

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВ**

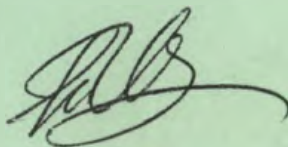
Савченко-Шагінян Тетяна Леонідівна

УДК 008.009:008.001.8:008"312"

**«ЖІНОЧА» КІНОРЕЖИСУРА В ГЕНДЕРНОМУ АСПЕКТІ
КУЛЬТУРОТВОРЧОСТІ**

26.00.01 – теорія й історія культури

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата культурології



Київ – 2010

Дисертацією є рукопис

Робота виконана в Київському національному університеті культури і мистецтв,
Міністерство культури і туризму України, м. Київ

Науковий керівник доктор філософських наук, професор, **Безклубенко Сергій Данилович**, Інститут культурології Академії мистецтв України, провідний науковий працівник

Офіційні опоненти:

доктор філософських наук, член-кореспондент Академії мистецтв України
Чміль Ганна Павлівна, Голова Державної служби кінематографії міністерства культури і туризму України

кандидат мистецтвознавства, доцент **Зубавіна Ірина Борисівна**, Київський національний університет кіно і телебачення ім. І. Карпенко-Карого, професор кафедри кінознавства

Захист відбудеться «22» квітня 2010 р. о 14.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.807.02 у Київському національному університеті культури і мистецтв (01133, м. Київ, вул. Щорса, 36)

З дисертацією можна ознайомитися у науковій бібліотеці Київського національного університету культури і мистецтв (01133, м. Київ, вул. Щорса, 36)

Автореферат розісланий «20» березня 2010 р.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження визначається увагою суспільства до так званої «гендерної проблематики»: місце жінки в сучасному суспільстві, її участь в економіці, політиці та інших галузях суспільного життя. Знаковим у цьому відношенні є Указ Президента України Указ від 26.07.2005 № 1135/2005 «Про вдосконалення роботи центральних і місцевих органів виконавчої влади щодо забезпечення рівних прав та можливостей жінок і чоловіків», пункт четвертий якого наголошує: «Встановити, що посадові особи центральних та місцевих органів виконавчої влади несуть відповідно до законодавства персональну відповідальність за невиконання покладених на них обов'язків щодо забезпечення рівних прав та можливостей жінок і чоловіків».

Не можна не помітити існування цієї ж проблеми і в сфері мистецтва – насамперед, кінематографа: адже це один з найбільш соціальних видів мистецтва.

Гендерна проблематика в галузі мистецтвознавства на Україні до теперішнього часу залишається відкритою. Традиційне мистецтвознавство не знає поділу будь-яких видів мистецтва за «статевою ознакою», критеріями розділення визначаються інші аспекти, наприклад – національний. Однак, кожен з нас живе, діє, мислить, відчуває, не як своєрідна абстрагована природно-соціальна одиниця, але завжди як чоловік та жінка. Природно очікувати, що й твір мистецтва, створений представником тієї чи іншої статті, буде мати відбиток і цієї особливості його творця. І, хоча ця проблема стосовно кіномистецтва до сих пір не піднімалась, заперечувати реальне існування проблеми чоловічого та жіночого «начал» у мистецтві навряд чи коректно. Намаганням віднайти підходи до вирішення цієї проблеми і зумовлений вибір теми дослідження.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційна робота є складовою цільової комплексної програми наукових досліджень Київського національного університету культури і мистецтв «Трансформаційні процеси в культурі та мистецтвах України» (Державний реєстраційний № 01071009539) і виконана згідно з планом наукової роботи кафедри культурології.

Об'єктом дослідження є гендерний аспект художньої творчості в кіномистецтві.

Предметом дослідження – особливості «жіночої» кінорежисури.

Метою дослідження є з'ясування гендерних особливостей творчості в кіномистецтві, зокрема «жіночої» режисури у кіно.

Ця мета передбачає вирішення таких завдань:

- узагальнити існуючу літературу з даної проблематики;
- виявити і проаналізувати кінотвори жінок-кінорежисерів різних країн та соціально-економічних устроїв життя;
- з'ясувати особливості «жіночої» режисури у найбільш типових її рисах.

Методологія дослідження Відповідно до завдань в дисертаційній роботі застосовано: метод аналізу і синтезу для узагальнення даних, отриманих з

історичної, філософської, соціологічної літератури; порівняльний метод, що дає можливість виокремити найбільш характерні риси того чи іншого кінематографічного матеріалу, створюючи відповідну гендерну диференціацію; історико-хронологічний метод для розкриття понять «гендер», що передбачає конкретно-історичний аналіз змісту поняття і пов'язаної з цим проблематики, його історичного й соціально-культурного розгортання.

Біографічний метод застосовувався при виявленні суб'єктивної детермінації особливостей художньої творчості митців.

При аналізі візуального матеріалу використаний іконографічний метод.

Дослідження також ґрунтується на принципах об'єктивності, системності, логічності.

Джерельною базою дослідження є фільми жінок-режисерів європейської та радянської кінематографічних шкіл, мемуарна та біографічна література.

теоретичною основою дослідження стали ідеї, сформульовані в працях істориків та теоретиків кінематографа, статтях вітчизняних і зарубіжних критиків, що стосуються цієї проблематики, художня, мемуарна та епістолярна література, а також наукова література з психології, соціології, філософії.

Наукова новизна дисертаційної роботи визначається тим, що в ній:

- вперше у вітчизняному мистецтвознавстві порушується проблема експлікації гендерного аспекту художньої творчості в кінематографі, зокрема, виявлення особливостей «жіночої» кінорежисури;

- розроблено методологію гендерного аналізу творів кіномистецтва;

- на основі порівняльного аналізу кінострічок зарубіжних і радянських жінок-режисерів з'ясовано спільні риси їх творчості і визначено особливості, які полягають зокрема в тому, що:

- а) жіноча *емоційність* накладає значний відбиток на художню творчість і дає підстави стверджувати, що саме вона є найбільш характерною рисою «жіночої творчості»;

- б) яскрава деталізація в зображенні характерів, причинно-наслідкових зв'язків у відтворених подіях, акцентування психологічних мотивів є основними рисами «жіночого кінематографу»;

- в) проблематика «жіночої творчості» перш за все лежить у площині соціально-психологічній сфері, що дає підставу екстраполювати висновки щодо особливостей «жіночого» кінематографа на інші галузі мистецтва.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що його основні положення та висновки можуть бути використані як методологічна база у процесі підготовки кіномистецьких кадрів, посприяти подальшому підвищенню наукового рівня художньої критики, а також піднесенню культури глядацького сприйняття мистецьких творів, зокрема кіно і телебачення. Матеріали і результати дослідження можуть бути використані в навчальному процесі.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження обговорювалися на засіданнях відділу кіно і телебачення Інституту

мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського та кафедри культурології Київського Національного університету культури і мистецтв, оприлюднювалися на науково-практичних конференціях в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського.

