

Список літератури

1. Левинас Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное / Эмманюэль Левинас. — М. ; СПб. : Университетская книга, 2000. — 416 с. — (Книга света).
2. Левинас Э. Трудная свобода / Э. Левинас ; пер. с франц. — М. : РОССПЭН, 2004. — 752 с.
3. Левінас Е. Філософія, справедливість і любов / Еманюель Левінас // Між нами: Дослідження. Думки-про-іншого / Е. Левінас / [пер. з франц.]. — К. : Дух і Літера : Задруга, 1999. — С. 119–139.
4. Малахов В. Номо obses. Феномен заложничества и человеческая идентичность / Виктор Малахов // Человеческая целостность и встреча культур : [сост. К.Б. Сигов]. — К. : Дух і Літера, 2007. — С. 83–108.
5. Сигов К. Проблема разрыва между онтологией и этикой в современных учениях о человеке / К. Сигов // Альфа и Омега. — 2002. — №2(32). — С. 204–220.
6. Сокулер З.А. Герман Коген и философия диалога / З.А. Сокулер. — М. : Прогресс–Традиция, 2008. — 312 с.
7. Элиас Н. Общество индивидов / Норберт Элиас ; пер. с нем. — М. : Праксис, 2001. — 331 с.
8. Ямпольская А.В. Герменевтика прощения у Левинаса / А.В. Ямпольская // История философии и герменевтика — 2 [отв. Ред. А. И. Алёшин] ; М. : РГГУ, — С. 106–113.
9. Putnam H. Levinas and Judaism / Hilary Putnam // The Cambridge Companion to Levinas / [ed. by Robert Bernasconi, Simon Critchley]. — Cambridge : Cambridge University Press, 2002. — P. 33–62.
10. Skarga B. Emmanuel Levinas: kultura immanencji / Barbara Skarga // Studia filozoficzna. — 1984. — №9(226). — S.137–152.
11. Wright T., Huges P., Ainley A. The Paradox of Morality: an interview with Emmanuel Levinas / Tamra Wright, Peter Huges, Alison Ainley // The provocation of Levinas. Rethinking of Other / [ed. by R. Bernasconi and D. Wood]. — England. : Routledge, 1988. — P. 168–181.

Надійшла до редколегії 09.12.2009 р.

УДК 130.2:167.5:7.0038.6

В. А. СУКОВАТА

«ДІЛОВА ЖІНКА» ЯК ІНШИЙ У ПОСТРАДЯНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ І МАСОВІЙ СВІДОМОСТІ

Аналізуються образи «ділових жінок» у радянському та пострадянському кінематографі в порівнянні з американським кіно останніх років. Зроблена спроба впровадження феміністської методології та постструктуралістської критики знаків в українську культурну антропологію на матеріалі радянського та пострадянського кіно.

Ключові слова: ділова жінка, феміністська методологія, культурна антропологія.

Анализируются образы «деловых» женщин в советском и постсоветском кинематографе в сравнении с американским кино последних лет. Сделана попытка внедрения феминистской методологии и постструктуралистской критики знаков в украинскую культурную антропологию на материале советского и постсоветского кино.

Ключевые слова: *деловая женщина, феминистская методология, культурная антропология.*

This is analyses representations of «business women» in the Soviet and Post-Soviet movie in comparison with an American cinema of last decades. This is an attempt to introduce Feminist methodology and Poststructuralist criticism of signs in Ukrainian cultural anthropology on the material of Soviet and Post-Soviet movie.

Key words: *bussiness woman, feminist methodology, cultural anthropology.*

Актуальність теми зумовлена необхідністю внеску західних теоретичних досягнень в українську культурну антропологию, зокрема теорію гендеру і візуальних мистецтв, які є маловідомими в широкій академічній аудиторії в Україні. Рух української освіти в напрямі інтеграції в європейську культуру потребує розвитку не тільки західних інститутів демократії, але й адаптації гендерного лібералізму в масовій та академічній культурі України, впровадження постмодерністської і феміністської візуальної критики на матеріалі еволюції жіночих образів у кіно та вияву ідеологічної спрямованості цих образів і гендерних стереотипів.

