

УДК 94(460)«1939/1975»:[791.4:305-055.2]
DOI <https://doi.org/10.35433/history.112077>

Бачинська Юлія,
здобувачка ступеня доктора філософії
кафедри всесвітньої історії та
міжнародних відносин
Запорізького національного факультету
ubachinska97@gmail.com
Researcher ID: HSF-4906-2023
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3939-955X>

ГЕНДЕРНА СТЕРЕОТИПІЗАЦІЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ У КІНЕМАТОГРАФІ ЗА ЧАСІВ РЕЖИМУ Ф. ФРАНКО

Анотація

Мета статті полягає в аналізі гендерних стереотипів у зображенні жіночих образів та використання жіночої тілесності з метою формування нових статево-рольових моделей. *Методологія* дослідження базується на принципах історизму, багатофакторності та об'єктивного пізнання. На теоретичному рівні дослідження були застосовані аналітичний, синтетичний методи та абстрагування; використано методичні прийоми порівняння, групування окремих елементів явища за певним критерієм. Для написання статті була використана методологія жіночої історії, історії тілесності та гендерних студій; застосовані загальнонаукові методи дослідження: системно-структурний, метод періодизації, ретроспективний, історико-генетичний. **Наукова новизна** полягає у застосуванні гендерного підходу для аналізу стереотипізації зображення жіночих образів і тілесності у кінематографі Іспанії за режиму Ф. Франко. **Висновки.** Результати здійсненого дослідження дозволяють зробити висновок про широке використання гендерних стереотипів при зображенні жіночої тілесності в кінематографі, а також специфіку демонстрації жіночих образів та використання кліше залежно від етапів функціонування режиму Ф. Франко. Характерними ознаками першого періоду франкістського режиму були мілітаризм, націоналізм, концепція «Хрестового походу проти комунізму». У кінематографі це виражалось через сувору цензуру щодо зображення жіночої тілесності.

Специфікою періоду автаркії була апеляція до історії, релігії та патріотизму. Жінки, які на кіноекранах втілювали «справжні іспанські чесноти», мали виглядати та поводитись скромно, в рамках

загальноприйнятих норм. Розкутість, відвертий одяг, яскравий макіяж та інші атрибути еротизації жіночого образу слугували маркерами небезпеки. Але наприкінці цього періоду почався відхід від суворих рамок внаслідок змін, які відбулись у суспільстві. На останньому етапі режиму Ф. Франко відбулась лібералізація практично всіх сфер життя. В цей період суттєво знизився тиск цензури, кліше та гендерні стереотипи попередніх періодів втратили актуальність, натомість у кінематографі з'явилися нові жіночі образи. У сюжетах кінокартин з'явилися модерні засоби виразності, а зображення жіночої тілесності позбавилось колишніх суворих обмежень і відповідало загальноєвропейським тенденціям.

***Ключові слова:** режим Ф. Франко, гендерні стереотипи, моделі поведінки, нормативність, жіноча тілесність, іспанський кінематограф.*

Постановка проблеми. Останні десятиліття позначились посиленням тенденції до встановлення гендерної рівності та подолання гендерних стереотипів, відходячи від парадигми андроцентризму. Актуальність дослідження обумовлена недостатністю вивчення проблеми закріплення гендерних стереотипів через зображення тілесності як складової частини гендерної політики режиму Ф. Франко. Вивчення механізмів конструювання та насадження гендерних стереотипів щодо жіночої тілесності дозволить краще зрозуміти соціокультурні та політичні процеси в суспільствах авторитарного типу.

Проблема використання гендерних стереотипів в кіномистецтві Іспанії за режиму Ф. Франко достатньо розкрита, але переважно в аспекті рольових образів. Тема жіночої тілесності не була об'єктом спеціального вивчення, а висвітлювалася фрагментарно через ширший соціокультурний контекст.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Історіографія заявленої проблематики включає наукові праці, які охоплюють тематику зображення жіночих образів в іспанському кінематографі за режиму Ф. Франко. Більшість авторів у своїх наукових розвідках торкалися використання гендерних стереотипів, клішованих образів, пропагандистських наративів у зображенні жіночих кінообразів.

Рісер В. (Reeser, 2019) розглянула конструювання жіночої ідентичності в Іспанії за франкістського режиму через взаємодію багатьох аспектів. Торрес Мартін Х. Л. (Torres Martín, 2015)

дослідив проблему побудови жіночої ідентичності через кінематограф в період режиму Ф. Франко.

