

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Навчально-науковий інститут філології

Кафедра історії української літератури, теорії літератури
та літературної творчості

ОБРАЗ ЖІНКИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КІНОІНДУСТРІЇ

Кваліфікаційна робота
на здобуття ОС «магістр»
студентки II курсу,
галузі знань 03 Гуманітарні науки
спеціальності 035 – філологія
спеціалізації 035.01 «Українська мова і література»
ОП «Літературно-мистецька аналітика
та західноєвропейська мова»
Кулеби Аліни Анатоліївни

Науковий керівник:
д. філол. н., проф. Романенко О. В.

«Допущено до захисту»

Протокол засідання кафедри історії української
літератури, теорії літератури та літературної творчості

№ 10 від 19.05.23

Завідувач кафедри _____ д. філол. н., проф. О. М. Сліпущко

КИЇВ - 2023

Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1. Вступ до феміністичної критики в Україні: історія та методологія.....	7
1.1 Передумови виникнення феміністичної критики в Україні.....	7
1.2 Історія досліджень феміністичної критики в Україні.....	10
1.3 Методологія досліджень феміністичної критики.....	13
Розділ 2. Теоретичний розріз української кінокритики.....	16
2.1 Історія виникнення кінокритики в Україні.....	16
2.2 Інструментарій кінокритика.....	18
2.3 Тенденції української кіноіндустрії.....	21
Розділ 3. Місце жінки в кіно та літературі: феміністичний аналіз репрезентації гендерних ролей та стереотипів.....	24
3.1 Феномен жінки-письменниці в українській літературі.....	24
3.2 Особливості моделювання жіночих характерів в українській літературі.....	26
3.3 Основні типи жіночих образів в українському кіно та літературі.....	29
Розділ 4. Аналіз моделей творення жіночих образів на прикладах сучасних українських кінострічок.....	35
4.1. Жінка, яку можна вмістити у валізу. На матеріалі фільму «Гуцулка Ксеня», режисер Олена Дем'яненко.....	35
4.2. Гра в сестринську любов. На матеріалі фільму «Віддана», режисер Христина Сиволап, за книгою «Фелікс Австрія» Софії Андрухович.....	40
4.3. «Мама приїде і все вирішить» або лагідний матріархат в дії. На матеріалі фільму «Земля блакитна, ніби апельсин» режисерки Ірини Цілик.....	45
Розділ 5. Розробка проєкту “Кінолекторію”.....	50
Висновки.....	55
Список використаної літератури.....	59

Вступ

У сучасній соціокультурній ситуації проблема осмислення становища, ролі та місця жінки в суспільстві, в світі та в історії є актуальною та активно вивчається, оскільки традиційні гендерні уявлення зазнають серйозних трансформацій.

Здобувши свободу та незалежність де-юре, жінка взяла на себе низку функцій, раніше властивих чоловікові, і почала грати роль активного учасника та перетворювача суспільного та політичного порядку. Безумовно, так було не завжди, і часто досі ми можемо спостерігати рудименти цих уявлень в конструюванні жіночих образів, зокрема в кіно та літературі, які спрямовані на масову аудиторію.

Важливо те, із якої позиції створюється жіночий образ. Тут можна говорити про так званій «чоловічий» (пануючий, владний) і так званій «жіночий» (альтернативний) погляд на проблему. В цьому контексті важливо, аби жінка з об'єкта репрезентації стала її суб'єктом. Ось чому роблять спроби створення альтернативної історії мистецтва, жіночого мистецтва, альтернативної історії культури, що базується на інших принципах конструювання і жіночих, і чоловічих образів.

Попри все, домінуючими в українській культурі образами жінок почасти залишаються образи, сконструйовані чоловіками. І саме із такими образами реальні жінки ідентифікують себе.

Жіночі та чоловічі образи у культурі тісно пов'язані з тим жанром, у якому вони створюються. Тут все має значення: і соціальна функція жанру, і його історичне коріння, і внутрішні закони. Творці образів часто несвідомо транслюють культурні стереотипи, укорінені у людському досвіді. І вивчення, аналіз репрезентацій допомагає нам зрозуміти цей досвід.

В сучасному світі, де статева рівність та права жінок є однією з головних соціальних проблем, тема жіночого образу в кіноіндустрії стає все більш **актуальною**. Дослідження образу жінки в українському кіно має велике значення, оскільки воно дає змогу аналізувати вплив культурних, соціальних та історичних чинників на сприйняття та відтворення образу жінки в кіноіндустрії. А також відокремлення реальних впливів на формування самоусвідомлення жінок, зокрема їх негативних складових – стереотипів та кліше, які завдають шкоди психологічному та ментальному здоров'ю споживачів культурного продукту.

Метою дипломної роботи є визначення характерних рис образу жінки в українському кіно, виявлення стереотипних уявлень про роль та поведінку жінок у кіноіндустрії та аналіз історичних та культурних чинників, що вплинули на становлення образу жінки в українському кіно.

Для досягнення цієї мети поставлені наступні **завдання**:

- проаналізувати наукову літературу з проблеми статевої рівності та образу жінки в кіноіндустрії;
- визначити та описати основні методи досліджень феміністичної критики;
- виокремити та проаналізувати тенденції української кіноіндустрії;
- дослідити феномен жінки-письменниці в українській літературі;
- визначити особливості моделювання жіночих образів в літературі та кіно;
- означити основні типи жіночих образів в українському кіно та літературі;
- визначити стереотипні уявлення про роль та поведінку жінок у кіноіндустрії.

Об'єктом дослідження є образ жінки в українській кіноіндустрії. Ширше – процес створення образу жінки в кіно, а також його вплив на суспільство та культуру.

Предметом дослідження є історичні та культурні фактори, що вплинули на становлення образу жінки в українській кіноіндустрії, а також сучасний стан цього образу. Дослідження охоплює стереотипні уявлення про роль та поведінку жінок у кіноіндустрії, а також їхній вплив на суспільство та культуру.

Для досягнення поставлених мети та завдань дослідження були використані наступні **методи** дослідження. Зокрема, використовується аналітичний метод, який дозволяє систематизувати, проаналізувати та визначити основні показники та критерії, які будуть використовуватися для аналізу. Це дозволило виокремити тенденції в образі жінки в українському кіно існують, які зміни відбуваються з часом, які фактори впливають на образ жінки в кіно.

Для аналізу фільмів використовувався метод кіноаналізу, який дозволяє проаналізувати різноманітні аспекти фільму, включаючи сценарій, образи персонажів, камерну роботу та інші елементи.

Також був використаний метод компаративного аналізу, що дозволив порівняти образ жінки в українському кіно та літературі.

Системний метод був використаний для аналізу різних аспектів кіноіндустрії, таких як виробництво, розповсюдження та споживання фільмів, взаємодія з глядачами та роль кіно у формуванні культурних стереотипів.

Метод кваліфікації допоміг визначити, які аспекти образу жінки в українській кіноіндустрії вважаються успішними, а які потребують покращення.

Практичне значення роботи полягає в розробці проекту кінолекторію, який стане платформою для обговорення важливих питань з

представниками кіноіндустрії. Цей проєкт має на меті підвищення обізнаності глядачів про сучасну українську кіноіндустрію та надання можливості дізнатись більше про процес створення фільмів, роботу акторів, режисерів та інших фахівців, а також про майбутнє українського кінематографу.

Кінолекторій буде включати в себе лекції, майстер-класи, дискусії та зустрічі з представниками кіноіндустрії. Це дозволить глядачам більш детально ознайомитись з роботою та ідеями тих, хто стоїть за створенням фільмів та серіалів. Крім того, цей проєкт дозволить підтримати українську кіноіндустрію та сприяти розвитку кіномистецтва.

Структура магістерської роботи включає вступ, три частини, п'ять основних розділів, висновки та список використаних джерел (71 найменування). Перша частина присвячена теоретичній складовій дослідження, друга – аналізу жіночих образів в сучасному українському кіно, третя представляє розробку власного проєкту – кінолекторію.

Розділ 1

Вступ до феміністичної критики в Україні: історія та методологія

1.1. Передумови виникнення феміністичної критики в Україні

Однією з головних подій у літературознавстві за останні двадцять років стала поява феміністичної критики як на рівні теорії, так і на практиці. Спочатку феміністична критика відображала політичні цілі фемінізму в тому, що авторів і тексти оцінювали відповідно до того, наскільки вони могли примиритися з феміністичною ідеологією. Школа феміністичних критиків «образів жінок» особливу увагу приділяє тому, як жіночі персонажі представлені в літературі [25, с. 19].

Коріння феміністської критики — у соціальному, політичному, економічному та психологічному гнобленні жінок. Прагнучи поглянути на жінок у новій перспективі та виявити внесок жінок в історію літератури, феміністська критика намагається переосмислити старі тексти та встановити важливість жіночого письма, щоб врятувати його від втрати чи ігнорування у світі, де домінують чоловіки. Вона також прагне довести, що жіноча точка зору така ж важлива, як і чоловіча.

Жіноче гноблення історично пояснювалося нібито різницею у фізичних та розумових здібностях чоловіків і жінок. У патріархальних культурах жінкам часто надається мало повноважень приймати рішення, і вони вважаються другорядними — знову ж таки, ця точка зору зустрічається і в літературі, і в різних культурах, і суспільних устроях.

«Проблема полягає в тому, що коли рівність і декларується, як, наприклад, у нас, чи навіть функціонує, як у більшості країн Заходу, залишаються певні моделі поведінки та психології, які несуть на собі печать патріархального розподілу ролей і патріархальної субординації. Ці моделі часто підтримуються і відтворюються в літературі й загалом у

культури, до того ж різних рівнів, як в елітарній, так і в масовій. А саме остання формує і живить масову психологію» [25, с. 21].

Феміністична критика стала можливою після зародження жіночого руху на українських землях. Це відбулося в Радянській Україні на початку ХХ століття. Радянська жінка перша у 1920 році отримала право, якого не мали жінки в жодній країні світу — право на аборт. Однак тоді радянська влада перетворила його на частину соціалізму. Адже бачила в ньому пряму вигоду: працювати на підприємства запрошували жінок, нібито підтримуючи їх право на самореалізацію, насправді використовували їх як додаткову робочу силу. Жінок всіляко заохочували до участі в будівництві соціалізму. Навіть звання героїв Радянського Союзу вперше отримали три жінки-льотчиці. А молодіжні організації всіляко спонукали жінок іти до лав збройних сил у роки Другої світової війни [11].

В інших сферах рівних прав жінки не мали, часто стикалися з сексизмом та упередженнями. Тоді як на заході України, який був підпорядкований Польщі Союз українок боровся за права жінок брати участь в політичному, національному житті країни, мати вільний доступ до освіти тощо.

У 1980-х роках Роберт Столлер увів поняття «гендеру». Дещо згодом в наукових працях західних соціологів з'являються пояснення розбіжностей у поняттях «стать» та «гендер». В них, зокрема, йдеться не лише про біологічні відмінності між чоловіками та жінками, а й різні соціальні ролі, особливості поведінки, ментальні та емоційні характеристики й форми діяльності. Однак всі вони доходили висновку, що гендерні ролі не виникають одразу з народженням людини. Їх формує суспільство, в якому особистість живе, людині буквально нав'язуються стратегії поведінки в різних життєвих ситуаціях [4, с.7].

Роль жінки вимагає від неї турботи, чуттєвості, суб'єктивності, а чоловікам навпаки нібито природно бути об'єктивними, амбіційними, швидко адаптуватися та показувати мінімум емоцій.

Деякі автори-чоловіки — це помітно ще з релігійних творів — позиціонують жінок як причину гріха та смерті. Історія про Адама і Єву, в якій Єва стає причиною вигнання першого чоловіка і жінки з Едемського саду, є класичним прикладом.

Таким чином, перші хвилі феміністичної критики здебільшого зосереджувалася на тому, як автори та романісти-чоловіки бачать і зображують жінок у своїх творах. Для української літератури жінка була втіленням народних ідеалів. Методи зображення жіночих образів в літературі змінювалися відповідно до естетичного та етичного ідеалу епохи. У Пантелеймона Куліша та Марка Вовчка жіночі персонажі були наскрізь сентиментально-романтичними, у Григорія Квітки-Основ'яненка жіночі образи поєднували ідеальні мотиви з деякою практичністю, у Тараса Шевченка вони набувають психологічних, загальнолюдських рис. У прозі Нечуя-Левицького жіночий образ тяжіє до реалістичного, однак все ще одновимірною. А Леся Українка та Ольга Кобилянська додають в жіночих героїнь неоромантичні риси [7, с. 23].

Зрештою, феміністична критика, як і сам ширший феміністичний рух, вимагає від нас розглянути стосунки між чоловіками та жінками та їхні відносні ролі в суспільстві. Значна частина феміністської критики нагадує нам, що ролі чоловіків і жінок у суспільстві часто нерівні та відображають певну патріархальну ідеологію, і ці реалії часто представлені як у процесі творення літератури, так і в самих літературних текстах.