Мета дослідження — вивчити роль гендерних стереотипів як принципів репрезентації жінок у радянському і пострадянському кіно в порівнянні з американськими фільмами, в яких головною героїнею є «ділова жінка». Новизна роботи зумовлена тим, що донині в українській культурології не досліджені рецепції жіночих образів у масовій свідомості і кіно. Постаті жінок-професіоналів у кіно досліджувалися в працях деяких американських науковців, що працювали в галузі критики масової свідомості, гендерного аналізу реклами, феміністського психоаналізу (Таня Модлескі, Енн Каплан, Барбара Крид). Теоретики, що працювали в галузі семіотичного аналізу популярної культури також розглядали цю проблему (Умберто Еко, Ролан Барт); в українській культурній антропології гендерна методологія є новою і маловідомою, проблема репрезентації «ділових жінок» у радянському й пострадянському кіно з позицій гендерного аналізу та теорії «іншого» ніколи раніше не досліджувалася. Автор ґрунтується на феміністській методології дослідження, згідно з якою жінка виконує роль «іншого» в традиційній культурі (Симона де Бовуар, «Друга стаття»), а ділова жінка — тим більше, оскільки традиційне суспільство сприймає дійсно ділову, талановиту жінку як небезпечного суперника; тому жіноча професійна діяльність

негативно ролі жінки в масовій свідомості: як «кумедна», або «асексуальна», або «агресивна».

Автор доводить, що гендерні упередження відіграють значну роль у конструюванні жіночих постатей у радянському та пострадянському кінематографі. Результати дослідження можна використовувати при викладанні курсів з філософської антропології, гендерної теорії, культурології.

Безперечно, в сучасній культурі телебачення і кіно є найважливішими та наймогутнішими стратегічними засобами освіти, виховання, які формують життєві цінності, стереотипи й ідентичність суб'єкта. Технології ХХ ст., розвиток телебачення, кіно істотним чином трансформували суспільну свідомість, яка зі «слухаючої» перетворилася на ту, що «дивиться»: «Будь-який кінематограф створює свій світ, свій простір, який населяє своїми людьми... Якщо я це чую, то цілком припускаю, що відомості можуть бути помилковими. Інша справа, якщо я щось сам бачу», — характеризував Ю.М. Лотман [1, с. 17] відмінності в передаванні художньої інформації вербальними і візуальними засобами.

Розуміння значного впливу кіно на масову свідомість привернуло увагу західних дослідників — Лори Малві, Кайї Силверман, Терези де Лауретіс — до вивчення візуальних репрезентацій жінок і створення гендерних стереотипів засобами кінематографа, починаючи з останньої чверті ХХ ст. Американська дослідниця Т. Модлескі [4] найдетальніше вивчала репрезентації гендеру в масовій культурі, і її центральний висновок — гендер є фундаментальною категорією масової культури, перш за все, тому, що сама масова культура асоціюється зі сферою «жіночого», тоді як «висока», елітарна культура — зі сферою «чоловічого». Такі жанри сучасної популярної культури як серіали, «ситками», містичні трилери мають певні риси «жіночості» не тільки в сенсі глядацької аудиторії, але і в конструюванні типів відео-нарацій. При цьому жінка залишається «Іншим», «чужим», об'єктом «культурного відчуження» і «чоловічого спостереження», згідно з теоріями Симони де Бовуар, Лори Малві та Жака Лакана.

Західні автори відзначали [2], що роль жінки часто зводиться до відтворення або підтвердження існуючих у суспільстві гендерних упереджень і традиційних культурних «міфів», які весь спектр проявів «жіночого» зводять до набору з трьох-п'яти жіночих постатей: «добродійна мати» або «порочна мати», «жінка-ангел» або «жінка-спокусниця». При цьому ніхто з режисерів (і глядачів) не вважає за потрібне обмежувати репрезентації маскулинності виключно функцією «батька» або «коханця». Більшість західних авторів [5] погоджується з тим, що жінки в кінематографі є проєкцією чоловічих страхів і фантазій, які не мають ніяких зв'язків із реальністю. Гендерні дослідники кінця ХХ ст. ставили перед

собою завдання вивчення культурних умов, у яких перебуває жінка в суспільстві, для того, щоб розглянути, як ці умови впливають на репрезентації жіночого на телеекрані [6].

