

ДО ПРОБЛЕМИ ОСЯГНЕННЯ «СИМВОЛІЧНОГО НАСИЛЛЯ» В ЕКРАННОМУ ДИСКУРСІ

Чміль

Ганна Павлівна

директор Інституту культурології
Національної академії мистецтв
України, академік Національної
академії мистецтв України,
доктор філософських наук,
доцент, м. Київ
gannachmil@gmail.com

Чміль

Анна Павловна

директор Інституту культурології
Національної академії мистецтв
України, академік Національної
академії мистецтв України, доктор
філософських наук, доцент, м. Київ
gannachmil@gmail.com

Hanna Chmil

Director of the Institute for Cultural
Research of the National Academy
of Arts of Ukraine, Full Member
of National Academy of Arts
of Ukraine, Doctor of Philosophical
Sciences, Associate Professor, Kyiv
gannachmil@gmail.com

Анотація. У статті запропоновано концептуальні підходи до характеристики масової культури (Т. Адорно, М. Горкгаймер, Ж. Бодріяр) та її критику в постсучасній культурологічній думці й розглянуто переваги переорієнтації дослідницької парадигми з бінарного протиставлення «елітарне – масове» на занурення в принципи «арт-активізму» (Б. Гройс) на прикладі феміністських розвідок екрану. Здійснено спробу об'єднання концепції «габітуса» П. Бурдьє з емансипаційними ідеями гендерних розвідок для розширення осягнення проблеми «символічного насилля».

Встановлено, що деякі представники феміністичної традиції акцентували, що головним джерелом розповсюдження насильства є родина, здебільшого, чоловік або домінуючий партнер. Сьогодні очевидно, що символічне насилля не сконцентроване в родині, а розосереджене в культурі (зразки стандартизованої вроди, тіла тощо). Відповідно, нові культурні запити, що виникають як спротив окремим проявам символічного насилля, спрямовують/скеровують до необхідності раціонального конструювання власного проекту самості.

Ключові слова: культура масова, культура елітарна, культурний дискурс, екран, екранний простір.

У XX столітті аналітика культури здійснювалася здебільшого через бінарну опозицію *елітарна (висока)* — *масова культура* з дещо зверхнім ставленням до культури масової (Т. Адорно, М. Горкгаймер, Ф. Джеймісон, П. Бурдьє та ін.). Приміром, у концепції культурного капіталу П. Бурдьє проголошував, що «стосунки з високою культурою» служать основою для стратифікації класу гегемонів і підлеглих класів, коли

«прогулянки музеями майже винятково є справою середнього та вищого класів (у європейському розумінні цих класових відмінностей), а робітничі класи були майже однастайні в нехтуванні цінністю мистецтва в цілому й сучасного мистецтва зокрема» (Mirzoeff, 1999, p. 12).

Пересічна людина не володіє набором символічних кодів, що унеможливило їй доступ до мистецьких артефактів.

Водночас у культурологічних дискусіях усе частіше виникало питання зв'язку між художнім визнанням і економічним успіхом, і більшість філософів культури прийняли тезу про те,

що комерціалізація феноменів мистецтва призвела до загибелі так званого високого мистецтва та зниження диференціації між культурою і повсякденним життям. Впливові групи

«безсоромно переносять мотив прибутку на культурні форми, автономія творів мистецтва, які, звичайно, рідко переважали в абсолютно чистій формі, поступово усувається культурною індустрією» (Adorno, 1991, p. 100).

Т. Адорно й М. Горкгаймер ввели в дослідження культури концепцію *масової культури*, що згодом була замінена концепцією *культурної індустрії*. У межах своїх розвідок вони припускали, що «сучасна масова культура керується й нав'язується зверху й що загроза, яку вона представляє, не в масах, а в тих, хто володіє нею» (Huysse, 1986, p. 48).

У теорії Т. Адорно й М. Горкгаймера культурні запити формуються не в лоні маси, їх породжує не попит на певні культурні артефакти з боку мас, а навпаки, культурні гегемони сприймають фрагменти мас як об'єкти, яким варто нав'язувати продукти, що створюються культурною індустрією (Adorno, 1991, p. 100).

Однією з характерних рис мас є їхня інфантильність, що провокує виникнення патерналістських імпульсів серед діячів культурної індустрії: маса потребує опіки, яка реалізується шляхом чітких екранних директив щодо необхідності *відповідності* пропонованим патернам поведінки, способом життя й думання: «...сила ідеології культурної індустрії така, що конформізм замінив свідомість» (Adorno, 1991, p. 105). Для Т. Адорно й М. Горкгаймера регресивний ефект, який чинить екран, був очевидним.

«Невипадково цинічні американські кінопродюсери кажуть, що їхні картини мають створюватися на рівні одинадцятилітніх, — вони мають намір перетворити дорослих на одинадцятилітніх» дітей (Adorno, 1991, p. 105).

Екран наповнює свідомість мас образами, які притлумлюють концентрацію уваги на реальних соціальних проблемах. Заразом частина образів є екстерналізацією загальнолюдських фантазій у примітивній, але заспокійливій психіку формі.

Екранний простір унеможливує формування

спільноти, яка утворена з вільних людей, здатних на критичну оцінку довколишньої дійсності та самих себе, на пошуки власних орієнтирів у хаосі буття, — стан, який філософи окреслили «ефектом анти-Просвітництва». Усе, що потрапляє в екранний простір, у своїх образах набуває ілюзорної зрозумілості — так формується спрощене мислення, для якого звичним є буття-з-екраном. Але продукти масової культури все ще начебто мають містити натяк на наявність у своїй структурі посилення на свою належність до царини «високої естетики».

