

Міністерство освіти та науки України
Національний університет «Острозька академія»
Навчально-науковий інститут соціально-гуманітарного менеджменту
Кафедра філософії та культурного менеджменту

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня бакалавра
на тему
«Жіночі архетипи постмодерного кіно: гендерна рамка»

Виконала студентка IV курсу, групи К-41
напрямку підготовки Культурологія
ОПП Культурологія
Петрова Олеся Євгенівна

Керівник:

д. філос. н., доц.

Петрушкевич Марія Стефанівна

Рецензент:

канд. філос. н., ст. вик.

Шляхова Ольга Анатоліївна

Острог, 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. СУТНІСТЬ АРХЕТИПІВ У ПОСТМОДЕРНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ.....	7
1.1. Історія вивчення архетипів та їхні різновиди	7
1.2. Поняття «постмодернізму».....	15
1.3. Феномен постмодерного кіно.....	20
Висновки до 1 розділу.....	27
РОЗДІЛ II. ГЕНДЕРНА РАМКА ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ.....	29
2.1. Зображення жінок у постмодерному кінематографі	29
2.2. Жіночі архетипи колективного несвідомого у постмодерному кіно...34	
2.3. Авторські архетипи жінок у постмодерному кінематографі	38
Висновки до 2 розділу.....	42
ВИСНОВКИ.....	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	47
ДОДАТКИ	51

ВСТУП

Актуальність теми: Темою моєї кваліфікаційної роботи є «Жіночі архетипи постмодерного кіно: гендерна рамка». У ній я дослідила, які є жіночі архетипи у постмодерному кіно, чому вони виникають і як вони впливають на сприйняття жінок.

Історія жінок у кіно охоплює не одне десятиліття і їхнє зображення змінювалось в залежності від історичних, економічних, соціальних, культурних та інших обставин: як-от, зображення жінок під час Другої світової війни та опісля неї відрізняється. Якщо під час війни розповсюджені були теми про «*femme fatale*», адже переважно кінотеатри відвідували жінки, то їм було цікавіше та доцільніше показувати про сильних, незалежних і певною мірою маскулітних жінок. Після закінчення Другої світової на екранах почали з'являтися слабкі та фемінні жінки, яким необхідна чоловіча допомога.

В епоху постмодерну все змінюється, адже сексуальна революція, рух за громадянські права чорношкірих та інші суспільно-політичні події вплинули і на культуру також (як високу, так і масову). Тому зображення жінок теж змінилось і стало більш різноманітним. Дослідити, які існують жіночі архетипи в постмодерному кіно є актуальним, бо таким чином можна побачити, які очікування, вимоги, стереотипи й інші чинники все ще впливають на жінок не тільки на великих екранах, а й у реальному житті також.

Масова культура у сучасності має тенденції формувати світогляд людини і часто він не є реалістичним і доволі однобоким. Кіно та телебачення наразі є ледь не найпопулярнішим джерелом для складання образів, стереотипів та навіть ідеалів (як-от, ідеал жінки, яка має якнайдовше відтягнути процес старіння, омолоджувати себе за допомогою косметичних, медичних засобів та одягу). Це стосується також і інших

продуктів медіа, штибу порнографії, які породжують нездорові, нереалістичні і нерідко шкідливі уявлення про те, як має виглядати чоловіче або жіноче тіло, а також як має відбуватись секс. Тому я вважаю доцільним зробити аналіз жіночих архетипів і дослідити їхні недоліки та вплив на образ жінок загалом.

Архетипи як культурологічне і психологічне визначення існує давно і різноманіття архетипів крізь роки збільшилось. Навіть класичні архетипи Юнга можна зустріти у масовій культурі і досі, але й з'явилися і нові, які мають спільні риси з класичними архетипами. З'явилися і нові підходи щодо вивчення і створення кінематографу, тому це також є чинником того, що впливає на те, які жіночі архетипи виникають в епоху постмодерного кіно.

Об'єктом дослідження є феномен постмодерного кіно.

Предмет дослідження – аналіз жіночих архетипів через призму гендерного підходу.

Мета дослідження: проаналізувати жіночі архетипи в постмодерному кінематографі та охарактеризувати впливи на зображення жінок, їх переваги та недоліки.

Завдання дослідження:

- Охарактеризувати історію вивчення архетипів та їхні різновиди
- Розкрити сутність поняття «постмодернізму» та його вплив на сучасний кінематограф
- Проаналізувати зображення жінок у постмодерному кінематографі
- Дослідити жіночі архетипи колективного несвідомого у постмодерному кіно
- Проаналізувати авторські архетипи жінок у постмодерному кінематографі

Аналіз джерельної бази: при роботі над першим розділом основними джерелами були такі книги як: філософський енциклопедичний словник та

робота Столяренко О. «Психологія особистості» для окреслення походження та розвитку терміну «архетип»; для визначення класичних архетипів використовувалась як основне джерело книга Карла Юнга «Psychological Types» (а саме для архетипів Самості, Персони, Тіні, Аніми та Анімуса, та Старця); також для розгляду 12 архетипів на основі архетипів Юнга використовувалась дисертація Катріни Міллер-Роач «Exploring Jungian archetypes as potential predictors of infidelity». Для аналізу дефініції «постмодернізм», його історію, риси та вплив використовувались праці Юргена Габермаса «The Philosophical Discourse of Modernity», Жана-Франсуа Ліотара «The Postmodern Condition: A Report on Knowledge», Умберто Еко «Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage» дослідження Іхаба Гасана, а також роботи Фредеріка Джеймсона та Кіта Букера. Стаття Джоан Скотт «A Useful Category of Historical Analysis» послугувалась основою для визначення доцільності використання методу гендерної рамки.

Праці, на які я опиралась при роботі над другим розділом були статистика Марти Лаузен «It's a Man's (Celluloid) World», авторські тести Елісон Бекдел та інших, а також феміністичні теорії кіно в робота Лори Малві «Visual Pleasure and Narrative Cinema» і Марі Енн Доун «Film and Masquerade: theorising the female spectator».

Методи дослідження: В основу дослідження ліг герменевтичний метод дослідження, бо в постмодерному кіно активно використовуються символи, метафори і архетипи, сенс яких змінюється в залежності від сприйняття творців кіно та глядача. Герменевтичний підхід дозволяє аналізувати ці архетипи через призму історії, підходів до створення кіно та контексту, в якому перебувають глядачі та творці кіно. У постмодерному кіно, яке часто експериментує зі структурою, наративом і символікою, герменевтика може допомогти розкрити складність образів жіночості та їхню взаємодію з сучасним світом.

Також не менш важливим є метод гендерної рамки, суть якого полягає в тому, що образ людей в різних обставинах напряму залежить від їхньої

гендерної ідентичності, у цьому дослідженні – це жіноча ідентичність у постмодерному кінематографі. Якщо раніше чоловічі та жіночі образи протиставлялись одне одному, то в постмодерному кіно існує і їхня взаємодія або поєднання. Метод гендерної рамки також допомагає визначити вплив очікувань та стереотипів щодо жінок на формування жіночих архетипів.

Теоретичне та практичне значення дослідження: У дослідженні прослідковується розуміння та розвиток зображення жінок і розширюється набір архетипів що використовуються для аналізу. Ці ж архетипи дають можливість глибше зрозуміти та проаналізувати постмодерний кінематограф та його вплив на масову культуру загалом. Розкриття ролі жіночих архетипів допомагає виявляти патріархальні або застарілі шаблони та сприяє конструктивному діалогу щодо соціальної справедливості та підходів до розуміння кінематографу.

Розуміння та ідентифікація жіночих архетипів у постмодерному кінематографі дає можливість свідомо та глибше аналізувати та сприймати продукти масової культури і це може служити предметом дискусій та розвитку образів різних гендерних ідентичностей.

Апробація роботи: Робота пройшла необхідну апробацію у вигляді участі в конференції. Дослідження «Жіночі образи в кіно: аналіз на гендерну упередженість» буде представлено на Днях науки Національного університету «Острозька академія» у 2024-му році.

Структура роботи: Загальний обсяг роботи становить 50 сторінок. Робота містить два розділи. Список використаних джерел налічує 34 позиції українською та іноземними мовами.

РОЗДІЛ I. СУТНІСТЬ АРХЕТИПІВ У ПОСТМОДЕРНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ

1.1. Історія вивчення архетипів та їхні різновиди

Аби визначити архетипи в постмодерному кінематографі, спершу варто розглянути сутність архетипу, його значення і які є архетипи в культурі.

Початково, архетип, що з давньогрецької означає «першообраз» - це символічна структура, яка містить у собі досвіди людських цінностей свідомого та підсвідомого. Термін ввели піфагорійці, згодом його почала розглядати платонівська школа у контексті стародавніх міфів та божественного [3]. Спираючись на філософських дискусіях досократиків та піфагорійців про трансцендентні математичні форми, надав архетипам, точніше, ейдосу (формі) такого визначення: це абсолютна сутність, яка існує поза часом і є наче вище за емпіричний світ, проте надає світові значення та функціональність [9, с.39].

Послідовник Платона, Арістотель, повернувся до емпіричної оптики і вважав ейдос таким, який існує не поза речима, а, власне, у них. На відміну від свого вчителя, Арістотель архетипам властиво не тільки надавати характеристики та значення речам, а напряду впливати на їхній розвиток та зміни зсередини. Себто архетипи не тільки дають «базову прошивку», а можуть трансформувати [8].

Пізніше, вже за часів Відродження, вчення про архетипи та ейдос відійшло на задній план та залишався у мистецтві, а також у класичних та

мітологічних дослідженнях і в романтизмі. Навзамін архетипам головною темою стали номіналістична філософія та емпірична наука [9].

Ближче до ХХ століття відродилась зацікавленість до архетипів. Спершу це був Ніцше, який розробив діонісійські та аполлонівські принципи, які, за словами Фрідріха Ніцше, формують людську культуру. Ці два принципи протиставляються одне одному, адже аполонівський позначає більш раціональну та врівноважену сторону, а діонісійський – ірраціональну та хаотичну. Далі Зигмунд Фройд розробив теорії про комплекс Едипа (сукупність різних бажань, які дитина може відчувати по відношенню до власних батьків [6]), Ерос та Танатос (потяги до життя та сексуальності і до смерті та агресії відповідно) [6]. Найбільш важливим поштовхом у вивченні архетипів Ніцше стало вчення про Воно, Я і Над-Я – тобто рівні нашої психіки. Воно (несвідоме) – первинне, адже закладається у дитинстві, зазвичай впливає на імпульсивні та інфантильні рішення, підпорядковується принципу задоволення. Я (свідоме) – слідує принципу реальності, і є проміжною ланкою межи реальністю та несвідомим. Над-Я (надсвідоме) – виникає у процесі соціалізації, формується під час виконання правил у дитинстві, внутрішнім цензором якого є совість [7].

