

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ,
КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І.К. КАРПЕНКА-КАРОГО

ІНСТИТУТ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ
Кафедра кінознавства

Допускаю до захисту
Завідувач кафедри кінознавства
М.Т. Братерська-Дронь
«_5_» червня_2026 р.

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА БАКАЛАВРА
ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ А 021
«АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВО»,
ОСВІТНЬО-ПРОФЕСІЙНОЮ ПРОГРАМОЮ «КІНОЗНАВСТВО»

Тема: ФЕМІНІСТИЧНІ НАРАТИВИ В СУЧАСНОМУ КІНО:
ФОРМУВАННЯ НОВОГО ТИПУ КІНОГЕРОЇНИ (2010-2020-і рр.)
У ТВОРЧОСТІ ЛІНИ ДАНЕМ ДО ГРЕТИ ГЕРВІГ

Виконавець: Ліберацький Богдан Валерійович

Керівник: старший викладач Волошенюк Оксана Валеріївна

КИЇВ 2026

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕМІНІСТИЧНИХ НАРАТИВІВ У КІНО	6
1.1 Феміністична кінотеорія: від концепції «чоловічого погляду» до моделей жіночої суб'єктності	6
1.2 Концепт «постфемінізму» та його кінематографічні виміри	12
1.3 Наратологічні підходи до аналізу жіночих наративів у кіно	15
Висновки до розділу 1	19
РОЗДІЛ 2 НАРАТИВНІ ТА ВІЗУАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ ЛІНИ ДАНОМ: АВТОБІОГРАФІЧНИЙ ФЕМІНІЗМ І ЕСТЕТИКА ДИСКОМФОРТУ	21
2.1 «Крихітні меблі» (2010): автобіографічний простір і деконструкція постфеміністичного успіху.....	21
2.2 «Дівчата» (2012–2017): прекарність, жіночі стосунки та межі репрезентації	24
2.3 Авторська стратегія Ліни Данем: автобіографізм, тіло і межі феміністичного проєкту.....	28
Висновки до розділу 2.....	32
РОЗДІЛ 3 ФЕМІНІСТИЧНІ СТРАТЕГІЇ ГРЕТИ ГЕРВІГ: ЖАНРОВА КОНВЕНЦІЯ ЯК КРИТИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ	34
3.1 «Леді-Птаха» (2017): дорослішання, місце і матріархальна амбівалентність.....	34
3.2 «Маленькі жінки» (2019): переписування класичного тексту, наративна структура та жіноча праця	37
3.3 «Барбі» (2023): постіронія, феміністичний дискурс і межі критики зсередини.....	41
3.4 Порівняльний аналіз: дві моделі феміністичного наративу та їхні межі..	44
Висновки до розділу 3.....	49
ВИСНОВКИ	51

ВСТУП

Актуальність теми. Феміністичний дискурс у сучасному англомовному кінематографі зазнав суттєвої трансформації впродовж 2010-х — початку 2020-х років. Жінки-режисери та сценаристи отримали ширший доступ до виробничих майданчиків різного масштабу — від незалежних проєктів із мінімальним бюджетом до студійних блокбастерів вартістю понад 100 мільйонів доларів. Гендерна проблематика набула статусу легітимного об'єкта як авторського, так і масового кіно: феміністичні теми, раніше маргіналізовані або відсутні в мейнстрімному кінопросторі, набули помітної присутності у публічних дискусіях навколо фільмів.

Проте це розширення видимості жіночих голосів у медіапросторі породило концептуальну суперечність. Збільшення репрезентації не завжди супроводжувалося критичним переосмисленням гендерних структур — нерідко воно редукувалося до індивідуалізованого наративу жіночої «самореалізації», що відтворює логіку постфеміністичного консюмеризму. Соціологиня Анджела МакРобі описує цю конфігурацію як «подвійне заплутування»: постфеміністична культура засвоює феміністичний словник (рівність, вибір, автономія) одночасно з підривом умов, що уможлиблюють реалізацію цих цінностей [17]. Дослідження феміністичних наративів у кінематографі Ліни Данем і Грети Гервіг є продуктивним аналітичним полем для вивчення цієї суперечності, оскільки обидві авторки функціонують у просторі між радикальним та інституційним фемінізмом, між автобіографічною сповідальністю та жанровою конвенцією.

Ліна Данем дебютувала з повнометражним фільмом «Крихітні меблі» (2010), що отримав нагороду «Найкращий американський наратив» на фестивалі South by Southwest, а згодом створила серіал «Дівчата» (2012–2017) для HBO — один із найбільш обговорюваних феміністичних медіатекстів свого часу. Грета Гервіг, починаючи кар'єру режисерки в межах руху малобюджетного кіно, або ж

«мамблкор», здійснила самотійний режисерський дебют із «Леді-Птаха» (2017), що отримав п'ять номінацій на премію «Оскар», і продовжила з «Маленькі жінки» (2019) та «Барбі» (2023). Різниця масштабів і контекстів цих проєктів — від малобюджетного незалежного дебюту до найприбутковішого фільму, знятого жінкою-режисером в історії кінематографа — робить їхнє зіставлення особливо аналітично цінним.

Феміністичні стратегії у кінематографі досліджували Лора Малві [19], Тереза де Лоретіс [7], Анджела Макроббі [17], Розалінд Гілл [10], Джудіт Батлер [5], Белл Хукс [4], Ів Тескер та Діана Негра [22], Карен Голлінджер [13], Крістін Гленхілл [12]. Конкретний корпус творів Данем і Гервіг у зіставній аналітичній перспективі залишається недостатньо дослідженим в україномовному науковому просторі, що й визначає актуальність цієї роботи.

Мета і завдання дослідження. Метою дослідження є визначення специфіки феміністичних наративних стратегій у кінематографічних і телевізійних творах Ліни Данем і Грети Гервіг у контексті сучасних феміністичних і кінознавчих теорій.

Реалізація мети передбачає розв'язання таких завдань:

- окреслити теоретико-методологічну базу дослідження феміністичних наративів у кіно;
- проаналізувати концепти «жіночого погляду», «суб'єктності», «постфемінізму» і «гендерної репрезентації» у контексті кінознавчого та гендерного дискурсів;
- дослідити наративні, візуальні та ідеологічні стратегії творів Ліни Данем — фільму «Крихітні меблі» (2010) та серіалу «Дівчата» (2012–2017);
- дослідити наративні, візуальні та ідеологічні стратегії фільмів Грети Гервіг — «Леді-Птаха» (2017), «Маленькі жінки» (2019) та «Барбі» (2023);
- порівняти підходи обох авторів до конструювання жіночої суб'єктності та феміністичного смислу засобами кіномови;
- розглянути інтерсекційний вимір досліджуваних творів;

- Сформулювати висновки щодо меж і можливостей феміністичних наративів у межах сучасної медіаіндустрії.

Об'єкт дослідження — феміністичні наративи в англомовному кінематографі початку XXI століття.

Предмет дослідження — наративні, візуальні та ідеологічні стратегії конструювання жіночої суб'єктності у творах Ліни Данем («Крихітні меблі», 2010; «Дівчата», 2012–2017) та Грети Гервіг («Леді-Птаха», 2017; «Маленькі жінки», 2019; «Барбі», 2023).

Методи дослідження. У роботі застосовано кінознавчий аналіз — для дослідження механізмів погляду та репрезентації; наратологічний аналіз — для вивчення сюжетних структур і побудови персонажів; дискурс-аналіз — для інтерпретації ідеологічного змісту текстів; культурологічний аналіз — для визначення соціального контексту виробництва і рецепції; порівняльний метод — для зіставлення підходів обох авторок.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше в україномовному кінознавстві здійснено порівняльний аналіз феміністичних наративних стратегій Ліни Данем і Грети Гервіг як цілісного корпусу текстів; встановлено концептуальні розбіжності між моделями жіночої суб'єктності, які конструюють обидві авторки; визначено місце їхніх творів у ширшому контексті постфеміністичного кінодискурсу.

Структура та обсяг роботи. Загальний обсяг роботи становить 55 сторінок, з них 50 сторінок основного тексту. Робота складається зі вступу, трьох розділів із підрозділами, висновків до кожного розділу, загальних висновків і переліку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕМІНІСТИЧНИХ НАРАТИВІВ У КІНО

1.1 Феміністична кінотеорія: від концепції «чоловічого погляду» до моделей жіночої суб'єктності

Феміністична кінотеорія як самостійна дисциплінарна галузь сформувалася в 1970-х роках на перетині психоаналізу, семіотики та феміністичної критики. Її центральним і найбільш впливовим концептом стала категорія «чоловічого погляду», уведена в науковий обіг Лорою Малві у статті «Візуальне задоволення і наративне кіно», опублікованій у британському журналі *Screen* у 1975 році [19]. Стаття з часом стала одним із найчастіше цитованих текстів у кінознавстві загалом — показником не лише академічного впливу, а й того, наскільки сформульована нею проблема виявилася центральною для всього подальшого осмислення кінематографу як інституту виробництва та відтворення гендерних норм.

Малві опиралася на фрейдівські поняття скопофілії та нарцисизму, а також на лаканівську концепцію стадії дзеркала, щоб описати глядацький механізм класичного голлівудського кіно. Центральний аргумент полягає в тому, що класичне голлівудське кіно структуроване як система погляду, в якій активна позиція глядача закріплена за чоловіком, тоді як жінка функціонує як пасивний об'єкт задля видовища. Малві пише: «У світі, впорядкованому сексуальною нерівністю, задоволення від погляду розщеплене між активним/чоловічим і пасивним/жіночим» [19, с. 11]. Ця асиметрія вписана у саму формальну організацію кінотексту: монтаж, ракурс, рух камери, логіку ідентифікації між глядачем і протагоністом.

Малві виокремлює два джерела кінематографічного задоволення: скопофілічне — пов'язане з розглядом іншого як об'єкта — та нарцисичне, пов'язане з ідентифікацією з ідеальним образом на екрані. Обидва механізми є

гендерно асиметричними: у першому випадку жінка стає об'єктом погляду, в другому — ідеальний образ для ідентифікації обрано чоловічим. Жінка-глядачка опиняється в парадоксальній позиції: вона або ідентифікується з чоловічим протагоністом, «маскуючись» під чоловічу суб'єктність, або займає пасивну позицію нарцисичного самопізнання в жіночому об'єкті.

Малві дійшла висновку, що єдина радикальна відповідь на цю систему — руйнування кінематографічного задоволення як такого, тобто свідомо деструкція тих механізмів, що роблять голлівудське кіно привабливим для глядача. Цей висновок є радикальним і водночас обмеженим: він не описує, яким може бути кіно поза руйнуванням задоволення і не пояснює, яким чином жінка-глядачка може займати активну позицію. У пізнішій статті «Роздуми про «Візуальне задоволення і наративне кіно», нав'язані «Двобоєм у Сонячній долині» Кінга Відора» (1981) Малві суттєво скоригувала власну позицію, визнавши, що жінка-глядачка займає «трансвестійну» позицію — ідентифікується з чоловічим протагоністом, оскільки жіноча ідентифікація не забезпечена структурою тексту [14]. Ця корекція відкриває питання про активну роль глядачки, яке пізніше розвиватимуть теоретики фемінізму Тереза де Лоретіс і Белл Хукс.

Тереза де Лоретіс у праці «Технології гендеру» (1987) звертає увагу на обмеження концепції Малві: залишаючи жінку-глядачку в неможливому для розвитку становищі, вона фактично відтворює ту саму асиметрію, яку прагне описати й подолати. Де Лоретіс пропонує альтернативну концепцію — гендер як «технологію», тобто як ефект дискурсивних і репрезентаційних практик, що виробляють суб'єктів певної статі. Ця концепція спирається на фукоанське розуміння влади як продуктивної, а не лише репресивної сили: влада не лише забороняє і пригнічує, а й виробляє суб'єктів, норми, бажання.

Де Лоретіс наголошує, що гендер є одночасно «репрезентацією і самопрезентацією», продуктом різних соціальних технологій, до яких належить і кіно [7, с. 9]. Це методологічне зміщення вектора принципове: замість питання «наскільки правдиво кіно зображує жінок» воно відкриває питання «яким чином

кіно виробляє гендеровані суб'єкти». Де Лоретіс також наполягає на необхідності «іншого кіно» та «інших просторів» — просторів, де жіночий досвід отримувати власну внутрішню складність, а не обмежувався відносинами з чоловічим суб'єктом [6]. Саме це і намагаються робити Данем і Гервіг — кожна у власний спосіб.