Феміністські теоретики просять читачів звернути особливу увагу на моделі мислення, поведінку, цінності та силу в чоловічо-жіночих стосунках. Критики показують, що цінності, конвенції та упередження

здебільшого історично сформовані чоловіками. Метою феміністичної критики є розглянути твори жінок, як нові, так і забуті, а розглянути знайому літературу через феміністичну перспективу.

Розглядаючи мистецтво з феміністичної точки зору, найважливіше це зрозуміти ставлення суспільства до жінок, особливо в тих випадках, коли воно завдає шкоди або іншим чином маргіналізує жінок.

Визнаючи цінність жінок та їхній внесок у літературу та суспільство, феміністська критика прагне підняти жінок на належне їм місце в суспільстві як учасників та важливих елементів літературних творів і суспільства загалом.

1.2. Історія досліджень феміністичної критики в Україні

Прихід феміністичної критики в український контекст стався ще на початку ХХ століття. Тоді Леся Українка у своїй статті «Нові перспективи і старі тіні» звертає увагу на ріст інтересу до тематики емансипації в текстах французьких та англійських письменників. У цей час виходить альманах «Перший вінок» у Львові. Головними редакторками та дописувачками якого були Уляна Кравченко, Леся Українка, Наталя Кобринська, Людмила Старицька-Черняхівська, Олена Пчілка та інші письменниці з різних куточків України. Однак ця феміністична ідея звучала недовго, згодом феміністичний знак в українській літературі зник на десятиліття.

Натомість в літературу та мистецтво почало входити таке поняття як «жіноча проза», «жіноче кіно» та інші. Це стосувалося, в першу чергу, тематичного навантаження, вважалося, що ці тексти не можуть дати ніяких важливих сенсів читачу-чоловіку. Вони послуговуються обмеженою проблематикою: вагітністю, жіночими любовними почуттями, побутом жінки тощо. Термін «жіноче читиво» був тавром, яке значно

обмежувало коло реципієнтів. Не докорінні, але позитивні зміни сталися наприкінці ХХ століття, коли в українському літературознавстві почали розвиватися феміністичні студії.

Соломія Павличко в другій половині 1990-х років видала низку статей про феміністичний дискурс у суспільстві, зокрема і в літературі: «Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа?», «Фемінізм як можливий підхід до аналізу української культури» тощо. Однак тоді ці наукові роботи були сприйняті вкрай неоднозначно.

Дослідниця наголошувала, що завдання феміністичної критики полягає не лише в протиставленні «фалічній критиці», а більшою мірою у відтворенні об'єктивної дійсності і розумінні справжніх сенсів літературного твору, без патріархальної заангажованості [25, с. 28]. Зокрема Павличко звернула увагу на міф щодо жіночності української культури звідки походять всі її біди і проблеми. Прикладом стала стаття Миколи Хвильового «Європа — Просвіта», де він характеризує Європу як чоловіче начало, стрижневе, а просвіту – жіноче та периферійне [25, с. 32].

Павличко говорить і про те, що вхід жінок-письменниць до пантеону української літератури, таких як Леся Українка, Марко Вовчок, Ольга Кобилянська, Ганна Барвінок тощо, був можливий лише за легкої подачі чоловіків. Так вони виявляли поблажливість до творчої реалізації жінки, у час коли і політика, і освіта, і наука для них були закриті [25, с. 33].

Згодом з'явилися статті Ніли Зборовської «До проблем гендерного підходу та феміністичної критики в українському літературознавстві» та «Феміністичні роздуми». В них дослідниця роздумує про другосортність жінки та її творчості, виокремлює риси жінки, які нав'язала культура чоловіків, та глибше заглиблюється у тонкощі сексуальної сфери буття.

До так званої гендерної школи української гуманітаристика увійшла і Оксана Забужко, яка за основну мету ставила собі дестабілізування патріархального канону колоніальної культури України і відкриття нових

смислів, зокрема в текстах, створених жінками. «У висліді кожне нове покоління українських письменниць змушене мовби розпочинати заново конструювання свого літературного родоводу, навпомацки й наосліп, крок за кроком вишукуючи для себе в архівній тьмі затерті «рольові моделі» з рідномовної традиції — та ще добре, коли просто затерті, а не до невпізнанности переряджені критичною інтерпретацією під «взірцевих українських жінок», буцімто відповідних усім приписам патріархально-колоніальної культури...» [51, с.172]

Тамара Гундорова створила ґрунтовне дослідження «Femina meiancolica: стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської». Використовуючи сучасні гендерні і постмодернізм теорії вона розглянула художній світ та літературну лабораторію письменниці. Вперше в українській критиці з'явилися поняття образів «нової жінки» і «слабкого чоловіка». Під призмою психоаналітики, фрейдизму, Ніцшеанських та Платонівських ідей Гундорова розглянула жіночий тип, який поєднує ідеї фемінізму, модернізму та націоналізму.

Тамара Гундорова переконана, що «гендерно відмінне письмо — культурний факт» [12, с. 34]. На прикладі творчості Кобилянської вона виділяла кілька рис, характерних для її письма як жіночого. Це зосередженість на емоційних процесах, асоціативна деталізація, емоційність, що не характерна для ієрархії чоловічих цінностей.

У свою чергу інша літературознавиця Софія Філоненко акцентує на основних проблемах у творчості сучасних мисткинь. Це, перш за все, проблема жіночої тілесності, вічне протистояння між жіночим тілом та жіночим духом. Вона однією з перших піднімає тему сексуальних взаємин між чоловіком та жінкою [47, с. 56]. І на прикладі творів С. Йовенко «Жінка в зоні» та О. Забужко «Я, Мілена», роман О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» доводить, що більшою мірою проблема руйнації інституту сім'ї полягає саме в сексуальних проблемах.

1.3. Методологія досліджень феміністичної критики

Феміністська літературна критика визнає, що література як відображає, так і формує стереотипи та інші культурні припущення. Так феміністська літературна критика досліджує, як літературні твори втілюють патріархальні погляди чи підривають їх, іноді й те й інше відбувається в межах одного твору.

Соломія Павличко визначила, що основне покликання феміністичної критики «Перечитати її [літературу - авт.] по-своєму. Зруйнувати, розконсервувати патріархальні структури мислення і народницькі ідеали» [27, с. 34]

За визначенням Ференц Н. С. предметом феміністичних студій є

- «тексти, написані письменниками-чоловіками (фантазії чоловіків про жіночі ролі, які втілюють глибинні психологічні структури)»;
- «література, створена письменницями, яка, за визначенням Вірджинії Вулф, показує «відмінність погляду», «відмінність стандарту»;
- «особливості читання літератури жінками».

Феміністська літературна критика може залучати інструменти з інших критичних дисциплін, таких як історичний аналіз, психологія, лінгвістика, соціологічний аналіз та економічний аналіз. Феміністська критика також може розглядати інтерсекціональність, дивлячись на те, як задіяні такі фактори, як раса, сексуальність, фізичні здібності та клас. За словами Софії Павличко феміністичний підхід «повинен поєднуватися з сучасними методиками текстуального аналізу — психоаналітичним, структуральним, постструктуральним (реконструкція), навіть неомарксистським, якщо останній комусь до вподоби» [25, с. 32].

Основні методи феміністичної літературної критики включають:

- **Ідентифікацію з жіночими персонажами:** Досліджуючи те, як визначаються жіночі персонажі, критики кидають виклик чоловічому погляду авторів. Феміністська літературна критика припускає, що жінки в літературі історично представлялися як об'єкти, які розглядалися з чоловічої точки зору.
- **Переоцінку літератури та світу, в якому література читається:** повертаючись до класичної літератури, критик може поставити під сумнів, чи суспільство переважно цінувало авторів-чоловіків та їхні літературні твори через те, що воно цінувало чоловіків більше, ніж жінок.

Крім того феміністична літературна критика може використовувати будь-який із таких методів:

- Деконструкція того, як жіночі персонажі описані в романах, оповіданнях, п'єсах, біографіях та історіях, особливо якщо автор чоловік
- Деконструкція того, як власна стать впливає на те, як людина читає та інтерпретує текст, а також яких героїв і як читач ідентифікує залежно від статі
- Опис зв'язків між художнім текстом та ідеями влади, сексуальності та статі
- Критика патріархальної або маргіналізованої мови, як-от «універсальне» використання займенників чоловічого роду «він»
- Повернення жінок-письменниць, які є маловідомими або маргіналізованими чи недооціненими. Іноді називають розширенням або критикою канону

- Відновлення «жіночого голосу» як цінного внеску в літературу, навіть якщо він раніше маргіналізувався або ігнорувався
- Вивчення того, як стосунки між чоловіками та жінками та тими, хто виконує чоловічі та жіночі ролі, зображені в тексті, включаючи відносини влади
- Феміністична літературна критика відрізняється від гінокритики, оскільки феміністська літературна критика також може аналізувати та деконструювати літературні твори чоловіків.

Гінокритика, або гінокритика, стосується літературного дослідження жінок як письменниць. Це важлива практика дослідження та запису жіночої творчості. Гінокритицизм намагається зрозуміти жіноче письмо як фундаментальну частину жіночої реальності. Деякі критики тепер використовують «гінокритицизм» для позначення практики, а «гінокритики» — для позначення практиків.

Розділ 2. Теоретичний розріз української кінокритики

2.1. Історія виникнення кінокритики в Україні

Українська кінокритика зародилася в першій половині ХХ століття. Адже до середини 1920-х років українська кіноіндустрія практично не давала матеріалу для дослідження. Однак у 1905-1908 роках в Україні почали з'являтися перші періодичні кіновидання.

Кіноперіодика поступово від рубрики про кіно в мистецьких часописах переходить до повноцінних профільних видань. Так почали виходити журнали «Кінематограф» (1908), «Сінематограф» (1908-1909), «Кінематограф і сцена» (1914), «Екран» (1913), «Театр і кіно» (1915-1919).

Основоположна реформа кіноіндустрії припала на 1922 рік, коли було створене Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ). Воно фактично отримало монополію управління над українськими кінофабриками, які перебували в Одесі, Києві та Ялті. Проте протягом перших п'яти років з'являлося надзвичайно мало кінопродуктів.

Перший в Україні кіножурнал з'явився у лютому 1919 року у Всеукраїнському кінокомітеті. Теми «Живого журналу» були зосереджені переважно на політичному та суспільному житті республіки. Того ж року у кіносекції Київського окружного військомату з'являється кінохроніка «Червона зірка». Метою кіножурналістів переважно було проводити паралелі між сюжетами хронікального кіно та змінами, що відбувалися у республіці [52, с. 48].

Водночас виходить постанова Володимир Леніна про обов'язкову функцію освіти, а фактично пропаганди, яку мало нести кіно і всі дотичні галузі. Так були розроблені методичні посібники з порадами як використовувати кінематограф як наочний підручник зі шкільних та

спеціальних предметів і для освічених, і для неписьмених верств населення [53, с. 78].

На громадських засадах відкриваються народні університети, де проводили лекції, присвячені науковим проблемам кіно. Для них розробляються спеціальні програми, а про заходи повідомлялось заздалегідь у пресі.

Разом з тим періодичні видання присвячені кіно критиці випускали і виробники та прокатники кіно. Їхня функція переважно зводилася до рекламно-інформативної, анонсів репертуарів у кінотеатрах.

У 1922 році виходить російськомовний журнал про кіно «Фото-кіно». Однак єдиним теоретичним аналізом основ кіно довгий час залишалася рубрика Михайла Кауфмана в часописі українських панфутуристів «Нова генерація» під назвою «Кіно-аналіза».

У 1927 році ВУФКУ запускає друк газети «Кіно тиждень», перші випуски якої вийшли накладом 5 тисяч примірників. Виходила газета недовго, згодом організація перестала виділяти кошти на її друк. Її відродили у 1931 році у спеціалізованому видавництві «Укртеатркіновидав» на базі ВУФКУ.

На сторінках цих видань зазвичай з'являлися різножанрові тексти — комікси, нотатки, звіти, репортажі, фейлетони, огляди, обговорення, статті. Здебільшого акцент був на аналізі та здобутках закордонного кінематографу. До кінематографічних журналів ВУФКУ дописували закордонні журналісти та кіномитці: канадієць Мирослав Ірчан, парижанин Ежен Деслав тощо.

У 1933 році ВУФКУ перетворилося на тест «Українфільм». Цей період охрестили завершенням епохи українського Голлівуду. На сторінках журналів починають з'являтися дописи орієнтовані здебільшого на московських кіноглядачів. Кінокритики зосереджуються здебільшого на оспівуванні партійної лінії, кіно перетворюється на зброю

більшовицької агітації. Після дворічної перерви в 1935 році замість журналу «Кіно» в УСРР з'являється часопис радянське кіно.