Онтологічний каркас культурної індустрії, як і його категоричні імперативи, не передбачають створення вимірів свободи або принаймні просторів девіації, адже кожне відхилення від норми вже є вписаним у межі культурного й ідеологічного простору. На відміну від змісту високого мистецтва, зміст образів екрану, специфікований особливостями їхнього виробництва й трансляції, «не призначений для індивідуального сприйняття, а покликаний апелювати до нової форми масової суб'єктивності та навіть створення її» (Johnston, 2016, p. 97). Кожен із продуктів, що здобуває розповсюдження в просторі масової культури, слугує зміцненню ідеологізованості й обмеженості систем колективного мислення.

Висока культура вимагала виконання певних умов і проходження через системи цензів від тих, хто бажав долучитися до неї, масова культура сама пропонує та популяризує себе, обіцяючи миттєве позбавлення від тягарів буденності, що, звісно, є лише ілюзією. Але варто відкинути уявлення про те, що середні глядачі несвідомі фантомного характеру продуктів екранної культури, — вони свідомі, але звичка до миттєвого екранного задоволення штовхає на самообман,

«вони змушують свої очі заплющити й висловлюють схвалення, що водночас є огидою до себе; вони відчують, що їхнє життя стане зовсім нестерпним, щойно вони перестануть чіплятися за задоволення» (Adorno, 1991, p. 103).

Більшість артефактів сучасної екранної культури створюється за правилами (жанрова, вікова, тематична диференціація), що відомі глядачам: перед екраном вони почуваються в безпеці, адже уявляють, наче екран — це лише екран. Вони «вважають наповал», послання, які вони містять, виклю-

чають можливість гри смислів і значень, що дає їм перевагу перед артефактами високої культури, «читання» яких вимагає підготовки, знань історії розвитку традиції, аналітичного й естетичного мислення тощо.

Масова культура перевершила високу культуру у своєму глобальному розповсюдженні, з вузького виміру мистецької практики, у якій задіяна незначна частина освіченої еліти, вона перетворилася на розгалужену інституалізовану систему, головна мета якої полягає в розробці ефективних механізмів психологічного контролю:

«Повторюваність, одноманітність і повсюдність сучасної масової культури мають тенденцію викликати автоматичні реакції і послаблювати сили індивідуального опору» (Adorno, 1991, p. 160).

Т. Адорно й М. Горкгаймер звертають увагу на те, що панівна ідеологія тяжіє не тільки над «серйозними» явищами — політикою, економікою, виробництвом тощо, через екран вона опановує «вільним часом» людей, який, згідно з помилковими уявленнями, вони вважають своєю приватною справою, а в дійсності його форма й зміст цілком сформовані культурними гегемонами.

Французький філософ Ж. Бодрійяр запропонував дещо іншу схему взаємин між такою ідеологією і масами (Бодрійяр, 2000). На його думку, товарне виробництво й усе, що з ним пов'язане, утратило своє становище владного, контролюючого механізму, справжня влада належить структурам, які продукують сенси й транслюють їх з екранів. Але розповсюдження екранної культури внесло зміни в онтологічний фундамент соціального буття: соціологічна маса перетворилася на «масу, що мовчить».

«Масам подають зміст, а вони жадають видовища. Переконати їх у необхідності серйозного підходу до змісту або хоча б до коду повідомлення не вдалося здійснити ніякими зусиллями. Масам вручають послання, а вони цікавляться лише знаковістю. Маси — це ті, хто засліплені грою символів і поневолені стереотипами, ті, хто сприймає все, що завгодно, лише б це було видовищним» (Бодрійяр, 2000, с. 14–15).

Сьогоднішня маса залишила владне сило-

ве поле, тепер вона є цілковито резистентною до ідеологічного впливу, байдужою до ігор, у які грають політики. Маса відхиляє і знищує будь-який раціонально сконструйований вплив, ідеологи не можуть зробити правильний прогноз щодо ефекту екранних ідеологем, які вони розповсюджують. Масу, що мовчить, неможливо довести до обурення, яке виникає як наслідок порушення моральних та етичних норм, адже опозиції *наявне — належне, припустиме — неприпустиме*; і навіть *реальне — нереальне* вже втратили сенс, як втратило онтологічний сенс розрізнення між фільмом про війну та реальною війною, новини про яку транслюються з екранів (Бодрійяр, 2016).

Тезу про те, що ЗМІ впливають на колективну свідомість мас і навіть формують її, Ж. Бодрійяр рішуче відкидає: «...маса — медіум потужніший за всі засоби масової інформації, отже, це не вони її підкорюють, а вона їх захоплює й поглинає» (Бодрійяр, 2000, с. 52).

(Пост)сучасна культурологічна думка вимагає критичного переосмислення будь-яких бінарних підходів, зокрема аналітики протиставлення *елітарна — масова культура*, через неприпустиме спрощення картини живого життя. Нові соціальні явища не вписуються в сталу картину світу й думання, існування яких тепер доповнене віртуальними двійниками, що для деяких суб'єктів мають онтологічний статус, вагоміший за реальний світ. Водночас кожен з сьогоденних суб'єктів, навіть той, хто в ідеологічному й економічному вимірі існує в умовах домодерної цивілізації, демонструє таку залежність від екрана, його художніх і нехудожніх проявів, що поділ на елітарну та масову культуру виглядає невиправданим: трансформації медіакультури (від перших фотофіксацій і перших кроків глобального розповсюдження впливу ЗМІ до сучасного *буття-в-соціальних-мережах*) подолали соціальні та «класові» відмінності, сформувавши єдиний соціальний простір. Крім того, у концепціях масової культури, змальованих вище, не згадуються позитивні емансипаційні тенденції, що розповсюджуються в культурі завдяки екрану, тому й пояснити виникнення акторів течії спротиву, митців-авангардистів, що порушують канони створення екранного матеріалу, неможливо.