Письменниця та дослідниця фемінізму Белл Хукс у есеї «Погляд у відповідь: темношкірі жінки та репрезентація», що увійшов до збірки *Black Looks: Race and Representation* (1992), ставить під сумнів універсалізм феміністичного аналізу. Хукс вказує, що теорії Малві та її послідовниць мовчазно передбачають білу гетеросексуальну жінку як нормативного суб'єкта погляду й нормативного об'єкта репрезентації [4].

Butler J. Темношкірі жінки у цій системі подвійно виключені: як жінки — з позиції активного погляду, як темношкірі — з позиції нормативної ідентифікації. Хукс вводить поняття «погляду у відповідь» (*oppositional gaze*) — здатності темношкірих жіночих глядачок критично дистанціюватися від доміантних репрезентацій, в яких вони або відсутні, або зображені крізь призму расистських стереотипів.

«Погляд у відповідь» є не лише теоретичною позицією, а й практикою, що виробилася в умовах подвійного пригнічення — расового й гендерного. Хукс наголошує, що ті, хто не може побачити себе у доміантних репрезентаціях, виробляють критичний погляд як форму опору — «погляд у відповідь» стає політичним актом усвідомлення [4]. Так само Ця теза важлива для аналізу творів Данем і Гервіг: вона дозволяє оцінити не лише те, які жінки у них представлені, а й те, чий погляд структурує репрезентацію і яка перспектива залишається неактивною. Відсутність небілих центральних персонажів у більшості аналізованих творів демонструє обмеження, яке концепція Хукс допомагає зафіксувати: феміністичний наратив, що не рефлексує власної расової позиції, ризикує відтворювати привілейований погляд під виглядом універсального.

Джудіт Батлер у праці «Гендерний клопіт» (1990) переосмислює гендерну суб'єктність у радикально-конструктивістській перспективі. Батлер стверджує, що гендер є перформативним: він конститується не через вираження якоїсь попередньо існуючої «природи», а через повторювані дії, жести та висловлювання, що з часом набувають вигляду природної ідентичності [4]. Принципово важливо те, що Батлер розмежовує перформативність і перформанс у театральному сенсі: гендер — не роль, яку суб'єкт свідомо обирає, — а примусове відтворення норм, що передує самому суб'єкту.

Перформативна теорія гендеру Батлер має прямий вплив для подальшого кінознавчого аналізу: якщо гендерна ідентичність є продуктом повторюваного виконання, то кінематографічні тексти стають одним із полів, де це виконання відбувається і закріплюється, або деконструється через гіперболізацію, пародію чи порушення норми. У «Тілах, що мають значення» (1993) Батлер описує квір-практики як приклад підривної перформативності: вони виявляють конструйований характер того, що здається природним [3, с. 231]. Феміністичне кіно може функціонувати аналогічно — не через проголошення феміністичних тез, а через такий спосіб «виконання» гендеру у наративі, що розкриває його умовність.

Карен Голлінджер у праці «Феміністичні кінодослідження» (2012) систематизує наявні підходи і показує, яким чином феміністична кінотеорія перейшла від психоаналітично орієнтованого аналізу до більш культурологічних підходів, що враховують питання жанру, аудиторії та виробничого контексту [13]. Голлінджер виокремлює кілька ключових підходів до аналізу жіночої репрезентації у кіно: образний аналіз (дослідження того, як жінок зображують); аналіз погляду (дослідження механізмів ідентифікації); аналіз жіночого жанру (дослідження форм, що традиційно адресовані жінкам); та аналіз жіночого авторства (дослідження творчості жінок-кінематографісток). Усі ці виміри є релевантними для аналізу творчості Данема і Гервіг.

В українському кінознавстві дослідження жіночих образів і гендерної репрезентації розвивається переважно в культурологічному та мистецтвознавчому ключі. Так, Журавльова Т.В. у статті «*Images of Women in Ukrainian Poetic Cinema: Metamorphoses of Femininity*» аналізує трансформацію архетипних основ жіночих персонажів в українському поетичному кіно 1960–70-х років і показує, що через жіночі образи режисери кодували рефлексії про колоніальне минуле та культурну ідентичність України [23]. Зубавіна І. Б. у статті «Актуалізація архетипу дівчи-воїтельки в кінематографі України початку XXI століття» фіксує відхід сучасного українського кіно від традиційних гендерних стереотипів і появу нових моделей жіночої суб'єктності в умовах воєнно-політичного контексту [1]. Ці дослідження демонструють, що питання жіночої репрезентації є актуальним для українського кінознавства, хоча і розглядається переважно через призму культурної ідентичності, а не феміністичної теорії у тому сенсі, що його розробляють Малві, де Лоретіс чи Гілл.

Підсумовуючи огляд феміністичної кінотеорії, слід підкреслити, що вона пройшла шлях від структуралістської критики «чоловічого погляду» через перформативні теорії гендеру до інтерсекційних підходів, що враховують расу, клас і сексуальність як взаємообумовлені виміри репрезентації. Кожен із цих кроків не скасовує попередній, а розширює можливості для подальшого аналізу. Аналіз творів Данем і Гервіг у моєму дослідженні спирається на цю теоретичну траєкторію, розглядаючи феміністичний наратив як конструкцію, що реалізується одночасно на рівні сюжету, персонажа та кінематографічної форми.

Поняття «суб'єктності» (*agency*) — одне із центральних у феміністичній теорії кіно і потребує чіткого розмежування від суміжних концептів. «Суб'єктність» у широкому сенсі позначає здатність суб'єкта діяти у спосіб, що визначає перебіг подій, а не лише реагувати на чужі ініціативи. Феміністичні теоретики вказують, що ця здатність є не просто властивістю індивіда, а результатом певних соціальних умов, які її уможливають або

унеможлиблюють. Батлер показує, що суб'єктність не передує суб'єкту, а конститується разом із ним через дискурсивні практики [4, с. 182]. Відповідно, аналізуючи жіночу суб'єктність у кінотексті, слід ставити питання не лише «що жінка-персонаж робить», а й «які умови уможлиблюють або обмежують її здатність діяти».

Голлінджер виокремлює кілька підходів до визначення «феміністичного кіно»: нормативний (кіно, що відповідає певним критеріям позитивної репрезентації), контекстуальний (кіно, що виробляється у феміністичному контексті або адресоване феміністичній аудиторії) та формальний (кіно, що використовує специфічні формальні стратегії для підриву домінантних репрезентацій) [13]. Ці підходи не взаємовиключні, але й не співпадають: фільм може мати «сильних» жіночих персонажів, не будучи формально феміністичним; і навпаки, фільм може здійснювати радикальну формальну деконструкцію без очевидних «позитивних» образів жінок. Твори Данем тяжіють до формального підходу; твори Гервіг — до поєднання контекстуального і частково нормативного.

Категорія «жіночого авторства» (female authorship) принципово важлива для цього дослідження, однак потребує обережного використання. Авторська теорія у класичному варіанті передбачає режисера як суверенного творця, чие бачення пронизує весь фільм. Феміністична критика показала, що цей концепт гендерно упереджений: традиційно «авторами» визнавалися переважно чоловіки, тоді як жінки-режисерки розглядалися крізь призму їхньої гендерної ідентичності, а не професійної компетентності. Де Лоретіс пропонує переосмислення авторства через поняття «жіночого суб'єкта кіно» (female subject of cinema) — суб'єкта, що конститується не до тексту, а через нього [7]. Саме цей підхід прийнятний для аналізу творчості Данем і Гервіг як авторок: їхня «авторська суб'єктність» є не заданою, а виробленою через кожен конкретний текст.

1.2 Концепт «постфемінізму» та його кінематографічні виміри

Поняття «постфемінізму» є одним із найбільш дискусійних у сучасному науковому дискурсі і потребує чіткого концептуального розмежування перед тим, як його застосовувати до мистецтва. У академічному дискурсі поняття функціонує принаймні у двох несумісних значеннях: по-перше, як хронологічна характеристика культурного моменту, що настає «після» феміністичних рухів другої хвилі; по-друге, як позначення специфічної ідеологічної складової, що одночасно приймає здобутки фемінізму й нейтралізує їх критичний потенціал. Це дослідження послуговується другим значенням, оскільки саме воно видається аналітично продуктивним для розуміння культурного контексту, в якому функціонують твори Данем і Гервіг.

Розалінд Гілл у праці «Гендер і медіа» (2007) визначає постфемінізм як «чуттєвість» (sensibility), а не як ідеологію. Саме ця термінологічна відмінність важлива: «чуттєвість» позначає не чітку позицію, а набір засвоєних настанов, що виявляються у продуктах культури. Гілл окреслює кілька взаємопов'язаних ознак постфеміністичної чуттєвості: по-перше, обов'язкове перетворення жіночого тіла на проєкт, що вимагає постійної роботи над собою; по-друге, заміщення структурного аналізу гендерної нерівності індивідуальними поясненнями («вибір», «розширення можливостей»); по-третє, повернення до традиційних гендерних відмінностей у формі «природних» або «вільно обраних» ролей [11].

Особливо важливою для аналізу творчості авторів та кінотекстів є ознака постфеміністичної чуттєвості, яку Гілл описує як «сексуалізацію культури»: жіноча сексуальність переосмислюється не як наслідок чоловічого тиску, а як власний «вільний вибір» жінки [10]. Цей механізм парадоксальним чином посилює об'єктивацію, надаючи їй індивідуальну жіночу форму. У статті «Постфеміністична медіакультура: елементи чуттєвості» (2007) Гілл розгортає можливості свого аналізу, показуючи, яким чином категорія «вибору» функціонує у рекламі та популярній культурі як механізм, що унеможлиблює

структурну критику: жінка, яка «вільно» підкоряється нормі привабливості, не може скаржитися на гендерну нерівність, оскільки це її «власний» вибір [11].

Анджела МакРобі у книзі «Наслідки фемінізму» (2009) аналізує постфемінізм крізь призму неоліберальної економічної трансформації. МакРобі вводить поняття «подвійного заплутування»: постфеміністична культура одночасно послуговується феміністичним словником і підриває умови, що уможлиблюють реалізацію цих цінностей [17, с. 11–12]. МакРобі описує специфічний механізм, за яким фемінізм «береться до уваги» — тобто його основні ідеї визнаються як вже реалізовані, що робить подальший фемінізм зайвим. Жінкам пропонується «пост-феміністична маскарадна жіночність» — можливість відіграти традиційні гендерні ролі як свідомий «вибір», не ризикуючи при цьому бути незрозумілою [17].

У статті «Постфемінізм і популярна культура» (2004) МакРобі аналізує конкретні медіатексти, що реалізують цей механізм, і показує, яким чином вони формують суб'єктів, які вважають гендерну нерівність подоланою [16]. Застосовуючи цю концепцію до кінематографу, можна описати механізм, за яким жінка-персонаж отримує видиму суб'єктність — вибирає партнера, кар'єру, стиль — але ця суб'єктність залишається обмеженою приватною сферою і не спрямована на зміну гендерного порядку як такого.

Ів Тескер та Діана Негра у вступній статті до збірника «Допит постфемінізму» (2007) систематизують ці спостереження стосовно голлівудського кіно: постфеміністичні жіночі персонажі отримують кар'єрну успішність і сексуальну автономію, але в наративному плані неодмінно прагнуть «повернення» до гетеросексуального союзу як умови особистісної завершеності [22]. Ця систематизація примітна для аналізу, оскільки дозволяє описати постфеміністичний наратив не як один конкретний тип дії в кінематографі, а як конфігурацію, що може реалізовуватися в різних жанрах і форматах. Саме у відношенні до цієї конфігурації визначаються феміністичні стратегії в межах реалізації творчості Данем і Гервіг — кожна займає власну, різну позицію.

Між моделями Гілл і МакРобі існує методологічна відмінність: Гілл аналізує постфемінізм переважно як дискурсивну конфігурацію, а МакРобі акцентує його структурний вимір і зв'язок із неоліберальними економічними відносинами. Для аналізу творчості Данем і Гервіг обидва підходи стають взаємодоповнювальними: перший описує стратегії репрезентації, другий — встановлює їхній зв'язок із соціальними умовами виробництва та споживання. Обидві авторки виробляють свої наративні стратегії як відповідь на постфеміністичну культуру — і форма цієї відповіді суттєво різниться, що й становить центральну аналітичну проблему цього дослідження.

Поняття «постфеміністичної суб'єктності» (postfeminist subjectivity) корисне для позначення специфічного типу жіночої суб'єктності, що конструюється у постфеміністичній культурі. Це суб'єктність, що вже «знає» про фемінізм і «обирає» не бути феміністкою; що розуміє гендерну нерівність і «вибирає» не боротися з нею; що має доступ до феміністичного словника і використовує його для легітимації власного підпорядкування. Гілл описує цю суб'єктність як «психологізацію» соціальних проблем: замість аналізу структурних обмежень постфеміністична суб'єктність звертається до питань «самооцінки», «впевненості» та «особистісного зростання» [11]. Саме цій суб'єктності деконструктивно протистоїть творчість Данем, і, меншою мірою, Гервіг.