Роботи, які аналізують образи жінки на першому етапі існування франкістського режиму, були розроблені Альваресом Родрігесом А. (Álvarez Rodrigo, 2018; Alvarez Rodrigo, 2019), Амадором Карретеро М. П. (Amador Carretero, 2010).

Ширший хронологічний період охоплюють наукові розробки (Viera Delgado, 2013; Pereira-Baena, 2016; Gil Gascón, 2009; Bloch-Robin, 2020; Jurado, 2018), які включали проміжок між встановлення режиму Ф. Франко і початком періоду лібералізації.

Жіночі образи в кінематографі франкістської Іспанії в останній період режиму були досліджені Буроном Е. (Buron, 2015), Уерто Флоріаном М. А. та Пересом Мораном Е. (Huerta Floriano and Pérez Morán, 2015).

Дослідженням жіночих образів в іспанському кінематографі 1940-1951 рр. займався Перейра Баена Ф. Х. (Pereira-Baena, 2016). Предметом його дослідження були жіночі кінообрази, які формувались у контексті цензури та пропаганди франкістського режиму. Автор зосередився на класифікації жіночих образів у кінематографі зазначеного періоду з точки зору легітимації статево-рольової моделі. В рамках цього дискурсу в його роботі проаналізовані зображення жіночої тілесності як пропаганда нормативних соціальних практик.

Хіл Гаскон Ф. (Gil Gascón, 2009) виявила особливості створення кінематографічних жіночих образів у 1939-1963 рр. Окрім патернів поведінки, були конкретизовані моделі формування гендерної ідентичності. Згідно висновків дослідниці, в період франкізму зображення фемінності в іспанському кінематографі обумовлювалось гендерними стереотипами.

Блох-Робін М. (Bloch-Robin, 2020) проаналізувала образ «фатальної жінки», який слугував алегорією нацистської Німеччини. Дослідниця розглянула контекст, в якому жіноча тілесність, краса і спокусливість маркується як загроза. Торрес Мартін Х. Л. (Torres Martín, 2015) розкрив сутність процесу побудови жіночої ідентичності через кінематограф в період франкістської диктатури. Також результатом проведеного аналізу була систематизація ознак, які складали основу гендерних стереотипів.

Б'єра Дельгадо А. М. (Viera Delgado, 2013) дослідила жіночі архетипи в іспанському кінематографі 50-х рр. XX ст., прийшовши до висновку, що образ жінки формувався під впливом ідей біологічно обумовленої нерівності статей. Згідно гіпотези Хурадо Х. (Jurado, 2018), державний апарат завдяки заохочувальним методам стимулював укорінення в суспільній свідомості необхідних йому дискурсів. Тож на думку автора, зображення гендерних ролей було частиною масштабного процесу легітимізації існуючої системи суспільних взаємовідносин.

Дослідження Альвареса Родрігеса А. (Álvarez Rodrigo, 2018; Alvarez Rodrigo, 2019) зосереджувались на застосуванні гендерного підходу до вивчення творчого шляху кінозірок першого періоду франкізму. Біографія окремих кіноакторок слугує відображенням епохи і притаманних їй норм, рольових моделей і стереотипів, які проявлялись у способах зображення жіночої тілесності на кіноекрані.

В історіографії більше досліджені жіночі образи та рольові моделі в кінематографі післявоєнного періоду і автаркії, адже в цей час ідеологічний та пропагандистський вплив відчувався найсильніше. Ще не достатньо розкрито використання в кінематографі жіночої тілесності як інструменту закріплення статево-рольових моделей у суспільній свідомості. У зв'язку з цим, наукова розробка присвячена проблемі конструювання та змін гендерних стереотипів образу жінки у кінематографі за часів режиму Ф. Франко.

Метою статті є аналіз гендерних стереотипів у зображенні жіночих образів через кіномистецтво за часів режиму Ф. Франко. У роботі досліджується використання зображення тілесності в публічному полі в якості регулятивного механізму, який застосовувався авторитарною владою з метою формування нових суспільних стандартів.

Результати. Конструювання канонів зображення тіла було відображенням ультра консервативної ідеології, частиною якої була нерівність статей. Жінкам відводилась роль домогосподарок та дружин. Іспанська влада спиралась на церковну ієрархію у питаннях пропаганди, освіти і гендерної політики. Духовенство впроваджувало релігійні догмати, які впливали на жіночий образ, формуючи його відповідно до уявлень про моральну чистоту,

релігійність та патріотизм жінок, огороджуючи їх від «негативного впливу та розбещеності». Тому жіночий образ конструювався крізь призму системи уявлень про чітке розмежування жіночих і чоловічих ролей та сфер діяльності.

