

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«ЗАПОРІЗЬКА ПОЛІТЕХНІКА»
Факультет соціальних наук
Кафедра журналістики

**Пояснювальна записка
до магістерської роботи**

**на тему: «Специфіка гендерних репрезентацій образів журналістів у
кіномистецькому дискурсі перших десятиліть ХХІ століття»**

Виконала: студентка II курсу, групи СН-319м
Спеціальності 061 «Журналістика»
(шифр і назва напрямку підготовки, спеціальності)

Попюк Катерина Іллівна
(прізвище та ініціали)

Керівник: к. філол. н., доц. Пода О.Ю.
(прізвище та ініціали)

Рецензент: д.пед.н., доц. Дяченко М.Д.
(прізвище та ініціали)

Запоріжжя – 2020 р.

**НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«ЗАПОРІЗЬКА ПОЛІТЕХНІКА»**

Інститут управління та права
Факультет соціальних наук
Кафедра журналістики
Освітній ступінь магістр
Спеціальність: 061 «Журналістика»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Завідувач кафедри Г. А.
Шомак
«27» 09 2019 року

З А В Д А Н Н Я
на магістерську роботу
студентці групи СНм-319
Попюк Катерині Іллівні
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема роботи «Специфіка гендерних репрезентацій образів журналістів у кіномистецькому дискурсі кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ століття»

керівник роботи к. філол. н., доц. Пода О. Ю.
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом НУ «Запорізька політехніка» від «10» 06 2020 року № 154.

2. Строк подання студентом роботи 10.11.20

3. Вихідні дані для роботи: праці учених, які займалися вивченням загальних питань, пов'язаних із розкриттям суті і змісту понять гендер, гендерний стереотип (І. Кон; І. Жеребкіна, Т Мельник); питання візуального, візуалізації (Р.Бардт, Ю. Марцинчук, Н Тарасова), представлення образів у кінодискурсі (О. Ярьська-Смирнова та ін.); аналізу змісту кінострічок щодо гендерних характеристик кінообразів, образів журналістів і журналісток як кіногероїв (Т. Дашкова, Т. Марценюк).

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які належить розробити):

1. Гендер і візуальні представлення в кінодискурсі
 - 1.1. Кінодискурс: загальна характеристика
 - 1.2. Візуалізація і гендер
2. Жіночі і чоловічі образи журналістів у художньому кіно- і телесеріальному продукті перших двох десятиліть ХХІ століття
 - 2.1. Гендерна специфіка образів у художніх фільмах
 - 2.2. Гендерна специфіка образів у телесеріальному контенті
3. Охорона праці та безпека у надзвичайних ситуаціях
 - 3.1. Аналіз потенційних небезпек
 - 3.2. Заходи задля забезпечення безпеки
 - 3.3. Заходи із забезпечення виробничої санітарії та гігієни праці
 - 3.4. Заходи з пожежної безпеки

3.5. Заходи із забезпечення безпеки в надзвичайних ситуаціях

6. Консультування розділів роботи :

Розділ	Консультант	Завдання видав		Завдання прийняв	
		підпис	дата	підпис	дата
Вступ	Пода О.Ю.		27.10.19		27.10.19
I	Пода О.Ю.		10.02.20		10.02.20
II	Пода О.Ю.		03.06.20		03.06.20
III	Пода О.Ю.		04.09.20		04.09.20
Висновки	Пода О.Ю.		16.10.20		16.10.20

7. Дата видачі завдання: «12» вересня 2019 року

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів роботи	Строк виконання етапів роботи	Пр імітки
1	Збір и систематизація матеріалу	вересень 2019	
2	Аналіз журналістичнознавчого матеріалу	жовтень 2019	
3	Написання вступу	грудень 2019	
4	Написання розділу 1	березень 2020	
5	Написання розділу 2	травень 2020	
6	Написання розділу 3	червень 2020	
7	Написання висновків	вересень 2020	
8	Оформлення роботи	жовтень 2020	
9	Захист роботи	грудень 2020	

Студент

(підпис)

Попюк К.І.

(прізвище та ініціали)

Керівник роботи

(підпис)

Пода О.Ю.

(прізвище та ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	7
РОЗДІЛ 1	ГЕНДЕР І ВІЗУАЛЬНІ ПРЕДСТАВЛЕННЯ В КІНОДИСКУРСІ.....	10
1.1	Кінодискурс: загальна характеристика.....	10
1.2	Візуалізація і гендер.....	16
РОЗДІЛ 2	ЖІНОЧІ І ЧОЛОВІЧІ ОБРАЗИ ЖУРНАЛІСТІВ У ХУДОЖНЬОМУ КІНО- І ТЕЛЕСЕРІАЛЬНОМУ ПРОДУКТІ ПЕРШИХ ДВОХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	33
2.1.	Гендерна специфіка образів у художніх фільмах.....	33
2.2.	Гендерна специфіка образів у телесеріальному контенті.....	50
РОЗДІЛ 3.	ОХОРОНА ПРАЦІ ТА БЕЗПЕКА У НАДЗВИЧАЙНИХ СИТУАЦІЯХ.....	69
3.1.	Аналіз потенційних небезпек.....	69
3.2.	Заходи задля забезпечення безпеки.....	70
3.3.	Заходи із забезпечення виробничої санітарії та гігієни праці.....	72
3.4.	Заходи з пожежної безпеки.....	74
3.5	Заходи із забезпечення безпеки в надзвичайних ситуаціях.....	75
ВИСНОВКИ.....		79
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....		81

РЕФЕРАТ

Текст магістерської роботи: «**Специфіка гендерних репрезентацій образів журналістів у кіномистецькому дискурсі перших десятиліть ХХІ століття**» становить 84 сторінки. Для виконання кваліфікаційної роботи опрацьовано 39 джерела.

Предмет дослідження – гендерні характеристики образних кінорепрезентацій журналістів (жінок і чоловіків).

Об’єкт дослідження – масив художніх кінофільмів і телесеріальної продукції, де героєм сюжету є професійний журналіст (чоловік, жінка).

Мета дослідження – проаналізувати особливості представлення чоловічої і жіночої образної парадигми в кіномистецькому дискурсі в контексті гендера.

Заявлена мета передбачала з’ясування **таких завдань**:

- виписати теоретико-прикладні засади дослідження, зокрема такі, що стосуються питань:
- теорії й практики гендера взагалі;
- перетину рівнів гендера і візуального;
- визначити загальну специфіку гендерних репрезентацій образів журналістів і журналісток;
- описати особливості гендерного чоловічого представлення в художній кіно- і телепродукції;
- описати особливості гендерного жіночого представлення в художній кіно- і телепродукції
- визначити роль і значення художнього кіно і телесеріалів у формуванні гендерного іміджу професійних журналістів.

Методи дослідження. На теоретичному й емпіричному етапах роботи використовувалися такі методи: аналіз і синтез, аналіз наукової літератури, зіставлення й порівняння, описовий, метод узагальнення.

Методологічна і теоретична основа дослідження. Теоретико-методологічна база дослідження сформована: на основі наукових праць учених, які вивчають питання обґрунтовуються напрацюваннями на рівні теорії й практики журналістикознавців, соціологів, котрі у своїх наукових роботах порушували проблему гендера і простору масової комунікації, дослідників, які характеризували специфіку візуального, образу, зображення, а також гендерний складник на рівні функціонування художнього кіно- і телепросторів (І. Кон, Т. Марценюк, Я. Пруденко та ін.).

Наукова новизна дослідження. Запропонована робота є однією зі спроб аналізу гендерних характеристик кінообразів професійних журналістів у художньому кіно.

Сфера застосування. Результати проведеного наукової роботи можуть бути використані: у подальшій науковій роботі; у написанні тез і наукових статей; у навчальній роботі – під час проведення й підготовки до лекційних і практичних занять з дисциплін «Теорія й історія соціальних комунікацій», «Прикладні соціально-комунікаційні технології» та ін.; а також у практичній журналістській роботі.

**ГЕНДЕР, ГЕНДЕРНІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ, КІНОФІЛЬМ, ТЕЛЕСЕРІАЛ,
ЖУРНАЛІСТ, ЖУРНАЛІСТКА, ДИСКУРС, ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ,
КІНООБРАЗ, ТЕЛЕОБРАЗ, 21 СТОЛІТТЯ**

ВСТУП

Актуальність дослідження. Акцентуалізація на вивченні гендерного складника сучасних художніх мас-медіа, зокрема дискурсу кіно не втрачає своєї актуальності. Кіно-і масмедійний гендерні простори зазнають постійних трансформацій, які, у першу чергу, зумовлюються політикою і діяльністю виробника і потребами споживачів (масової аудиторії).

Радянський простір ЗМІ взагалі й український радянський зокрема, втілюючи в життя політику комуністичної партії, постійно підтримував і просував на рівнях репрезентацій досягнення гендерної політики влади і гендерних форматів повсякдення. Образи журналістів завжди мали виступати «обліко морале», оскільки позиціонувалися як ідеологи політики СРСР.

Натомість світовий художній масовокомунікаційний простір, зважаючи на виклики і потреби поточних моментів активно почав культивував і створювати парадигму кінообразів журналістів.

Саме тому на сьогоднішній момент нам уявляється цікавою проблема вивчення образних репрезентацій професійних груп у художньому кіно, зокрема йдеться про журналістів.

Сказаним вище обумовлюється актуальність дослідження.

Мета дослідження – проаналізувати особливості представлення чоловічої і жіночої образної парадигми в кіномистецькому дискурсі в контексті гендера.

Предмет дослідження – гендерні характеристики образних кінорепрезентацій журналістів (жінок і чоловіків).

Об'єкт дослідження – масив художніх кінофільмів і телесеріальної продукції, де героєм сюжету є професійний журналіст (чоловік, жінка).

Заявлена мета передбачала з'ясування **таких завдань:**

- виписати теоретико-прикладні засади дослідження, зокрема такі, що стосуються питань:
- теорії й практики гендера взагалі;

- перетину рівнів гендера і візуального;
- визначити загальну специфіку гендерних репрезентацій образів журналістів і журналісток;
- описати особливості гендерного чоловічого представлення в художній кіно- і телепродукції;
- описати особливості гендерного жіночого представлення в художній кіно- і телепродукції ;
- визначити роль і значення художнього кіно і телесеріалів у формуванні гендерного іміджу професійних журналістів.

Методи дослідження. На теоретичному й емпіричному етапах роботи використовувалися такі методи: *аналіз і синтез в тісній єдності*, що характеризує їхню дослідницьку плідність. Так «аналіз передбачав роздроблення цілого на складові елементи, тобто виділення ознак предмету для вивчення їх окремо як частини єдиного цілого». Синтез представляв з'єднання отриманих при аналізі частин у єдине ціле. Важливим є метод *аналізу наукової літератури, використаний* з метою систематизації наявного наукового матеріалу й вибудовування аргументованої теоретичної бази дослідження.

Методи зіставлення й порівняння дозволяли опрацьовувати зібраний теоретичний і прикладний матеріал. *Описовий метод* використовувався для опису дослідницьких процедур, перебігу аналізу текстових, аудіовізуальних і візуальних матеріалів, написання висновків дослідження. *Метод узагальнення* використовувався для підбиття підсумків (у підрозділах, розділах) щодо вивчення заявленої проблеми.

Рівень вивчення наукової проблеми. Теоретико-методологічна база дослідження сформована: на основі наукових праць учених, які вивчають питання обґрунтовуються напрацюваннями на рівні теорії й практики журналістикознавців, соціологів, фахівців з реклами, маркетологів, психологів, лінгвістів, котрі у своїх наукових роботах порушували проблему гендер і мас-медіа, описували й характеризували гендерну складову на рівні функціонування мас-медійного, масовокомунікаційного, зокрема художнього

кіно- і телепросторів (Р. Бардт, І. Жеребкіна, І. Кон, Ю. Марційчук, Я. Пруденко та ін.).

Наукова новизна дослідження. Запропонована робота є однією зі спроб аналізу гендерних характеристик кінообразів професійних журналістів.

Практичне значення одержаних результатів. Результати проведеного наукової роботи можуть бути використані: у подальшій науковій роботі; у написанні тез і наукових статей; у навчальній роботі – під час проведення й підготовки до лекційних і практичних занять з дисциплін «Теорія й історія соціальних комунікацій», «Прикладні соціально-комунікаційні технології» та ін.; а також у практичній журналістській роботі.

Структура роботи. Вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел, додатки. Текст роботи – 84 сторінки. Список використаних джерел становить 39 найменувань.

Апробацій результатів дослідження. Результати магістерської роботи були апробовані у форматі участі у заочній конференції й доповіді на ній.

РОЗДІЛ 1 ГЕНДЕР І ВІЗУАЛЬНІ ПРЕДСТАВЛЕННЯ В КІНОДИСКУРСІ

1.1. Кінодискурс: загальна характеристика

Кіномистецтво є одним з найулюбленіших мистецтв у світі. Ця сфера представляє і пов'язує між собою чимало концептів, образів, тем і проблем, які стають зрозумілими й сприймаються більшістю непрофесійної аудиторії

Слово «дискурс» має значення «промова, виступ». На нашу думку, дискурс варто розуміти як складну комунікативну подію в сукупності з окремими екстралінгвістичними, соціокультурними, прагматичними, психологічними та іншими факторами.

Серед усіх видів дискурсу особливої уваги та критичної оцінки заслуговує кінодискурс, адже кіно вже давно стало чи не найголовнішою розвагою для всіх верств населення та, безумовно, наймасовішим серед усіх видів мистецтв. Незважаючи на особливу популярність поняття «дискурс» в останні десятиліття в гуманістиці, термін «кінодискурс» досі чітко не визначено.

Аналізуючи кінодискурс, науковці виокремлюють два його аспекти – мовленнєвий та комунікативний.

На думку М. Кордіяки, «мовленнєвий аспект кінодискурсу регулюється правилами між фразового синтаксису, який включає номінальну співвіднесеність, узгодження часів, функціональну перспективу, пресупозитивну залежність та ін., котрі, допускаючи варіювання, чітко зумовлені особливостями граматичної побудови кінорецензії чи статті, характером дискурсивної залежності того чи іншого елемента й каналами побудови медійного тексту» [21].

При визначенні кінодискурсу як особливого виду тексту, наголошуючи на комунікативному складнику, зазначає Г. Почепцов [30] у своїй праці про теорію комунікацій, в якій відносить кінодискурс до комунікативних дискурсів і вбачає метою кінодискурсу реалізацію важливої ролі синтагматики (лінійного розміщення знаків).

Беручи до уваги вище зазначене, можна казати про те, що дискурс загалом є текстом, який містить міркування, тобто текст, у якому фіксується певний хід думок, а кінодискурс, як один з видів комунікативних видів дискурсу (поряд з теле- та радіодискурсом, газетним, театральним, літературним, рекламним, політичним, релігійним дискурсами) – це текст, що містить взаємозалежні судження кількох об'єктів.

Так, В. Кубко вбачає кінодискурс у такому вигляді як: шлях інтерпретатора (лат. *interpretation* – посередництво) у ньому пролягає від тексту до мови (у звичайній комунікації – від мови до тексту). Складний «синтаксис» зображення і слова. Кіно, як і театр, знає лише теперішній час: це поєднує глядача з дією [22, 16].

Ю. Сорока пропонує розглядати кінодискурс у таких аспектах як [34]

1) Кінодискурс модерну та дискурс культурної форми. Кіно – важливий елемент міжнародного інформаційного порядку, тобто сукупності процесів міжкультурних комунікацій на сучасному світі, поширення ліберальної ідеології, що з'явилося результатом, в глобальному масштабі. Поріднившись з телебаченням, відео і іншими сучасними технологіями передачі інформації, кіно стало значною складовою інформаційного потоку і частиною міжнародного інформаційного обміну. Кінодискурс є дискурсом ліберальних цінностей, ідей модернізації і прав людини, рівноправ'я культурних форм і свободи особи, формою і засобом поширення ліберальної ідеології в глобальному масштабі.

2) Кіноаудіовізуальний дискурс. Кіно займає особливе місце серед елементів інформаційного потоку завдяки аудіовізуальному характеру дії на аудиторію. Увага до кінематографа обумовлена характером сприйняття людини

епохи аудіовізуальних медіа, сприйняття багатовимірного і безпосереднього. На відміну від людини письмової культури, що сприймає світ за допомогою абстрактних знаків, індивідуально і раціонально, сучасна людина живе в багатовимірному просторі сприйняття, в просторі безпосередніх тілесних аудіовізуальних образів, не лише споживаних, але і вироблюваних їм спільно і одночасно зі спільнотою. Конкретність і багатовимірність кінообразів залучає увагу, «гіпнотизує» співтовариство глядачів довкола кіно/теле екрану, забезпечуючи ефективність засвоєння соціокультурної інформації, що повідомляється.

3) Кінодискурс об'єктивує сприйняття реальності. Інтерес до кінематографа, не дивлячись на неприховану умовність його продукту, обумовлений відношенням до нього як до особливої форми соціального знання, об'єктивування сприйняття сучасною людиною навколишньої соціальної реальності.

У процесі становлення кіноіндустрії (що включає в сферу своєї активності і сучасні інформаційні технології), і шоу бізнесу в цілому, роль вирішального чинника не лише успіху фільму, але і його виробництва, займає реакція аудиторії. Цей процес охоплює ринок символічної продукції в цілому, засоби масової комунікації і пов'язаний з виникненням подвійної легітимності: продукти для внутрішнього і зовнішнього інтелектуального попиту оцінюються за допомогою різних якісних критеріїв.

Пошуки художньої мови, ідейний зміст продукту, як критерії оцінки його якості, поступаються таким чинникам, як тема, кастінг, спецефекти. Потреби і представлення потенційної аудиторії, концептуалізовані (у тому числі у формі авторитетної думки експертів) або виміряні (касові збори, рейтинги і так далі), виступають головними принципами кінематографічних продуктів, що створюються.

