

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Кафедра культурології

На правах рукопису

ЦИГУЛЬОВА КАТЕРИНА ВІКТОРІВНА

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЖІНОЧОГО ДОСВІДУ У ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНСЬКИХ ТА ПОЛЬСЬКИХ МИСТКИНЬ:
КРОСКУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ**

Спеціальність: 034 Культурологія

Освітньо-професійна програма Культурологія

Робота на здобуття другого освітнього рівня Магістр

Науковий керівник:

ГОЛОВЕЙ ВІКТОРІЯ ЮРІЇВНА,
доктор філософських наук, професор

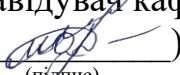
РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол № 6

засідання кафедри культурології

від 27 листопада 2025 р.

Завідувач кафедри

() Москвич О. Д.
(підпис) ПІБ

ЛУЦЬК – 2025

АНОТАЦІЯ

Цигульова Катерина Вікторівна

Репрезентація жіночого досвіду у творчості українських та польських мисткинь: кроскультурний аналіз

Магістерська робота присвячена культурологічному аналізу репрезентації жіночого досвіду в українському та польському мистецтві, що формується в умовах тривалої історичної домінанти патріархального культурного простору. Дослідження розглядає зміни у способах зображення жінки від початку ХХ століття, коли соціальні трансформації, зумовлені суфражистськими рухами та зростанням ролі жінки в суспільстві, сприяли появі нового дискурсу, у якому жіночий голос набув суб'єктності. Особливу увагу приділено художнім практикам, що висвітлюють соціальні, тілесні та емоційні виміри жіночого буття, а також проблемам нерівності, травматичного досвіду та самоідентифікації.

Наукова новизна полягає в системному аналізі творчості мисткинь України та Польщі через призму жіночого досвіду, що дозволяє розширити уявлення про кроскультурні аспекти становлення феміністичного мистецтва в Центрально-Східній Європі.

У дослідженні аналізується творчість українських мисткинь і письменниць – Марії Примаченко, Дзвінки Подляшецької, Оксани Забужко та польських авторок – Ірени Вейс, Зузи Голінської і Габрієлі Запольської. Зіставлення двох культурних контекстів базується на врахуванні різних соціально-історичних передумов розвитку жіночої репрезентації: від впливу католицької традиції та феміністичного руху в Польщі до постколоніального досвіду й радянських культурних рудиментів в Україні. Такий підхід дає змогу виявити спільні риси та відмінності у становленні жіночої суб'єктності в мистецтві, простежити еволюцію художніх стратегій та визначити роль жінки-мисткині у формуванні сучасного культурного дискурсу.

Результати роботи можуть бути використані у викладанні культурологічних дисциплін, гендерних студій, історії мистецтва, а також у подальших дослідженнях, присвячених проблемам жіночої творчості, феміністичної критики та репрезентацій гендерних ідентичностей у слов'янських культурах.

Ключові слова: жіночий досвід, українські і польські мисткині, кроскультурний аналіз, гендерна ідентичність, суб'єктність жінки, феміністична критика, фемінність у мистецтві.

ABSTRACT

Kateryna Cyhuliova

The Representation of Women's Experience in the Creation of Ukrainian and Polish Artists: Cross-Cultural Analysis

The master's thesis is devoted to a cultural analysis of the representation of women's experience in Ukrainian and Polish art, shaped within the long-standing historical dominance of the patriarchal cultural space. The research examines the transformations in the ways women are depicted beginning in the early twentieth century, when social changes driven by suffragist movements and the growing role of women in society contributed to the emergence of a new discourse in which the female voice gained subjectivity. Particular attention is paid to artistic practices that illuminate the social, corporeal, and emotional dimensions of women's existence, as well as issues of inequality, traumatic experience, and self-identification.

The scientific novelty of the study consists in a comprehensive analysis of the artistic practices of women artists from Ukraine and Poland through the prism of women's lived experience, which contributes to a deeper understanding of the cross-cultural dynamics shaping the development of feminist art in Central and Eastern Europe.

The study analyzes the works of Ukrainian female artists and writers – Mariia Prymachenko, Dzvinika Podliashchetska, and Oksana Zabuzhko – alongside Polish authors Irena Weiss, Zuza Golinska, and Gabriela Zapolska. The comparison of these two cultural contexts is grounded in an examination of the differing socio-historical conditions that shaped the development of female representation: from the influence of Catholic tradition and the feminist movement in Poland to the postcolonial experience and Soviet cultural remnants in Ukraine. This approach makes it possible to identify common features and distinctions in the formation of female subjectivity in art, to trace the evolution of artistic strategies, and to determine the role of the woman artist in shaping contemporary cultural discourse.

The findings of the research may be applied in the teaching of cultural studies, gender studies, and art history, as well as in further scholarly investigations focused on women's creativity, feminist criticism, and the representation of gender identities in Slavic cultures.

Keywords: *women's experience, Ukrainian and Polish female artists, cross-cultural analysis, gender identity, female subjectivity, feminist criticism, femininity in art.*

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ ЖІНОЧОГО ДОСВІДУ В КУЛЬТУРОЛОГІЇ	
1.1. Поняття жіночого досвіду та особливості його репрезентації в мистецтві.....	7
1.2. Феміністичні підходи до аналізу мистецтва, поняття фемінності у класичному та сучасному мистецтві й літературі.....	12
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКІ МИСТКИНІ: ВІЗІЇ ЖІНОЧОГО ДОСВІДУ	
2.1. Оксана Забужко: фемінізм, тілесність, ідентичність.....	18
2.2. Марія Примаченко та Дзвіня Подляшецька: наївне мистецтво як форма жіночого світосприйняття.....	24
РОЗДІЛ 3. ПОЛЬСЬКІ МИСТКИНІ: ЖІНОЧА РОЛЬ І КУЛЬТУРНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ	
3.1. Габріеля Запольська: критика патріархальних норм у класичній літературі.....	40
3.2. Ірена Вейс та Зуза Голінська: жіночий образ в класичній традиції та нові візії жінки в сучасному мистецтві.....	45
ВИСНОВКИ.....	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55

ВСТУП

Актуальність дослідження полягає у висвітленні жіночих постатей у творчості українських та польських мисткинь, переосмисленні жіночої присутності в культурі та мистецтві України та Польщі з урахуванням міждисциплінарного, міжкультурного та феміністичного підходів. В час, коли питання гендеру, рівності, репрезентації набувають особливої ваги як у науковому, так і в публічному просторі, системне дослідження творчості мисткинь як активних представниць жіночого голосу стає надзвичайно важливим. Такий аналіз дозволяє не лише виявити художні особливості творів, відмінності у соціальному, побутовому, культурному та творчому житті цих двох країн, але й показати соціокультурні виклики, з якими стикаються жінки-мисткині, а також способи їх репрезентації через творчість.

Тема фемінності та мистецької репрезентації жіночого досвіду посідає важливе місце в сучасному науковому дискурсі. Зокрема, ця проблематика ґрунтовно розроблялася відомою письменницею, літературознавицею й публіцисткою Соломією Павличко. Її науковий доробок містить багато праць, що стосуються теми емансипації української жінки, зокрема такі книги як «Націоналізм, сексуальність, орієнталізм», «Фемінізм», «Дискурс модернізму в українській літературі» [1, с.248-260]. Ці твори мали значний вплив на подальше переосмислення жіночого питання в Україні. В цьому контексті важливо відзначити й дослідження Тамари Гундорової «Фемінізм і модернізм: реформування жіночого письма», в якому концептуалізується гендерний аспект культурознавства [15, с.209-220]. Феміністичну проблематику у творчості Лесі Українки досліджували Віра Агеєва [1, с.240-250], Оксана Забужко [21]. Сучасний український феміністичний дискурс аналізують Оксана Кісь й Уляна Мосійчук.

Водночас огляд наукових публікацій свідчить про те, що не достатньо уваги приділено кроскультурному аналізу художніх репрезентацій жіночого досвіду.

Мета роботи – кроскультурний аналіз жіночого досвіду у творчості українських та польських мисткинь.

Завдання дослідження:

- розкрити теоретичні засади вивчення жіночого досвіду в культурології, визначити ключові поняття «жіночий досвід», «репрезентація», «фемінність» та їхнє місце в гуманітарному дискурсі;
- проаналізувати репрезентації жіночого досвіду в мистецтві, охоплюючи літературу, живопис, наївне мистецтво та сучасні арт-практики, а також виявити прояви фемінності в різних історичних та художніх контекстах;
- дослідити творчість українських мисткинь (Оксани Забужко, Марії Примаченко та Дзвіні Подляшецької), визначивши особливості відтворення жіночого досвіду, роль тілесності, ідентичності та специфіку наївної художньої манери;
- проаналізувати творчість польських мисткинь (Габріелі Запольської, Ірени Вейс та Зузи Голінської), висвітливши особливості художньої критики патріархальних норм, трансформацію жіночого образу та нові візії жінки в сучасному мистецтві Польщі;
- порівняти український і польський культурні контексти, визначити спільні та відмінні риси репрезентації жіночого досвіду, вплив соціально-історичних чинників, а також сформулювати узагальнення щодо ролі жіночого досвіду в сучасній культурі.

Об’єкт дослідження – творчість українських і польських мисткинь у контексті репрезентації жіночого досвіду.

Предмет дослідження – способи художнього відображення жіночої ідентичності, ролі жінки у суспільстві, тілесності, материнства, проблематика жіночої свободи та суб’єктності в кроскультурному вимірі.

Методи дослідження. В основу дослідження покладено комплексний підхід, що базується на використанні наступних методів:

- етнокультурологічний метод (використовувався для дослідження впливу фольклору та його відображенні у творчості письменниць Оксани Забужко та Габрієлі Запольської, а також художниці Марії Примаченко)
- герменевтичний метод (за його допомогою відбувається дослідження біографічних текстів та щоденників мисткинь);
- порівняльно-історичний аналіз (базується на проведенні паралелі між досвідом жінки як мисткині у польському та українському суспільстві. В роботі досліджується синтез особистого та колективного, тілесного й інтелектуального виміру буття жінки. Під «репрезентацією» розуміється процес створення художнього образу жінки як суб'єкта, а не об'єкта споглядання, що є ключовим для переосмислення традиційної патріархальної моделі культури.

Наукова новизна полягає в системному аналізі творчості мисткинь України та Польщі через призму жіночого досвіду, що дозволяє розширити уявлення про кроскультурні аспекти становлення феміністичного мистецтва в Центрально-Східній Європі.

Апробація результатів дослідження здійснена у виступі на IX Всеукраїнська науковій конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (м. Київ, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 6 листопада 2025 р.) і в опублікованих тезах «Репрезентація феміністичної проблематики у творчості Оксани Забужко та Габрієлі Запольської: українсько-польський культурний контекст».

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його результатів у навчальному процесі, зокрема у викладанні культурологічних дисциплін, вивченні феміністичної критики, гендерних студій, а також у формуванні інклюзивного підходу до аналізу культурних феноменів.

Структура роботи. Наукова робота складається зі вступу, трьох розділів, семи підрозділів, висновків та списку використаної літератури. У списку літератури 54 джерела, з них 14 – іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ ЖІНОЧОГО ДОСВІДУ В КУЛЬТУРОЛОГІЇ

1.1. Поняття жіночого досвіду та його репрезентації у мистецтві.

Поняття жіночого досвіду в культурології сформувалося на перетині соціологічних, гендерних, філософських та мистецтвознавчих досліджень. Під жіночим досвідом у широкому значенні розуміють сукупність переживань, практик, соціальних ролей та культурних смислів, які стосуються повсякденного життя жінки й впливають на формування її ідентичності. У різні історичні періоди цей досвід трактувався своєрідно, залежно від соціальних норм, релігійних уявлень, моральних пріоритетів і панівних моделей поведінки. Тривала дія патріархальних структур спричинила те, що жіночий голос у культурі здебільшого залишався маргіналізованим або транслювався через чоловічі інтерпретації [25].