Аби знайти вихід з окреслених складнощів, філософ нових медіа Б. Гройс запропонував концепцію «арт-активізму», яка описує спроби вирішення

складних суспільних проблем засобами екрану без надлишкових теоретичних конструкцій, але з урахуванням множинного, неоднозначного характеру більшості соціальних феноменів.

«Арт-активізм прагне не просто критикувати систему мистецтва та загальні політичні й соціальні умови функціонування цієї системи. Замість цього він намагається змінити ці умови за допомогою мистецтва — не всередині художньої системи, а за її межами, тобто намагається змінити умови самої реальності» (Гройс, 2018, с. 52).

Варто зазначити, що розповсюдженню тенденції емансипації перешкоджають не тільки економічні й політичні гегемони: зазвичай протистояння розгортається між тими, хто проголошує необхідність змін, і тими, хто виступає проти них,

«арт-активісти реагують на прогресуючу кризу сучасної соціальної держави та намагаються замінити собою соціальні інститути й неурядові організації, які з різних причин не можуть або не хочуть виконувати свою функцію» (Гройс, 2018, с. 52).

На підставі заклику до необхідності розповсюдження механізмів культурної, соціальної і гендерної емансипації як головної цінності арт-активізму, ми припускаємо, що теоретичне підґрунтя цієї течії варто шукати в постмодерній філософії. Наприклад, у розвідках М. Фуко, присвячених технологіям формування поглядів на сексуальність, які уможливили трансформацію уявлень про гендер як про сталу онтологічну фігуру.

Для М. Фуко царина сексуальності й сексуальних стосунків не є незначним фізіологічним виміром: вона конструюється культурою та перебуває під пильною увагою ідеологічної і політичної еліти (Фуко, 2010). Культура формує безліч «нормалізуючих» дискурсів, що говорять різними мовами (мовою закону, релігії, моралі, звичок, освіти тощо) і впливають на сприйняття та ставлення до тілесності й усіх процесів, які супроводжують її існування, тому влада в концепції М. Фуко — це не група можновладців, а сила, яка здатна до продукування сенсів, значень, норм і цінностей. Історична аналітика цих дискурсів унаочнює ототожнення

сексуальності й жінки, «сексуалізація жіночого тіла дійсно була улюбленою фігурою або об'єктом знання в дискурсах медичної науки, релігії, мистецтва, літератури, масової культури тощо» (De Lauretis, 1987, p. 13).

Паралельно з розвідками, які здійснював М. Фуко, перші інтерпретації кіно, здійснені в межах феміністичної парадигми, підкреслювали об'єктивізацію жіночого гендера в класичному голлівудському наративі. Жінка в екранному матеріалі завдяки підібраному одягу, поведінці, а також особливим кінематографічним засобам і кодам (освітленню, кадруванню, системі погляду тощо) перетворилася на «об'єкт погляду вуайериста, головне місце сексуальності й візуального задоволення» (De Lauretis, 1987, p. 13).

Наочним прикладом художнього спротиву недосконалій дійсності й неефективності бінарного мислення в межах екранного простору стала феміністична критика екрану й ті трансформації в уявленнях про жінку, які вона здійснила в західній культурі: «...сила феміністського проєкту полягає в його здатності продемонструвати способи політичного конструювання категорії жінки і її [жінки] постійне пригнічення» (Byerly, & Ross, 2006, p. 18).

Однією із перших важливих подій в розгортанні феміністичної боротьби з тривіалізацією ролі жінки і її зведенням до вузького репертуару стереотипів вважається робота «Візуальне задоволення і наративний кінематограф» Л. Малві (Laura Mulvey), у якій авторка проаналізувала можливості впливу екранного матеріалу на закріплення підкореного статусу жінки в суспільстві на прикладах з класичного голлівудського кінематографу.

Переформулювавши ідеї Л. Альтюссера щодо ідеологічного конструювання суб'єктів, Л. Малві наголошувала на тому, що «формальні умовності класичного голлівудського кіно змушують глядача прийняти патріархальну ідеологію, сформульовану у фільмах» (Curran, & Donelan, 2009, p. 144). Жінка на екрані — не суб'єкт, а пасивний об'єкт для чоловічого погляду (глядацького погляду чоловічого, загарбницького типу), саме він дає їй онтологічний статус у обмін на еротичну насолоду, виникнення якої вона в ньому стимулює. Глядач ідентифікує себе з героєм-чоловіком, який грає з жінкою, маніпулює її поведінкою і долею; усі екранні події неодмінно розгортаються так, що чоловік опановує жінку (Penley, 1990, p. 42).

Уже перші інтерпретації екранного простору, здійснені в межах феміністської парадигми, показали, що «жіночий погляд, жіночий дискурс, жіноче бажання, змальовується у фільмі тільки для того, щоб доповнювати чоловічий персонаж» (Penley, 1990, p. 43). Водночас гетеросексуальність і стандартизоване уявлення про мужність використовувалися як структуруюча норма.

«Чоловіче тіло потрібно відточити й перетворити на знаряддя героїчної дії, саме тіло визначало перемогу над антагоністом героя, чия фізична непривабливість відповідала аморальному характеру» (O'Brien, 2014, p. 13).