Проблема рецепції феміністичного кіно є ще одним виміром, який не може бути проігнорований під час аналізу функції постфеміністичного дискурсу. Дослідниця Стейсі у праці «Споглядання зірок: голлівудське кіно і жіноча глядацька аудиторія» (1994) показала, що жіноча аудиторія далеко не завжди займає пасивну позицію, яку припускає класична теорія погляду [21]. Жіночі глядачки виробляють активні стратегії ідентифікації, пародійної дистанції і «надлишкового читання», що дозволяють їм отримувати задоволення від творчого продукту, який формально адресований чоловічій аудиторії або не враховує її специфічного досвіду. Це спостереження важливе для розуміння

того, яким чином кінотвори Данем і Гервіг отримують феміністичну рецепцію попри їхні внутрішні суперечності.

1.3 Наратологічні підходи до аналізу жіночих наративів у кіно

Наратологічний аналіз кінотвору передбачає увагу до того, як організовані час, фокалізація та послідовність подій у наративі. Класична наратологія, розроблена Жераром Женеттом у праці «Наративний дискурс» (1972), пропонує розрізнення між поняттями *histoire* (фабула — сукупність подій у хронологічному порядку), *récit* (сюжет — послідовність, у якій ці події представлені в тексті) та *narration* (акт оповіді) [9]. Ці розрізнення вагомі для аналізу кінонаративу, хоча потребують адаптації з урахуванням специфіки аудіовізуального медіа, де «голос» наратора реалізується через монтаж, ракурс і звукову доріжку, а не через вербальну дію.

Феміністична наратологія, що сформувалася у 1980–90-х роках, ставить питання про те, яким чином традиційні наратологічні категорії є гендерно упередженими. Лансер С. С. у праці «Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice» (1992) показала, що претензія на авторитетний наративний голос була проблематичною для жінок-авторок: вони не мали рівного з чоловіками доступу до позиції авторитетного оповідача і тому виробляли непрямі наративні стратегії — особистий голос, комунальний голос, самоприховування — як способи здобути оповідний авторитет обхідним шляхом [15]. Перенесена у простір кіно, ця критика дозволяє поставити питання: яким чином структура наративу змінюється залежно від того, чий суб'єктний досвід організовує доступ глядача до подій?

Крістін Гленхілл у збірнику «Дім там, де серце» (1987) аналізує жіночий фільм як жанр, що виробляє специфічну структуру наративного задоволення: на відміну від «чоловічих» жанрів, де наратив організований навколо вирішення зовнішнього конфлікту через активну дію, жіночий фільм як жанр організований навколо внутрішнього конфлікту між бажанням і соціальними обмеженнями

[12]. Ця структурна відмінність має наслідки для аналізу фіналів: жіночий наратив рідко пропонує однозначне вирішення, оскільки соціальні обмеження не можуть бути усунуті індивідуальним героїчним актом. Гленхілл також показує, що жіночий фільм традиційно викреслює жіночу працю зі своїх репрезентацій на користь приватних емоційних стосунків [12] — і цю норму Гервіг свідомо підважує в «Маленьких жінках».

Питання фокалізації особливо важливе для феміністичного аналізу кіно. Фокалізація — тобто те, крізь чие сприйняття і знання організується доступ глядача до подій — визначає, яку суб'єктну позицію пропонує кінотвір для ідентифікації. У класичному голлівудському кіно, описаному Малві, фокалізація є переважно чоловічою: глядач отримує знання про ситуацію крізь призму чоловічого погляду і досвіду. Феміністичне кіно може переосмислити цю норму, роблячи жіночий досвід основою фокалізації — і саме це видається структурно спільним для всіх аналізованих кінотворів Данем і Гервіг, попри всі відмінності між ними.

Аналіз часової організації наративу є ще одним важливим інструментом. Літературознавець Жерар розрізняє анахронії — відступи від хронологічного порядку — на два види: аналепсис (ретроспекція, повернення до подій, що передують теперішньому моменту наративу) та пролепсис (проспекція, передбачення майбутніх подій) [9]. Ретроспективна структура кінотвору «Маленькі жінки» Гервіг є свідомим використанням аналепсису як феміністичного інструменту: вона дозволяє глядачеві споглядати жіночу юність вже з знанням про ті обмеження, що накладає доросле життя, тим самим унеможлиблюючи телеологічну невинність, з якою традиційний «coming-of-age» наратив описує дорослішання. Відсутність аналогічної темпоральної структури у серіалі «Дівчата» Данем — змістовний вибір: серіал функціонує в постійному теперішньому, без ретроспекції і без пролепсису, що відповідає його логіці — досвіду замкненості у власному моменті.

Поняття «нарративного задоволення» (narrative pleasure) є важливим для феміністичного аналізу кіно, оскільки саме через це задоволення кіно виробляє ідеологічний ефект. Малві показала, що голлівудське кіно виробляє два види задоволення — скопофілічне і нарцисичне — і обидва структурно чоловічі [19, с. 9]. Феміністичне кіно, що прагне підірвати ці механізми, стикається з проблемою аудиторії: якщо підірвати задоволення, хто буде дивитися? Гленхілл пропонує інший шлях: не підірвати задоволення, а виробляти альтернативні його форми — зокрема, задоволення від ідентифікації з жіночим суб'єктним досвідом як таким [12]. Саме така стратегія Гервіг: вона пропонує задоволення від ідентифікації з Лейді Берд, з Джо Марч, з Барбі — але ця ідентифікація організована навколо жіночого досвіду, а не навколо погляду на жінку.

Брундон у праці «Смаки екрана» (1997) показує, що питання про те, «хто говорить» у тексті, є принципово важливим для аналізу жіночих жанрів [2]. У кінематографічному тексті «голос» реалізується через комплекс формальних рішень: вибір фокалізації, логіку знання, яку має глядач, монтажну організацію простору і часу. У всіх аналізованих кінороботах Данем і Гервіг цей «голос» переважно жіночий — не в сенсі біологічної статі, а в сенсі того, чий досвід організовує доступ глядача до подій на екрані. Це структурно відрізняється від домінантного голлівудського кіно, описаного Малві, де «голос» є чоловічим навіть у фільмах про жінок.

Важливим теоретичним внеском Терези де Лоретіс є також її критика поняття «жіночого фільму» (women's film) як жанрової категорії. Де Лоретіс показує, що цей жанр визначається не позицією жінки, а ринковою адресацією — кіно «для жінок», а не кіно «про жінок з жіночої суб'єктної позиції» [7, с. 127–148]. Ця відмінність принципово важлива: перша категорія може відтворювати патріархальні норми, лише змінюючи цільову аудиторію; друга — передбачає структурну трансформацію способу організації погляду і наративу. Творчість Данем і Гервіг є прикладами другої категорії у різній мірі: обидві не просто

«адресовані жінкам», а конструюють жіночу суб'єктну позицію як основу наративної організації.

Проблема «репрезентативності» є однією з найбільш обговорюваних у феміністичній теорії кіно. Питання «чи позитивно зображена жінка» — базове, за словами Голлінджер, методологічно проблематичне: воно передбачає існування якогось стандарту «позитивності», що сам по собі ідеологічно навантажений [13]. Феміністичні персонажі у фільмах Данем «позитивні» у тому сенсі, що вони є суб'єктами з власним внутрішнім досвідом — але вони складні, неідеальні, часто деструктивні фігури. Феміністичні персонажі у фільмах Гервіг «позитивні» у більш традиційному сенсі — вони прагнуть і досягають певних цілей. Ця відмінність у моделях «позитивності» суттєва для розуміння різних векторів і стратегій у творчості обох авторок.

Розмежування між «феміністичним твором» і «твором з феміністичними елементами» є аналітично важливим для цього дослідження. МакРобі описує механізм «взяття до уваги»: постфеміністична культура включає феміністичні елементи (сильні жіночі персонажі, феміністичні монологи, феміністичну тематику), нейтралізуючи при цьому їхній структурно-критичний потенціал [17]. Феміністичний твір, на відміну від твору з феміністичними елементами, конструює критичну жіночу суб'єктність на рівні самої структури — не лише через тематику або монолог, а й через організацію погляду, фокалізації та наративного часу. Аналіз, проведений у цьому дослідженні, показує, що фільми Данем більш «феміністичні» у цьому структурному сенсі; фільми Гервіг — балансують між структурним фемінізмом і постфеміністичними елементами.

Поняття «жіночого авторства» потребує додаткового уточнення в контексті кіновиробництва. Режисерка — не єдиний агент, що визначає зміст і форму твору: продюсери, студія, монтажери, оператори, сценаристи-співавтори — всі вони є учасниками колективного творчого процесу. Данем у стрічці «Крихітні меблі» мала майже абсолютний контроль над усіма аспектами виробництва — що й зумовило виняткову формальну послідовність цього

фільму. У серіалі «Дівчата» вона функціонувала як шоуранер, зберігаючи авторський контроль через сценарій і загальну концепцію, але поступаючись режисерським контролем у конкретних епізодах. Гервіг у стрічці «Барбі» функціонувала у рамках виробничих обмежень студійного виробництва, що безпосередньо позначилося на формальних компромісах фільму. Ця прогресія від незалежного контролю до студійного формату є важливим контекстом для розуміння відмінностей між творами, що перебувають під дослідженням.

Підсумовуючи теоретичну базу дослідження, слід підкреслити, що феміністична кінотеорія є не монолітною доктриною, а динамічним полем дискусії. Малві описала проблему; де Лоретіс запропонувала альтернативну концептуальну рамку; Хукс вказала на расові обмеження обох підходів; Батлер переосмислила суб'єктність через перформативність; Гілл і МакРобі описали ідеологічний контекст, в якому функціонує сучасне кіно; Голлінджер і Гленхілл систематизували методологічні підходи до аналізу. Ця траєкторія — розширенням аналітичних можливостей через включення нових вимірів і нових критичних позицій. Застосування та реалізація цих можливостей у кінотворах Данема і Гервіг дозволяють описати їхні стратегії з максимальною концептуальною точністю.

Висновки до розділу 1

Теоретична база дослідження феміністичних наративів у кіно охоплює кілька взаємопов'язаних концептуальних рівнів: психоаналітично орієнтовану теорію погляду Малві та її критиків; перформативну концепцію гендеру Батлер; аналіз постфеміністичної культури Гілл і МакРобі; феміністичну наратологію у дусі Гленхілл. Ці підходи описують різні виміри одного й того самого явища: механізми погляду в тексті, конституювання гендерної ідентичності через повторення, ідеологічні умови, в яких функціонує сучасне феміністичне кіно, а також організацію жіночого досвіду в наративних структурах. Спільне застосування цих підходів уможливорює аналіз кінотекстів одночасно на рівні

погляду, наративної структури, гендерної перформативності та ідеологічного контексту — що й становить методологічну основу для наступного етапу дослідження.

РОЗДІЛ 2

НАРАТИВНІ ТА ВІЗУАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ ЛІНИ ДАНОМ: АВТОБІОГРАФІЧНИЙ ФЕМІНІЗМ І ЕСТЕТИКА ДИСКОМФОРТУ

2.1 «Крихітні меблі» (2010): автобіографічний простір і деконструкція постфеміністичного успіху

Повнометражний дебют Ліни Данем «Крихітні меблі» (2010) — кінотвір, у якому межа між автобіографічним документом і художньою конструкцією свідомо розмита. Данем знімала фільм у батьківській квартирі в нью-йоркському Трайбеці, залучила власну матір — художницю Лорі Сімонс — і сестру Грейс до ролей матері та сестри протагоністки, а сама зіграла Аурі — нещодавню випускницю коледжу з дипломом із кінознавства, яка повертається додому без чіткого уявлення про власне майбутнє. Бюджет фільму становив близько 45 000 доларів; його знято на камеру Canon 7D. Фільм отримав нагороду «Найкращий американський наратив» на фестивалі South by Southwest 2010 року — першу в серії інституційних визнань, що надали Данем можливість перейти до виробництва серіалів.

Структурна антирефлексивність фільму — збіг реальних і вигаданих просторів, реальних і вигаданих родинних стосунків — концептуальне висловлювання: фільм позиціонує себе як дослідження конкретного, локалізованого жіночого досвіду, відмовляючись від претензій на універсальність. Ця відмова є водночас чесністю щодо обмеженості власної перспективи та проблемою, яку критики неодноразово фіксували: досвід Аурі специфічно білий, освічений, середньокласово нью-йоркський — і фільм не рефлексує цієї специфічності з тією ж уважністю, з якою рефлексує свою автобіографічність.