«Автором» кінопродукту стає не лише творчий колектив, але і багаточисленні соціальні агенти, що об'єднуються з ним економічними, фінансовими, культурними зв'язками, не лише реальні особи, але соціальні

типи (наприклад, любителі бойовиків, домогосподарки, підлітки і т. д.). Тому сучасний кінодискурс (як і будь-який витвір мистецтва, фільм втілює сприйняття реальності автором, школою, епохою) можна розглядати як актуальний (швидкість випуску фільму дуже висока) зріз сприйняття реальності, що триває соціальний діалог, в якому інтерпретуються і переінтерпретуються такі категорії сприйняття, як час, простір, минуле, майбутнє, свобода, право, допустиме, заохочуване, чоловіче, жіноче, влада, любов, борг, вдячність. Особливо цікаві в цьому контексті фільми, де герої поміщені в сьогодення (італійський неореалізм, радянські фільми кінця 60 – початка 70 років).

4) Кіно – це віртуальна реальність і форма соціального знання. Кіно творить свою реальність за допомогою повсякденних образів (навіть у випадках, коли фільм переносить нас в простір комп'ютерних технологій, світ майбутнього або реанімує картини минулого, закони семантики заставляє конструювати нове із знайомого). Кінодискурс стає джерелом соціального знання, існує нарівні з іншими формами знання (наприклад, наукового), що особливо важливе для соціології, що черпає факти з реального життя суспільства. Образи, соціальні типи, стилі, зразки сприйняття і культурні зразки, які ми спостерігаємо в кінофільмі, не менше і не більш реальні, ніж фактична інформація, отримана шляхом включеного спостереження соціолога або анкетного опитування.

Тому за сучасних умов кінодискурс – це аудіовізуальний дискурс, що об'єктивує сприйняття реальності. Окрім того, кінодискурс вважають досить важливим джерелом соціолінгвістичного та культурного пізнання у сучасному глобальному світі.

Реалії кіноіндустрії та самих кінострічок стають невичерпним джерелом для збагачення мас-медійного кінодискурсу. Так, імена культових кіногероїв набувають стереотипічних ознак, цитати з фільмів дають змогу висловлювати думки більш виразно, метафорично, використовувати властивості асоціативного ряду та контексту.

Мас-медійний кінодискурс постійно представляє процеси, події, явища, які виникають, розвиваються, зникають, а тому для їх опису потрібен потенціал мовних засобів на позначення початку та кінця. Їхня важливість у творенні медійної реальності сформувалась внаслідок високого ступеня абстрагування, що дає підстави співвідносити її з категоризацією, протиставленою базовому рівню, на якому світ розпізнається в процесі його сприйняття, а досліджувані змісли представлені у кінематографі як народження і смерть, виникнення та занепад, створення та руйнація, схід і захід, тощо є необхідними, бо відображають події засобами мистецтва і мають бути відповідно передані журналістом під час роботи над кінодискурсом.

Трансформація потреб людини завжди залежить від зміни якості життя та вимог часу (напр.: мода, науково-технічний прогрес, нове знання) і підлягає закону підвищення потреб. При цьому підвищення потреб – не просто розвиток одних і тих самих потреб, але поява нових, прогресивні поступові зміни, які базуються на збереженні того цінного, що було досягнуто на попередніх щаблях. Потреби людини як істоти високої психофізіологічної організації зумовлені когнітивними переживаннями – емоціями. Емоція завжди залежить від потреби і навіть невимушено видає ту чи іншу потребу, вона не тільки підкоряється потребі, але й спрямовує процес конкретизації і трансформації потреб і певним чином спрямовує дискурсивні наміри людини. Тому ми можемо говорити про залежність саме кінодискурсу від естетичних потреб людини, що дає можливість, відштовхуючись від типу та виду потреб, типізувати журналістські тексти кінематографічної проблематики, продукovanі людиною в ситуації комунікації.

Для реалізації естетичних потреб використовується кінематографічний дискурс, а також споріднені з ним презентаційний, історико-культурний, фікційний (художній, казковий), естетичний дискурси.

Тим самим основною потребою, що систематизує залучення саме кінодискурсу виявляється потреба в кіномистецькій інформації, оскільки саме ця потреба лежить як в основі естетичних потреб, так і у використанні

вербальних інструментів їх реалізації. Саме володіння інформацією дозволяє трансформувати потреби і переключатися з однієї дискурсивної системи на іншу. Зміни в інформаційному полі спричиняють дискурсивні трансформації, що певним чином впливають на комунікативний простір.

Керуючись естетичними потребами суспільства, журналіст для їх реалізації змушений певним чином використовувати свої мовні можливості. Звертаючись до когнітивно засвоєного матеріалу і ментально закріпленого інформаційного кіномистецького тезаурусу, журналіст має обрати в ньому необхідний доробок понять та концептів, утілюючи їх в мовні формули і особливим чином структурувати своє знання під час написання текстів для журнального видання, занурюючи ці формули в комунікацію, створюючи відповідний дискурс саме для цієї потреби.

З огляду на це журнальний кінодискурс варто трактувати як мовленнєву взаємодію людей, перш за все в естетичному та художньому, а також у соціальному, культурному та психологічному контекстах.

На сучасному етапі дослідники пропонують розглядати будь-який з комунікативних типів дискурсу, в тому числі й кінодискурс, за трьома головними ознаками, а саме трьома аспекти породження, й відповідно дослідження дискурсу: соціопсихологічний, когнітивний та лінгвістичний. Так когнітивний рівень, якому надається першочергове значення, включає плани (моделі будь-яких явищ та подій, спрямованих на досягнення певної мети); фрейми (моделі, які репрезентують конвенційні знання про будь-які поняття); схеми (моделі, які перебувають у часових і причинних зв'язках); сценарії (фіксовані плани, в основі яких можна визначити ролі та очікування дії партнерів із комунікації) [12, 19].

Мас-медійний кінодискурс як система комунікації має реальний та потенціальний вимір. В реальному вимірі він є полем комунікативних практик, поточною мовленнєвою діяльністю в кіномистецькому просторі, яка має ознаки процесу й пов'язана з реальним життям та реальним часом, а також утворені внаслідок цієї діяльності матеріали (журналістські тексти), на формування яких

впливає сукупність культурологічних, мистецтвознавчих, художніх та лінгвістичних факторів.

Багатогранність кінодискурсу свідчить про те, що це поняття не може бути хаотичним утворенням, воно має регулюватися певними правилами. Ці правила мають застосовуватися журналістами під час роботи над журнальним кінодискурсом, а саме три правила: слідкування за подіями кіномистецтва, правильна інтерпретація кінематографічних фактів та породження власної манери подачі інформації.

Отже, хоча теорія дискурсу вже досить тривалий час опрацьовується й досліджується вченими лінгвістами та журналістами, загальновизнаного підходу та універсального визначення поняття «кінодискурс» ще досі не існує. Це поняття розглядається з погляду найрізноманітніших аспектів: і як комунікативний процес, і як текст, і як система, і як комунікативна подія. Але, незважаючи на те, що всі ці підходи базуються на різноманітних рисах і характеристиках, вони не виключають один одного, а навпаки – доповнюють і більшою мірою розкривають сутність поняття «кінодискурс». Попри велику працю науковців у галузі дискурсознавства, жодне із згаданих визначень кінодискурсу не претендує на завершеність та досконалість і, безперечно, потребує подальших теоретичних та аналітичних спостережень та узагальнень.

Візуальний дискурс охоплює різні наукові теорії і практики. Йдеться як про гуманітарну складову, так і про технічну.

1.2. Візуалізація і гендер

Одним з найважливіших складників кінодискурсу є кінообраз. Говорячи про кінообраз, маємо справу з візуалізацією реального життя на рівні художньої комунікації за допомогою кіномистецтва.

Не можна не погодитись із думкою науковців про те, що просто само по собі візуалізація не існує, її сутність «проявляється через такі поняття, як

«образ» та «зображення», що способом представлення образу у видимій формі є зображення, кожне з яких може містити цілий спектр образів, які мають смислову конотацію. І навіть у разі зникнення зображення з поля зору суб'єктивно сконструйований образ залишиться в пам'яті [25].

Сприйняття образу також повинне мати свою матрицю, бо це є результат «суб'єктивних спостережень». Маємо справу з тим, що візуальне «прочитання», таке «бачення співвідноситься з реальними – соціальним, економічним, культурним, політичним та іншими – просторами. Проте залишатимуться «певні невидимі, а точніше – непобачені речі» у них.

Важливим є не просто візуальне зчитування інформації з фізичного, інформаційного і смислового просторів, безцінною для людини є здатність оперувати образами, що уможлиблює для неї науково-пізнавальне та художньо-емоційне освоєння дійсності.

«У цьому разі слід відзначити взаємозв'язок між баченням і рухом: з одного боку, здатності змінювати місце знаходження зумовлюють нові проєкції для осягнення видимого світу, з іншого – можливості переводити погляд з одних об'єктів на інші або ж його зупиняти для розгляду певного фрагмента дійсності...» [25].

Порушуючи питання формування значення візуального образу можна наголосити на такому.

Розширення дослідницьких меж уможлиблює вивчення візуального на перетині різних наук, тобто може йтися про міждисциплінарність у аналізі візуального контенту, візуального образу.

Дослідниця Н. Тарасова [35] на основі аналізу певного масиву наукових праць дійшла висновку, що візуальний образ як 1) текст; 2) як зображення; 3) як реальність [35, 311].

Н. Тарасова намагається розв'язати й іншу термінологічну проблему: співвіднесення понять «відображення» і «візуальний образ». Якщо більшість дослідників на сьогодні намагається зрівняти у смисловому навантаженні ці терміни, то Н. Тарасова переконана, що «зображення може бути носієм

візуального образу», адже в одному зображенні може бути декілька образів, котрі мають потенціал інтерпретуватися по-різному.

«Візуальний образ – це уявлення про реальність через її часткове або повне копіювання, відображення та відтворення у зображеннях (статичних або динамічних), а також через візуальні аспекти реальності (міміка, жести ...), отримані через зорове сприйняття» [35, 311]. Дослідниця вважає, що візуальні образи суб'єктивні, тому що їх інтерпретація залежить від особистого досвіду взаємин з предметом цього візуального образу або від особливостей культурних норм і канонів суспільства [35, 314].

Порушуючи проблему візуальних репрезентацій образів чоловіка й жінки на прикладі характеристики чоловічків і жіночих образів у художньому кіно, варто зважити й на таке поняття, як візуальна комунікація. «Візуальна комунікація – передача повідомлень, естетично привабливих, інформативних, здатних викликати емоційний відгук у аудиторії» [36 307].

У ній такій комунікації складниками має бути мова, тобто текст «звучить» (його сприймають і розуміють), символічний ряд (візуальна трансляція смислів, з яких зчитується значення; кольоровий символізм), ілюстрації реальності тощо.

Проблема побачити за візуальним те, що хотів показати автор чи то дізнатися дослідник є актуальною.

Не можна не згадати прекрасну фразу П. Бурдьє про те, що «видиме приховує невидиме: ми не помічаємо у видимій конструкції соціальних умов конструювання» [9, 51].

Якщо говорити про художнє кіно, то при сприйнятті кінообразу можемо керуватися естетикою кіно, емоціями, категоріями «подобається/не подобається актор(актриса), уважно дивлюсь (кадр за кадром) чи «гортаю»(сучасні гаджети дозволяють це робити), дивлюсь чи слухаю (тобто звуковий ряд при певних обставинах може цілком заміщувати візуальний ряд, тоді візуальне втрачає значення) та ін.

Ю. Марційчук говорить про «конструювання невидимого» через спосіб подання інформації», де, на думку П. Бурдье, домінує принцип «приховувати, показуючи» [9, 32].

Р. Барт переконаний, що «бачення» визначається різними типами знання, що «проектуються на зображення (знання, пов'язані з повсякденною практикою, національною належністю, культурним, естетичним рівнем)» [6, 314], тобто важливим є й вивчення того, чому потрібно «бачити» саме те, що ми чомусь маємо «бачити».

Візуальному (особливо на рівні простору, де створюється художня реальність) приділяється важливе місце й визначається важлива роль на рівні трансляції інформації, на рівнях масової комунікації і масових впливів на масові свідомість, масову поведінку. Актуальними є питання щодо комунікаторів (як комунікантів, так і комунікатів) на рівні візуальної масової комунікації. У нашому випадку говоримо про рівень художньо-образного освоєння дійсності.

У Радянському Союзі була практика кінолекторіїв (сьогодні подібне можна зустріти на YouTube-каналах, на каналах телебачення, присвячених культурі та ін.), коли кінознавець перед показом кінофільму повністю розшифровував візуальний ряд і роз'яснював, що хотів розказати, показати, який смисл передати сценарист, режисер, оператор і т.д. І наскільки всі ці задуми творчої групи вдалося реалізувати акторові. Тобто виходить, що те, що ми бачимо на рівні художньої й образної реконструкції дійсності в кіно може й не бути тим, що хотіли донести нам від початку.

Виходить, що кожний окремий реципієнт при індивідуальному перегляді художнього кіно, реципієнти при груповому чи масовому його перегляді можуть помічати зовсім різне, як не помічати зовсім різне також.

До того ж варто зважати на те, що не можна нехтувати й тим, що «об'єкти візуалізації досліджуються в подвійній перспективі. Окрім змістового наповнення зображеного, не менш важливе значення має контекст, який відбиває соціокультурну детермінованість візуалізації» [25].

Про сутність візуального, потрібність і перспективність дослідження візуального наголошував і К. Прилуцький. Автор пише: «Візуальне служить особливим способом існування й формування суспільства й культури, і водночас є джерелом безлічі проблем, які супроводжують людство протягом усієї його історії. Підґрунтям візуального сприйняття є процес розуміння, якого не завжди можна досягти». «У зв'язку з розвитком суспільства й культури», технічним і технологічним прогресом «відбувається загострення конфліктів і суперечностей, що виникають у результаті нерозуміння <...> Вступаючи у візуальну комунікацію, людина завжди балансує між передбачуваністю й невизначеністю реакцій на той чи інший образ. Для мікшування конфліктності сприйняття необхідно вивчення не тільки правил комунікації, але й цінностей, які є їхнім підґрунтям...» [31, 99].

Цілком доцільне зауваження. Дослідник говорить й про те, що нерозуміння або неправильне розуміння смислів закладених у зображення можуть виникати конфлікти на рівні націй, релігій, культур. Як не згадати приклади з французьким сатиричним журналом і діями мусульманських фанатиків, «зчитуванням» смислів з візуального яких вочевидь є кимось керованим.

Окрім цього не можна не наголосити на тому, що візуальність стає суттєвим фактором конструювання соціальних практик: соціальної взаємодії соціальних груп, еліт і активно-пасивної більшості, соціалізації» [31, 100].

Людина, особливо молода й та, яка є професійно й комунікативно активною постійно переміщується в різних потоках інформації.

«Культурна ідентичність формується в довколишньому візуальному полі» [31, 100], тобто йдеться про канали, способи і засоби аудіовізуальних мас-медіа, глобальну й соціальні мережі, різні види мистецтва та їх художні продукти.

Величезне значення має в цьому ряді художнє кіно. Звернімо увагу, що в умовах пандемії обмеження хронотопу людини ззовні (контроль просторових і часових переміщень), до того ж контроль споживацьких потреб (що можна купити, а що ні, бо закриваються певні локуси реального простору) формують

хронотопи дискомфорту на рівнях особистому й масовому. Людина намагається якомога комфортнішим зробити для себе хоча б простір особистий, де є тільки вона, або вона і близькі їй люди.

Починає формуватися концепт своєрідної втечі від реальності. У першу чергу це відбувається через перенесення себе і свого простору в іншу реальність. В умовах сучасності – це світи комп'ютерних ігор, віртуальної комунікації і художнього кіно.

Останнє дозволяє наповнити свій приватний простір образами, емоціями, смислами й, що є дуже важливим, самостійно визначати(програмувати) за допомогою наявного художнього кінопродукту свої «кіносеанси».

Обов'язковими для врахування мають бути не тільки технологічні маркери прогресу, як уже зазначалося, а й надання можливості самостійно визначати, чим наповнювати світ «паралельної» реальності.

К. Прилуцький наголосив на впливі «інформаційних технологій на формування всієї системи візуальних комунікацій сучасності». На думку вченого, «культурна ідентичність сучасної людини формується в довколишньому візуальному полі – кіно, телебаченням, Інтернетом, концептуальним мистецтвом, рекламою, друкованими ЗМІ тощо... саме медіа-простір стає сьогодні модератором людської взаємодії в найширшому розумінні, починаючи з економічної експансії й закінчуючи соціальними й політичними маніпуляціями» [31, 100].

Важливими є й особи або образи тих, хто ініціює комунікацію.

Дослідження візуального сьогодні на часі. Як ніколи актуальною є теза Говарда Беккера, у якій йдеться про те, що, спостерігаючи будь-яке зображення, запитуйте себе, на яке/які питання воно могло б давати відповіді.

Кожна людина як масифікована істота є чітко «прорахована» з точки зору масових впливів. За допомогою художнього кіно, де важливими є візуальні ряди, естетики екранного мистецтва, образних представлень і тематико-проблемних акцентуацій при розгортання сюжетних ліній, її втягують у світи,

котрі можуть конструюватися на рівні різних ніби «реальностей» – фантастичної, історичної, реальності жахів, реальності сміху тощо.

Кіноглядач, очікуючи побачити улюбленого актора чи актрису, красиву чи некрасиву картинку, емоційно релакснути чи, навпаки, «підгрузнути» або постраждати, втрачає реальне відчуття того, що все, що він бачить і чує, створене кимось і з якоюсь конкретною метою.

Кіно – це процес, кіно це продукт, кіно – це ціла галузь виробництва, де чітко визначені цілі, завдання, пораховані гроші. Кіно – це засіб пропаганди. Кіно – це бізнес. Кіно – це мистецтво. Тобто на кіно, на продажі сюжетів, кінообразів, емоцій і художніх реальностей заробляють гроші. Його використовують для пропаганди чогось і нав'язування комусь. І є ще рівень для посвячених – високе кіно, рівень вискового мистецтва.