Після завершення Громадянської війни теми протистояння, вибору, самопожертви стали одними з центральних в іспанському кінематографі. Найбільш відомими кінострічками в цьому ряду були: «Тому що я бачив, як ти плачеш» (1941), «Для мене Легіон!» (1941), «Ескадрилья» (1941), «Паса» (1942) (Pereira-Baena, 2016, с. 114). Вони глорифікували мілітарні та націоналістичні цінності, в яких основну роль відіграють чоловічі образи воїна, патріота, борця за цінності «справжньої Іспанії». Жіночі образи знаходились на другому плані – їх активність проявлялась у наданні посильної підтримки чоловікам у їх боротьбі. Маркерами цієї моделі поведінки були строгість і скромність у зовнішньому вигляді, на противагу підкресленій сексуалізації жінок-спокусниць, які намагались збити чоловіка зі шляху служіння Батьківщині та суспільству.

Далі з'ясуємо яким чином вище зазначені принципи втілювались на практиці. Адже фільми післявоєнного періоду піддавались жорсткій цензурі, зокрема, це стосувалось зображення гендерних моделей поведінки персонажів кінострічок.

Кінофільм «Арка» (1941) (*¡Harka!*, 1941) належить до плеяди фільмів, створених під впливом нещодавно пережитої Громадянської війни. Жінки відіграють тут другорядну роль супутниць військовослужбовців, які воюють в Марокко. Зовнішній вигляд жінок піддавався значній цензурі: одяг не мав підкреслювати фігуру, довжина спідниць і суконь обов'язково була нижче коліна, відсутність декольте в повсякденному одязі. Вечірні сукні могли мати декольте і оголяти плечі – етикет це дозволяв, тож такий одяг не вважався непристойним. «...жіноча зовнішність постає спокусливим змієм, який намагається відігнати військових від своїх військових функцій і обов'язків» (Pereira-Baena, 2016, с. 156). Фізична взаємодія із протилежною статтю зведена до мінімуму: спільна прогулянка на конях, гра у бадмінтон, коротка можливість потриматись за руки без сторонніх очей і танець у ресторани. Тож жіночий образ виглядає цнотливо і стримано у

відповідності до франкістського ідеалу, згідно якого у жінки в житті були дві основні ролі – матері та дружини.

Суспільні очікування часто тиснули на жінок, вимагаючи від них виявлення особистих якостей та дотримання моделей поведінки, які вважались нормативними в даній соціокультурній спільноті. Критиці піддавались жінки, які не вписувалися в рольову схему «матері та дружини». Жінки, які довго не вступали в шлюб, отримували стигму «старої діви». У суспільній уяві це вважалось життєвою невдачею і всіляко засуджувалось.

Сюжет фільму «Головний вітвар» (1943) (Altar Mayor, 1944) співвідноситься із загальною тенденцією до стереотипізованого зображення гендерних моделей в іспанському кінематографі того періоду. Головна героїня кінострічки, Терезина, довгий час залишається незаміжньою, що символічно демонструється через її зовнішність: «...висока, негарна, незграбна жінка, яка відчуває себе знехтуваною, не знаходячи прихильності чоловіків» (Pereira-Baena, 2016, с. 241).

Суспільство стереотипно вважало аморальними професії акторки, танцівниці, співачки, артистки цирку, і тому засуджувало жінок, які присвятили себе цьому роду занять. Перебування у компанії з чоловіками (що було службовою необхідністю), яскравий та відвертий, за тогочасними мірками, одяг – все це сприяло упередженому ставленню до таких жінок.

Особливо ж зазнавали осуду акторки і танцівниці, які вдягали вбрання, що демонструє ноги. Це вважалось вульгарним та непристойним, таким, що не личить порядній жінці. У фільмі «Життя на ниточці» (1945) відображено осудливе ставлення до однієї з героїнь, яка стала цирковою артисткою. «Дами подейкують, що вона навіть виступає оголеною на сцені...» (Gil Gascón, 2009, с. 125). Це було достатньою підставою для того, щоб піддати жінку загальному осуду та соціальній ізоляції, адже спілкування з такою особою плямувало репутацію.

У кінематографі невербальні сигнали мали чітко маркувати жіночі образи. В основу зовнішніх атрибутів був покладений комплекс уявлень про доброчесність, порядність, підступність, аморальність, розбещеність. Подібна дихотомія мала давати уявлення про прийнятну поведінку та способи самовираження жінок.