Л. Малві закликала до розширення жіночих «типів», що з'являються на екрані, і наголошувала на необхідності створення кіно, що в ідеологічному сенсі було б альтернативним класичному голлівудському нарративу. Старий нарратив передбачав репрезентацію і легітимацію існуючого соціального порядку з «чоловічої точки зору», з фантазіями, забобонами та страхами, які їй властиві. Трансляції стереотипованого образу жінки завдали шкоди й жінкам, і чоловікам: над чоловіками тяжіють ілюзорні уявлення про жінок і взаємодію з ними, жінки сприймаються як неповноцінний додаток до чоловіків, вони позбавлені прав і можливості їх реалізувати. Нове кіно, що створюється в межах феміністичної парадигми, має бути спрямоване на коригування стандартизованих уявлень про гендерну взаємодію. Ідеологічними засадами нового кіно мало бути знищення класичної структури оповідання і «візуального задоволення через повернення до традицій та цінностей лівого авангарду, ідей С. Ейзенштейна й Д. Вертова» (De Lauretis, 1987, p. 129).

Варто зазначити, що в сьогоденній екранній культурі вже з'являється кінематограф такої ціннісної орієнтації. Феміністична критика суттєво вплинула на виникнення змін у смислах, які транслює екран. Образи героїв, що демонструють відсутність відповідності до гетеронормативних стандартів, більше не подаються задля глузування, окрім того, відсутність відповідності до гетеронормативних стандартів не є головною характеристикою цих героїв («Трансамерика», 2005 р., «Лоранс у будь-якому випадку», 2012 р., «Життя Адель», 2013 р., «Місячне сяйво», 2016 р.).

Геї, лесбійки, бісексуали й трансгендери (за переконаннями П. Бурдьє, «головні жертви символічного насилля») в історії західної цивілізації завжди утворювали маргіналізовані групи через невідповідність соціальним уявленням про норми (за винятком Еллади і її доволі толерантному ставленню до гомосексуальності). Зазвичай вони не отримували репрезентації в «культурних дзеркалах», адже сприймалися як дещо небезпечно, огидне, те, чим краще не бути. Але сьогодні саме екран дозволяє маргіналізованим групам заявити про себе та отримати представлення в соціальному просторі. Сучасний екранний світ унаочнює множинність дискурсів, зокрема множинність дискурсів сексуальності, поступово знищуючи тягар гетеронормативності та дозволяючи суб'єктові будь-якої статі «інвестувати» себе у різні способи самовизначення.

Але помилковими є погляди про те, що повне прийняття *дискурсу інших* уже здійснилося. Як і в часи першої хвилі фемінізму, *інші* сприймаються як загроза культурній монополії, адже домінуючі правила співіснування виявляються лише одним із варіантів серед багатьох можливих.

Незважаючи на те що робота Л. Малві отримала статус класичної в межах феміністичних розвідок екрану, вона зазнала й критики. Сучасні інтерпретатори екранних артефактів наголошують на тому, що

«для вирішення нагальних проблем у сьогоднішніх медіа феміністській теорії кіно потрібно виходити за межі Голлівуду й взаємодіяти з більш широкими *традиціями* міжнародного кіновиробництва» (Chaudhuri, 2006, p. 123).

Крім того, є й більш фундаментальні теоретичні зауваження, що стосуються перегляду самої концепції погляду. З бінарної диференціації між глядачем і видовищем акцент має бути перенесений на самий сенс образів, які отримують репрезентацію: проблема класичного кінонарративу не в тому, що «чоловіки роблять жінок еротичними об'єктами, а погляд є вираженням цього процесу», а в репертуарі образів, який транслюється з екрану й з яким глядач будь-якої статі себе отожднює (Chaudhuri, 2006, p. 106).

Іншим важливим теоретичним питанням, яке виникло як побічний ефект феміністичних розвідок, є питання сенсу поняття маскулінності:

«...критичний інтерес до теми маскулінності є прямим наслідком уявлення феміністського руху про те, що гендер конструюється соціально, а не є природною категорією» (Chaudhuri, 2006, p. 106).

Послідовники феміністичного напрямку шукають шляхи комфортного співіснування всіх гендерів, їхня вища мета полягає в знищенні ідеологем, що впродовж тривалого часу тяжіли над культурою. Однією з таких ідеологем є маскулінність: чоловік — завжди агресивний, рішучий, демонструє загарбницьку поведінку й не має права на почуття, окрім почуття збудження.

Екранний вимір дещо пом'якшує цю ідеологему, трансформуючи її в образ героя, який може порятувати весь світ. Крім того, зазвичай на екрані

«*справжня мужність* приписується чоловічому тілу, тілесна концепція або стереотип істинної мужності є настільки потужними саме тому, що на відміну від абстрактних ідей або ідеалів, їх можна було побачити, торкнутися» (O'Brien, 2014, p. 10).

Художнім утілення кризи маскулінності в сучасній культурі інтерпретатори, зокрема Я. Фрейзер (Jan Fraser), вважається фільм «Бійцівський клуб» режисера Д. Фінчера: репресивний тиск уявлень про маскулінність провокує психічний зрив у головного героя, що супроводжується виникненням галюцинації-унаочнення сукупності уявлень про мужність, що насправді є лише підсвідомим фрагментом життя його психіки, фантазією про те, якими рисами та якостями наділений «справжній чоловік». З одного боку, божевілля героя провокує жахи й спокуси капіталістичного світу, дарами якого він звик користуватися, а з іншого — їхні ідеологеми, зокрема ідеологема маскулінності, стимулюють «інтимний бунт» (Ю. Крістева), відразу до соціального порядку, його норм і цінностей.

«Бунт реалізується не тільки психічно, але й соціально, і має глибокі політичні наслідки, що викликають кризу й змушують суб'єкта здійснювати пошуки нових сенсів» (Fraser, 2018, p. 142).