У масового споживача на рівні візуальної художньої комунікації притуплюється розуміння того, що все трансльоване, особливо коли йдеться про візуальні канони, кимось поставлене і зрежисоване.

На прикладі радянської епохи та інших певні аспекти візуального вивчала Т. Дашкова, О. Ярська-Смирнова та ін [13; 14; 39].

Звернімо увагу на те, що зараз модними є фотосесії, особливо під Різдво і Новий рік, зняті професійними фотографами, тобто навіть на фотографії люди не хочуть бачити себе звичайними, у дискурсі повсякдення. Їм хочеться, аби вони самі одягали на себе образ, «переносилися» в декорації, де є свято, сніг, ялинка й яскраві вогники. Через образ і за допомогою професійного фотографа, а потім фотошопу, вони створюватимуть емоцію, яка буде потім меморіалізована через фото в рамці на стіні, на столі, через фотоподарунок родичам та ін.

Маємо наголосити на такому питанні: це як саме вивчати й досліджувати візуальний контекст взагалі й контент художнього кіно зокрема на предмет аналізу співвіднесення образів і трансльованих через них смислів, виконання образами комунікативних завдань і т.д.

Йдеться не про мистецтвознавчу методику, а про можливість аналізу візуальних матеріалів у площині соціальних комунікацій.

Маємо звернути увагу на таке. Дослідник М. Яковлев підкреслював, що «аналіз візуальних матеріалів як дослідницький напрям розвивається в межах різних наук – від мистецтвознавства до інформатики. “Потужна” міждисциплінарність цього напрямку є, з одного боку, його великою перевагою, оскільки до аналізу візуальних артефактів можна підійти з теоретико-методологічних засад різних наукових дисциплін. З іншого боку, в цьому є свої недоліки, які передусім полягають у тому, що аналіз візуальних матеріалів не є структурованим і систематизованим [37, 10–11].

Наскільки результативними можуть бути такі дослідження М. Яковлев ілюструє за допомогою матеріалів Ф. Белла, який відстежив ілюстрації 300 випусків австралійського жіночого журналу “Cleo” у період з 1972 по 1997 рр., перевіряючи «гіпотезу про зміну в часі представлення чоловіків та жінок у рекламі» [37, 11].

Окрім аналізу Ф. Белла, український дослідник (для порівняння кількісного способу аналізу та інтерпретації зображення із якісним) розглядав підходи до дослідження візуального матеріалу Дж. Роуз, Е. Панофські та Р. Ван Стратена.

Так Дж. Роуз вважала, що «інтерпретація візуального» «має враховувати існування трьох “місць” візуального». Йдеться про «місце виробництва зображення», «місце самого зображення», «місце, в якому аудиторія глядачів “споживає” зображення» [39, 11].

Окрім цього, дослідниця наголосила на важливості визначення модальності візуального (зображення як такого): технологічної, композиційної, соціальної. Відповідно мають бути і різні способи аналізу зображення [39, 11].

Не менш цікавим є опис інтерпретативного аналізу зображення за Е. Панофські, доповненого Р. Ван Стратеном. М. Яковлев подає короткий опис фаз такого інтерпретативного аналізу зображення: преіконографічний (доіконографічний) опис, іконографічний опис (“описати предмет

зображення”), іконографічна інтерпретація (“Чи має зображення глибший зміст, “друге” значення, яке мав на меті його автор..?” і т.п.); іконологічна інтерпретація (робота з областю “символічних значень”) [39, 11]. Р. Ван Стратен переконаний, що при правильному візуальному аналізі можна навіть визначити, чому замовник замовляю митцеві саме такий візуальний матеріал, а не інший.

Акцентуючи на необхідності використання як якісних, так і кількісних методів, М. Яковлев переконаний, що в подальших наукових дослідженнях може стати в нагоді так звана змішана методологія, котру можна застосовувати і для аналізу візуального матеріалу.

Підкреслимо, що більшість представників різних наук, що акцентують на потребі дослідження візуального, концентрують свою увагу навколо дискурсу фотографій (у соціології, у соціальній комунікації та ін.).

Про використання аналізу візуальних джерел у дослідженнях говорила Ольги Колястрок [19]. Авторка підкреслювала, що на сьогодні вчені, зокрема історики, знають, як працювати з текстовими джерелами. При цьому у них чомусь сформована певна недовіра до візуальних джерел. Проте «образний документ як автентичне зображення епохи нерідко не те що поправляє, а й руйнує складене уявлення. Натомість фотографія, кінокартина, відеофільм – це цілком самодостатні історичні джерела, які потребують такої ж джерелознавчої критики та відповідного методичного інструментарію, як і писемні документи...» [19, 260].

Дослідниця підкреслює, що джерелами, які формують візуальність, є не тільки фотографія, але й кінокартина, відеофільм і т.п.

«Візуальні документи важливі не тільки фіксованим зоровим образом, що вони його зберегли, а й закодованою у них інформацією. Вона може бути відкритою, закритою, прихованою тощо» [19, 260].

Практика покласти відзняте кіно на полицю прекрасно зарекомендувала себе в часи СРСР, бо хтось щось побачив поза текстом й образом (кінообразом

чи постаттю актора й актриси, які в певний момент стали небажаними на рівні трансляції візуального дискурсу).

Наприклад, чим і кому муляло очі українське кіно: зокрема був заборонений український фільм «Пропала грамота» (1972) режисера Бориса Івченка (бо за візуальним рядом, кінообразами «зчитувався» український козачий дух, дух України, що для розвитку людини советікуса було непотрібним).

А чим не догодив фільм Кіри Муратової «Довгі проводи» (1971)? П'ятнадцять років так і пролежав на полиці. Фільм Параджанова «Тіні забутих предків» не демонструвався після арешту майстра.

У радянські часи серед українських режисерів навіть був своєрідний рекордсмен по заборонах. Це Юрій Ілленко [15]. Сім кінострічок, серед яких «Вечір на Івана Купала», «Білий птах з чорною ознакою» та інші, не те що не рекомендувалися до перегляду, їх просто виймали із простору художнього кіно, з простору художньої комунікації (Там історія, яку могли не так, як треба, прочитати. Там тема чи проблема, яку не так показали на початку фільму. У іншій стрічці – постать режисера, який у певну мить виявився не таким, яким треба радянській владі).

Забороняють кінофільми, режисерів і акторів і сьогодні. І робить, зокрема це й Україна. У період гібридної війни ворог намагається вести війни на всіх трьох просторах – фізичному, інформаційному і смисловому. Тому й з українською аудиторією треба розмовляти, треба роз'яснювати такі дії влади й рішення відповідних державних установ.

Тут маємо порушити дуже важливу проблему, яка однозначно є складником кінодискурсу, йдеться про кінограмотність взагалі й візуальної грамотності зокрема. Маємо навести цитату Л. Масімової, де вона говорить про медіаосвіту, медіатекст і візуальну грамотність. Думаємо, що аналогія з кіно, кінотекстом і візуальною грамотністю тут доцільна.

«Візуальна грамотність як складник комунікативної компетенції особистості є міждисциплінарною проблемою, якою переймаються і психологи,

і педагога, і фахівці з соціальних комунікацій», адже на сьогодні особливої актуальності набуває візуальний медіатекст, який стає основним носієм нової інформації» [26, 172].

Дослідниця впевнена, що «важливу роль в осмисленні візуальної інформації відіграють семіотичні знання і навички. Необхідною умовою тлумачення візуального тексту є розуміння його знакової природи, обізнаність з візуальними стереотипами та візуальними кодами...» [26, 174].

Отже, зважаючи на проаналізований вище матеріал, можемо зауважити на наступному.

На сьогодні науковий аналіз дискурсу візуальності є актуальним і потрібним, оскільки зумовлюється все більшим розгортанням комунікативних потенцій візуальної комунікації.

Візуальний дискурс охоплює різні наукові теорії і практики. Йдеться як про гуманітарну складову, так і про технічну.

Більшість учених сходяться на тому, що і до сьогодні не розроблено чітку теоретико-методологічну базу дослідження візуального як на рівні міждисциплінарності, так і на рівні галузевому, спеціальному.

Зокрема важливим є аналіз візуального в просторі художнього кіно.

Важливим для дослідників візуального є з'ясування того, які смисли, значення транслуються через кінообрази в сучасних кінострічках. Відповідно до мети нашої роботи акцентними будуть гендерні складники образу, зокрема кінообразу.

Гендер – це соціокультурна стать. Не зважаючи на наявність багаторівневих визначень гендера, у нашій роботі послуговуватимемось саме цим. Гендер конструюється й контролюється дискурсом влади.

Аналіз образних гендерних репрезентацій у кінофільмах перших десятиліть XXI століття – царина міждисциплінарних досліджень. Про візуальний дискурс і кінодискурс нами вже було занотовано в попередніх частинах роботи. Тут маємо визначитися зі специфікою досліджень гендерних.

Гендерні дослідження – вдячне тло для наукових пошуків, акцентними в яких є різні маркери (соціальні, культурні, економічні, мовні і т.п.), котрі зумовлюють й обумовлюють поведінкові стратегії жінок і чоловіків відповідно до їх уявлень про стать і гендер, тобто про біологію статі та її соціокультурну реалізацію.

Зважаючи на те, що хвиля гендерних студій прийшла в Україну років тридцять тому, у науковому дискурсі уже закріпилося раціональне, виважене сприйняття цих міждисциплінарних досліджень.

Маємо зазначити, що на початку 1990-х до гендерних студій було чимало претензій. Дорікали ідеологічною заангажованістю, суматохою оплаченості, відсутністю відношення до великої науки та ін. [7, 5].

Думаємо, що цю цитату як ілюстрацію критики гендерних студій маємо навести повністю. «Гендерні дослідження, без сумніву, ангажовані, неприховано виражаючи просту закономірність між соціальним попитом і соціальною пропозицією... За теоріями, що об'єднують і роз'єднують дослідників гендеру, так чи інакше – але більш відкрито, ніж у інших сферах гуманітарного знання – можна вгледіти практичний умисел, а краще сказати – умисел самої практики, інтерес не до пояснення, а до зміни світу (як сказав би Маркс). Те, що гендерні дослідження вирости з феміністської критики, нагадує про це в найнаочніший спосіб. Контекст гендерних штудій – екстранауковий, є вираженням ідеологічного прожектерства щодо "переробки" (або, скажімо, "перебудови") звичного соціального світу...» (переклад мій – О.П.) [7, 6].

Час сплинув і гендерні студії зайняли відповідне місце в науковому дискурсі.

Гендерні дослідження на сьогодні, як уже зазначалося вище, мають чіткі ознаки міждисциплінарності, що є їх перевагою, хоча це й ускладнює власне сам процес дослідження.

Окрім цього, маємо наголосити, що й до сьогодні відсутня єдність науковців щодо наповнення гендерних студій, тобто які складними формують

тематико-проблемне поле гендерних студій; чи мають включати жіночі, феміністські, чоловічі, квір-студії у свій дискурс.

Від 1980-х років «gender studies» стають активними в науковому обігу (спочатку у США, де вже закріпився науково-прикладний дискурс women's studies, зумовлений і активований феміністським рухом 1960-х – 1970-х років).

Важливим є посилання на думку відомого дослідника гендера, сексолога, доктора філософських наук Ігоря Кона. Він вважав, що гендерні дослідження – предметна галузь, поява якої зумовлена фемінізмом [20, 528].

Одним із нагальних питань для гендерних студій він якраз у їх наповненні: спочатку 150-річний феміністичний рух зумовив соціально-структурні зрушення у статево-гендерному розподілі праці, скоригував характер публічної влади та ін.; кінець Другої світової війни вивів із «підпілля» геїв та лесбійок; сьогодні активізувалася «третя стать» – трансгендерики [20, 529]. При цьому І. Кон був за «відмову від спрощеної категоризації, за якою завжди стоїть якась дискримінація. П'ять гендерів – більше, ніж два, але комусь і в «п'ятірці» незручно» [20, 528-529].

І до сьогодні не припиняється обговорення того, які з яких досліджень вийшли; які треба від яких відокремити чи, навпаки, поєднати. Дослідники аргументують свої точки зору. Одні з них говорять, що в контексті цього питання варто враховувати «еволюцією академічного фемінізму і політичної практики»; зважати на зміну/не зміну «основного предмету жіночих досліджень»; зміну методології дослідження (в основі – логіка «відмінності в гендерних дослідженнях» [38, 37].

Висловлюється також і чітке розуміння того, що феміністська критика, «політизує плюралістично засвоєні нею критичні методи (марксизм, розчленування, психоаналіз...), чим і вирізняє фемінізм від суто об'єктивних досліджень статеворольових відмінностей (гендерних досліджень)» [11, 145].

Американська вчена Т. де Лауретіс була певна, що відбувся прогресивний рух від жіночих студій до гендерних досліджень [4, 41].

Гендерні дослідження – це поле вивчення жінок, чоловіків, представників третьої статі та їхньої соціальної і культурної реалізації. Права була Н. Пушкарьова, наголошуючи на тому, що предмет *gender studies* – «не одна стаття, а діалог статей» [33, 27].

Цілком слушною була думка Н. Пушкарьової й щодо того, що на пострадянському просторі гендерні студії дуже важко рухаються в площину саме *gender studies*. Дуже часто – це «старі, добрі» дослідження жінок, жіночого світу, без включення в нього (або мінімалізуючи) чоловічого [33, 18]. На жаль, дослідниця права, і тема чоловічого дискурсу в гендерних студіях «рухається» доволі повільно.

Точок зору дослідників щодо специфіки гендерних досліджень декілька, проте це позитивна ознака для наукового напрямку, адже є свідченням того, що він розвивається, що відбувається його предметне, об'єктне, проблемне і тематичне наповнення, розвиваються теоретичні і методологічні засади.

Сказано й написано про гендерні дослідження чимало. Ми послуговуватимемось у нашій роботі визначенням, запропонованим Леонорою Аусландер: гендерні дослідження – це вивчення форм і відмінностей гендера, статі і сексуальності; гей-, лесбійських - і квір- рухів і теорій; напрямків фемінізму і феміністських теорій; рухів чоловіків і теорій маскулінності [4, 58]

Отже, підсумовую питання гендера і гендерних теорій маємо сказати таке, що універсальне визначення «гендера» відсутнє; наявна його варіативність.

У процесі розвитку знаходяться й гендерні студії, і щодо розуміння їх суті ми обрали визначення дослідниці Л. Аусландер.

Наша робота присвячена аналізу представлення образів журналістів (чоловіків і жінок) у художньому кіно. Маємо кілька тез сказати щодо сучасного підходу до аналізу візуального, кінообразів у межах гендерних студій.

У більшості випадків йдеться про аналіз конкретного прикладного матеріалу художнього кіно, анімаційних фільмів, рецепції образів кіногероїв,

аналіз стереотипних рядів тощо, але все одно гендерний аналіз кінодискурсу, на наш погляд, має привертати все більшу увагу науковців і мистецтвознавців.

Не можемо не назвати одну з дуже цікавих, на наш погляд, статей, де аналізуються гендерні маркери кіно на етапі пітчінгу, тобто тоді, коли подаються заявки.

Матеріал статті добре ілюстрований – графіки і діаграми, які доповнюють текстову інформацію. Йдеться про «Кіно і гендер: експертки(-и), продюсерки(-и) і режисерки(-и) 14-го пітчінгу Держкіно» режисерки і сценаристки Юлії Мироненко [18].

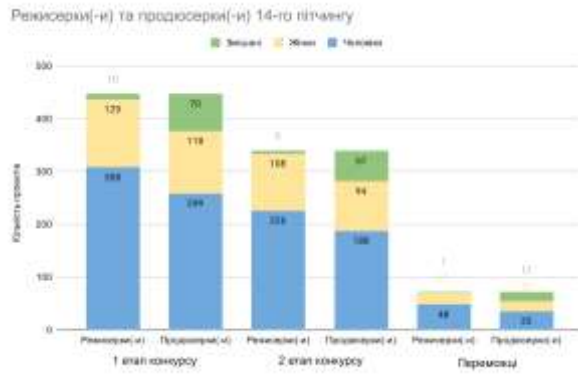
У матеріалі подається інформація про «Гендерний баланс у експертних комісіях за напрямками». Ситуація досить цікава (вірогідно, у першу чергу демонструє, наскільки в тому чи іншому мистецькому напрямку представлені фахівці і фахівчині). Наприклад, кількість експертів чоловіків і експертів-жінок за напрямками анімаційних фільмів більше-менш врівноважений (жінок – 43%, 57%, а в категорії анімаційні повнометражні фільми (для широкої глядацької аудиторії) жінок-експерток аж 86%).

Перевага чоловіків-експертів спостерігається у напрямках ігрових повнометражних фільмів. У повному метрі жінок більше в напрямку ігрового кіно для дитячої аудиторії.

Після проведення конкурсу за рішенням експертної комісії гендерна картина переможців виглядала так: «з 72 режисерок(-ів) проектів переможців – 23 жінки, що складає 31,9%, а з 72 продюсерок(-ів) проектів переможців – 20 жінок, що складає 27,8%» [18].

Результати не можемо прокоментувати як гендерно незбалансовані, адже в тексті статті є діаграма, де авторство – жіноче, чоловіче чи змішене – ілюструється протягом усіх трьох етапів. Від самого початку проектів, поданих жінками, було менше майже вдвічі [18].

Рис. Гендерний склад учасників конкурсу за етапами за Мироненко



Не менш цікавими є статті, у яких аналізується кіноматеріал на предмет порушення гендерної тематики, представлення гендерних образів тощо. Стаття Т. Марценюк «Гендер для всіх: 10 фільмів про боротьбу жінок за свої права» [24]. Відома дослідниця гендера на прикладі конкретних кінострічок демонструє як світовий кінодискурс залучений у теоретико-практичне поле гендерних студій, як поєднуються категорії гендера і кіно.