Найчастіше жіноча постать зводилася до образу матері, дружини, коханої чи символу краси й моральності, або ж навпаки до символу гріховності, розпущеності та спокуси. Про що свідчить наприклад існування у психології, культурології та мистецтві такої концепції як «комплекс Мадонни і блудниці», що буквально зводить жіночий досвід до прикрої дуальності, обмежуючи її та ставлячи рамки. Особливо їх підсилює також однобічність даного твердження – жінка може бути або «чистою», вшанованою творцями та художниками дівою, наділеною певною святістю, або ж навпаки – грішницею, яка зневажена і відкинута суспільством. У мистецтві такі образи існували як естетична категорія, що зводила роль жінки до буття «музою», «мадонною», «блудницею» але не суб'єктом творчості. Це призводило до стійкого розриву між реальним досвідом жінок і його художнім відображенням, через те що погляд на жінку в мистецтві був майже повністю чоловічим і повною мірою не відображав внутрішній світ жінки,

її травматизацію патріархальним суспільством, її внутрішні переживання, суперечливість самоідентифікації чи проблеми соціальної нерівності. Зміни почали відбуватися завдяки появі та поширенню суфражистського руху в Європі та Америці. Оскільки в своїй роботі я досліджуватиму творчість мисткинь України та Польщі, тож розглядатиму вплив саме європейського суфражизму і фемінізму на репрезентацію жінки в мистецтві та літературі та її становлення як творчині.

Рух боротьби за права жінок починається з протестів та маршів за право голосу. Це явище називають суфражизмом. Вважається що суфражистський рух зародився у Великій Британії і поділявся на два своєрідні напрямки – помірний та мілітантський. Помірний суфражизм характеризувався як «мирний» та включав у себе ненасильницькі методи боротьби, наприклад організації мирних маршів за виборче право, акцій протесту, написання та подачі петицій до британського уряду, що спричинило певні побоювання серед представників влади. Більшу увагу я би хотіла приділити саме мілітантському суфражистському руху, оскільки, на мою думку, він став ключовим у боротьбі жінок за право голосу. Мілітантські активістки обрали більш радикальний метод боротьби з тодішнім політичним устроєм. До інструментів їх боротьби входили такі явища як шокуючі публічні акти, піддання жорсткій критиці тодішньої уродової системи, а також розбивання вітрин, нищення полів для гольфу, підриви будинків, голодні страйки та інші методи, досі не застосовувані жінками у тодішньому суспільстві [13, с.19-35].

Важливо також зазначити що попри весь радикалізм мілітанток, вони, як і помірні суфражистки, дотримувалися концепцій, близьких до майбутнього ліберального фемінізму. Активістки мілітантського руху не заперечували відмінностей між жінками та чоловіками, а навпаки намагалися підкреслити важливість жіночої інакшості. Вони акцентували увагу на тому, що м'якість, лагідність, материнські почуття, здатність співчувати та піклуватися та інші риси, що вважалися традиційно жіночими у тогочасному суспільному устрої, повинні бути високо оцінені і включені до методів управління на державному рівні.

Мілітантки, акцентуючи увагу на своїх жіночих якостях, щодо насильства завжди вказували, що це міра, викликана виключно обставинами, та є відповіддю на дії уряду, котрий, як вони вважали, зраджував своїм громадянам. Вони часто зверталися в своїх промовах до того, що використовують британську традицію радикального протесту. Також слід вказати, що за всю історію мілітантського руху під час проведення ними акцій ніхто не постраждав, окрім них самих. Очіницею мілітантського руху у Великій Британії є Еммелайн Пенкгерст. Вона заснувала Жіночий союз політичних та соціальних працівників у 1903 році. Її постать досі залишається однією з найвидатніших лідерів боротьби за права жінок у Європі.

Важливо також зазначити, що протофеміністичні настрої в літературі та мистецтві фіксувалися і до виникнення суфражизму. Першою активісткою, яка розкритикувала чоловікоцентризм у літературі вважається англійська письменниця, що мала псевдонім Джейн Енгер. У 1589 році вона написала памфлет під назвою «Її захист жінок». У ньому, зокрема, йшлося про проблематику натхнення жіночим образом, замість того аби надати йому місце для власного голосу. Енгер вказала на те, що чоловіки погано розуміються на жіночій стороні життя, особливо на сексуальній його частині, через те що керуються власними упередженнями. Через століття після виходу памфлету Енгер, з'явилася ще одна відома публікація від авторки Мері Астелл, під назвою «Серйозна пропозиція до леді». Важливість цього тексту заключалася в тому, що тут вперше переосмислювалася ідея відмінності між статями та гендерними ролями, а також було висвітлено проблему стереотипізації жінок, в тому числі і самими жінками. Мері Астелл запропонувала заснування окремих жіночих спільнот для навчання та саморозвитку.

Далі за хронологією переходимо до доби Просвітництва, в якій великої популярності здобув філософ і мислитель Жан-Жак Руссо. В своїх працях, згадуючи про жіночу статтю, він називав її «нерозумною та несерйозною», що також підкріплювало і без того хистке становище жінки, в тому числі мисткині, у

соціокультурному просторі. На противагу Руссо виступила відома політична активістка того часу на ім'я Олімпія де Гуж, праці якої концентрувалися на висвітленні проблем дітей-сиріт, незаміжніх матерів та позашлюбних дітей. У 1791 році вийшла публікація де Гуж під назвою «Декларація прав жінки та громадянки». Ця декларація вийшла як знак протесту проти знаменитої «Декларації прав людини та громадянина», у якій описувалося правове становище кожної людини, як народженої вільною і рівною у правах, однак жодним словом не згадувалося про жінок. Олімпія де Гуж закликала суспільство до рефлексії та усвідомлення нерівності між чоловіками та жінками. Також вона описала щось на кшталт першого на той час шлюбного контракту, в якому пропонувала чоловіку та дружині укласти угоди між собою та рівномірно розподіляти майно між собою.

У кінці XVIII-XIX століття жінки – активістки з різних країн піднімали також питання торгівлі та рабовласництва. Згодом цей рух дістав назву «аболюціонізм» та ґрунтувався на концепціях свободи та підтримки людської гідності. На фоні розвитку аболюціонізму у США, його ідеї почали підхоплювати також європейські активістки, які порівнювали рабовласництво з безправним становищем жінок у світі загалом. Перші періодичні видання у тогочасних ЗМІ з'явилися у Парижі. 1848 року почала виходити перша щоденна газета під назвою «Голос жінок», яку заснувала Южені Нібус та її посестри. Згодом вони організували жіночий клуб, у якому регулярно проводили збори та зустрічі. На жаль, діяльність клубу довелося припинити через постійну агресію та спроби зірвати зустрічі з боку чоловіків.

У Німеччині в цей час профеміністичний рух також набував популярності. Видатною його активісткою була Луїза Отто-Петерс. Вона стала співзасновницею «Німецької асоціації громадян» а також працювала у редакції першої жіночої політичної газети під назвою «Frauen-Zeitung». Провідними ідеями Луїзи Отто-Петерс було залучення жінок до самостійності через освіту, незалежність та самостійність, що допомогло би покращити умови праці та соціальне становище

жінки. Також вона критикувала традиційну концепцію шлюбу, називаючи його пасткою для жінки, що обмежує її у правах та зводить сенс її існування до хатньої роботи та опіки над чоловіком та дітьми. Відомою німецькою активісткою та борчинєю за права жінок була Луїза Діттмар, яка заснувала журнал під назвою «Соціальна реформа», у якому публікувалися твори Луїзи та інших німецьких авторок. У текстах Діттмар можна зустріти критику ідеї вродженої нерівності між статями а також переосмислення концепцій християнської релігії та пояснення того, як це сприяло дискримінації жінок, обмеження їх свободи та сексуальності.

Розвиток суфражистського руху на тлі індустріальної революції, розвитку машинного та фабричного виробництва, виникнення першої хвилі фемінізму у Європі сприяли активізації феміністичної думки та поступовому зростанню кількості жінок також і у культурному процесі. Художниці та письменниці вперше заговорили про висвітлення у своїй творчості проблематики тілесності, материнства, сексуальності, насильства, професійної самореалізації, які раніше замовчувалися або й взагалі вважалися забороненими. Жіночий досвід став самостійним предметом аналізу, а не похідним від чоловічого.

Сучасні дослідження трактують жіночу репрезентацію як процес, пов'язаний із соціальним становленням жінки в культурі. У сфері літературознавчих гендерних студій української словесності дослідниці й дослідники, зокрема В. Агеєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська, Н. Лебединцева, А. Матусяк, Р. Мовчан, О. Забужко, С. Павличко, Г. Улюра та інші, вже зробили значний внесок. У їхніх працях представлено важливі узагальнення щодо ключових тенденцій відображення гендеру в сучасному письменстві, а також здійснено переосмислення класичних текстів із позицій гендерної теорії [18, с.41-47]. Візуальні та літературні образи не просто зображають жінок, як окремих, незалежних учасниць процесу, вони також показують певні соціальні дискурси, моделі поведінки та уявлення про “нормальність” буття жінкою. Тому художні практики мисткинь можна розглядати як форму протесту та критики суспільних

норм і як засіб повернення жінці її суб'єктності. Говорячи про феміністичний погляд на мистецтво, я розглядатиму його у класичному та сучасному розумінні, базуючись на творчості Запольської, Забужко, творчих візіях «класичної» Ірени Вейс, співставляючи його з сучасними Подляшецькою та Голінською. У сучасному мистецтві жіночий досвід проявляється через інтимні наративи, автобіографічні елементи, тілесні експерименти, деконструкцію стереотипних образів. У літературі все частіше постають теми внутрішньої свободи, психологічного конфлікту, пригнічених голосів і трансформації ідентичності. Таким чином, репрезентація жіночого досвіду у мистецтві є не лише проявом творчої інтенції, а й соціальним актом, спрямованим на переосмислення ролі жінки в культурі.

1.2. Феміністичні підходи до аналізу мистецтва, поняття фемінності у класичному та сучасному мистецтві та літературі.

Феміністичні підходи в аналізі мистецтва виникли як реакція на те, що дуже довго мистецький світ дивився на все очима чоловіка. Майже кожна художня традиція, кожна теорія, навіть самі критерії «краси» та «естетики» формувалися під впливом чоловічого бачення. Тому феміністична критика намагається з'ясувати, як через мистецтво передається влада, як підтримуються соціальні нерівності і яким чином визначаються норми, що впливають на жіночу ідентичність. З часом мистецтвознавці та культурологи почали глибше досліджувати, як саме у культурі створюється образ жіночої постаті не як естетичного ідеалу, а як певного символу, або навіть як функції в суспільстві і водночас методів того, як можна ці рамки реформувати [13, с19-35]. Одним із ключових понять став так званий «чоловічий погляд»

Male gaze – це термін у культурі та мистецтві, що означає відтворення жіночого образу з точки зору гетеросексуального чоловіка – художника, письменника, кінорежисера тощо. Він базується на чоловічих візіях про жінок, їх баченні жіночого життя, побутового та соціального, жіночих проблем та їх

репрезентації. Часто є помилковим і не висвітлює основної суті, зводячи жіночих персонажів до об'єкту споглядання, задоволення естетичних потреб чоловічої частини аудиторії. Зрозуміти основну суть чоловічого погляду у мистецтві можна на прикладі картини Фелікса Трута «Оголена дівчина на шкірі пантери». На полотні зображено дівчину, повністю без одягу, яка лежить на шкірі. Позаду неї, у напівтемряві роташоване велике вікно в якому художник зображає непропорційно велике чоловіче обличчя, що пильно стежить за дівчиною. Картина відображає головну проблематику *male gaze*, а також створює доволі сильний дискомфорт через «ефект присутності» чоловіка в кімнаті, що детально ілюструє суть даного терміну. Картина була написана Трутом у 1844 році, з чого можна зробити висновок, що питання сприйняття творцями жіночого образу піднімалося у суспільстві та мистецькій спільноті ще до виникнення та поширення фемінізму першої хвилі [14, с.110-115].