Основні положення та висновки дисертаційного дослідження опубліковані у п'яти авторських статтях у фахових виданнях.

Структура дисертації обумовлена метою дослідження та логікою викладу його результатів і складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та фільмографії.

Загальний обсяг дисертації – 183 сторінки, у тому числі список використаних джерел і літератури (185 найменувань). Обсяг основної частини – 167 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

У **Вступі** обґрунтовується актуальність обраної теми, формулюються мета, завдання, об'єкт, предмет, методи дослідження, наукова новизна та практичне значення отриманих результатів, подаються відомості про їх апробацію.

У **першому Розділі дисертації – «Гендерний аспект творчості як предмет наукового дослідження»** – викладаються результати аналізу історії гендерної проблематики в мистецтві, уточнюються ключові поняття дослідження, характеризуються основні концепції.

Поняття «гендер» увійшло у науковий вжиток порівняно недавно.

«Гендер» – gender (лат.) – сукупність соціальних та культурних норм, їх суспільство спонукує дотримуватись людям, в залежності від їх біологічної статі («sex» – лат.) Саме не біологічна стать – чоловіча або жіноча – а соціокультурні норми визначають психологічні властивості, моделі поведінки, сферу діяльності, професії жінок та чоловіків тощо. Таким чином, гендерний підхід базується на ідеї, що важливі не тільки біологічні або фізичні розбіжності між чоловіками та жінками, але й те культурне та соціальне значення, яке надає суспільство цим розбіжностям.

У 90-х роках позаминулого століття в Сполучених Штатах Америки почали активізуватися громадські рухи жінок, спричинені їх недоволенням своїм соціальним статусом. Проблема ролі жінки в суспільстві віддавна хвилювала багатьох діячів науки і мистецтва, однак лише на початку XX століття жінки одержали право голосу, можливість підписуватися своїм власним іменем під літературними та науковими працями і домоглися того, щоб громадськість до них прислухалася. Проте лише у другій половині XX сторіччя «гендерна проблематика» набуває яскраво виражених рис.

У ході дослідження виявлено, що півстолітній розвиток «гендерної проблематики» зумовлений виразним соціально-культурними факторами і представлений чотирма визначними етапами.

Перша стадія розвитку гендерних досліджень у США (кінець 1960-х – 1970-ті рр.) характеризувалася зусиллями, спрямованими на створення відповідної галузі академічних знань. З'ясування місця жінок у суспільстві та значення їхньої праці вперше заявило про себе в рамках таких традиційних сфер культури як література, історія, філософія, соціологія, психологія тощо. Несправедливо забуті праці жінок були опубліковані і почали використовуватися в навчальному процесі, а вчені стали пов'язувати теми своїх досліджень із проблемами гендера. Незабаром стало ясно, що принцип «просто додай жінку» (механічно включити в дослідження також дані про жінок) себе не виправдував – він був не в змозі надати повноцінної картини життя жінок та окреслити специфічність їхнього наукового, методичного, мистецького підходу.

Другий етап (80-ті рр. минулого сторіччя), позначений впливом фемінізму, визначається більш поглибленим вивченням даної теми та інтеграції її практично у всі галузі наукових досліджень та освіти. Численні програми, спецкурси у вищих навчальних закладах, навчальні посібники створювалися для більш глибокого з'ясування даної проблеми, щоб надалі жінка та її діяльність не були «аномальною виноскою», а стали повноцінним, гідним щільної уваги і всебічного вивчення предметом. Наукова термінологія офіційно поповнилася такими термінами, як «гендер», «гендерні забобони», («гендерна дискримінація», «фемінологія») і багатьма іншими. Варто відзначити, що на той час припадає більш поглиблене вивчення соціального статусу жінки, при цьому власне жіночій творчості ще не приділялася належна увага.

Приблизно з 90-х рр. починається третій період розвитку гендерних досліджень, що характеризуються детальністю вивчення і появою різноманітних концепцій, які загалом виявляють тенденційність до зближення з «теорією меншин» – сексуальних, національних, класових, расових тощо. Феміністична думка тепер заперечувала есенціалізм, характерний для визначення категорії жінка, і концептуалізувала множинні ідентичності жінок, враховуючи, в тому числі, й освіту, досвід рас, етнічних груп, соціальних шарів і сексуальних орієнтацій.

Останній, четвертий етап розвитку гендерних досліджень охоплює кінець минулого століття – початок нинішнього. Глобалізація, що набирає силу, стає вихідним пунктом для розвитку і поглиблення даних досліджень. Береться до уваги досвід не якоїсь окремої країни (Сполучених Штатів або Європи), але усього світу. До розвитку феміністичних теорій включаються представниці з країн Латинської Америки, Африки, Східної Європи. Численні освітні програми, конференції, семінари сприяють обміну досвідом і вирішенню проблем розвитку родини, роботи, біженців, сиріт. Жінки беруть активну участь у соціально-політичному й економічному житті країн і виходять на лідируючі позиції в багатьох галузях науки і мистецтва.

Особлива увага приділяється таким темам, як гендерна ідентичність і репрезентації, конструкції маскуліності і фемінності в міжнародному масштабі;

родина, право і мінливі дискурси гендера; гендер і простір; концепції сексуальності; теорії «іншості» (queer theory); робота й освіта; насильство і порушення прав; феміністський рух і феміністська теорія.

Подібне поглиблення та розширення тематики, до якої колись ставились скептично, відкриває нові обрії досліджень і можливості розуміння й переосмислення багатьох нині існуючих концепцій та «правил» не тільки в соціально-політичній сфері, але й у мистецтві. Аналіз засвідчує, що у зв'язку з новизною і «молодістю» проблеми дослідження гендерного фактору стосується переважно соціально-політичної й економічної сфер, а сфери культури і мистецтва поки що залишаються в тіні.

Аналіз літератури з гендерної проблематики, зокрема висвітлення здобутків жінок у сфері культурних цінностей людства, демонструє наявність в художньому творі специфічно жіночих особливостей – «жіночого духу», що пронизує художній твір. Однак спеціальних досліджень наявності гендерних ознак в мистецьких творах досі не було, цей аспект гендерної проблематики залишається відкритим.