У фільмі «Наше море» (1948) ці якості отримали цілком очевидні ознаки та прояви: «Добропорядні – стримані, а інші намагаються привернути увагу як своєю зовнішністю, так і манерою розмови та жестикуляції. Зазвичай вони використовують більше макіяжу, тісніший одяг, сміються і говорять голосніше...» (Bloch-Robin, 2020, с. 34).

Головний жіночий персонаж кінокартини, Фрея Тальберг – є втіленням образу «фатальної жінки» (Bloch-Robin, 2020, с. 32). Це фізично приваблива молода жінка, зі світлою шкірою, темним волоссям, виразними рисами обличчя. Але сліпуча врода виступає застереженням – вона таїть в собі небезпеку, як отруйна яскрава квітка. Еротизація образу головної героїні мала на меті продемонструвати її небезпеку, адже вона була німецьким таємним агентом. Це поширений у мистецтві сюжет про роздвоєність особистості, в якій поєднуються зовнішня привабливість і моральна деградація.

До галереї жіночих образів даної кінострічки належить лікарка Федельман, сама професія якої є нетиповою для іспанської жінки того періоду. Це було виключення з правил. Її соціальний та професійний успіх, високі інтелектуальні здібності викликають несхвалення. Несприйняття жіночої соціальної активності передане через клішоване зображення зовнішності кіногероїні, яка не відповідала стандартам жіночності: «...вона носить окуляри, надзвичайно худа, позбавлена жіночної фігури, її одяг суворий і маскулінний» (Bloch-Robin, 2020, с. 35).

Соціальний успіх жінки асоціювався із вдалим заміжжям, тож досягнення цієї мети займало чільне місце в життєвих стратегіях. Головним ресурсом у досягненні вдалого результату була приваблива зовнішність та відповідність соціально бажаній манері поведінки. Канони зовнішньої привабливості формувались під впливом кіноіндустрії, журналів і телебачення. «Красуні франкізму були «жінками-знаменами». З пишними формами, невисокого зросту і з широкими стегнами. Великі очі, пухкі губи і трохи різкі риси обличчя також вважались привабливими» (Gil Gascón, 2009, с. 232).

Рольові моделі кіногероїнь мали велику варіативність, але найчастіше фігурували жіночі персонажі дружин та коханок. Осудливим та моралізаторським було зображення жінок, які були в

стосунках із чоловіками не будучи їх офіційними дружинами. Згідно сформованого образу, вони «...володіють більшою чуттєвістю і відрізняються від дружини навіть в моді одягу, хоча вони, очевидно, залежні економічно» (Torres Martín, 2015, с. 269).

Сюжет «Чорного неба» (1951) (*Cielo negro*, 1951) розповідав історію працівниці будинку моди Емілії. Тілесність відображала соціальну замкненість та внутрішню самотність головної героїні: непримітна зовнішність, тихий голос, поганий зір та носіння окулярів, мінімальна увага до одягу, зачіски, макіяжу. Емілія молода незаміжня жінка, яка живе з мамою, чим викликає насмішки з боку оточення. «Вона представлена як жінка в непривабливому вбранні та в окулярах, елемент, який набуває метафоричного значення в історії» (Viera Delgado, 2013, с. 60). Незаміжні жінки викликали несхвалення, зневагу, а подекуди і співчуття. Емілія виступала еталонним прикладом такого жіночого персонажа. Лише під час романтичного побачення у її зовнішності з'явилися традиційні фемінні риси; а в базиліці, куди вона приходить у відчаї, її релігійна екзальтація передана через зовнішню трансформацію.

Отже, критиці піддавались крайнощі у прояві тілесності: як надмірна аскетичність, так і розкутість, яка переходить у вульгарність. Ідеалом виступала жінка, яка вміла підкреслити свою привабливість, але робила це витончено, залишаючись в рамках пристойності.

Фільм «Він помер п'ятнадцять років тому» (1954) розповідав історію Дієго Акуні, якому належить зробити вибір між вірністю комуністичній ідеології та власному батькові. Ці протилежні цінності символічно ототожнюються з двома жіночими персонажами. Його сподвижниця-комуністка Ірен виступає в образі «жінки-вампи», розкутої та впевненої в собі. Її зовнішність відображає внутрішні якості – «...жіноча постать ототожнюється з гріхом, який захоплює, з прихованою сексуальністю, одягненою в маніпуляцію політика, яка намагається змусити Дієго вчинити злочин проти природи...» (Jurado, 2018, с. 123). На противагу їй, кузина Дієго – Моніка, зображена тендітною дівчиною, зовнішність котрої відображає традиційні чесноти: скромність, поступливість, делікатність.