Йдеться про те, що більшість художніх образів створювалися з позиції чоловіка, який дивиться, а не з точки зору жінки, яка існує. У класичному мистецтві це проявлялося в ідеалізації жіночої краси, у постійному підкресленні еротичності, у тому, що жінка зазвичай залишалася пасивною, мовчазною, просто «присутньою». У літературі це жінки зображаються як типові персонажі: «берегиня дому», «фатальна жінка», «муза», «грішниця», про що згадувалось вище. Тобто жінку сприймали радше як категорію, ніж як людину. У традиційному мистецтві фемінність часто асоціювалася з ніжністю, моральністю, покірністю і природною чуттєвістю. Ці риси не тільки задавали основний вектор тогочасної репрезентації жінок, а й виконували функцію соціального контролю, закріплюючи думку про те, якою «повинна бути» жінка. Сьогодні аналіз таких класичних образів дозволяє побачити, як саме формувалися ці стереотипи і як вони вплинули на наше сучасне уявлення про жіночність. Натомість сучасне мистецтво намагається ці уявлення деконструювати. Багато мисткинь звертаються до тем тілесності, травми, насильства, самоприйняття, змін тіла і нестабільності гендеру.

Тіло тут уже не просто прикраса, воно стає способом висловити себе, свій досвід та свій біль. У літературі це часто проявляється через автобіографічні мотиви, фрагментарні історії, інтимний тон розповіді. Феміністична критика також піднімає тему видимості. Адже протягом довгого часу жінки-мисткині залишалися майже непомітними, оскільки їх просто не включали до канону або оцінювали за «чоловічими» мірками. Тепер же дослідниці намагаються повернути забуті імена, відновити контексти, зрозуміти, де і як вони творили. Це важливо не лише для відновлення справедливості, але й для усвідомлення власної культурної історії.

У XXI столітті поняття фемінності вже не має чітких меж. Воно охоплює безліч варіантів жіночого досвіду, який в свою чергу залежить від віку, походження, культурного середовища, навіть від особистих травм. Мистецтво стає простором, де жінка може говорити про себе, описувати свій досвід відверто і чесно. У літературі це проявляється через змішування особистого і суспільного, через внутрішні монологи, через голос, який більше не боїться звучати [2,с.3-10]. У візуальному мистецтві – через експерименти з матеріалами, тілесністю, медіа, через прагнення перетворити власний досвід на форму творчості. Усе це допомагає по-новому побачити жіночу ідентичність як процес, який постійно змінюється. Тож феміністичні підходи до аналізу мистецтва і сучасне розуміння фемінності відкривають можливість глибше осмислити жіночий досвід, його суперечливість і багатогранність. Це також дає основу для подальших досліджень творчості українських та польських мисткинь, особливо коли йдеться про кроскультурний діалог.

Дослідження доводить, що жіночий досвід є багатовимірною категорією, яка охоплює соціальні ролі, культурні смисли, тілесні та емоційні практики, а також способи самовираження, що формують жіночу ідентичність. Протягом тривалого часу цей досвід залишався маргіналізованим через домінування патріархальних

норм, що редукували жіночу постать до вузького спектру соціальних і культурних ролей і визначали її місце переважно в межах чоловічих інтерпретацій.

Особливу увагу приділено аналізу культурних стереотипів, зокрема концепції «комплексу Мадонни і блудниці», яка впродовж століть визначала дуалістичну модель сприйняття жінки у мистецтві та суспільній свідомості [11, с.15-22]. Таке трактування призводило до розриву між реальним досвідом жінок і його художньою репрезентацією, поглиблюючи нерівність і обмежуючи можливості для формування жіночої суб'єктності в культурі. Жінка тривалий час виступала радше об'єктом, а не суб'єктом творчості, музою, а не авторкою, символом, а не голосом. Зміни в репрезентації жіночого досвіду стали можливими завдяки розвитку суфражистського руху, який сприяв політичній, соціальній та культурній емансипації жінок. Особливо значущим став мілітантський напрям суфражизму, що продемонстрував нові форми протесту й активізував суспільну дискусію про рівноправність. Саме ця хвиля жіночої боротьби, доповнена подальшим розвитком феміністичної думки, створила умови для формування жіночої суб'єктності у мистецтві та літературі [16]. Водночас простежено, що елементи жіночої критики й прагнення до саморепрезентації виникали ще до організованих феміністичних рухів – про що свідчать твори Джейн Енгер, Мері Астелл та інших авторок, які порушували питання гендерної нерівності та культурної стереотипізації.

Таким чином, жіночий досвід у культурології слід розглядати як динамічну категорію, що знаходиться у постійному процесі переосмислення. Він формується під впливом суспільних трансформацій, історичних подій та інтелектуальних течій, і водночас сам впливає на способи культурного відображення жіночого життя. Розуміння цих процесів є необхідним для аналізу творчості мисткинь України та Польщі, оскільки дозволяє глибше усвідомити специфіку жіночого голосу в культурі та його шляхи становлення у різних соціокультурних контекстах.

Період від Просвітництва до формування першої хвилі фемінізму засвідчує поступове, але принципове переосмислення жіночого становища у суспільстві та культурі. Попри збереження патріархальних уявлень, характерних для мислення Ж.-Ж. Руссо та його сучасників, у цей час починають виразно звучати жіночі голоси, що прагнуть окреслити власну суб'єктність. Олімпія де Гуж, авторки перших політичних декларацій і публіцистичних текстів, а також активістки аболюціоністського руху сформували підґрунтя для подальшого розвитку феміністичної думки в Європі. Їхня діяльність засвідчує зародження нової моделі жіночої активності – інтелектуальної, громадянської, творчої.

Європейські рухи за права жінок, включно з аболюціонізмом та профеміністичною пресою, не лише привернули увагу до соціальних проблем, але й стимулювали переосмислення ролі жінки у публічному та культурному житті. Ідеї Луїзи Отто-Петерс та Луїзи Діттмар демонструють важливість освіти, професійної самостійності та критичного ставлення до усталених шлюбних і релігійних норм, які обмежували жінку як особистість і творчу одиницю. На тлі індустріальної революції та посилення феміністичних рухів жінки дедалі частіше починають входити в культурний простір як активні творчині – художниці, письменниці, інтелектуалки. Саме в цей час формується уявлення про жіночий досвід як про автономний культурний феномен [13, с.19-35]. У мистецтві та літературі з'являються теми тілесності, емоційної вразливості, професійної реалізації, сексуальності та насильства, які раніше виключалися з художнього дискурсу.

Сучасні підходи до вивчення жіночої репрезентації підтверджують, що мистецькі практики жінок не лише переказують особисті історії, а й функціонують як критичні висловлювання щодо соціальних норм. Творчість Запольської, Забужко, Вейс, Подляшецької та Даліг демонструє різні етапи становлення жіночої суб'єктності у мистецтві, заснованої на деконструкції стереотипів і відстоюванні права жінки на власний голос. Отже, репрезентація жіночого досвіду у мистецтві є

результатом історичної боротьби за рівність і водночас інструментом подальшого культурного переосмислення ролі жінки в суспільстві.

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНСЬКІ МИСТКИНІ: ВІЗІЇ ЖІНОЧОГО ДОСВІДУ

2.1. Оксана Забужко: фемінізм, тілесність, ідентичність.

Досліджуючи тему репрезентації жіночого досвіду в українському мистецтві, а зокрема у літературі, важливо згадати про внесок однієї з найбільш популярних сучасних українських письменниць. Йдеться про Оксану Стефанівну Забужко, яка досі залишається важливою постаттю в українському письменництві. Вона досліджує та переосмислює поняття гендеру, балансу чоловічого та жіночого у людині та суспільстві, а також про вплив на це постколоніальної травми, яка була і залишається у свідомості українців та українок [15, с.209-222].

Оксана Забужко народилася 1960 року в місті Луцьк. Батько письменниці, Петро Забужко, був філологом та літературознавцем, мати – Віра Забужко викладачкою філології. Забужко зростала у творчій, підтримуючій атмосфері, батьки сприяли вихованню у доньки любові до книжок, інтересу до культури та мистецтва, що безперечно вплинуло на подальшу її життєву діяльність та позицію. У Луцьку письменниця прожила 8 років дитинства і у 1968 році була змушена переїхати разом з батьками до Києва через КГБ, що почало переслідувати родину. У 1987 році Оксана Забужко стала членкинею Спілки письменників СРСР, також багато навчалася та цікавилася творчою діяльністю, створювала власні тексти та багато уваги приділяла розвитку власного авторського стилю письма. Її перші публікації побачили світ коли самій авторці було 9 років. Тоді її вірші друкувалися у місцевій періодиці. У 1985 році вийшла друком її дебютна збірка «Травневий іній», а вже у 1996 році опублікували її найвідоміший роман під назвою «Польові дослідження з українського сексу», який став першим україномовним бестселером, повністю перевернувши уявлення про тогочасну українську жіночу прозу. В дослідженні ми вивчатимемо саме цю роботу Оксани Забужко, а також її

збірку оповідань під назвою «Сестро, сестро», яка є важливою в контексті висвітлення травматичного жіночого досвіду, пов'язаного зі сприйняттям та переосмисленням своєї природи, дослідженням соціальної, побутової, історичної та медійної репрезентації жінки [5, с.342-347].

Книга «Польові дослідження з українського сексу» розповідає історію поетки та письменниці Оксани, яка проживає складний період стосунків з художником та скульптором Миколою. Твір зачіпає одразу декілька важливих соціальних аспектів, наприклад, питання ідентичності, яке у розповіді авторки репрезентується саме з жіночої точки зору. Головна героїня у книзі багато рефлексує щодо сприйняття себе, свого тіла і своєї сексуальності. Забужко відверто описує деякі сцени, пов'язані з останньою, згодом це шокує українську читацьку публіку такою небаченою досі зухвалістю у жіночих висловлюваннях. Роман буде підданий критиці та названий «вульгарним», що на нашу думку, лише підкреслює досі нерівне становище жінок у суспільстві [3, с.7-12].

Питання жіночої самоідентифікації тісно перегукується з проблематикою національної травми, адже за сюжетом скульптор Микола стає «першим українським чоловіком» у житті Оксани, над чим вона також багато розмірковує. У її роздумах можна прослідкувати психотерапевтичне проговорення національної травми, де особиста драма відображає колоніальну історію України. За сюжетом, після півроку розлуки та пережитих труднощів, пов'язаних з комунікацією у парі, Микола прилітає в Америку, у містечко в якому живе головна героїня, аби все ж таки спробувати побудувати сімейне життя, що звичайно не завершується успіхом через набір травм та небажання слухати іншого партнера. Питання нерівності піднімається в тому числі і в відвертому описі сексуальних сцен, де головна героїня ділиться тим, що відчуває біль від такої близькості, що знову ж таки символізує чоловічу байдужість до іншої, «темної» сторони жіночності – травматизованої і не почутої, і навіть проігнорованої. Твір порушує також питання вікових змін та сприйняття їх героїнею. Вона чесно ділиться з читачем своїми

переживаннями щодо старіння, описує цей процес природньо, без прикрас, в чому відчувається також її страждання, зокрема через те що «чоловіки перестали звертати на неї увагу», що знову ж таки повертає нас до головної проблеми в соціокультурному українському просторі загалом і у мистецтві зокрема – об'єктивізація жінки, трактування жіночого персонажа як такого, що повинен виконувати лише певний набір заданих функцій, а саме естетичного задоволення чоловічих потреб, підтримування образу «музи», вічно молодой і привабливой. Роман привернув до себе таку кількість уваги саме через те що авторка показує жінку зовсім з іншої точки зору, робить її відвертою і чесною не лише з читачем, але й з самою собою [10, с.200-204].

Окремо варто виділити одне з оповідань, яке має назву, суголосну із назвою самої книжки. Це не випадковий збіг, адже саме оповідання «Сестро, сестро» має автобіографічну структуру. В ньому Забужко розповідає історію дівчини Дарки, народженої в родині українських інтелектуалів та культурних діячів – Антіна та Наталі. Оповідання розпочинається сценою обшуку помешкання КГБістами, що спричиняє величезний стрес у матері Дарки, яка на той час вже дізнається про те, що вагітна другою дитиною. Через переслідування чоловіка Антіна органами влади та хистке політичне становище в країні, Наталя наважується на аборт, розуміючи що в родині не вистачить ресурсу аби виростити двох дітей, до того ж Антін також підштовхує дружину до цього рішення. До кінця життя жінка відчуває провину за скоєний вчинок, має постійну тривожність, що згодом призводить до труднощів у комунікації з Даркою. Дівчинка, в свою чергу, розуміє що «мала би» мати сестру, багато фантазує про це і вигадує різні сценарії у яких взаємодіє з Іванкою (ім'я яке авторка обрала для ненародженої дитини Наталі та Антіна).