Сюжетна структура твору «Крихітні меблі» підпорядкована логіці чіткого наративу: фільм демонстративно відмовляється від будь-якої моделі «зростання» чи «самореалізації», що становлять основу постфеміністичного наративу успіху.

Аурі не досягає жодної зі своїх цілей — ні кар'єрної, ні романтичної. Її стосунки з двома чоловіками закінчуються взаємним байдужим розчаруванням; спроби закріпитися в нью-йоркській культурній індустрії виявляються безрезультатними. Тескер і Негра описують постфеміністичний наратив як такий, що завжди рухається до «повернення» жінки до традиційних ролей попри її тимчасову самотійність [22]. Данем у своїй першій спробі репрезентації повністю відмовляється від цього руху: її наратив нікуди не рухається — він фіксує стан зависання.

Конфлікт між Аурі і матір'ю центральний і найбільш концептуально насичений у фільмі. Мати — успішна художниця, чие мистецтво є мистецтвом мініатюри, контролю й упорядкованості — водночас зразок для наслідування і джерело тиску. Квартира матері слугує одночасно домом і галереєю, де кожен предмет займає своє місце: крихітні фігурки людей у крихітних інтер'єрах, що дали фільму назву. Аурі в цьому просторі буквально зайва — вона спить на надувному матраці. Ця фізична незручність формує точний образ її суб'єктного становища: вона повернулася в місце, де для неї більше немає визначеного місця, і цей дискомфорт як тілесний, так і екзистенційний.

Тереза Де Лоретіс описує кіно як простір, де «Едіпів наратив» організує жіночий досвід у підпорядкованій позиції [6]. Данем зберігає цю структуру, але ускладнює її: мати є феміністичною фігурою у публічному просторі (успішна художниця з власним голосом) і традиційно контролюючою у приватному (вона встановлює правила, висловлює очікування, фіксує порушення з боку дочки). Ця суперечність між публічною і приватною ідентичністю матері відкрита і непрозора для самої Аурі — фільм не пояснює і не виправдовує, а лише фіксує.

Ключова сцена фільму — статевий акт у металевій трубі в алеї за рестораном, де Аурі підробляє офіціанткою — майже гротескне зображення того, як жіноча суб'єктність зазнає применшення не через зовнішнє насильство, а через власну пасивність і відсутність чітких бажань. Данем знімає цю сцену без сентиментальності: камера фіксує подію в помірно довгому плані, без

монтажних акцентів, що посилювали б або пом'якшували її абсурдність. Аурі формально «вибирає» цей контакт, але цей вибір порожній — він не пов'язаний ані з бажанням, ані з очікуванням задоволення. Форма «вибору» присутня, її зміст — відсутній. Це точно зображує те, що Гілл описує як парадокс постфеміністичної сексуальності: жінка «вільно» підкоряється нормі, не отримуючи від цього нічого [10].

Візуальна мова фільму відповідає його послідовній логіці. Данем обирає майже повністю статичну камеру, рівномірне природне або напівприродне освітлення та переважно середні й середньо-загальні плани, що позбавляють зображення будь-якої ліричної дистанції. Відсутність формальних прикрас є змістовним рішенням: воно відмовляється від тієї естетизації, яка перетворює жіночий досвід на привабливе видовище. Голлінджер описує подібну стратегію як «деестетизацію»: свідоме порушення кодів привабливості, які зазвичай структурують жіночу присутність у кадрі [13]. Результат — зміщення центру уваги з «як виглядає» на «що переживає».

З точки зору концепції «чоловічого погляду» Малві, стрічка «Крихітні меблі» здійснює усвідомлений формальний відступ від естетики об'єктивації. Данем послідовно знімає власне тіло у ситуаціях, що підривають будь-яку еротизацію: у незручних позах, в одязі без естетичних претензій, у сценах фізичного дискомфорту. Камера не допомагає зробити тіло Данем об'єктом для чийсь насолоди — вона документує його присутність у просторі. Батлерівська концепція перформативності дозволяє прочитати це рішення як підривну перформативність: показуючи жіноче тіло поза кодами привабливості, Данем розкриває ці коди як умовні [4].

Ще один важливий вимір фільму — зображення жіночої дружби. Стосунки Аурі з подругою Шарлотт є єдиними стосунками у фільмі, у яких Аурі виявляє справжнє тепло й близькість. Шарлотт є яскравою, самовпевненою фігурою — вона займає простір без вибачень — і Аурі тягнеться до неї як до зразка суб'єктності, яку сама не може собі дозволити. Де Лоретіс описує

необхідність виробляти простори, де жіночий досвід отримує власну внутрішню складність [7]: жіноча дружба у стрічці «Крихітні меблі» відображена таким простором — неідеальним, асиметричним, але живим.

Діалоги у фільмі є ще одним рівнем, на якому реалізується феміністична стратегія. Данем пише репліки, що ухиляються від звичних наративних функцій: вони рідко просувають сюжет і рідко розкривають характер у традиційному сенсі — вони передусім фіксують спілкування між людьми, що не вміють або не хочуть говорити про те, що їх справді хвилює. Цей прийом близький до мамблкор-естетики, в якій Данем починала свою кар'єру: рух, що відстоював повернення до нерепетованого, непримарного мовлення як форми кінематографічного реалізму. У контексті феміністичного аналізу цей прийом набуває додаткового значення: він відмовляється від того дотепного й ефективного діалогу, що є ознакою «значущого» жіночого персонажа в голлівудському кіно.

Таким чином, «Крихітні меблі» конструює феміністичний наратив через систематичну відмову від наративних і візуальних конвенцій, що організують постфеміністичний успіх. Відсутність дуги зростання, порожній «вибір» у ключовій сцені, деестетизація тіла й відкритий — нерозв'язаний — конфлікт із матір'ю разом утворюють послідовну аргументацію проти постфеміністичного оптимізму. Фільм не пропонує альтернативної моделі жіночого самовизначення — він фіксує умови, за яких такий пошук відбувається, і відмовляється їх прикрашати.

2.2 «Дівчата» (2012–2017): прекарність, жіночі стосунки та межі репрезентації

Серіал «Дівчата», створений Данем для телемережі HBO і транслювався впродовж шести сезонів (2012–2017), є найбільш розробленим і найбільш

суперечливим із її робіт. Виконавчим продюсером серіалу став Джад Апатоу, який надав проєкту значну інституційну підтримку. Серіал отримав три премії «Золотий глобус» у 2013 році та запустив широку публічну дискусію про феміністичний контент у телебаченні. Прем'єра в квітні 2012 року спровокувала критику щодо репрезентативності: відсутність небілих центральних персонажів у серіалі, що позиціонував себе як голос «покоління» молодих нью-йоркських жінок, стала предметом гострих публічних коментарів. Данем визнала цю критику, однак зміни кастингу залишилися частковими. З погляду Хукс, цей тип сліпоти симптоматичний для феміністичних наративів, що претендують на «покоління» [4].має бути 14

Наративна структура «Дівчата» побудована навколо чотирьох молодих жінок — Генни, Марні, Джесси та Шошанни — і їхніх стосунків у контексті прекарної зайнятості, нестабільних романтичних відносин і невизначеної ідентичності в пострецесійному Нью-Йорку. Центральна протагоністка Генна Горват (яку грає Данем) — письменниця, що намагається сформувати власний творчий голос. Ця рамка дозволяє серіалу тематизувати питання про жіноче авторство та суб'єктність: Генна впродовж шести сезонів залишається непослідовною, часто егоцентричною і морально неоднозначною — серіал не ідеалізує її і не позбавляє права на складність.

Відмова від наративного прогресу — ключова структурна риса серіалу. Якщо традиційний «coming-of-age» наратив передбачає виразну дугу зростання, то «Дівчата» систематично підриває цю телеологію. Персонажі повторюють ті самі помилки, повертаються до деструктивних стосунків, не демонструють лінійного розвитку. Гілл показує, що постфеміністична культура пропонує жінкам наратив «необмеженого вибору», який завжди веде до самореалізації [11]. Данем спростовує цей наратив не через декларацію, а через структуру: вибір у серіалі повторюється, обмежений і часто деструктивний. Цей структурний вибір стає змістовним висловлюванням про природу жіночого досвіду в конкретному соціальному контексті.

Зображення економічного становища персонажів є важливим виміром серіалу. Перший сезон відкривається сценою, де батьки оголошують Генні, що більше не фінансуватимуть її проживання. Ця відправна точка — чесне зображення економічного становища молодих освічених людей у пострецесійному Нью-Йорку: диплом гуманітарія не гарантує зайнятості, а культурний капітал не конвертується автоматично в матеріальний. Генна і Марні живуть у Брукліні, оплачуючи квартиру спільно; Джесса мандрує без фіксованого житла; Шошанна — єдина, хто слідує традиційній траєкторії університетської освіти. МакРобі показує, що постфеміністична культура приховує класові обмеження за мовою «вибору» [17]: Серіал робить ці обмеження видимими, не перетворюючи їх на сюжетний конфлікт, а вплітаючи в тканину повсякдення.

Ключовим нарративним прийомом серіалу стає зображення жіночих стосунків як простору одночасної підтримки й конкуренції, близькості та взаємного нерозуміння. Стосунки Генни і Марні — центральна нарративна пара: Данем зображує їх як стосунки, що поєднують інтимну близькість і взаємну ревність, безумовну підтримку і дрібне суперництво. Ця амбівалентність є структурно відмінною від зображення жіночої дружби у постфеміністичних наративах, де вона зазвичай редукується до безумовної солідарності або однозначного антагонізму.

Стосунки Генни з Адамом (якого грає Адам Дрівер) — ще один вимір, у якому Данем деконструює постфеміністичні конвенції. Роман між персонажами дисфункціональний, асиметричний і емоційно деструктивний — і серіал не виправдовує його й не засуджує, а досліджує його механіку. Романтична лінія у серіалі ніколи не завершується катарсисом і ніколи не пропонує «правильного» рішення. Адам — персонаж, що отримує власну складність і власну дугу розвитку, але ця складність не перетворює їхні стосунки на щось однозначно позитивне.

Три другорядні жіночі персонажі — Марні, Джесса і Шошанна — важливі саме тому, що кожна з них є різним типом відповіді на постфеміністичні очікування. Марні прагне «правильного» шляху — кар'єри, стосунків, успіху — і постійно зазнає болісних розчарувань. Джесса зображена як «богемна» фігура, чия уявна свобода виявляється порожньою й деструктивною. Шошанна подана як найбільш «нормативний» персонаж — вона слідує конвенційним очікуванням і у фіналі серіалу виявляється єдиною, хто має певну ясність щодо власного майбутнього. Ця особливість кожного жіночого персонажа є суттєвим досягненням серіалу: жодна з моделей жіночої ідентичності не пропонується як правильна відповідь.

Візуальна стратегія серіалу суттєво відрізняється від «Крихітних меблів»: у «Дівчатах» Данем залучає різних режисерів для окремих епізодів, зберігаючи загальну авторську концепцію через сценарій. Разом з тим спільним залишається підхід до зображення тіла: Данем послідовно включає сцени оголення власного тіла в ситуаціях, що поєднують вразливість, незручність і банальність — у душі, у ліжку, в незручних соціальних ситуаціях. Ця стратегія відповідає нормі «прийняттого» тіла в американському комерційному телебаченні і може бути прочитана як підрив ілюзії «природного» тіла, описаний Батлером [4, с. 185]. Показуючи тіло, що не відповідає нормам, Данем розкриває ці норми як такі.

Шостий і останній сезон завершується неоднозначно: Генна виходить із міста й оселяється у сільській місцевості з немовлям після розриву з Адамом. Цей фінал може бути прочитаний і як «здача позицій» (повернення до традиційної материнської ролі), і як чесне зображення того, що відбувається, коли жінка зіштовхується з материнством поза всіма своїми планами. Серіал і тут відмовляється від однозначних рішень: ні сентиментального примирення, ні трагічного фіналу. Генна на останніх кадрах залишається такою ж суперечливою фігурою, якою вона була у першому сезоні — і саме ця відсутність трансформації є, парадоксальним чином, чесним висловлюванням про природу дорослішання.

Серіал «Дівчата» є феміністичним кінотвором із суттєвими внутрішніми суперечностями: він розширює простір жіночого суб'єктного досвіду в масовому телебаченні, водночас відтворюючи обмеженість цього досвіду за расовими й класовими параметрами. Малві писала про неможливість повністю вийти за межі домінантних структур репрезентації зсередини них [19] — і «Дівчата» є промовистим прикладом цього принципу.