З другої половини 50-х років намітилась тенденція до більшої варіативності жіночих рольових моделей. Музичний кінофільм «Останній куплет» (1957) (*El Último Cuplé*, 1957) був одним із плеяди так званих «розважальних фільмів», в яких заради художньої виразності, припустимим був відхід від шаблонів. На екрані ми бачимо історію естрадної зірки – Марії Лухан, яка жила і виступала у багатьох країнах. Кіногероїні вдягаються в естрадні костюми з високим розрізом або зовсім без спідниць, демонструючи оголені ноги, що декілька років до того вважалось непристойним. Також присутня сцена із танцем, який жінка виконувала вдягнуною у чоловічий костюм – примітний епізод з точки зору франкістської концепції про чітке розмежування гендерних ролей та моделей поведінки. «Монтіель запропонувала новаторський зовнішній вигляд і взірць жіночності, який приніс риси лібералізації для жінок після темного повоєнного періоду...» (Alvarez Rodrigo, 2019, с. 367).

У фільмі демонструються соціальні явища, які не відповідали загальноприйнятим уявленням щодо норм жіночої поведінки, такі як: паління, гра в азартні ігри, зловживання алкоголем. Марія Лухан не створила власної родини і не стала матір'ю, а тому вона не могла вважатись повноцінно реалізованою у житті. В даному фільмі через зовнішню атрибутику і психологізм демонструвалась ідея неможливості «повноцінного» щастя жінки без родини, навіть попри творчу самореалізацію та професійний успіх. Відхід від суворих рамок відбувався внаслідок лібералізації режиму Ф. Франко. Вихід Іспанії із автаркії, посилення зв'язків із країнами Західної Європи, формування суспільства масового споживання – ці зміни впливали на пом'якшення вимог щодо зображення жінки.

У 1964 р. на екрани вийшла кінострічка «Знайди мені цю дівчину» (*Búsqume a esa chica*, 1964), яка розповідала про 16-річну співачку Марісоль. Вона артистка-початківець, яка раніше виступала разом зі своїм батьком перед туристами, але завдяки щасливому випадку знайшла спонсора, який допомагає їй у побудові кар'єри. На прикладі цього кінофільму бачимо зміну тілесної естетики у 1960-х роках, яка відбулась під впливом західних віянь. Мода із «дорослої» перетворилась на «молодіжну». Фасони жіночого одягу набували простіших форм, проте яскраві кольори, складні візерунки та декор додавали образу грайливості.

Довжина спідниць продовжувала зменшуватись і те, що раніше вважалося непристойним, у 60-х рр. було викликом старим порядкам. Високі зачіски у стилі «бабетта» та лаконічні зачіски доповнювали образ безтурботної жінки, готової до веселощів.

У центрі сюжету кінокомедії «Як там служба!» (1968) (*¿Cómo está el servicio!*, 1968) ми бачимо історію молодой жінки – Вісенти Берругільо, яка переїхала до Мадриду із сільської провінції у пошуках роботи. Вона влаштувалась працювати хатньою робітницею в заможних господарів. Вісента втілювала образ дотепної дівчини з почуттям власної гідності. Її відкритість і деяка наївність передані за допомогою зовнішніх атрибутів: скромний одяг і проста зачіска, легкий макіяж. Образ головної героїні – «дівчина із сусіднього двору». В одному із епізодів, коли Вісента прийшла до лікарні зробити рентген, вона сором'язливо прикриває своє тіло руками, хоча у цей момент одягнута у комбінацію.

Перша господиня у якої працювала Вісента – донья Енграсія, була утриманкою американського офіцера, який служив на базі Торрехон-де-Ардос. За задумом творців фільму її зовнішність мала відповідати образу життя. Донья Енграсія носить відвертий одяг та масивні яскраві аксесуари, слідує за модою і активно користується декоративною косметикою.

Можна простежити тенденцію до стереотипізації жіночих образів. На екрані існував чіткий взаємозв'язок між характером і поведінкою персонажа та його зовнішністю і тілесними практиками. У кіномистецтві тілесна естетика була сексуалізованою, якщо поведінка та образ життя жінок не відповідав релігійним та національним моральним критеріям.