Карл Юнг, який був учнем Зигмунда Фрейда, спираючись на його теорії дійшов висновку, що існує его (свідомий розум), особисте несвідоме (спогади) та колективне несвідоме – пласт, де містяться події епох, поколінь та народів, складається з образів та асоціацій, які мають історичну природу. На відміну від особистого несвідомого, не є особистим надбанням. І архетипи, за Юнгом, є структурою цього колективного несвідомого, є позачасовою схемою (як і вважала платонівська школа), за допомогою якої формуються символи, образи, думки та почуття усіх людей. Архетип до усвідомлення людиною є несвідомим, а опісля сприйняття, видозмінюється під свідомість людини, якої проявляється. Основними є 5 архетипів:

Архетип тіні – негативна сторона особистості, сукупність негативних рис, які людині притаманно приховувати. Тінь відповідальна за помилки та

обмовки, від яких люди відхрещуються [24].

Архетип персони – своєрідна маска, яку людина одягає в соціумі, аби справляти певне враження на оточуючих або приховувати справжню сутність. Виникає з причин адаптації або особистої зручності, але не ототожнюється з індивідуальністю [24].

Архетип аніми та анімуса – приховані жіноче начало в чоловіках та чоловіче начало в жінках відповідно. Юнг вважав, що чим більше у чоловіка є його маскулінна зовнішня поведінка, тим більше стираються жіночі риси і проявляються в його несвідомому. Аніма – архетипне зображення жінки, пов'язана з емоційними, емпатійними та чутливими аспектами, Анімус – зображення чоловіка, пов'язаний з активною, інтелектуальною, дослідницькою стороною особистості [24].

Архетип старця – образ мудрости та сенсу. Мудрий старий з'являється у снах в образі мага, лікаря, священника, вчителя, професора, дідуся або будь-якої іншої людини, що володіє владою. Це архетип виникає, коли потрібні прозріння, розуміння, добра порада, рішучість, планування тощо, але їх неможливо отримати власними силами [24].

Архетип самоті – персоніфікація реальних, проте ідеалізованих характеристик. Воно виражає єдність особистості в цілому, охоплює як пережите, так і недосвідчене (або ще не пережите). Самість з'являється у снах, міфах і казках в образі «вищої особистості», такої як цар, герой, пророк, спаситель тощо, або у формі символу тотальності, такого як коло, квадрат, хрест тощо. Вона постає як гра світла і тіні, хоча мислиться як тотальність і єдність, в якій протилежності об'єднані [24].

На основі цих п'яти архетипів були запропоновані такі культурні архетипи:

Невинний (або Дітвак, Утопіст, Наївний, Мрійник) – очевидно з назви, цей архетип прагне щастя для всіх, навіть для ворога, відкриті та чесні у стосунках, Часто виступає у ролі терапевта чи тренера, адже хоче допомогти та надихнути оточуючих [30].

Мудрець (також Експерт, Мислитель, Світоч, Науковець, Філософ, Детектив, Наставник, Вчитель, Порадник) – як і класичний архетип, представляє роль інтелектуала. Є раціональним та дослідницьким, він бажає правди в усьому, не обов'язково для того, щоб контролювати чи змінювати її, але для того, щоб досягнути її. Зачасту виступає порадником та консультантом [30].

Дослідник (Шукач, Паломник, Іконоборець) – жадає вирватись із свого середовища, він має глибоке прагнення до цілісності, яке найбільше задовольняється в пошуках нових підходів і перспектив. Можна сказати, що дослідник намагається заповнити порожнечу, перемагаючи свій неспокій [30].

Бунтівник (Злочинець, Революціонер, Повстанець, Руйнівник, Дикун) – архетип, який живе заради революції, мотивований покращити світ всіма доступними способами, не зважаючи на їх легальність, також може прагнути помститись за звірства, скоєні проти нього. Він може знайти баланс між відповідальністю перед своїми ідеалами та протистоянням комусь чи чомусь, що суперечить цим ідеалам. Злочинці також можуть бути догматичними у своїх поглядах і виганяти тих, хто не відповідає їхньому визначенню "хорошого", повторюючи таким чином коло суспільства, з якого вони намагаються вирватись [30].

Чарівник (Винахідник, Шаман, Цілитель, Провидець, Знахар) – візіонер, який наділений харизмою, натхненням та багатою уявою. Користується своїми навичками, щоб втілити у життя власні чи чужі мрії. Має високі стандарти - іноді занадто високі - і є загадковим, містичним та ідеалістичним. Також не бере участі у повсякденному житті «смертних», черпає свою силу з надприродних ресурсів [30].

Герой (Воїн, Хрестоносець, Солдат, Переможець, Рятівник, Винищувач драконів) – архетип, який хоче довести свою цінність, бореться, аби подолати негаразди, перемагати обставини. Сильний розумово та фізично, він залежний від успіху, і коли одна мета досягнута, він не

заспокоїться, поки цикл не почнеться знову (ось чому так багато історій про Героя можуть легко розтягнутися на роки, одна за одною, одна за одною). Герой відновлює мир для всіх, окрім себе [30].

Коханець (Друг, Партнер, Ентузіаст, Сенсуаліст) – архетип, який бажає тривалих, значущих стосунків, він цінує красу і стосунки всіх типів, йому подобається спілкуватися з іншими людьми і брати на себе зобов'язання через спільні інтереси, соціальну активність і емоційний інтелект. Коханці бояться самотності. Бути виключеним з групи, не отримати взаємності чи навіть визнання своїх пристрастей - одні з найбільших страхів для Коханців, які зазвичай мають настільки вузьку, чітку мету, що все, що не є блаженством, залишає їх з розбитим серцем [30].

Блазень (Дурень, Трикстер, Комедіант, Жартівник, Клоун) – архетип, що перебуває в мирі з парадоксами світу, використовує гумор, аби підкреслити лицемірність, Блазень Юнга повністю усвідомлений, що він ним є. Блазні мають дар говорити правду і ділитися мудрістю, але роблять це м'яко, так, щоб інші могли почути і позитивно відреагувати. У давнину придворні блазні розважали членів двору, але вони також стояли позаду короля і пропонували йому розсудливість щодо дій інших людей, які приходили до трону. Тож, не будучи, безумовно, центром влади, вони відіграють важливу роль на узбіччі [30].

Сирота (Звичайна Людина, Реаліст, Добрий Сусід, Мовчазна Більшість) – архетип, який присутній в кожній людині. Архетипи сиріт - це приземлені реалісти, з твердими чеснотами і відсутністю претензій. Вони є емпатичними егалітаристами, які вірять у вроджену цінність кожного і високо цінують гідність інших. До них легко приходить прийняття, оскільки вони справедливі, доброзичливі, розуміючі та привабливі. Сирота схильна до жалості до себе і часто не довіряє іншим, коли змушена грати роль лідера. На відміну від Невинного, Сирота схильна демотивувати членів своєї команди своїм постійним негативом. Вона також готова піддатися насильству, якщо єдиним виходом для неї є самотність [30].

Опікун (також Матір, Альтруїст, Помічник, Вихователь) - це архетип, який отримує енергію і реалізується, піклуючись про інших. Він мотивований цілями, які допомагають більше, ніж йому самому, і фактично схильний до мучеництва через потребу задовольнити всіх інших, перш ніж подбати про власні потреби. Опікуни відчують себе найбільш повноцінними, коли змінюють життя когось на краще [30].

Правитель (Король, Королева, Бос, Монарх, Аристократ, Лідер) – авторитарний, владний архетип, люблять використовувати свою силу, аби мати певний вплив на ситуацію, але при тому зважає також і на потреби соціальної групи, в якій перебуває. Правитель також має дуже реальний страх: бути поваленим. На думку Правителя, він робить тільки те, що є найкращим для світу, але світ може не погодитися, і тому, як диктує історія, він повинен впасти, щоб цикл міг початися знову [30].

Творець (Митець, Новатор, Винахідник, Мрійник) – архетип, що зосереджений винятково на дослідженні меж нашої реальності та сприйняття. У реальному світі його часто зображують як смертного персонажа, який випереджає свій час. Творцям найбільше подобається спостерігати за тим, як нові ідеї набувають форми, і особливо приємно, коли ці ідеї є нонконформістськими. Через свою геніальність Творець часто схильний грати в бога, дозволяючи меті виправдовувати засоби і вирішуючи, що краще для нас, не рахуючись з думкою ззовні [30].

Також архетипи вивчали й інші науковці. До прикладу, Мірча Еліаде, румунський філософ, вживав поняття «архетип» не в юнгіанському значенні, а в контексті «зразкової моделі» чи «парадигми» - тобто так само, як архетип сприймали августіанці [19 с.9], тільки трохи у зворотньому напрямку: предмети та дії стають реальними при втіленні архетипу у життя. І, на відміну від Юнга, Мірча Еліаде допускає існування архетипів не на несвідомому, а на підсвідомому, свідомому та надсвідомому рівнях. Румунський дослідник пов'язував цю дефініцію насамперед не з психологічним дискурсом, а онтологічним та міфологічним. До прикладу,

він пропонує модель-архетип Центру.

Центр / Центр Світу/ Axis Mundi – місце, яке є священним понад усе, а також місце, яке поєднує Землю та Рай [18, с.39-40]. Кожен храм чи палац, отже, кожне священне місто, королівська резиденція чи навіть гора є Центром. Як приклад, Еліаде наводив такі місця, які у різних народах та релігійних групах позиціонуються Центром: гора Сумеру в індіців, Хара Безерайті в іранців та Голгофа для християн [18, с. 12, 14].

Джозеф Кемпбелл доклався до вивчення архетипів і запропонував архетип Героя – він зазвичай у пошуках самовдосконалення, помирає від старого світу та перероджується у новій іпостасі, жадає поширити віру у можливість духовно вознестись. Герой постає перед різними викликами та труднощами, наприклад, необхідністю вирушити в мандрівку, де його очікують випробування, які його загартують [2]. Самостійно зазвичай він не подорожує, його супроводжує мудрець, чарівник чи вчитель. Цікавим є також образ жінки в концепції Кемпбелла – вона постає не те щоб загрозою для Героя, але подразником, який за допомогою зваблення заважає йому проходити шлях [1]. Згодом Герой повертається до своїх людей. [2].

Український дослідник Сергій Кримський теж не оминув вивчення архетипів і дав свою дефініцію: «Архетипи – це певні пресупозиції, тобто схильності, тенденції, які в різні епохи реалізуються образами, що можуть відрізнятися засобами вираження, але структурно утворюють певні прототипи або можуть бути реконструйовані як прототипи» [6]. Кримський запропонував вивчення національних архетипів – це сукупність одиниць всіх архетипів колективного несвідомого, яку актуалізує етнос [6].

Теж С. Кримський висунув архетипи столиці України – Києва:

Архетип софійності – архетип мудрості, який дає початки ще за часи Руси-України (творчість Іларіона, «Ізборник» Святослава), продовжилась у Києво-Могилянській академії (Петро Могила, Григорій Сковорода), в українській поезії XVII — XVIII століть і у київській гравюрі [6].

Архетип «філософії серця» - принцип індивідуальності, людяності,

сфера добра й краси. «Філософією серця» переймались діячі Кирило-Методіївського братства, які вважали, що українська ідея будується «серцем», а «внутрішня людина» залишається суб'єктом зв'язку з рідним краєм [6].

Архетип – дуже важлива категорія в методології як психології, так і культурології. Він допомагає визначити поведінку, традиції, схильності людей. У контексті теми мого дослідження архетип у кінематографі може яскраво виражати або підкреслювати ті думки чи візії суспільства на конкретну групу людей, у моєму випадку – на жінок.