Розглядаючи це оповідання з феміністичної точки зору, можна прослідкувати що авторка не звинувачує свою героїню у скоєному вчинку, а навпаки виправдовує її, показуючи труднощі та травми з якими стикається жінка, яка наважується на аборт. Авторка висвітлює також вплив суспільного репродуктивного тиску на

жінок, оскільки Наталя до кінця життя страждає від тривожності та навіть параної, караючи саму себе за таке рішення. У цьому творі можна знайти посилання до феміністичної теорії Сімони Де Бовуар, яка базується на концепції того, що жіноче тіло в процесі дорослішання та трансформації «стає іншим», оскільки формується під впливом соціокультурної, релігійної а подекуди і політичної дисципліни. Страждання, яке відчуває Наталя у творі «Сестро, сестро» великою мірою пов'язане із соціальними установками, які формуються задовго до часу, в якому відбуваються події у оповіданні і передаються, а часто і ретранслюються самими жінками, вихованими під тиском патріархальних установок [12, с.84-86].

Наступним твором, який демонструє феміністичні візії Забужко, пов'язані з дослідженням, є оповідання «Дівчатка», яким розпочинається книжка. Цей твір піднімає питання дорослішання дівчат, сприйняття ними змін, що відбуваються в їхньому тілі та труднощів, які виникають внаслідок дівочої соціалізації та перших комунікацій з протилежною статтю. Твір також піднімає питання усвідомлення дівчиною своєї сексуальності та проблем, пов'язаних із цим. «Дівчатка» вважається одним із ключових прозових творів Забужко. Написаний у 1990х роках твір починається зі спогадів вищезгаданої героїні автобіографічного оповідання «Сестро, сестро» Дарки, яка вже в дорослому віці зустрічає у тролейбусі давню шкільну подругу Ленцю. Спогади переносять Дарку у підліткові роки і тут авторка піднімає цілий ряд гостросоціальних питань, пов'язаних з темою табування жіночого тіла та інших соціальних установок. В тексті висвітлюється проблематика антисемітизму, яку авторка подає через історію однокласниці дівчат Римми, котра зазнає булінгу зі сторони однокласників через акцент і своє єврейське походження. У центрі сюжету – Дарка і Ленця, найкращі подруги, вони близько спілкуються і багато часу проводять разом. Авторка робить своїх героїнь доволі різними, аби підсилити ефект, який згодом читач отримує від розвитку стосунків дівчат. Дарка за своєю природою «маленький лідер», вона вміє відстоювати власну позицію та переконувати інших у своїй правоті, натомість

Ленцю Забужко описує як «красиве, маленьке оленятко», відображаючи її стереотипізовану жіночність. Дружба між Даркою та Ленцею переростає у сапфічний зв'язок, вони досліджують власну сексуальність та потяг через дотики, поцілунки і пестощі. Ця сюжетна лінія стає однією із небагатьох в тогочасній українській літературі згадок про кохання між жінками, подане до того ж з точки зору жінки-письменниці. Сама героїня Ленці у творі, як я вже згадувала вище, описється як дуже жіночна, лагідна і м'яка дівчина, яка вочевидь опиняється в центрі уваги чоловіків. Далі історія розповідає про зв'язок Ленці з чоловічою статтю, про який згодом дізнається Дарка. Ображена через зраду найкращої подруги і коханки, Дарка не стає на її захист коли про цей випадок дізнаються у школі. Ленця зазнає жорстокого цькування як з боку учнів так і вчителів. Цим сюжетним поворотом Забужко підкреслює суворість суспільства, тим паче радянського (події у творі відбуваються в 1970х роках). Чутки про зустрічі Ленці зі «старшими хлопцями» швидко розходяться серед підлітків і внаслідок цього їй виголошують догану на лінійці і виключають зі школи.

У цьому оповіданні Оксана Забужко чітко підкреслює всю несправедливість у ставленні до молодої дівчини, яка тільки починає формуватися, бачить трансформації свого тіла, сприйняття її особистості іншими людьми. У фіналі історії головна героїня Дарка, вже доросла жінка, приходить на зустріч випускників. Поцікавившись долею колишньої подруги вона дізнається що тій діагностували психічне захворювання. Через прийом гормональних ліків Ленця Скальковська швидко набрала вагу, втративши свою привабливість. Цим сюжетним поворотом авторка показує як жорстоко може суспільство покарати жінку за спробу зробити власний вибір, прийняти та досліджувати свою сексуальність та межі власного тіла [2, с.3-10].

Наступне оповідання Забужко, яке буде проаналізоване, має назву «Я, Мілена» і розповідає історію успішної телеведучої Мілени. Оповідання написане в формі монологу, в якому вона розділяється на дві особистості, одна з яких «живе»

на екрані телевізора, а інша є реальною героїнею. Шоу, яке веде Мілена, базується на тому, що вона веде діалоги про стосунки, кар'єру, шлюб та розлучення з запрошеними жінками. Реальна Мілена живе з чоловіком у власній квартирі, і здавалося б має все що потрібно для щастя – люблячий партнер, успіх на телебаченні, сотні прихильників її шоу. Вона красива, сексуальна і приваблива і намагається всіма силами зберігати і підтримувати образ «ідеальної жінки». Проблеми виникають тоді, коли Мілена розуміє що все її екранне життя крутиться довкола «обгортки», що глядачі сприймають її лише як красиву картинку, яка призначена для того аби розважати та допомагати відволіктися, натомість її справжня особистість виявляється нікому не важливою. Рефлексуючи над цим, Мілена дедалі більше розділяє свою героїню з телебачення і свою справжню особистість, доводячи себе до емоційного виснаження. В неї починаються галюцинації, в одній із яких вона бачить як її екранна героїня вступає в статевий контакт з чоловіком справжньої Мілени. Фінал історії залишається дещо розмитим, даючи читачеві ціле поле для власних роздумів. Реальна жінка зникає, залишивши по собі тільки свою телевізійну версію, яка згодом також губиться серед сотень інших подібних жінок.

Розглядаючи це оповідання крізь феміністичну оптику самої авторки, можна відслідкувати основну проблематику твору що знову ж таки полягає у сприйнятті жінки як об'єкта для задоволення естетичних потреб споживача. Героїня ніби будує власну успішну кар'єру, заробляє гроші і сама керує своїм життям, проте, якщо подивитися глибше, можна виявити що вона підганяє себе під стандарти інших, намагаючись відповідати запитам глядачів. Реальне «Я» самої Мілени заховане під сценічним гримом, вона не цікава глядачеві як особистість із власними думками та переконаннями щодо будь чого. В творі також висвітлюється питання жіночої солідарності та сестринства, оскільки шоу базується на розмовах Мілени з іншими жінками. Вона звертається до них «мої сестри», стверджує що підтримує кожну, хто приходить до неї в студію, проте насправді, за співчуттям

стоїть бажання отримати нову історію, яка би могла краще продаватися за рахунок глядачів, бажаючих насолодитися чужим горем [2, с.5]. Розповіді на публіку про болісні, інтимні переживання стають інструментом для комерціалізації жінок, їх почуттів та емоцій. Репрезентація тут не є ані правдивою ані щирою, вона має на меті лише одне – заробити якомога більше.

Підсумовуючи вищеописані дослідження, можна стверджувати що Оксана Забужко у своїх творах висвітлює не лише проблеми, пов'язані з нерівністю між статями, а й відкриває читачеві «темну сторону» жіночності. Вона дозволяє своїм персонажам відкрито проявляти агресію як реакцію на несправедливість суспільства, заявляти про своє місце у професійній та творчій галузі, як ми спостерігаємо у «Польових дослідженнях». Її героїнь не можна підігнати під стереотипний образ ідеальної жінки, оскільки вони репрезентують проживання різних досвідів, в тому числі негативних. В «Сестро, сестро» авторка піднімає питання жіночої кар'єри, лідерства та конкуренції між жінками, пояснюючи деякі вчинки своїх персонажок як наслідок патріархальної моделі суспільства в якому вони виховуються і яка здійснює на них вплив протягом усього їх життя. Також варто зауважити, що авторка публічно визнає себе феміністкою та часто говорить про важливість підтримки жінок, тим самим роблячи величезний внесок у просуванні української жіночої творчості [30]. Їм'я письменниці широко відоме не лише в самій Україні а й закордоном, її книги перекладалися різними мовами, зокрема грецькою, литовською, естонською, норвезькою, а також входять до навчальних програм гуманітарних наук у міжнародних університетах. Усе це робить авторку однією з ключових фігур в українській жіночій творчості.

2.2. Марія Примаченко: наївне мистецтво як форма жіночого світосприйняття.

Постать української художниці Марії Примаченко традиційно розглядають у площині «народного примітиву» або наївного мистецтва, підкреслюючи її зв'язок

із поліською селянською культурою, фольклором та декоративно-ужитковими практиками. У своїй роботі я розглядатиму її особистість та творчість у сучасному гуманітарному дискурсі, досліджуючи та інтерпретуючи її картини крізь призму жіночого досвіду й гендерованого світосприйняття, що формувалося в умовах традиційного сільського середовища, радянської модернізації та особистої травматичної біографії мисткині.

Примаченко народилася 12 січня 1909 року у селі Болотня, яке на той час входило до Київської губернії Російської імперії. Дослідники творчості художниці наголошують, що особистість мисткині формувалася в середовищі поліського села, де жіноча праця, що заключалася в основному в догляді за господарством, вишивці, розписах хати, була тим самим і головним носієм візуальної культури. Саме цей «домашній», традиційно жіночий простір стає вихідною точкою її образності: квіткові орнаменти, стилізовані звірі й птахи зберігають ритміку рушників, розписів, вишивок, але переносяться у площину авторського живопису. У тексті до виставки «Наївна» куратор(к)а підкреслює, що для жінок в Україні тривалий час мистецтво могло існувати лише як продовження «домашніх» практик – вишивання, розпису, прикрашання оселі, тоді як професійна художня освіта залишалась радше винятком. У цьому сенсі шлях Примаченко від лаврських майстерень народного мистецтва до загальносоюзного визнання можна розглядати як вихід жіночої «невидимої» творчості в публічну сферу [29, с. 200].

Першою хто помітив талант Марії Примаченко була Тетяна Флору, вишивальниця і ткаля, яка запросила її в «Експериментальні майстерні» у Київ. Майстерні були місцем де збирали та навчали талановитих людей з усієї України. Там же Примаченко знайомиться з відомими у майбутньому майстрами та майстринями народного мистецтва. Серед них Тетяна Пата, Іван Гончар, Параска Власенко та інші. Під час навчання Примаченко створює роботи під назвами «Бичок на прогулянці», «Синій лев», «Рябий звір», «Червоні ягідки», поступово відкриваючи людям фантастичний, казковий, фольклорний світ у стилі наївного

мистецтва. Звертаючись до монографічних досліджень Олександра Найдена, присвячених українському наївному мистецтву, можна прослідкувати як творчість Примаченко «проростає» з глибинного фольклорного ґрунту та водночас демонструє високий ступінь індивідуального естетичного сприйняття, що виходить за межі традиційного народного мистецтва.

На думку мистецтвознавця, її роботи є своєрідним «орнаментом простору», у якому побутове, природне й фантастичне утворюють цілісну картину світу, побачену очима селянської жінки ХХ століття. Про це важливо зазначити, алже популярність творчості Марії Примаченко сприяє репрезентації жіночої творчості, яка в цьому випадку полягає у поєднанні колективної народної пам'яті й авторського «я», що дозволяє говорити про специфічне «жіноче письмо» Примаченко в межах наївного мистецтва [28, с. 238].

Українські дослідження наївного мистецтва, зокрема дисертація Н. Івановської та нові роботи про етномотиви звертають увагу, що самодіяльні художниці, серед яких і Марія Примаченко, часто працювали з темами родючості, продовження роду та захисних образів. Через ці мотиви вони створювали свій особливий, дуже жіночий світ. Якщо дивитися під цим кутом, її вигадані звірі, що живуть серед густої флори, можуть здаватися своєрідними охоронцями цього світу. Вони водночас оберігають простір і мовби втілюють людські страхи перед війною, голодом і розпадом усталеного життя. Дослідники також виділяють символічність її стилю. О. Найден, аналізуючи творчість Примаченко, зауважує, що в її роботах природно переплітаються язичницькі, християнські й радянські елементи, що разом створюють той фантастичний світ, у якому живуть її кумедні та дивовижні істоти [29, с. 200].