Окремої уваги заслуговує зображення психічного здоров'я у серіалі. Генна переживає тривожні стани, obsесивно-компульсивні прояви і депресивні епізоди; Данем зображує ці стани без драматизації або патологізації, вплітаючи їх у повсякденну сутність наративу. Ця стратегія феміністично важлива: вона нормалізує жіночий досвід психічного нездоров'я як частину реального досвіду, а не як відхилення від норми. МакРобі показує, що постфеміністична культура передбачає жінку, яка «добре справляється» — психічно стійку, продуктивну, оптимістичну [17]. Данем зображує жінку, яка не завжди справляється — і це не слабкість персонажа, а чесність автора перед глядачем.

Питання сексуальності у серіалі є ще одним виміром, у якому Данем послідовно уникає постфеміністичних кліше. Сексуальний досвід персонажів — зокрема Генни — зображений як частина ширшого пошуку ідентичності, а не як джерело самоствердження або «розкріпачення», характерного для постфеміністичних наративів. Статеві сцени у «Дівчатах» помітно відрізняються від голлівудської норми: вони незручні, часто невдалі, рідко вписані в естетичний код романтики чи еротики. Гілл описує «сексуалізацію культури» як механізм, що перетворює жіночу сексуальність на демонстрацію «звільнення від обов'язку» [10]. Данем демонстративно відмовляється від цього механізму, показуючи сексуальність як одну зі сфер, у якій жіноча суб'єктність суперечлива й часто невизначена.

2.3 Авторська стратегія Ліни Данем: автобіографізм, тіло і межі феміністичного проєкту

Аналіз окремих фільмів Данем потребує ширшого погляду на її авторську стратегію загалом. Данем послідовно використовує автобіографічний матеріал — власне тіло, власну родину, власний клас і культурне середовище — як первинний матеріал для художньої конструкції. Ця стратегія феміністично навантажена: вона підриває розрізнення між «публічним» (мистецтвом) і «приватним» (жіночим досвідом), що традиційно слугувало виправданням для виключення жіночого досвіду. Збірка есеїв Данем *Not That Kind of Girl* (2014) доповнює аналіз її кінематографічних методів і дає широкі можливості для розуміння вектору її творчості. У книзі Данем описує власний тілесний досвід, сексуальний досвід і досвід психічного здоров'я з тією ж відвертістю й деромантизацією, які характерні для її кіноробіт [8]. Паратекстуальний вимір, який увів вищезгаданий літературознавець Жерар Женетт, важливий для розуміння авторської стратегії: автобіографізм і деестетизація є усвідомленими концептуальними рішеннями. Ця послідовність — маркер авторської позиції: Данем реалізує впізнавану тематичну й формальну програму в різних медіа — кіно, телебачення, книжці.

Зіставляючи твори Данем із феміністичними традиціями жіночого кіно, слід зазначити зв'язок із автобіографічними практиками незалежного кіно 1960–70-х років. Такі кінематографісти, як Аньєс Варда і Ширлі Кларк, використовували автобіографічний матеріал як спосіб утвердження жіночого суб'єктного досвіду в умовах, коли ця суб'єктність була структурно виключена з кіно-мейнстриму. Данем є спадкоємицею цієї традиції, хоча функціонує в суттєво іншому медіа ландшафті — де незалежне кіно інституціоналізоване, а автобіографічність може сприйматися як можливість для збільшення власного прибутку з створеного кінотвору, як певний додатковий стимул для глядача переглянути фільм та вплинути на комерційну складову.

Тереза Де Лоретіс попереджає, що феміністичне кіно, яке занадто зосереджене на «особистому», ризикує залишитися у межах ліберального фемінізму — того, що пропонує «рівні можливості» всередині незмінної

системи, а не критику самої системи [7]. У випадку Данем автобіографічна перспектива одночасно є найбільшою художньою силою і найбільш очевидним обмеженням. Конкретний класовий і расовий досвід, пред'явлений як «жіночий досвід» загалом, відтворює ту саму виняткову логіку, що й домінуюча репрезентація — просто з іншим суб'єктом у центрі.

Разом із тим, автобіографічна стратегія Данем стає послідовним, концептуально яким проектом. Вона не претендує на охоплення всього спектру жіночого досвіду — вона досліджує один конкретний тип досвіду з максимальною чесністю. Феміністична цінність цього проекту полягає не в репрезентативності, а в якості аналізу: Данем розкриває механізми постфеміністичних очікувань і їхній вплив на конкретне жіноче тіло та конкретну жіночу суб'єктність із рідкісною точністю. Ця точність сама по собі стає феміністичним здобутком, навіть якщо вона реалізується в обмеженій репрезентативній рамці.

Порівнюючи стратегії Данем у двох її кінороботах — «Крихітні меблі» і «Дівчата», — слід зафіксувати як спільне, так і відмінне. Спільними є принципова відмова від нарративного успіху та деестетизація тіла як послідовні стратегії. Відмінним — масштаб і контекст: повнометражний дебют функціонує як герметичне, самостійне висловлювання, тоді як серіал розгортає ту саму проблематику в часі — через шість сезонів і кількох різних жіночих персонажів. Серіал надає можливість, якої немає у фільмі: показати, що невизначеність — це не «фаза», а структура. Персонажі серіалу не «переростають» свої проблеми — вони несуть їх далі, і саме цей феномен є предметом аналізу.

Ще одним джерелом аналізу творчості режисерки у стрічці «Крихітні меблі» стає зображення міського простору. Нью-Йорк у фільмі не схожий на романтичний мегаполіс можливостей, а на конкретний набір локацій — квартиру, ресторан, вулицю, чужу квартиру — кожна з яких слугує простором певного типу відносин і певного типу обмежень. Аурі пересувається між цими локаціями без видимої цілі або плану, і сам цей рух відображає образ її

суб'єктного становища: вона фізично присутня у місті, але не є його суб'єктом. Дослідниця Тереза Де Лоретіс описує кінопростір як «простір для суб'єкта» або «простір, що виробляє суб'єкта» [6]. У «Крихітних меблях» зображено переважно простір першого типу: він дозволяє Аурі перебувати, але не підтримує її суб'єктність.

Зображення «культурної індустрії» у фільмі — ще один вимір, що заслуговує на аналіз. Аурі прагне долучитися до нью-йоркського культурного середовища — але те, що вона бачить, — не романтичний світ мистецтва, а набір конкурентних, часто поверхневих людських взаємин. Молодий відеоартист, якого вона зустрічає, є фігурою без внутрішнього змісту — харизматичною і порожньою. Успіх матері контрастує з цим пейзажем, але не стає відповіддю: мати уже «доросла», вже займає своє місце, тоді як Аурі ще тільки шукає своє. Данем точно фіксує цю прірву між поколіннями, що є специфічно постфеміністичною ознакою: попереднє покоління жінок вже «досягло», і тепер незрозуміло, до чого ж прагнути.

Звуковий ряд у стрічці «Крихітні меблі» є частиною його мінімалістичної стратегії. Данем уникає ілюстративної музики і надмірних звукових ефектів: більшість сцен звучить з природним акустичним фоном квартири, вулиці, ресторану. Ця відмова від музичного коментаря вагома: музика в голлівудському кіно — один із механізмів, що підказує глядачеві «правильну» емоційну реакцію й тим самим обмежує простір його власної інтерпретації. Відмовляючись від музичного підказування, Данем залишає глядачеві простір для власного дискомфорту — не диктуючи, як саме слід реагувати на те, що відбувається з Аурі.

Серіал «Дівчата» також демонструє жанрову гібридність у феміністичному кіно. Він функціонує одночасно як драма і комедія — не в сенсі «драмеді» як жанрового компромісу, а в сенсі принципової амбівалентності: те, що болить, часто зображається одночасно як комічне і навпаки. Данем використовує гумор як дистанціюючий прийом: іронічна дистанція до власного

персонажа дозволяє зображувати надмірно тяжкий досвід без сентименталізації. Гленхілл показала, що жіночий жанр традиційно розмежовується між «серйозною» мелодрамою та «легкою» комедією, де серйозна розповідь про жіночий досвід потребує мелодраматичних засобів [12]. Данем підриває це розмежування, поєднуючи серйозність досвіду з комічною дистанцією в межах одного твору.

Другий сезон «Дівчат» особливо показовий з точки зору феміністичного аналізу. Данем включає в себе лінію, де Генна вступає в стосунки з Адамом після тривалого розриву — і ці стосунки стають більш симетричними та функціональними, ніж у першому сезоні, лише щоб знову розпастися. Цей цикл точно зображає те, як жіноча суб'єктність функціонує в умовах, коли структурні обмеження не змінюються: навіть «кращий» варіант стосунків не вирішує проблеми, оскільки вона структурна, а не особистісна. МакРобі описує постфеміністичний наратив як такий, у якому всі проблеми «особистісні» і вирішуються через особистісний розвиток [17]. Данем спростовує цей наратив через сам сюжет.

Зображення Нью-Йорка у «Дівчатах» суттєво відрізняється від того, що показано в «Крихітних меблях». Серіал знято у великому місті як просторі можливостей — але ці можливості нерівно розподілені, і персонажі серіалу постійно наштовхуються на цю нерівність. Бруклін, де живуть Генна і Марні, — не романтичний «хіпстерський» простір, а конкретне середовище з ризиками: повільна джентрифікація, дорогий транспорт, нестабільна оренда. Гілл показує, що постфеміністична культура зображує жіночу свободу передусім як свободу споживання — вибір одягу, кафе, кварталу [10]. Данем зображує міський простір як простір, у якому ця «свобода» постійно обмежується матеріальними умовами.

Висновки до розділу 2

Творчість Ліни Данем формує специфічну модель феміністичного кінонарративу, що спирається на автобіографічність, деестетизацію жіночого тіла

та відмову від наративних моделей успіху. Як у стрічці «Крихітні меблі», так і в серіалі «Дівчата» жіночу суб'єктність конструюють через зображення її невизначеності, суперечливості та меж — а не через позитивне утвердження ідентичності. Відмова від наративного прогресу, зображення тіла поза кодами привабливості, центрування жіночих міжособистісних стосунків та уважність до економічного становища для розуміння жіночого досвіду є взаємопов'язаними художніми рішеннями, що утворюють послідовний феміністичний аргумент. Спільне обмеження обох творів — вузькість репрезентативної рамки за расовими та класовими параметрами. Цей висновок підготовляє базу та надає порівняльну перспективу для дослідження стратегій Грети Гервіг у наступному розділі.

РОЗДІЛ 3

ФЕМІНІСТИЧНІ СТРАТЕГІЇ ГРЕТИ ГЕРВІГ: ЖАНРОВА КОНВЕНЦІЯ ЯК КРИТИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ

3.1 «Леді-Птаха» (2017): дорослішання, місце і матриархальна амбівалентність

Режисерський дебют Грети Гервіг «Леді-Птаха» (2017) отримав широке критичне визнання, зокрема п'ять номінацій на премію «Оскар», включно з категоріями «Найкращий фільм» і «Найкращий режисер». Гервіг стала п'ятою жінкою в історії, яку було номіновано на «Оскар» як режисера. Фільм оповідає про Крістін Макфершон — старшокласницю з Сакраменто, штат Каліфорнія, яка дала собі ім'я «Лейді Берд» і чий амбіції виходять за межі того соціального простору, в якому вона виростає. Сюжетна структура фільму відповідає жанру «coming-of-age», однак Гервіг переосмислює його в кількох суттєвих аспектах — насамперед через зміщення центрального конфлікту з романтичної лінії на стосунки матері й дочки.

Центральним конфліктом фільму є стосунки між Лейді Берд і її матір'ю Меріон — напружені, пронизані взаємною любов'ю та взаємним нерозумінням. Гервіг відмовляється від спрощеної схеми «бунту проти батьків» і пропонує набагато складнішу картину: Меріон зображена водночас суворою і здатною до саможертви фігурою, чий власне нереалізоване бажання проєціюється на дочку у формі контролю. Стосунки матері й дочки у «Леді-Птаці» подані не як фон для романтичної лінії, а як центральний наративний двигун фільму — і саме це варто підкреслити як структурно феміністичне рішення.

Меріон постає особливо цікавою фігурою з точки зору феміністичної перспективи: вона працює медсестрою за ненормованим графіком, щоб утримувати сім'ю після того, як чоловік втратив роботу, і несе весь емоційний тягар у родині. Її бажання контролю над Лейді Берд детерміноване не злим умислом, а радше стало способом справлятися з власною фрустрацією та

страхом. Гервіг зображує Меріон із глибоким співчуттям і без спрощення: вона є одночасно джерелом обмежень і людиною, чий власний потенціал залишився нереалізованим.