Зокрема Т. Марценюк звертає увагу на такі стрічки, як «Якби стіни могли говорити» (1996, США), «Сестри Магдалини» (2002, Ірландія), «Досить» (2002, США), «Янголи із залізною хваткою» (2004, США), «Північна країна» (2005, США), «Усмішка Мони Лізи» (2003, США), «Квітка пустелі» (2009, Німеччина) «Зроблено у Дагенхемі» (2010, Великобританія), «Великі очі» (2014, США) та ін.

Такі статті-огляди надають масовій аудиторії інформацію про фільми, тематика і проблематика яких стосується гендера. Ці репрезентації відбуваються на рівні різних жанрів, режисерських бачень, образних втілень тощо.

Не можна не звернути увагу на те, що за останні роки гендерне питання активно обговорюється на рівні називання номінацій на престижних кінопреміях. Зокрема у статті «"Берлінале" даватиме гендерно-нейтральні нагороди» [1] йдеться про те, що вже з 2021 року фестиваль відмовлятиметься від статевого маркування нагород – краща жіноча роль, краща чоловіча роль. Йтиметься тільки про кращу роль: «Ми вважаємо, що скасування поділу нагород за ознакою статі – це сигнал до більш гендерно-

чутливого розуміння в кіноіндустрії», – зазначили керівники «Берлінале» Марієтта Ріссенбек і Карло Шатріан» [1].

Гендерні зміни відбуватимуться і на «Оскарі». У матеріалі «"Оскар" змінює вимоги до фільмів, які претендуватимуть на премію. Вони стосуються статі, гендеру та раси» [2], який відсилає до сайту кіноакадемії.

Так на рівні екранного представлення у фільмі має бути обов'язково актор азієць, афроамериканець, латиноамериканець, корінний американець, житель Аляски або представник інших недостатньо представлених етнічних меншин [2].

Також «щонайменше 30% акторів другого плану мають бути жінками, представниками расової чи етнічної меншини, ЛГБТК+, людьми з інвалідністю» та ін. [2]. У творчих групах жінки, представники етно- і нацменшин, представники квіру мають займати не менше, ніж дві позиції (йдеться про кастинг-директора, оператора, композитора, режисера, дизайнера костюмів, декоратора тощо). Йдеться про гендерні вимоги до складу технічної команди та ін.

У загальних змінах зазначається, що на знімальному майданчику має працювати команда, 30% якої включатимуть жінок, представників етно- і нацменшин, квіру, людей з інвалідністю. Здається, що це прорив. Але ж 30 відсотків проти 70! Кіноакадемії є над чим працювати.

Не можемо обійти увагою статтю О. Піроженко «Гендер у анімації – без?» [28].

Авторка порушує дуже важливу проблему – це перехід візуальної норми (транспресія) у анімації. Анімація є одним із видів візуальних мистецтв, де візуальна норма є однією зі збалансованих.

Окрім цього, засоби художнього конструювання художнього світу дозволяють переносити героїв у фантастичні, казкові простори. Анімація дозволяє на художньому рівні активно використовувати образи метафор, парадоксів і т.д. Саме тому, як вважає авторка, аніматор має професійно балансувати на межі норми і транспресії. При цьому нею аналізуються такі

анімаційні образи, як кіт Матроскін, у якому поєднується маскулінне і фемінне, а також Чебурашка (образ-андрогін).

Отже, гендерні студії відкриті для вивчення візуального дискурсу кіно. Зокрема, активізація гендерної політики, боротьба за права жінок посилюють увагу влади до питань гендера, що, без сумніву, не може не віддзеркалюватися в питаннях художньої адаптації цієї тематики на рівні ігрового кіно і телесеріальної продукції.

РОЗДІЛ 2 ЖІНОЧІ І ЧОЛОВІЧІ ОБРАЗИ ЖУРНАЛІСТІВ У ХУДОЖНЬОМУ КІНО- І ТЕЛЕСЕРІАЛЬНОМУ ПРОДУКТІ ПЕРШИХ ДВОХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХІ СТОЛІТТЯ

2.1. Гендерна специфіка образів у художніх фільмах

Образи-репрезентації журналістів у дискурсі історії подаються не так часто. Зазвичай, історичне тло – різні епізоди, співвіднесені з конкретними роками ХХ століття й тими подіями, які запам'ятались чимось (початок війни, злочини на війні, злочини проти людей, політичний скандал тощо).

Наприклад, варто назвати фільми «Гарет Джонс» («Ціна правди») (голодомор в Україні й англійського журналіста), «Герніка», «Хороший німець» (обидва – про події Другої світової війни), «Секретне досьє» (2017) (про політичну історію США й місця журналістів у ній, зокрема йдеться про скандал, пов'язаний із президентом Ніксоном).

У часи, коли Україна намагається довести всьому світові трагедію голодомору, образ Гарета Джонса привернув увагу кінематографу Великобританії й Польщі (режисерка Агнешка Холланд) – кінострічка «Гарет Джонс» («Ціна правди», 2019).

Кіноісторія Гарета Джонса почала активно обговорюватися в Україні саме після виходу фільму, за сюжетом якої журналіст з Великобританії, Гарет Джонс, який перед цим бачився з Гітлером, приїжджає до СРСР, аби зустрітися із Сталіним.

Маємо зазначити, що цікавість Гарета до теми України не була випадковою, адже його мати наприкінці ХІХ століття була гувернанткою в родині Артура Юза, батько якого заснував Юзівку. Сам Джон був в Україні в 1930–1931 роках: на Донбасі й Дніпрогесі [Марочко], саме в останньому місті

він дізнався про жахливі умови життя селянства в Україні і згодом поширив правду про голод по світу.

Рис. 1. Фільм «Гарет Джонс»



Образ Гарета Джонса



Гарет Джонс



Образ Дюранті



Образ Ади Брукс

Як зазначає Марочко, «на валлійця влаштували відверте полювання, організоване з Москви. Якщо львівська газета "Діло" всіляко захищала Г.Джоунза, друкуючи переклади його матеріалів протягом квітня-вересня, 1933 р., то промосковські видання і кореспонденти накинулися на» нього [23]. При цьому цькування йшло не тільки з Радянського Союзу, а й від іноземних колег. «Особливою підлістю вирізнявся В. Дюранті <...> Історія виставила оцінку обом: одного довічно знеславила (але Дюранті все ще залишається лауреатом Пулітцерівської премії), іншого увічнила у вдячній пам'яті українського народу» [23].

Англійський актор Джеймс Нортон створив образ професіонала, людини, яка мала честь, гідність і чітко розуміла масштаби зла, заподіюваного радянською репресивною машиною.

Ще один образ чоловіка-журналіста у фільмі – ворог Джонса на журналістській ниві – Дюранті, який протягом багатьох років працював у Москві від «The New York Times». Його зіграв актор Пітер Сарсгаард. Про підступність і лицемірство, професійну непорядність щодо Гарета Джонса, у висвітленні питань внутрішньої політики у СРСР, зокрема проблем України й українського народу, відомо зараз, але Пулітцерівської премії Дюранті так ніхто не позбавив.

Журналістський жіночий образ у цьому фільмі – Ада Брукс (Ванесса Кірбі). У житті такої людини не було, її персонаж вигадали. Хоча автори зазначають, що Ада Брукс у першу чергу уособлювалась із реальною людиною – канадською журналісткою, яка писала про те, що реально відбувається в новій соціалістичній країні, – Реєю Клайман.

У фільмі «Герніка» (режисер Кольдо Серра) розповідається про реальні події, що відбувалися в іспанському містечку Герніка у 1937. Свого часу завдяки американському репортеру Джорджу Стіру світ дізнався про трагедію маленького містечка Герніка (історики війни зазначають, що саме там відпрацьовувалася тактика бліц кригу, яка згодом була застосована на початку агресії Німеччини проти СРСР).

У кінострічці представлені образ американського журналіста Генрі Хауелла (Джеймс Д'Арсі), який висвітлює події громадянської війни Іспанії, репортерка Марти Ваньє (Інгрид Гарсія Йонсон) яка, не зважаючи на небезпеку, загрозу фізичного знищення, намагається зафіксувати жахливі події реальності, а також образ фотографки Терези Аскотії (Марія Вальверде), іспанка, яка працює у відділі цензури в Більбао. Тереза супроводжує акредитованих іноземних журналістів у відрядженні-турі, спеціально організованим міністерством пропаганди, для формування позитивного образу Іспанії в засобах масової інформації інших країн (особливо про союз Франко з Гітлером), у Герніці вони стають свідками німецького бомбардування Герніки. Сюжет розгортається трагічно. Але у Генрі виходить повідомити свою редакцію про те, що відбулося в Герніці.

Рис. 2. Фільм «Герніка»



Образи Генрі й Марти



Образ Терези



Образ Марти

Образи Генрі, Терези й Марти – у першу чергу – образи фахівців-комунікаторів, кожний, з яких як представники своїх країн, виконують з честю професійні завдання.

Тема кінця війни – у фільмі «Хороший німець» (режисер Стівен Содерберг), знятого в 2006 році. Назва фільму метафорична. Цікавою є й естетика фільму – стилізація під кінострічки кінця 1930-х – 1940-х років. Саме словосполучення пішло від американці, які так почали називати німців, які нібито нічого не мали спільного зі злочинами нацистів.

Американський журналіст Джейк Гейсмар (актор Джордж Клуні) має написати про життя Берліна після війни. Він приїздить до міста і зустрічає в ньому свою колишню коханку-інформаторку Лену Брандт (Кейт Бланшетт), яка за час війни стала зовсім іншою і приховувала правду про свого чоловіка. Вона хоче виїхати з Німеччини до Америки і сподівається, що Джейк їй допоможе в цьому. Лена переконує його в тому, що вона була «хорошою». Жінка уже майже була в літаку і відлітала з Німеччини, Джейк дізнався, що вона причетна до загибелі євреїв і весь час говорила йому неправду.

Образ Джейка розкривається більше через приватну його історію на тлі виконуваної ним журналістської роботи.

Рис. 3. Фільм «Хороший німець»



Образ Джейка



Образи Джейка і Лени

До речі, образ Джейка – одна з кількох кіноробіт Джорджа Клуні, де він грає журналістів.

Історія, пов'язана з іншою війною, представляється у фільмі «Секретне досьє», де висвітлюється період, коли Америка воювала у В'єтнамі. Зображується робота журналістських редакцій на початку 1970-х років, йдеться про «New York Times» і «Washington Post».

На тлі основної сюжетної лінії – потрапляння секретних документів (аналітичного звіту) про війну Америки у В'єтнамі до журналістів та їхніх дій щодо оприлюднення важливої інформації, яка могла вартувати втратою

президентського крісла Ніксонові, можна виділити і специфіку представлення гендерних образів.

На нашу думку, один з найцінніших образів – це образ Кетрін Грем (акторка Меріл Стріп) – постать реальної жінки-журналістки, лауреатки Пулітцерівської премії, яка після смерті свого чоловіка стала власницею «Washington Post».

В інтернеті можна знайти чимало несхвальних рецензій щодо цієї ролі Меріл Стріп (з чим погодитись не можемо), проте нам важливо наголосити саме на гендерному складнику, адже власне постать Кетрін Грем заслуговувала вже на те, аби про неї було знято кіно.

Батьки були байдужі до долі своєї доньки, вона ж захоплювалася журналістикою. Юджин Мейер, батько Кетрін, придбав «Вашингтон пост», але не став сприяти кар'єрі доньки в ній, а надав перевагу її чоловікові – Філіпу Грему. До смерті чоловіка Кетрін була завжди на другорядних ролях. Коли очолила газету – мала приймати серйозні рішення. Найважливіше – виклик американському політичному естеблїшменту, з яким була добре знайома й підтримувала дружні стосунки. Саме коливання й певна нерішучість Кетрін щодо прийняття рішення піти «проти», які дуже вдало передала акторка Меріл Стріп, і викликали найбільше незадоволень критиків. Адже саме в цьому і була суть розкриття жіночого образу. Вона не боялася йти проти, навколо неї була купа фахівців (юристів, колег та ін.), які відмовляли її це робити. В Америці кінця 1960-х – початку 1970-х років роль жінки в політичній журналістиці була мінімізована, окрім цього – це роки посилення феміністичних рухів, боротьби жінок за свої права.

Героїня Меріл Стріп ризикнула – і забезпечила успішне майбутнє для себе і свого видання.

Образ Кетрін, вірогідно, і привернув увагу більшості критиків, оскільки був одним з центральних жіночих у цій стрічці. Основний образний ряд – чоловічий, зокрема йдеться про Бенджаміна Бредлі, головного редактора

«Вашингтон Пост» (Том Хенкс), рішучість і наполегливість якого дуже добре передав актор.

Рис. 4. Фільм «Секретне досьє»



Образ Кетрін Грем



Образи Грем і Бредлі



Образ Бена Бредлі

Образи журналістів в контексті історії представляються в різних аспектах. Зазвичай, це чоловічі репрезентації, адже до певного часу, професійний журналістський рівень для жінок був або частково доступний, або закритий.

Не можна оминати увагу і художню реалізацію образної парадигми журналістів, які ведуть свої власні розслідування. Як правило, чоловічих екранних образів більше. Цікавим є те, що образний ряд журналістів-розслідувачів умовно можна поділити на підгрупи: журналісти, які постійно ведуть розслідування, і журналісти, які ситуативно втягуються в розслідування. Звернімо увагу й на те, що журналісти-розслідувачі до кінця віддані своїй професії і боротьбі за правду.

Наприклад, у фільмі «Місто неправди» (режисер Бред Фурман; 2018 рік) журналіст-афроамериканець звертається до детектива із проханням провести власне розслідування давнього вбивства білим поліцейським музиканта-афроамериканця Тупака Шакура.

Журналіст Джек (актор Форест Уїтaker) і детектив Рассел Пул (Джонні Депп) доводять причетність поліцейських до вбивств темношкірих (репера, поліцейського). Вони зібрали докази, проте суд їхні показання не заслухав. Детектив розчаровується і помирає, а журналіст вирішує донести всю правду через шпальти видання, розповідаючи цю історію через біографію детектива.

Звернімо увагу на те, що американський кінематограф активно транслює образи афроамериканців. Причому маркер позитиву/негативу, не

співвідноситься з расовими характеристиками і не використовується як маніпулятивний (до речі у самому фільмі відчуваються чітке обґрунтування того, що поняття «погана» або «хороша» людина не повинні прив'язуватися до її національної приналежності, кольору шкіри, мови тощо).

Рис. 5. Фільм «Місто неправди»



Образ детектива Рассела Пула



Образ журналіста Джека

«Зодіак» (режисер Девід Фінчер; 2007 рік) – фільм про розслідування. Зодіак – прізвисько вбивці, який у листах до редакції зашифровує імена своїх жертв. Ця справа зацікавлює журналіста Пола Евері (актор Роберт Дауні-молодший), який пише про злочини, і Роберта Грейсмита (актор Джейк Джилленхолл), штатного карикатуриста видання.

Розкрити справу поліція не в силі. Розслідування не дає бажаних результатів. Пол Еверлі, після звільнення з роботи, відмовляється від подальшого розслідування, а Роберт Грейсміт не припиняє розшифровувати і шукати вбивцю. І він його знаходить, але на це йдуть роки і під загрозою було його особисте життя і життя його рідних.

Рис. 6. Фільм «Зодіак»



Образи журналіста Евері (ліворуч) і карикатуриста Грейсмита (праворуч)

Журналісти, які ведуть власні розслідування люди вперті, наполегливі і цілеспрямовані. У фільмі «Велика гра» (режисер Кевін МакДональд; 2009 рік) журналіст Кел Маккефі (Рассел Кроу), який працює в редакції «Washington Globe», проводить свої розслідування. Було вбито дівчину і помічницю його

доброго знайомого сенатора. Кел взявся за справу разом з молодою журналісткою Делюю і зрозумів, що це заплановане вбивство.

У фільмі дуже добре вплетені в сюжет лінії журналістського розслідування Кела, який навіть, не зважаючи на спроби ввести його в оману, виходить на вбицю.

Рис. 7. Фільм «Велика гра»



Образи Кела і Дели



Образ Кела

У парадигмі образів журналістів, які розслідують злочини і допомагають знайти правду, не можна не назвати Мікаеля Блумквіста, героя фільмів, знятих за трилогією Стіга Ларсена «Міленіум».

Перша частина трилогії була знята двома режисерами (окремо кожним). Образ журналіста Мікаеля Блумквіста у першому фільмі «Дівчина з татуванням дракона», знятим у Швеції (2009), зіграв Мікаел Нюквіст.

Після успіху скандинавської стрічки цю ж роль в американській версії зіграв Деніел Крег (відомий за роллю Джеймса Бонда).

Рис. 8. Фільми «Дівчина з татуванням дракона»



Актор Мікаел Нюквіст у ролі Блумквіста



Актор Деніел Крег у ролі Блумквіста

У першому фільмі з трилогії, як і у двох наступних – «Дівчина, яка грала з вогнем» (2009), «Дівчина, яка будувала повітряні замки» (2009) – журналіста також грав Мікаел Нюквіст. У кожному фільмі – свої розслідування. Звернімо увагу на те, що в сюжеті цього фільму лінія журналістського розслідування і лінія особистого життя перетинаються. А виконання ролі Деніелом Крейгом дає

підстави розуміти, що режисер хотів зробити цей кінообраз особливо акцентним.

Цікавим є образ журналіста, який у процесі написання матеріалу, поступово втягується не тільки в детективний сюжет, але й у історію цілого життя людини. Наприклад, у фільмі «Філомена» (режисер Стівен Фрірз; 2013) йдеться про трагічну історію літньої жінки. Юною дівчиною Філомена (Джулі Денч) народила хлопчика. Рідні відправили її на перевиховання до монахинь. Маленького сина від неї забрали, віддали усиновлювачам. А сама вона після років важкого життя в монастирі, спромоглася зажити заново. Але всі ці роки не припиняла шукати свого хлопчика. Уже літній жінці береться допомогти Мартін Сіксміт, журналіст (реальна особа), який був готовий писати про негативні діяння церкви.