Відомим українським кінокритиком була Лариса Брюховецька, яка працювала викладачкою у Києво-Могилянській академії. В академії наприкінці 90-х років ХХ століття її донька Ольга відкрила кіноклуб. Брюховецька досліджувала стрічки світового кіно за методологією кіноклубу Єльського університету, що включала 4 основні критерії: кінематографія, постановка, монтаж та музика. Брюховецька працювала в журналі «Вавилон 21» у відділі кіно, у 1995 році заснувала власне видання «Кіно-театр». З того часу до тепер виходить на базі Києво-Могилянської академії один раз на місяць. До редколегії входять культурологи, режисери, драматурги.

2.2. Інструментарій кінокритика

У кінознавстві тривалий час аналітичний підхід до екранного твору спирався на дескриптивний спосіб, тобто, докладний опис сюжету фільму, характерів персонажів, суті конфлікту. Такий аналіз був досить поверхневим, бо сюжетотворення лише первинний рівень художньої структури кінострічки.

Тому логічно для більш ґрунтовного дослідження образної мови фільму підключити структурний метод. В його основі лежить структуралізм – науковий напрям гуманітаристики, що виник у 1920-ті роки. Саме структуралізм конституював перехід гуманітарних наук від описово-емпіричного до абстрактно-теоретичного рівня дослідження.

Структурний метод спочатку був розроблений у лінгвістиці, у 1960-ті роки поширився на літературознавство, етнографію і меншою

мірою – на мистецтвознавство (Р. Барт, У. Еко). Структурний метод акцентує не на власних властивостях складників, а на відносинах між ними. Тому під структурою мається на увазі не просто «каркас» (композиція фільму), але сукупність взаємозв'язків елементів. Структурний метод актуалізує включає наступні етапи [64, с. 657]:

1. виділення первинного об'єкта, у якому передбачається наявність єдиної структури;

2. роз'єднання об'єкта (фільму) на складові частини (сегменти), виявлення в кожній з них суттєвих (системопродбаних) властивостей (відокремлення фабульних вузлів та складання сюжетної карти фільму);

3. розкриття відносин між сегментами, їх систематизація та побудова абстрактної структури шляхом формально-логічного моделювання (наприклад, вивчення образно-мовних модуляцій в єдиній художній динаміці фільму та розробка на цій основі графічної схеми);

4. виведення з структури безлічі теоретично можливих наслідків – інваріантів (у нашому випадку це може бути прочитання символіко-метафоричного надтексту кінотвору).

Американський теоретик та дослідник кіно Девід Бордуелл вважає, що глядач постійно будує гіпотези і робить припущення про кожну наступну подію фільму.

Те саме стосується і «значення» фільму, яке завжди суб'єктивне і є результатом «вчитування» глядачем у кіно-тексті суб'єктивних співпереживань. Згідно з Бордуеллом можна виділити 4 рівня значень у фільмі [60, с. 102]:

1) сюжет (послідовність подій фільму, основна інтрига);

2) експліцитне значення (сприйняття фільму як алегорії, зведення всього змісту фільму до короткої сентенції; таке значення завжди обумовлено контекстом – місцем та часом);

3) імпліцитне значення (подібно до інтерпретації – виведення з фільму абстрактного, часом зовнішнього і не опосередкованого самим змістом фільму висновку);

4) симптоматичне значення (виведення змісту фільму в царині ідеології).

Перехід від сюжету конкретного фільму до загальних інтерпретаційних схем веде до втрати відчуття специфіки форми окремого фільму, так, майстерний дослідник повинен уміти поєднувати та бачити всі чотири рівні значень.

На початку ХХІ ст. критика, остаточно відмовившись від статусу «естетики, що рухається», утвердилася в іншій його іпостасі – споживанні естетичної інформації, оскільки, як писав Р. Барт, «суспільство стало споживати критичні коментарі так само, як воно споживає кінематографічну, романічну чи пісенну продукцію» [61, с. 47].

Споживчий ефект змінив жанрову палітру, авторські акценти, весь критичний інструментарій аналізу фільму в пресі. Критика стала частиною рекламної кампанії, яка є природним елементом у ланцюзі виробничо-товарних відносин. Рецензії, статті поступаються місцем розширеному анонсуванню, в інтерв'ю та творчих портретах превалює інтерес до особистого боку життя героїв.

Сьогодні у мистецтвознавчій науці виразно прослідковується тенденція до інтеграції: прагнення перейти від приватних «внутрішніх» проблем окремих галузей (музикознавство, театрознавство, кінознавство тощо) до вивчення типологічних властивостей та системоутворюючих факторів у розрізі цілих «родин» та груп мистецтв — традиційних, техногенних, синтетичних, екранних, медійних та ін. Така тенденція

пов'язана, насамперед, зі специфікою розвитку сучасного мистецтва (тяжіння до синтетизму та синкретизму, актуалізація нових художніх практик — хепенінг, перформанс, інсталяція та ін.). Вивчити ці явища художньої дійсності, які раніше не охоплювалися мистецтвознавчою наукою, і, водночас, поглянути під новим кутом зору на низку традиційних проблем мистецтвознавства з урахуванням тенденцій розвитку гуманітаристики, зокрема, допомагає компаративістика.

У сучасній критиці, як ніколи раніше, домінує ігровий початок. З'являються нові авторські установки на пошук інформації, організацію тексту, пропонується новий стиль спілкування із читачем. Змінюється система жанрів, визначення деяких із них вже містять ігровий момент — фінішинг, евен екшн. У критиці дедалі більш відкритими стають прийоми масової культури. У цих нових процесах залишається і класична традиція, яку можна було б позначити як культуру мислення, розуміння суті художнього твору, діалогу з читачем. Як показує читацька практика, потреба у такій культурі не зникає.

2.3. Тенденції української кіноіндустрії

Історія українського кіно за останні тридцять років стала свідком багатьох драматичних поворотів. В Україні, як і в інших країнах колишнього радянського блоку, наприкінці 1980-х і на початку 1990-х років відбулося культурне пробудження завдяки відкриттю суспільства. Цензуру було нарешті скасовано, багато заборонених і відкладених на полицю фільмів радянської доби нарешті дійшли до глядачів, створено низку амбітних нових проектів, які торкаються складних тем, починаючи від темних сторінок радянської історії до сучасних соціальних проблем. Однак ця хвиля швидко зазнала краху під тиском економічної кризи 1990-х років: більшість кінотеатрів закрилися, а ті, що залишилися відкритими,

зосередилися майже виключно на показі голлівудських фільмів. Навіть нещодавно зняті фільми більше не мали відкритого шляху до глядачів.

На початку 2000-х років, коли країна почала виходити з економічної кризи, нова енергія почала кипіти в кіноіндустрії. Тоді Помаранчева революція 2004 року активізувала громадянське суспільство та привернула увагу всього світу до України.

Поступово почало здобувати визнання нове покоління українських кінематографістів, низка українських фільмів отримала увагу та нагороди на великих міжнародних кінофестивалях, насамперед у секціях короткометражного кіно. Справжнє відродження стало відповіддю на Революцію Гідності в Києві взимку 2013-14 років і російську агресію в Криму та на Донбасі. Ці драматичні події призвели до стрімкого документування змін в українському суспільстві, результатом чого стали десятки документальних проєктів.

Останні вісім років стали свідками дивовижного розквіту нового українського кіно в широкому спектрі жанрів, до якого прагнули кінематографісти всіх поколінь. Проте можна виділити кілька тенденцій. Одна – серія проривів у документальному кіно, з яких найвідоміший – «Земля синя, як апельсин» Ірини Цілик (2020), «Черкаси» Тимура Яценка (2019), «Кіборги» Ахтема Сеїтаблаєва (2017), «Донбас» Сергія Лозниці (2018), «Погані дороги» Наталії Ворожбит (2020) тощо. Ще одна амбітна тенденція — фільми, присвячені підліткам та їхнім проблемам. Мовиться про фільми «Школа №. 3» Єлизавети Сміт і Георга Жену (2017), «Стоп-Земля» Катерини Горностай (2021).

За підрахунками українських аналітиків, у відсотковому співвідношенні найбільш популярними жанрами українського кінематографу є історичні, кінокомедії, ліричні фільми про родини та кохання. Натомість найменше українські режисери звертаються до фільмів

жахів, містичних трилерів, філософського та авторського кіно, бойовиків, політичного та релігійного кіно [62, с. 21].

Розділ 3.

Місце жінки в кіно та літературі: феміністичний аналіз репрезентації гендерних ролей та стереотипів

3.1. Феномен жінки-письменниці в українській літературі

Дослідження текстів жіночої літератури дає змогу простежити еволюцію образів та естетичних орієнтацій мисткинь слова, виявити особливості наративних стратегій авторок, відповісти на питання про специфіку «жіночого письма» та «жіноче бачення світу».

Будь-які шляхи виявлення типології жіночої творчості сприятимуть глибшому проникненню в природу жіночої творчості, що є завданням сучасної науки про літературу. Вивчення специфіки жіночої прози сприятиме її подальшому утвердженню та розвитку в літературному процесі. Жіночі тексти з одного боку відображають спільні риси сучасної літератури, з іншого – дають уявлення про жіночу образну модель світу..

В українській літературі жінки як письменниці активно почали заявляти про себе наприкінці 1980-х на початку 1990-х років. Натомість з попередніх епох можна згадати поодинокі яскраві жіночі постаті Лесі Українки, Марка Вовчка, Ольги Кобилянської, Ганни Барвінок тощо. Література 90-х відкриває нове поняття жіночої теми, зумовлене соціальними змінами, зародженням жіночих рухів і увагою до жінки як особистості. Уже в цей період спостерігається певний злам патріархального устрою, в якому жінці відводилася визначена роль, що усталено була далекою від літератури та творчості.

Після проголошення незалежності України з'являється поняття нової жінки в українському соціумі, фемінізм стає одним із проявів демократичного устрою. Як зауважує С. Павличко: «можна ще раз

повторити відому істину про те, що суспільство, яке дає жінкам рівні права з чоловіками в усіх сферах життя – демонструє рівень своєї цивілізованості і культури» [27, с.11].

Варто зауважити, що досі точаться дискусії, чи мають право жіночі тексти розглядатися як самостійна галузь літератури. Для аналізу жіночої прози в літературознавстві з'явилися поняття «гендер».

Натомість поняття «жіноча проза» досі залишається дискусійним, адже воно виділяється за двома основними категоріями: гендер автора твору та набір специфічних ознак, який характерний для цього виду письма. Г-П. Ришкова охарактеризувала його як «неоднозначну категорію літературознавства, оскільки для виділення відповідного масиву художніх текстів переважним чином застосовуються не жанрово-стильові чи ідейно-тематичні виміри, а мотивація за ознаками гендеру автора твору», а також зауважила, що «жіноча проза» має певні специфічні особливості, що дозволяють виділяти цей пласт літератури як окремий в контексті національної та світової літератури [63, 19].

О. Харчук пише, що жіночі тексти «вирізняють не тільки увага до жінки і жіночих проблем чи виразно жіночий погляд на світ і важливі проблеми сучасності. Жіноча проза – це інший стиль мислення і письма, інша манера мовлення, інший тон» [65, 109].

Серед специфічних рис жіночого пласту літератури можна виокремити актуалізацію проблеми гендерної ідентичності, сексуальну проблематику, автобіографію, жіночі виміри існування в контексті національного світогляду. Однак варто зауважити, що тексти написані жінками, часто виходять за межі осмислення їх особистого простору. Вони звертаються до проблем цивілізаційних процесів, державності, історії тощо. Наприклад, романи Ірени Карпи, О. Забужко та Є. Кононенко традиційно жіночу проблематику вплітають в ідеї національної ідентичності.

Жіноче письмо в Україні характеризується жанровим розмаїттям від невеликих форм — новели, повісті, віршів, оповідання до синтетичних: постмодерні інтелектуальні романи, саспенси, романи-трагіфарси, виробничі романи, інтелектуальні, химерні, трилери, пригодницькі та традиційних «лав сторі».

Яскравим представницями сучасної української жіночої прози є О Забужко («Польові дослідження з українського сексу», «Сестро, сестро», «Дівчатка»), М. Матіос («Солодка Даруся», «Просили тато-мама», «Майже ніколи не навпаки» «Юр'яна і Довгопол»), І. Роздобудько («Ескорт у смерть», «Зів'ялі квіти викидають», «Перейти темряву», «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя»), Люко Дашвар («Мати все», «Село не люди», «Рай центр») та інші.

Жіноча проза стала аспектом літературознавчих досліджень наприкінці ХХ століття і досі не втрачає своєї актуальності. Гендерну проблематику в розрізі феміністичної критики досліджують українські науково-дослідні центри, що діють на умовах громадських організацій: В. Агеєва, С. Павличко, О. Забужко, Н. Збровська, Т. Гундорова є представницями Київського центру гендерних студій, до Львівського науково-дослідного центру входять В. Середа, О. Кісь, Л. Гентош, до Одеського – В. Смоляр та інші.