Це підштовхує нас до висновку, що використання режимом Ф. Франко гендерних стереотипів у кінематографі посилювало їх усталеність, внаслідок чого зростала нерівність прав і можливостей представників різних статей. Однією із таких практик було конструювання норм жіночої тілесності через її зображення у кінематографі, що було продиктовано його широкою популярністю та впливом на емоційну сферу глядачів. Таким чином закладались жіночі патерни поведінки та самовираження, схвалювані франкістською ідеологією. Тілесність жінки сприймалась як відображення її моральних якостей та соціальної ролі.

У кінострічках можна побачити багатоманітність гендерних моделей поведінки, оскільки універсальної ролі жінки не існує. Варто зазначити, що не всі із цих ролей є соціально схвалюваними. Через стереотипні невербальні засоби і тілесні прояви відбувалось маркування моделей поведінки відносно соціальних очікувань та вимог.

У конструюванні ролей матерів і дружин візуальні компоненти відігравали вторинну роль, порівняно із соціальною складовою. Відповідно до патріархальних уявлень вони виступали «берегинями дому», «хранительками сімейного вогнища». Їх тілесність слугувала не сексуальному задоволенню, а «служінню родині», тому у зображенні цих жіночих ролей відсутній еротичний компонент.

Група жіночих образів, не пов'язаних із шлюбно-сімейними відносинами, має широкий діапазон ролевих моделей.

Жінки, професія та посада яких виходила за рамки загальноприйнятих уявлень, страждали від упередженого ставлення. Жінки, які тривалий час не виходили заміж, стереотипно вважались «старими дівами». Обидві ролі не відповідали традиційній моделі фемінності та піддавались соціальній стигматизації, через що їх зображення наповнювалось негативними стереотипами. Тілесність цих жінок не відповідала загальноприйнятим канонам: маскулітні риси, надмірна худоба, вади здоров'я, неприваблива зовнішність.

Зображення «спокусниць» та «коханок» були підкреслено еротизовані, культивуючи стереотип, що «порядні жінки» не можуть себе репрезентувати в соціумі подібним чином.

Висновки. Перший період режиму Ф. Франко позначився найбільш жорстокими репресіями, потужним тиском ідеології, цензури, пропаганди. В цей час іспанський кінематограф був спрямований на утвердження націоналістичних та мілітаристських ідеалів, консервативних моделей взаємовідносин між людьми. Зображення жінок в кінематографі мало відповідати суворим правилам: скромний одяг, стриманий макіяж, добропорядність та сором'язливість у спілкуванні із чоловіками, відданість своїй родині, релігійність. Жіночі персонажі, які не відповідали ідеалізованому франкістському образу і нормативним моделям

поведінки, піддавались засудженню і маркувались як аморальні, зіпсовані, не гідні наслідування.

Період автаркії та міжнародної ізоляції позначився у публічній риторичі відходом від мілітаризму, натомість головними постулатами стали патріотизм і релігійність. Нові виклики потребували нових відповідей. Жіночі кінообрази, які втілювали «справжні іспанські чесноти», зображались скромними, порядними, чуйними. Їх зовнішність слугувала відображенням цих якостей через скромний одяг, дотримання загальноприйнятих правил поведінки. Еротизація кіногероїнь слугувала сигналом про їх небезпеку. Стереотипне зображення незаміжніх жінок, яких зневажливо називали «старими дівами», наділяло їх маскулініними рисами, зовнішньою непривабливістю та надмірною аскетичністю. Образи «жінок-вамп», спокусниць, які намагались збити головних героїв з правильного шляху, отримували зовнішню атрибутику відвертого одягу, яскравого макіяжу та аксесуарів, розкутої поведінки, яка привертає увагу. Але наприкінці цього періоду намітилась тенденція до більшої різноманітності жіночих кінообразів.

Останній період режиму Ф. Франко характеризувався лібералізацією та проведенням реформ. Специфікою цього етапу було пом'якшення вимог до зображення жінок. Позначились впливи західноєвропейських віянь та більша відкритість іспанського суспільства. Зовнішність кіногероїнь відображала модні тенденції того періоду. Тяжіння до більшої відкритості одягу, активнішого використання косметики та аксесуарів, невимушеності у спілкуванні. Лібералізація режиму призвела до появи нових образів жінок на кіноекрані. Гендерні стереотипи попередніх періодів були переглянуті та переосмислені на користь актуальному стану розвитку суспільства.