Зі зростанням впливу жіночого визвольного руху на Заході і вилученням найодіозніших гендерних тверджень із суспільного дискурсу актори і режисери усвідомлювали необхідність зображення жінок нового типу: не-спокусниць, не-жертв і не господинь, стурбованих виключно веденням домашнього господарства та бажанням утримати чоловіка, але жінок, активних у кар'єрі, політиці, бізнесі, творчості. Голлівудське кіно 80-90 рр. XX ст. не тільки відображало нове розуміння жіночності і зміну статусу жінки в суспільстві, але формувало нові практики жіночої успішності, упроваджувало його в масову свідомість і легітимувало в західній (американській) культурі образ ділової, успішної, визнаної жінки як ідеал нового типу. У контексті західних досліджень кіно і сучасної масової свідомості вважаємо за необхідне розглянути: до якого типу гендерної «ідеальної поведінки» змушує пострадянських жінок вітчизняне кіно як впливовий інструмент формування громадської думки? Які конструкції «успішної жінки» в бізнесі або науці, політиці, пропонує сучасне кіно?

Нині можна назвати декілька проблем, пов'язаних із репрезентацією успішних жінок у масовій українській свідомості. По-перше, основними персонажами наративів про бізнес і політику є чоловіки, жінки в більшості сучасних фільмів виконують виключно допоміжні ролі (наприклад, у пострадянському «гангстерському бойовику» «Бригада»); по-друге, навіть фільми останніх років відтворюють традиційні «гендерні стереотипи» і міфи півстолітньої давності (наприклад, брутальне ставлення до жінок у відомих фільмах «Брат», «Ворошиловський стрілець», «Кат»). Цей підхід відтворює в пострадянській аудиторії традиційну міфологему про чоловіка-господаря в образі «ковбоя-мачо» і жінку як підлеглу, якій у гендерній структурі відводиться традиційний локус «жертви» і «страждання».

Очевидно, що більшість анти-жіночих культурних міфів і відсутність у пострадянському публічному дискурсі позитивних образів «кар'єристок» походить ще з властивого сцієнтистській інтелекції іронічного скепсису з приводу «дам-емансипе»: згідно з цим міфом будь-яка активна робота, кар'єра, особливо в бізнесі, позбавляє жінку її «жіночності» і сексуальної атрактивності. Протягом багатьох століть жіночу успішність розуміли однозначно: шлюб оцінювався як основна жіноча мета, досягнення якої й було змістом «жіночої кар'єри», «жіночих амбіцій» і дозволяло жінці артикулювати себе в культурі хоча б у ролі «дружини» (або «дочки», «матері») якого-небудь чоловіка. У радянському минулому громадська думка легітимувала «жіночий кар'єризм» тільки як

компенсацію невдалого особистого життя: жінка-начальник мала бути в чомусь ущербною, за визначенням (наприклад, як у відомому радянському кіно «Службовий роман»). Радянська масмедійна культура створювала такі зовнішні умови й такі матриці інтерпретування, які не «дозволяли» жіночому суб'єктові відчувати себе щасливим, не будучи маркірованою шлюбом і дітьми. Таким прикладом може слугувати феномен Катерини Фурцевої, що була міністром культури СРСР протягом 14 років. Її доля, незважаючи на успішну по всіх критеріях кар'єру, інтерпретована в мета-нарративах преси, кіно та «газетних пліток» як «трагічна», все значення якої зведено до невдалих шлюбів і самогубства, спровокованого саме відсутністю чоловіка і шлюбу.

На відміну від сучасного західного кінематографа, в радянському і пострадянському кіно образ ділової успішної жінки як варіант гендерної ідентичності ще не є розробленим, і це обмежує розвиток жіночої успішності в самому суспільстві, оскільки легітимує нетерпимість до жіночого професійного успіху; в пострадянському суспільстві відсутня модель «успішної жінки», яка б не перекривалася парадигмою «вдалого шлюбу»; кіно і мас-медіа поширюють цю концепцію. Упровадження в маси образу «багатого чоловіка», котрий є панацеєю від усіх незгод, можна розглядати як цілеспрямовану політичну акцію, мета якої — обмежити кар'єрні зацікавлення жінок.