Дослідження феномену маскулінності дово-

дять, що «чоловіки й чоловіча суб'єктивність історично мінливі й ідеологічно нестабільні, постійно конструюються і реконструюються» в екранних репрезентаціях (Chaudhuri, 2006, p. 106). Але для багатьох людей криза маскулінності є тотожною кризою в структурі владних відносин: сучасна культура уможливила усвідомлення того, що Того, хто може вирішити усі проблеми й взяти на себе відповідальність, у об'єктивній дійсності не існує. Жінка конструювалася через її відносини з чоловіком, чоловік — через ідентифікацію з образом справжнього чоловіка, але екран унаочнює той факт, що пасивна, мазохістична, ексгібіціоністська поведінка жінки й загарбницька, агресивна, безсоромна поведінка чоловіка — це лише популярні культурні забобони, а не фіксована онтологічна неминучість.

П. Бурдьє в роботі «Чоловіче панування» («Masculine Domination») ставить питання про причини життєздатності чоловічої гегемонії впродовж майже всієї історії західної цивілізації (Bourdieu, 2001). Фундаментом ієрархічних структур є уявні чи реальні відмінності між рівнями, які їх утворюють. На думку П. Бурдьє,

«головною причиною тотального розповсюдження патріархату є його здатність натуралізувати відмінності — система чоловічого домінування зобов'язана своїм успіхом, принаймні частково, наданню *природних*, біологічних пояснень [існуючій] ієрархії» (Mottier, 2002, p. 327).

Чоловічий і жіночий типи тілесності слугують обґрунтуванням необхідності вслід за різними поведінковими й соціальними моделями. Жіноча здатність до народження дітей позиціонується як стратегічний фундамент для життєвої реалізації жінки: вона має присвятити себе пошуку партнера, піклуванню про дім і дітей. На підґрунті генітальних відмінностей конструюється соціальна диференціація, яка є реальною, але не є єдиною з можливостей соціального упорядкування.

Відома дослідниця гендерної проблематики В. Моттьє (Veronique Mottier), наголошує на тому, що ідеологічна гендерна конструкція перевершує можливості біологічних, моральних і психологічних пояснень, гендер відноситься до царини реалізації владних відносин, і саме аналіз гендеру з

позицій влади лежить у основі фемінізму (Mottier, 2002, р. 328).

Владні стратегії гендерної нерівності, що заручені підтримкою екрану, транслюють «еротизацію чоловічого домінування і жіночого підкорення», розповсюджуючи вплив *символічного насилля* (П. Бурдьє) (Mottier, 2002, р. 329). Такий тип сексуальної взаємодії між чоловіком і жінкою закріплюється і передається в поколіннях, впливаючи на формування уявлень про зовнішність, належну поведінку, світогляд тощо. Сексуальне життя ієрархізоване, це визначає патріархат політично (Mottier, 2002, р. 329). Гра в покорення і підкорення має амбівалентні наслідки: закріплює нерівність, безправність жінок, водночас даруючи еротичну насолоду активним чоловікам і пасивним жінкам.

Екран в таких дослідницьких стратегіях фігурує як простір, який пропонує глядачам різних гендерів різні типи фантазій: чоловіків він спонукає до жаги оволодіння, підкорення жінки, жінку — до бажання притягувати чоловічу увагу, визнати «еротичне панування чоловіка» й зрештою підкоритися (якщо перевести на мову концепції символічного насилля П. Бурдьє), у таких механізмах стосовно до жінки насилля реалізується за її співучастю (Bourdieu, 2001).

Цариною символічного насилля є ментальний, а не фізичний вимір.

«Гендерна нерівність — це символічне насильство, якому жінки й чоловіки підкоряються охоче, без необхідності та примусу, адже його ефект полягає в створенні символічних нормативних образів ідеальної гендерної поведінки» (Mottier, 2002, р. 330).

Перепони на шляху розповсюдження символічного насилля майже виключені: формування картини світу у свідомості деяких суб'єктів відбувається через культурний вплив, отже, нерівність сприймається як норма, що не передбачає виникнення альтернатив до сталих уявлень про взаємини чоловіків і жінок.

Концепція *габітусу* П. Бурдьє, що передбачає існування низки «диспозицій, сформованих як відповідь на об'єктивні соціальні умови», сьогодні неможливо уявити без екрану як його засадничої складової, адже саме через трансляцію патріархальних ідеалів упродовж тривалого часу він уне-

можливував виникнення нетрадиційних систем мислення і життєвих стратегій (Mottier, 2002, р. 330).

Екранний простір класичного голлівудського нарративу й сьогоденні послідовники цієї традиції («П'ятдесят відтінків Грея», реж. С. Тейлор-Вуд, 2015 р.) утримували жінок у стані відмови від рефлексії над своїм соціальним, економічним і політичним положенням, що примушувало їх автоматично наслідувати стратегії підкорення.

«Відповідно до того, як люди реагують на обставини, у яких вони живуть, вони звикають до конкретних реакцій і з часом повторюють їх, практично не усвідомлюючи [сутність своїх дій], не здійснюючи вибір, незалежно від того, чи дійсно мають місце умови, які вперше сформуливали певну реакцію» (Mottier, 2002, р. 330).

Занурення в габітус не передбачає розвитку раціонального мислення, воно прогнозує несвідоме дотримання умов існування сталого соціального порядку (Бурдьє, 1998; Бурдьє, 2018). Жінка сприймає патерни жіночності, які пропонує екранний простір, формуючи з них свою ідентичність, і її ідентичність дозволяє їй орієнтуватися в соціальній взаємодії без прийняття рішень і відповідальності, що тягне за собою прийняття і реалізація рішень.