Перспективи подальшого вивчення заявленої проблеми вбачаємо у дослідженні зображення жіночої тілесності в іспанському кінематографі на етапі переходу до демократичного політичного режиму. Студіювання в цьому напрямку дозволить виявити тенденції демократизації та подолання гендерних стереотипів як відображення зміни політичного режиму.

Подяка. Висловлюю вдячність членам редакційної колеї журналу та рецензентам за конструктивні зауваження, побажання та консультації, надані під час підготовки статті до друку.

Фінансування. Авторка не отримувала фінансової підтримки для проведення дослідження та публікації цієї статті.

Джерела та література

Altar Mayor (1944), available at:
https://www.youtube.com/watch?v=V_dqyRyGujc
(accessed: 1 April 2023).

Álvarez Rodrigo, Á. (2018). *Las estrellas cinematográficas, modelos heterodoxos de género bajo el primer franquismo. La construcción de la imagen de Amparo Rivelles*, Comunicación y espectáculo: actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación, Universidade do Porto, pp. 150-167.

Alvarez Rodrigo, Á. (2019). *La construcción de las estrellas cinematográficas bajo el primer franquismo desde una perspectiva de género*, Universitat de València, València.

Amador Carretero, M.P. (2010). *La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo*, Fotocinema: revista científica de cine y fotografía, pp. 3-22.

Bloch-Robin, M. (2020). *Cine, ideología y género: la “femme fatale” al servicio de la falsificación de la historia en Mare Nostrum (Rafael Gil, 1948)*, Iberic@1, no18, Genre et Images dans le monde Ibéro-américain II, pp. 29-44.

Buron, E. (2015). *Imagen de la mujer en el cine del tardofranquismo : análisis de cinco películas de los años sesenta*, Université d'Angers, Angers.

Búsqume a esa chica (1964), available at:
[https://www.dailymotion.com/search/B%C3%BAsqume%20a%20esa%20chica%20\(1964\)/videos](https://www.dailymotion.com/search/B%C3%BAsqume%20a%20esa%20chica%20(1964)/videos) (accessed: 4 April 2023).

Cielo negro (1951), available at:
<https://www.youtube.com/watch?v=MJ2AXe0quRo> (accessed: 2 April 2023).

¡Cómo está el servicio! (1968), available at:
<https://www.tokyvideo.com/es/video/como-esta-el-servicio-1968> (accessed: 2 April 2023).

El Último Cuplé (1957), available at:
<https://www.youtube.com/watch?v=JgMcvZZ5o-k> (accessed: 2 April 2023).

Gil Gascón, F. (2009). *Construyendo a la mujer ideal: mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

¡Harka! (1941), available at:
https://www.youtube.com/watch?v=KLq_9KHId-A (accessed: 1 April 2023).

Huerta Floriano, M.Á. and Pérez Morán, E. (2015). *Cine y sociedad: la construcción de los personajes masculinos y femeninos en el "landismo" tardofranquista*, Arbor, 191(773), pp. a243-a243.

Jurado, J. (2018). *Mujer, roles de género y política de premios en el cine español (1940-1959)*, Investigaciones Feministas, 9(1), pp. 119-135.

Pereira-Baena, F.J. (2016). *Imágenes de mujeres: un juego de miradas en el objetivo de la cámara franquista (1940-1951)*, UMA Editorial, Universidad de Málaga, Málaga.

Reeser, V. (2019). *Exploring Female Identity in Francoist Spain*, History Review: Journal of Undergraduate Historians, Vol. 26 Article 4, pp. 74-101.

Torres Martín, J.L. (2015). *El nacionalcatolicismo en el cine. El reflejo filmico de la construcción identitaria femenina en la dictadura franquista*, Universidad de Málaga, Málaga.

Viera Delgado, A.M. (2013). *Arquetipos de mujer en el Cine Español de los años 50*, Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual, (11), pp. 55-84.

***Bachynska Yu. GENDER STEREOTYPING OF THE IMAGE
OF WOMEN IN CINEMATOGRAPHY DURING THE REGIME
OF F. FRANCO***

Abstract

The purpose of the article is to analyze gender stereotypes in the depiction of female images and the use of female physicality for the purpose of forming new sex-role models. **The research methodology** is based on the principles of historicism, multifactoriality and objective knowledge. At the theoretical level of research, analytical, synthetic methods and abstraction were applied; methodological techniques of comparison, grouping of individual elements of the phenomenon according to a certain criterion are used. The methods of general scientific research were used to write the article: system-structural, periodization method, retrospective, historical-genetic. **The scientific novelty** consists in the application of a gender approach to the analysis of the stereotyping of the depiction of female images and physicality in the cinema of Spain during the F. Franco regime. **Conclusions.** The results of the research allow us to draw a conclusion about the widespread use of gender stereotypes in the depiction of female physicality in cinema, as well as the specifics of the demonstration of female images and the use of clichés depending on the stages of activity of F. Franko's regime. Characteristic features of the first period of the Francoist regime were militarism,