1.2. Поняття «постмодернізму»

Єдино утвердженої дефініції «постмодернізму» не існує, адже філософи, літературознавці, письменники та інші трактують його по різному та, відповідно, застосовують різні підходи до його тлумачення.

Саме слово «постмодернізм» складається з трьох частин : «пост» - після, «модерн» - теперішній час та суфікс «-ізм» відсилає про ту систему ідей та поглядів, о панували в той час.

Одним із перших, хто почав вивчати та досліджувати цю дефініцію, був філософ Жан-Франсуа Ліотар. У своїй фундаментальній праці «Постмодерністська ситуація. Доповідь про знання» він дійшов до висновку, що «постмодерним буде той, хто в сучасному захищає непрезентабельне в самій презентації; той, хто відмовляє собі у втісі гарних форм, консенсусу смаку, який дозволив би колективно розділити ностальгію за недосяжним; той, хто шукає нових презентацій не для того, щоб насолоджуватися ними, а для того, щоб передати сильніше відчуття непрезентабельного». Він не вважав, що постмодернізм – це етап, який настав опісля модернізму, а радше як циклічний момент, що повертається перед появою все нових модернізмів. [26].

Натомість, Юрген Габермас має дещо іншу візію на постмодерн. У своїй роботі «Філософський дискурс модерну» Габермас критикує бачення інших філософів на постмодернізм [21]. Загалом, Габермас не послуговується терміном «постмодернізм», адже є прибічником модернізму. Він визначає дві грані постмодернізму [29] :

- Неоконсервативна: Габермас відсилається до Гелена, який зазначив, що передумови Просвітництва вже мертві, проте його наслідки продовжують жити і через те, що соціальні процеси невпинно прискорюються і це є зворотнім боком культури, вона

вичерпує себе і стає кристалізованою: «можливості, закладені в ній, розвинулися в своїх основних елементах. Навіть контр-можливості та антитези були виявлені та асимільовані, так що відтепер зміни в приміщеннях стають все більш малоймовірними... Якщо у вас склалося таке враження, ви відчуєте кристалізацію... навіть у такій напрочуд динамічній і сповненій розмаїттям царині, як сучасний живопис». Таким чином, історія ідей завершилась і настав період постісторії [21] (NB! Схожу думку висловив письменник Ніколас Тределл, який сказав, що «ера великих наративів — і, відповідно, великих теорій — закінчилася; що вони були фальшивими, потенційно репресивними, тоталітарними. Християнство, гегелівська філософія, марксизм і структуралізм — усі вони були відправлені на смітник історії, яка фактично завершилася» [31]);

- Анархічний. Він схожий на неоконсервативний, проте головною відмінністю є те, що руйнується не тільки культура, а й саме суспільство, адже «модернізація суспільства не може пережити кінець культурного модерну, з якого вона виникла. Вона не може встояти проти "первісного" анархізму, під знаком якого крокує постмодерн» [21].

На відміну від Ліотара, Умберто Еко вважав постмодернізм продовженням модернізму [6]. Як письменник і постмодерніст, він вважав, що в постмодерні тексти відсилають до інших текстів, а не до зовнішньої реальності [32]. Ця характеристика і притаманна і до інших сфер культури, до прикладу, візуального мистецтва.

Більш широко охопив вивчення поняття «постмодернізм» письменник та літературознавець Іхаб Гассан у своїй статті «До концепції постмодернізму». У ній Гассан виокремив десять концептуальних проблем постмодернізму:

- некоректність самої дефініції «постмодернізм», бо він позначає

часову лінійність і пов'язаний із запізнілістю, навіть занепадом, чого не визнає жоден постмодерніст;

- відсутність серед науковців чіткого визначення, що таке постмодернізм, адже деякі постмодерном називають авангардизм або неоавангардизм, а інші називають те саме явище модернізмом;
- історична нестабільність постмодернізму та модернізму;
- модернізм та постмодернізм не розділені, і один автор за життя може написати і модерністський, і постмодерністський твір;
- постмодернізм залучає подвійний погляд: Аполлонівський та Діонісійський, при чому ці дві перспективи є взаємодоповнюючими одна одну;
- постмодернізм - діахронічний і синхронічний конструкт, тому неможливо визначити дату його початку, через це виникає ситуація, коли ми постійно відкриваємо для себе "попередників" постмодернізму. Це свідчить про те, що ми створили в нашій свідомості модель постмодернізму, певну типологію культури та уяви, і почали "перевідкривати" спорідненість різних авторів і різних моментів з цією моделлю. Ми відкривали, тобто переосмислювали наших предків - і завжди будемо відкривати. Таким чином, старші автори можуть бути постмодерністськими, а молодші – ні;
- не можна зупинятись на тому, що постмодернізм є антиформальним, анархічним або декреативним; адже, хоча він дійсно є всім цим, і, незважаючи на його фанатичну волю до розтворення, він також містить у собі потребу відкрити "унітарну чутливість", "перетнути кордон і закрити прогалину";
- окреслення часового проміжку постмодерну чи варто лишити його неконцептуалізованим, своєрідною літературно-історичною "різницею" чи "слідом";

- чи є постмодернізм лише мистецькою тенденцією, чи також соціальним явищем, можливо, навіть мутацією західного гуманізму;
- чи є постмодернізм дескриптивною, а також оцінною чи нормативною категорією літературної думки.

Досягненням Іхаба Гассанга є те, що він зробив порівняльну таблицю модерну і постмодерну, що дає визначити особливості останнього:

Модернізм	Постмодернізм
Романтизм/символізм	Патафізика/дадаїзм
Форма (сполучникова, замкнута)	Антиформа (диз'юнктивна, відкрита)
Призначення	Гра
Дизайн	Шанс
Ієрархія	Анархія
Майстерність/Логотип	Виснаження/Мовчання
Арт-об'єкт/завершений твір	Процес/виконання/подія
Дистанція	Участь
Створення / Підсумок	Відтворення/деконструкція
Синтез	Антитеза
Присутність	Відсутність
Центрування	Розсіювання
Жанр/межа	Текст/Інтертекст
Семантика	Риторика
Парадигма	Синтагма
Гіпотаксис	Паратаксис
Метафора	Метонімія
Виділення	Комбінація
Корінь/глибина	Кореневище/поверхня
Інтерпретація/прочитання	Проти

	інтерпретації/неправильного прочитання
Означуване	Означення
Читабельний (читабельний)	Писаний (письмовий)
Наратив / Велика історія	Антиповідь/маленька історія
Головний код	Ідіолект
Симптом	Бажання
Тип	Мутант
Генітальний/фалічний	Поліморфний / Андрогінний
Параноя	Шизофренія
Походження/причина	Різниця-відмінність/слід
Бог-Отець	Святий Дух
Метафізика	Іронія
Детермінованість	Невизначеність
Трансцендентність	Іманентність

У підсумку, історичну тяглість та дефініцію постмодернізму важко визначити через те, що він є новим явищем для гуманітарних наук, проте завдяки роботі Іхаба Гассана можливо детермінувати постмодерністський продукт від інших.

1.3. Феномен постмодерного кіно

Враховуючи те, що науковці не дійшли консенсусу щодо того, яку дефініцію дати постмодернізму, виникає питання, як визначити яке кіно є постмодерним, а яке – ні. Майкл Вальш, письменник та медіакритик, зазначив, що критерії можуть змінюватись від фільму до фільму і вони тимчасові.

Літературний критик Фредрік Джеймісон запропонував своє бачення на постмодерний кінематограф. Спершу варто зазначити, що Джеймісон – марксист і бачення на історію в нього відповідне. Він розглядає економічне та культурне виробництво в рамках тотальної системи. А кінематограф його цікавить, бо його популярність означає культурне домінування. Основа фільму – це візуальна складова, що відсилає до тезиса Гі Дебора, про те, що «все життя представляє себе як величезна колекція видовищ», де термін «видовище» розуміється як «соціальні стосунки між людьми, опосередковані образами». Джеймісон бачить, що фрагментація почуттів у сучасності пов'язана з привілеєм візуального, яке потім використовується для посередництва соціальних відносин, водночас маскуючи їхню реальність від суб'єктів.

Науковець пропонує дві концепції: суть першої полягає в тому, що у фільмі домінує візуальне, яке, у свою чергу, сприймається як агресивний володарюючий погляд, спрямований на фізичне володіння своїми об'єктами. Фільм представляє нам об'єкти так, як постмодерна культура спонукає нас думати про світ – як про сукупність ізольованих об'єктів. До прикладу, зменшення або спрощення тіла є функцією кіно як середовища. Таким чином порнографія та насильство, яке і є зменшенням чи спрощенням тіла є внутрішньою схильністю кінематографа, яке заохочується у нашій культурі. Це своєрідна негативна адаптація позиції

Барта, яка знаходить насолоду у візуальному надлишку зображення. У кількох місцях своїх творів Джеймісон звертається до Гайдеггера для розрізнення між Світом (реакцією як Історією, спробою виробити сенс із досвіду) та Землею, інерцією чистої матерії. Онтологічна основа фільму у візуальному надає йому спорідненості із Землею, але його здатність представляти Світ (історичні відносини) є більш проблематичною.

Суть другої концепції полягає в тому, що кіно створює не лише візуальне видовище, але, головне, видовище у формі оповіді. Таким чином, наративний фільм завжди представлятиме, принаймні симптоматично, політичне несвідоме свого історичного моменту. За необхідністю фільми, як і сни, ніколи не повинні бути про те, про що вони здаються (принаймні в пізніх капіталістичних суспільствах). Наратив Джеймісона про історію кіно базується на його ширшій розповіді про розширення капіталу. Не дивно, що цю історію можна розбити на три основні етапи — реалізм, модернізм і постмодернізм, які можна віднести до ринку, монополії та пізнього капіталізму. Однак взаємозв'язки непрості. Оскільки фільм є напівавтономним щодо цих ширших змін у способі виробництва, його траєкторія через три етапи буде відмінною. Все починається від німого кіно, в якому відбувається прогрес від реалізму до модернізму, а потім усікання із введенням звуку. Це розпочинає процес з нуля, переходячи від взаємозв'язаної системи класичних голлівудських жанрів (реалізм) до модернізму, який виходить на перший план як у практиці, так і в критиці (авторизм) у 1950-х роках із кінцем класичного студійного кіно, до повного постмодернізму, який виникає після 1960-х років і використовує культурні умови післявоєнного пізнього капіталізму.

Розміщуючи фільм у ширшій схемі модернізму та постмодернізму, він відкриває його для інтертекстуальних посилань. Вони походять з різних естетичних, економічних і політичних практик, а також з величезної кількості теоретиків. Таке розпорошення твору в різноманітних історичних контекстах відповідає постструктуралістському розрізненню твору і тексту,

в якому останній термін означає вузлову точку, де зливаються різні напрямки. Аргументи Джеймісона залежать не стільки від аналізу окремих фільмів, романів чи картин, скільки від їхнього включення до ширшого нарративу. Як правило, його аналіз соціальної позиції та функції фільму ілюструє, що якості, які він демонструє, є відповіддю на соціальний момент. "Terrorizers" (1986) просто описується як модерністський фільм, знятий у дедалі більш постмодерністському контексті. Джеймсона цікавлять не стільки модерністські стратегії Едварда Янга, скільки те, що ці стратегії мають інше історичне значення, ніж у схожого модерніста Андре Жіда, чий модернізм перебував у іншому соціальному контексті.