Інша теза, що також розтиражована пострадянською пресою і перешкоджає соціальній активності українських жінок, полягає в тому, що нав'язує суспільній свідомості ідею про роль жінки виключно як «берегині», «відтворювачки роду», за чим немовби логічно зумовлене її «відчуження» від політичної і економічної активності. Насправді, надання жінці виключно «духовної влади» у сфері національних, культурних цінностей відбувається знову-таки в обмін на усунення її як конкурента зі сфери бізнесу, творчості і політики. Так, пострадянські преса, кіно, телебачення послідовно формують іншість жіночого суб'єкта як засіб її відчуження від влади й авторитету.

Проте перед жінками, чиї творчі і соціальні амбіції не обмежуються сферою материнства та споживання, постає проблема співвідношення свого життєвого сценарію до легітимної культурної моделі жіночості, яка в пострадянській культурі понині не розроблена. Як свідчить аналіз, жінки — успішні в політиці, бізнесі і кар'єрі — змушені інтерпретувати свою ідентичність кількома обмеженими стандартами або: 1) «адаптуючи» її під традиційні зразки ідеологізованого минулого («берегиня», «матір нації»); 2) через модернізацію соціалістичних конструктів радянського минулого («активістка», «туристка» тощо); 3) відповідно до моделей західної культури, що перенесені на пострадянський ґрунт;

4) винаходити власні форми саморепрезентації, що складаються з гендерних стереотипів минулого й теперішнього.

При цьому слід зазначити: якщо стереотип чоловічого професійного успіху активно експлуатується в західному і пострадянському кіно через образи чоловіка — «першопроходця», «Тарзана», «Конана-варвара», який веде війну «з усіма проти всіх» в екстремальних умовах, то «бізнес-леді» на телеекрані і в суспільному дискурсі почастило значно менше: вони позбавлені харизми. Типова «ділова жінка» в кіно радянського періоду — це «сухар», трудоголік, незатребувана сексуально (наприклад, у фільмі «Службовий роман»), режисер відмовляє їй у зовнішній привабливості, вона репрезентує себе підкреслено мужикоподібними рухами, що дозволяють бачити в ній виключно «товариша», істоту «третього роду». Жіноча ділова активність у народній свідомості завжди інтерпретувалася в дещо комічному сенсі і не дозволяла жінкам ставати героїнями першого ряду. Жінка зображується як «Інша», «чужинка» у сфері ділової або політичної активності.

Єдиний шлях для «кар'єристики» радянського періоду завоювати глядацькі симпатії було ... закохатися! Відкинувши незалежність і неприступність, показати, що вона просто «баба», а не «конкурент». До цього, в радянській традиції в партнери найуспішнішій жінці прийнято було «делегувати» соціально неблагополучного героя, архетип «Смелі на печі», прикладом можуть слугувати мезальянси в культових фільмах радянського періоду «Москва сльозам не вірить» і «Службовий роман». Мабуть, бути і діловою, і красивою, і коханою, і багатою для однієї жінки, з позицій радянської масової свідомості, було забагато, тому і в кіно високий суспільний статус жінки багато чоловіків сприймали як особисту образу або гендерну катастрофу, як агресію «іншого» на базові культурні засади.

На відміну від радянських і пострадянських традицій, у західному кінематографі разом з лінією, що романтизує традиційну гендерну гру «Ти — Джейн, я — Тарзан» (наприклад, у американських фільмах «Кучерик Сью», «Непристойна пропозиція», «У джазі тільки дівчата», «Крокодил Данді» та ін.), існує могутній напрям, що репрезентує прогресивну точку зору на ділову активність жінок. І створення позитивних гендерних сюжетів жіночої успішності на американському телеекрані істотно полегшує формування власних сценаріїв для західних жінок, які намагаються домогтися соціального успіху. Героїні американських кінострічок «Кара небесна» або «Мовчання ягнят» активні і цілеспрямовані, не допускають сексистської поблажливості до своєї кар'єри, вони покладаються на свій розум і професійну компетентність більше, ніж на сексуальні або «материнські» здібності. Нового звучання фільмам додає фінал, згідно з яким саме завдяки успішній кар'єрі

(а не відмові від неї!) героїні здобувають і «своє жіноче щастя» — Принца-Помічника — в образі закоханого героя. Толерантність західного демократичного мислення виявляється в тому, що професійно успішній жінці «дозволяється» виграти відразу п'ять призів: кар'єру, славу, любов, матеріальну незалежність і глядацькі симпатії (наприклад, в американській комедії «Ділова дівчина»).

