

8. Саракун Л. С. Культурна політика сучасної України : монографія. Ніжин, 2016. 205 с.

9. Шевченко М. І. У пошуках нової парадигми культурної політики ХХІ ст. // *Міжнародні відносини: теоретико-практичні аспекти*. 2021. № 8. С. 210–222. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-745x.8.2021.249051>

Бліндер Ганна Борисівна

студентка 3 курсу, спеціальність «Культурологія»

кафедра філософії і педагогіки

Національний технічний університет «Дніпровська політехніка»

М. Дніпро, Україна

blinder.H.B@nmu.one

ФЕМІНІСТИЧНИЙ ДИСКУРС У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

У європейській художній традиції жіночий образ зазнавав суттєвих змін, однак протягом тривалого часу залишався в тіні уявлень, нав'язаних патріархальними моделями культури. Вже в античному світі закладалися основи тих уявлень, які на століття визначили місце жінки в мистецтві. У грецькому суспільстві домінувала нерівність між статями: чоловік – активний учасник суспільного і культурного життя, жінка – позбавлена голосу в публічному просторі. Ця соціальна асиметрія віддзеркалилась і в мистецтві. Ті форми творчості, які вважались високими (поезія, театр, музика), були чоловічою прерогативою. Натомість жіноча праця – рукоділля, ткацтво, гончарство – відносилась до «низових» занять і не визнавалась як повноцінне мистецтво.

Візуальні зображення жінки в античності переважно створювалися чоловіками і носили ідеалізований, відсторонений характер. Скульптури богинь

і дів-кор передавали красу як щось застигле, статичне, беземоційне. Навіть, коли з'являлися оголені зображення жінок, це трактувалось як підконтрольне еротизоване видовище, де жінка постає не як особистість, а як тіло, покликане викликати естетичне задоволення. Заміжні жінки були усунені від театру, філософських дискусій, участі у житті поліса, натомість гетери, які здобували освіту й інтелектуальний авторитет, залишались винятком, що лише підкреслював загальне правило.

У римському суспільстві жінки мали трохи більше прав – змогли отримувати освіту, володіти майном, брати участь у публічному житті. Проте у сфері мистецтва домінування чоловіків не змінилося. Твори того часу не зберегли імен жінок-художниць чи скульпторок, а візуальні канони краси, закладені ще в грецькій традиції, продовжували впливати на художню мову наступних епох. Величезний обсяг давніх візуальних і літературних пам'яток, доступних у XIV–XVI століттях, володів значним потенціалом для обґрунтування та посилення політичного і соціального контролю. З феміністичної точки зору, високостатусна чоловіча культура Європи цього періоду наділяла це класичне спадщину глибоким авторитетом частково для того, щоб використовувати цей потенціал. Звісно, велика кількість грецьких і (переважно) римських об'єктів, пам'яток і текстів також ставила значний виклик: через свій величезний масштаб, різноманітність і фрагментарність цей матеріал вимагав колосальних зусиль із класифікації, тлумачення і асиміляції, перш ніж його можна було залучити для підтримки та запровадження патріархальних ідеалів і норм поведінки [2, с. 387].

У Середньовіччі жіночий образ зазнає релігійної трансформації. Він уособлює духовні цінності — смирення, цнотливість, віру. Жінка в мистецтві — це мадонна, мучениця, грішниця, яка приймає покуту. Зникає тілесність, емоційність, індивідуальність — жінка стає символом покори божественній

волі. Це узагальнене і позбавлене особистісного образу уявлення про жіноче начало як про слабке, але здатне до жертвності.

З початком Відродження художники поступово повертаються до зображення тілесності та індивідуальних рис. У портретах жінок з'являється натяк на внутрішній світ, емоції, характер. Символом зміни стає «Мона Ліза» Леонардо да Вінчі — зображення жінки, яка ніби приховує таємницю, демонструє ознаки інтелектуального життя і психологічної глибини.

У XVII–XVIII століттях художній погляд на жінку зазнає чергових змін. У добу бароко і рококо жінка стає частиною повсякденного простору — вона зображується за домашніми справами, серед родинного затишку. Особливо це помітно у творчості нідерландських митців, які надавали перевагу сценам побуту. Паралельно з цим розвивається інша тенденція — зростає еротизація жіночого образу. У мистецтві рококо тілесність стає головним фокусом: зникає психологічна глибина, жінка фігурує як об'єкт бажання, зваби, задоволення. Така візуальна культура знову підсилює патріархальний канон: жінка на полотні не говорить і не діє — вона мовчазна, доступна для погляду, але позбавлена власного простору вираження. У мистецтві XVII–XVIII століть жіночий образ поступово виходить за межі традиційних релігійних або міфологічних канонів. Якщо в попередні епохи домінували образи мадонн, мучениць чи небесних муз, то тепер художники дедалі частіше звертаються до зображення жінки як частини повсякденного, реального життя.