Також Фредерік Джеймісон близький до критичних підходів, породжених феміністичною теорією кіно 1970-х років, оскільки пропонує теоретику/критику два напрямки. Перший - це симптоматичне прочитання культурного об'єкта, створеного в рамках панівної ідеологічної системи, а другий - валоризація об'єктів, які відкидають домінанту або борються проти неї. Він звертається до фільмів з країн Третього світу і, меншою мірою, Східної Європи. Вони репрезентують можливості культурної практики, яка забезпечує зовнішній погляд на сучасний капіталізм, а також виражає утопічні колективні імпульси. Важливою метафорою тут є метафора природи: "Індустрія культури, або індустрія свідомості, проникає в один з двох докапіталістичних анклавів Природи, що залишилися в системі, а саме в Несвідоме. (іншим є докапіталістична культура Третього світу)". Тут голлівудський фільм ототожнюється з тотальністю пізньокапіталістичної супердержави, тоді як інші кінотеатри демонструють різні "обхідні шляхи" цієї тотальності. Джеймісон обговорює низку національних кінематографів і способи, якими вони зафіксували глобальні імпульси пізнього капіталізму. З одного боку, глобалізація капіталу розглядається як надання міжнародному ринку переваги над національною державою. Тиск транснаціональної експансії капіталу чиниться на попередні історичні структури, а отже, буде ціла низка відповідей. Ці національні відмінності відчуються не лише між

Першим і Третім світом. Джеймісон розповідає, що національна ситуація Юргена Габермаса в Німеччині є важливим контекстом для розуміння його позиції щодо модернізму та постмодернізму, що «Клют» демонструє «американський терапевтичний підтекст», і що північноамериканці мають «узагальнену ідеологічну нездатність» уявити собі колективні процеси.

Утім, тиск на сферу національної культури відчуватиметься більш драматично в країнах Третього світу. Мистецтво в Третьому світі, завдяки своєму передбачуваному зв'язку з природою, пропонує можливість звільнення від нашого "ув'язнення в сьогоденні постмодернізму", даючи нам зовнішню перспективу на наш власний культурний досвід. Також Джеймісон говорить, що текст Третього Світу виштовхує особисте в історичне [13].

Щодо ключових характеристик постмодерністського фільму, то це: інтертекстуальність, пастиш, пародія; епізодична, переривчаста або дигресивна наративна структура; занепокоєння гібридними ідентичностями; радикальні зіставлення, що відображають зневагу до кінематографічних умовностей і, до певної міри, до загальноприйнятої моралі. Не менш очевидно, що фільми, які називають постмодерністськими, можуть демонструвати лише одну з цих рис, що призводить до створення корпусу так званих постмодерністських творів, які відрізняються великим тематичним і стилістичним розмаїттям і не поділяють жодної впізнаваної ідеології.

Кіт Букер вважає фрагментарність оповіді, ностальгію (про що свідчить, зокрема, використання "ностальгічних" саундтреків) і пастиш. Розгляд останнього з них передбачає детальне вивчення референційності та самореференційності (самого фільму як об'єкта репрезентації). У випадку Де Пальми запозичення з фільмів Гічкока є ключовим наративним елементом більшості його робіт - наприклад, "Двійник" (1984) базується на поєднанні сюжетів "Запаморочення" та "Заднього вікна". Бертон, Кроненберг і Лінч, більш тонко, але все ж таки свідомо, змішують загальні

стилі і мотиви наукової фантастики, жахів і фільму-нуар. Послідовний демонтаж жанрових конвенцій та висвітлення їхнього обмежувального впливу на оповідь і персонаж, на думку Букера, є однією з найхарактерніших постмодерністських ознак [12].

Як і Джеймісон, Пол Гормлі акцентує увагу на ультранасильстві у постмодерному кінематографі і називає це явище «нове кіно жорстокості» [20]. Хоча Гормлі аналізує тільки фільми Голлівуду 1990-их років, ця риса характерна і для фільмів після цього періоду. Він пояснює, що демонстрація насилля на екрані впливає на тіло самого глядача - воно імітує та повторює дії кінематографічного тіла, або тіл, які глядач спостерігає.

Найпоширенішим насиллям є те, яке чинять чоловіки і однією із найвідоміших кінострічок, де це показується - фільм Девіда Фінчера «Бійцівський клуб». Феміністичні кінокритикині вбачають у цьому фільмі певну регресію до голлівудського патріархалізму. Александра Юхас відмітила, що «постмодерністський стан - це засадничо чоловічий стан, який передбачає не що інше, як втрату маскулінності». Цікаво, що Юхас називає «Бійцівський клуб» - феміністичним кіно, а саме через сцену, де головний герой рятує головну героїню від самогубства і помічає фалоімітатор на комоді, на що жінка сказала не хвилюватись, адже йому нічого не загрожує. Фалоімітатор дає щось схоже на пеніс у руки будь-кому, хто цього бажає. Маскулінність, виявлена як ефект означування, стає доступною для всіх [34].

Проте постмодерністські фільми, зображують і жіноче насильство теж, наприклад, в «Природжених вбивцях». Роберта Гарретт висунула таку думку, що у роботах таких режисерів, як Тарантіно, відсутнє «благоговійне, квазімістичне ставлення до маскулінності», характерне для фільмів 1970-х років, які оспівували чоловічий героїзм і твердість - вона згадує, зокрема, «Таксиста», «Хрещеного батька», «Мисливця на оленів» і «Апокаліпсис сьогодні» [31].

Як я згадувала вище, постмодерне кіно не обов'язково має містити всі

риси. Яскравими прикладами є «Той, хто біжить по лезу» та «Кримінальне читиво». Перша стрічка, за словами Девіда Гарві, це - «хаос знаків, конкуруючих значень і повідомлень вказує на стан фрагментації і невизначеності на рівні вулиць, що підкреслює багато аспектів постмодерністської естетики» [22]. У фільмі майже немає іронії, пародії, ностальгії, дотепності і відстороненості, проте це не заважає йому бути постмодерним.

«Кримінальне читиво» має всі ознаки постмодерного кіно: неоднорідність стилю та алюзій; зіставлення комічного та катастрофічного; позірно недбале ставлення до насильства та наркоманії; епізодична, відступна оповідь; свобода від кінематографічної умовності. Фільм можна описати короткою, проте вмісткою фразою Хомі Бхабхи «свято фрагментації, бриколажу, пастишу» [11].

Щодо «Кримінального читива», йому також притаманна інтертекстуальність. Глядачі мали б знати не тільки поведінку і стиль мовлення ганстерів чи детективів, а й фільмографію акторів (наприклад, аби провести паралель танцю Джона Траволти у «Кримінальному читиві» та «Лихоманці суботнього вечора». Стримана гра Траволти працює завдяки обізнаності глядачів. Вони знають, на що Траволта здатен як танцюрист, і йому не потрібно робити більш ніж натякнути на це). Умберто Еко підмітив, що глядач має знати не тільки про інші фільми, а й усі плітки ЗМІ про них [17].

Інтертекстуальність в постмодерному кіно створює унікальну модель стосунків: режисер – фільм – глядач. Тому постмодерністські твори не є унікальними в цьому плані, але елемент співучасті в них більш очевидний, бо режисери наче натякають, що глядачі мають впізнати акторів/музичний супровід/ сеттинг/ сюжет з інших джерел. Наслідком таких «зачіпок» є те, що в епоху постмодерного кіно інтелектуальний розрив між глядачем та кінокритиком значно зменшився. За словами Умберто Еко, режисери та глядачі постмодерністських фільмів стали "інстинктивними семіотиками"

[17].

Для аналізу архетипів жінок в постмодерному кіно найбільш валідний метод гендерної рамки, який складається з принципів, що дозволяють визначити, як гендер впливає на сприйняття людей у різних контекстах (історичних, економічних, культурних, соціальних і т.д.). Джоан Скотт написала працю «Gender: A Useful Category of Historical Analysis», де вона розглядає визначення гендеру і сама дає йому визначення – за її словами гендер ґрунтується на відмінностях між біологічними статями і він є способом позначення диференціації влади. Джоан також досліджує як так званий «сексуальний/статевий антагонізм» впливає на проживання суттєво відмінних досвідів у жінок та чоловіків (розпочинаючи з побуту, закінчуючи місцем в історії). Попри те, що Джоан Скотт розглядає гендерну рамку в історичному контексті, він підходить і для дослідження жіночих архетипів у постмодерному кіно, адже те, як демонструються жіночі досвіди в кіно впливають з того, як суспільство сприймає жінок у реальному житті або ж з того, які очікування чи вимоги є перед жінками у різних обставинах: якою жінка буде на роботі, у сім'ї, як вона реагуватиме на драматичні події чи радісні і т.д. До того, ж Джоан зазначає, що «... "чоловік" і "жінка" є одночасно порожніми і переповненими категоріями. Порожні, бо не мають кінцевого, трансцендентного значення. Переповнені, бо навіть коли вони здаються фіксованими, вони все одно містять у собі альтернативні, заперечувані або пригнічені визначення». Це можна екстраполювати не тільки щодо дослідження історії, а й на дослідження постмодерного кіно, адже існують різні архетипи чоловіків і жінок, як можуть суперечити не тільки одне одному, а й самим собі [33].

ВИСНОВОК ДО РОЗДІЛУ I

В психології та культурології існують кілька підходів та розуміння того, що є архетипом і які вони є, проте багато з них мають, якщо не однакові, то спільні чи суміжні риси і ці архетипи можна побачити і в сучасній масовій культурі також.

Щодо визначення постмодерну, то єдиного терміну немає, адже наразі визначити ні його часові межі, ні передумови його виникнення важко, бо він унікальний тим, що вже існував під час модерну (до прикладу, постмодерний кінематограф міг існувати паралельно з модерним). Проте дослідники постмодернізму визначили ознаки та відмінності постмодерну – йдеться не тільки про постмодернізм у філософії чи літературі, а й в кінематографі також. Постмодерне кіно суттєво відмінне тим, що він піднімав питання і проблеми, які раніше вважались табуйованими – секс, психічні розлади, залежності, насильство, дискримінація за статевими, расовими та іншими ознаками і т.д. Звісно, ці теми демонструвались і раніше, проте постмодерн «викручує» ці теми на максимум і не соромиться показати найжахливіші наслідки (наприклад, у стрічці «Реквієм за мрією» присутні кадри, як наркоманія впливає на поведінку людей і наслідки на здоров'я: наркотичний психоз, проституція, гангрена). Саме тому жінки в постмодерному кіно відрізняються від тих, які були раніше. Також на зображення жінок може впливати і те, хто сидить за режисерським кріслом – чоловік чи жінка, проте, звісно, це не є систематичним. Існують судження, що якщо режисером є чоловік, то жінки у фільмі схильні бути сексуалізованими або ж стереотипними, а якщо режисером є жінка – то персонажки є більш реалістичними, хоча це не завжди є так.