Він знайшов сина Філомени. На жаль він помер. Але з'ясувалося, що її син приїздив до Ірландії, був уже в дорослому віці в монастирі, він шукав маму, але монахині збрехали. Збрехали йому, що не знають, де Філомена. А Філомені брехали, що не знають, де її син. Родина, яка його усиновила, виконала останнє бажання чоловіка: поховали його в Ірландії.

Мартін і Філомена приїхали до монастиря, аби розібратися з монахинями. Сестра Хільдегарт зізналася, що зробила це свідомо і не розкаюється в цьому, бо дівчина була грішницею. Мартін обурений і вимагає вибачень, але Філомена вибачає сестру Хільдегарт, чого журналіст не розуміє.

Мартін відмовляється писати нарис, але Філомена впевнена в протилежному. Вона говорить, що люди повинні знати, що тут (у монастирі) відбувалося. Мартін написав книгу про історію Філомени.

Рис. 9. Фільм «Філомена»



Образ журналіста Мартіна



Образ Філомени

Фільмів, де журналісти займаються розслідуванням з метою дізнатися правду чимало. Образи журналістів у них цілісні, представляють людей, які мають свої принципи й віддані своїй роботі. Вони рідко коли можуть схибити.

Образи журналістів-розслідувачів – це не тільки чоловіки, а й жінки. Саме про складність цієї роботи було знято фільм «Місто на кордоні» (режисер Грегорі Нава, 2006 рік).

Дженіфер Лопес зіграла роль репортерки Лорен, яка за завданням редакції чиказької газети має розібратися в тому, хто вбиває жінок-робітниць з фабрики в містечку на самому кордоні США й Мексики. У розслідуванні їй намагається допомогти місцевий журналіст (актор Антоніо Бандерас), якого через це було вбито.

Фільм можна назвати жіночим, оскільки саме тема жіночої долі, жіночої праці, тема насилля над жінками та жіночих прав – наскрізні.

Рис. 10. Фільм «Місто на кордоні»



Антоніо Бандерас



Дженіфер Лопес

Образ журналістки-розслідувачки представляється й у фільмі «Полювання на Вероніку» (режисер Джоел Шумахер; 2003 рік). У фільмі переоповідається історія реальної героїні – Вероніки Герін, журналістки, яка писала про наркотики, їх обіг і проблеми наркоманів-підлітків. Вероніку у фільмі зіграла Кейт Бланшетт.

Самовіддана боротьба Вероніки з дублінською наркомафією вартувала їй життя, її було вбито на дорозі у її автомобілі. Героїня (як і реальна Вероніка) прекрасна розуміла ціну цього розслідування і пішла до кінця.

Рис. 11. Фільм «Полювання на Вероніку»



Образ Вероніки

Цікавим й інтригуючим за сюжетом є фільм «Життя Девіда Гейла» (режисер Алан Паркер; 2003 рік).

Професор, засуджений до страти, погоджується дати інтерв'ю журналістці Бітсі Бін (Кейт Уїнслет), яка після зустрічі із засудженим упевнена, що Девід Гейл, знаний борець за відміну смертної кари, потрапив за ґрати помилково.

Вона проводить своє розслідування, знаходить касету із записом смерті активістки, його подруги Констанс, яка доводить, як їй здається, що Гейл не винен. Після страти Дейла на роботу Бітсі пересилають пакунок, у якому касета із записом того, що Гейл був на місці злочину. Але героєм і жертвою одночасно його Бітсі уже зробила.

Рис. 12. «Життя Девіда Гейла»



Образ Бітсі

Тут маємо прокоментувати (у контексті гендера) постать актора, який зіграв професора, – Кевіна Спейсі. Навколо нього вибухнув скандал з приводу сексуальних домагань з його боку до інших акторів. Кевіну Спейсі було відмовлено в ролях у фільмах.

Порушуючи тему гендерного насилля, конкретніше – сексуального, не можемо не назвати фільм, у якому автори розкрили цю проблему на прикладі історії з працівниками телебачення.

Фільм «Скандал» (режисер Джей Роуч; 2019) представляє цілу палітру образів чоловіків і жінок, які працюють на телеканалі. В основі сюжету – реальна історія сексуального скандалу на телеканалі Fox News. На Роджера Айлза одразу подали позов кілька співробітниць. Героїні фільму – Гречен, Мегін і Кайла (відомі актриси Марго Роббі, Шарліз Терон і Ніколь Кідман) – наважилися виступити проти свого шефа, який, користуючись своєю посадою, здійснював сексуальний тиск на підлеглих жінок. Фільм почали знімати після смерті Роджера Айлза.

До речі, головні героїні фільму – білявки. Але їхня професійна придатність, здатність боротися за справедливість повністю руйнує популярний стереотип про жінок-білявок.

Рис. 13. Фільм «Скандал»



Жіночі й чоловічі образи з фільму

Вважаємо доречним, порушуючи тему сексуального насилля, згадати й серіал «Ранкове шоу».

Окрім образів журналістів, які ведуть власні розслідування під час написання журналістських матеріалів, цікавими є й екранні відображення журналістів, які працюють у гарячих точках.

Є два цікавих фільми про жінок, які висвітлюють події війни. Образи їх може об'єднати тільки тематика фільмів. Образи журналістів не є однотипними і подібними. Вони різні. Війна не накладає на них ознаку уніфікації.

Так образ Мері Колвін (актриса Розамунт Пайк) розкривається через події у фільмі «Приватна війна» (режисер Метт Хейнеман; 2019 рік).

Постать Мері реальна. Це одна з найавторитетніших військових журналісток у світі. У фільмі героїня говорить, що коли пишеш про війну,

треба їхати туди, де тебе можуть убити або вбити інших. Вона побувала у різних куточках світу, де відбувалися військові конфлікти. У результаті поранення – втратила око. Але не припинила розповідати світові про війну, не відмовилася від відряджень до зони військових конфліктів. Вона загинула в Сирії в 2012 році

Рис. 14. Фільм «Приватна війна»



Образ Мері Колвін

Інша стрічка про жінку-журналістку, яка на війні пише і знімає про війну є Кім Бейкер (фільм «Репортерка», режисери Гленн Фікарра, Джон Рекуа; 2016 рік).

Кім телепродюсерка, їй хочеться публічної слави. Вона розуміє, що в Америці вона її швидко не здобуде, тому погоджується на завданням редакції поїхати в зону військового конфлікту – Афганістан. Авторам фільму вдалося поєднати в ньому трагедію, гумор, іронію, і мелодраматизм. Цінним є фільм і тим, що в ньому показане реальне життя журналістів з різних країн, які працюють у зонах військових конфліктів (побут, дозвілля, дружбу і любов тощо).

Рис. 15. Фільм «Репортерка»



Образ Кім Бейкер

На образному рівні у кінематографі формується різнобічна гендерна парадигма. Окрім гендерних маркерів, впливає на образні репрезентації й кіножанр.

Так варто наголосити, що гендерно акцентованими є образи журналістів, які представляються в мелодрамах і комедіях. Проте не йдеться про нав'язування гендерних стереотипів жіночого чи чоловічого рядів. У більшості випадків гендерні стереотипи (трансльовані через образи) є ілюстраціями тих часів, про які йдеться у кінофільмі, або вони обігруються на рівні гумору чи іронії.

Як приклад можна навести декілька фільмів, де героїнями є дівчата й жінки з білим кольором волосся, тобто йдеться про стереотипний показ (у фільмах – заперечення цього) стереотипу про блондинку.

Зовсім неочікуваним виявився образ журналістки, створений Анджеліною Джолі, у фільмі «Життя, або щось на зразок нього» (режисер Стівен Херекс; 2002 рік). Талановита й красива Лені Керріген – телеведуча. Вона блондинка, завжди зі смаком і вишукано одягається на зйомку. За це її висміюють колеги по роботі – чоловіки. Їм не подобається її зачіска, взуття на височенних шпильках, костюми, їх колір, аксесуари до них. Наприклад, під час репортажної зйомки Лені не може стримати емоцій, що оператор перетворює її роботу на казна-що. Оператори запевняють, що роблять це так, бо хочуть показати її як справжню блондинку. Лені відстоює себе, свій стиль, свій образ, говорить, що вона телевізійна особистість, переконує, що «її волосся – це її імідж».

За сюжетом Лені мала поступитися своїми іміджевими позиціями заради свого особистого щастя, що дозволило їй бути разом з Тімом, зробити вагомий крок у професійній кар'єрі – почати вести ранкове шоу.

Рис. 16. Жіночі образи білявок з кінофільмів



Образ Бріджит Джонс



Образ Меган Майлз



Образ Енді
Андерсон



Образ Лені

Фільм «Як позбутися хлопця за 10 днів» (режисер Дональд Петрі; 2003) транслює образ дівчини, яка хоче виконати редакційне завдання: закохати в себе чоловіка й кинути. На все це відводиться всього десять днів. Енді Андерсон у виконанні Кейт Хадсон вийшла чудова й правдоподібна. Дівчина, не зважаючи на те, що білявка, закінчила університет і працює в одному з найкрутіших журналів для жінок. Цим вона дуже пишається і вважає такі роботу одним з основних своїх досягнень.

Подібна ідея про десять днів виникає й у чоловіка, який на спір за першість у рекламній кампанії має закохати в себе дівчину. Бен розпочинає той самий процес, що й Енді, тільки з варіаціями.

Звісно, що у фільмі все закінчується коханням. А дівчина-білявка вдало парує всі «гендерні» випадки в її бік, доводить, що колів волосся в житті нічого не значить.

Вдалими в плані того, наскільки гендерні стереотипи можуть псувати життя жінці в будь-якому віці, є образ Бріджит Джонс (актриса Рене Зеллвегер). Було відзнято три фільми про цю журналістку: «Щоденник Бріджит Джонс» (режисер Шерон Магуайр; 2001), «Щоденник Бріджит Джонс. Межі розумного», режисер Бібан Кідрон; 2004.), «Бріджит Джонс 3» (режисер Шерон Магуайр; 2016).

Сам образ білявки Бріджит не ідеальний. Йй, як вона вважає, багато років. Вона справна, не худенька. Вона палить, може випити, гульнути з друзями, довірлива й не агресивна.

Зважаючи на те, що між першим і третім фільмом – 15 років, і тільки в третій частині Бріджит виходить заміж і народжує дитину, можна зробити висновок, що автори фільму через образ Бріджит ламають стереотип щодо цькування жінки, яка, на думку «громадськості», вчасно не вийшла заміж і не народила дітей. Зробити це можна в будь-якому, прийнятно розумному, віці. До речі, є інформація про те, що буде знято четверту частину про Бріджин Джонс. Вона залишиться вдовою і у неї з'явиться молодий бойфренд, нібито син її подруги.

На нашу думку, у фільмі «Блондинка в ефірі» (режисер Стівен Брілл; 2014) паралельно з образом білявки телеведучої Меган Майлз (актриса Елізабет Бенкс), треба говорити й про збірний образ громадськості, крізь стереотипну призму погляду якої Меган сприймається як дівчина, наділена всілякими «ізмами».

Меган після бурхливої вечірки і ночі з новим хлопцем опиняється в незнайомому районі. Їй треба вчасно дістатися до роботи, бо для неї ранковий ефір найвідповідальніший – їй можуть запропонувати більш престижну роботу.

Але вона одягнена в коротку жовту сукню, у неї немає грошей і всі навколо – копи, бабусі в автобусі і навіть повії – сприймають її як повію, наркоманку, як маргінальну істоту. Допомагають їй хлопці, які продають крег, бо один з них упізнав у ній телеведучу, а також її подруги і новий друг, котрі кинулися на її розшук. Ранкові пригоди Меган закінчилися успішно, вона встигла і їй запропонували нову роботу.

Образ же цієї білявки руйнує стереотипне образне тло жіночих персонажів у кіно, бо сама актриса – руйнує стандарти стрункості. Фільм «Дівчина без комплексів» (режисер Джадд Апатоу; 2015) з акторкою Емі Шумер у головній ролі.

Емі Таундсенд (героїня, яку грає Емі Шумер) працює в чоловічому журналі, має хорошу освіту. Але вона свідомо не хоче мати довготривалих стосунків із хлопцями. У неї всі на одну ніч. Діапазон її образних характеристик широкий: вона може бути зразковою, а може й покурити травичку й об'їдатися та ін. Їй здається, що закохатися в неї ніхто не може, бо вона негарна, до того ж її звільнили з роботи, бо переспала із підлітком. Проте Емі розуміє, що треба давати собі шанси змінюватися.

Не можна не згадати, мабуть, головну блондинку у світовому кінематографі – руйнівницю стереотипу про білявку – Міранду Прістлі з фільму «Диявол носить Prada» (режисер Девід Френкель; 2006).

Головна редакторка одного з найкращих журналів мод у світі, авторитетна персона і професіонал своєї справи, ікона стилю і т.д. Але у фільмі

через образ Міранди показується, що ціна кар'єри не може бути ціною жіночого щастя й жіночої самодостатності.

Героїня, яка одразу зробила висновки щодо гендерної корекції поведінки, – молода журналістка Емілі.

Рис. 17. Фільм «Диявол носить Prada»



Образ Міранди Прістлі

Звернімо увагу на те, що мелодрактичні й комедійні образи журналістів активні й на рівні чоловічої парадигми.

Айк Грем (актор Річард Гір) з легендарного фільму «Наречена-утікачка» (режисер Гаррі Маршалл; 1999). Айка захопила історія про дівчину-провінціалку, які кілька разів тікала з-під вінця. Він не перевірів її правдивість (почув віл п'яного базікала в барі) і написав текст до журналу. До часопису прийшов лист від Меггі, дівчини про яку він написав Айк. Вона звинуватила його в тому, що він написав неправду. Айка звільняють з роботи і він вирушає в містечко, де живе Меггі.

У фіналі Айк і Меггі одружаться.

Рис. 18. «Наречена-втікачка»



Образ журналіста Айка

Несподіване розгортання сюжету відбувається у фільмі «Запитайте у Сінді» (режисер Стів Реш; 2001).

Сінді – авторка колонки жіночих порад. Вона незадоволена своїм хлопцем, який витратився і втратив роботу, кидає все та їде до Бразилії. А Райн Тернер (актор Чарлі Шин) залишається жити в її квартирі і починає вести замість неї колонку в журналі. Колонка починає користуватися попитом у читачок, накладі видання зростають.

Сінді повертається і видає успіхи Райана за свої.

Райан закохався у редакторку журналу – Пейдж і, використовуючи свої уміння брокера, допоміг їй обійти конкурентів-видавців. Райан – образ непрофесійного журналіста, який ситуативно почав працювати в часописі й досяг успіхів, ведучи жіночу колонку.

Рис. 19. Жіночі й чоловічий образ у фільмі «Запитайте у Сінді»



Отже, підсумовуючи опрацьований у цьому підрозділі матеріал маємо зазначити, що у кінематографі світу активно представляється така професійна категорія як журналісти. Журналісти представляються у художніх фільмах і як головні персонажі (сюжети можуть бути присвячені як професійному життю, так і особистому, або перетинатися), так і на рівні другорядних.

Говорячи про гендерні характеристики журналістів і журналісток (на основі проаналізованого кіноматеріалу) можна зазначити, що фільми, де героями сюжету виступають журналісти є, переважно, гендерно виваженими.

Журналіст і журналістка показуються як професіонали своєї справи. Життя героїв на тлі активної дії гендерних стереотипів у суспільстві може демонструвати в тих випадках, коли йдеться про конкретний історичний період.

Сюжети кінокартин і образи журналістів у них доводять, що як жінки, так і чоловіки можуть займати в журналістиці розслідуваннями, працювати в зонах військових конфліктах, можуть бути персонажами комедій, мелодрам, де певні

людські риси або ситуації можуть обігруватися в емоційному ключі, через усмішку.

2.2. Гендерна специфіка образів у телесеріальному контенті

Художнє кіно і телесеріальна продукція транслюють різні подієве тло і різні образи чоловіків і жінок. Наскільки гендерно правильним є це зображення, як впливає жанр на такі моменти, відстежимо через сюжетно-образний аналіз конкретної телепродукції.

Телесеріал «Журнал мод» («Just Shoot Me!», на каналі NBC у 1997–2003 рр. Було знято 7 сезонів).



Рис. 20. Герої телесеріалу «Журнал мод»



Рис. 21. Майя Галло (Лора Сан Джакомо)

Головна героїня Майя Галло (Лора Сан Джакомо). Вона мріє про професійну кар'єру серйозної журналістки. Але життя складається так, що її звільняють з телебачення і вона змушена прийти працювати, як на її думку, у несерйозну журналістику – у журнал мод. Власником «Blush» був батько Майї, Джек Галло (насправді такого журналу не існувало, проте автори серіалу співвіднесли «Blush» з часописом зі світовим ім'ям «Vogue», саме тому тут напрашуються й інші образні паралелі).

Майя намагається бути незалежною і самостійною, «сповідує» фемінізм; вона кароока і темноволоса, а тому її часто сприймають за пуерторіканку (з відповідним ставленням як не до американки).

Оскільки телесеріал комедійний, то й ситуації з професійного життя подаються крізь призму гумору й іронії. Професійне на передньому плані, на його тлі розгортаються особисті історії.

Телесеріал був дуже популярним в Америці й інших країнах. В Україні він не демонструвався, тому широкій глядацькій аудиторії маловідомий.

Гумором й іронією пронизаний комедійний серіал «Потворна Бетті» («Ugly Betty», 2006–2010, 4 сезони). Головна героїня – некрасива Бетті Суарес (Америка Феррера), дівчина без стрункої фігури, без відчуття стилю в одязі. Американці адаптували ідею колумбійського серіалу під свою аудиторію. Ця адаптація виявилася досить вдалою. «Потворна Бетті» здобула кілька престижних міжнародних нагород – «Золотих глобусів» і премій «Еммі». Цікаво, що одним з виконавчих продюсерів була відома голлівудська актриса Сальма Хайек (грає епізодичну роль).