Виявити специфічні жіночі та чоловічі риси у творі можливо за допомогою певних критеріїв, за які автор пропонує взяти узагальнений психо-емоційний соціальний образ «чоловіка» та «жінки», який конструюється на основі аналізу широкого спектру наукової та художньої літератури з питань психології, соціології та біології особистості.

Загалом вони характеризуються в такий спосіб: найважливішими характерологічними рисами «чоловіка» є те, що пізнання світу здійснюється ним за допомогою логіки та понятійного аналізу. Його мислення здатне до узагальнень в абстракціях, тим часом, як сфера почуттів та переживань йому здається недостатньо показовою. Чоловіком керує необхідність дії, боротьби, досягнення мети та подолання перешкод, в чому він знаходить втіху. Він – домінує, рішуче діє, йому властивий чіткий, холодний та тверезий, раціональний розум. Творчість, суспільна діяльність є суттєво чоловічими рисами.

Характерологічні риси «жінки» в деякому розумінні протилежні чоловічим. Об'єктивна реальність у жінки підвладна «логіці почуттів», вона не любить доводити та логічно впевнювати. Інтелектуальне сприйняття дійсності в неї замінено на емоційне. Абстрактні науки, що підкоряються логіці (філософія, математика, фізика), не надто цікаві для неї. Жінка надає перевагу власним суб'єктивним уявленням перед абстрактними; узагальнене та логічне для неї тим більше чужорідне, чим більше вона – Жінка: «жінці притаманне життя без контролю розуму» (П. Флоренський). Соціальні контакти вона намагається звести до власних відносин, тому соціальна активність не надто близька її природі.

Порівнюючи найбільш важливі для нашого дослідження узагальнені характерологічні риси «ідеалізованих» чоловіка та жінки з тим, що ми спостерігаємо у житті, можливо побачити, що в *реальних* чоловіках та жінках ці риси зустрічаються змішаними в різних пропорціях. Саме цю психологічну,

емоційну, поведінкову, соціальну бісексуальність в індивідуумах обох статей відкрили та науково-філософськи обґрунтували О. Вейнінгер та В. Розанов. Узагальнені «психо-соціальні образи» чоловіка та жінки й стали методологічною базою для дослідження кіномистецтва в тендерному аспекті.

У другому Розділі дисертації – «Феміністичне кіно Німеччини та Італії» – аналізується творчість Лені Ріфеншталь та Ліліани Каванні. Парадокс полягає в тому, що Ріфеншталь набула репутації ідеолога нацизму, хоча це йшло врозріз з його ортодоксією, яка відводила «слабкій статі» доволі скромну суспільну роль (Kirche, Kuche, Kinder).

У своїх стрічках Ріфеншталь тяжіла до пошуків образу ідеальної людини, у чому проявились, з одного боку, чоловіча схильність до авторитарності, домінування, з іншого, – її жіноче прагнення знайти для себе опору – сильного партнера. Це простежується з перших її стрічок, у яких Ріфеншталь виступала як актриса (йдеється про так звані «гірські» картини відомого режисера Арнольда Франка), до останнього режисерського фільму «Нубійці као».

У центрі сюжету найбільш вражаючого фільму Ріфеншталь «Тріумф волі» – три головних образи: *образ «надлюдини»* (Гітлера), *образ мас* (німецького народу), і *образ Німеччини* як лона перших двох. Кадри, де з'являється Гітлер, пафосно виражають ідею «надлюдини», сильної особистості, одержимої волею до влади. Але культ вождя у Ріфеншталь серйозно ускладнений відтворенням *образу мас*. Призначення останнього – стати тим злитно-колективним началом, що втілює єднання нації і вождя. Камера ніби не навмисно вихоплює з юрби однакові скам'янілі обличчя, які з надією і фанатизмом дивляться на свого кумира.

Але найбільш важливий у стрічці третій ключовий образ – Німеччина. Саме в ньому особливо відчувається, що режисер картини – жінка. Жінка, мати, «охоронниця вогнища», знаком якого у фільмі виступас не будинок, а вся батьківщина. З ніжністю, любов'ю і спостережливістю, з якими тільки мати здатна дивитися на своє дитя, демонструє нам режисер свою країну. Свою Німеччину. Коли Німеччина ще спить, камера з жіночою проникливою пильністю показує рідну країну, дім, у якому тихо і мирно сплять її діти – діти Німеччини, німці. Показові, витримані в тому ж ключі, кадри з дітьми, їх обличчями, щасливими і життєрадісними, що символізують апофеоз любові батьківщини до своїх чад.

У наступній картині Ріфеншталь «Олімпія» (1936) ми знову зіштовхуємося з такою ж материнською любов'ю жінки-режисера до своєї країни, до свого народу. У «Олімпії» ми бачимо образ Німеччини – країни, що дала притулок представникам більшості країн світу на час Олімпійських ігор. Німеччина-матір збрала у «гніздечку» своїх улюбленців – ідеальних, фізично бездоганих людей.

Дисертантом доводиться думка про те, що таке, ніби «надполітизоване» бачення стрічок режисера дозволяє дещо переосмислити її роботи, ніби «пом'якшити» приписуваний (небезпідставно!) їй пронацистський підтекст аналізом кадрів, просякнутих суго жіночним началом.

У дисертації розглядаються і фільми іншої жінки-режисера – Ліліани Каванні, у яких, подібно до стрічок Ріфеншталь, наполегливо шукали профашистську орієнтацію, але цей аспект, – навіть якщо він там і є, – не може вичерпно охарактеризувати стрічки італійки. Її фільми ще більш яскраво, ніж фільми Ріфеншталь, репрезентують жіночу модифікацію європейського кінсματοграфа епохи тоталітаризму. Тому в реферованій дисертації її творчість проаналізована більш докладно.

Про картину «Нічний портъє» чимало сказано і написано. Однак обраний ракурс дослідження дозволяє знайти в ній риси, на які досі не зверталось належної уваги. У дисертації наведено мотиви, за якими зі стрічок Ліліани Каванні («Франциск» – 1988, «Берлінський роман» – 1985, «По той бік дверей» – 1982, «Шкіра» – 1981, «По той бік добра і зла» – 1977 і «Нічний портъє» – 1974) для дослідження була обрана саме остання.