При аналізі класичних та авторських архетипів я враховуватиму вище перелічені теорії, проте не варто забувати про вплив телебачення та кіно

загалом на сприйняття жінок. Це стосується не тільки фільмів чи серіалів, а й реклами, різноманітних шоу та порнографії. Все це породжує суспільство формувати думку про образ жінки – навіть реклама бриття ніг наштовхує на думку, що бодай маленька кількість волосся на ногах є неприйнятною. Ток-шоу, реаліті-шоу, модельні шоу і т.п. можуть містити поради чи судження, які люди деколи сприймають за сталу норму (наприклад, під час епохи так званого «герої нового шик» розповсюдилась мода на надзвичайно шкідливі та небезпечні дієти). Такі короткотривалі (як «герої новий шик») або довготривалі (бриття ніг жінок) тенденції не оминають і кінематограф, який здатен спотворювати сприйняття жінок. Постмодерн тільки підсилює це спотворення, бо він схильний гіперболізувати чи акцентувати увагу на зовнішньому вигляді.

РОЗДІЛ II. ГЕНДЕРНА РАМКА ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ

2.1. Зображення жінок у постмодерному кінематографі

Перш ніж дослідити як зображують жінок у постмодерному кінематографі, спершу слід виокремити у якій кількості жінок показують у кіно і скільки жінок залучені у виробництво кіно-продуктів.

Журнал PLOS ONE 1 квітня 2020 опублікував дослідження «Довготривалі моделі гендерного дисбалансу в галузі без відмінностей у здібностях чи рівні інтересів». Дослідження опрацювало понад 26 тисяч фільмів виробництва США. Було виявлено, що недостатнє представництво жінок серед кінопродюсерів під час розквіту студійної системи тісно пов'язане з нижчим рівнем представництва жінок серед режисерок, сценаристок та акторок; до того ж, виявлено інтригуючий часовий збіг між розпадом студійної системи та подальшим зростанням переговорної сили акторів, як чоловіків, так і жінок, і збільшенням кількості колишніх акторів у рядах продюсерів.

Між 1922 і 1950 роками спостерігалось скорочення частки жінок в акторському складі типового фільму майже на 25%. Дивно, але навіть участь США у Другій світовій війні не змінила цю тенденцію. Частка сценаристок неухильно зростала до 1922 року, року, коли концентрація в галузі була найнижчою. Між 1922 і 1940 роками частка письменниць впала до половини свого піку. Падіння жіночого представництва тривало до 1960 року, і воно ледве відновилося вище рівня 1940-х років. Було встановлено негативний зв'язок між бюджетом фільму та представництвом жінок. Цікаво, що цей зв'язок особливо сильний для режисерок та операторок.

Прикметно, дослідники виявили статистично значущий позитивний зв'язок між режисеркою та представництвом жінок в акторській і сценарній командах. Однак найважливішим результатом є стійкий і статистично значущий позитивний зв'язок між відсотком жінок-продюсерів і представництвом жінок в акторських та сценарних командах за обидва періоди (з 1911 по 1950 і з 1951 по 2010) [25].

Говорячи про новішу статистику, то Марта Лаузен, яка є дослідницею у сфері жінок у кіно з 2002 року робить щорічну статистику «It's a Man's (Celluloid) World», де вона аналізує кількість жінок у сотні найкасовіших фільмів США.

У 2023 вона теж опублікувала відповідне дослідження. Відсоток найкасовіших американських фільмів з єдиною головною героїнею знизився з 33% (33,3%) у 2022 році до 28% (28,3%) у 2023 році. 62% (62,0%) фільмів мали головних героїв-чоловіків (порівняно з 52,2% у 2022 році), а 10% (9,8%) - ансамблі або поєднання головних героїв-чоловіків і жінок (порівняно з 14,4% у 2022 році) (дивитись Додаток А). Для цілей цього дослідження протагоністи - це персонажі, з перспективи яких ведеться розповідь. У 2023 році жінки становили 38% (38,0%) головних героїв (дивитись Додаток Б), що навіть відповідає показнику минулого року. Чоловіки становили 62% (61,9%) головних героїв. Для цілей цього дослідження головні герої з'являються більш ніж в одній сцені і відіграють важливу роль у розвитку сюжету. Жінки становили 35% (34,8%) усіх персонажів, що розмовляють, що на 2 відсоткових пункти менше, ніж 37% у 2022 році. Чоловіки становили 65% (65,1%) персонажів, що розмовляють (дивитись Додаток В). 77% фільмів мали більше героїв-чоловіків, ніж героїнь. 18% фільмів мали більше жіночих персонажів, ніж чоловічих. 5% фільмів мали рівну кількість жіночих і чоловічих персонажів. 17% фільмів мали від 0 до 4 жіночих персонажів, 46% - від 5 до 9 жінок, а 36% - від 10 і більше жінок. Натомість у 9% фільмів було від 0 до 4 персонажів-чоловіків, 17% - від 5 до 9 чоловіків і 73% - від 10 і більше чоловіків [16].

У висновку, жінки мають набагато менше шансів побачити власну репрезентацію на великих екранах. А як щодо того, як їх репрезентують?

У 1985 році вийшов комікс американської художниці Елісон Бекдел під назвою «Правило», де дві жінки обговорюють фільми і одна з них пояснює, що в неї є критерії, які фільми вона вважає вартими перегляду:

- у фільмі має бути щонайменше двоє жінок;
- вони говорять одна до одної;
- про щось, окрім чоловіків.

У результаті жінки так і не пішли в кіно, адже жоден з фільмів не відповідав усім критеріям [28, с.68-69]. Комікс породив дискусію і критерії персонажки коміксу переросли в повноцінний тест Бекдел-Воллес. Цей тест не тільки про кількість жінок у фільмі, а й про глибину їхніх персонажок та історій. Тест зустрів критику, бо часом фільми попри те, що підпадають під ці критерії, не розкривають жіночі образи, а то й взагалі не позбавлені сексизму (до прикладу, попри те що «Американський пиріг 2» пройшов тест, дівчата розмовляли у ньому про одяг).

Альтернативою тесту Бекделл-Воллес став тест Мако Морі, названий на честь героїні стрічки «Тихоокеанський рубіж». Його запропонувала користувачка соціальної мережі Tumblr Chaila, бо попри те, що фільм не пройшов тест Бекдел-Воллес, Мако Морі постала непоганою репрезентацією жінки в кіно. Критерії тесту Мако Морі такі:

- включає одну персонажку;
- зазначена персонажка має власну наративну арку;
- зазначена арка не є підтримкою чоловічої історії.

Комічним, проте доволі популярним став тест «Теорія сексуальної лампи». Його запропонувала письменниця Келлі С'ю ДеКоннік, сказавши «Спробуйте так: якщо ви можете замінити жіночого персонажа на сексуальну лампу, а історія все ще працює, можливо, вам потрібен ще один варіант».

Тест Тауріель теж названий на честь вигаданої персонажки, цього разу

героїні «Гоббіта». Суть цього тесту полягає у двох критеріях:

- принаймні одна персонажка
- згадана персонажка добре виконує свою роботу.

Тест зосереджується на тому, що багато жінок зображуються некомпетентними у своїй роботі, в той час як чоловіки принаймні придатні для виконання своїх обов'язків. Тому виникла потреба у репрезентації жінок як компетентних у своїй галузі.

Американська есеїстка Еллен Вілліс теж запропонувала свою версію тесту: якщо поміняти статі всіх персонажів місцями, це все одно матиме сенс чи здаватиметься дивним? Цей тест використовується для виявлення стереотипів та гендерних упереджень у фільмах, де зміна ролей висвітлює важливі гендерно зумовлені персонажі чи дії. Тест Вілліс чудово викриває безглузді гендерні упередження, які часто ігноруються у фільмах. Деякі з цих тропів нормалізувалися до такої міри, що лише помінявши місцями статі, ми можемо зрозуміти, що щось не так.

І останній тест, запропонований користувачем твіттера Шоном Пакеттом - це тест Фуріози, названий на честь персонажки «Шаленого Максу» і, на диво, він має один критерій:

- фільм змушує жінконенависників бойкотувати його.

Існують теж теорії щодо сприйняття жінок в кіно. Досить ґрунтовно дослідила теорію male gaze (чоловічого погляду) Лора Малві. Вона каже, що чоловічий погляд проектує свою фантазію на жіночу фігуру. Зазвичай така фігура сексуалізована та об'єктизована, а кіно акуратно поєднує видовище та наратив: присутність жінки є неодмінним елементом видовища у звичайному наративному фільмі, проте її візуальна присутність має тенденцію працювати проти розвитку сюжетної лінії, заморожувати потік дії в моменти еротичного споглядання. Лора Малві наводить у приклад висловлювання американського режисера Бадда Беттіхера: «Важливо те, що провокує героїня, а точніше те, що вона представляє. Саме вона, а точніше любов чи страх, які вона вселяє в героя, або ж турбота, яку він відчуває до

неї, змушує його діяти так, як він діє. Сама по собі жінка не має ані найменшого значення». Проте жінка постає як об'єкт еротичних споглядань не тільки для героїв фільму, а й для самих глядачів – таким чином образ акторки переносить стрічку поза простором і часом. Яскравим таким образом є роль Мерлін Монро у «Річці без вороття» [27].

Існує зворотня теорія до *male gaze* – *female gaze* (жіночий погляд). Марі Енн Доун стверджує, що ставлення жінки до камери та режиму зйомки суттєво відрізняється від ставлення чоловіка. Проте теорії жіночого глядацького сприйняття є рідкісними, а коли вони з'являються, то, здається, неминуче стикаються з певними труднощами в концептуалізації. Труднощі в осмисленні жіночої глядацької аудиторії потребують розгляду. Зрештою, навіть якщо визнати, що жінка часто є об'єктом вуайеристичного чи фетишистського погляду в кіно, що заважає їй змінити це відношення і привласнити цей погляд для власного задоволення? Але вона тоді все одно підпорядковується чоловічій фантазії. Це і постає одним із важливих питань теорії жіночого погляду – як жінкам демонструвати свою тілесність, не підпадаючи від чоловічу владу [15].

Загалом, *female gaze* акцентує увагу на тому, що режисерки/сценаристки/акторки впливають на те, як показується жінка в кіно.

2.2. Жіночі архетипи колективного несвідомого у постмодерному кіно

Різноманітність архетипів персонажів у постмодерному кінематографі надзвичайно широка і з роками вона поповнюється все новими архетипами. Перед тим, як розглянути більш сучасні архетипи, варто звернути увагу на класичні архетипи колективного несвідомого: архетипи Аніми, Тіні, Самості, Персони і Великої Матері.

Прикладами архетипу Аніми в постмодерному кіно є героїня кінострічки «Жорстокі ігри» Аннет Генгроув. Аннет сором'язлива школярка, яка вірить у щире кохання, і вважає сексуальні стосунки неприпустимими, проте її спокушає Себастьян Вальмон, який уклав парі із зведеною сестрою, що той переспить з Аннет і отримає вінтажну машину сестри. Згодом Себастьян закохується в Аннет і має з нею секс, але через поневірвання обманює її, кажучи, що скористався нею. Дівчина розбита і емоційно сприймає розрив, проте невдовзі Себастьян зізнається у коханні і вона приймає його почуття.