Прагнення покори з боку жінки гарантує толерантність і прийняття з боку соціального поля. Це положення стосується не тільки прагнення підкорення певному чоловікові, а й бажання відповідати традиціям і цінностям соціуму взагалі, зокрема традиції піклування про свою тілесність як про медіум соціальної взаємодії, медіум між сприйнятою нормою й нормою, що транслюється.

Деякі представники феміністичної традиції наголошували на тому, що головним джерелом розповсюдження насильства та пригнічення є родина, здебільшого чоловік або домінуючий партнер. Сьогодні очевидно, що символічне насилля не сконцентроване в родині, а розосереджено в культурі.

Яскравим прикладом символічного насильства над тілесністю є зразки стандартизованої вроди, що пропонує екран, і яким намагаються наслідувати обидва гендери. Мова тілесності не відображає реальність, вона унаочнює існуючі дискурси щодо норм тілесності.

«Сприйняття, переживання і розуміння реальності створюються і опосередковуються мовою, людина занурена в символічний порядок, і саме це занурення у світ значень уможливорює та запускає сприйняття, переживання і розуміння нашого тіла й реальності в цілому» (Vasterling, 2003, p. 207).

Отже, патерни піклування про тіло й бажані результати цього процесу не є природними або необхідними, вони конструюються домінуючими культурними групами та системами соціальних практик, мовою П. Бурдьє, гендерні фрагменти габітусу конструюються як відповідь на запити символічного насилля.

Залежність психіки суб'єктів від правил, що формуються системою відносин, майже виключає можливість соціальної девіації, емансипації. Здатність до рефлексії над домінуючими соціальними порядками й навіть досягнення реального стану речей не гарантує здобуття ресурсу для змін фрагментів системи, що викликають обурення.

Представники різних гендерів як соціальні агенти вимушені транслювати символічне насилля, підкорювати або підкорятися (Bourdieu, 2001). Але плата за спроби спротиву є високою: відмова від слідування сталим соціальним правилам гарантує знищення звичних шляхів самоідентифікації і викликає відразу до *інших* серед консервативних членів спільноти.

Соціальне буття, яке П. Бурдьє описує в «Чоловічому пануванні», є резистентним до будь-яких змін: габітус, зокрема через екранний вплив, *формує* свідомість суб'єктів, нав'язує їм ідеали й цінності, а вибір, який роблять суб'єкти — це вибір з обмеженої низки варіантів (Bourdieu, 2001).

Феміністичний дискурс більш оптимістичний: незважаючи на певну «дослідницьку» скептичність і визнання об'єктивного факту того, що «гендерні норми не можуть бути подолані одним вольовим актом», парадоксальним чином шлях трансформації суспільних узасмин існує, він полягає в унаочненні й досягненні механізмів формування та розповсюдження гендерної нерівності (Mottier, 2002, p. 334). Через те, що жінки володіють досвідом приниження й підкорення, вони можуть концептуалізувати свої ролі в соціальному бутті та почати стратегічну розробку варіантів спротиву, що й відбувається в феміністичній критиці кіно.

Класичний голлівудський наратив віддзеркалює картину гендерного буття на екрані, що примусило представників першої хвилі фемінізму замислитися над тим, що штовхає жінок на підкорення моделям ідентифікації, моделям, у яких жінка — це лише неповноцінний додаток до чоловіка, об'єкт його візуальної насолоди й сексуальної втіхи. Постановка питання про підстави релевантності таких моделей дозволяє виявити масштаби й механізми розповсюдження гендерної нерівності й символічного насилля. Варто зауважити, що влада, яка розосереджена в культурі, не є чимось *poza* або *над* соціумом, члени соціуму є її агентами та медіумами, тому саме на них, принаймні частково, лежить відповідальність за існуючий соціальний порядок. Більшість перепон на шляху розповсюдження гендерної свободи ховається не в правових нормах, а в нормах думання і традиціях.

На нашу думку, абсолютизація і поляризація дослідницьких та життєвих стратегій є неприпустимим явищем для сучасної культури, адже в історії такі ментальні феномени призводили до виникнення різних форм несправедливості та насилля.

Різноманітні емансипаційні тенденції і течії вплинули на те, що (пост)сучасний світ має стати царинною «інституціолізованого індивідуалізму» (У. Бек), для якого характерною є концентрація прав і свобод навколо окремого суб'єкта, а не груп суб'єктів. Так, на думку У. Бека, здійснюється визволення від «примусової ідентифікації» і водночас актуалізуються процеси послаблення впливу традиційних цінностей, гендеру, сім'ї на формування свідомості окремих суб'єктів (Бек, 2001).

Нові культурні запити, що виникають як спротив окремим проявам символічного насилля, штовхають до необхідності раціонального конструювання власного проекту самості. Так формується контекст, у якому суб'єкт несе відповідальність за своє життя і в якому невдачі є результатом власних помилок, а не соціальної нерівності й несприятливого соціального положення (Phipps, 2014). Навіть якщо гендер здобуває досягнення і з репресивного механізму перетворюється на інструмент маніпуляції іншими людьми (наприклад, молоді жінки користуються своєю вродою для того, щоб здобути соціальні та економічні блага), сьогодні він утратив здатність тотального впливу на формування життєвого сценарію.