У текстах про «чорнобильський бестіарій» говориться, що після аварії її звірі наче потяжчали емоційно, стали більш тривожними та апокаліптичними, хоча зовні й далі мають знайому, яскраву і майже дитячу манеру виконання. Для розуміння її мистецтва важливо й те, що багато цих істот можна сприймати як

образи турботи й захисту. Часто це велика істота, яка тримає меншу, або мати-звір із дитинчам, або велетенська квітка, що ніби дає прихисток усім навколо. У музейних описах згадується, що чимало образів приходили їй уві снах і вона просто переносила їх у картини. Ця фантазія завше вплетена у реальний світ Полісся, з його природою та спокоєм. Її джерела творчості: сни, інтуїція й особисті переживання перетинаються з феміністичними підходами, що показують жіночий досвід не через офіційну історіографію, а через внутрішній, інтимний світ [4].

У багатьох її роботах є мотиви, пов'язані з різними періодами жіночого життя: дівочтво, заміжжя, материнство. Наприклад, картина «Ой, підемо на заручини» (1968) показує молоду пару укриту аркою-орнаментом, що складається з двох частин – рушник – символ батьківського благословення їхнього шлюбу і гілля шипшини – символ здоров'я й родючості. Образ молодої у традиційному строї з вінком і довгими стрічками – це не просто етнографія, а символ того, як традиція живе й передається далі. У її роботах є й сцени звичайної жіночої праці: прядіння, догляд за худобою, робота в полі. Тут сила жінки зображена без пафосу, через щоденну, необхідну й часто непомітну роботу. У західних виставкових текстах навіть підкреслюється, що картини Примаченко роблять повсякденність красивою, підносять її до рівня свята. Сучасні інтерпретації її мистецтва рухаються між двома підходами. Один створює казковий образ «народної бабусі з Болотні», яка малює ніби поза історичними подіями. Інший пропонує дивитися на неї як на сучасну, свідому авторку з власною позицією, яка відчувала й переосмислювала травми ХХ століття: війни, репресії, Чорнобиль та радянську уніфікацію культури. Саме в цьому контексті найвніше мистецтво стає для неї способом говорити про складне не академічною мовою, а своєю, дуже особистою. Дослідники українського наїву зазначають, що саме художниці, як-от Марія Примаченко чи Поліна Райко, формують альтернативний канон, у якому мистецтво

вирастає з дому, особистої історії та щоденної праці, а не з офіційних культурних центрів [26].

У ширшому культурологічному дискурсі наївне мистецтво трактують як форму безпосереднього світосприйняття, де особистий досвід, мрії й страхи художника (часто аматора) стають головним джерелом образів. Для Примаченко цією «оптикою» виступає насамперед жіночий повсякденний досвід – праця, материнство, турбота про дім, близькість до землі й природи. У багатьох її творах дослідники помічають відчуття замкненого, проте гармонійного життєвого кола: квіткові орнаменти, що оберігають простір, сцени побутових занять («Пряла я на прялці», «Коні пасла за батька» тощо). Полотна Примаченко поєднують домашній побут, традиції, людські стосунки й спостереження за рідною природою з особистими уявленнями про речі, створюючи всесвіт у якому квіти, домашні тварини, жіночі фігури, занурені в ритуали повсякдення поєднуються з дикими тваринами про які авторка чула лиш з переказів, створюючи унікальні образи лева та інших істот з-поза наших широт, які ґрунтуються на багатій уяві мисткині та її сміливості відобразити це [27]. Така зосередженість на «малому світі» – домі, саду, селі, що переплетений з фантастичністю образів про які в авторки обмежені знання – корелює з феміністичною проблематикою рівного доступу до науки, де місце жінки й рівень її обізнаності був обмеженим патріархальною культурою [27].

Підсумовуючи сказане, можна впевнено стверджувати що творчість Марії Примаченко є одним із найяскравіших прикладів того, як у мистецтві може звучати жіночий погляд на світ. Її наївний живопис аж ніяк не про «простоту» чи «недолугість». Навпаки – це спосіб говорити про складні речі зрозумілою й дуже щирою мовою. Примаченко показує світ так, як його бачила жінка з села: через власний досвід, пам'ять про народні традиції, фантазію та уважність до дрібниць. Завдяки поєднанню орнаментів, вигаданих істот і мотивів домашнього світу що складається з хати, саду, родини – вона вибудовує цілу художню всесистему, де буденне стає майже мітом [27].

Особливість її робіт у тому, що «жіночість» там ніколи не подається прямолінійно, але всюди відчувається: у темах материнства, турботи, праці, оберегових символах і в загостреному відчутті небезпеки та потреби захисту. Її фантастичні звірі, квіткові композиції чи сцени буденних занять можна читати як образну мову, якою вона говорить про власні страхи, надії й ту внутрішню стійкість, що формується через життєві випробування. Тож «наївність» у її стилі це радше спосіб м'яко, ніби по-дитячому, торкатися тем війни, хвороб чи різких соціальних змін. Окремою рисою її робіт є подвійність: вони і казкові, і тривожні; і грайливі, і майже апокаліптичні. Така амбівалентність дозволяє сприймати її мистецтво не лише як продовження народних традицій, а й як альтернативну жіночу реальність, що протиставляється офіційному радянському канону. Її картини можна читати як своєрідний щоденник епохи, де з особливим побутом, де навіть великі історичні потрясіння заломлюються крізь призму особистого та домашнього досвіду. Тому Марія Примаченко це не просто народна художниця з Болотні, а повноцінна творчиня культурного процесу, яка за допомогою наївної мови створила власну модель світу: емоційну, фантастичну, жіночну, глибоко вкорінену в традиції й водночас відкриту до сучасних прочитань [26]. Саме завдяки цьому її творчість залишається важливою для розуміння того, як жіноче світобачення формує уявлення про українську візуальну культуру загалом.

Розглядаючи трансформацію жіночого образу та творчих візій мисткинь від 1900-х років до сучасності, важливо також розглянути те, як вони репрезентують себе в наш час. Для цього предметом дослідження ми обрали твори сучасної української художниці Дзвіні Подляшецької, чия творчість перегукується з деякими роботами Примаченко, хоч і не належить до визначених рамок мистецтва наїву [44].

Дзвіня Подляшецька народилася 1994 року у місті Львів. У 2010-му році вступила до Львівського державного коледжу декоративного й ужиткового мистецтва імені І. Труша, обравши спеціальність «графічний дизайн». Сама

мисткиня в інтерв'ю з Лесею Пахариною для «Harper's Bazaar Ukraine» поділилася тим що графічний дизайн не був їй близьким, тому у 2016-му році вона вступила до Української академії друкарства на факультет образотворчого мистецтва. Її творчість бере свій початок у локальному мистецькому середовищі, вона працює в стилі наївного мистецтва, проте порівнюючи її роботи з роботами вищезгаданої Марії Примаченко, можна прослідкувати, як змінюється жіночий погляд на світ в цілому. У роботах Дзвіні окрім використання розмаїття кольору, рослинних мотивів, зображення тварин та фантастичних істот, часто прослідковується рефлексія над самою сутністю жінки, того ким вона є і чим наповнює цей світ. Далі ми здійснимо аналіз візій художниці у таких роботах як «Злиття», «Єднання з природою», «Богиня», «Наташа» та ін.

Мистецький шлях Дзвіні змінюється внаслідок вимушеної еміграції до Відня 2022-го року. Наразі художниця живе та працює в Австрії, при цьому залишається також присутньою і активною і в українській мистецькій спільноті. У власних біографічних нотах Подляшецька окреслює себе як «художницю наївного гротеску й іронічної утопії», наголошуючи, що її мистецтво є грою між наївністю й сарказмом, любов'ю та абсурдом, соціальною критикою та майже дитячою вірою в дива. Вона підкреслює що у власній творчості опирається на уяву та фентезі, створюючи дивовижних істот, які певною мірою перегукуються з фантастичним світом Примаченко. Творчість Подляшецької часто базується саме на використанні великої кількості різних насичених та яскравих кольорів, зображеннях природи, а також зачіпає тематику людських взаємин, рефлексуючи щодо питань кохання, любові, материнства та єдності зі світом. Також її картини мають в собі помітну «дитячість», що робить їх в дечому подібними до ілюстрацій коміксів, проте за такою гротескністю зображення можуть ховатися інші сенси. Мисткиня використовує цей художній прийом як стилістичну маску для проговорювання складних психологічних і соціальних тем. Платформа «Spilne.art» зазначає, що її роботи досліджують «тонкі межі між психічним здоров'ям, соціальною критикою

та стосунками людини з природою», а візуально вирізняються наївно-експресивною манерою, де через яскраві, деформовані фігури розкриваються теми вразливості, самопошуку та гармонії [21].

Ключовою тематикою у творчості Подляшецької є любов, не лише як почуття до іншої людини, а як явище, яке охоплює усі сфери людського життя. Сама Дзвіня говорить про те, що у своїх роботах висвітлює тематику любові до природи, любові людини до іншої людини, істоти, а також любов до себе. У її творчості зустрічається багато контрасту, поєднання таких емоцій як ніжність і жорстокість, наївність та суворе сприйняття, проживання болю та задоволення та інші моменти людського буття. Важливо також зазначити, що у своїх роботах мисткиня висвітлює питання психічного здоров'я, стосунків і жіночого досвіду в них. На платформі «Art Verge» можна переглянути цілу серію, присвячену темі тривожності та внутрішнього напруження. Цей проєкт авторки має назву «Mental Health». У ньому мисткиня описує картину як візуалізацію «тривожного розуму, який постійно хвилюється про різні речі та майбутнє». Цікаво також прослідкувати за тим як змінюється палітра кольорів, яку художниця використовує у цій серії. На відміну від інших картин, на яких зображуються теплі відтінки, у «Mental Health» переважає темно-синій, чорний та сірий колір. Це пояснюється також і фактом з біографії художниці, оскільки їй було діагностовано біполярний розлад, внаслідок чого майже всі її роботи були написані у періодах депресії або манії, що також помітно і у самих картинах. Наприклад композиція під назвою «Горе», на якому зображено оголену жінку на фоні пальмових дерев. Обличчя жінки виражає емоції суму і навіть розпачу. Це одна з найбільш емоційно заряджених робіт художниці. «Горе» зображає не просто страждання, а глибокий внутрішній крик. Постать, що стискається у собі, колірна гама в темних, приглушених тонах – усе говорить про втрату, біль, та можливо про колективну травму.

Повертаючись до тематики любові у картинах Дзвіні, важливо зауважити що вона виводить її за межі приватного романтичного наративу й пов'язує з ширшими

етичними питаннями, такими як емпатія, турбота, взаємопов'язаність всього живого. Яскравим прикладом такої інтерпретації є картини «Злиття» та «Єднання з природою» які ми детальніше розглянемо у тексті. У феміністичному ключі творчість Подляшецької можна розглядати як артикулювання жіночої суб'єктивності в умовах війни, міграції та суспільного стресу. Її героїні часто зображаються гіперемоційними, тривожними, але не безпорадними, оскільки авторка переносить їх у світ, де вразливість є не слабкістю, а формою сили та чесності з собою.

Для порівняння репрезентації художницею різного жіночого досвіду, ми аналізуємо її роботи «Богиня» та «Наташа». Картина «Наташа» зображає молоду, проте втомлену жінку. У її очах можна зчитати тривожність та страх, який може навіть передатися глядачеві, а також безнадійний сум ніби за чимось втраченим. Цей образ сприймається як гранично особистий і водночас соціальний. "Наташа" – це не портрет конкретної людини, а архетип, символ жінки, яку зламала система, буденність чи зовнішні очікування. Художниця працює з мінімалізмом кольору, але досягає сильної емоційної напруги, наштовхуючи спостерігача на рефлексію щодо того ким є "Наташа" в нашій культурі сьогодні? На нашу думку, цей образ жінки можна інтерпретувати з особистісної та соціокультурної точки зору. Розглядаючи «Наташу» крізь призму феміністичної критики, ми бачимо жінку, яка всім своїм виглядом відображає втому [9]. Ця емоція може бути не лише викликана власними переживаннями жінки, а й уособленням втоми від тиску, який чинить на неї суспільство. Він може бути репродуктивним тиском, тиском від завищених вимог, кар'єрним тиском або ж тиском сучасного «культу продуктивності», який особливо впливає на жінок, адже на них покладається подвійне навантаження через суспільні очікування. Водночас образ Наташі, на мою думку, можна трактувати як символ втоми більш глибокої, викликаної колективними травмами, що перегукується наприклад, з героїнею книги «Польові дослідження з українського

сексу» вищезгаданої письменниці Оксани Забужко, де образ головної героїні корелює з постколоніальною травмою українського суспільства.