Структура стосунків матері й дочки у фільмі розгортається в кількох вимірах. По-перше, це безпосередній конфлікт — бійки у машині, уїдливі коментарі, взаємні образи. По-друге, це прихована любов, яку обидві виражають опосередковано через турботу про потреби одне одного. По-третє, це схожість, якої жодна з них не усвідомлює: і Меріон, і Лейді Берд прагнуть більшого, ніж мають, і обидві зазнали розчарування у власних амбіціях. Ця схожість виявляється лише в ретроспективі — з погляду Лейді Берд, яка вже потрапила до Нью-Йорка й намагається зрозуміти, звідки вона.

Питання місця структуруюче для наративу. Лейді Берд прагне вирватися з провінційного Сакраменто до «культурного» Нью-Йорка — класична американська позиція, де провінція асоціюється зі стагнацією, а метрополія зі свободою. Гервіг деконструює цю позицію, зображуючи Сакраменто як конкретне, тілесно насичене місце. На відміну від провінції у типовому «coming-of-age» наративі, яка є просто символом обмеженості, Сакраменто у «Леді-Птасі» показано як місто із власним характером, архітектурою, ритмами — містом, яке варте уваги. Фінальна сцена, де Лейді Берд у Нью-Йорку залишає матері голосове повідомлення з визнанням любові до рідного міста, демонструє, що бажання виїхати й вдячність за місце походження не є взаємовиключними.

Гервіг знімає фінальну сцену без пафосу: камера фіксує обличчя Лейді Берд у середньому плані, без музичного підкреслення, у звичайному інтер'єрі студентського гуртожитку. Відмова від мелодраматичних акцентів — свідоме стилістичне рішення, що підкреслює серйозність емоційного визнання. Ця стриманість, яка проявляється в героїні, є характерною рисою режисерського стилю Гервіг — вона довіряє глядачеві достатньо, щоб не підказувати йому, як саме він має реагувати.

Зображення класового становища у стрічці «Леді-Птаха» — ще один вимір, у якому фільм виходить за межі жанрових конвенцій. Родина Макфершон переживає фінансові труднощі: батько втратив роботу і переживає депресію, мати працює понаднормово медсестрою. Гервіг ретельно вводить ці обставини в наратив: Лейді Берд бреше подрузі про розмір свого будинку; вона записується до престижної підготовчої групи до коледжу, попри те що родина не може дозволити собі навчання у дорогому університеті; вона переживає сором викликаний класовим становищем її родини, що заважає їй бути чесною з собою та іншими. Ця уважність до класового виміру видається важливим маркером для постфеміністичного наративу «необмеженого вибору» [17]: вибір Лейді Берд конкретно обмежений матеріальним становищем.

Романтичні лінії у «Леді-Птасі» навмисно другорядні порівняно з центральним конфліктом матері й дочки. Перший хлопець виявляється геєм; другий — популярний, але емоційно недоступний і зрештою нечесний. Жодна з цих ліній не завершується класичним романтичним вирішенням. Ця структурна другорядність романтики постає як рішення, що суперечить логіці постфеміністичного наративу: Тескер і Негра показують, що постфеміністичні «coming-of-age» наративи завершуються романтичним вирішенням як підтвердження правильності жіночого шляху [22]. Відмовляючись від цього, фільм стверджує, що жіноча ідентичність формується передусім у відносинах із матір'ю й місцем, а не з чоловіком.

Костюм і простір у фільмі функціонують як семіотичні системи. Одяг Лейді Берд — навмисно еkleктичний, часом недоречний — свідчить про її прагнення виділитися в середовищі, де дотримання норм є захисною стратегією. Батлерівська перформативність тут буквальна: Лейді Берд реалізовує себе через одяг і ім'я, які вона сама собі дала, — відмовляючись від тієї гендерної й класової нормальності, яку від неї очікують. Католицька школа, де навчається протагоністка, виконує функцію простору нормалізації, у якому гендерні та класові норми відтворюються через дрес-код, правила поведінки й інституційні

ритуали. Гервіг зображує цей простір без сатиричного перебільшення — він просто частина світу, з якого Лейді Берд намагається вибратися.

Стосунки Лейді Берд із подругою Джулі — ще один вимір жіночої суб'єктності у фільмі. Джулі стає єдиною фігурою, в стосунках з якою Лейді Берд готова бути повністю собою: вона не вдає, не ховає класового сорому, не прагне справити враження. Ця дружба показана контрастом до поверхових стосунків із «популярними» учнями, яких Лейді Берд прагне завоювати. Гервіг у цьому підкреслює, що жіноча дружба формує простір, де суб'єктність реалізується без перформативного тиску — тобто простір, найближчий до того «іншого кіно», про яке писала Тереза де Лоретіс.

Роль батька у фільмі суттєва, хоча й периферійна. Метт — лагідний, підтримуючий чоловік, який страждає від депресії після втрати роботи. Гервіг не зображує його антагоністом — він жертва тих самих матеріальних обставин, що й Меріон, але переживає їх інакше: замовчуючи і відступаючи. Ця різниця у формах переживання кризи між чоловіком і жінкою є тонким спостереженням: Меріон відповідає на кризу активністю й контролем, Метт — пасивністю та мовчанням. Батлерівська перформативність знову стає тут влучною для розуміння характерів персонажів: гендерна ідентичність відтворюється через конкретні стратегії реагування на кризу, а не через абстрактні властивості [4].

3.2 «Маленькі жінки» (2019): переписування класичного тексту, нарративна структура та жіноча праця

Адаптація роману Луїзи Мей Олкотт «Маленькі жінки» (2019) — теоретично найскладніший із досліджуваних творів Гервіг, оскільки передбачає не лише феміністичну інтерпретацію наявного тексту, а й суттєву трансформацію його нарративної структури. Роман Олкотт, опублікований у 1868 році [20], став каноном американської жіночої прози; він описує дорослішання чотирьох сестер Марч у Новій Англії під час Громадянської війни. Гервіг вдається до нелінійного монтажу: фільм починається зі сцен дорослого життя

сестер Марч, а відтак переходить до спогадів про їхнє дитинство й юність. Ця структурна зміна є не декоративним прийомом, а концептуальним висловлюванням.

Лінійний наратив, що рухається від дитинства до дорослості, вписує жіночий досвід у телеологічну рамку дорослішання, де шлюб або кар'єра стають «метою». Ретроспективна структура переосмислює цю рамку: дитинство набуває значення не як підготовка до майбутнього, а як цінний досвід, що осмислюється у ретроспективі. Коли глядач бачить щасливих сестер у їхньому дитинстві, вже знаючи про втрати та компроміси їхнього дорослого життя, дитячий досвід набуває трагічного забарвлення без представлення його як трагедії. Ця структура описує жіноче дорослішання як процес звуження можливостей — без моралізаторства і без сентиментального заперечення цього звуження.

Центральною проблемою адаптації інтерпретації постає доля Джо Марч. У оригінальному романі Олкотт Джо — протагоністка, чий творчий хист і небажання підкорятися шлюбним конвенціям є «феміністичними» рисами. Разом із тим, Олкотт, як показують дослідники її творчості, частково підпорядковувалася вимогам видавця, даючи Джо шлюб наприкінці другого тому. Гервіг робить цю видавничу обумовленість буквально видимою: у фіналі фільму Джо укладає видавничий договір на свій роман, і видавець прямо вимагає щасливого романтичного фіналу. Сцена укладення договору та сцена весілля Джо монтуються паралельно таким чином, що глядачеві залишається відкрите питання: чи стало весілля частиною реального наративу чи лише вимогою видавця.

Цей прийом — рефлексивний коментар до природи «щасливого кінця» у жіночих наративах. Тескер і Негра описують постфеміністичний наратив як такий, у якому індивідуальний «вибір» жінки зрештою завжди відтворює гетеросексуальну норму [22]. Гервіг не відкидає шлюб як можливий фінал, але відмовляється підтверджувати його наративну обов'язковість, роблячи його статус у фільмі принципово невизначеним. Це рішення узгоджується з

батлерівською концепцією підривної перформативності: не пряме відкидання норми, а її виконання таким чином, що розкриває її умовний і сконструйований характер.

Гервіг наділяє кожну з сестер повноцінною внутрішньою складністю. Особливо показово зображена Емі: у більшості адаптацій вона антагоністка, чий шлюб за розрахунком протиставляється ідеалізму Джо. Гервіг надає Емі монолог, у якому вона пояснює, чому шлюб за розрахунком стає раціональним рішенням для жінки без власного майна: оскільки всі речі, якими вона живе, і всі гроші, на які вона живе, належать іншому, її шлюб — матеріальна та побутова необхідність. Цей монолог став феміністично аргументованим поясненням структурної нерівності, що не дозволяє зображати жіночий «прагматизм» як моральну слабкість — на відміну від більшості адаптацій, де Емі просто «матеріалістична».

Репрезентація творчої праці Джо є ще одним феміністичним виміром у фільмі. Гервіг показує процес письма як фізичний, матеріальний акт — у сценах із чорнилом, папером і свічками — а не як ідеалізований творчий спалах. Джо працює «для грошей» — продає легковажні романтичні оповідання, щоб оплатити рахунки — і лише поступово знаходить власний творчий голос. Ця деромантизація письма як праці узгоджується з феміністичними аргументами про те, що жіноча творча праця традиційно або невидима, або зображується як аматорська діяльність. Гленхілл показала, що жіночий фільм як жанр традиційно виключає жіночу працю зі своїх репрезентацій [12]. Гервіг робить цю працю видимою у буквальному сенсі — через монтажні деталі, що фіксують її матеріальність.

Репрезентація смерті Бет — показовий приклад того, як нелінійна структура змінює значення подій. Глядач знайомиться з Бет, вже знаючи про її смерть, оскільки перший хронологічний етап фільму відповідає часу після її загибелі. Це означає, що всі сцени дитинства з Бет забарвлені ретроспективним смутком. Гервіг не знімає сентиментальної сцени смерті; натомість сама

нелінійна структура фільму працює як траурний ефект: глядач бачить дитинство Бет, уже знаючи про її загибель, і цей прихований смуток пронизує всі спільні сцени сестер. Цей прийом слугує виразним прикладом того, як форма стає феміністичним змістом: спосіб організації часу в наративі є не нейтральним, а смислопороджувальним рішенням.

З наратологічної точки зору, стрічка «Маленькі жінки» стала прикладом складної взаємодії між фабулою і сюжетом. Гервіг свідомо порушує хронологічну відповідність, примушуючи глядача постійно утримувати два часові шари в паралельній перспективі. Цей прийом змушує переосмислювати значення події у світлі її наслідків — і саме цей постійний перегляд значень феміністично цікавий: він унеможлиблює ту телеологічну невинність, з якою традиційний «coming-of-age» наратив описує жіноче дорослішання. Гленхілл описує жіночий фільм як такий, що виробляє специфічну темпоральну структуру, у якій минуле залишається активним у теперішньому [12]. Гервіг реалізує наведену структуру через монтаж.

Зображення стосунків між сестрами у фільмі є ще одним прикладом реалізації феміністичної стратегії. Гервіг показує жіночу солідарність не як безумовну взаємопідтримку, а як складні, часом конкурентні, часом ніжні стосунки між людьми, що розділяють спільний досвід, але мають різні темпераменти й прагнення. Мег хоче дому і родини — і Гервіг не зображує це як поразку феміністичного ідеалу. Бет хоче музики і тиші — і це теж повноцінне бажання, а не відсутність амбіцій. Джо хоче писати і бути вільною — і навіть цей «найбільш феміністичний» варіант фактично відображає компроміс між бажанням і можливістю. Це різноманіття відображає суттєве досягнення адаптації: жодна з моделей жіночої ідентичності не пропонується як правильна відповідь.

Кольорова палітра фільму змістовно функціональна. Гервіг і оператор Йорик Лесуер використовують тепліший, золотавий тон для сцен дитинства та холодніший, блідіший — для сцен дорослого життя. Такий прийом підсилює

темпоральну структуру фільму на рівні образу: дитинство зображено буквально «тепліше», ніж дорослість, а не лише суб'єктивно. Разом з тим Гервіг уникає прямолінійного ностальгійного коментарю: тепло дитинства не ідеальне— у ньому присутні і злидні, і хвороба Бет, і відсутність батька на війні. Це ще один приклад того, як формальні рішення у фільмі ідеологічно нейтральні лише спочатку.

3.3 «Барбі» (2023): постіронія, феміністичний дискурс і межі критики зсередини

Фільм «Барбі» (2023) принципово відрізняється від попередніх робіт Гервіг за масштабом і контекстом виробництва. Знятий для студії Warner Bros. З бюджетом близько 145 мільйонів доларів і заробивши понад 1,44 мільярда доларів у світовому прокаті, він став одним із найприбутковіших фільмів 2023 року та найприбутковішим фільмом, знятим жінкою-режисером. Ці цифри ставлять питання про те, яким чином феміністична критика може функціонувати в умовах мейнстримного комерційного виробництва — питання, центральне для мого аналізу.