Отже, у межах традиціоналістських поглядів на соціальний світ гендер визначався біологічно,

але для сучасної культурологічної думки гендер — це штучне утворення, сформоване з фрагментів різних дискурсів, соціальних практик, традицій співіснування, мови тощо, і сьогодні ця низка доповнена ще й впливом технологій екрану. Варто зазначити, що *конструювання* (в осередках консерватизму: школа, сім'я, ЗМІ, менталітет, державний апарат, традиції) і *деконструкція* (в осередках теоретичного та практичного авангарду: у художніх експериментах, критиці гендерних аспектів ідеології, інтелектуальних розробках, що стосуються перегляду сталих моделей співіснування людей) *гендеру* відбувається одночасно: уявлення про гендер і моделі поведінки, які йому властиві, зазнають невинних трансформацій, наприклад, боротьба феміністок з екранними образами 60-х років ХХ століття і сучасні розробки в царині феміністського порно неможливо ототожнити чи навіть порівняти. Ідеологія і її критика, джерелом та медіумом яких є екран,

«не є системою реальних узаємин, які керують існуванням індивідів, вона є уявним відношенням суб'єктів до реальних узаємин, у яких вони живуть і які керують їхнім існуванням» (De Lauretis, 1987, р. 6).

Феміністична акцентуація на аспектах існування жіночого гендеру в культурі й на екрані стала великим проривом, адже інші спроби аналітики сексуальності не враховували гендерної диференціації і того факту, що на чоловіків і жінок впливають різні репресивні механізми. Але саме завдяки феміністичній парадигмі досліджень екрану сучасні філософія та політика змушені враховувати голоси різних гендерів.

Отже, екранний простір є найточнішим відображенням сучасного світу, адже навіть маргіналізовані групи, що в історії культури не отримували репрезентації, сьогодні мають можливість заявити про себе, свої інтереси й цінності. Крім того, звична культурологічна диференціація на високу та масову культуру, причетність та інтерес до яких раніше слугували критеріями для соціальної стратифікації, також утрачає свою релевантність через те, що екран знищив онтологічне розрізнення між припустимим і неприпустимим для унаочнення, прекрасним і жахливим, існуючим і належним. Тотальність «буття-з-екраном» і розповсюдження соціальних мереж поступово унеможливають інформаційну гегемонію однієї групи, адже кожен із сучасних суб'єктів має можливість без обмежень продукувати «екранне знання».

Література:

- Бек, У. (2001). *Что такое глобализация? Ошибки глобализма – ответы на глобализацию*. Л. Н. Павлова (ред.). Пер. с нем. А. Григорьева, В. Седелника. Москва: Прогресс-Традиция.
- Бодрийяр, Ж. (2000). *Символический обмен и смерть*. Пер. с фр. С. Н. Зенкина. Москва: Добросвет.
- Бодрийяр, Ж. (2016). *Дух терроризма. Войны в заливе не было*. Пер. с фр. А. Качалова. Москва: РИПОЛ классик.
- Бурдьё, П. (1998). Структура, габитус, практика. Перевод Шматко Н. А. *Журнал социологии и социальной антропологии*, том I, вып. 2, 40–58.
- Гройс, Б. (2018). *В потоке*. Пер. А. Фоменко. Москва: Ад Маргинем Пресс.
- Фуко, М. (1998). *Забота о себе. История сексуальности, т. 3*. Пер. с фр. Т. Н. Титовой и О. И. Хомы. А. Б. Мокроусов (ред.). Киев: Дух и Литера; Грунт: Москва: Рефл-бук. DOI: <https://doi.org/10.1017/s0395264900077453>
- Фуко, М. (2010). *Рождение биополитики. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1978–1979 уч. г.* Пер. с фр. А. В. Дьяков. Санкт-Петербург: Наука.
- Adorno, T. W. (1991). *The Culture Industry: Selected essays on mass culture*. J. M. Bernstein (Ed.). 1st edition. London, New York: Routledge.
- Bourdieu, P. (2001). *Masculine Domination*. Translated by R. Nice. Cambridge: Polity Press. 144 p.
- Byerly, C. M., & Ross, K. (2006). *Women and Media: A Critical Introduction*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. 1st edition. Abingdon, New York: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203357026>
- Curran, A., & Donelan, C. (2009). Gender. In P. Livingston, C. Plantinga (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (pp. 142–151). London, New York: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203879320.ch13>

- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Fraser, I. (2018). *Political Theory and Film: From Adorno to Žižek*. London, New York: Rowman & Littlefield International Ltd.
- Johnston, J. (2016). Mass mediation. In Br. McHale, L. Platt (Eds.), *The Cambridge History of Postmodern Literature* (pp. 95–111). Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/cho9781316492697.008>
- Mirzoeff, N. (1999). *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- Mottier, V. (2002). Masculine Domination: Gender and Power in Bourdieu's Writings. *Feminist Theory*, Vol. 3, Issue 3, 345–359. DOI: <https://doi.org/10.1177/146470002762492042>
- O'Brien, D. (2014). *Classical Masculinity and the Spectacular Body on Film: The Mighty Sons of Hercules*. UK: Palgrave Macmillan.
- Penley, C. (1990). *The Future of an Illusion: Film, feminism, and psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Phipps, A. (2014). *The Politics of the Body: Gender in a Neoliberal and Neoconservative Age*. Cambridge: Polity Press.
- Vasterling, V. (2003). Body and Language: Butler, Merleau-Ponty and Lyotard on the Speaking Embodied Subject. *International Journal of Philosophical Studies*, Vol. 11, Issue 2, 205–223. DOI: <https://doi.org/10.1080/0967255032000074190>

References:

- Adorno, T. W. (1991). *The Culture Industry: Selected essays on mass culture*. J. M. Bernstein (Ed.). 1st edition. London, New York: Routledge.
- Baudrillard, J. (2000). *Simvolicheskij obmen i smert [L'echange symbolique et la mort]*. Translated from French by S. N. Zenkina. Moscow: Dobrosvet. (In Russian)
- Baudrillard, J. (2016). *Duh terrorizma. Vojny v zalive ne bylo. [L'esprit du terrorisme. La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu]*. Translated from French by A. Kachalov. Moscow: RIPOL klassik (In Russian)
- Beck, U. (2001). *Chto takoe globalizacija? Oshibki globalizma – otvety na globalizaciju. [Was ist Globalisierung? Irrtumer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung]*. L. N. Pavlova (ed.). Translated from German by A. Grigorev, & V. Sedelnik. Moscow: Progress-Tradicija. (In Russian)
- Bourdieu, P. (1998). Struktura, gabitus, praktika [Structures, habitus, pratiques]. Translated by Shmatko N. A. *Zhurnal sociologii i socialnoj antropologii [The journal of sociology and social anthropology]*, Vol. I, Issue. 2, 40–58. (In Russian)
- Bourdieu, P. (2001). *Masculine Domination*. Translated by R. Nice. Cambridge: Polity Press. 144 p.
- Byerly, C. M., & Ross, K. (2006). *Women and Media: A Critical Introduction*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. 1st edition. Abingdon, New York: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203357026>
- Curran, A., & Donelan, C. (2009). Gender. In P. Livingston, C. Plantinga (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (pp. 142–151). London, New York: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203879320.ch13>
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Foucault, M. (1998). *Zabota o sebe. Istorija seksualnosti, t. 3 [Histoire de la sexualite-III. Le souci de soi gallimard]*. Translated from French by T. N. Titova & O. I. Homa. A. B. Mokrousov (ed.). Kiev: Duh i Litera; Grunt; Moscow: Refl-buk. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.1017/s0395264900077453>
- Foucault, M. (2010). *Rozhdenie biopolitiki. Kurs lekcij, prochitannyh v Kollezhe de Frans v 1978–1979 uch. g. [Naissance de la Biopolitique. Cours au Collège de France 1978–1979]*. Translated from French by A. V. Djakov. St. Petersburg: Nauka. (In Russian)
- Fraser, I. (2018). *Political Theory and Film: From Adorno to Žižek*. London, New York: Rowman & Littlefield International Ltd.
- Groys, B. (2018). *V potoke [In the flow]*. Translated by A. Fomenko. Moscow: Ad Marginem Press (In Russian)
- Johnston, J. (2016). Mass mediation. In Br. McHale, L. Platt (Eds.), *The Cambridge History of Postmodern Literature* (pp. 95–111). Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/cho9781316492697.008>

- Mirzoeff, N. (1999). *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- Mottier, V. (2002). *Masculine Domination: Gender and Power in Bourdieu's Writings*. *Feminist Theory*, Vol. 3, Issue 3, 345–359. DOI: <https://doi.org/10.1177/146470002762492042>
- O'Brien, D. (2014). *Classical Masculinity and the Spectacular Body on Film: The Mighty Sons of Hercules*. UK: Palgrave Macmillan.
- Penley, C. (1990). *The Future of an Illusion: Film, feminism, and psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Phipps, A. (2014). *The Politics of the Body: Gender in a Neoliberal and Neoconservative Age*. Cambridge: Polity Press.
- Vasterling, V. (2003). Body and Language: Butler, Merleau-Ponty and Lyotard on the Speaking Embodied Subject. *International Journal of Philosophical Studies*, Vol. 11, Issue 2, 205–223. DOI: <https://doi.org/10.1080/0967255032000074190>

Чміль Анна Павловна

К проблеме постижения «символического насилия» в экранном дискурсе

Аннотация. В статье предложены концептуальные подходы к характеристике массовой культуры (Т. Адорно, М. Горкгаймер, Ж. Бодрийар) и её критику в постсовременной культурологической мысли, рассмотрено приоритеты переориентации исследовательской парадигмы из бинарного противопоставления «элитарное – массовое» на погружение в принципы «арт-активизма» (Б. Гройс) на примере феминистских исследований экрана. Предпринята попытка объединения концепции «габитуса» П. Бурдьё с эмансипационными идеями гендерных разведок для расширения осмысления проблемы «символического насилия».

Установлено, что некоторые представители феминистской традиции акцентировали, что главным источником распространения насилия является семья, в основном, человек или доминирующий партнер. Сегодня очевидно, что символическое насилие не сконцентрировано в семье, а рассредоточено в культуре (образцы стандартизированной красоты, тела и т. д.). Соответственно, новые культурные запросы, возникающие как сопротивление отдельным проявлениям символического насилия, направляют/устремляют к необходимости рационального конструирования собственного проекта самости.

Ключевые слова: культура массовая, культура элитарная, культурный дискурс, экран, экранное пространство.

Hanna Chmil

To the problem of comprehending symbolic violence in screen discourse

Abstract. The article proposes conceptual approaches to the characterizing of mass culture (T. Adorno, M. Horkheimer, J. Baudrillard) including its critique in postmodern cultural thought and considers the advantages of reorienting the research paradigm from the binary opposition of elitist – mass to immersion in the principles of art-activism (B. Groys) on the example of feminist screen study. The author attempts to combine P. Bourdieu's concept of habitus with the emancipatory ideas of gender research to expand the understanding of the problem of symbolic violence.

It has been found that some members of the feminist tradition emphasized the family, mostly the husband or the dominant partner, to be the main source of violence. Nowadays, it is obvious that symbolic violence is not concentrated in the family but is scattered in culture (i.e. beauty standards, body shape, etc.). Accordingly, new cultural demands arising as a resistance to certain manifestations of symbolic violence direct/guide to the need for rational construction of one's own project of self.

Keywords: mass culture, elite culture, cultural discourse, screen, screen space.