3.2. Особливості моделювання жіночих характерів в українській літературі

Традиційно жінки в українській літературі посідали другорядне місце, перебували на периферії між допоможною і обрамлюючою роллю. До певного часу основне місце в літературі посідав чоловік-герой, з яким і пов'язані були проблеми та ідеї, що піднімали автори.

Письменники прагнули виявити у жіночих образах найкращі риси, властиві нашому народу. Жіночі образи в літературі ставали втіленням прекрасних і чистих жінок, які вирізнялися вірним і люблячим серцем, а також своєю душевною красою. Починаючи з XII століття, через всю літературу проходить образ жінки-героїні, з великим серцем, полум'яною душею та готовністю на великі подвиги. Досить згадати образ Ярославни зі «Слова о полку Ігоревім».

Ситуація докорінно змінилася у другій половині XIX століття, коли у зв'язку з наростанням революційного руху багато традиційних поглядів на місце жінки у суспільстві змінилися. Письменники почали по-різному бачити роль жінки у житті.

В неоромантизмі зображення яскравих жіночих образів набуває особливої популярності. Тоді з'являються сексуальнізовані образи жінки в творах Ольги Кобилянської – «Меланхолійний вальс», «Природа»; революційно сильні образи жінок, які не поступається за своїм вольовим характером чоловікам, з'являються на сторінках творів Лесі Українки – «Кассандра», «Одержима», «Йоганна – жінка Хусова». Вперше жіночий образ у літературі кидає виклик навколишньому світу, з'являються теми стосунків між селянкою та пані, нерівності у шлюбі, самореалізації жінки тощо.

Сучасна гуманітаристика та феміністична критика піддає жорсткому аналізу особливості творення романтичних жіночих образів. Ба більше, часто вбачає в них проблеми домашнього насилля та стереотипизації жінки в суспільстві.

Так, у своїй книзі «Жінка в традиційній українській культурі» етнологиня Оксана Кісь зокрема звертає увагу на традиційний суспільний устрій, який транслувала українська література і подекуди часково транслює і зараз. Це устрій і традиції поведінкової культури, в яких жінка була повністю залежною від чоловіка. Наприклад, веселі вечорниці зазвичай для дівчат закінчувалися першим інтимним досвідом, який міг відбуватися проти волі дівчини, не з коханим чоловіком [68].

В книзі «Жіноче тіло в традиційній культурі українців» Ірина Ігнатенко пише, що часто перший інтимний досвід проти волі для дівчини закінчувався вагітністю. Як відомо, в українській традиційній культурі таких дівчат називали покритками і маргіналізували у суспільстві, або змушували укладати шлюб із кривдником через страх бути осоромленою [69].

Від того сучасна українська література, особливо жіночі тексти, намагаються порвати із зображенням традиційного патріархального устрою, постулювати рівність прав та обов'язків обох статей, виводити почуття жінок на чільне місце і говорити про маргіналізовані проблеми. Українська феміністична критика, наприклад, говорить про те, що «Катерину» з однойменної поеми Шевченка варто не варто жаліти, а лишень не забирати законне право дівчини рости позашлюбну дитину. Феміністична критика звертає увагу на вольових, характерних жінок, зображених Нечуєм-Левицьким у творі «Кайдашева сім'я», які могли б досягти набагато більшого, якщо б не були замкнені у хатьньому просторі, якби розуміли, що їхні амбіції можуть поширитися далі обов'язків обслуговуючого персоналу [70].

Однак тут є інший негативний бік – радикалізація і повна відмова від «традиційно романтичних ідей чи сюжетів». Так Тетяна Трофименко пише «щодо традиційних цінностей: у сучасній літературі дуже мало текстів, де йшлося б про позитивний жіночий досвід родинного життя і материнства. Дітям здебільшого відведене другорядне місце в розвитку сюжету. Натомість б'є рекорди повторюваності образ авторитарної травмованої матері-істерички, яка гнобить усіх, хто потрапляє в орбіту її невтишимої енергії»[67].

Попри це досі на полицях книгарень з'являються книги, які вражають відвертим з сексизмом в образотворенні жіночих персонажів. Так, Борис Гуменюк у своїй поезії пише про москальку, виграну на березі Білого моря. У книзі «Любов на лінії вогню» Василіса Трофимович зображує сцену, в якій атовець збуджується від повії, що співає гімн Російської Федерації.

Загалом в сучасній українській літературі зберігається тенденція до руйнувань поняття ідентичності як гендерно зумовленого корелянта. Вона часто переплітається з іншими категоріями: етнічною приналежністю, сексуальною орієнтацією, соціальним статусом, здоров'ям, віком чи переконаннями. Однак в українській сучасній літературі все ж залишаються три умовні типи: жінка, яка здатна створити світ навколо себе; жінка пасивна, дещо індиферентна, яка покладається на долю і не здатна прикласти зусиль для отримання необхідних результатів та жінка з яскравою деструктивною тенденцією, часто зі схильністю до саморуйнування.

3.3. Основні типи жіночих образів в українському кіно та літературі

Жіночі персонажі різноманітні – і в літературі, і в кіно. Поруч з жінками-охоронницями домашнього вогнища є активістки, крім вірних

дружин, є невірні жінки, поруч з делікатними мрійницями є сильні кар'єристки, крім ідеальних супутниць життя, є фатальні жінки, які ведуть за собою чоловіків, спокушають і зваблюють. Проаналізувавши пласт українського кіно та прози, можна виявити кілька типів жіночих персонажів.

Жінка-борчиня. В літературі – Доця з «Доця», авторка Т. Горіха-Зерня. В кіно – Ліля з «Бачення Метелика», режисер М. Наконечний.

Це жінка, яка виживає за будь-яких труднощів. Вона кидає виклик традиційним суспільним уявленням про вік стать, расу тощо та прагне знайти ідентичність, яка не є винятковою для традиційних ролей матері, дружини та дочки.

Нерідко така персонажка обмежується проявом традиційно чоловічих рис, ігноруючи або навіть зневажаючи традиційно жіночі риси. Вона може стріляти з кулеметів, лагодити мотоцикли або миттєво розв'язувати комп'ютерні рівняння, які збивають чоловіків з пантелику.

У «Доці», наприклад, головна героїня уникає соціально сформованих уявлень про те, що означає бути жінкою, вона вправляється з технікою, вміло водить машину під обстрілами, працює днями без сну.

У кіно сильний жіночий характер – це той, який рухає сюжет історії вперед. Він мають тверду основу ідентичності, цілісності. Такі жінки здатні до справжнього самопізнання, мають здатність долати труднощі та вчитися на них, можуть брати на себе відповідальність або принаймні усвідомлювати свої думки та дії. Вони – голос у фільму, який звучить найгучніше. Сильні характери сповнені потенціалу та можливостей. Вони можуть бути добрими, злими, головними героями, антагоністами – бути збоку або посередині.

Жінка патріархальних звичаїв. В літературі – Елла з «Говори, серце, не мовчи», авторка Ж. Куява. В кіно – Дарина з «Гніздо горлиці», режисер Т. Ткаченко.

Сюжетна лінія цього образу йде далеко в міфологію. Це Пенелопа з поеми Гомера «Одіссея». Вона сидить удома кілька років, керує своїм палацом і виховує сина, доки її чоловік на війні. Пенелопа проводить більшу частину свого часу в спальні та плаче, а її єдине завдання у сюжеті – довести свою вірність Одіссею.

До цього типу належать жінки, які реалізуються винятково в романтичних стосунках, вони здатні на самопожертву заради інших, у них завжди накритий стіл і палає домашнє вогнище. Ці жінки свято зберігають традиції минулого. Вони мають набір типових рис характеру: співчутливість, доброта, ніжність, поступливість.

Чоловік виступає для жінки патріархальних звичаїв мостом між нею та суспільством.

Сучасна Пенелопа – це Дарина з фільму Тараса Ткаченка «Гніздо горлиці». Головна персонажка – втілення сімейного затишку і почуття жертвності заради близьких. Дарина – чудова дружина невдячного чоловіка та любляча мати – в складні складні для сім'ї часи вирішує поїхати на заробітки. Вона звикла тяжко працювати в своєму Буковинському селі задля комфортного життя чоловіка та доньки, в Італії вона теж обслуговує розлученого адвоката Алессандро. Адвокат розчулюється над історією української заробітчани, співпереживає та робить їй дитину.

Це історія про гніздо горлиці, яка не спробувала поборотися за своє щастя, йшла виторуваним шляхом за перевіреним маршрутом, а далі опинилися в іншій запропонованих обставинах. Її чоловік мало заробляв, пив, не цінував її, однак Дарина відчувала тягар відповідальності, бо сім'я для неї – найголовніше.

Жінка-жертва. В літературі – Йора з «Любовне життя», авторка О. Луцицина. В кіно – Лариса з «Коли падають дерева», режисерка М. Нікітюк.

Відмінною особливістю персонажки – жертви є її постійна звичка жаліти себе. При цьому вона зазвичай не готова взяти на себе відповідальність за те, що з нею відбувається. Жертва завжди шукає зовнішнього винуватця своїх нещасть: людину, подію, обставину.

Жертва є стержнем драматизації сюжету, її дії та слова можуть тримати в напрузі. Вона отримує увагу від людей, психологічну підтримку, співчуття, допомогу і цим певною мірою рухає сюжет.

З іншого боку – в літературі та кіно жінка часто стає жертвою не зі своєї волі. Трагічний збіг обставин, жорстокий світ чоловіків, патріархальний устрій суспільства чи родове прокляття – головні теми любовних сюжетів для жінок і про жінок. Успіх такої персонажки у викликанні співчуття, здебільшого читачки або глядачки бачить в цих нещастях свої, проводять паралелі, іноді для них це працює як терапевтичний акт.

Жертвою обставин стає Лариса в стрічці «Коли падають» дерева Марисі Нікітюк. Вона — уродженка української провінції, яка втратила батька, а згодом коханого бандита Шрама. Бабуся та мати не дозволяють їй влаштовувати життя, як та хоче, адже головний аргумент для них — що скажуть люди. Згодом, попри свої амбітні плани переїхати до міста, Ларису влаштовують працювати в сільській конторі і видають заміж за огидного для неї чоловіка.

Жінка-стерва. В літературі – Аделаїда Григорівна з «Фрау Мюллер не налаштована платити більше», авторка Н. Сняданко. В кіно – Лідія Шефер з «Кріпосна», режисер Ф. Герчиков.

Стервозні жінки – це фатальні красуні, жінки-вампи, світські левиці та хижачки. Вони захоплюють у вир пристрасті, інтригують, манять і збуджують. Як сказав Лаврін про Мотрю це дівчата «з перчинкою».

Стервозні жінки — егоїстки. На першому місці у них сліпе дотримання особистих потреб, бажань та примх. Стерву частіше за все не цікавлять наміри, можливості та думка іншої людини.

Цих жінок відрізняє гордовитість, холод, відстороненість. Вони відчужуються та тримають дистанцію з оточуючими. Їхній особистий простір — табу для інших, посягання на нього різко припиняється. Для досягнення мети вони не вдаються до маніпуляцій, а встановлюють жорсткі рамки. Вони розумні, поважають себе і тих, хто їх оточує. Однак стерви можуть проявити жорсткість і м'якість, гнучкість і доброзичливість, але нікому не дозволять зазіхати на свої інтереси.

Стерви зазвичай є антагоністами до головних героїв, вони створюють напругу і ряд перепон, які не дозволяють головним персонажем досягти своїх цілей.

Аделаїда Григорівна з «Фрау Мюллер не готова платити більше» — літня, масивна жінка, якій власний директор сягав близько пояса. Головна героїня Христина боявся її та не сміла сказати наперекір ні слова, навіть коли це її було життєво необхідно. Аделаїда Григорівна лише одним виглядом показувала, що турботи та переживання інших її геть не цікавлять.

Жінка перехідного типу. В літературі — Луїза з «Пів яблука», авторка Г. Вдовиченко. В кіно — Ніна Петрівна з «Мама», режисер Т. Ткаченко.

Жінка перехідного типу — це суміш певних сильних рис характеру, феміністичних переконань з виваженістю, іноді з рудиментами патріархальних уявлень. Вона може бути гарною дружиною і господинею та заробляти нарівні з чоловіком і мати кар'єрні амбіції.

Часто такі персонажки втілюють надлом в самоідентифікації, вони постійно в пошуках себе, в у вибудовування переконань, які б допомагали їм не радикалізуватися в той чи інший бік.