Фільм задумувався як «лівий», антифашистський. І перед зйомками ні Ліліана Каванні, ні хтось інший із знімальної групи не припускав, що у стрічці політика посяде другорядне місце, поступившись зображенню почуття пристрасного кохання, що охопило душі ката і жертви. Але саме цей аспект став провідним і зробив картину «жіночою». Адже саме жінкам більш властиво сприймати світ крізь призму почуттів і пристрасей, що «витискують» (почасти це простежувалося на прикладі Лені Ріфеншталь) усе інше, включаючи і політико-ідеологічну сферу, на другий план. «Нічний портъє» – це своєрідний судовий процес. Процес, на якому підсудні – усі персонажі картини, а суддями виступають совість і минуле героїв. А в центрі процесу – кохання, що є адвокатом в «очах глядача».

І воно, кохання, як і в будь-якій жіночій картині, стає в «Нічному портъє» усеперамагаючою, істинно пафосною силою, наділеною справді трагічною напругою, і у підсумку дає цій любові можливість восторжествувати завдяки високій постизації цього почуття, нехай з чималою часткою суто жіночої сентиментальності (не властивої чоловікам). І як би не прагнула режисер вирішити для себе проблеми нацизму чи тоталітаризму, ката і жертви, «Нічний портъє» – все ж картина про любов. Про кохання, по-жіночому побачене і художньо-кінематографічно інтерпретоване.

Третій Розділ дисертації – «Особливості художньої рефлексії в творчості жінок-режисерів радянського та пострадянського кінематографа» – присвячений аналізу творчості найбільш яскравих жінок-режисерів даного періоду Кіри Муратової і Лариси Шенітько. Вибір персоналії пояснюється тим, що, на думку дисертантки, фільми Динари Асанової, Алли Сурикової і Тегяни Ліознової, при усій своїй неординарності, не вносять істотних корективів у ті уявлення про своєрідність «жіночого» кінематографа, що дає аналіз стрічок Кіри Муратової та Лариси Шенітько.

У процесі розгляду фільмів такої неординарної творчої особистості як Кіра Муратова, дисертантку в першу чергу зацікавила захопленість режисера такою

«нежіночою» темою, як смерть. Екзистенціальна смерть, яскравою виразницею ідей якої стала Симона де Бовуар («Така легка смерть»). Суперечливість фільмів цього режисера полягає у тому, що жінка, мати, яка волею природи дарує нове життя, наділяється демонічними, руйнівними, ніяк не жіночними рисами. Виникнення цієї неординарної тенденції, її розвиток від фільму до фільму, від героїні до героїні, з кульмінацією у «Трьох історіях», і простежується в дисертації.

У «Кіриних» історіях жінка перебуває в епіцентрі всіх колізій, чоловік же – на їх периферії. У «Коротких зустрічах» (1967) і «Довгих проводах» (1971) герой фізично відсутній, знаходиться за рамками кадру. У «Переміні долі» (1987) основні персонажі – чоловіки, що відійшли у небуття, у пролозі «Астенічного синдрому» (1989) героїня прощається зі своїм чоловіком на цвинтарі, а в основному ж сюжеті фільму герой існує скоріше віртуально. Жіночий же образ пройшов через такі численні перевтілення, що між героїнями першого й останнього фільму К. Муратової, здається, простяглася нездоланна прірва.

Художньо-філософське підґрунтя всіх стрічок режисера «впливає» з екзистенціалізму – одного з основних філософських напрямків у післявоєнній Європі. Саме ж відтворення образів персонажів пов'язується з прийомами психологічного реалізму, що по-своєму вимальовують мереживо примхливої природи муратівських героїнь.

Усупереч тому, що муратівська постика надзвичайно гнучка і дає підстави для різноманітних її тлумачень, на погляд автора дисертації, у ній існують безсумнівні яскраво виражені складові. Наприклад, глядачеві постійно демонструється байдужість до соціальних проблем і великий інтерес до внутрішньої природи людини, до незбагненного руху каламутних потоків підсвідомості. Цей інтерес від фільму до фільму розпалюється і вибухає в «Трьох історіях» відвертими метафорами, що ілюструють згубну агресивність нашої природи і, більш того, нездоланий потяг до убивства. Сама Муратова неодноразово повторювала, що їй іноді хочеться когось убити, у чому ми знов маємо можливість спостерігати чоловічу рису, тому що вбивати жінка за своєю природою не здатна, оскільки вона має давати життя. Це хочеться вбивати «чоловікові», що в ній живе.

Убивство, зіткнення зі смертю в її картинах розглядаються як вчинки, що відкривають людині очі на саму себе і дають їй можливість нарешті вирватися з накладених на себе пут. Саме в такому екзистенціальному ракурсі з'являється внутрішній світ героїнь режисера, а еволюція жіночих образів фільмів перебувального і пострадянського періодів йде від жінки-хижака до жінки-смерті, що обґрунтовується у третьому розділі дисертації.

Крізь жіночі образи фільмів К. Муратової, що були виписані легкими дрібними імпресіоністичними штрихами, знов виразно «проглядає» «чоловік». Так Валентина Іванівна в «Коротких зустрічах», Євгенія Василівна в «Довгих проводах», Офелія в «Трьох історіях». Кожна з них по-чоловічому агресивна і

виступає ще одною сходяючою в еволюції жорстокості і неприборканого свавілля героїнь. І якщо в перших картинах Муратової жорстокість ще не так відчувалася, будучи завуальованою побутовими деталями, але не настільки, щоб її не помітити, то в картинах другого періоду жорстокість набуває яскравих, ледве не гротескних рис. Режисер, уподібнюється патологоанатомові, що розтинає душу людську в пошуках причини втрати почуттів. Кіра Муратова не боїться загибелі душ своїх персонажів, а в останніх фільмах і їх фізичної смерті. Режисер немов загіпнотизована феноменом зникнення і метанням душ своїх героїв.

Вдивляючись у такий неординарний талант жінки-режисера, у чомусь твердий і безжалісний, особливо якщо взяти до уваги останні її роботи, автор дисертації дозволяє собі порівняти її творчість з картинами І. Босха і Ф. Гойї – творами безумовно геніальними, але позначеними звабливо-відштовхуючою красою.

У дисертації автор виокремлює два періоди в розвитку режисера, відштовхуючись насамперед від характеристик і специфіки образів головних героїв.

Картиною «Пізнаючи білий світ» (1978) закінчується перший період творчості режисера і пошук жіночих образів. Люба – героїня цього фільму – була останньою спробою К. Муратової побачити жінку м'якою і люблячою, а не по чоловічому жорстокою і власницьки-владною. На цій картині, незважаючи на її несхожість на попередні, закінчується той етап творчості, у якому жінки ще зберігали риси матері-охоронниці домашнього вогнища, хоча риси жінки-мучительки вже намічалися.