Аннет відповідає архетипу Аніми: вона жіночна, сором'язлива і через те, що живе за християнськими принципами (наприклад, вважає секс до шлюбу гріхом) є довірливою, проте емпатійною і схильна прощати інших людей, навіть якщо вони завдали їй кривди (проте все ж мститься сестрі Себастьяна, через яку загинув її коханий)

Ліса Роув із стрічки «Перерване життя» є втіленням архетипу Тіні. Головна героїня, Сюзанна Кейсен після спроби самогубства за порадою психіатра їде в психіатричну лікарню, де знайомиться з Лісою Роув – соціопаткою, яка часто тікає з лікарні і доволі різко ставиться до інших пацієнток, принижуючи їх і маніпулюючи ними. Спершу Сюзанна захоплюється Лісою і навіть разом з нею тікає до міста, де вони ночують у

Дейзі Рендон – дівчиною, з якою вони жили у лікарні, проте незабаром відпустили додому. Дейзі та Лісою вступають у перепалку, в результаті якої Ліса розкриває, що Дейзі страждає від самопошкоджень і того, що її батько гвалтує її і каже, що її відпустили не тому, що вона одужала, а тому що лікарі здались.

Наступного ранку Сюзанна знаходить тіло Дейзі, що закінчила життя самогубством і доки вона плаче, Ліса краде гроші з халату Дейзі і йде геть. Після цього Сюзанна та Ліса повертаються в лікарню і відбувається сварка, в ході якої Ліса каже, що вона така, бо Сюзанна хотіла її такою бачити.

Як і архетип Тіні, Ліса показує чужі і свої негативні сторони, маніпулює людьми і каже, що Дейзі й так би стала самогубцею і вона просто прискорила її кінець.

Провидиця з серії фільмів «Матриця» відповідає архетипу Самості. Вона допомагає дітям із надприродними здібностями і сама має таку – Провидиця може бачити майбутнє. Головний герой Нео приходить до неї за порадою і вона дає йому її. У другому фільмі розкривається, що Провидиця – теж програма і вона практично допомогла побудувати систему Матриці Архітектору.

Як і Самість, провидиця є однією із «тотальних» персоналій, адже вона є творчиною світу, в якому відбуваються головні події – вона ж створила і Нео, і Агента Сміта.

Своюєрідною адаптацією архетипу Персони є Кессі з «Перспективної дівчини». Головна героїня у 30 років живе з батьками, а раніше вона навчалась в медінституті, проте покинула його. Справа у тому, що в часи навчання подругу Кессі Ніну згвалтували на вечірці і зняли це на камеру, проте адміністрація інституту та юристи стали на бік гвалтівника, через що дівчата пішли з інституту. Протягом всього фільму глядачам натяки, що Ніна не могла жити з таким травматичним досвідом і пішла з життя. Тож після цього Кессі одягає одразу дві маски. Вона ходить по клубам, прикидається п'яною і коли чоловіки намагаються скористатись нею, вона

їх шантажує. А у повсякденному житті вона закрита і нещира. Коли вона зустрілась з колишнім одногрупником Раяном, то відмовляється йти з ним на побачення. Згодом вона бачить, що гвалтівник Ніни незабаром одружується і готує план помсти. Згодом вона вирішує жити далі і починає зустрічатись з Раяном і Кессі виявляється доволі приязною і ніжною жінкою. Але вона дізнається, що Раян був на тій вечірці, де згвалтували Ніну і спостерігав за цим. Тож Кессі пориває з ним і втілює свій план помсти в реальність.

Жінка після смерті подруги припиняє довіряти суспільству і юридичній системі, тож вона починає одягати різні маски, щоб не повторити те, що сталось з її подругою.

Найяскравішим архетипом Великої Матері у постмодерному кіно є Беатріс Кіддо, більш відома як Наречена з фільмів «Убити Білла» і «Убити Білла. Фільм 2». Головна героїня перебуває в комі 4 роки внаслідок нападу найманих вбивць на неї, через що гине її наречений і всі гості. Прокинувшись, вона розуміє, що втратила не тільки коханого, а й свою доньку, якою була вагітна. Вбивцями є загін «Смертоносні гадюки», частиною якого і була сама Беатріс, доки вона не вирішила почати нове життя. Тож жінка вирішила помститись загоно і його творцю – Біллу, який і був батьком дитини. Впродовж двох фільмів оповідається, як героїня готується до помсти.

Беатріс є незвичною Великою Матір'ю, адже існує образ матері, яка є доброю, щирою, турботливою і тією, яка не завдасть шкоди, а особливо дітям (як її, так і чужим). Беатріс ж безжально вбиває інших, першою жертвою стала її колишня колега з «Смертоносних гадюк», яка має доньку. Беатріс не зважає на те, що лишить дитину без матері, а підкреслює, що її дитина мала б бути того ж віку, що і донька колеги. У кінці другої частини фільму виявляється, що донька Нареченої жива і живе разом з біологічним батьком – Біллом. Вона вбиває Білла і воз'єднується з донькою.

У підсумку, можна сказати, що постмодерне кіно по-новому

підходить до класичних архетипів і жінки, які підпадають під них мають не тільки характеристики, притаманні цим архетипам, а й також можуть мати протилежні чи нові риси (як з Аннет з «Жорстоких ігор» чи Беатріс з «Убити Білла»).

2.3. Авторські архетипи жінок у постмодерному кінематографі

Визначивши, що таке постмодерний кінематограф і як зображуються жінки, можна розглянути архетип жінок в постмодерному кіно.

Перший архетип, який я розгляну, це принцип Смurfетти, названий на честь однойменної персонажки і запропонований американською поеткою Катою Поллітт [23]. Вона зазначила, що поширеним складом популярних мультфільмів (і не тільки) є група приятелів-чоловіків і самотня, стереотипно описана жінка. Ось як описує це явище сама Ката: «Хлопці - це норма, дівчата - відхилення; хлопці - центральні, дівчата - периферійні; хлопці - індивідуальності, дівчата - типи. Хлопці визначають групу, її історію та кодекс цінностей. Дівчата існують лише по відношенню до хлопців.» [23].

Як приклад, це перші фільми з серії «Месників» від студії Марвел, а саме – образ Наташі Романофф, більш відомої як Чорна Вдова. У перших фільмах вона – єдина жінка в команді. У персонажки мінімум реплік у фільмі, вона постає як допоміжна ланка для досягнення цілей Залізної людини, Галка (до речі, ненадовго є його об'єктом романтичного зацікавлення), Капітана Америки та Тора. Чорна Вдова одягнена у тісний костюм з декольте, виконує трюки, звабливо вигинаючись.

Або у фільмі Крістофера Нолана «Початок» серед головних героїв також лише одна жінка і часто вона фігурує як образ у підсвідомості/поглибленому сні інших чоловіків. Знову жінка є лише допоміжним образом, який не має власної глибокої історії.

У цього архетипа є деякі схожості з архетипами Невинного та Коханця. Жінки теж виступають такими собі терапевтками і коханками, проте рідко мають ширші ролі.

Наступним архетипом є *manic pixie dream girl*. Термін запропонував кінокритик Натан Рабін у своїй рецензії до фільму «Елізабеттаун» з Кірстен Данст у головній ролі і зазначив, що цей образ “існує виключно в гарячковій уяві чутливих сценаристів-режисерів, щоб навчити задумливих юнаків приймати життя з його нескінченними таємницями та пригодами”.

MPDD характерна тим, що вона має особисту травму, проте зазвичай вона не розкривається. Дівчина також часте яскраву зовнішність – пофарбоване в неприродній колір волосся, дивний одяг, пірсинг і т.д. Вона має власні, «не такі, як в інших дівчат» погляди і смаки, що перетворюють цей образ в сексистський та мізогінний по своїй суті. Мета такої героїні – допомогти головному героєві у подоланні труднощів та в досягненні його мрії.

Прикладом такої дівчини є Рамона з «Скотт Пілігрим проти всього світу». Вона втілює практично всі риси притаманні для MPDD – як зовнішні, так і внутрішні. Хоча й може здатись, що вона має свої цілі та амбіції, вона хутко перебиваються амбіціями Скотта, який прагне перемогти сімох її колишніх і стати її хлопцем.

Далі – це Сем з «Переваг скромників». Вона теж не така як всі, бо надає перевагу вінілу, є мрійливою, одягає милі сукні і бере головного героя під своє крило, доки він бореться з своїм минулим та намагається побудувати своє майбутнє.

Manic pixie dream girl перекликається з архетипами Опікуна через таку собі роль турботливої материнської фігури в житті героя, Бунтівника через «не таку як всі» персону та, звісно, Коханця, адже такі героїні завше мають партнера, який надихається ними, адже, знову ж таки, вона не така, як всі.

Схожим до цього архетипу є архетип *cool girl* або кльової дівки.

Цей архетип поширився завдяки роману Гіліян Флінн «Загублена», а популяризувався завдяки однойменній екранізації Девіда Фінчера. Головна героїня, Емі Данн, інсценує власне вбивство, спрямовуючи всі докази на чоловіка Ніка, який, як виявилось, зраджував їй із власною студенткою. Емі

виголошує знаменитий «Cool girl monologue», в якому пояснює хто така кльова дівка: «Він кохав дівчину, якої не існує. Дівчину, якою я прикидалася. Кльову дівку. Чоловіки завжди використовують це як визначальний комплімент, чи не так? Вона кльова дівка (...). Гаряча та розуміюча. Кльові дівки ніколи не зляться на своїх чоловіків, вони лише посміхаються з досадою і любов'ю. Ну, давай! Поливай мене брудом, я не проти, я ж кльова дівка». Резюмуючи, «кльова дівка» - це «своя» дівчина серед чоловічої компанії, вона розуміється або принаймні виявляє інтерес до стереотипно чоловічих гобі, займається з ним сексом, коли він захоче і намагається завжди бути конвенційно привабливою. Такою «кльовою дівкою» була Емі Данн до моменту зради її чоловіка.

Кльовою дівкою вважається і Мікаела Бейнс з «Трансформерів». Вона розуміється в автівках, але, як правило, одягнена у відвертий та сексуальний одяг, щоб задовольняти чоловічу аудиторію.

Найбільше під цей архетип підпадає архетип Коханця, бо цей образ створений для того, щоб задовольнити потреби чоловіка.

Архетип жінки в холодильнику.

Назву цьому архетипу дала Гейл Сімон після прочитання коміксу «Зелений ліхтар», де дівчина головного героя була вбита та розчленована, а її рештки вбивця поклав у холодильник. У коміксі акцентується увага на реакції головного героя і навіть не показують саму дівчину. Цей епізод наштовхнув Гейл Сімон на те, щоб скласти список персонажок, які були вбиті, позбавлені сили, покалічені і т.д. Такі персонажки існують не заради їхньої ж історії, а заради історії іншого персонажа (хлопця, чоловіка, брата, батька, сина і т.д.), аби він став сильнішим через травматичний досвід [defrosted].

Були закиди, що чоловіки теж часто помирають, проте редактор Джон Бартол опублікував невелику статтю під назвою «Розморожування мерців», де показує, що чоловікам притаманно зціляться, повертатись до життя з тією ж або навіть більшою могутністю [3].