З іншого боку – радикалізації може бути їхньою метою, неможливою через набір принципів та стереотипів або через особливості характеру. Іноді такі жінки намагаються зламати себе, аби відповідати певним своїм уявленням. Водночас вони вміють бути гнучкими, показувати характер і діяти відповідно до ситуації.

Головна героїня серіалу «Мама» Ніна Петрівна – звичайна житомирська домогосподарка, чий син пішов добровольцем на фронт. Після звістки, що він потрапив у полон, Ніна Петрівна кидає свою рутинну роботу і самостійно вирушає на його пошуки.

Жінка, що була втіленням домашнього добробуту, проходить блокпости, міста та села на території, де триває війна, домовляється з місцевими підозрілими людьми та оббиває пороги нахабних чиновників, аби віч-на-віч зустрітися з ворогом і не просто запитати де син, а звільнити його з полону.

Розділ 4.

Аналіз моделей творення жіночих образів на прикладах сучасних українських кінострічок

4.1. Жінка, яку можна вмістити у валізу. На матеріалі фільму «Гуцулка Ксеня», режисер Олена Дем'яненко.

« - Жінка – це немов коняки пута, я ж не хочу щоб мене у кайдани взуто.

- Ні, неправда, жінка – це, мов панчішка шовку та, що держе твою ніжку у м'якому шовку».

Які б порівняння не використовували герої фільму «Гуцулка Ксеня» щодо жінок, вони жодного разу не містили людських рис, в цьому розумінні людські риси в жінці можуть бути проблематичними, незручними. Натомість головне завдання жінки в патріархальній парадигмі – бути зручною.

Рецензентка Катерина Сліпченко відзначає формальні характеристики стрічки. Зокрема те, що фільм використовує музику Барнича, яку сучасно аранжують Dakh Daughters, що надає їй сучасність і оригінальність. Історія кохання, яку розповідають актори, створює, на її думку, чудову атмосферу. Режисерка вміло поєднує елементи оперети з сучасними та дотепними рішеннями, що нагадує індійське кіно. Фільм пропонує глядачеві півтори години красивих краєвидів, чудової музики та талановитих акторських виконань. "Гуцулка Ксеня" – це класика без нафталіну, фольклор без шароварщини і традиції без шор, що створює модерний мюзикл у ритмі українського танго [76].

Андрій Кокотюха вважає, що "Гуцулка Ксеня" – це музичний фільм-концерт, який має невеликий та символічний сюжет, але зосереджується

на вокально-танцювальних номерах. Через яскраві музичні виступи колективів Dakh Daughters і "Даха Браха" та персонажів, які перевтілюються між гуцульським селом і Нью-Йорком, фільм набуває характеру фільм-концерту. Історія проста, але ширма водевілю в гуцульських декораціях приховує серйозний світовий конфлікт, що наближається, зауважує Кокотюха. На його погляд, "Гуцулка Ксені" пропонує глядачам приємний перегляд з гарними музичними номерами і цікавими перевтіленнями героїв [77].

Більше на внутрішньому світі та способі творення персонажів сфокусувалася Дарія Бадьор. Вона порівнює "Гуцулку Ксеню" з фільмом "Капітан Марвел" і відзначає, що останній проголосив зміцнення нової ери складних жіночих персонажів у головних ролях, тоді як у "Гуцулці Ксені" жінкам відводиться одномірна роль невинних дів або карикатурно активних персонажів. Критикиня стверджує, що недоліком фільму є одномірність як жіночих, так і чоловічих персонажів.

У рецензії висловлюється критика також щодо вплітання іронії та історичних травм, які використовуються для відсторонення уваги глядача, але не мають пов'язку з основним сюжетом. Критик вказує і на порожнечу фільму, яка виникає через відсутність глибини і недостатнє розвиток сюжетних ліній.

Тому варто зосередитися на жіночій темі фільму більш детально. Події фільму розгортаються навколо молодого американця, спадкоємця мільйона доларів Яро Деделюка. Його багатий батько помер рік тому і заповів йому чималий спадок, якщо той одружиться зі справжньою україркою. В молодика лишається всього тиждень, аби виконати останню волю батька, якщо ні — гроші перейдуть до далекої родички. Отже, будь-що Деделюку та його дядьку Майку, який взяв на себе роль свахи (не безоплатно, звісно, в разі укладеної угоди він отримає сто тисяч доларів) потрібно знайти відповідну наречену.

З самого початку роль Ксенії написана так, що не лише об'єктивує її, але й зовсім краде її голос. Персонажка стає здобиччю для американців і засобом отримання прибутку.

Жінка-засіб не нове явище для українських, та й світових, кіносюжетів. Лицарі намагалися завоювати її серце, дуелянти стріляли одне в одного за її прихильність, принци об'їздили півсвіту і пройшли купу перешкод, аби вона їм сказала «так». А чи казала жінка в таких сюжетах коли-небудь «ні»? Не казала і не скаже, бо її не питають. Ухвалювати рішення щодо себе, бути флагманом свого життя – не входить в обов'язки такої жінки. Ба більше, традиційно їй лестить подібна поведінка чоловіків, ставлення до неї як до об'єкта – перетворює її на «справжню жінку» і піднімає її цінність в очах оточення.

Можна визначити кілька рис об'єктивізації Ксені у фільм:

1. **інструментальність** – тобто трактування Ксені як інструменту для досягнення цілей об'єктифікатора – Яро. Ксеня єдина особлива дівчина в гуцульському селі, яка підходить під критерій батьківської настанови, а отже дозволяє Яро отримати бажаний мільйон. Сюжет намагається «вичавити» з чоловіка кілька доказів, що Ксеня йому сподобалась по-справжньому, однак ілюзія кохання після кількох зустрічей і коротких розмов виглядає неправдоподібною, персонажі банально не знають одне одного.

2. **заперечення автономії** – ставлення до Ксенія, як людини з нестачею автономії та самовизначення. Вуйко Ксенії вчить її вести себе, як «справжня дівчина-загадка», бути зручною та покірною: «Сподобався, отже мусиш бути з ним привітною, ласкавою, не фиркати, як ото ти часом вмієш, а

причарувати його, так, щоб не пізніше як за тиждень він з тобою одружився».

На цій фразі варто зупинитися детальніше. Це типове патріархальне кліше щодо жіночої поведінки, яке засідає не просто хворобливим переконанням у головах жінок, а й часто призводять до справжніх трагедій. Що означає «не фиркати»? Не показувати невдоволення, не перечити, навіть якщо твої кордони перетнуто. До речі, ця персонажа взагалі позбавлена будь-яких особистих кордонів, вона ніби вмонтовується в світогляд чоловіка і живе за його правилами.

Подібні настанови з екранів глибоко засідають в жіночу свідомість, від того зокрема зростає кількість домашнього насилля, про яке мовчать жінки, зростає кількість нещасних жінок, які не мають права на слово у своїх стосунках. Ці фрази демонструють наскільки глибоко засідає переконання щодо важливості одруження у житті жінки, якого вона має прагнути більш за все, переступаючи свої принципи та бажання.

3. розповсюдження права власності – ставлення до людини як до речі, що належить іншій (можна купити або продати). На початку фільму ми чуємо від дядька Майка переказ легенди про гуцулку Ксеню, що живе в горах, власне за якою і приїхали американці до України. Свою розповідь він закінчує словами: «Казали, як вона вам не сподобається, то можна повертатися додому».

Тобто питання про взаємну симпатію від жінки навіть не стоїть. Мовиться про вибудовування ринкових відносин, в яких чоловік приїжджає, оглядає товар і вирішує, чи подобається він йому чи ні. Натомість у товару зворотної функції на це немає. Власне протягом усього фільму ні Яро, ні дядько Майк не переймалися питаннями чи захоче гуцульська дівчина виходити заміж за американця і переїжджати в чужу

країну. Для них ця сторона питання навіть не стояла, вони приїхали обрати товар і забрати його з собою у валізі.

4. **зведення сприйняття до зовнішнього вигляду** – ставлення до людини в основному з точки зору того, як вона виглядає. Важлива деталь – головна героїня Ксеня, яку зіграла акторка Варвара Лущик, найгарніша дівчина з усіх, кого ми бачимо у фільмі. Яро не піддався на залицяння співачки Зузі і не звернув уваги на сільську дівку Марічку. Він обрав найкрасивішу та найзагадковішу дівчину на полонині, хоча сам об'єктивно не є ідеалом чоловічої краси. Він не вправний у спілкуванні з дівчатами, нерішучий, в нього навідріз відсутня чоловіча харизма та шарм, але це не робить його менш привабливим для Ксенії. Натомість, якби хоча б одна з цих рис була притаманна Ксенії, її образ втратив би значення і цінність для Яро.

5. **безмовність** – ставлення до людини так, ніби вона не має свого голосу. Чоловічі персонажі постійно намагаються відібрати у жінки можливість бути людиною, імовірно, людина би принесла більше труднощів та негараздів, з якими ті миритися не збираються.

В розумінні чоловічих персонажів жінка – це щось дуже гарне і безмовне. Яро вважає, що кожна жінка, «наче сонце, спочатку світить і гріє, а коли припече, то пропав братку». Дядько Майк переконаний, що «кожна жінка – це немов вечірня зоря, що сіяє, блищить», що «жінка – це немов хмаринка, що пливе, розпливається і жене куди вітер віє», на що Яро йому додає «а тим вітром є твої гроші, правда, дядьку». Це є черговим підтвердженням розуміння жінки як об'єкта ринкового-торгових відносин.

Підсумовуючи, варто зазначити, чому така модель зображення жіночих персонажів є надзвичайно шкідливою для соціуму і для самоідентифікації глядачок таких продуктів.

Подібні гендерні стереотипи дозволяють не криміналізувати згвалтування у шлюбі, нав'язуючи усвідомлення, що жінки є сексуальною власністю чоловіків. Вони відбирають право голосу, втовкмачують думку про жіночу другорядність, про неможливість перечити і страх бути засміяною, вийшовши з цієї стереотипної парадигми. Вдаючи з себе «справжню жінку» – терплячу, покірну та люб'язну, жінки з'їдають себе зсередини, руйнуючи своє психічне здоров'я

Сексуальна об'єктивація жінок може змусити їх базувати свою цінність на винятково зовнішності. Якщо вони не відповідають суспільним стандартам краси, у них розвиваються проблеми із самооцінкою, розлади харчової поведінки. Коли усвідомлення цінності жінок зводяться до зовнішнього вигляду, вони починають витратити час і енергію на вдосконалення своєї зовнішності, який могли б витратити на розвиток кар'єри, налагодження зв'язків зі своїми близькими та з собою.

Через подібні безглузді стереотипи незліченна кількість жінок у багатьох країнах світу переживають справжні трагедії. Від повсякденного мимовільного сексизму до каліцтва геніталій, недоїдання, сексуального та домашнього насильства, онлайн-залякування тощо.

Варто сказати, що через подібну об'єктивацію страждають не лише жінки. Коли чоловікам підживлюють нереалістичне уявлення про ідеальну жінку, яка існує винятково для їхнього задоволення і завжди виглядає ідеально, у них можуть виникнути проблеми з формуванням фізичних і емоційних стосунків з реальними жінками.

4.2. Гра в сестринську любов. На матеріалі фільму «Віддана», режисер Христина Сиволап, за книгою «Фелікс Австрія» Софії Андрухович

Роман «Фелікс Австрія» відкриває тип складних жіночих взаємовідносин, симбіоз образів **жінки-жертви** та **жінки-стерви**.

Ядро фабули становлять невротичні стосунки Аделі та Стефи, сюжет відзначається психологізмом, подекуди з виявами психопатології, внутрішніми переживаннями та роздумами головної героїні-наратора. Авторка тексту – Софія Андрухович порівнює їх зі стовбурами дерев, які зрослись.

На думку рецензента з платформи ВВС Олександра Грищенка, особливою увагою у світлі феміністичного дослідження, наділена саме Стефанія, як жінка-заручниця, жінка-служниця, яка вповні не може реалізувати свій жіночий і творчий потенціал: «Дівчина не бачить себе поза домом, наче живе в закритому приміщенні й віддаляється від світу як такого»[79]. А її панна Аделя: «Взірцевий приклад примхливого дівчиська, на яку мають усі звертати увагу та потурати в усьому»[79]. Але рецензент також зазначає, що краще було, аби образ Стефанії був виведений із сучасного XXI століття, тоді б героїня була більш зрозумілою і близькою, на його думку, сучасним читачам[79].

Культуролог Оксана Щур акцентує увагу навпаки на інтимному емоційному зв'язку неподібних жінок, «заторкнутому ще в «Меланхолійному вальсі» Ольгою Кобилянською»[80]. У головних героїнях вона бачить витончену панянку і земну жінку. Хоч служниця Стефа все життя мазохістськи-віддано турбується про панночку Адель, але повсякчас є рівною їй суперницею за любов батька, прихильність чоловіка, і, зрештою, можливість піклування про дитину, яка випадково з'являється в їхньому житті. До того ж саме Стефаніє є нашим провідником у світ роману, саме її очима ми бачимо герметичний світ містечка на околиці Австро-Угорської імперії. Цим Стефа Чорненко стає на крок ближчою до читача, фактично переймаючи роль оповідачки і встановлюючи особливий зв'язок з читачем[80].