За сюжетом серіалу Бетті зовсім несподівано отримує роботу в журналі мод «Mode». Саме завдяки своїй «некрасі» дівчина була обрана власником і батьком головного редактора Бредфордом Мідом (Алан Дейл) на посаду помічниці його сина.

Ненависницею Бетті за сюжетом і головною конкуренткою сина власника журналу є креативна директорка Вільгельміна Слейтер (Ванесса Ель Уільямс), модниця і головна капосниця.



Рис. 22. Креативна директорка журналу Вільгельміна Слейтер



Рис. 23. Асистент головного редактора журналу Бетті Суарес



Рис. 24. Головний редактор Деніел Мід

Деніел Мід (Ерік Мабіус), славнозвісний бабій. Саме некрасива Бетті, за задумом батька Деніела, мала відбити у нього бажання волочитися за дівчатами на роботі, адже, як повідомляли в світських новинах парубок мав талант роздягати дівчат, а не одягати їх.

Сюжети чотирьох сезонів – це історії родин, інтриги, любов, зрада і щасливий фінал.

Образ Бетті – це зразок того, як легко створити стереотипи і так само легко їх зруйнувати. Багато чого в цьому процесі залежить від оточуючих, від суспільства і, звичайно ж, від самої жінки.

Як не дивно, але в певних серіях багато реплік (сцени, музичний супровід) з фільму «Диявол носить “Prada”», який вийшов у 2006 році.

«Мерфі Браун» популярний дин з найбільш успішніших телесеріалів кінця 1980-х–90-х років (10 сезонів). Його героїня знову з’явилася на телеекранах у 2018 році. Те, наскільки популярними були перші десять сезонів телесеріалу, свідчать 17 премій «Еммі», три з яких – особисто у Кендіс Берген, акторки, яка грала роль головної героїні – Мерфі Браун. Окрім цього, серіал отримав три Золоті глобуси. На ресурсах кінокритики можна прочитати, що Мерфі стала героїнею-телеіконою кінця ХХ століття. Цікаво, що на цю роль мала реальні шанси Хізер Локвідж

Звернімо увагу на те, що жанр цього телепродукту визначався, як workplace-комедія, тобто телекомедія, яка знімається в студії при живій аудиторії (ще одна назва – ситком).

Життя відомої тележурналістки Мерфі Браун продовжилося в 11 сезоні. Оскільки події в стрічці розвиваються в часі – актриса, яка виконує роль Мерфі,

залишалася та сама. Це Кендіс Берген. Та сама «Feminist Icon», кінозірка, модель, якою захоплювалася мільйонна аудиторія.

Уже немолода, але все ж таки приваблива, білявка. Вона розумна, обізнана, комунікабельна, професіонал своєї справи, у неї все добре з почуттям гумору. Її не полишає жага до життя, вона визнає, що не завжди може йти в ногу з часом (у плані опанування нових технологій і засобів, пов'язаних із ними, проте завжди готова вчитися).

Образ Мерфі Браун – прекрасна репрезентація того, як жінка старшого віку залишається активною і в плані особистого життя, і в плані професійної реалізації.

Мерфі Браун – чудова і сучасна мама дорослого сина Ейвері, якого вона народила й виховала сама (тема матусь-одиначок була на часі, реально відгукувалася на рівні політичного життя країни, на що безпосередньо реагували автори, продюсери й актори в репліках).



Рис. 25. Актори серіалу «Мерфі Браун» (перші сезони)



Рис. 26. Мерфі Браун (Кендіс Берген)



Рис. 27. Актори серіалу «Мерфі Браун» (11 сезон)

На сайті CBS – сторінка «Murphy Brown», де можна переглянути епізоди.

У серіалі показані й чоловічі образи, робота яких пов'язана із журналістикою, телебаченням (команда FYI). Це давні колеги й друзі Мерфі – ведучий Джим Діал (Чарльз Кімбро), репортер-розслідувач Френк Фонтана (Джо Регалбуто), молодші чоловіки-колеги – Майлз Сильверберг (Грант Шауд). Коло спілкування Мерфі та її колег не замикається

на телевізійній студії. Частим місцем їх зустрічі є гриль-бар недалеко від студії, де «вспливає» багато приватної інформації про героїв.

Американці полюбують ситками. Кінообрази журналістів і журналісток, як уже зазначалося вище, по-різному візуалізуються й розкриваються на рівні характерів і поведінкових стратегій.

Так не можна не згадати серіал «Відмінні новини» («Great News», США, 2017).

Сюжет цікавий і тримається на давньому конфлікті між донькою та її матір'ю. Проблема в тому, що успішна в професійному плані донька – Кеті, має співпрацювати зі своєю матір'ю, яка влаштувалася на телевізійний канал стажером. Дует Кеті і Керол наочно демонструє, як втручання батьків у життя дорослих дітей (професійне і особисте), може їх зруйнувати. Проте, переосмислення своєї ролі в житті дорослих дітей, з іншого боку, може бути й корисним. Усе це відбувається не через прийоми драматизації, а навпаки – через ситуації комічні, через гумор.



Рис. 28. Кінообрази Кеті і Керол та інших персонажів «Відмінних новин»

У цьому серіалі цікавим є зображення професійного тла – роботи телеканалу, його колективу.

Не менш важливим з точки гендерних характеристик є те, що демонструється цілком реальна ситуація, коли немолода жінка може реалізувати свій потенціал у новій для себе сфері діяльності.

Ситком «У чотирьох стінах» («Great Indoors», 2016, «CBS Television Studios») розповідає про роботу журналіста Джека Гордона (Джоель Макхейл)

у онлайн-редакції «Безмежних просторів», яку її власник, Роланд, створив після закриття паперового видання. Джек любив подорожувати і зробив подорожі невід’ємним складником своєї роботи. Гордон має навчитися жити і працювати в онлайн-форматі і співпрацювати з молодими журналістами. Окрім цього, має навчитися жити по-сучасному, як його молоді колеги (міленіали).



Рис. 29. Кіногерої серіалу
«У чотирьох стінах»

Рис. 30. Кінообрази Джека і
Роланда

Джек красунчик, його стиль – це стиль ламберджека.

Окрім Джека Гордона, у серіалі є такі образи чоловіків зі сфери масмедіа, як Кларк Робертс (Кристофер Мінц-Пласе). Це своєрідний типаж затюканого ботана. Гордон для нього – кумир. Роланд (Стивен Фрай) – засновник часопису; залюбки проводить вільний час з Джеком.

Кінообрази молодих дівчаток-журналісток – це Брук (Сюзанна Філдінг), донька Роланда, власника видання, і Емма (Крістіна Ко). У серіалі не обходиться і без сюжетних ліній кохання (Джек – Брук), (Емма – Кларк).

Жанровий формат ситкому дозволяє обігрувати досить жорсткі і проблемні ситуації через гумор й іронію.

Комедійний серіал «Телеведучі» («Newsreaders», 2013) – це формат своєрідного «стьобу» над роботою сучасних новинних медіа. Дурні й абсурдні новини подаються з усією серйозністю й амбітністю. Вони виходять такими, бо новинарі завжди хочуть бути скрізь першими, а якщо топових новин бракує, то й не гребують підвигадати, а то й скористатися неправдивою інформацією.

Рей Уайз, Алан Тьюдик, Кумейн Нанджіані, Метер Зікел та ін. – це актори, якими було створено образи журналістів. Кумедними є й жінки-телеведучі – це акторки Бет Довер, Данна Фірман та ін.



Рис. 31. Кінообрази журналістів з серіалу «Телеведучі»

Образи телеведучих у серіалі зовні репрезентуються у звичайному форматі. Проте кумедність ситуацій передається в епізодах через смішні монологи й діалоги, незвичну поведінку чи поведінкові реакції, кумедні новинні сюжети (безголовий Брендон грає у футбол, битва між цукеркою і жуйкою, хто вирізає своє ім'я на сидінні унітаза тощо).

Не можна оминати увагою й серіал «Зразкові бунтівниці» («Good Girls Revolt» від «Tristar Television» і «Amazon Video», 2015, 1 сезон, 10 серій), у якому показані жіночі історії дівчат й образи журналістів і редакторів чоловіків у контексті їх роботи у відомому (за сюжетом) американському журналі у 1960-х роках. Після закінчення коледжів й університетів вони прийшли працювати в редакцію журналу «News of the Week». Проте саме через їх статеvu приналежність за традицією цього видання, вони не могли працювати журналістками, а тільки помічницями журналістів (дослідницями) або асистентками.

Жанр визначається по-різному: історична драма, історико-драматичний серіал та ін.

Серіал знято за книгою відомої американської журналістики Лінн Повіч «Повстання(бунт) гарних дівчат: як жінки з «Newsweek» подали до суду на своїх босів і змінили робоче місце» («The Good Girls Revolt: How the Women of

Newsweek Sued Their Bosses and Changed the Workplace», 2012). Сюжет книги багато в чому автобіографічний (Лінн Повіч була однією з 46 жінок, співробітниць «News of the Week», які подали колективну скаргу до Комісії з рівних можливостей працевлаштування щодо заборонної політики «News of the Week» працювати жінкам у редакції репортерами).

Центральними жіночими образами серіалу є руда хіппі Патріція Робінсон, або Патті (Женев'єва Енджельсон), білявка з багатої родини Джейн Холландер (Анна Кемп), молода дружина з традиційним сприйняттям ролі жінки в тогочасному суспільстві й родині Сінді Рестон (Ерін Дарк).



Рис. 32. Патріція Робінсон (праворуч), Джейн Холландер (ліворуч), Сінді Рестон (у центрі).

Вони зовні зовсім різні, з різних родин (за статусом і статками), з різними історіями особистого життя, але їх об'єднує кілька сюжетних ліній на тлі головної (робота в редакції журналу на другорядних посадах дослідниць, свідоме бажання обіймати відповідні їх кваліфікації посади). Це «розкріпачення» жіночої особистості в руслі феміністичного руху, освоєння жіночих тілесних практик, любовні стосунки, проблеми в родині і особистому житті.

Не менш цікавим є образ Елеонор Холмс Нортон (Джон Брайант), відомої в Америці правозахисниці, реальної постаті. Саме вона підтримувала і заохочувала жінок із «News of the Week» виборювати свої права на рівні професії. Її образ – це і ситуація в Америці для людей з різним кольором шкіри, їх зусилля і боротьба за свої права. Образ Елеонор – своєрідний антипод місіс

Бурхард (власниці журналу), яка не приймає прохання дівчат дозволити їм працювати на журналістських посадах. Перед процесом вона вона говорить: «Дівчатка хочуть чоловічими справа займатися?... Я видавець... На чиему боці я маю бути?...». Для участі в процесі вона направляє своїх нью-йоркських адвокатів.



Рис. 33. Елеонор Холмс Нортон

Образи чоловіків у редакції часопису репрезентують різні погляди на жіночі питання наприкінці 1960-х років. Вони різного віку, хто з прогресивними поглядами, а хто живе в полоні традицій. Головний у редакції – Еван Фінес Вудхаус, або Фінн (Кріс Діамантополос), молодий і перспективний Дуглас Роудс, або Даг (Хантер Перріш), дорослий (порівняно з іншими) і досвідчений Уільям Макфедден, або Уїк (Джим Белуші) та ін.

Галерея чоловічих кінообразів, як і жіночих багатоманітна, кіногерої цікаві як зовні, так і досить успішно розкриті їх кінохарактери.



Рис. 34. Фінн



Рис. 35. Даг



Рис. 36. Уїк

Серіал захоплює своєю атмосферністю (костюми, зачіски, інтер'єри, автомобілі тощо) і, що найцінніше, демонстрацією того, що боротьба жінок за свої права, їх спроби руйнувати гендерні стереотипи не були показовими акціями. Усе це було реаліями життя тих років, шлях до жіночої свободи, рівності і незалежності був нелегким і тернистим.

Цікавим є епізод, коли в редакції обговорюють обкладинку для номера, присвяченого боротьбі жінок за свої права, про феміністок, про процес. Чоловіки редакції обсміюють варіанти обкладинок, Фінн також демонструє стереотипне сприйняття феміністок (жінка в бікіні піднімає на руках автомобіль, жіночі губи в червоній помаді). Патті намагається йому пояснити, чому ці обкладинки не підходять, хоче, аби він зрозумів, що саме об'єднує жінок. «Жінки розуміють, що інші жінки також не знаходять спокою. Можливо, усі хочуть різного, але в підсумку, одного й того самого, – шансу. Тому вони створюють плем'я, в якому розуміють одна одну...»

Ситуація зі скаргою жінок з редакції і участю їх у процесі є своєрідним мірилом людських стосунків і людських чеснот (чоловік Сінді не розуміє її прагнень, піднімає на неї руку, вона йде від нього; батько Джейн зовсім несподівано підтримує участь своєї доньки в процесі).

У більшості серіалів з героями журналістами акцентується в першу чергу на професійній історії, на тлі якої можуть розгортатися другорядні сюжетні лінії, певні з яких пов'язуються з особистим життям героїв-журналістів.

«Жирным шрифтом» («The Bold Type», ABC Family, 2017–2020, 4 сезони). Жанр визначається, як комедійно-драматичний серіал, комедія-драма і т.п. Це історія трьох подруг (дружба яких якраз і розпочалася на теренах «Scarlet» і які розпочинали свою діяльність в журналі асистентками): це новопризначена райтерка Джейн Слоан (акторка і співачка Кеті Стівенс), Кет Еддінгтон (Аїша Ді), яка курує роботу з соціальними мережами, і Саттон Брейді (Меган Фейхі), асистентські будні якої проходили в полоні неадекватної керівниці якогось відділу, а її цікавили мода і дизайн.

Як зазначається в джерелах, за основу було взято події особистого життя і професійної діяльності колишньої головної редакторки американського журналу «Cosmopolitan» Джоан Коулс.





Рис. 37. Джоан Коулз. Прототип однієї з героїнь, колишня редакторка американського «Cosmopolitan»



Рис. 38. Героїні серіалу Джейн Слоан, Кет Еддінгтон, Саттон Брейді
Рис. 39. Жаклін Карлайл – головна редакторка «Scarlet»

Одним з центральних образів є Жаклін Карлайл (Мелора Хардін), головна редакторка журналу «Scarlet». Цілісна особистість, жорстка, але справедлива керівниця. Вона не тільки робить зауваження молодим співробітницям, а й підказує їм, як працювати, вона взаємодіє з ними, вона зацікавлена в цій взаємодії. І це дуже важливо. Окрім цього, вона красива, сучасна жінка, якій небайдужі ідеї фемінізму, саме завдяки її редакторській позиції журнал сповідував «тихий фемінізм», а вона дуже часто ставала в опозицію з правлінням, обстоюючи гендерні і феміністичні матеріали.

Перша з трьох молодих подруг – Джейн Слоан. На початку серіалу призначається райтеркою. Це було підвищенням, просування кар'єрними сходами, бо вона вже не секретарка й не асистентка. Вона наполеглива, цілеспрямована, надійна, красуня й при цьому справжня подруга, надійна людина.

Не відстає від неї за своїми зовнішніми характеристиками і діловими якостями стилістка Саттон Брейді. Вона прекрасно розуміє, щоб досягнути успіхів у журналі і зробити кар'єру, треба постійно удосконалюватися, постійно пізнавати нове, уміти йти на компроміси або відстоювати свою точку зору.

Третя з подруг – Кет Еддінгтон уже має все: статки її батьків дозволяють їй жити без напруги, вона працює директоркою з соціальних мереж. Вона відкрито говорить про свої феміністичні погляди, може обстоювати свою позицію, прийти на допомогу жінкам і дівчатам. Специфічним її образ є в тому, що вона не «біла» американка, їй подобаються жінки.

Не можна не наголосити, що такі прогресивні жінки не могли працювати у посередньому виданні. Саме тому можна говорити про те, що у телесеріалі представляється і метафоричний образ журналу. У серіях постійно розкривається «лабораторія» номера, у допустимому для такого жанру телепродукті розкриваються етапи роботи над номером видання, показується специфіка роботи різних спеціалістів у редакції журналу. Якщо довитися оком пересічного глядача, то від серії до серії наявний прекрасний фон – інтер'єри редакції, її відділів, калейдоскоп обличь співробітниць і співробітників, позбавлений будь яких стереотипів і забобонів, та ін.

Окрім цього, дівчата й більш дорослі жінки не шаленіють від роботи. У кожній з них є й своє історія особистого життя, наповнена подіями, пошуком, радостями й розчаруваннями.

Звернімо увагу й на те, що редакція «Scarlet» далека від статевої сегрегації. Чоловіки – повноправні члени редакції й постійні персонажі сюжету серіалу, їх лінії постійно перетинаються із жіночими.

Саттон Брейді мала таємний зв'язок з юристом компанії Ричардом Хантером (Сем Пейдж). Окрім нього, цікавими чоловічими образами в серіалі були Олівер Грейсон (Стівен Мур), Алекс Кроуфорд (Метт Вард), Патрик (Пітер С. Браун (псевдонім Пітер Век)), який у одному з сезонів тимчасово замінив Жаклін на посаді головного редактора та ін.



Рис. 40. Ричард Хантер



Рис.41. Алекс Кроуфорд



Рис. 42. Грейсон



Рис. 43. Патрик

Робота редакційних колективів представляється і таких серіал, як «Преса» (2018), «Служба новин» (2012), «Ранкове шоу» (2019), «Телеведучі» (2013), «Відмінні новини» (2017) та ін.

У 2018 році у вийшов британо-американський серіал «Преса» («Press», BBC One, режисер Том Вон). Оминути його увагою неможливо. Перше і цінне зауваження – у «Пресі» прекрасно передано офісну і робочі атмосфери сучасних новинних редакцій, жорстку конкуренцію між журналістами різних медіа і ЗМК відповідно (вигаданими газетою з традиціями «The Herald» і жовтим часописом «The Post»), проблему вибору між моральними цінностями і жагою першими отримати «гарячу» новину (саме цим фільм і «чіпляє» глядача). Жанр визначається як драма.