Зокрема, так звані «малі голландці» — митці Золотої доби голландського живопису, зокрема Герард Доу та Ян Вермеєр, — починають зображати жінок у побутовому середовищі, не як алегорії чи символи, а як справжніх осіб, зайнятих звичними справами. Так, у творах Доу можна побачити молодих жінок, які шиють, вишивають, чистять овочі чи читають листи при світлі лампи — сцени з життя середнього класу, наповнені інтимністю та спокоєм. У знаменитій картині Яна Вермеєра «Дівчина, що читає листа біля вікна» (бл.

1657–1659) героїня зображена у тиші домашнього інтер'єру, і її постать сприймається як самостійний психологічний суб'єкт, занурений у власні переживання. Інший важливий напрям — реалістичні портрети простолюдинок, які створюють художники на кшталт Франса Галса та Жака-Луї Давида. Франс Гальс у портретах звичайних жінок передає не лише зовнішність, а й темперамент, емоційний стан. Наприклад, у його роботі «Циганка» (бл. 1628–1630) жінка не є ані шляхетною мадонною, ані богинею — вона безпосередня, впевнена в собі, життєрадісна. У цьому портреті важлива не її краса, а жива енергія образу.

Пізніше, у XVIII столітті, Жак-Луї Давид, хоча й був представником класицизму, у своїй картині «Портрет мадам Серізія» (1795) уникає надмірного ідеалізування. Замість помпезності чи драматизму — спокійна впевненість і відчуття інтелектуальної гідності портретованої жінки. У ній художник підкреслює не просто зовнішню привабливість, а індивідуальність.

Суттєвою для гендерного мистецтвознавства залишається проблема специфіки феміністського мистецтва. Сучасні підходи стверджують, що таке мистецтво не повинно мати окремої стилістичної форми чи візуальної мови — головною умовою є усвідомлення авторкою (чи автором) гендерного спрямування власного висловлювання. Феміністське мистецтво передбачає активну соціальну й політичну позицію митця, прагне репрезентувати не уніфіковане, а різноманітне — зокрема і внутрішню багатогранність жіночого й чоловічого суб'єктивного досвіду. Як слушно зазначено в теоретичних дослідженнях, специфічна рівність статей у мистецтві досягається не ігноруванням статевої приналежності, а рівнопредставленістю в культурному дискурсі.

Навіть поверхнева оцінка наведених фактів демонструє, що традиційно в європейському мистецтві саме чоловік вважався творцем, тоді як жінка займала позицію об'єкта зображення. Образи жінок у мистецтві довгий час

формувалися відповідно до патріархальних уявлень про їхнє «природне» призначення, що залежало від соціокультурного контексту кожної історичної епохи. Утім, незважаючи на те, що жінки споконвіку займалися художніми ремеслами, їхній вихід у професійну мистецьку сферу довгий час стримувався соціальними, ідеологічними та релігійними бар'єрами[1, с.327]. І лише у ХХ столітті, в період активного руйнування гендерних стереотипів, жінка-мисткиня змогла реалізувати себе як повноцінна учасниця художнього процесу. Важливу роль у цих трансформаціях відіграла поява теорії гендеру, яка прийшла на зміну другій хвилі фемінізму, а також розвиток феміністських мистецьких практик у контексті сучасного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Основи теорії гендеру: юридичні, політологічні, філософські, педагогічні, лінгвістичні та культурологічні засади: монографія. кол. авт.; ред. Л. Р. Наливайко, І. О. Грицай. К.: «Хай-Тек Прес», 2018. 348 с.

2. Norma Broude and Mary D. Garrard. «Introduction: Reclaiming Female Agency» in *Reclaiming Female Agency: Feminist Art After Postmodernism*, ed. Broude and Garrard (Berkeley, CA: University of California Press, 2005), 1–25, esp. 11–5, and Edith Hall, «Putting the Class into Classical Reception» in *Companion to Classical Receptions*, ed. Hardwick and Stray, 2011, 386–97.

Боднар Анастасія Андріївна

асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності

факультету культури і мистецтв

Львівський національний університет імені Івана Франка

м. Львів, Україна