Починаючи з Валентини Іванівни («Короткі зустрічі») і Євгенії Василівни («Довгі проводи») Муратова з кожним фільмом послідовно виліплювала образ норовливо-жорстокої представниці слабкої статі. Надя ж і Люба – лише перший досвід, що несе на собі печать часу, його веління, але на Любі коло немов замкнулося. Більше Муратова не поверталася до зображення характерів простих російських жінок.

Перше, на що звертає увагу автор дисертації, приступаючи до аналізу другого періоду творчості режисера (пізніше це стане безроздільно домінуючим), – тема смерті. По суті саме вона є головним персонажем (картини «Серед сірого каміння») – і всі події розгортаються навколо неї. Люди ж нагадують слухняних маріонеток, керованих холодною рукою «ляльководи».

Згодом смерть буде займати, по суті, весь екранний простір, створений Кірою Муратовою. У кожному фільмі вона немов би відшліфовує образ «жіночої постаті з косою».

З «Астенічного синдрому» (1989) режисер остаточно розлучається з психологізмом, виключно жіночим інструментом художнього дослідження, і утверджує естетику поетичного тропу, міфу, маски. Відповідно змінюються і жіночі персонажі, у яких шукати *характери, типи, особливості психологічного нюансування* – марна справа. «Жінки Муратової» – це фантоми, лиховісні і, разом з тим, жалюгідні ляльки.

Ми стаємо свідками стрибка художника в нову для неї стихію, у якій тьмяно проглядались незвичні ще для нас ігрові пасажі постмодерну.

Тепер на екрані – не екзистенціальні жінки, що воюють з усім світом, а скоріше абсурдні, виліплені уявою Муратової потвори в жіночій подобі, потвори тому, що вони бавляться смертю, як діти вогнем. І кожна з них несе, певно, риси свого творця. Це ніби відгомін 60-х років – створення на екрані свого alter ego. І якщо в перший період її творчості ми бачимо жінку, що шукає себе, що ставить собі безліч пугань, то другий період «ховає» від нас образ автора. Гендерний аналіз творчості К. Муратової доводить, що з тим, як визрівав талант, в її особистому характері все більш слабшає «жіночий дух», уступаючи місце «чоловічому», який дедалі читається в образах героїнь її фільмів.

Стосовно естетико-аналітичного підходу до творчості К. Муратової, то, охоплюючи усю її творчість «одним поглядом», можна сказати, що найважливіша її риса – перехід від «модерністських» шукань шістдесятих до естетики постмодернізму.

Наскрізним мотивом стрічок Кіри Муратової увесь час залишається смерть. Але, якщо в ранніх її фільмах він тільки «вгадується», приховано пульсує в загальній тональності стрічок, діалогах, окремих деталях зображувального ряду, то починаючи зі стрічки «Серед сірих каменів» (1983) смерть стає лейтмотивом сюжету, а в останніх роботах – («Три історії», 1997 і «Другорядні люди», 2000) перетворюється у домінантне начало. Жіночий персонаж у процесі своєї еволюції в кінематографічному доробку Кіри Муратової набув виразних рис «Жінки з Косою». І не випадково – адже смерть неосмінно асоціюється з жінкою. Ідеальним же втіленням цього образу стала, на думку автора дисертації, героїня стрічки «Три історії» – Офелія.

При різючих змінах домінантних мотивів залишається константа – рука великого майстра з талантом неабиякого масштабу, але все-таки жіночого складу. Складу, що дає про себе знати на всіх рівнях, від проблеми фільму до його героїв, включаючи по-жіночому імпульсивні зміни в усьому – і у творчо-методологічних настановах, і в естетико-стилістичній фактурі кожної зі стрічок.

Інший аспект, інший вимір «жіночності» являє творчість кінорежисера Лариси Шепітько.

Лариса Шепітько, «дитя війни», стала породженням і діячем тієї дивної творчо-плідної пори, якою прийнято вважати 60-і роки. Їх дух є наскрізним для неї, як і для Кіри Муратової, Андрія Тарковського, Елема Климова, Динари Асанової; він виразно простежується у потягу до романтизму, емоційності і яскравій виразності авторського «я». Особливо відзначається в дисертації те, що Ларису Шепітько не тільки ніколи не залишало, але йшло ніби по висхідній, прагнення досягнути феномен зрадництва. Заявляючи про себе своєрідним пунктиром, воно стає, так би мовити, «суцільною лінією» в останньому її фільмі («Сходження»).

Але не одні лише 60-і роки підготували феномен Шепітько. Величезну роль у його формуванні зіграв учитель, почерк якого простежується як у ранніх фільмах режисера («Спека», 1963), так і в останньому – «Сходженні»: Олександр Довженко, який у юній дівчині, що прийшла в його майстерню, проникливо вбачив майстра, який зможе не тільки зрозуміти поезію свого вчителя, але і продовжити його пошуки і звершення в іманентному для нього світопочуванні.

Зрадництво, як один із найтемніших і найстрашніших злочинів проти (насамперед) совісті, впродовж багатьох століть з огидою і жахом сприймається людством. І особливо чутливі до нього саме жінки. Кому ж, як не жінці, братися за таку гостру і болісну тему?

Що конкретно спонукало Ларису Шепітько вдатися до художнього дослідження феномену зради, сказати важко. Можливо, певну роль у цьому відіграли гнітючі враження «воєнного дитинства», можливо загострений інтерес режисера до біблійних мотивів (навіть у ту пору, коли вони були «не на часі»), а серед них відоме місце посідає «юдине сім'я». Та справа, з рештою, не в цьому. Фактом залишається, що практично в кожній екранній роботі режисера ми спостерігаємо духовний пошук, прагнення усвідомити суть душі людської і поділитися своїми відкриттями та роздумами з глядачем. «Спека» (1962), «Крила» (1966), «Батьківщина електрики» (1969), «Ти і я» (1971) – у кожній з цих картин режисер «шукала себе», свою головну тему в мистецтві, шукала часом тремтливо і щиро, суто по-жіночому.

Усі ці картини Шепітько позначені тими почуттями, тим настроєм, які звичайно називають сентиментами з незмінною їх адресованістю «слабкій статі». Небажання відступатися від них разом із намаганнями по-чоловічому «перекувати» себе – при відсутності навіть тіні сльозливості, при, так би мовити, «суворо стиснутих щелепах» – і визначили, як це не парадоксально, найбільш «нежіночий», але *жіночий* за своєю суттю, за своїми глибинними джерелами кінематограф Лариси Шепітько.