Жіночі персонажі таких американських комедій як «Звичка одружуватися», «Золота дитина», «Ваша пошта», «Високоповажний джентльмен», деяких інших, хоча й не вважають себе діловою або фінансовою елітою, проте їх творча обдарованість, самостійність, активна позиція і духовне лідерство дозволяють інтерпретувати їх життєві сценарії як кіноверсії «жіночої успішності», як особисту і соціальну реалізованість, що не перекривається заміжжям. Гендерна мораль цих фільмів упроваджує в несвідоме західної мас-культури маркованість жінки як «успішної» незалежно від суспільного статусу її чоловіка.

На відміну від американських, більшість кіногероїнь радянського періоду ніколи не намагалася перевершити чоловіка ні в професії, ні в особистих творчих талантах; їх символізм відтворював і фіксував у свідомості мас архетип трудового ентузіазму («Свинарка і пастух») або а-сексуального (чернечого) подвижництва («Весна на Зарічній вулиці»), романтичної безрозсудності («Іронія долі») або мовчазної жертви («Польоти уві сні і наяву», «Осінній марафон»), і все це на фоні абсолютної байдужості жінок до власної професійної історії, до всього, окрім Кохання, зазвичай, невдалого.

Чи було створення подібних архетипів «державним замовленням»? На наш погляд, так. Якщо на телеекрані і з'являлися самовпевнені, напористі, честолюбні героїні, то їх професійна компетентність виявлялася немовби «зниженою», з одного боку, комізмом у зображенні (наприклад, у «Смугастому рейсі», «Шукайте жінку»), з іншого — обов'язковим прагненням «вийти заміж» і «любовним стражданням» за чоловіком. Тільки два фільми, розділені часовим проміжком у п'ятдесят років не відповідають «радянській антижіночій традиції», це: «Весна», режисера Г. Александрова (1947) і «Бідна Саша» Г. Кеосаяна (1997).

З одного боку, «Весна», знята в епоху розквіту сталінського тоталітаризму, містить джерела майбутніх «учених-сухарів». З іншого — деконструкція стереотипу професії вченого як «антижіночої» і «а-сексуальної» відбувається в межах самого фільму: як ми пам'ятаємо, не інфантильна поступливість опереткової співачки Шатрової, протягом семи років животною на другорядних ролях, а самовпевненість і натиск «професорши» Нікітіної допомогли артистці отримати ангажемент у кіно та викликати інтерес

головного героя — Великого Режисера, що побачив у неабиякій жінці персону, рівну йому по глибині і таланту.

Героїня Віри Глаголевої з «Бідної Саші», пострадянської комедії, на нашу думку, тісно пов'язана з «кар'єристками мимоволі» з фільмів «Москва сльозам не вірить» і «Найпривабливіша і найчарівніша». Камера кілька разів фіксує на екрані страждаючі очі героїні: зробивши блискучу кар'єру в банківському бізнесі, народивши і виховавши дочку-вундеркінда, в новорічні свята вона відчуває себе зрадженою всіма чоловіками зі свого оточення, поки не з'являється Він — Лицар без страху і докору, інтелігент, комп'ютерний геній, застосування талантам якого в умовах ринку знайшлося тільки ... в колонії.