Інша робота Дзвіні Подляшецької під назвою «Богиня» є прямо протилежною «Наташі». Тут ми бачимо зображення жінки, що стоїть на п'єдесталі, її тіло повністю оголене, вражає гармонійністю та співвідношенням пропорцій. Ця героїня трохи нагадує грецьку богиню, власне апелюючи до самої назви роботи. Її обличчя спокійне, вона наче існує поза межами реальності, насолоджуючись собою, як велична, цілісна постать, що випромінює спокій і силу. «Богиня» – це алегорія жіночої енергії, втілення матерії й духу. Образ нагадує про язичницькі та міфологічні корені української культури. Подляшецька малює жінку як джерело життя, космічного балансу, а не лише як об'єкт споглядання.

Водночас феміністична критика тут також присутня і виражена дуже підкреслено. Довкола жінки художниця зображає три обличчя в комічному, трохи саркастичному стилі. Всі ці обличчя – чоловічі, вони дивляться на жінку так, наче розглядають її з усіх боків. Тут можна прослідкувати як авторка висміює типово «чоловічий», вищезгаданий «male gaze» у сфері мистецтва та культури, висвітлюючи його проблематику [37, с.451]. Розглядання жіночого тіла, піддавання його об'єктивації та сексуалізації демонструється глядачеві як негативний формат, який художниця засуджує через іронію. Важливо також зауважити, що сама героїня картини наче не звертає на своїх глядачів жодної уваги. Вона повністю сконцентрована на собі, своїх відчуттях та емоціях, виглядає абсолютно незалежною частиною композиції. Це новий, феміністичний погляд на жінку в мистецтві, яка переходить від ролі «натхненниці» до повністю автономного суб'єкта, що існує сам по собі, незалежно від того як її оцінює глядач. Робота має велику цінність через цей елемент, яким художниця підкреслює становлення жіночої особистості, транслуючи його на полотні. Схожі мотиви має і картина «Злиття», на якій зображено жінку на траві серед лісу. Вираз обличчя цієї героїні подібний до «Богині», вона спокійна, обличчя наче підсвічується гармонією та

умиротворенням. На цій картині вона сама, серед зелених квітучих трав, вона наче «проростає» в землю, повністю розчиняється в ній. Тут прослідковується не лише суб'єктність цієї жінки, виведення її на перший план, а й її відокремленість. Це не просто фігура серед лісу – це жінка, яка сама і є ліс. Подібною до «Злиття» є також картина «Єднання з природою». Аналіз останньої є важливим також тому, що тут уже з'являється тематика материнства, висвітлена з феміністичної точки зору. На картині знову зображена жінка з дитиною. Разом вони обіймають стовбур дерева, притулившись до нього з різних боків. У кроні дерева Дзвіня зображає багато різноманітних барвистих птахів, що на мою думку, підкреслює гармонійний симбіоз матері і її дитини з природою і надає роботі певного символізму. Погляд на материнство тут суто жіночий, авторка показує світлу його сторону, зосереджуючи увагу довкола співіснування цих двох людей у природі, відкриває інтимну сторону близькості між матір'ю та дитиною. Майже всі персонажі картин Подляшецької є жінками, вони зображаються в різних ситуаціях та амплуа, проте їх всіх об'єднує те що вони є повноцінними і більше того, виступають головними учасницями композиції. Авторка показує те, наскільки різноманітним може бути спектр емоцій, сприйняття власного тіла та власної сексуальності жінки, що вона може виходити далеко за межі «об'єкту», демонструвати втому, злість, сум та переживати депресивні стани. Водночас Дзвіня також демонструє інтимну частину жіночого життя, наповнену щастям материнства, усвідомленням власної краси та привабливості. Вона дозволяє своїм героїням бути комічними, дивними й непропорційними, що відкриває глядачеві ще одну нову візію на зображення жінок у художній творчості. Дзвіня Подляшецька є однією з тих, хто формує нову ідентичність українського мистецтва XXI століття. Вона поєднує духовне з естетичним, традиційне з сучасним, нагадуючи нам про глибину наших культурних коренів. Через наївну, експресивну манеру вона розкриває теми самопізнання, вразливості та гармонії, закликаючи глядача замислитися над власним внутрішнім світом і його відображенням у суспільстві.

Порівнюючи творчість Марії Примаченко та Дзвіні Подляшецької, можна простежити еволюцію жіночого образу та наративів в українському мистецтві, від архаїчної народної традиції до сучасної концептуальної практики. Незважаючи на те, що ці мисткині належать до різних епох, їхнє мистецтво демонструє глибоку спадковість і водночас кардинальну трансформацію підходів до зображення світу та жіночого досвіду. Марія Примаченко у своїх картинах зображає світ «очима жінки XXго століття», більш пов'язаний з міфологією та народною творчістю. Її роботи насичені кольорами, рослинними мотивами, зображеннями тварин. Усі ці символи належать до «жіночого» мистецтва, що має на меті висвітлити зовсім інший підхід, зосереджений на любові, ніжності та гармонійності. Примаченко демонструє глядачеві неймовірно багату уяву, велику кількість символів та культурних кодів, що є величезною цінністю для дослідників та культурознавців. Її роботи є колективним жіночим голосом, що передає життєствердну силу, магічність природи та глибоку емоційність. Жіночий образ тут часто закодований у символіці квітки, птаха чи берегині, тобто він метафоричний і універсальний.

Дзвіня Подляшецька у своїй творчості використовує доволі схожу палітру кольорів, також на її картинах можна зустріти фантасмагоричних звірів, зображення квітів, дерев, птахів, проте вони уже не є основною частиною сюжету. Якщо Примаченко створювала міф, то Подляшецька його аналізує і переосмислює. Її роботи часто використовують кітч, іронію та цитати для дослідження тілесності, гендерних ролей та побутової мізогінії. Жіночий образ у її роботах є конкретним, гостросоціальним та часто травмованим або критично налаштованим. Вона використовує нові медіа (фото, цифрові інструменти) для поширення своїх візій до глядацької аудиторії. Порівнюючи творчість Примаченко та Подляшецької, можна прослідкувати шлях, який пройшли мисткині від часів первинного, міфологічного усвідомлення жінкою своєї сили до гострої, концептуальної рефлексії над своїм становищем у сучасному суспільстві. Цей діалог між архаїкою та постмодерном підтверджує, що жіночий образ в українському мистецтві трансформувався від

універсального символу до конкретного, критично мислячого суб'єкта, що відображає загальносвітову тенденцію до гендерної емансипації та збільшення кількості жіночих імен в художніх практиках [9].

Отже, аналізуючи репрезентацію жіночого досвіду в українському мистецтві крізь призму творчості Оксани Забужко, можна стверджувати, що її художній доробок став одним із найпотужніших імпульсів до переосмислення ролі жінки в культурному просторі. Авторка сміливо та відверто проговорює теми, які тривалий час залишалися маргіналізованими: жіноча тілесність, сексуальність, травма, ідентичність, вплив патріархальних норм та колоніального минулого. У романі «Польові дослідження з українського сексу» та збірці «Сестро, сестро» Забужко створює новий тип жіночого наративу – голосний, неприхований, емоційно насичений і глибоко рефлексивний [2]. Через особисту історію своїх героїнь письменниця оголює ширші соціокультурні проблеми, демонструючи, як індивідуальний досвід жінки переплітається з національною історією, травмами і стереотипами, що формують уявлення про жіночність. Забужко повертає жінку в центр оповіді не як об'єкт чоловічого погляду, а як суб'єкт, здатний артикулювати власний біль, бажання, сумніви та силу. Її тексти стають простором проговорення замовчуваних тем і водночас формують нову культурну чутливість до жіночого досвіду. Саме тому творчість письменниці є ключовою для розуміння трансформацій у сучасному українському мистецтві та літературі, де жіночий голос поступово посідає своє повноправне місце, визначаючи нові напрямки культурного розвитку й розширюючи межі репрезентації жіночої ідентичності.

Твір «Дівчатка» ставить на перший план складність дорослішання дівчат і стереотипи щодо жіночого тіла та сексуальності, зокрема через історію про Дарку і Ленцю, двох подруг, чия дружба переростає у сапфічні стосунки. Забужко чітко показує соціальну несправедливість, яку переживає Ленця після того, як її зв'язок з чоловіком стає відомим, і вона стає об'єктом цькування та приниження. У цій частині авторка підкреслює, як радянське суспільство, зокрема, суворо карає жінок

за їхній вибір і спроби прийняти та досліджувати свою сексуальність. У «Я, Мілена» Забужко знову порушує проблему об'єктивації жінок, але вже у контексті медіа та публічного образу [5, с.342-347]. Героїня Мілена є успішною телеведучою, але її екранний образ існує окремо від її реального «я», що призводить до емоційного виснаження і розриву між особистістю і публічним образом. Забужко критикує культурний підхід, який зводить жінок до естетичних об'єктів, необхідних лише для розваги й споживання. Тема жіночої солідарності та використання жіночих історій для комерційних цілей також стає важливою частиною цього оповідання.

Підсумовуючи, можна сказати, що Забужко в своїх творах відкриває не тільки проблеми гендерної нерівності, а й «темну сторону» жіночності, показуючи, як суспільство нав'язує жінкам обмеження через патріархальні стереотипи і як жінки реагують на ці обмеження. Її героїні не вписуються в стандартні уявлення про «ідеальну жінку», а виражають різні досвіди, включаючи негативні. Авторка підкреслює важливість феміністичної боротьби та підтримки жінок, і саме її творчість, яка визнає багатогранність жіночих переживань, робить її однією з ключових фігур української жіночої літератури [6, с.44-59].

Творчість української художниці Марії Примаченко часто асоціюють із наївним мистецтвом, що коріниться в народних традиціях, зокрема поліському фольклорі та жіночих декоративних практиках, таких як вишивка та розпис. Її творчість виходить за межі традиційного народного мистецтва і втілює індивідуальне сприйняття світу, де фольклорні образи переплітаються з особистими переживаннями художниці. Примаченко працювала з темами, які були близькі жінкам сільської місцевості: родючість, материнство, турбота про дім, захист і продовження роду. Її творчість розширює уявлення про наївне мистецтво, дозволяючи побачити в ньому не просто частину народних традицій, а й глибокий, жіночий погляд на світ, з усіма його болями, сподіваннями та відчуттями [28, с.238].

Творчість Примаченко можна порівняти з роботами сучасної української художниці Дзвіні Подляшецької, чия творчість також зберігає елементи наївного мистецтва, але вказує на еволюцію жіночого світосприйняття в контексті сучасності. Подляшецька додає до традиційних мотивів наївного живопису рефлексії над власною сутністю та місцем жінки в світі, що показує, як змінився жіночий погляд на мистецтво і роль жінки в суспільстві від часів Примаченко до сьогодення. Ключовою темою у її роботах є любов у всіх її проявах – від інтимних стосунків до глибшого зв'язку з природою та власним тілом. Водночас її роботи порушують важливі питання психічного здоров'я, жіночої суб'єктивності і викликів, з якими стикаються жінки у сучасному суспільстві, зокрема в контексті війни, міграції та соціальних стресів. Дзвіня Подляшецька не боїться демонструвати жінок як вразливих, травмованих, але водночас сильних і автономних суб'єктів, що дозволяє її мистецтву виконувати функцію емоційного і соціального зв'язку з глядачем.

