Фільмографія

Назва фільму	Режисер(ка)	Рік виходу	Країна(и) виробництва
«Каміла Клодель»	Бруно Нюйттен	1988	Франція
«Артемізія»	Агнес Мерле	1997	Франція
«Фріда»	Джулі Теймур	2002	США-Мексика- Канада
«Піаністка»	Міхаель Ганеке	2002	Австрія-Німеччина- Франція
«Міс Поттер»	Кріс Нуннан	2006	США-Великобританія
«Серафіна з Санлісу»	Мартен Прово	2008	Франція-Бельгія
«Великі очі»	Тім Бертон	2014	США
«Королева пустелі»	Вернер Герцог	2015	США
«Моді»	Ейслінг Волш	2016	Ірландія-Канада

ДОДАТОК 2

Постери до фільмів