Проте мелодраматизм сюжету «Бідної Саші», улюблений традиційною радянською гендерною мораллю, цим обмежується: насправді «банкїрша Ольга» зовсім не така вже беззахисна; вона готова боротися і — перемогти, її образ не має однозначного визначення. «Або-або» — дилема «мати» або «начальник» — не перетворюється для неї на внутрішній конфлікт. Новизна образу «банкїра Ольги» як моделі «пострадянської жіночої успішності» в тому й полягає, що, незважаючи на криміногенність свого бізнесу і непросту сімейну ситуацію, ця жінка впевнена у своєму праві відчувати себе «щасливою»; сексапільною робить її не слабкість і жертвовність, а незалежність, амбіції і філософія успішності, що репрезентує вона. В образі «сильної жінки» романтизується нова концепція жіночності і краси, що втілює ліберальні ідеали кінця 1990-х, адаптовані до слов'янської традиції. У цьому, безумовно, позитивний зміст фільму.

На жаль, сучасна українська масова кінокультура не прагне створювати кіно-історії жіночого професійного успіху. Тому для багатьох українських жінок реалізація себе в кар'єрі виявляється формою «культурної трансгресії», подоланням гендерних меж і «скляного даху» в професії. Формування гендерної рівності в культурі та масовій свідомості — неодмінна умова розвитку цивілізованого соціуму, ознака справжньої демократії і політичної стабільності. Формування середнього класу, фінансової, ділової еліти неможливе без участі жінок. Однією з найважливіших складових демократизації політики і бізнесу є моральна легітимація жіночого професійного успіху як феномену, що співвідноситься з аксіологічною шкалою основних морально-релігійних, культурних ідеалів нації. Тому трансформація гендерної свідомості суспільства, перехід жінки із статусу «соціального Іншого» в просторі соціального та професійного успіху залежать і від стратегій, які впроваджує пострадянське кіно в масову свідомість.

Список літератури

1. Лотман Ю.М. Диалог с экраном / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М., Цивьян Т.В. Избранные статьи. — Таллинн, 1994. — 205 с.
2. Kaplan A. Women in Film Noir / A. Kaplan. — London, 1980. — 256 p.
3. Lauretis T. de. Alise Doesn't: Feminism. Semiotics. Gender / T. de. Lauretis. — Bloomington : Indiana University Press, 1984. — 280 p.
4. Modleski T. Studies in entertainment / T. Modleski. — Bloomington : Indiana University Press, 1986. — 273 p.
5. Mulvey L. Visual and Other Pleasures / L. Mulvey. — Bloomington : Indiana University Press, 1989. — 203 p.
6. Penley C. The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis / C. Penley. — Minneapolis : University of Minnesota Press, 1985. — 195 p.

Надійшла до редколегії 16.12.2009 р.

УДК 130.2+101.9

В. С. МІРОШНИЧЕНКО

**С. Л. ФРАНК: ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРИ ЯК МОДУС
КОНЦЕПЦІЇ НЕЗБАГНЕННОГО (АСПЕКТИ КУЛЬТУРИ,
РЕАЛЬНОСТІ, «ЩО САМОВІДКРИВАЄТЬСЯ»,
І АБСОЛЮТНО НЕЗБАГНЕННОГО)»**

Досліджується філософія культури С. Л. Франка як модус концепції незбагненого. Зосереджується увага на складових незбагненого: реальності, «що самовідкривається», та Абсолютно незбагненому.

Ключові слова: Абсолютно незбагнене, антиномістичний монодуалізм, Бог, культура, ми-буття, особистість, реальність, «що самовідкривається», християнський реалізм.

Исследуется философия культуры С. Л. Франка как модус концепции непостижимого. Сосредотачивается внимание на составных частях непостижимого: самооткрывающейся реальности и Абсолютно непостижимом.

Ключевые слова: Абсолютно непостижимое, антиномистический монодуализм, Бог, культура, мы-бытие, личность, самооткрывающаяся реальность, христианский реализм.

InvestigatethephilosophyofcultureasamodeofconceptionsS.L.Frank Unknowable. Focuses on the constituent parts of the Unknowable: reality of a self-revelation and Absolutely incomprehensible.

Key words: Absolutely incomprehensible, antinomistical monodualism, God, culture, we-being, person, reality of a self-revelation, christian realism.

Мова маніфестації досвіду культури може вирізнятися своїми методами та способами, які покликані розкрити певні ракурси культури та вказати на її відмінності від інших досвідів пізнання