Найбільш довершеним втіленням саме такої його «генетики» вважається фільм «Сходження» (1976).

«Проскціюючи» сюжет картини на своє життя, «пропускаючи його через себе», режисер створила досить жорстку «чоловічу» повість з, так би мовити, «жіночим» її стрижнем. Саме з останнім пов'язано яскраве і безкомпромісно різке протиставлення Добра і Зла (чесності і підлості, жертвовності і зрадництва), уособлене в образах Сотникова і Рибак. Василеві Бикову – автору літературної основи фільму, як чоловікові, «мужчині», властивий більш гнучкий підхід до обох характерів. Він не педалює ті чи інші риси характеру своїх героїв, а, навпаки, показує всю складність і суперечливість, властиву їм, їх переплетення, неможливість різко розділити їх на біле і чорне. Лариса Шепітько відмовляється від напівтонів і розгортає насичене християнською натхненністю співпереживання всій муці «сходження». І глядач не може не вловити у фільмі гострого і по-жіночому чуйного болю, як і мудрого материнського, застереження

для кожного з нас: уважніше прислухайся до своєї душі і назавжди запам'ятай, що гріх зрадництва – один із найтяжчих і неспокутних.

Фільм «Сходження» (останній, на жаль), став неоціненним внеском Лариси Шепітько у світовий кінематограф, зокрема у його «жіночу скарбницю».

ВИСНОВКИ

Підводячи підсумки проведеного дослідження, автор дисертації доходить таких висновків:

1. Аналіз літератури кількох наукових напрямів: психології, філософії, соціології – свідчить про варіативність методологічних підходів до проблеми гендеру, неоднозначність і навіть провокативність окремих позицій. Останнє особливо відноситься до робіт психологів, передусім психоаналітичного спрямування, а також до позицій, висловлених відомими літераторами, філософами (О. Вейнінгер, В. Розанов, І. Кон).

Згідно з цими уявленнями, чоловіче начало характеризується тим, що світ чоловік пізнає за допомогою логіки та понятійного аналізу; ним керує необхідність дії, боротьби, досягнення мети та подолання перешкод. Чоловік домінує, тому йому властиві рішучість, а також чіткий, холодний та тверезий, раціональний розум.

Відповідно, «жіноче начало» відрізняється тим, що жінка підвладна «логіці почуттів», інтелектуальне сприйняття дійсності в неї замінено на емоційне. Вона надає перевагу власним суб'єктивним уявленням перед абстрактним; узагальнене та логічне для неї тим більше чужорідне, чим більше вона жінка, а емоційність домінує над холодним розумом. Це – ідеалізовані образи психології чоловіка та жінки.

С другого боку відомо, що і перший, і друга несуть в собі риси протилежної статі. Ця бісексуальність позначається у чоловікові рисами фемінності, у жінці, навпаки, рисами маскулінності. Останні і засвідчують схильність окремих жінок до творчої активності, у якій зберігаються і відбиваються власне жіночі риси на особливостях мистецького твору. Виходячи з цього, можна практично безпомилково визначити біологічну стать творця, навіть якщо нам невідома вона інформаційно.

2. Вивчення кінострічок західноєвропейських (Ліліани Кавані, Лені Ріфеншталь) і східноєвропейських жінок-режисерів (Кіри Муратової, Лариси Шепітько), свідчить про те, що, по-перше, є достатні підстави вивчати світове кіномистецтво в гендерному аспекті, по-друге, відокремлювати в останньому таку модифікацію, як «жіночий» кінематограф. Аналіз фільмів, створених режисерами жінками, переконує в тому, що їхня стилістична, тематична та художня своєрідності обумовлені у тому числі й «жіночим началом» творців.

3. Доведено, що головною відмінною рисою твору «жіночого кінематографу» є його гендерний (психосоціальний) дуалізм, який виявляється в тому, що він, як правило, має «по-чоловічому» ідейну наповненість, втісну,

водночас, у витонченій, емоційно поліфонічній формі, не властивій кінострічкам, створеним режисерами-чоловіками.

Втім, проведене дослідження не тільки не підтвердило думку про те, що фільми, що були зняті жінками-кінорежисерами вирізняються підвищеною емоційністю, сентиментальністю, навіть сльозливістю, але, навпаки, виявило існування його модифікації так званого «жіночого кінематографу» – стриманої, часом навіть жорсткої щодо концептуалізованого змісту, духовного наповнення.

4. Аналіз творчості Лені Ріфеншталь дає підстави стверджувати, що ця творчість існує принаймні у двох вимірах. Перший відображає ідеологічні настанови митця, якими в даному випадку є ніцшеанські ідеї. Саме вони домінують і визначають саму концепцію її фільмів «Тріумф волі» та «Олімпія». У цьому модусі творчості Ріфеншталь немає чітко виявлено «жіночого» погляду. Це передусім, зріз, який, на нашу думку, відбиває суто «чоловічий» аспект її «андрогінного» підходу до формулювання і втілення творчого задуму, адже вплив ідей Ніцше, взятих за основу нацистської ідеології, так само простежується і в творчості митців-чоловіків.

«Жіночий» погляд у творчості Лені Ріфеншталь виявляється на іншому рівні, що яскраво проявився в фільмах «Блакитне сьйво» і «Долина». «Жіночість» проявляє себе в ідентифікації режисера з головними героїнями. В розкритті їхніх характерів і драм дійсно присутня акцентуована «жіночість»: адже емоційні характеристики героїнь, їх переживання, почуття і навіть характер особистої трагедії є моментом «жіночої» істини режисера. Зрада і відповідні трагічні наслідки подані через призму саме жіночого сприйняття, з очевидним співчуттям режисера своїм героїням.

5. Проведений аналіз фільмів Ліліани Кавані показує, що в творчості ще однієї жінки-режисера чітко експлікується щонайменше два модуси. Перший – заданий певними ідеологемами, вочевидь інтеріорізованими Кавані. Це знов таки вплив ніцшеанської філософії. Але крім Ніцше, принаймні в фільмі «Нічний портсь», проявився і потужний вплив психоаналізу, зокрема, фрейдизму, що не заперечувалося і самою Кавані. Дійсно, в повоєнні роки Західна Європа наново відкриває фрейдистське вчення про підсвідоме, передусім як сексуальний, нездоланий потяг, справжню і непереможну причину людської поведінки, як те, що суперечить культурному нашаруванню, як те, чому завжди програс свідомість із закарбованими в ній соціальними цінностями і імперативами, і як те, що завжди вийде переможцем у протистоянні окультуреного і тваринного.