nationalism, and the concept of the "Crusade against Communism." In the cinema, this was expressed through strict censorship regarding the depiction of female physicality. The specificity of the autarky period was an appeal to history, religion and patriotism. Women who embodied "true Spanish virtues" on the movie screens had to look and behave modestly, within the framework of generally accepted norms. Looseness, revealing clothes, bright makeup and other attributes of the eroticization of the female image served as markers of danger. But at the end of this period, a departure from the strict framework began as a result of the changes that took place in society. At the last stage of F. Franco's regime, almost all spheres of life were liberalized. During this period, the pressure of censorship significantly decreased, clichés and gender stereotypes of previous periods lost their relevance, instead, new female images appeared in cinema. New means of expression appeared in movie plots, and the depiction of female physicality was freed from former strict restrictions and corresponded to pan-European trends.

Key words: *F. Franco's regime, gender stereotypes, behavior models, normativity, female physicality, Spanish cinematography.*

Bachynska Yu. STEREOTYPY PŁCIOWE W OBRAZIE Kobiet W KINEMATOGRAFII ZA REŻIMÓW F. FRANCO

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza stereotypów związanych z płcią w przedstawianiu kobiecych wizerunków oraz wykorzystywaniu kobiecej fizyczności do kształtowania nowych wzorców ról płciowych. **Metodologia** badań opiera się na zasadach historyzmu, wieloczynnikowości i wiedzy obiektywnej. Na poziomie teoretycznym badań zastosowano metody analityczne, syntetyczne i abstrakcyjne; stosowane są metodologiczne techniki porównań, grupowania poszczególnych elementów zjawiska według określonego kryterium. Do napisania artykułu wykorzystano metody badań ogólnonaukowych: systemowo-strukturalną, periodyzacyjną, retrospektywną, historyczno-genetyczną. **Nowością naukową** jest zastosowanie podejścia genderowego do analizy stereotypizacji przedstawiania kobiecych wizerunków i fizyczności w kinie hiszpańskim w okresie reżimu F. Franco. **Wnioski.** Wyniki badań pozwalają wnioskować o powszechnym stosowaniu stereotypów płciowych w przedstawianiu kobiecej fizyczności w kinie, a także o specyfice ukazywania kobiecych wizerunków i posługiwania się kliszami w zależności od etapów aktywności Reżimu F. Franki. Cechami charakterystycznymi pierwszego okresu reżimu frankistowskiego były militarizm, nacjonalizm i koncepcja „krucjaty przeciwko komunizmowi”. W kinie wyrażało się to poprzez surową cenzurę dotyczącą przedstawiania kobiecej fizyczności. Specyfiką okresu autarkii było odwoływanie się do historii, religii i patriotyzmu. *Kobiety,*

które na ekranach kin ucieleśniały „prawdziwe hiszpańskie cnoty”, musiały wyglądać i zachowywać się skromnie, w ramach ogólnie przyjętych norm. Luźność, odsłaniające ubrania, jaskrawy makijaż i inne atrybuty erotyzacji kobiecego wizerunku służyły jako wyznaczniki niebezpieczeństwa. Ale pod koniec tego okresu rozpoczęło się odejście od ścisłych ram w wyniku zmian, jakie zaszły w społeczeństwie.

W ostatniej fazie reżimu F. Franki zliberalizowane zostały niemal wszystkie sfery życia. W tym okresie presja cenzury znacznie zmalała, stereotypy i stereotypy płciowe z poprzednich okresów straciły na aktualności, zamiast tego w kinie pojawiły się nowe kobiece wizerunki. W fabule filmowej pojawiły się nowe środki wyrazu, a sposób przedstawiania kobiecej fizyczności został uwolniony od dotychczasowych surowych ograniczeń i odpowiadał paneuropejskim trendom.

Słowa kluczowe: *reżim F. Franco, stereotypy płciowe, modele zachowań, normatywność, kobieca fizyczność, kinematografia hiszpańska.*

Статтю надіслано до редколегії 15.01.2024 р.
Статтю рекомендовано до друку 09.04.2024 р.