Головні жіночі кінообрази – це молода журналістка Холлі Еванс, редакторка новин у лондонській газеті «The Herald» (акторка Шарлотта Райлі). До певного часу і певних подій вона фанатіє від своєї роботи, самовіддано працює, не зважаючи на час і, власне, на саму себе (їй байдуже до свого зовнішнього вигляду, відпочинку, кар'єри і самореалізації). У «The Herald» редакторкою також працює Аміна Чаудурі (Пріянга Берфорд). Стиль її роботи зовсім інший. Вона виважена, доглянута, одягається зі смаком. Відповідально стежить за дотриманням балансу між мораллю і «жаркою» інформацією в редакційних матеріалах.



Рис. 44. Кіногерої серіалу «Преса»: Аміна Чаудурі, Холлі Еванс, Дункан Аллен, Ед Вашберн, Джордж Еммерсон

Головний конкурент Холлі на рівні професії і окраса чоловічого образного контенту в серіалі – Дункан Аллен (Бен Чаплін) – шеф-редактор таблоїду «The Post».

Галерея чоловічих образів добиралася режисером зі знанням справи. Чого тільки вартий образ медіамагната Джорджа Еммерсона, власника компанії «Worldwide News» і, відповідно, газети «The Post», який використовує газету для просування своїх власних політичних і бізнесінтересів, для підтримки вигідних йому людей. Це всествітньо відомий за роллю Пуаро актор Девід Суше. Репортер-розслідувач у «The Herald» - Джеймс Едвардс (Ал Уївер).

Ед Вашберн, афроамериканець (Паапа Ессейду) ображений на Холлі, що відсилав їй своє резюме, а вона його навіть на співбесіду не покликала. Його прийняли на роботу у «The Post», де Еда спочатку не сприймають серйозно (то звільняють, то знову приймають або відсилають у костюмі ведмедя на паті, аби «вилавлювати» відомих людей і розкручувати їх на інтерв'ю, потай записуючи всю цю інформацію тощо). За сюжетом Холлі пропонує Едові винаймати разом з нею квартиру (замість загиблої подруги) і бути друзями. Ед вкрав у Холлі матеріал, який дуже швидко надрукував у «The Post». «The Herald» через це не вийшла, винною вважають Аміну Чаудурі.

Дункан («The Post»), працюючи в стилі «жовтого видання» і перпеслідуючи особисті мотиви, підставив Холлі у справі розслідування резонансної справи.

Розпач Холлі від свого професійного безсилля у вирішення складних питань звучить у фразі «у нас немає влади в цьому світі».

Конкуренція між Дунканом і Холлі переростає у метафоричну боротьбу між добром і злом, між чесним виконанням професійного обов'язку і гонитвою за сенсаціями, протекцією і грошима.

Але все не так безнадійно, адже Ед, який хотів жити пристойно, звільняється з «The Post», навіть не зважаючи на те, що мав прекрасні кар'єрні перспективи, виховання батьків й особисті чесноти допомогли стати йому

вищим над тим, аби зробити тиражуванням бруду й неправди суттю свого життя.

«Служба новин» (НВО; сценарист і продюсер Аарон Соркін, 2012) – це серіал про журналістику і журналістів, про журналістські стандарти і журналістську честь, події відбуваються на тлі роботи вигаданого телеканалу ACN. Головний герой – Уїлл Макевой, веде вечірню новинну програму. Колись дуже відомий і популярний журналіст втрачає свої рейтинги після того, як, беручи участь у одному з шоу, обурено відреагував на питання студентки про те, що Америка найкраща і чому нею треба пишатися. Він не цінував свій колектив, не знав в обличчя й за іменами своїх співробітників, був пихатий, грубим і самозакоханим.

Більшість журналістів з його команди йде за продюсером програми в нове шоу, а агент Уїлла добирає йому нову команду на чолі з продюсером Маккензі Макхейл, його колишньою коханою.

Шляхом подолання особистих емоцій, Маккензі та її команда, які до цього проєкту були в гарячих точках світу, змушують працювати Уїлла в колективі і заради спільної справи.



Рис. 46. Кінообрази працівників телевізійної новинної програми в серіалі «Служба новин»

Рис. 47. Маккензі Макхейл і Уїлл МакЕвой

Тло професійне є домінуючим у цьому фільмі. Саме через професійні контакти вимальовуються автором серіалу «Служба новин» й особисті комунікаційні епізоди.

Але сучасний телесеріальний контент пропонує й історії особистого життя героїв, професія яких журналіст. Наприклад, таким телепродуктом є «Гострі предмети» («Sharp Objects», HBO, 2018). В основі сюжету – події роману Гілліан Флінн «Гострі предмети». Телесеріал отримав «Золотий глобус» і номінувався на «Еммі».

Камілла Прікер (Емі Адамс), аби врятувати свою журналістську кар'єру за завданням редакції приїздить до рідного містечка. Її мета – написати статтю про загадкові зникнення дівчини. Але її ніби ділова поїздка додому обертається для неї не стільки журналістським розслідуванням, скільки «витягуванням скелетів» зі своєї шафи і з шаф своїх близьких.



Рис. 48. Героїня серіалу журналістка Камілла Прікер

Камілла має алкогольну залежність, може навмисно травмувати себе і лікується в психіатричній лікарні. Каміла здогадується, хто вбивця (це людина з її сім'ї), але при цьому під загрозою опиняється її власне життя. Завчасний дзвінок своєму редакторові – Френку Каррі, врятував їй життя.

Образ Камілли далекий від ідеального жіночого кінообразу, до того ж і для професії журналіста – він також є нетиповим. Проте його цінність – у його реальності, у руйнуванні стереотипного позитивного образу журналістки, на професійну діяльність якої накладаються складності її особистого і родинного життя.

Не можна оминути вагою вже культовий на сьогодні серіал «Секс і місто» («Sex and the City»). В основу телесеріалу було покладено сюжет бестселера американської письменниці і відомої журналістки Кендес Бушнелл «Секс у великому місті» (1997). Власне, сама Кендес була авторкою колонки в газеті «New York Observer» і її матеріали стали підґрунтям для її літературного твору.

Початок виходу серіалу – 1998 рік. На сьогодні відзнято шість сезонів (1998–2004) і пріквел «Щоденник Керрі» (2013), вийшли також два повних

метри – «Секс і місто» (2008) і «Секс і місто 2» (2010). Повідомляється також, що «Paramount Television» отримала право екранізувати новий роман Кендес Бушнелл «Чи є ще секс у великому місті?». «Секс і місто» здобув безліч міжнародних кіно- і теленагород.

Жанр у різних джерелах визначається, як ситуаційна комедія, комедійно-драматичний серіал, комедійна мелодрама. (Варто уточнити, що перше визначення до цього серіалу навряд чи можна застосувати, оскільки ситуаційна комедія, або ситком (англ. situation comedy, sitcom) – один з жанрів комедійних програм, що з'явився на радіо в Сполучених Штатах Америки в 20-х роках ХХ століття. З часом став виключно телевізійним жанром. Одними з основних характеристик ситкому є постійні персонажі і постійне місце дії (квартира, дім, робота тощо).

Телесеріал «Секс і місто» – це історії чотирьох подруг: Кері, Саманти, Міранди і Шарлотти.



Рис.
49. Героїні серіалу Героїні серіалу «Секс і місто» Шарлотта, Керрі, Міранда і Саманта

У цьому серіалі є два образи професійних комунікаторів, які потрапляють у предметне поле нашого дослідження. Це образ журналістки Керрі Бредшоу (акторка Сара Джессіка Паркер) і образ фахівчині з PR Саманти Джонс (акторка Кім Кеттролл).

Керрі Бредшоу – струнка молода жінка, модниця, їй тридцять чи трішки за тридцять, журналістка, елегантна, з почуттям гумору й стилю, з вишуканим смаком, авторка колонки в газеті «The New York Star». Вона пише про романтичні стосунки, про секс, жіноче життя, жіночу свободу, самодостатність,

самотність як норму та ін. Її роздуми й історії – це її особисте життя, життя її близьких друзів, знайомих. Саме Керрі Бредшоу є оповідачем. Вона вигаданий персонаж, але в ній дуже багато від авторки книги Кендес Бушнелл.



Рис. 50. Журналістка Керрі Бредшоу

Інший професійний комунікатор – Саманта Джонс також вигадана героїня («Секс і місто», приквел «Щоденник Керрі») (грає інша акторка – Ліндсі Горт). Вона старша за друзів і не визнає нічого, окрім роботи і сексу з чоловіками. Поради і крилаті вислови Саманти тиражуються глянцевиими журналами, на жіночих інтернет-ресурсах і до сьогодні («15 цитат Саманти Джонс – богині здорового глузду», vogue.ua, 21 серпня 2020; «10 правил сексу від Саманти Джонс», elle.ua, 21 серпня 2019 та ін.).



Рис. 51. Піарниця Саманта Джонс

На кінець останнього сезону стає зрозумілим, що жіноча самостійність, незалежність і використання чоловіків «за призначенням», яку так сповідували героїні серіалу – ніщо порівняно з бажанням бути щасливою, коханою, жити

сім'єю і мати дітей. У серії «Американка в Парижі 2» Керрі говорить своєму російському бойфренду: «Я жінка, яка шукає кохання, щирого кохання, смішного, незручного, неосязного...».

РОЗДІЛ 3 ОХОРОНА ПРАЦІ ТА БЕЗПЕКА У НАДЗВИЧАЙНИХ СИТУАЦІЯХ

3.1. Аналіз потенційних небезпек

1. Незадовільні ергономічні характеристики робочого місця внаслідок нерационального планування робочого місця, що може призвести до механічних травм, уражень електричним струмом та порушень кістково-м'язового апарату.

2. Можливість ураження електричним струмом при роботі з ПК, що може призвести до електричних травм або летального наслідку.

3. Небезпеки, пов'язані з професійним вигоранням, що може призвести до погіршення психологічного стану та до загальних захворювань.

4. Низький рівень професійної компетентності, що може завдати моральної шкоди, страждань людині, його близьким, негативно вплинути на авторитет та репутацію фахівця серед оточуючих, сформуванню негативну думку про установу, яку він представляє.

5. Негативний вплив при роботі з візуально-дисплейним терміналом (ВДТ) на функціональний стан людини, який обумовлений електромагнітними полями при використанні моніторів застарілої конструкції призводить до зниження імунітету, загальних захворювань.

6. Можливість отруєння шкідливими та небезпечними хімічними речовинами, які виділяються при роботі з ВДТ.

7. Недостатнє освітлення робочої зони внаслідок несправності освітлювальних приладів, що може призвести до погіршення зору.

8. Незадовільні параметри мікроклімату в приміщенні внаслідок не ефективної роботи апаратури для опалювання та повітрообміну, що може призвести до загальних захворювань.

3.2. Заходи із забезпечення безпеки

1. Для забезпечення ергономічності робочого місця потрібно дотримуватися ДНАОП 0.00-1.31-99 «Правила охорони праці під час експлуатації електронно-обчислювальних машин», де зазначено про заборону зашарженості робочого місця, розроблені нормативи щодо площини робочого місця на одного працівника. Вимоги до організації робочого місця зазначені також в ГОСТ 12.2.032-78 ССБТ «Рабочее место при выполнении работ сидя. Общие эргономические требования».

По-перше, на робочому місці не повинно бути нічого зайвого; всі необхідні для роботи предмети повинні знаходитись поряд з працівником, але не заважати йому. По-друге, організація робочого місця повинна забезпечувати необхідну оглядовість. По-третє, повинно бути забезпечене стійке положення та вільність рухів працівника, безпеку виконання трудових операції виключати або допускати лише в деяких випадках роботу в незручну позиціях, котрі зумовлюють підвищену втомлюваність.

Для мінімізації негативного впливу на опорно-руховий апарат передбачено виконання всіх вимог ергономіки до робочого місця, робочої зони та робочого приміщення. Площа на одного працівника повинна складати не менше ніж 6м², а об'єм 20м³.

Висота робочої поверхні повинна бути 600-800мм; досяжність до предметів праці 600*1400 ширина, 800*1000мм глибина; висота стільця 400-500мм; кут нахилу стільця 15° вперед, 5° назад; підставка для ніг не менше 300мм ширина.

2. Вимоги електробезпеки у приміщеннях, де встановлені електронно – обчислювальні машини і персональні комп'ютери відображені АОП 0.00-1.28-10 «Правила охорони праці під час експлуатації електронно-обчислювальних машин». Відповідно до цього нормативного документу під час проектування систем електропостачання, монтажу основного електрообладнання та

електричного освітлення будівель та приміщень для ЕОМ необхідно дотримуватись вимог Правил влаштування електроустановок (ПУЕ-2009), Правил пожежної безпеки в Україні та інших нормативних документів, що стосуються електротехнічних пристроїв, а також вимог нормативно-технічної експлуатаційної документації заводу – виробника.

3. Професійне вигорання – психологічний стан здорових людей, які працюють у системі «людина-людина», який характеризується емоційним виснаженням, деперсоналізацією, редукцією особистих досягнень.

Для запобігання синдрому професійного вигорання або зниження ступеня його виразності існує ряд рекомендацій:

- для забезпечення психічного й фізичного благополуччя використовують перерви під час роботи (1-2 години);

- оволодіння вміннями й навичками саморегуляції (релаксація, визначення цілей і позитивна внутрішня насага) сприяють зниженню рівня стресу;

- професійний розвиток і самовдосконалення (одним зі способів запобігання від синдрому професійного вигорання є обмін професійною інформацією із представниками інших служб, що дає відчуття більше широкого розуміння професійних проблем, ніж те, котре існує усередині окремого колективу. Для цього існують різні способи – курси підвищення кваліфікації, конференції та ін.);

- відхід від непотрібної конкуренції;

- емоційне спілкування з колегами (коли людина аналізує свої почуття й ділиться ними з іншими. Імовірність вигорання значно знижується або процес цей виявляється не настільки вираженим);

- підтримка гарної фізичної форми.

4. Однією з найважливіших вад у роботі фахівця є прийняття рішень з порушенням морально-правових норм з використанням владних повноважень. Виключення таких випадків потребує від фахівця високого рівня професійної компетентності і особистих якостей – аналітичного складу розуму, здібностей

прогнозувати наслідки своїх рішень, емоційно-вольової стійкості, поважного та справедливого відношення до людей, неухильного виконання законів, встановлених норм та правил.

Повинен бути контроль за діяльністю фахівця з боку керівництва та спеціальних служб, що опікуються безпекою.

5. Організаційними засобами захисту від негативного впливу електромагнітного випромінювання при роботі з відеодісплейними терміналами є:

- оптимальний розподіл періодів праці та відпочинку (безпосередня робота з відеотерміналом не повинна перевищувати 50% від загального робочого часу);

- під час роботи з відео терміналом необхідно планувати 10-хвилинну перерву на 1 годину робочого часу;

- враховуючи підвищену небезпеку ураження електромагнітним випромінюванням при роботі з персональним комп'ютером застарілої моделі, слід використовувати захисні екрани;

- враховувати відстань до монітору для захисту від випромінювання (не більше 500 мм);

- встановити на робочому місці відеотермінал, що відповідає сучасним вимогам стосовно захисту від випромінювань, заміна старих моніторів на ЖК-монітори і TFT-монітори, які є більш безпечними для здоров'я;

- створення умов для участі працівників в інших видах діяльності;

- підвищення значення розумової діяльності в роботі операторів завдяки раціональному розподілу робочого часу;

- не переобтяжувати приміщення значною кількістю робочих місць з ВДТ.

3.3. Заходи із забезпечення виробничої санітарії та гігієни праці

При порушенні режиму роботи ПК та периферійної техніки або у випадку їх несправності у повітря робочої зони можуть виділятися шкідливі та небезпечні речовини.

Діоксини та фуран – гази, що не мають запаху і є канцерогенами, належать до протипожежних засобів, які необхідні для корпусу монітора і плат. Ці отрути утворюються при горінні, але є докази того, що ці шкідливі речовини присутні в атмосфері і при звичайній робочій температурі в незначних кількостях. Озон утворюється внаслідок впливу електричних зарядів, які виникають у лазерних принтерах, на кисень повітря.

Для запобігання виділення шкідливих та небезпечних речовин у повітря робочої зони при роботі ПК слід дотримуватися таких вимог:

- експлуатація усіх складових ПК та периферійної оргтехніки повинна здійснюватися згідно їх рекомендованих режимів. В першу чергу це стосується теплових режимів;

- у разі виявленої несправності слід припинити використання обладнання;

- влаштування штучної та природної вентиляції у приміщеннях, де експлуатується ПК, згідно СНиП 2.04.05. – 91 «Отопление, вентиляция и кондиционирование воздуха. Нормы проектирования»

Для забезпечення оптимального освітлення в робочому приміщенні, яке нормується згідно з ДБН В .2.5-28-2006 «Природне і штучне освітлення», 200 люкс, передбачено устрій системи штучного освітлення з використанням люмінесцентних ламп типу ЛБ або ЛД потужності від 40 до 80 Вт, що встановлюються у світильниках типу ЛСП. Крім системи штучного освітлення використовується природне бокове освітлення.

Відносно вікон робоче місце повинно бути розміщено так, щоб природне світло було збоку, переважно з лівого та забезпечувати коефіцієнт природної освітленості не нижче 1,5 %. Робоче місце, обладнане ПК повинно бути розташоване так, щоб уникнути попадання в очі прямого світла. Джерела штучного світла рекомендується розташувати з обох сторін від екрану паралельно напрямку зору. Щоб уникнути світових блисків від екрану,

клавіатури, освітлювальних пристроїв, сонця в напрямку очей необхідно застосовувати антиблискові сітки, спеціальні фільтри для екрану, захисні козирки, жалюзі на вікнах. Вікна приміщень повинні мати регульовальні пристрої для відкривання.