Але у цьому вимірі суто «жіночого» погляду немає: адже за настановами психоаналізу було створено чимало кінострічок не менш талановитими і не менше, якщо не більш, відомими італійськими режисерами-чоловіками: (П. Пазоліні зокрема).

Власно «жіноче» наявне в іншому вимірі творчості Кавані: її ідентифікації з жіночими персонажами, в специфіці їх чуттєвості, яку можна визначити як

дещо перебільшену сентиментальність, отже, в трактуванні образу. Екстраполяція на героїнь своїх почуттів, ідентифікація себе з ними, «програвання» через себе фабули, – все це, можна вважати, дійсно відображає жіночий погляд на проблему. Саме у цьому, у статтєво-рольовій ідентичності – дійсно відчувається гендерно забарвлений підхід.

6. На відміну від ідеологем, які втілювалися у творчості Ріфеншталь і Кавані, «Сходження» Шепітько не є концептуалізацією певної ідеології. Фільм є значно ширшим, глобальним, адже зрадництво – загальнолюдська проблема.

Аналіз кінотвору дає підстави стверджувати, що в роботі режисера присутні два шари. Перший – ідейний – концептуалізація загальнолюдської дихотомії добра і зла: вірності і зрадництва. Не можна стверджувати, що ця проблематика є виключно «чоловічою» або виключно «жіночою». І справа тут не у тому, хто зраджує – чоловік жінку чи жінка чоловіка.

Особливістю творчості Л. Шепітько є те, що режисер ототожнює себе не з жіночими персонажами, як це було характерно для Ріфеншталь і Каванні, а з чоловічим – Сотниковим. Тут ідентифікація не могла відбутися за гендерним принципом, вона відбувається за світоглядними, морально-етичними цінностями.

Ідентифікація режисера за статтєвою ознакою уявляється можливою в фільмі «Крила», де головною героїнею є жінка. Це могло б дати підстави для припущення, що фільм експлікує гендерну позицію Шепітько, яка і відображується через симпатії до головної героїні. Проте, і в даному фільмі, ідентифікація відбувається, на наш погляд, із головною героїнею не тому, що вона – жінка, а тому що жінка є героїнею. В персонажі, який втілила М. Булгакова, для режисера головним знов-таки є моральні принципи, носієм котрих виступає головна героїня. Не будь-яка жінка (тільки тому, що вона – жінка), приваблює режисера: для Шепітько головне, на яких світоглядних, вольових і моральних принципах живе і діє цей жіночий персонаж.

Відмінність Л. Шепітько як режисера від інших режисерів-жінок полягає у значно вищому рівні самоідентифікації, який можна було б визначити як такий, що знаходиться «по той бік жіночості і чоловічості», тобто є загальнолюдським, екзистенційним.

7. Аналіз творчості К. Муратової дозволяє стверджувати, що ми знов масмо справу з втіленням в творчості жінки-режисера передусім певних ідеологем, аніж власне жіночих – індивідуальних або типізованих відчуттів. І це незважаючи на те, що стрічки К. Муратової щільно «населені» жіночими персонажами.

Фактично це не жінки, а ідеї, уособленням яких на екрані вони стають: дійсно вплив філософії екзистенціалізму відчувається в самому трактуванні буття, яке подається через жіночі персонажі. Оскільки екзистенціалізм є доволі різноманітним, то спадає на думку наближеність К. Муратової до французького екзистенціалізму, передусім, А. Камю і С. Бовуар, Ж.-П. Сартра.

Щодо цього творчість К. Муратової стоїть «особняком». Притаманні її фільмам специфічна тематика та інтереси по мірі духовного та інтелектуального розвитку режисера лише загострюються. Однак і в її творчості можливо спостерігати «жіночі» риси – імпульсивні зміни творчо-методологічних установок, естетико-стилістична фактура фільмів, хоч К. Муратова часто зрікається значною мірою від того, аби ідентифікувати себе з жіночністю.

8. Аналіз дає підстави зробити наступний узагальнюючий висновок: вивчення кінотворів відомих режисерів – жінок з позицій гендерного підходу засвідчує, що насправді не можна виокремити просто «жіночий» кінематограф. Творчість жінок-режисерів є поліаспектною, домінантною у творчості всіх розглянутих режисерів, насправді є певна ідеологічна (ідейна) позиція, відбиток їх світоглядних морально-етичних поглядів і переконань.

Щодо власне гендерного аспекту, у даному випадку фемінному, він проявляється в ідентифікації режисерів зі своїми героїнями за статтєвою ознакою. Саме їх трактування експлікує «жіночу» природу режисера, яка відбивається в особливій співчуттєвості (Л. Ріфеншталь), нахилу у виключно жіночу сферу інтересів – фокусування на особливостях любовних інтересів, їх деталізація («Нічний порт'є» Каванні).

Проте існує і інший варіант: гендерна інверсія, коли ідентифікація відбувається, скоріше, за маскуліним поглядом на жінку, і відображає намагання дистанціюватись від власних героїнь, як це властиве, на наш погляд, творчості К. Муратової.

Разом із тим, сформульовані висновки не виключають іншого трактування і підходу до аналізу творчості жінок-режисерів, навпаки, передбачають подальшу розробку гендерної проблематики в контексті кіномистецтва.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Основний зміст дисертації відображено у чотирьох одноосібних статтях, опублікованих в наукових фахових виданнях:

1. Савченко-Шагінян Т. Л. Образ жінки у фільмах К. Муратової / Т. Л. Савченко-Шагінян // Мистецтвознавство. – 2002. – № 6. – С. 75–89.
2. Савченко-Шагінян Т. Л. Становлення творчого задуму та його художнє втілення Л. Каванні (на матеріалі фільму Л. Каванні «Нічний порт'є») / Т. Л. Савченко-Шагінян // Мистецтвознавство. – 2003. – № 9. – С. 114–119.
3. Савченко-Шагінян Т. Л. Парадоксальне явище фашистського кінематографу у творчості Лсні Ріфеншталь / Т. Л. Савченко-Шагінян // Культура і мистецтво у сучасному світі. – 2003. – № 4. – С. 195–201.
4. Савченко-Шагінян Т. Л. «Сходження» Лариси Шепітько / Т. Л. Савченко-Шагінян // Мистецтвознавство. – 2004. – № 10. – С. 59–67.
5. Савченко-Шагінян Т. Л. Гендерний аналіз в контексті культуротворчості / Т. Л. Савченко-Шагінян // Мистецтвознавство. – 2009. – № 25. – С. 125–134.