Лялька Барбі стала одним із найбільш критикованих символів постфеміністичної культури — продуктом, що одночасно є об'єктом дитячої гри й носієм нереалістичних стандартів жіночої зовнішності. Гервіг і її співавтор Ноа Баумбак обрали цей об'єкт як матеріал для феміністичної сатири — стратегія, що може бути і продуктивною, і ризикованою: фільм, що критикує бренд, водночас рекламує його і збільшує його символічний капітал. Ця суперечність структурна, а не випадкова, і саме вона робить «Барбі» особливо цікавим об'єктом для аналізу в категоріях «подвійного заплутування» МакРобі [17].

Наративна структура «Барбі» спирається на класичний міф про вихід з утопії: досконалий «Барбіленд» руйнується через вторгнення реальності (думка про смерть), що змушує протагоністку здійснити подорож у людський світ. Ця структура дозволяє Гервіг використати Барбіленд як сатиричне дзеркало для

аналізу гендерних норм. Матріархальна утопія, де жінки займають усі значущі соціальні позиції, настільки ж деформована й штучна, як патріархальний реальний світ: Барбіленд не ідеальний, а лише виконує роль дзеркала, що відображає ті самі структурні проблеми в перевернутому вигляді. Гервіг не ідеалізує жодного з цих просторів — натомість вона використовує їхнє зіткнення для викриття механіки гендерних структур як таких.

Лінія Кена — одна з найбільш феміністично продуктивних у фільмі. Кена (якого грає Раян Гослінг) показано персонажем без власної ідентичності поза стосунками з Барбі: у Барбіленді він існує виключно як її доповнення — без власного дому, без власного смислу. Під час подорожі в реальний світ він відкриває «патріархат» і повертається до Барбіленду з ентузіазмом, намагаючись його встановити. Ця лінія стала сатирою на механізм патріархального мислення: показано, яким чином людина, позбавлена привілею, стає його найактивнішим пропагандистом, коли відкриває його для себе. Батлерівська концепція перформативності тут особливо доречна: Кен буквально виконує роль «мачо» — через костюм, мову, жести — і ця перформативність розкрита як конструкція саме через її кричущість [4].

Центральним феміністичним висловлюванням фільму є монолог Глорії (Америка Феррера) про суперечливі вимоги до жінок: бути красивою, але не надто; бути розумною, але вдавати безпорадною; бути амбіційною, але не агресивною; бути незалежною, але не самотньою; бути впевненою, але не нахабною; визнавати власні помилки, але не бути слабкою. Монолог прямо артикулює той подвійний стандарт, який МакРобі описує як структурну рису постфеміністичної культури [17]. Його включення до комерційного блокбастера стало вагомою культурною подією — і водночас виразним прикладом того механізму «взяття до уваги»: феміністична критика артикулюється всередині культурного продукту, що водночас відтворює критиковану систему.

Ця суперечність між тематичним фемінізмом і формальним відтворенням домінуючих репрезентацій є центральним обмеженням фільму. Самі Барбі

залишаються об'єктами гламурного погляду; естетика фільму відтворює візуальні коди, які він одночасно критикує словами. Гілл описує цю конфігурацію як характерну для постфеміністичної чуттєвості: «усвідомлення феміністичної критики поєднується з відмовою від неї на практиці» [10, с. 255]. Гервіг уникає цього парадоксу лише частково. Рефлексивне використання рожевого кольору до рівня перенасичення — що перетворює його на означник конструкції, а не природності — та театральність декорацій Барбіленду, що підкреслює їхню штучність, є свідомими формальними рішеннями. Однак ця дистанція недостатня, щоб вивести фільм за межі постфеміністичного продукту.

Фінал «Барбі» важливий для аналізу як одна з ключових точок. Протагоністка відмовляється від безсмертя і стає людиною — рішення, пов'язане з прийняттям смертності та вразливості як умов справжнього досвіду. Цей вибір може бути прочитаний у контексті батлерівської концепції суб'єктності: Барбі відмовляється від повторюваного виконання заздалегідь заданої ролі і обирає нетиповий, відкритий статус людини. Разом з тим, цей вибір відбувається в межах нарису романтичного нарративу, і ця рамка частково нейтралізує радикальність жесту. Саме тут МакРобіне «подвійне заплутування» виявляється з найбільшою виразністю: феміністичне рішення обертається у постфеміністичну форму.

Питання Глорії як персонажа є суттєвим для оцінки інтерсекційного виміру фільму. Глорія — єдиний центральний персонаж у фільмі з нетиповою зовнішністю порівняно з іншими і саме їй належить ключовий феміністичний монолог. Це рішення показує: воно вказує на те, що расова різноманітність і феміністичний голос поєднуються у фігурі небілої жінки, тоді як білі Барбі залишаються в межах «загального» жіночого досвіду. Хукс показала, що феміністичні твори, де небілі жінки функціонують як носії «феміністичного пробудження» для білих протагоністок, відтворюють ту саму виняткову логіку, що й домінуюча репрезентація [4]. тут 14

Сатиричне зображення реального світу у фільмі відображає ще один рівень, на якому реалізується феміністична аргументація. Корпорація Маттел у фільмі зображена як простір, де виключно чоловіки займають керівні позиції — пряма протилежність Барбіленду. Ця паралель — ефективний сатиричний прийом: реальний корпоративний світ відтворює ті самі гендерні ієрархії, що й утопія Барбіленду, лише зі знаком, оберненим проти. Разом з тим сатира залишається поверхневою: вона фіксує симптом (гендерна нерівність у корпорації), але не аналізує структурних причин. МакРобі описує це як характерну межу постфеміністичної критики — вона виявляє проблему, але не формулює альтернативу [17]

Фінальна сцена, де Барбі — тепер Барбара Хендлер — йде до гінеколога, представлена як одне з найбільш незвичайних завершень комерційного блокбастера. Сцена буквально втілює тілесність: Барбі, що ніколи не мала біологічних функцій, стає людиною, тілом якої тепер є тіло з усіма його потребами та вразливостями. Батлер описує тіло як місце, де гендер виконується — і саме у цьому сенсі фінал «Барбі» феміністично довершений: протагоністка обирає тіло, а не пластик. Разом з тим, ця символічна насиченість не вирішує суперечності між тематичним фемінізмом і формальним постфемінізмом фільму — вона є ще одним прикладом формалізованої критики, що існує поряд зі структурою, яку вона критикує.

3.4 Порівняльний аналіз: дві моделі феміністичного наративу та їхні межі

Зіставлення стратегій Данем і Гервіг дає змогу виявити дві принципово відмінні моделі феміністичного кінонративу. Перша — «нратив невизначеності» — реалізована у кінотворах Данем: жіноча суб'єктність конструюється через зображення її меж, суперечностей і тривалої невизначеності, без вирішення та оптимізму. Друга — «нратив перетворення» — реалізована у фільмах Гервіг: жіноча суб'єктність конструюється як процес,

що розгортається в часі через стосунки з іншими жінками, місцем і традицією та включає усвідомлений вибір навіть тоді, коли він обмежений. Дві моделі показані не просто різними підходами до одного й того самого — вони відображають принципово різні уявлення про те, що означає «феміністичний» текст.

«Наратив невизначеності» Данем ґрунтується на переконанні, що чесне зображення жіночого досвіду стає само по собі феміністичним актом — навіть якщо цей досвід відображає пасивність, самосаботаж і відсутність прогресу. Ця позиція близька до того, що Малві описувала як «контрекіно»: кіно, що підриває механізми задоволення, відмовляючись від ідеалізуючих стратегій [19]. Данем не руйнує задоволення повністю — вона пропонує альтернативне задоволення, засноване на розпізнаванні досвіду й аналітичній точності, а не на ідентифікації з ідеальним образом.

«Наратив перетворення» Гервіг ґрунтується на іншому переконанні: що феміністичний кінотвір може і повинен пропонувати моделі жіночої суб'єктності, що включають усвідомлений вибір і можливість трансформації — навіть якщо ця трансформація часткова і обмежена соціальними умовами. Ця позиція ближча до того, що Тереза де Лоретіс описує як «інше кіно»: кіно, що виробляє «інші простори» для жіночого досвіду, а не просто деконструює домінантні. Гервіг не відкидає жанрові конвенції — вона використовує їх як матеріал для рефлексії.

Стосовно візуальних стратегій, відмінність виразна. Данем використовує деестетизацію і мінімалізм як інструменти підриву панівних репрезентацій; Гервіг використовує естетичну насиченість і жанрові коди як матеріал для рефлексії всередині них. Обидва підходи продуктивні в різних контекстах: стратегія Данем більш радикальна формально, але функціонує в обмеженому контексті незалежного кіно і кабельного телебачення; стратегія Гервіг більш компромісна, але функціонує у масштабі мейнстримного кіно, що забезпечує ширше охоплення аудиторії.

Питання інтерсекційності залишається спільним обмеженням для обох авторок. Обидві — білі американки з середнього класу, і обидві стратегії відображають цю позицію. Ні Данем, ні Гервіг не ставлять питання про расу як структурний вимір гендерної нерівності у своїх фільмах: у Данем це претензія на «голос покоління» у «Дівчатах»; у Гервіг — відсутність расово різноманітних центральних перспектив у більшості фільмів, за частковим винятком монологу Глорії у «Барбі». Хукс наголошує, що феміністична критика, яка не враховує расову і класову позицію мовця, відтворює ту саму виняткову логіку, що й домінуюча культура [4]. Ця обмеженість — структурна проблема, а не індивідуальний недолік: вона відображає ширший феномен, описаний МакРобі як системне виключення жіночих перспектив із мейнстримного феміністичного дискурсу [17].

Питання про інституційний контекст виробництва є суттєвим для оцінки обох стратегій. Данем починала у незалежному виробництві з мінімальним бюджетом; «Дівчата» виробляла для НВО за підтримки визнаного продюсера. Гервіг дебютувала зі студійним фільмом і зрештою знімала для однієї з найбільших голлівудських студій. Ці різні позиції визначають різні ступені свободи та різні типи компромісів. Малві писала, що феміністичне кіно потребує тотального заперечення задоволення голлівудського кіно [19]; ані Данем, ані Гервіг не здійснили цього розриву. Але обидві знайшли способи продукувати феміністичні смисли всередині цих структур — і відмінність між ними полягає саме у тому, яку форму набуває компроміс у кожному конкретному випадку.

Різниця між двома режисерками у підході до гендерних відносин показова і на рівні репрезентації чоловічих персонажів. У Данем чоловіки зображені як периферійні або деструктивні фігури — вони рідко стають суб'єктами власного нарративу і функціонують переважно як проблеми, які Генна або Аурі намагаються (невдало) вирішити. У Гервіг чоловічі персонажі більш глибокі: батько у «Леді-Птасі» — складна фігура, Лорі у «Маленьких жінках» — персонаж зі власною дугою розвитку, Кен у «Барбі» — сатиричний, але не

позбавлений складності. Ця відмінність не ціннісна, а стратегічна: Данем зосереджується на внутрішньому жіночому просторі й виводить чоловіків на периферію; Гервіг зображує жіночу суб'єктність у стосунках, включно зі стосунками з чоловіками, як рівноправних учасників творення наративу.

Питання про аудиторію суттєве для оцінки феміністичного потенціалу обох стратегій. Стрічка «Крихітні меблі» і ранні сезони «Дівчат» адресовані переважно освіченій аудиторії, здатній оцінити деконструктивні стратегії. Кінотвори «Леді-Птаха», «Маленькі жінки» і «Барбі» функціонують у ширшому культурному просторі та досягають значно більших аудиторій. Стейсі показала, що жіночі аудиторії є активними інтерпретаторами, здатними виробляти власні феміністичні прочитання навіть текстів, які не є формально феміністичними [21]. З цієї перспективи масштаб аудиторії стає суттєвою змінною: ширша аудиторія означає більший потенційний вплив, але й більший ризик засвоєння та нейтралізації феміністичного смислу.

Аналіз «Леді-Птахи» потребує звернення і до питання про те, яким чином фільм розробляє тему релігії. Лейді Берд навчається у католицькій школі, і ставлення фільму до католицизму є амбівалентним. З одного боку, інституційна католицька церква зображена як консервативна структура, що нав'язує норми і обмеження. З іншого боку, окремі представники церкви — зокрема шкільний священник — добросердні і навіть прогресивні люди. Гервіг відмовляється від антирелігійного сатиричного коментаря і зображує релігійний простір як частину того ж амбівалентного середовища, що породило Лейді Берд: він і обмежувальний, і такий, що дав їй певні орієнтири. Ця амбівалентність відповідає загальній наративній логіці фільму: немає простих антагоністів, існує лише складна реальність.