Дослідниця Галина Левченко визначає, що у творі «у творі актуалізується досвід жіночої емансипації часів раннього українського

модернізму й здійснюється спроба його постмодерної феміністичної ревізії»[81]. Зокрема, вона проводить паралелі між Стефанією Чорненько і українською письменницею, визнаною феміністкою Ольгою Кобилянською. Пояснює вибір авторкою прізвище для Стефи через епістолярний діалог Ольги Кобилянської й Лесі Українки, у якому письменниці називали себе та звертались одна до одної як Хтось Біленький і Хтось Чорненький. Ще одним спільним для Кобилянської і Чорненько критикиня визначає «мазохіську психологічну домінанту» у характері обох. Яка присутня в сюжеті та окремих деталях твору, а також нагадує і героїнь Ольги Кобилянської, і особисту долю письменниці, котра за всіх своїх вільнолюбних поривань залишилась усе ж у рамках сумлінного виконання патріархальних вимог і норм[81].

Неоднозначність стосунків між жінками очевидна з перших кадрів фільму: ніби зведені сестри, вони обидві рано втратили матерів і зростали разом, навіть спали в одному ліжку. Проте змалечку Стефа була Аделі за безоплатну служку. Попри спільне дитинство, спільний відпочинок, та ж навіть спільний горщик, нижче соціальне становище Стефи було очевидним. Характерним індикатором другорядності Стефи було вбрання. В книзі воно описане як «тонкі, ... білосніжні сорочечки з фальбанками, вишивкою і мереживом, рожеві, фіалкові, ніжно-жовті, мов пелюстки квітів» на Аделі, значно простіші льолі для Стефки: «бавовняні й ситцеві, пожовклі від часу, зі складками й заломами, що втрамбувались у тканину, з плямами і розривами».

Одного разу дитиною Аделя похвалилася друзям, що має особисту службу Стефу. Стефанія була свідомою такого ставлення, однак лишалася бездіяльною: «І досі я знаю їх [усі сварки з Аделею] поіменно, і досі можу будь-яку вийняти з пам'яті, здмухнути наліт пилу й описати все з подробицями: як Аделя під час гри з подругами показала на мене пальцем і сказала, що я її рабиня; як Аделя звинуватила мене в крадіжці годинника

доктора Ангера; як Аделя образилась на мене, що я замість того, аби заплести їй волосся перед концертом військового оркестру в парку Ельжбети, мусила терміново зайнятись блощицями в наших пухових ковдрах». Цитата промовисто демонструє роль Стефи як служниці та Аделі як примхливої маленької панни, свідомої своєї привілейованості.

Почуття боргу, відданості формує у Стефи хворобливу, мазохістську залежність від своєї панни. Такі стосунки між двома жінками створюють альянсу на історичне співжиття українців і поляків під австрійською протекцією. Альянсу доповнюють риси менталітету двох молодих жінок. По-українському поступлива, згодлива Стефа стає катом для себе самої. Стефанія практично все своє життя виносила Аделиного ночника, з чого навіть кепкував Петро, але, як казала сама Стефа: «Ми звикли до цього з дитинства: я піднімалася з постелі перша і спорожнявала нашу спільну посудину... Ми з Аделею були разом ... ще від створення світу. Ще тоді, коли жоден змії не наслідювався вистромити з-під землі своєї підступної голови. Найбільша поступка, на яку я погодилась, – це осібні ночники... Ми з Аделею вирости разом. Завжди були разом, ніколи не розлучались». Це свідчення характерної для української історії братерської любові до свого агресора, всепрощаючої вірності та небажання змін і розриву союзів.

Стефанія як жінка-заручниця, жінка-служниця вповні не може реалізувати свій жіночий і творчий потенціал. Дівчина не бачить себе поза домом, наче живе в закритому приміщенні й віддаляється від світу як такого. А її панна Аделя взірцевий приклад примхливого дівчиська, на яку мають усі звертати увагу та потурати в усьому.

Хоч служниця Стефа все життя мазохістськи-віддано турбується про панночку Адель, але повсякчас є рівною їй суперницею за любов батька, прихильність чоловіка, і, зрештою, можливість піклування про дитину, яка випадково з'являється в їхньому житті. Це свідчить про внутрішню силу

Стефанії, в яку та втратила віру, можливо, через страх щось змінювати, через страх робити наперекір і вчергове не отримали мізерної похвали.

Статусне служництво і мазохістська «відданість» Стефи мають зворотний бік – психологічний диктат, узалежнення Аделі від себе у всіх процесах життєдіяльності. Від часу до часу тамована агресія виходить на поверхню в ексцентричних випадках Стефи – ефектно пожбурені на мармурові східці з висоти другого поверху ноцники із сечею, викинуті у вікно рибні страви під час гостини отця Йосифа з дружиною, періодичні бурхливі істерики-плачі з наріканнями на свою повсякденну невтомну працю та непоцінування її тими, кому вона служить.

Літературознавиця Галина Левченко визначила взаємовідносини персонажок так: «Героїням зручно залишатися інфантильними «рожевими лялями» у їхній перверсивній владарсько-рабській грі задля збереження наявного стану. Психологічні лінощі й витіснене почуття провини втримують Стефанію Чорненько від самореалізації як самостійної особистості, котра може мати власну родину та незалежний фах. Вона обирає, за риторикою Е. Фромма, втечу від свободи, а її присутність провокує також і Аделю надалі залишатися в ролі анемічної й безпорадної порцелянової ляльки» [71].

В стосунках Стефи та Аделі можна прослідкувати і лезбійський мотив, особливо у словах Стефи: «Чим я не Маленький Дунай. Течу собі, люблю Аделю». Але водночас обидві жінки є суперницями за кохання та прихильність чоловіків. Спочатку це доктор Ангер, Петро (чоловік Аделі), згодом – отець Йосиф. А любов одна до одної перверзійна і патологічна, бо відданість Аделі своєрідна і знаходить вираження у фантазіях про смерть своєї панни. Вона сумуватиме після смерті Аделі: спатиме на могилі, всіяній різнобарвними квітками, прикрашеній печальним та невтішним ангелом, витесаним чоловіком.

Фільм демонструє стосунки, що не є здоровими й не дають партнерам можливості бути самими собою, розвиватися та бути автономними. Подібні нездорові стосунки пов'язані з тим, що обидва партнери покладаються на іншого щодо свого самопочуття, почуття гідності та загального емоційного благополуччя. Як правило, це призводить до того, що людина, яка буквально є постачальником послуг, відчуває почуття образи, порожнечі та розчарування.

4.3. «Мама приїде і все вирішить» або лагідний матриархат в дії. На матеріалі фільму «Земля блакитна, ніби апельсин» режисерки Ірини Цілик.

Документально-художній фільм «Земля блакитна, ніби апельсин» зображує Ганну – матір чотирьох дітей, яка з одного боку є втіленням традиційних рис жінки – вона любляча мати, яка оберігає своїх дітей і сприяє їхній творчій реалізації, а з іншого – вона воїн тилового фронту, який самостійно в зоні бойових дій вчиться виживати сама і вчить цьому своїх дітей. Ганна втілює образ **перехідного жіночого типу** персонажів.

Валерій Мирний відзначив, що це документальний фільм про сім'ю, що живе в "червоній зоні" в умовах війни в Україні. На його думку, режисерка вдало поєднує різні теми і створює затишну атмосферу навколо головних героїв. Фільм спостерігає за дорослішанням дітей та їхнім подоланням негараздів. Через фільм вони знаходять простір для терапії і здатність рухатися далі. "Земля блакитна, як апельсин" показує, що мистецтво може вилікувати рани і допомагати людям рухатися вперед. Фільм привертає увагу до життя в умовах війни і надії, яка живе в середині людей [82].

Юрій Самусенко акцентує, що "Земля блакитна, ніби апельсин" зосереджується на жіночих персонажах, зокрема на матері Ганні та її доньці. Режисерка Ірина Цілик показує їхні взаємини, їхню силу та роль у підтримці сім'ї в складних часах.

Фільм не лише розповідає про воєнну реальність, але й розглядає паралелі з кіно. У ньому використовуються елементи метафори, абсурду та поезії. Назва фільму, яка походить з вірша Поля Елюара, підкреслює абсурдність ситуацій, з якими зіштовхнулася родина. Фільм привертає увагу до проблем війни, родинних цінностей та сили людського духу в умовах небезпеки. Це документальний твір, що здатен вразити та змусити задуматися про важливі аспекти життя в умовах конфлікту [83].

«Земля блакитна, ніби апельсин» – це стрічка про життя звичайної родини в зоні бойових дій на сході України. Паралель між реальним і сконструйованим надає більшій частині фільму сюрреалістичного вигляду, що підсилюється назвою, взятою з вірша поета Поля Елюара.

В центрі фільму – безстрашна сім'я, в якій панує лагідний матриархат. Родина з чотирьох дітей та їхньої матері бере свою історію та історію свого міста у свої власні руки. Родина створює свій фільм про своє життя та досвід війни, використовуючи професійну камеру. Ідея створення власного фільму допомагає родині зберігати спогади про цей період у своєму житті та допомагає їм відчувати себе частинами більшого світу.

Фільм також демонструє те, як війна впливає на звичайних людей, і розповідає про це в контексті творчого процесу створення фільму. Режисерка Ірина Цілик показує, як родина намагається зберегти свою гідність і жити звичайним життям, попри постійну небезпеку та військову агресію.

Тут мати руйнує загальноприйнятий набір стереотипів щодо цієї суспільної ролі, вона виступає двигуном сім'ї. По-перше, адже вона самотужки виховує дітей, про батька дітей у фільмі нічого невідомо, а по-

друге це жінка, що опинилася у вирі війни. Промовистою є цитата її сусідки на початку фільму: «У нас в країні лише мами відповідають за дітей але не тата». Материнство для Ганни є не лише способом своєї реалізації, а й способом проявлення своєї сили.

Ганна має високий рівень екстраверсії, тобто, вона є дуже суспільною, енергійною та діяльною людиною. Вона має високий рівень емоційної стабільності, вона може залишатися спокійною та впевненою в ситуаціях, які можуть здатися страшними або непередбачуваними – в ситуації війни і постійної загрози життю.

Ганна – людина з високим рівнем відкритості до нового досвіду, інтелектуальної цікавості та витримки. Вона відкрита до нових ідей та досвідів, здатна робити нестандартні рішення і ризикувати в складних ситуаціях.

Особистісні риси жінки поєднують високий рівень емансипованості та наполегливості. Вона має сильну волю та здатність до самоконтролю, що дозволяє їй відстоювати свої погляди та цілі в складних умовах.

З іншого боку, Ганна – людина з високим рівнем співчуття та емпатії. Вона здатна розуміти емоції інших людей та відчувати їхній біль, що дозволяє їй бути підтримкою для тих, хто потребує допомоги.

В своєму домі, як в печері, сім'я працює над власним фільмом. Вони репетирують і готують сцени, ставлять камеру собі на коліна, прописують кадри та продумують сцени. Режисеркою є одна з доньок, монтажеркою мама. У кожного своя роль, перед і за камерою. Між дублями – сміх, суперечки та вирування ідей, якими діляться всі члени сім'ї, усіх охоплює спільна пристрасть до кіно та до самого життя. Їхня діяльність стає сюрреалістичною в контексті, про який нам нагадують звуки руйнування будівель або сцени патрулювання солдатів у танку.

Знімаючи сімейні інтерв'ю для фільму старшої дочки Мирослави, Ганна зі смутком говорить про свої сумніви, чи залишатися в місті було

правильною ідеєю: «Я не змогла б жити десь, знаючи про те, що мої батьки тут, знаючи, що моя сестра тут. Хтось має залишитися, щоб потім відновити це місто. Якщо всі поїдуть, то кому відновлювати?».

Ганна, яку Цілик називає справжньою режисеркою сімейного фільму, є гарячою прихильницею фільму дочки Мирослави. Жінка бачить у фільмі можливість для дітей подолати цей жахливий стан воєнної депресії та можливість своєрідної терапії через рефлексування особистого досвіду.

Це жінка, що не боїться брати відповідальність не лише за свою сім'ю, а за зруйноване місто, збирається, закативши рукава, власноруч його відновлювати після війни, адже сім'я переконана, що цей жах скоро закінчиться і настануть мирні часи.