АНОТАЦІЯ

Савченко-Шагінян Т. Л. Жіноча кінорежисура (гендерный аспект). –

Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата культурології за спеціальністю 26.00.01 – теорія й історія культури. – Київський національний університет культури та мистецтва, Київ, 2009.

Дисертаційне дослідження присвячене дослідженню проблеми: чи існують специфічні особливості, притаманні кінотворам, створеним жінками-кінорежисерами. Проблема вирішувалась шляхом аналізу кінотворів таких видатних кінорежисерів, як Лені Ріфеншталь (фільми «Тріумф волі», «Олімпія»), Ліліани Каванні (фільм «Нічний портьє»), Кіри Муратової («Короткі зустрічі», «Довгі проводи», «Переміна долі», «Астенічний синдром», «Три історії»), Лариси Шепітько (фільми «Спска», «Крила», «Ти і я», «Сходження»), створених в різні епохи і в різних країнах. Для аналізу фільмів були використані як традиційні методи, що застосовуються в кінознавстві, так і запропонований новий підхід, заснований на уявленнях про бісексуальну природу психології і психіки людини, розвинутих в працях з філософії, психології, соціології та медицини О. Вейнінгером, В.В. Розановим, І.С. Коном та іншими дослідниками.

Дослідження, проведені в дисертації, продемонстрували, що творам, створеним жінками-кінорежисерами, поряд з виключно жіночими рисами, такими як підвищене емоційне забарвлення твору, його сентиментальність, образність, також притаманні риси, характерні чоловічому кінематографічному твору – дослідження віддалених філософських і соціальних проблем, цілісність, суворість логічності та послідовності сюжетної лінії. Дійти до такого висновку автору дозволили створені на базі вивчення великого обсягу різносторонньої наукової літератури узагальнені психо-соціальні образи чоловіка та жінки, і уявлення про бісексуальну психологічну і психічну природу людини.

Найважливіші висновки дисертації стверджують наступне. (I) Аналіз кінотворів в гендерному аспекті дозволяє віднайти в них невідомі особливості і дегалі, природа яких, при розгляданні в традиційному для кінознавства ключі, залишилась би без пояснень. (II) Існує реальна необхідність в створенні нового методу аналізу – гендерного, підходи до створення якого окреслені в дисертації і що дозволить відкрити новий вимір в багатомірному просторі, в якому є твори людського духу.

Ключові слова: гендерний аспект, кіномистецтво, жінка-кінорежисер, психологія.

АНОТАЦІЯ

Савченко-Шагінян Т. Л. Женская кинорежиссура (гендерный аспект). –

Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии по специальности 26.00.01 – теория и история культуры. – Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, 2009.

Диссертационное исследование посвящено проблеме: существуют ли специфические особенности, присущие кинопроизведениям, созданным женщинами-кинорежиссерам. Проблема решалась путем анализа кинопроизведений таких известных кинорежиссеров, как Лени Рифеншталь (фильмы «Триумф воли», «Олимпия»), Лилианы Кавани (фильм «Ночной портье»), Киры Муратовой (фильмы «Короткие встречи», «Долгие проводы», «Перемсна участи», «Астенический синдром», «Три истории»), Ларисы Шепитько (фильмы «Жара», «Крылья», «Ты и я», «Восхождение»), созданных в разные эпохи и в разных странах.

Для анализа фильмов использовались как традиционные методы, которые используются в киноведении, так и предложенный новый подход, основанный на представлениях про бисексуальную природу психологии и психики человека, рассматриваемых в трудах по философии, психологии, социологии и медицины О. Вейнингером, В.В. Розановым, И.С. Коном и другими исследователями.

Исследования, проведенные в диссертации, показали, что произведениям, созданным женщинами-режиссерами, наравне с исключительно женскими чертами, такими как повышенная эмоциональная окраска произведения, его сентиментальность, образность, также присущи черты, характерные мужскому кинематографическому произведению – исследование отдаленных философских и социальных проблем, целостность, строгая логичность и последовательность сюжетной линии. Дойти до такого вывода автору позволили созданные на основе изученного большого объема разносторонней научной литературы обобщенные психо-социальные образы мужчины и женщины и представления про бисексуальную психологическую и психическую природу человека.

Важнейшие выводы утверждают следующее. (I) Анализ кинопроизведений в гендерном аспекте позволяет найти в них неизвестные особенности и детали, природа которых, при рассмотрении в традиционном для киноведения ключе, осталась бы без объяснений. (II) Существует реальная необходимость в создании нового метода анализа – гендерного, подходы к созданию которого очерчены в диссертации и что позволяет открыть новое измерение в многогранном пространстве, в котором существуют произведения человеческого духа.

Ключевые слова: гендерный аспект, киноискусство, женщина-кинорежиссер, психология.

ABSTRACT

Shaginyan-Savchenko T. L. Gender analysis of woman-film director's work of art. – Manuscript.

The thesis is submitted for a candidate's degree in arts criticism, speciality 26.00.01 – Theory and history of culture. – Kyiv culture and art National University, Kyiv, 2009.

The Thesis is devoted to the investigation of a problem – has a woman-made cinematography work of art any particular features, distinguishing it from that created

by a man. For the first time designed gender approach along with several traditional methods for analysis of cinematography works was utilized to solve the problem. The new method is grounded on the three basic ideas. The first is generalized psycho-social woman and man types constructed using scientific (psychological, medical, philosophical) literature and classical fiction. The second is the idea of bisexual psychological nature of a person introduced by O. Weininger, V. Rozanov, I. Khon, et al, which are grounded on psychological, social and medical views. The third is the assertion that each work of art carries the individual imprint of its creator.

Based on this approach the analysis of cinematography works of famous woman-film directors L. Rifenstahl, L. Kavanni, K. Muratova, L. Shepit'ko, worked in different epochs and various countries was undertaken. The analysis has revealed that woman creations often combine particular psychological and mental features intrinsic to a woman with those intrinsic to a man. For instance, woman-made work of art possesses enhanced emotionality, sentimentality, vividness and figurativeness which are frequently accompanied by exceptionally man features: philosophical ideas, integrity of the work, logical consistency of the intrigue.

The investigation undertaken in the Thesis demonstrates that: (i) the gender aspect actually does present in the cinematography woman-created works, and (ii) the application of the gender approach reveals unexpected details and particularities of the cinematography creation. Finally, the idea of the necessity of the development of a new gender method for work of art analysis based on the sexual psychological dualism of a person is expressed.

Key words: gender analysis, cinematography, woman-film director, psychology.