Такою персонажкою є Гвен Стейсі з «Нова Людина-павук: висока напруга» - Пітеру Паркеру не вдається врятувати кохану, через що вона гине під час сутички героя із злодієм. Акцентується увага здебільшого на стражданнях головного героя, а не на сім'ї Гвен, хоча сім'я Стейсі за останні півтора-два роки втратила одразу двох членів сім'ї – батька Гвен та саму дівчину (до речі, є вирізана сцена з кінця фільму, де до Пітера на похоронах Гвен підходить його батько, який нібито загинув разом з дружиною багато років тому. Знову повторяється історія, про яку писав Джон Бартол – жінка гине, а чоловік повертається до життя).

Кохану втратив і Бетмен з «Темного лицаря» Крістофера Нолана. Проте смерть коханої Брюса Рейчел стала потрясінням одразу для двох чоловіків – для Брюса Вейна та Гарві Дента, який згодом стає злодієм. Смерть Рейчел мотивує Вейна стати сильнішим героєм, а Дволикого – безжальним карателем.

Жінка в холодильнику знову ж має спільні ознаки з архетипом Невинного, бо такі персонажки є другорядними і не несуть загрози для злодіїв, також з архетипом Коханця, адже вони є сенсом та коханням усього життя головних героїв, часом виступає архетипом Опікуна, бо персонажки можуть доводитись такою фігурою для чоловіків (як-от тітка Мей у «Людині-павуці: Кризь Всесвіт»).

ВИСНОВОК ДО РОЗДІЛУ II

Внаслідок змін у суспільстві, кіно та підходам до репрезентації різних людей в кінематографі, ми бачимо суттєві відмінності, як показували людей кіно 100 років тому і як показують зараз. Проте жіночі персонажі можуть заснованими на гендерних стереотипах чи такими, які показані через призму чоловічого бачення. Також через суттєву різницю скільки жіночих персонажів репрезентовані у сучасних фільмах і скільки чоловічих, є ризик того, наскільки різноманітними і прописаними є жінки у кіно. Через це з'явилися тести, якими перевіряють якість прописаності жіночих персонажів (часто ці тести хоча й не мають наукового підходу і можуть не так глибоко аналізувати фільми, проте вони підштовхнули до дискусій). Проаналізувавши класичні та авторські архетипи жінок у постмодерному кіно, можна дійти висновку, що історія та мотивація жіночих персонажів ґрунтується довкола чоловіка: жінки закохуються в них, спокушають, виховують, мстяться їм, допомагають (хоча всі основні дії належать чоловікам). Звісно, є персонажки, які мають іншу історію та мотивацію, проте вони наразі поступаються в поширеності вищезгаданим архетипам.

Ускладнюється репрезентація і глядацьким сприйняттям теж. Кінематограф не існує у вакуумі, бо залежить від реакції глядачів як із комерційного плану (чи збере фільм більше грошей, ніж було на нього витрачено), так і з плану сприйняття (чи буде фільм схвалений аудиторією). Наразі суспільство перебуває на порозі змін та прийняття нових реалій (як-от, представлення людей, які раніше були невидимими для суспільства: людей з інвалідністю, людей з психічними хворобами і т.д.) та намагається досягнути рівності між людьми (боротьба з расизмом, гомофобією, мізогінією, ксенофобією і т.д.). Очевидно, що процес все ще триває, тому досі існують суперечки та контраверсійні події. У світі кіно це також

відображається: через те, що русалку Аріель у римейку мультфільму «Русалонька» зіграла чорношкіра акторка, суспільство відреагувало різко і расистсько; або коли роль Доктора Хто перейшла до жінки, це теж викликало обурення.

Попри це, кінематограф та суспільство рухається у сторону позитивних змін і, можливо, у майбутньому буде доступний ширший спектр жіночих архетипів.

ВИСНОВКИ

Під час дослідження теми кваліфікаційної, було визначено що розуміється під терміном «архетип» і що в нього входить. Як зразок я використала юнгіанські архетипи Тіні, Самості, Аніми та Анімуса, Старця та Персони, а також похідні 12 архетипів, які засновані на базі вищезгаданих. Вони є універсальними і ці архетипи можна прослідкувати практично у всіх епохах та у всіх творах культури, тому вони є валідними для аналізу жінок в постмодерному кінематографі. При окресленні ознак постмодернізму було виявлено, що постмодернізм більш широко та яскраво занурюється в культуру та її продукти – у моєму випадку у кінематограф. Проте постмодерне кіно має схильність акцентувати увагу на зовнішньому вигляді та подачі історії (внаслідок цього постмодерне кіно страждає від ультранасилля або гіперболізації). Через те, що я працювала над аналізом власне жіночих архетипів, я послуговувалась методом гендерної рамки, себто вивчала чим жіноча гендерна ідентичність в кіно вирізняється і як це впливає на сприйняття персонажок суспільством. Також я врахувала феміністичні теорії кіно, до прикладу, Лора Малві вивчала «male gaze» (тобто «чоловічий погляд») і чим він відрізняється від жіночого. Лора Малві довела, що режисер-чоловік може впливати на образ жінки у стрічці і викривлювати його (сексуалізувати, ідеалізувати або романтизувати). Ця теорія має місце, адже при порівнянні зображенні одних й тих самих жіночих персонажів очима режисера та режисером може відрізнятись (як вищезгадана Наташа Романовф – персонажка франшизи «Месників». У фільмі Джосса Відона Наташа – сексапільна шпигунка, яка носить тісний костюм декольте і є романтичним інтересом, а у фільмі Кейт Шортленд Наташа вдягнута у зручніший костюм і займається визволенням інших шпигунок).

Якщо говорити про власне архетипи, то було проведено аналіз як класичних, так і авторських – розпочинаючи від Тіні, Самості та інших, закінчуючи *Manic Pixie Dream Girl* та Жінкою в холодильнику. Класичні архетипи жінок в постмодерному кіно мають тенденцію видозмінюватись у залежності від сюжету стрічки. Наприклад, Наречена у «Вбити Білла» є Великою Матір'ю, проте вона схильна до насилля у вигляді тортур чи навіть вбивства, що не підпадає повністю під цей архетип, проте її мета – а саме захистити дитину є цілком класичною. Такі зміни пов'язані і з ультра насиллям теж (загалом, всі стрічки Квентіна Тарантіно відомі своєю жорстокістю та неймовірною кількістю кровопролиття). Продовжуючи тему жорстокості, архетип Тіні у жіночому персонажі теж цілком нетиповий. Він цікавий тим, що його зло та жорстокість є не вельми очевидною і прямолінійною, як у Ліси з «Перерваного життя». Спершу вона викликає симпатію своєю відвертістю, хамовитістю і неприступністю, проте після черги жахливих і певною мірою огидних вчинків, Ліса відштовхує. Цікаво, що Ліса викриває потаємне не тільки чужих людей, а і в себе також.

Авторські ж архетипи, хоча й не мають ґрунтового теоретичного дослідження вже посіли певне місце в постмодерному кіно. Більшість архетипів, які я проаналізувала не є реалістичними, зазвичай вони є фантазією того, як чоловіки уявляють ідеальну жінку: як *Manic Pixie Dream Girl*, яка наче й несерйозна і витає у мріях, проте поділяє стереотипно чоловічі інтереси. Або ж Жінка в холодильнику, яка слугує натхненням та романтичним інтересом і приречена на трагічну смерть, що, як би це дивно не було, теж є мотивацією чоловіка на різні вчинки (помста, самовдосконалення та ін.). Існують і жіночі архетипи, які є наближенішими до реальних жінок – як *Cool girl* Емі Данн, яка стала «кльовою дівкою» не через своє бажання чи амбіції, а заради вдоволення потреб свого чоловіка, але з моменту його зради відразу скинула цю маску. Є інші персонажки, які лишаються кльовими дівками до кінця і нерідко вони сексуалізовані і покликані приваблювати не тільки персонажів, а й глядачів теж.

Проаналізувавши всі ці архетипи, я дійшла до висновку, що більшість жіночих архетипів (як класичних, так і авторських) засновані на обслуговуванні чоловіка – це може бути позитивне (наприклад, надихати його чи допомагати), так і негативне (помста чи покарання). Не так багато жіночих архетипів мають амбіції чи мрії пов'язані не з чоловіками, що є великим недоліком таких персонажок. Варто враховувати, що створення таких архетипів засноване не у вакуумі, а через ставлення та сприйняття жінок у суспільстві, адже досі поширені ідеї так званої традиційного устрою – жінка має доглядати за домом, дітьми і побутово обслуговувати чоловіка, доки чоловік приносить прибуток. Це шкідливо впливає і на зображення жінок в постмодерному кіно, але наразі розвивається фемінізм та феміністична теорія кіно і авторські теорії, які дозволяють ширше розглядати жіночих персонажів та надавати їм глибини.

Попри те, що жіночі архетипи в постмодерному не вельми різноманітні, вони розвиваються і дають надію, що в майбутньому глядачки матимуть змогу побачити персонажок, з якими можуть себе асоціювати.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Гуменюк О. Є. Психологія Я-концепції: Навчальний посібник. – Тернопіль: Економічна думка, 2004. – 310 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://dspace.wunu.edu.ua/bitstream/316497/7202/1/%d0%9e%d0%ba%d1%81%d0%b0%d0%bd%d0%b0_%d0%af-%d0%ba%d0%be%d0%bd%d1%86%d0%b5%d0%bf%d1%86%d1%96%d1%8f_%d0%ba%d0%bd%d0%b8%d0%b3%d0%b0_2004.pdf
2. Деркач Лариса. Трансформація подорожі міфологічного героя у структурі наративної моделі «Міста» В. Підмогильного. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dspace.nbuu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/11064/02-Derkach.pdf?sequence=1>
3. Дюрба Д.В. Особливості реалізації ініціаційного мономіфу в романі Дж. Керуака «Бродяги Дхарми». [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://repository.pdmu.edu.ua/bitstream/123456789/18308/1/Diurba_Osobl_yvosti_realizatsii.pdf
4. Ковтун Н. М. Архетип (Н. М. Ковтун) // Велика українська енциклопедія. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://vue.gov.ua/%D0%90%D1%80%D1%85%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BF_\(%D0%9D.%D0%9C.%D0%9A%D0%BE%D0%B2%D1%82%D1%83%D0%BD\)](https://vue.gov.ua/%D0%90%D1%80%D1%85%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BF_(%D0%9D.%D0%9C.%D0%9A%D0%BE%D0%B2%D1%82%D1%83%D0%BD))
5. Лисюк Наталя. Поняття архетипу в народній культурі. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/64a40c19-c1f7->

[43be-baae-bb216b1dc35d/content](https://old-zdia.znu.edu.ua/gazeta/VISNIK_42_8.pdf)