Радісно відсвяткувавши вступ доньки на омріяну спеціальність в Києві, Ганна готова стати захистом для дитини навіть за сотні кілометрів: «Якщо тебе будуть притісняти, не мовчи, мама приїде і все вирішить». З одного боку в її психотипі присутні елементи гіперопіки, адже жінка не може покладатися ні на кого, окрім себе житті, так само вона є єдиновідповідальною за всіх своїх дітей. З іншого боку – мати відчуває силу бути опорою для дочки в будь-яких життєвих ситуаціях. Також ці слова свідчать про травматичний досвід самої Ганни, імовірно, вона сама зіштовхувалася з жорстоким ставленням і розуміє наскільки важливою є підтримка в подібних випадках.

Це фільм про дорослих жінок і дітей на війні, і в своїй затишній домашній обстановці, сповненій підростаючих творців, він певною мірою схожий на сучасний еквівалент «Маленьких жінок» Луїзи Мей. Дитина чистить зуби над раковиною у ванній кімнаті, в якій лежить черепаха. Сестри готуються до випускного в школі посеред розвалів. Сім'я збирається в маленькій кімнаті, щоб подивитися німе кіно. Згодом старша, Мирослава, читає вголос у ліжку з мамою про об'єктиви фотоапаратів.

Проте жінки з історії Луїзи Мей ніколи не зіштовхувалися з танками, як Ганна. Вони не йшли до військових просити ліки від жару, коли їхня дитина хвора, вони не ховали дітей в підвал, коли поруч з будинком вибухав снаряд. На війні немає маленьких жінок і Ганна це довела.

В цілому, «Земля блакитна, ніби апельсин» – це вражаючий та дуже важливий фільм, який розкриває силу матері, що опинилися в складних життєвих обставинах, стрічка допомагає зрозуміти, як війна впливає на життя звичайних жінок та наголошує на важливості культури та творчості в умовах війни.

Розділ 5.

Розробка проєкту “Кінолекторію”

Кіно та література є невід'ємними складовими культурного життя суспільства. Вони мають вагомий роль у формуванні світогляду, ідентичності та соціальної свідомості громадян. У контексті української культури, кіно та література займають важливе місце, відображаючи в собі історію та культурні цінності нації.

Однак, у зв'язку зі стрімким розвитком технологій та інтернет-ресурсів, доступ до культурних цінностей став більш швидким та легкодоступним. Наша спільнота, з одного боку, отримала можливість насолоджуватися кіно- та літературними продуктами, однак, з іншого боку, це призвело до зменшення особистих обговорень цих творів, можливості само- та колективної рефлексії.

У цьому контексті пропонується створення проєкту "Кінолекторій", який забезпечить сприятливі умови для зустрічей з українськими, а в перспективі і зі світовими творцями та експертами в галузі, що сприятиме формуванню глибоких знань та критичного мислення в галузі культури.

Мета: створити спільноту для обговорення сучасної української кіноіндустрії та формування взаємовигідних контактів.

Завдання:

- популяризувати українську кіноіндустрію 2019-2023 років, після прийняття закону “Про забезпечення функціонування української мови як державної”;

- створення майданчику для комунікації аудиторії (студентів, глядачів) та виробників продукту (режисерів, сценаристів, костюмерів, операторів тощо);
- аналіз аудиторії, зацікавленої в цій темі українського кінопродакшину;
- розповсюдження в суспільстві нових сенсів та спільних цінностей, сприяння збереженню культурної спадщини та розвитку українського кіно в контексті актуальних світових тенденцій;
- створення системи для проведення презентацій під час лекцій, здатну записувати та транслювати лекції в прямому ефірі, щоб забезпечити максимальне охоплення аудиторії.

Актуальність проєкту

Повномасштабна війна, яку оголосила Росія, прикувала увагу світової спільноти до України. У світі з'явився попит на дослідження України як політичної та культурної одиниці. Українського продукт та креативні індустрії зараз входять до топів світових трендів, а царина кіномистецтва одна з найбільш наочних та доступних для масового глядача. Однак для того, щоб заявити світові про українську культурну самобутність, перш за все, ми маємо самі досягнути її.

Інноваційність проєкту

"Кінолекторій" поєднує в собі можливість перегляду творів кіномистецтва з можливістю одразу обговорювати їх з експертами галузі. Крім того, проєкт передбачає створення спеціальної системи для проведення презентацій та трансляції лекцій в прямому ефірі, що дозволить максимально охопити аудиторію.

Цільова аудиторія проєкту

- Люди, що працюють над створенням продуктів кіноіндустрії;

- Представники освітньої галузі в царині кіно;
- Активна молодь 18-35 років, яка мають вищу освіту.

Очікувані результати проекту

- Створення мистецької кіноком'юніті, формування нових взаємовигідних зв'язків у галузі
- Популяризація українського кінопродукту серед глядачів з різних куточків України завдяки ютуб-каналу
- Руйнування стереотипів про українське кіно, відхід від радянської моделі кіносприйняття
- Знайомство світового медіа ринку з українським кіно через створення субтитрів англійською мовою до відео записів лекцій
- Залучення іноземних інвестицій в українську кіноіндустрію
- Формування нового погляду на сучасне українське кіно
- Виокремлення перспектив та векторів розвитку української кіноіндустрії
- Створення інформаційного приводу, розголос у ЗМІ, зокрема рецензії на мистецтвознавчих платформах.

Індикатори досягнення цілей проекту

- мінімум 2 тисячі переглядів кожного відео;
- 90% позитивних відгуків відвідувачів
- Мінімум одна стаття, рецензія, огляд, відгук від кваліфікованої аудиторії в соцмережах або ЗМІ на кожну подію
- Відвідуваність не менше 25 осіб учасників кожної події
- Поява мінімум однієї статті в іноземному ЗМІ.

Робочий план реалізації проекту. Стислий опис основних етапів

1. Підготовчий

Пошук фінансування (грантів та меценатів) та площадки

Формування команди проєкту, комунікація з державними організаціями
Створення документації проєкту, технічне завдання, статут і правила, договори тощо.

Напрацювання контактів потенційних лекторів

Розробка плану лекцій на найближчий квартал (3 місяці)

2. Робота на популяризацію

Створення соціальних мережах.

Залучення спеціалістів, які організовуватимуть лекції.

Покупка реклами та рекламні банери.

Запуск контекстної реклами всередині проєкту.

3. Реалізація

Організація лекцій один раз на два тижні

Запис лекцій і трансляція їх в прямому ефірі глядачам в ютуб

Створення субтитрів до кожного ролику

План моніторингу проєкту

- оцінка змін щодо ставлення до предмету дослідження;
- кількісна оцінка учасників проєкту;
- аналіз ефективності;
- оцінка досягнень.

Інформаційна підтримка проєкту. Стратегія.

1. Опис діяльності організації
2. Встановлення комунікаційних цілей
3. Визначення внутрішньої та зовнішньої цільової аудиторії
4. Вибір ефективних джерел комунікації
- 4.1. Створення соцмереж

- 4.2. Покупка реклами у профільних блогерів та сайтів
- 4.3. Покупка контекстної реклами
- 4. 4 Публікації в профільних та новинних виданнях, подання прес-релізів
- 4.5 Співпраця з державними органами, мистецькими організаціями та розміщення інформації на їх соцмережах
- 4. 6 Розміщення банерів
АБО
- 4.0 За умов додаткового фінансування - укладання договору з PR-агенцією

Висновки

Проблеми статевої рівності та образу жінки в кіноіндустрії є складними соціальними проблемами, які впливають на рівень рівноправності та демократичності в суспільстві. Одна з проблем полягає у тому, що реалізація жінки у кіноіндустрії досі обмежена низкими перешкодами, які ускладнюють кар'єрний розвиток, зокрема низька оплата праці, дискримінація на різних етапах процесу створення фільму, а також обмежений доступ до важливих посад у галузі.

Друга проблема полягає у спотворенні образу жінки в кіноіндустрії. Жіночі персонажі часто зображаються у негативному світлі, як об'єкти сексуальної привабливості або неповноцінні образи у порівнянні з чоловічими. Це призводить до посилення стереотипів щодо ролі жінок у суспільстві та їх можливостей. Крім того, таке зображення жінки у кіно створює негативний вплив на самооцінку та самопочуття жінок в реальному житті.

Українська кіноіндустрія останніми роками проявляє тенденції до більш різноманітного та комплексного зображення жіночих персонажів. Зокрема, в кіно з'являються фільми з жіночими головними персонажками, які багато в чому відрізняються від стереотипних образів жінок у кіноіндустрії минулого. Вони не є просто об'єктами сексуальної привабливості, а представляють різноманітні типи жінок, які мають власні цілі та амбіції.

Також зростає кількість фільмів, які зображують соціальні проблеми, що стосуються жінок, такі як гендерна нерівність, насильство в сім'ї, проблеми здоров'я та т.д. Ці фільми сприяють збільшенню уваги до таких проблем та спонукають глядачів до дій в реальному житті.

Однак, індустрія досі використовує «брудні» методи для залучення широкої глядацької аудиторії. Існує психологічне пояснення того, чому

об'єктивовані жінки легше сприймаються глядачами. Дослідження вказують на те, що об'єктивізація жінок може збільшити сексуальну привабливість персонажів та збільшити інтерес до них. Однак, такий підхід може призвести до стереотипів та несправедливості у сприйнятті жінок, які зображуються у кіно.

Деякі фільми все ще використовують образи жінок як об'єктів сексуальної привабливості, що деструктивно впливає на ментальне здоров'я споживачів цього продукту. Це може спричиняти почуття незадоволення своїм тілом та недостатньої привабливості, а також викликати стрес і тривожність. Крім того, сексуалізація жіночих персонажів у кіно може призвести до неухважного ставлення до їхніх ідентичностей та внутрішніх характеристик, зменшуючи цінність жінки як людини.

Крім того, жінки, які зображуються як сильні та незалежні, можуть викликати відчуття загрози у чоловіків відчуттям конкуренції з ними. Тому об'єктивізація жінок може бути більш привабливою для глядачів, які шукають простіші та більш знайомі стереотипи.

У загальному, українська кіноіндустрія дуже повільно та невпевнено розвивається в напрямку різноманітного та комплексного зображення жіночих персонажів, часто мовиться про спекуляцію на типізації та впізнаваності.

Замість цього, кіноіндустрія може створювати більш диверсифіковані та реалістичні зображення жінок, які відображатимуть їхні ідентичності та сили, а не обмежуватимуть їх до ролі об'єкту сексуального бажання, чи іншого стереотипного набору характеристик, вигідних для обрамлення чоловічого образу.

Кіновиробникам варто своєю чергою варто дещо змінити підхід до створення продукту. По-перше, включати більш диверсифіковані голоси у процес створення фільмів, жінок з різним досвідом, людей різних

національностей та представників меншин. По-друге, відмовитися від стереотипних зображень жінок та зосередитися на розкритті їхніх характеристик, сильних сторін та ідентичності. По-третє, підтримувати та сприяти розвитку режисерок та сценаристок, які можуть внести більш різноманітні погляди на кіно. По-четверте, запровадити більш суворі правила та стандарти щодо представлення гендерної рівності та мінімізації сексуальної об'єктивації у фільмах.

Дослідження характерних рис образу жінки в українському кіно та стереотипних уявлень про роль та поведінку жінок у кіноіндустрії мають потенціал для розширення знань і розуміння в цій галузі. Деякі можливі перспективи досліджень у цьому напрямку в майбутньому включають:

1. Поглиблення гендерного аспекту в українському кіно. Дослідження може охоплювати різні аспекти гендерної ролі жінки в українському кіномистецтві. Це може включати вивчення представлення жіночих персонажів у фільмах, їхніх мотивацій, розвитку та змін упродовж років. Також можна досліджувати присутність жінок в різних професійних ролях в кінопродакшні та їхній внесок у розвиток українського кіно.
2. Вивчення змін у стереотипах та уявленнях про жіночі ролі. Дослідження може спрямовуватись на виявлення та аналіз стереотипів, що існують щодо жінок в українському кіно. Це може включати дослідження ролі зовнішності, сімейних взаємин, професійних амбіцій та інших аспектів жіночого образу. Дослідження таких змін може виявити тенденції та впливати на зміну уявлень про жіночі ролі у кіномистецтві.
3. Розбудова рівноправного та інклюзивного кіномистецтва. Дослідження може принести увагу до проблеми нерівності та дискримінації у кіноіндустрії. Це може включати дослідження ролі жінок у процесі створення фільмів, їхньої представленості в

критичних посадах та доступу до фінансування. Також можна досліджувати ініціативи та політики, спрямовані на підтримку рівноправ'я, розмаїття та інклюзивності в українському кіномистецтві.