Питання про те, яким чином фільм «Леді-Птаха» зображує процес написання вступних есе до університету, показове у контексті феміністичного аналізу. Лейді Берд пише своє есе про Сакраменто — місто, яке вона хоче покинути — і саме це есе, за припущенням фільму, допомагає їй потрапити до

університету Нью-Йорка. Гервіг показує, що здатність артикулювати власний досвід у письмі є формою капіталу — і що цей капітал нерівномірно розподілений: не всі можуть виразити себе таким чином, не всі мають досвід, який вважається «цікавим» для університетської комісії. Увага до культурного капіталу — ще один приклад того, як фільм «Леді-Птаха» включає класовий вимір у свій феміністичний наратив.

Виконаний аналіз фільму «Маленькі жінки» потребує уваги і до питання про те, яким чином фільм зображує жіночу дружбу поза родиною. Найближчою подругою Джо зображена Лорі — і це відносини між жінкою та чоловіком, що стають важливою відмінністю від «Дівчат» або «Леді-Птахи», де центральними постають жіночі дружні стосунки. Гервіг зображує дружбу Джо і Лорі як стосунки інтелектуальної рівності — і це важливо: жінка і чоловік як інтелектуально рівні, де любов присутня, але не визначальна. Разом з тим, відмова Джо від шлюбу з Лорі є одним із центральних феміністичних жестів фільму: вона обирає дружбу й рівність над романтичним союзом, який зробив би Лорі «старшим» у стосунках.

Зображення матері Марч у «Маленьких жінках» — ще один феміністично вагомий маркер. Мама Марч («Мег») показана фігурою зразкової доброти й мудрості — і водночас вона жінка, чиє власне існування підпорядковане потребам сім'ї. Гервіг зображує її з повагою, але й з усвідомленням цього підпорядкування: мама Марч не є символом жіночої «реалізації», а прикладом того, як жіноча мудрість і чуйність можуть існувати всередині традиційних гендерних ролей. Це відрізняє сюжет від постфеміністичного наративу «вибору»: мама Марч не «обирає» свою роль у постфеміністичному сенсі — вона просто живе нею з максимальною гідністю.

Питання про те, яким чином «Барбі» репрезентує роботу Маттел і корпоративну структуру, є важливим для розуміння меж феміністичної критики у фільмі. Маттел у фільмі — комічний, але не відверто злий корпоративний монстр: її представники — недолугі, але не жорстокі. Ця м'яка сатира показує,

що фільм, вироблений спільно з Маттелом, не може дозволити собі руйнуючої критики свого виробника. Натомість в парадигмі, де постфеміністична культура є культурою, де корпорації засвоюють феміністичну риторику без зміни своїх структурних відносин, «Барбі» є прямим прикладом цього механізму: фільм, що критикує «Барбі» як культурний продукт, виробляється тією ж корпорацією, що виробляє «Барбі».

Аналіз усіх п'яти досліджуваних творів дає змогу сформулювати узагальнення щодо феміністичного наративу в сучасному кіно. По-перше, феміністичний наратив — не жанр, а набір стратегій, що можуть реалізовуватися в різних жанрових рамках — від автобіографічної незалежної драми до комерційного блокбастера. По-друге, відносини між формою і змістом суттєві: феміністичний тематичний зміст, не підкріплений відповідними формальними рішеннями, ризикує бути нейтралізованим структурою, всередині якої він існує. По-третє, питання про те, хто стоїть за камерою, важливе, але недостатнє: жіноче авторство не гарантує феміністичної структури тексту, але воно стає однією з умов, що розширюють простір для феміністичних рішень. По-четверте, інтерсекційна перспектива є не опційним доповненням, а структурною необхідністю феміністичного аналізу: феміністичний наратив, що не враховує расу і клас, відтворює виняткову норму, яку прагне оскаржити.

Висновки до розділу 3

Проаналізовані фільми Грети Гервіг формують послідовну наративну стратегію, що спирається на жанрові конвенції як критичний інструмент: «Леді-Птаха» переосмислює «coming-of-age» через матріархальну динаміку і класовий вимір; «Маленькі жінки» трансформує класичну літературну адаптацію через нелінійну структуру і метафікційний коментар; «Барбі» використовує постіронічний режим для артикуляції феміністичної критики в умовах комерційного виробництва. Порівняльний аналіз виявляє принципову відмінність між «нарративом невизначеності» (Данем) і «нарративом

перетворення» (Гервіг) — відмінність, що відображає різні уявлення про функцію феміністичного кіна та різні стратегії роботи з жанровими конвенціями. Спільним обмеженням обох режисерок залишається вузькість інтерсекційної перспективи, що знижує радикальний потенціал їхніх феміністичних проєктів і вказує на перспективи подальших досліджень.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження феміністичних наративів у кінематографі Ліни Данем і Грети Гервіг дає змогу сформулювати такі висновки.

1. Теоретичний аналіз засвідчив, що сучасна феміністична кінотеорія є полем, в якому концепція «чоловічого погляду» Малві, перформативна теорія гендеру Батлер, інтерсекційний підхід Хукс та аналіз постфеміністичної культури Гілл і МакРобі — взаємодоповнювані, а не конкурентні інструменти. Концепт «жіночого погляду» визначає механізми репрезентації та ідентифікації у кінотексті; поняття «суб'єктності» дозволяє описати, яким чином жіночі персонажі наділяються або позбавляються здатності діяти і визначати перебіг наративу. Спільне застосування цих підходів уможливорює аналіз кінотворів одночасно на рівні погляду, наративної структури, гендерної перформативності та ідеологічного контексту. Наратологічний інструментарій — зокрема аналіз часової організації наративу, фокалізації та наративного завершення — ефективно доповнення, оскільки дозволяє описати, яким чином форма тексту є ідеологічно значущою.

2. Поняття «постфемінізму» ключове для розуміння культурного моменту, в якому функціонують досліджувані кінотвори. Концепції Гілл та МакРобі дозволяють описати механізм, за яким феміністична мова засвоюється культурою, нейтралізуючи її структурний критичний потенціал. «Подвійне заплутування» МакРобі є особливо продуктивним концептом для аналізу «Барбі» — фільму, що артикулює феміністичну критику всередині продукту, що водночас відтворює критиковану систему. Кінотвори Данем і Гервіг постають різними типами відповіді на цей механізм: перша заперечує постфеміністичний оптимізм через деструкцію наративних конвенцій, друга переосмислює його через рефлексивне використання жанрових форм.

3. Творчість Ліни Данем («Крихітні меблі», «Дівчата») формує модель феміністичного наративу, що спирається на автобіографічність, деестетизацію

жіночого тіла та систематичну відмову від наративних моделей успіху. Відсутність дуги зростання, зображення тіла поза кодами привабливості та центрування жіночих стосунків як основного простору драматичної напруги — взаємопов'язані художні рішення, що утворюють послідовний феміністичний аргумент. Ця стратегія формально послідовна: вона переводить питання репрезентації з площини «як жінка виглядає» у площину «що жінка переживає». Водночас обмеженість репрезентативної рамки за расовим та класовим параметрами є структурним недоліком, що підриває претензії на репрезентацію жіночого досвіду як такого.

4. Грета Гервіг («Леді-Птаха», «Маленькі жінки», «Барбі») реалізує відмінну стратегію, що спирається на жанрові конвенції і канонічні літературні тексти як критичний матеріал. Нелінійна структура «Маленьких жінок», матріархальна динаміка «Леді-Птахи» і постіронічний режим «Барбі» є різними проявами одного підходу — критики зсередини конвенцій, а не їхнього відкидання. Ця стратегія є ширшою за репрезентативним охопленням і більш придатною для роботи з мейнстримною аудиторією. Її обмеженість виявляється у тих точках, де вимоги комерційного виробництва не дозволяють довести формальну критику до логічного завершення.

5. Порівняльний аналіз виявив принципову відмінність між двома моделями жіночої суб'єктності. Данем конструює суб'єктність через зображення її невизначеності й суперечливості — жіноча агентність у її творах постійно перебуває під загрозою самосаботажу, пасивності та зовнішніх обмежень. Гервіг конструює суб'єктність через зображення процесу її формування у стосунках з іншими жінками, з місцем, з традицією — як процесу, що включає компроміси, але залишає простір для усвідомленого вибору. Ці дві моделі взаємодоповнювані: кожна адекватна тому типу феміністичного висловлювання, який вона прагне здійснити. Перша відповідає на постфеміністичний оптимізм його запереченням; друга — його переосмисленням.

6. Обидві режисерки функціонують у просторі постфеміністичної культури і жодна не здійснює того радикального розриву з доміантними структурами виробництва і репрезентації. Данем відповідає на цей виклик деструкцією естетичних і наративних конвенцій; Гервіг — рефлексивним використанням самих цих конвенцій як об'єкта аналізу. Обидва підходи продуктивні у межах власної логіки і водночас відображають реальні обмеження феміністичного проєкту в умовах комерційної медіаіндустрії.

7. Питання інтерсекційності залишається спільним обмеженням обох авторок. Хукс показала, що феміністична критика, яка не враховує расову і класову позицію мовця, відтворює ту саму виняткову логіку, що й доміантна культура [4]. Ані Данем, ані Гервіг не ставлять питання про расу як структурний вимір гендерної нерівності у своїх центральних творах — і це не випадково, а симптоматично для специфічної соціальної позиції обох авторок. Перспективи подальших досліджень пов'язані з розширенням аналітичної рамки через включення творів авторок з відмінним расовим, класовим і культурним досвідом — зокрема Аві ДюВерне, Селін Сціямма, Луїні Солоне — а також через дослідження рецепції аналізованих творів різними аудиторіями і в різних культурних контекстах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зубавіна І. Актуалізація архетипу діви-воїтельки в кінематографі України початку ХХІ століття. Сучасне мистецтво : зб. наук. пр. 2022. № 18. С. 19–26.
2. Brunson C. Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes. London : Routledge, 1997. 192 p.
3. Butler J. Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex». New York : Routledge, 1993. 288 p.
4. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York : Routledge, 1990. 272 p.
5. Creed B. The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis. New York : Routledge, 1993. 182 p.
6. De Lauretis T. Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema. — Bloomington : Indiana University Press, 1984. — 232 p.
7. De Lauretis T. Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington : Indiana University Press, 1987. 151 p.
8. Dunham L. Not That Kind of Girl: A Young Woman Tells You What She's «Learned». New York : Random House, 2014. 265 p.
9. Genette G. Narrative Discourse: An Essay in Method / transl. by J. E. Lewin. Ithaca : Cornell University Press, 1980. 288 p.
10. Gill R. Gender and the Media. Cambridge : Polity Press, 2007. 304 p.
11. Gill R. Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility. European Journal of Cultural Studies. 2007. Vol. 10, no. 2. P. 147–166.
12. Gledhill C. (ed.) Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film. London : British Film Institute, 1987. 408 p.
13. Hollinger K. Feminist Film Studies. New York : Routledge, 2012. 228 p.
14. hooks b. Black Looks: Race and Representation. Boston : South End Press, 1992. 200 p.

15. Lanser S. S. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca : Cornell University Press, 1992. 304 p.
16. McRobbie A. Post-feminism and Popular Culture. *Feminist Media Studies*. 2004. Vol. 4, no. 3. P. 255–264.
17. McRobbie A. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London : SAGE Publications, 2009. 197 p.
18. Mulvey L. Afterthoughts on «Visual Pleasure and Narrative Cinema» inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*. *Framework*. 1981. No. 15–17. P. 12–15.
19. Mulvey L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen*. London, 1975. Vol. 16, no. 3. P. 6–18.
20. Olcott L. M. *Little Women*. Boston : Roberts Brothers, 1868. 341 p.
21. Stacey J. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London : Routledge, 1994. 280 p.
22. Tasker Y., Negra D. *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham : Duke University Press, 2007. 312 p.
23. Zhuravliova T. Images of women in Ukrainian poetic cinema: metamorphoses of femininity. *Actual Issues of Modern Science*. European Scientific e-Journal. 2025. Issue 37.

ФІЛЬМОГРАФІЯ

1. «Крихітні меблі» : [художній фільм] / реж. Ліна Данем. США : «Крихітні меблі» LLC, 2010. 98 хв.
2. «Дівчата» : [телесеріал] / реж. Ліна Данем та ін. США : HBO, 2012–2017. 6 сезонів.
3. «Леді-Птаха» : [художній фільм] / реж. Грета Гервіг. США : Scott Rudin Productions, 2017. 93 хв.
4. «Маленькі жінки» : [художній фільм] / реж. Грета Гервіг. США : Columbia Pictures, 2019. 135 хв.
5. «Барбі» : [художній фільм] / реж. Грета Гервіг. США : Warner Bros. Pictures, 2023. 114 хв.