6. Постол А. А. Постмодернізм як суспільно-політична реальність. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://old-zdia.znu.edu.ua/gazeta/VISNIK_42_8.pdf
7. Скринник-Миська Д. М. Філософська (психоаналіз) та художня (модерн) інтерпретація буття людини: паралелі і колізії // Мультиверсум. Філософський альманах: Зб. наук. пр. – К., 2007. Вип. 64. – С. 72-81. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dspace.nbuu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/75017/07-Skrzynnyk-Myska.pdf?sequence=1>
8. Столяренко О. Б. Психологія особистості. Навч. посіб. – К.: Центр учбової літератури, 2012. – С. 20 – 22. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://filos.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/03/Psykholohia-osobystosti.-Stoliarenko-O.-B..pdf>
9. Філософський енциклопедичний словник / [авт.-уклад. В.І. Шинкарук, Є.К. Бистрицький, М.О. Булатов, А.Т. Ішмуратов, П.Ф. Йолон, Г.П. Коваadlo, А.М. Колодний, С.Б. Кримський, В.С. Лук'янець, В.В. Лях, В.А. Малахов, М.М. Мокляк, Л.В. Озадовська, Н.П. Поліщук, С.В. Пролеєв, Я.М. Стратій, В.Г. Табачковський, Н.В. Хамітов]. – К.: Абрис, 2002 - 742 с.
10. Шевченко З. В. Архетип // Словник гендерних термінів. Черкаси: видавець Чабаненко Ю, 2016. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://a-z-gender.net/ua/arxetip.html>
11. Bhabha Homi K.. The Location of Culture – Routledge, London and New York, 1994 – 285 с.
12. Booker M. Keith. Postmodern Hollywood: What's New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange – Praeger, 2007 – 240 с.
13. Bordwell David, Noël Carrol, та інші. Post-Theory: Reconstructing Film Studies – The University of Wisconsin Press, 1996 – 564 с.
14. Dead Men Defrosting [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

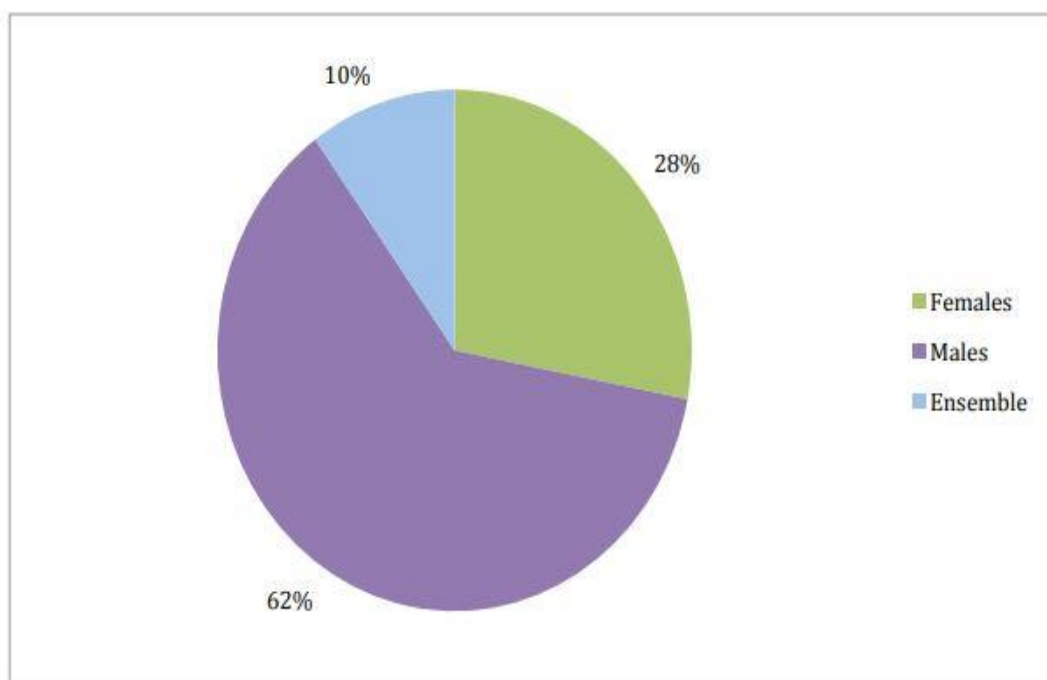
<https://www.lby3.com/wir/r-jbartol2.html>

15. Doane Mary Ann. Film and Masquerade: theorising the female spectator [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://eurofilmnyu.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/01/doane-film-and-the-masquerade.pdf>
16. Dr. Martha M. Lauzen. It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing U.S. Films of 2023 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2024/02/2023-Its-a-Mans-Celluloid-World-Report.pdf>
17. Eco Umberto. Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://davidharvey.org/wp-content/uploads/2019/11/david-harvey-blade-runner.pdf>
18. Eliade Mircea. Images and Symbols. - Sheed & Ward, 1961. – 189 с.
19. Eliade Mircea. The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History. - Harper&Brothers, New York, 1959. – 191 с.
20. Gormley Paul. New Brutality Film: Race and Affect in Contemporary Hollywood Cinema - Intellect Books, Bristol, UK, 2005 – 220 с.
21. Habermas Jürgen. The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve Lectures.- Polity Press, 1987 - 430 с.
22. Harvey David. Time and space in the postmodern cinema. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://davidharvey.org/wp-content/uploads/2019/11/david-harvey-blade-runner.pdf>
23. Hers; The Smurfette Principle [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html>
24. Jung Carl. Psychological Types, Volume 6. – Princeton University Press, Princeton, N.J., 1971. – 988 с.
25. Long-term patterns of gender imbalance in an industry without ability or level of interest differences [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://journals.plos.org/plosone/article/file?id=10.1371/journal.pone.0229>

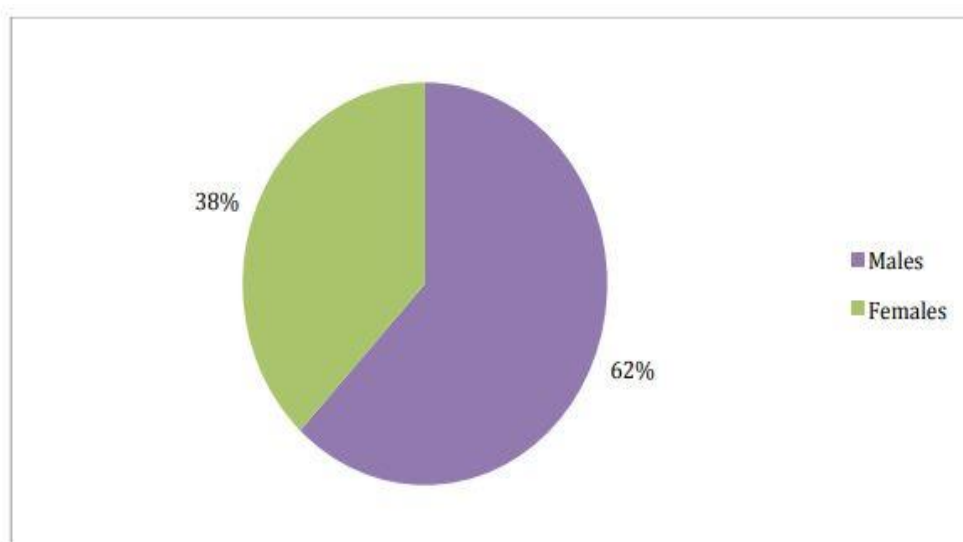
[662&type=printable](#)

26. Lyotard Jean-François. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. – Manchester University Press, 1984 – 135 с.
27. Malvey Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey%20%20Visual%20Pleasure.pdf>
28. Martindale Kathleen. Un/Popular Culture: Lesbian Writing After the Sex Wars - State University of New York Press, 1997 – 246 с.
29. Merawi Fasil. Habermas, Modernity and Postmodernism; A Philosophical Inquiry. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [file:///E:/ajol-file-journals_508_articles_98801_submission_proof_98801-6001-259573-1-10-20131216%20\(1\).pdf](file:///E:/ajol-file-journals_508_articles_98801_submission_proof_98801-6001-259573-1-10-20131216%20(1).pdf)
30. Miller-Roach Kattrina. Exploring Jungian archetypes as potential predictors of infidelity [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://core.ac.uk/download/pdf/288063257.pdf>
31. Norman Sibel Çelik. Postmodernist film: Cinematic genre. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/703689>
32. Sapkota Laxmi Prasad. Making Truth Laugh: Postmodern Irony and Parody in Umberto Eco's The Name of the Rose. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://elibrary.tucl.edu.np/bitstream/123456789/12697/1/Full%20Thesis%20286%29.pdf>
33. Scott Joan W.. Gender: A Useful Category of Historical Analysis [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <file:///C:/Users/%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D1%81%D1%8F/Documents/scott-gender.pdf>
34. The End Of Cinema As We Know It: American Film in the Nineties – New York University Press, New York, 2001 – 385 с.

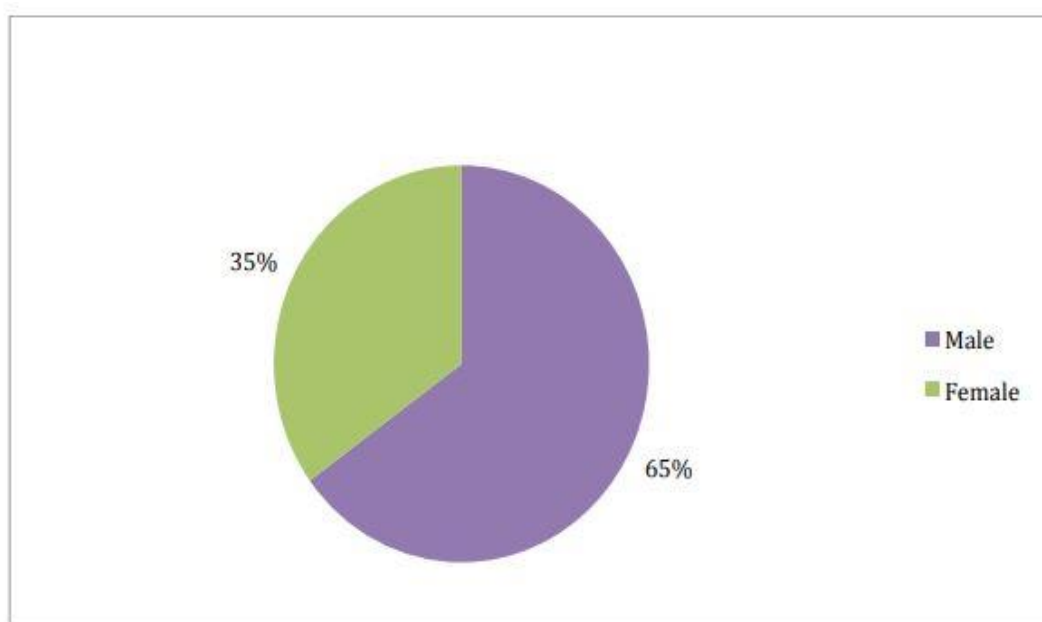
ДОДАТКИ



Додаток А. Відсоток найкасовіших фільмів з жінками, чоловіками та інших в головних ролях (статистика Марти Лаузен («It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing U.S. Films of 2023» [16])



Додаток Б. Відсоток жінок і чоловіків у головних ролях у найкасовіших фільмах [16]



Додаток В. Відсоток жінок і чоловіків у ролі персонажів, що розмовляють, у найкасовіших фільмах [16]