Список використаної літератури

1. Агеєва В. Жінка в пожовтневій прозі: парад стереотипів. Слово і час. 1991. № 6.
2. Агеєва В. П. Жінка-читач і жінка-автор у постсоцреалістичній літературі: Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія. Київ, 2003.
3. Анікіна Т. О. Основні тенденції розвитку українського кінематографа на зламі ХХ–ХХІ століть. Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2009.
4. Бажан О. М. Гендерна специфіка у формуванні прогресивних рис світогляду героїв нового типу в жіночій прозі. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. 2012.
5. Безклубенко С. Д. Відеологія: Основи теорії екранних мистецтв. – К. : Альтерпрес, 2004.
6. Біберова Г. Л. Незнайома чи ігнорована? Жіноча доля жіночої прози в Україні. Слово і час. 2006. № 11.
7. Білоус Н. В. Сильові особливості моделювання жіночих характерів в українській літературі другої половини ХІХ – початку ХХ ст : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2005. 1.
8. Богачевська-Хомяк М., Веселовна О. М. Жіночий рух в Україні. Енциклопедія історії України. Київ : Наукова думка, 2005.
9. Брюховецька Л. Жіночий кінематограф України / Лариса Брюховецька // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. – К., 2005. – Вип. 5.

10. Воробйова Т. В. Жіноча проза у просторі теоретичного дискурсу: Нова філологія: зб. наук. пр. М-во освіти і науки України. Запоріж. нац. ун-т. Запоріжжя, 2005.
11. Галка, Л. Еволюція фемінізму в Україні: зародження. [Електронний ресурс]// Про|стір. – 2021. – Режим доступу до сторінки: <https://www.prostranstvo.media/uk/evoliutsiia-feminizmu-v-ukraini-zarodzhe-2/>.
12. Гундорова Т. Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ : Критика, 2002.
13. Гендерні відносини : архетип, стереотип, ідентичність. За заг. ред. Пушонкової О. А., Шевченко З. В. Черкаси : 2016.
14. Денисюк С. Г., Івченко К. В. Вплив художнього кіно на процес політичної соціалізації особистості. XLV НТК гуманітарних підрозділів: 2016 рік : матеріали Науково-технічної конференції Вінницького національного технічного університету. Вінниця, 2016.
15. Зубавіна І. Жіночий образ на екрані: етико-естетичний імператив / Ірина Зубавіна // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / АМУ. – К., 2000. – Вип. 1.
16. Ейзенштейн С. Естетика кіномистецтва.-- К.: Мистецтво, 1978.
17. Інша мова жінки: художні особливості української жіночої прози 90-х рр. XX ст. Слово і Час. 2008. № 2.
18. Кацуба М. О. Вплив художнього кіно на процес політичної соціалізації особистості. Гілея: науковий вісник. 2015. Вип. 101.
19. Кацуба М. Художнє кіно як засіб формування масової політичної свідомості. Політичний менеджмент. 2013.

- 20.Кісь О. Р. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні. Незалежний культурологічний часопис «І». 2003.
- 21.Крупка М. А. Гендерний дискурс у сучасній українській літературі. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : зб. наук. пр. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Рівне : РДГУ, 2000. Вип. ІХ.
- 22.Кушнерюк Ю. Р. Феномен любові в художній парадигмі сучасної української жіночої прози. Література. Фольклор. Проблеми поетики. Київ, 2004. Вип. 18, ч. 2 : Питання менталітету в українській літературі.
- 23.Марушевська О., Шарова К. Образ жінки в українській пресі. Філософсько-антропологічні студії. Спецвипуск. Київ : Стилос, 2001.
- 24.Откович К. Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму : монографія. Київ : КАРБОН, 2010.
- 25.Павличко С. Д. Фемінізм. Київ : Основи, 2002.
- 26.Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Либідь, 1999.
- 27.Павличко С. Д. Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа? Слово і час. 1991. № 6.
- 28.Пласконь, Є. Український фемінізм і феміністки: що ми про це знаємо і як є насправді. [Електронний ресурс]//Гендер в деталях. – 2020. – Режим доступу до сторінки: <https://genderindetail.org.ua/library/feministichniy-ruh/ukrainskiy-feminizmi-feministki-scho-mi-pro-tse-znaemo-i-yak-e-naspravdi-1341315.html>.

29. Проблеми фемінізму, гендерних студій та перекладу в українському контексті. Філологічні науки. Вісник Житомирського державного університету. Випуск 58.
30. Романюк А. С. Політична доктрина фемінізму у ХХ ст. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Політологія, Філософія. Вип. 13. Ужгород : Вид-во Ужгородського національного ун-ту “Говерла”. 2009.
31. Словник гендерних термінів : присвячений основній термінології в галузі гендеру та фемінізму. Укладач Шевченко З. В. Черкаси : видавець Чабаненко Ю., 2016. URL : <http://a-z-gender.net/ua/feminizm-pershoi-xvili.html>
32. Смоляр Л. О. Фемінізм в Україні. Традиції і сучасність. Віче. 1995. № 9.
33. Смуць А. Про кіно в Україні як зброю масового ураження// Нова інформаційна ситуація та тенденції альтернативного розвитку ЗМК в Україні: Матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів та молодих вчених / за заг. ред. канд. філос. наук, доц. Л. В. Квасюк. – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2010
34. Соломін О. А. Фемінізм. Політологічний енциклопедичний словник. За ред. Ю. С. Шемшученка. 2-е вид. доп. Київ : Генеза, 2004.
35. Супрунець Н. П. «Жіночі голоси у вітчизняній літературі» : метод. поради на допомогу популяризації сучас. укр. худож. кн. Укладач Н. П. Супрунець. Донецьк : Сх. вид. дім, 2008.

- 36.Ткаченко Т. І. Феномен жіночого прозописьма в українській літературі другої половини ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Київ : Міжнар. ун-т. Київ : КиМУ, 2008. 2.
- 37.Українська література : проблеми гендеру. URL : https://knowledge.allbest.ru/literature/3c0a65635a3ad69a4c53a88421316c26_0.html
- 38.Український літературний фемінізм. URL : https://vuzlit.ru/609430/ukrayinskiy_literaturniy_feminizm
- 39.Український фемінізм: дати, події, імена. <https://naszeslowo.pl/ukrainskij-feminizm-dati-podii-imena>
- 40.Фемінізм в Україні. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Фемінізм_в_Україні
- 41.Фемінізм : сутність, етапи, напрями. URL : <https://www.ebk.net.ua/Book/synopsis/sotsiologiya/part1/011.htm>
- 42.Фемінізм як життєва позиція особистості і прагнення до самоактуалізації. URL : <http://ekhsuir.kspu.edu/handle/123456789/11207>
- 43.Фемінізм як ідеологія жіночих рухів. URL : <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/pidruchnuku/21/29.pdf>
- 44.Фемінізм як соціально-психологічне явище. URL : http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/10689/Теленга_стаття%20%281%29.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- 45.Фемінізм в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. URL : https://osvita.ua/vnz/reports/ukr_lit/14034/
- 46.Ференц Н. Основи літературознавства. Київ : Знання, 2011.

- 47.Філоненко С. О. Гендерна проблематика та нова концепція особистості жінки в сучасній українській жіночій прозі. URL : 74 http://bdpu.org/philological_faculty/Zarub_lit_ta_teor/s_filonen
- 48.Філоненко С. Дочки-матері – нові правила гри : Актуальні проблеми літературознавства : збірник наукових праць. Наук. ред. проф. Н. І. Заверталюк. Дніпропетровськ : Навчальна книга, 2002.
- 49.Філоненко С. Феномен жіночої прози в українській літературі : Українська мова та література. 2008. № 22/24.
- 50.Юрескул І. Типологія жіночих образів в українській жіночій прозі кінця ХХ століття. Наука. Освіта. Молодь. 2016. Випуск 2.
- 51.Хроніки від Фортінбраса : вибрана есеїстика 90-х / О. Забужко. – Київ : Факт, 1999.
- 52.Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896 - 1995 / Пер. із франц.Київ: KINO-КОЛО, 2005.
- 53.Безклубенко С. Українське кіно: начерк історії. Київ: Альтерпрес, 2004.
- 54.Зубавіна І. Б. Кінематограф України: тенденції, фільми, постаті: монографія. Київ: Фенікс, 2007.
- 55.Корнієнко І.С. Українське Радянське кіномистецтво 1917-1929. Київ: Видавництво Академії Наук Української РСР, 1959.
- 56.Миславський В. Н. Кінословник: Терміни, визначення, жаргонізми. Харків: Світло, 2007.
- 57.Мочарко А. В. Висвітлення проблем культурно-мистецького життя в УСРР у 20- х рр. ХХ ст. в періодичній пресі (в часописах «Кіно» і «Кіногазета») // Культура і мистецтво у сучасному світі: зб. наук. пр. Київ, 2004. Вип. 5.

58. Роміцин А.А. Українське Радянське кіномистецтво // Видавництво Академії Наук Української РСР. Київ, 1959.
- 59.Шупик О. Б. Становлення українського радянського кінознавства: монографія. Київ: Наук, думка, 1977.
- 60.Bordwell D. Film Art: An Introduction.1979 / D. Bordwell, K. Thompson // Reading, MA: Addison-Wesley. 9th edition, 2009.
- 61.Ролан Барт «Основы семиологии»; Работа издана в книге: Структурализм: «за» и «против». – М., 1975.
- 62.Жеребко О. П. Сучасний стан та тенденції розвитку українських телефільмів, Національний центр театрального мистецтва ім.О.Курбаса. 2017. №12.
- 63.Рижкова Г.-П. М. Українська «жіноча» проза 90-х років ХХ–початку ХХІ ст.: жанрові й нарративні моделі та лінгвопоетика. Кіровоград. держ. ун-т ім. В.Винниченка. К., 2008.
- 64.Кісь О.Дефініції фемінізму. Ї.Незалежний культурологічний часопис. 2000. №17.
- 65.Харчук Р. Сучасна українська проза постмодерний період.Видавничий центр «Академія». К., 2008.
- 66.Яковенко С. Наймолодша українська жіноча проза. Студії з україністики: зб. наук. пр. НАНУ, Міжнар. шк. україністики; Ін-т філології КНУ ім. Т. Шевченка. К., 2004.
- 67.Трофименко Т. (Не)Ярославна. (Не)жертва. Як у сучасній українській літературі жінки пишуть про жінок. Режим доступу: https://texty.org.ua/articles/98421/Nesterva_NeJaroslavna_Nezhertva_Jak_u_suchasnij_ukrajinskij-98421/

68. Кісь О. Жінка в традиційній українській культурі (друга половина XIX – початок XX століття), Львів: Інститут народознавства НАН України.
69. Ігнатенко І. Жіноче тіло у традиційній культурі українців. К.: Інтелектуальна книга, 2014.
70. Щур О. Насильство, яке заведено не помічати в українській літературі. Режим доступу: <https://genderindetail.org.ua/season-topic/genderne-nasilstvo/nasilstvo-yake-zavedeno-ne-pomichati-v-ukrainskiy-literaturi-134073.html>
71. Левченко Г. Мармулядовий апокаліпсис, або Терапія постмодерному романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія» // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство, 2016. – № 1.
72. Крок О. Радикальні феміністки борються за свободу // Політика і культура. – 2000. – № 47.
73. Смоляр Л. Жінки – за діалог // Віче. – 1999. – № 6.
74. Смоляр Л. Фемінізм в Україні. Традиції і сучасність // Віче. – 1995. – № 9.
75. Ярош О. Жіночий рух. Куди і навіщо // Віче. – 2001. – № 3.
76. Сліпченко К. «Гуцулка Ксеня»: танго про втрачений рай. Режим доступу: https://zaxid.net/statti_tag50974/.
77. Кокотюха А. «Гуцулка Ксеня»: мюзикл і просвітництво. Режим доступу: <https://detector.media/kritika/article/163956/2019-03-09-gutsulka-ksenya-myuzykl-i-prosvitnytstvo/>.
78. Бадьйор Д. "Гуцулка Ксеня": Різновиди порожнечі. Режим доступу: https://lb.ua/culture/2019/03/12/421797_gutsulka_ksenya_raznovidnosti.html.

79. Грищенко О. Про потребу бути корисною - рецензія на книгу "Фелікс Австрія". Режим доступу: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/11/141114_book_2014_reader_review_andruchovish.
80. Щур. О. Фелікс Австрія: Роман. Режим доступу: <https://krytyka.com/ua/reviews/feliks-avstriya-roman>.
81. Левченко Г. "Мармулядовий апокаліпсис або терапія постмодерном у романі Софії Андрухович "Фелікс Австрія". Режим доступу: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=nvnufl_2016_1_31.
82. Мирний В. Мистецтво під час війни. Рецензія на документальний фільм Земля блакитна, ніби апельсин. Режим доступу: <https://life.nv.ua/ukr/art/zemlya-blakitna-nibi-apelsin-recenziya-nv-50126868.html>.
83. Самусенко Ю. «Земля блакитна, ніби апельсин»: у кадр зайшли діти. Режим доступу: <https://moviegram.com.ua/the-earth-is-blue-as-an-orange/>.