Метеорологічні умови в приміщенні офісу – температура повітря, відносна вологість повітря й швидкість його переміщення відповідають встановленим санітарно-гігієнічним вимогам ДСН 3.3.6.042-99 «Державні санітарні норми мікроклімату виробничих приміщень» і ГОСТ 12.1.005-88 (1991) «ССБТ. Общие санитарно-гигиенические требования к воздуху рабочей зоны». Роботи в офісному приміщенні, належать до категорії Іб - легка робота, тому передбачені наступні оптимальні значення параметрів мікроклімату:

- у холодний період року: температура 21-23 °С; відносна вологість: 40-60%; швидкість переміщення повітря: 0,1 м/с;

- у теплий період року: температура 22-24 °С; відносна вологість: 40-60%; швидкість переміщення повітря: 0,2 м/с.

Забезпечення таких параметрів мікроклімату досягається оснащенням приміщень пристроями кондиціонування, вентиляції та дезодорації повітря, системами опалювання.

3.4. Заходи з пожежної безпеки

Основним документами, які контролюють діяльність пожежної безпеки є закон України «Про пожежну безпеку» від 17 грудня 1993 року. Цей Закон визначає загальні правові, економічні та соціальні основи забезпечення пожежної безпеки на території України, регулює відносини державних органів, юридичних і фізичних осіб у цій галузі незалежно від виду їх діяльності та форм власності.

Організаційні заходи: забезпечення пожежної безпеки покладається на керівників та уповноважених керівниками осіб забезпечення пожежної безпеки встановлюються статтею 5 Закону України «Про пожежну безпеку».

Керівник підприємства повинен визначити обов'язки посадових осіб щодо забезпечення пожежної безпеки, призначити відповідальних за пожежну безпеку окремих будівель, споруд, приміщень, діляниць, технологічного та інженерного устаткування, а також за утримання і експлуатацію технічних засобів протипожежного захисту. Обов'язки щодо забезпечення пожежної безпеки, утримання та експлуатації засобів протипожежного захисту мають бути відображені у відповідних посадових документах (функціональних обов'язках, інструкціях, положеннях тощо).

Технічні заходи базуються на виборі типу первинних засобів пожежогасіння та визначення їх необхідної кількості, згідно ГОСТ 12.1.004-91 «Пожежна безпека. Загальні вимоги».

Клас пожежі згідно ДБН В.1.1.7-2002 «Захист від пожежі. Пожежна безпека об'єктів будівництва» – пожежі твердих речовин, переважно органічного походження, горіння яких супроводжується тлінням (деревина, пластмаси, папір) визначається як клас А.

Згідно НАПБ Б.03.002-2007 «Норми визначення категорій приміщень, будинків та зовнішніх установок за вибухопожежною та пожежною небезпекою офісне приміщення відноситься до категорія Д.

Будинки й приміщення повинні бути обладнані системами протидимного захисту, технічними засобами оповіщення про пожежу та засобами зв'язку відповідно до вимог будівельних норм.

За наявності в приміщенні лише одного евакуаційного виходу дозволяється перебувати в ньому не більше 50 осіб.

3.5. Заходи із забезпечення безпеки в надзвичайних ситуаціях

Законодавство України у сфері захисту населення та територій від надзвичайних ситуацій техногенного та природного характеру складають: Конституція України, Закон України «Про захист населення і територій від

надзвичайних ситуацій техногенного та природного характеру», Закон України «Про правовий режим надзвичайного стану», Законі України «Про цивільну оборону України», та інші нормативні акти.

Відповідно до ст.1 Закону України «Про цивільну оборону України» № 2974-ХІІ від 03.02.1993р. надзвичайна ситуація – порушення нормальних умов життя та діяльності людей на об'єкті або території, викликане аварією, катастрофою, стихійним лихом або іншою небезпечною подією, яка призвела (може призвести) до загибелі людей або значних матеріальних втрат.

Протирадіаційний і протихімічний захист – це комплекс заходів цивільної оборони, що направлені на попередження та послаблення дії іонізуючих випромінювань, радіоактивних викидів та сильнодіючих отруйних речовин.

Для організації правильних дій населення в умовах НС техногенного характеру аварії на радіаційно-небезпечному об'єкті необхідно:

- не поширювати паніку;
- забезпечити населення протирадіаційними засобами захисту;
- запобігти витіканню інформації і проникнення сторонніх осіб на місце НС;
- доправити постраждалих якнайшвидше до медичних установ для надання невідкладної медичної допомоги;
- якнайшвидше покинути місце радіаційної обстановки.

Необхідно відзначити, що засоби захисту населення також підрозділяються на колективні та індивідуальні. При радіаційному забрудненні важливіше місце відіграє колективний захист. Насамперед для укриття людей заздалегідь будуються захисні споруди: сховища та протирадіаційні укриття. Сховища забезпечують найбільш надійний захист від усіх вражаючих факторів будь-якої зброї масового знищення (у тому числі й нейтрального), всіх видів звичайної зброї, а також від шкідливих наслідків застосування ядерної зброї (від високих температур, отруйних випаровувань, димів, обвалів, уламків пошкоджених будівель і т.і.) у сховищах можна знаходитися тривалий час.

Таким чином, аналіз потенційних небезпек це перший крок до попередження серйозних наслідків надзвичайних ситуацій. Краще попередити вплив негативних факторів аніж потім боротися з їх наслідками для цього і необхідно проводити заходи по забезпеченню безпеки.

Для забезпечення ергономічності робочого місця потрібно дотримуватися ДНАОП 0.00-1.31-99 «Правила охорони праці під час експлуатації електронно-обчислювальних машин», де зазначено про заборону захаращеності робочого місця, розроблені нормативи щодо площини робочого місця на одного працівника. Вимоги до організації робочого місця зазначені також в ГОСТ 12.2.032-78 ССБТ «Рабочее место при выполнении работ сидя. Общие эргономические требования».

Для запобігання синдрому професійного вигорання або зниження ступеня його виразності існує ряд рекомендацій: використовують перерви під час роботи (1-2 години); оволодіння вміннями й навичками саморегуляції; професійний розвиток і самовдосконалення; відхід від непотрібної конкуренції; емоційне спілкування з колегами; підтримка гарної фізичної форми.

Організаційними засобами захисту від негативного впливу електромагнітного випромінювання при роботі з відеодісплейними терміналами є оптимальний розподіл періодів праці та відпочинку. Для виключення електромагнітного випромінювання та ЕМП передбачено використання сучасної комп'ютерної техніки, зокрема заміна моніторів, що мають електронну-лучеву трубку на ЖК-монітори або TFT-монітори.

Для забезпечення оптимального освітлення в робочому приміщенні, яка нормується згідно з ДБН В 2.5-28-2006 «Природне і штучне освітлення», 200 люкс, передбачено устрій системи штучного освітлення з використанням люмінесцентних ламп типу ЛБ або ЛД потужності від 40 до 80 Вт, що встановлюються у світильниках типу ЛСП. Крім системи штучного освітлення використовується природне бокове освітлення.

Для забезпечення оптимальних параметрів повітряного середовища передбачено виконання вимог ГОСТ 12.1.005–88 «Общие санитарно-гигиенические требования к воздуху рабочей зоны».

Для виключення можливості загорання передбачено вивчення правил пожежної безпеки та наявність первинних засобів пожежогасіння.

Для організації правильних дій населення в умовах НС техногенного характеру на радіаційно-небезпечному об'єкті необхідно:

- не поширювати паніку;
- забезпечити населення протирадіаційними засобами захисту;
- запобігти витіканню інформації і проникнення сторонніх осіб на місце НС;
- доправити постраждалих якнайшвидше до медичних установ для надання невідкладної медичної допомоги;
- якнайшвидше покинути місце радіаційної обстановки.

ВИСНОВКИ

На сьогодні науковий аналіз дискурсу візуальності є актуальним і потрібним, оскільки зумовлюється все більшим розгортанням комунікативних потенцій візуальної комунікації.

Візуальний дискурс охоплює різні наукові теорії і практики. Йдеться як про гуманітарну складову, так і про технічну.

Більшість учених сходяться на тому, що і до сьогодні не розроблено чітку теоретико-методологічну базу дослідження візуального як на рівні міждисциплінарності, так і на рівні галузевому, спеціальному.

Маємо акцентувати, що тема гендерного маркування художнього кінодискурсу на сьогодні все ще потребує достатнього вивчення.

Важливість позитивного позиціонування професійних комунікаторів, зокрема журналістів, через канали масової комунікації є важливим іміджевим складником. У сучасному суспільстві на основі спостереження за роботою журналістів часто тиражується думка про підступність і продажність сучасних журналістів, про використання їх впливу на формування громадської думки тощо. Причому критики зазнають як чоловіки-журналісти, так і жінки-комунікатори.

У нашому дослідженні було важливо з'ясувати роль засобів художньої комунікації у формуванні образів журналістів, зокрема охарактеризувати їх гендерні складники.

Нами було переглянуто понад 100 кінострічок і серіалів переважно від західного кіновиробника, де діючими персонажами (як головними, так і другорядними) виступають професійні журналісти, і зроблені такі висновки.

У більшості кінострічок образ журналіста (якщо йдеться по сюжету про його професійну роботу) подається виважено як по відношенню до чоловіків,

так і по відношенню до жінок («Зодіак» (2007), «Інтерв'ю з Богом» (2018), «Велика гра» (2013) та ін.).

Цікавими є художні образи журналістів, які працюють в зонах військових конфліктів («Полювання Ханта») та ін; образи журналістів-розслідувачів («Едісон» (2005), «Розумні сумніви» (2008), трилогія «Дівчина, яка грала з вогнем»(2009), «Дівчина з татуванням дракона» (2009/2011), «Дівчина, що будувала повітряні замки» (2018, «Життя Девіда Гейла (2002)», «Гострі предмети» (2018) та ін). Зауважимо, що йдеться як про чоловіків, так і про жінок.

Якщо сюжетний акцент робиться на особистому житті героя чи героїні (журналістів), очевидною є трансляція усталених у суспільстві стереотипів (залежно від жанру гендерна стереотипізація може висміюватися) («Запитайте у Сінді» (2001), «Блондинка в ефірі», «Чого хочуть чоловіки» (2018) та ін.

Останнім часом через контент художнього кіно і телесеріального продукту активізувала тема боротьби з гендерними стереотипами, зокрема боротьба із сексуальним насиллям як надв'язуваним засобом просування кар'єрними сходами («Скандал» (2019), «Ранкове шоу» (2019) та ін.), боротьба із сексизмом, тобто упереджена ставлення на рівні професії до жіночої статті («Зразкові бунтівниці» (2015) та ін.). Тут жінки постають як жертви, чоловіки як ті, що завдають страждань.

Цікавими є образи чоловіків-журналістів в проекції недавньої історії. Їхня представленість є об'єктивною, адже жінок в певні часи до цієї професії не допускали («Герніка» (2016), «Хороший німець» (2006) та ін.).

Звернімо увагу, що формується в першу чергу образ журналіста-професіонала. І це дуже важливо!

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Берлінале» даватиме гендерно-нейтральні нагороди. URL : <https://www.dw.com/uk/berlinale-davatyme-henderno-neitralni-nahorody/a-54680058>
2. «Оскар» змінює вимоги до фільмів, які претендуватимуть на премію. Вони стосуються статі, гендеру та раси. URL : <https://hromadske.ua/posts/oskar-zminyuye-vimogi-do-filmiv-yaki-pretenduvatimut-na-premiyu-voni-stosuyutsya-stati-gendera-ta-rasi>
3. Аккаш О. Сучасне візуальне українське мистецтво. URL : (феноменологічний аспект) <http://sm.mari.kiev.ua/article/view/152198/153380>
4. Аусландер Л. Женские + феминистские + лесбийские-гей + квир . *Гендерный исследования*. 2000. № 5. С. 43–72.
5. Барт Р. *Camera lucida: комментарии к фотографии*. М. : Ad Marginem, 1997. 222 с.
6. Барт Р. Риторика образа. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. М. : Прогресс, Универс, 1994. С. 297–318.
7. Богданов А., Панченко А. Gender как гендер: вместо послесловия. *Мифология и повседневность. Гендерный подход в антропологических дисциплинах* : Материалы научной конференции, 19–21 февраля 2001 года. СПб : Алетейя. С. 5–10.
8. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. URL : http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml.
9. Бурдьё П. О телевидении и журналистике. М. : Фонд «Прагматика культуры», Институт экспериментальной социологии, 2002. 160 с.
10. *Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность* ; Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой. Саратов, 2007. С. 28–42.3. Т. 26 (65). № 3. С. 172–176.

11. Гоцило Е. Перестройка или «домостройка»? Становление женской литературы в условиях гласности. *Общественные науки и современность*. 1991. № 4. С. 140–147.
12. Давыдов И. Масс-медиа Рунета. Основные тенденции развития и анализ текущей ситуации: аналитический доклад. *Среда*. 2001. № 11–12. С. 15–21.
13. Дашкова Т. Телесность – Идеология – Кинематограф. Визуальный канон и советская повседневность. М. : НЛЮ, 2013. 245 с. Серия «Кинотексты».
14. Дашкова. Т. Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х годов. *Логос 1991–2005. Избранное* : В 2-х т. М. : Издательский дом «Территория будущего», 2006. Т. 1. С. 410–443.
15. Джулай Д. Шість заборонених в СРСР українських фільмів. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/top-zaboronenyh-ukrainskyh-filmiv/29954138.html>
16. Женщина против президента: кем на самом деле была героиня Мэрил Стрип из фильма «Секретное досье». URL: <https://www.marieclaire.ru/karera/ketrin-grem/>
17. Жеребкина И., Пушкарёва Н. Обсуждение темы «Проблемы и перспективы развития гендерных исследований в бывшем СССР». *Гендерные исследования*. 2000. №5. С.8–42.
18. Кіно і гендер: експертки(-и), продюсерки(-и) і режисерки(-и) 14-го пітчінгу Держкіно. URL : <https://detector.media/blogs/article/182238/2020-11-05-kino-i-gender-ekspertky-y-prodyuserky-y-i-rezhyserky-y-14-go-pitchyngu-derzhkino/>
19. Коляструк О. Візуальні документи як особливі джерела історії повсякденності. *Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика* : зб. наук. пр. ; голов. ред. В. Даниленко. К., 2008. Вип. 14. С. 259–264. URL : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/uxxs/2008_14/16.pdf

20. Кон И. Мужские исследования: меняющиеся мужчины в изменяющемся мире. *Введение в гендерные исследования* ; под ред. И. Жеребкиной. Харьков : ХЦГИ; СПб. : Алетейя, 2001. Ч.1. С. 526–605.
21. Кордіяка М. Лексичні особливості кінодискурсу. *Студентські наукові записки*. Серія «Філологічна». 2005. Вип. 5. С. 88-90.
22. Кубко В. Документна лінгвістика : конспект лекцій. Одеса : Наука і техніка, 2006. 92 с.
23. Марочко В. Добро перемагає зло, бо за ним правда. URL : <https://zn.ua/ukr/HISTORY/garet-dzhounz-podorozh-u-peklo-golodomoru-261300.html>
24. Марценюк Т. Гендер для всіх: 10 фільмів про боротьбу жінок за свої права. URL : <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/03/10/223024/>
25. Марційчук Ю. Конструюючи образ і зображення: соціокультурна специфіка візуалізації. *Культура України*. Вип. 43. 2013. С. 42–47. Режим доступу URL : www.ic.ac.kharkov.ua/RIO/kultura44/09.pdf
26. Масімова Л. Візуальна грамотність в системі медіаосвіти. *Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского*. Серія «Филология. Социальные коммуникации». 201
27. Мельник Т. Гендер як наука та навчальна дисципліна. *Основи теорії гендеру* : навчальний посібник ; під. ред. М. Скорик. К. : «К.І.С.» С. 10–29.
28. Пироженко О. Гендер в анимации – без(с)предел? Гендер и трагрессия в визуальных искусствах. Сборник научных статей. Вильнюс : ЕГУ; Москва : ООО Вариант, 2007. 218 с.
29. Пода О.Ю. Гендер і ЗМК. Запоріжжя: ЗДУ, 2003. 62 с.
30. Почепцов Г. Теория коммуникации. М. : Рефл-бук : Ваклер, 2001. 651 с.
31. Прилуцький К. Технологічність візуального в аксіосфері інформаційного суспільства. *Гуманітарний часопис*. 2014. № 4. С. 96–100.
32. Пруденко Я. Візуальність – основа кінообразності. *Гуманітарний часопис*. 2007. № 3. С. 70–78.

- 33.Пушкарева Н. Гендерные исследования: рождение, становление, методы и перспективы в системе исторических наук. *Женщина. Гендер. Культура*. М : МЦГИ, 1999. С. 20-27.
- 34.Сорока Ю. Кинодискурс повседневности и постмодерна. URL : Режим доступа: www.library.ru/help/docs/n66730/soroka.doc
- 35.Тарасова Н. Візуальний образ: спроба соціологічної концептуалізації поняття. *Вісник ОНУ ім. Мечникова*. Соціологія і політологія. 2013.Т. 18. Вип. 2 (18). Ч. 2. С. 305–314.
36. Швед О. Інфографіка як засіб візуальної комунікації в сучасній журналістиці. Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах. 2014. Вип. 30. С. 305–313.
- 37.Яковлев М. Техніки та алгоритми аналізу візуального матеріалу: розмежування якісних і кількісних підходів. *Наукові записки НаУКМА*. Т. 122. Соціологічні науки. 2011. С. 9–13.
- 38.Ярская-Смирнова Е. Возникновение и развитие гендерных исследований в США и Западной Европе. *Введение в гендерные исследования : учебное пособие*. Харьков ХЦГИ; СПб : Алетейя, 2001. Ч. 1. С. 17–48
- 39.Ярская-Смирнова Е. Мужчины и женщины в стране глухих. Анализ кинорепрезентации. *Гендерные исследования*. 1999. № 2. С. 260–265.