Порівнюючи творчість Дзвіні Подляшецької з мистецтвом Марії Примаченко, можна побачити значну еволюцію жіночого образу в українському мистецтві, від архаїчних символів і міфології до концептуальних та критичних візій сучасності. Примаченко створювала «міф», зображаючи жінку через метафори природи, магії та фольклору, в той час як Подляшецька аналізує ці образи, розкриваючи соціальні, гендерні та психологічні аспекти жіночої суб'єктивності. Відмінність між ними полягає в тому, що Примаченко апелювала до універсальних, символічних уявлень про жінку, тоді як Подляшецька робить жіночий образ конкретним і критичним, відкриваючи нові перспективи для розуміння жіночого досвіду в постмодерному контексті. Їхні роботи є діалогом між архаїкою та сучасністю, що підкреслює важливість трансформації жіночих образів у мистецтві, що відповідає на виклики часу та потребує нового прочитання в умовах глобальної емансипації та гендерних змін [37, с.451].

Таким чином, творчість Дзвіні Подляшецької є важливим доповненням до культурної спадщини України, розвиваючи традиції жіночого мистецтва та водночас виводячи їх на новий, більш критичний і соціально свідомий рівень, що робить її роботи актуальними і значущими для сучасного мистецького дискурсу [41].

РОЗДІЛ 3

ПОЛЬСЬКІ МИСТКИНІ:

ЖІНОЧА РОЛЬ І КУЛЬТУРНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ

3.1. Габріеля Запольська: критика патріархальних норм у класичній літературі.

Говорячи про трансформацію сприйняття жінки у мистецтві та літературі, а також про труднощі, з якими стикалися жінки на шляху до становлення, важливо дослідити також культурний контекст Польщі, який я використовую у своєму дослідженні. Висвітлити основні схожості та відмінності між двома країнами можна за допомогою аналізу життя та творчості популярних польських художниць та письменниць. Однією з таких є Габріеля Запольська, письменниця та акторка, епатажна особистість що фактично випереджала свій час, формуючи тим самим новий голос жінки у літературі, відверто розкриваючи теми соціальної нерівності між статями, ставлення тогочасного суспільства до жінки та піддаючи критиці патріархальні норми, що домінували у соціальному устрої того часу [46].

Марія Габріеля Стефанія Корвін-Пьотровська, більш відома як Габріеля Запольська, зазвичай фігурує в біографіях як уродженка 30 березня 1857 року з волинського села Підгайці. Та сама письменниця наполягала на іншій даті й іншому місці: 1859 рік і село Ківерці. Обидва мастки належали її батькові Вінцентію, який був заможним землевласником, а також ревним католиком. Мати Габріелі, Юзефа, була колишньою примою Варшавської опери. Спершу Габріеля навчалася вдома й багато часу проводила з дітьми простих селян. Саме одна з її волинських подруг згодом стала прототипом для головної героїні повісті «Малашка». Такий вибір товариства не сподобався її батькам, тому вони вирішили відправити доньку до Львова. Спочатку це був виховний заклад черниць Серця Ісуса на площі Святого Юра, а пізніше також жіночий інститут Валентини

Горошкевич. Але строгі правила й суворість наставниць швидко охолодили ентузіазм Габріелі: вона просто покинула навчання. Для консервативної родини це стало ударом. Батько вимагав, щоб донька повернулася до Ківерців і вела «спокійне життя». Але це був шлях, який абсолютно суперечив темпераменту та творчим амбіціям молодой жінки. Зрештою, вона поїхала до Варшави, оселившись в своїй родички. Саме у Варшаві сталося її перше велике й дуже болісне кохання. Костянтин Снежко-Блоцький, офіцер російської гвардії й шляхтич із гербом Леліва, справив на Габріелю сильне враження. Усе виглядало як романтична історія, доки не з'ясувалося, що чоловіка цікавив не шлюб, а посаг, який мав дати батько нареченої. Формально цей шлюб проіснував лише кілька місяців, але рана від нього залишилася на все життя і надовго відгукувалася в її творчості. Офіційного розлучення довелося чекати роками. За цей час у подружжя народилася донька, яка, на жаль, прожила зовсім недовго. Говорячи про цей період життя письменниці, підходимо до її твору під назвою «Щоденник молодой жінки». У ньому вона відверто писала про пережите: «Під час короткого заміжжя зі Снежком я втратила віру в людей, дівочі ілюзії та посаг». Цей твір важливий в контексті феміністичного дискурсу, оскільки в ньому авторка зачіпає тему іншої сторони заміжжя. Вона підкреслює негативні сторони заміжжя, про які абсолютно не прийнято говорити у суспільстві, а також висвітлює те, наскільки незахищеними насправді є жінки у шлюбі [34]. Твір порушує складні морально-етичні питання взаємин між чоловіками та жінками, а його відверта, пряма мова розкриває читачеві інтимну сторону драматичного досвіду жінки у коханні та спробі побудувати родину.

У подальшій своїй творчості вона постійно зверталася до соціальних тем, людських слабкостей і суперечностей. Радянські дослідники часто спрощено називали її «викривачкою буржуазії», але насправді її світогляд був значно ширшим. Запольська прагнула показати життя таким, як воно є: з облудою, конфліктами, болем і прагненням до змін. Вона однаково гостро зображала і

чоловіків, і жінок, наділяючи їх складними характерами та активною позицією. Особисті травми лише загострили її інтерес до психіки людини та її суперечливості.

1880-ті роки стали для неї водночас важливими й надзвичайно виснажливими. Вона багато писала, гастролювала у Варшаві, Львові, Санкт-Петербурзі та в менших містах. Заробляла мало, а визнання, на яке сподівалася, так і не приходило. У 1888 році, перебуваючи в глибокій депресії, вона спробувала отруїтися під час гастролей у Петрикові. Її ім'я часто опинялося в центрі скандалів. Запольська не боялася провокувати: одного разу вона розклала намордники на місця театральних критиків, які постійно ганили її гру. Врешті, виснажена конфліктами з польським театральним середовищем, у 1889 році вона поїхала до Парижа щоб відпочити і вдосконалити акторську майстерність.

Париж розширив її мистецьке бачення: вона захопилася працями Еміля Золя, відкрила для себе імпресіоністів, зібрала власну колекцію живопису. Саме там почалася її журналістська діяльність, вона надсилала до варшавських газет репортажі про життя французької столиці. Повернувшись до Кракова, вона зіткнулася з новими труднощами, оскільки великі театри уникали співпраці через її непростий характер, і Габріеля знову мусила виступати в мандрівних трупах. Здоров'я різко погіршилося, загострилися давні хвороби, почав слабшати зір, та попри все вона невтомно працювала і у 1902 році відкрила в Кракові власну акторську школу та створила Незалежний театр [34].

Попри мрії про сцену, саме література стала справжнім центром її життя. Її доробок включає в себе п'єси, романи, новели, оповідання, сотні публіцистичних текстів, переклади, чим становить значну частину польської епістолярної спадщини. Писала вона чесно й гостро, оскільки була натуралісткою, що можна прослідкувати у багатьох її текстах. Письменниця не боялася торкатися тем, які суспільство воліло не помічати: бідність, проституція, расизм, лицемірство «пристойних» людей. Одним із найсуперечливіших її творів стала повість

«Малашка». У ній Запольська виводить на сцену звичайну селянську дівчину, описує її як тиху, непомітну, але живу. Вона показує, як тісно замикається навколо героїні патріархальний світ де громада диктує правила, родина стежить за кожним кроком, чоловіки вважають її власністю. Запольська пише про це відверто, із великою емпатією до жінок, чиє життя визначено чужими рішеннями. Незважаючи на свою сором'язливість, яка, на мою думку, більшою мірою пов'язана із середовищем у якому виросла Малашка, вона розкривається згодом як доволі вольова і сильна особистість, що готова зважитися на різні сміливі вчинки, намагаючись отримати бажане. У цьому творі Запольська порушує теми, яких уникала класична література, такі як сексуальність, насильство, соціальна нерівність. Головна героїня є фактично кріпосною дівчиною, яка, за сюжетом, закохується в молодого пана. Вона проявляє величезну силу духу у боротьбі за своє кохання та бажанні бути вільною від гніту суспільного устрою того часу. У творі письменниця також зачіпає тематику материнства і проблем, пов'язаних із цим, таких як наприклад, втрата дитини. Сьогодні «Малашка» читається як текст, що випередив свій час. Це ніби тихий, але впертий голос жіночої емансипації. Письменниця показує, що прагнення свободи й гідності є спільним досвідом жінок незалежно від походження. Твір допомагає зрозуміти, як давно й наскільки глибоко почалася боротьба за жіночий голос у культурі [31].

Важливим твором для дослідження репрезентації жіночого досвіду в культурному контексті Польщі є також твір Запольської під назвою «Мораль пані Дульської». Написана восени 1906 року, ця п'єса різко й іронічно викриває соціальне лицемірство, подвійні стандарти та дрібнобуржуазні страхи. Образ пані Дульської настільки промовистий, що дав початок терміну «дульщина» як позначенню фальшивої «пристойності». Твір багаторазово екранізували й не раз ставили на сцені, зокрема в Україні він і сьогодні звучить актуально.

«Мораль пані Дульської» є одним із найбільш важливих творів польської літератури початку XX століття, який у феміністичному ключі можна читати як

гостру критику патріархальних і міщанських норм [17]. Запольська показала жінку не в ролі тихої постаті на другому плані, а як людину, що має вплив і бере участь у формуванні соціальних практик, хоча й часто в суперечливий спосіб. Головна героїня, пані Дульська, уособлює мораль, що тримається на страху через осуд й бажанні будь-якою ціною зберегти «пристойний» вигляд. Вона суворо контролює свою родину, стежить за поведінкою дітей, але водночас сама порушує ті принципи, які нав'язує іншим. У цьому образі Запольська показує, як жінки нерідко відтворюють ті ж обмеження, під якими живуть, не з переконання, а з традиції та тиску середовища. Якщо дивитися з феміністичної перспективи, то п'єса викриває подвійні стандарти патріархального суспільства: жінка повинна берегти «честь» родини, але при цьому позбавлена права на власні пориви, свободу й щирість. Пані Дульська намагається контролювати жіночу поведінку й ховати те, що може зіпсувати репутацію. Так Запольська демонструє механізм внутрішнього примусу, коли страх перед осудом стає сильнішим за власні бажання [17].

Сьогодні твір читається як своєрідна сатира на подвійні стандарти й соціальну фальш. Він залишається важливим у феміністичному дискурсі, адже показує, як жінки в патріархальному середовищі змушені балансувати між власними прагненнями та вимогами суспільства, а лицемірство стає способом адаптації психіки, що формується під тиском суспільного осуду.

Говорячи про присутність Габрієлі Запольської та інтерес до неї і в українському мистецькому осередку, варто виокремити серед небагатьох дослідників її творчості Івана Франка [38]. Письменник високо оцінював соціальну проблематику її творчості й наголошував на важливості її поширення. У радянський період переклади також друкувалися, наприклад «Мораль пані Дульської» друкували українською у 1925 та 1957 роках, а в Києві за її мотивами зняли фільм-виставу. Після перерви інтерес до Запольської повернувся в незалежній Україні. У 2016 році Сергій Гупало переклав «Малашку», що стало

важливою подією для літературного середовища [16]. Пожвавилось й наукове переосмислення: дослідники почали розглядати Запольську в модерністичному контексті та співставляти з Лесею Українкою. Паралельно виникли культурні проєкти, спрямовані на популяризацію її імені, наприклад, міжнародний конкурс плаката «Паралельні біографії: Габріеля Запольська — Леся Українка» (2021).

Запольська нерідко викликала спротив консервативних середовищ, оскільки її незалежність, відкритість і небажання миритися з обмеженнями не вписувалися в очікувані моделі поведінки. Вона сміливо піднімала теми, які вважалися незручними, а також зображала жінок у головних, ключових ролях у своїй творчості. Її життя було тісно пов'язане з Україною, тут вона прожила чимало років, різних за настроєм і обставинами. У її біографії досі є багато непрояснених моментів, а творчість потребує подальшого глибокого дослідження в обох культурах [19].

3.2. Ірена Вейс та Зуза Голінська: класичне мистецтво і жіночий образ та нові візії жінки в сучасному мистецтві.

Здійснюючи аналіз творчості мисткинь різного часу, можна прослідкувати як змінюється сприйняття жіночої присутності у мистецькому осередку [11, с.15-22]. Подібне дослідження було проведе між творчістю Марії Примаченко та Дзвіні Подляшецької. Говорячи про польський культурний контекст, важливо дослідити також творчість польських мисткинь, сучасних та навпаки, наближених до класики. Однією з таких постатей є Ірена Вейсова (до шлюбу Зільберберг, творчий псевдонім Анері, пол. *Irena Weissowa*), польська художниця часів раннього модернізму, народилася у Лодзі 1 жовтня 1888 року. Здобула освіту у Варшавській школі витончених мистецтв під керівництвом Конрада Кржижановського і Кароля Тихого, Ксаверія Дуніковського. Опановувала такі техніки як скульптура, малюнок та живопис, також займалася грою на скрипці. Свої роботи підписувала псевдонімом «Анері» що є анаграмою до її власного імені. Займалася створенням

вітражів та мозаїки, малювала натюрморти, пейзажі та портрети, також брала участь у різних виставах, зокрема входила до «Товариства польських художників». Перед тим як переїхати до Варшави, була активною учасницею пролетарського руху, займалася розповсюдженням таємних видань. Продовжила навчання на приватних курсах у художника Войцеха Вайса, з яким і одружилась у 1908 році [42].

Досліджуючи творчість Ірени Вайсової, можна охарактеризувати її як доволі легку, мрійливу та насичену кольорами композицію. Її роботи, на відміну від картин вищезгаданої Примаченко, не мають такого глибокого кольору, бо художниця робить його м'яким, схиляючи до пастельного, ніби розсіюючи барву по полотні. Її картини часто наповнені світлими, умиротвореними мотивами. Гарним прикладом такої роботи є картина «Танцюючі діти», написана близько 1935-го року. На ній зображено трьох дітей на фоні спокійного літнього пейзажу. Картина, на нашу думку, демонструє частину інтимного, суто жіночого погляду на світ, яким авторка висвітлює інше сприйняття, відмінне від візій митців-чоловіків того часу в Польщі. Варто також зазначити, що на відміну від згадуваної вище Габріелі Запольської, Анері не була ані профеміністичною у класичному розумінні цього слова, ані бунтівною особистістю [51]. Навпаки, вона позиціонувала себе в першу чергу як «дружину майстра», оскільки Войцех Вайс також був доволі відомим польським художником. Ірена позиціонувала себе як «тиху і лагідну, релігійну дружину», щастя якої було у першу чергу в сімейному затишку, піклуванні про родину, забезпечені добробуту і спокою у відносинах. Героїні її портретів, такі наприклад як «Портрет дами в чорній накидці», «Портрет дівчинки Ганнусі», «Натурниця» зображають жінок у яскравих, легких тонах, роблячи їх образи дещо ефемерними. Обличчя жінок випромінюють спокій, ніжність та лагідність, притаманні панянкам того часу. Через своїх героїнь художниця демонструє абсолютно інший, жіночий погляд на світ і це є особливо цінним в контексті феміністичного дискурсу, в якому жінка має право обирати собі будь яку

роль, в тому числі роль дружини і матері. На відміну від своєї співвітчизниці Габріелі Запольської, Анері демонструє інший, світлий бік заміжжя та створення родини, висвітлюючи те, наскільки важливим є внесок жінки у життя в шлюбі, високо оцінюючи його. Це мистецтво не заперечує свою жіночність, але й не виходить за межі того часу і культурного контексту, в якому було створено [51].

Глибоким аналізом ролі жінки в сучасній культурі вирізняється творчість польської художниці Зузи Голінської, яка робить акцент на співставленні класичних уявлень про жіночність, з одного боку, та сучасних, більш розмаїтих і складних інтерпретацій жіночого образу, з другого. Її твори не просто описують традиційні образи жінок, що присутні в класичному мистецтві, але й прагнуть переосмислити їх у контексті суспільних, політичних та культурних реалій. Зуза Голінська, у своєму мистецтві, пропонує нові, динамічні й критичні погляди на жіночність [49]. Її роботи часто є контрастними до класичних уявлень, що зображають жінок як пасивних учасниць. Вона не просто звертається до образів жінок, але й намагається відтворити їхню сутність у нових формах, які є більш виразними і часто порушують соціальні норми. В роботах авторки можна побачити значну трансформацію жіночого образу порівняно з його класичними варіаціями. Вона активно взаємодіє з ідеями фемінізму, деконструюючи традиційні уявлення про жіночність та переосмислюючи їх у контексті нового мистецтва [48]. Голінська не просто зображує жінок у різних соціальних ролях, а намагається презентувати їх багатогранність та наявність внутрішнього конфлікту. Вона включає в свої роботи елементи абстракціонізму, сюрреалізму та поп-арту. Це сприяє створювати образи, які виходять за межі стереотипних уявлень [52].

Її мистецтво може бути описане як своєрідний «діалог» із класичними образами, у якому старі мотиви та символи мають нові, сучасні трактування. Замість пасивної жіночої краси Голінська пропонує активний образ жінки-суб'єкта, що володіє силою, емоційною складністю та переживаннями. Вона часто досліджує теми самоідентифікації, тіла, емоційної інтенсивності, а також того, як

ці теми перекриваються із соціальними і культурними вимогами до жінки. Вона часто звертається до теми тілесності, зображуючи жінок, чиї тіла не підкоряються звичним нормам краси.

Перехід від класичного зображення жінки до нових візій у творчості польської мисткині Голінської можна побачити як частину ширшого культурного процесу, що відбувається у сучасному мистецтві. Якщо класичне мистецтво ідеалізує жінку, зводячи її до об'єкта краси, то сучасне мистецтво, і зокрема мистецтво Голінської, прагне показати жінку як повноцінну особистість, що має право на свою суб'єктність. Її роботи показують, як мистецтво в сучасній культурі може стати потужним інструментом для зміни соціальних уявлень та стереотипів, особливо в контексті гендерних питань. Отже, Зуза Голінська розширює рамки зображення жінки в мистецтві, створюючи нові образи, які більше відповідають сучасним уявленням про жіночність, фемінізм і соціальну рівність. Її мистецтво демонструє не лише фізичну, зовнішню красу, але й глибину внутрішнього світу жінки, її боротьбу за права і місце у світі [53].

Трансформація сприйняття жінки в польському мистецтві та літературі є важливим аспектом культурної динаміки, зокрема через призму творчості таких значущих постатей, як Габріеля Запольська. Її твори не тільки відображають соціальні та культурні виклики того часу, але й стають важливим внеском у феміністичний дискурс, оскільки вони висвітлюють внутрішні конфлікти жінок, що борються за свою свободу, гідність і право на самовираження. Запольська своїми п'єсами та новелами розкриває складні морально-етичні питання, такі як соціальна нерівність, сексуальність, насильство і подвійні стандарти. Її героїні – жінки, які не пасивно підкоряються патріархальним вимогам, а активно прагнуть змінити свою долю, часто ціною особистих жертв. Особливо яскраво це проявляється в таких творах, як «Малашка» і «Мораль пані Дульської», які стали своєрідним викликом для суспільства і принесли авторці популярність, хоч і через численні конфлікти та скандали. Вони демонструють не лише боротьбу жінки за

права і свободи, але й критику соціальних устоїв, які намагаються придушити її індивідуальність і самовираження [50, с.160]. Значення творчості Запольської у контексті польської та української культур не можна переоцінити. Її роботи, зокрема в контексті сучасних досліджень, набувають нової актуальності, адже вони продовжують викликати дискусії щодо ролі жінки в культурі, соціумі та літературі. Боротьба за жіночий голос у суспільстві, яку вона так чітко окреслює в своїх творах, стала важливою складовою культурного процесу, що об'єднує Польщу та Україну в загальному історико-культурному контексті.

Аналіз творчості Ірени Вейс та Зузи Голінської дає змогу простежити еволюцію образу жінки в мистецтві, від класичних ідеалізованих представлень до сучасних, більш складних та багатограних інтерпретацій. У випадку Ірени Вейс можна побачити мистецьку традицію, в якій жіночий образ зображується через м'якість, гармонію та умиротворення. Її картини часто містять елементи внутрішнього спокою, що відповідають більш традиційному, патріархальному погляду на жіночність, де жінка позиціонується в ролі матері, дружини та хранительки домашнього затишку [51]. Натомість, Зуза Голінська у своїх роботах активно відштовхується від традиційних уявлень про жінку. Її творчість є реакцією на класичне мистецтво, пропонуючи динамічні та критичні образи, що відображають складність жіночого досвіду. Голінська звертається до феміністичних ідей, намагаючись не тільки переписати образ жінки, але й змінити культурне сприйняття її ролі в суспільстві. Її мистецтво часто виходить за межі стереотипів і соціальних норм, піднімаючи питання тілесності, самоідентифікації та емоційної складності. Вона зображує жінку як активного суб'єкта, який має право на власну суб'єктність і не обмежений соціальними ролями чи культурними вимогами. Таким чином, творчість Ірени Вейс і Зузи Голінської відображає два різні етапи в розвитку жіночого образу в мистецтві, що варіюються від традиційної ідеалізації до нової, більш реалістичної й активної інтерпретації. Ці митці демонструють, як зміни в суспільстві та культурі знаходять своє

відображення в мистецтві, зокрема у тому, як жінка представлена в художньому просторі. Голінська, в свою чергу, розширює ці межі, пропонуючи нові образи та інтерпретації, що відповідають сучасним вимогам фемінізму, соціальної рівності та зміни гендерних уявлень, створюючи простір для нових ідей і форм у мистецтві [54].

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі здійснено комплексне дослідження репрезентації жіночого досвіду в українському та польському мистецтві. Зокрема, розкрито теоретичні засади вивчення жіночого досвіду в культурології, визначено ключові поняття «жіночий досвід», «репрезентація», «фемінність» та їхнє місце в гуманітарному дискурсі; проаналізовано репрезентації жіночого досвіду в літературі, живописі, наївному мистецтві та сучасних арт-практиках, виявлено прояви фемінності в різних історичних та художніх контекстах; досліджено творчість українських мисткинь (Оксани Забужко, Марії Примаченко та Дзвіні Подляшецької), окреслено особливості відтворення жіночого досвіду, роль тілесності, ідентичності та наївної художньої манери; проаналізовано творчість польських мисткинь (Габріелі Запольської, Ірени Вейс та Зузи Голінської), висвітлено художню критику патріархальних норм, трансформацію жіночого образу та нові візії жінки в сучасному мистецтві Польщі; порівняно український і польський культурні контексти, визначено спільні й відмінні риси репрезентації жіночого досвіду, вплив соціально-історичних чинників і сформульовано узагальнення щодо ролі жіночого досвіду в сучасній культурі.

Дослідження доводить, що жіночий досвід є багатовимірною категорією, яка охоплює соціальні ролі, культурні смисли, тілесні та емоційні практики, а також способи самовираження, що формують жіночу ідентичність. Протягом тривалого часу цей досвід залишався маргіналізованим через домінування патріархальних норм, які редукували жіночу постать до вузького спектру ролей і визначали її місце переважно в межах чоловічих інтерпретацій. Жінка виступала радше об'єктом, а не суб'єктом творчості, музою, а не авторкою, символом, а не голосом. Особлива увага приділена аналізу культурних стереотипів, зокрема концепції «комплексу Мадонни і блудниці», що вибудовує дуалістичну модель сприйняття

жінки у мистецтві й суспільній свідомості. Зміни в репрезентації жіночого досвіду стали можливими завдяки розвитку суфражистського руху та європейських рухів за права жінок, включно з профеміністичною пресою. На тлі індустріальної революції та посилення феміністичних рухів жінки дедалі частіше входять у культурний простір як активні творчині – художниці, письменниці, інтелектуалки. Саме тоді формується уявлення про жіночий досвід як автономний культурний феномен, у мистецтві та літературі актуалізуються теми тілесності, емоційної вразливості, професійної реалізації, сексуальності та насильства.

Творчість Оксани Забужко постає одним із найпотужніших імпульсів до переосмислення ролі жінки в українському культурному просторі. У романі «Польові дослідження з українського сексу» та збірці «Сестро, сестро» вона артикулює жіночу тілесність, сексуальність, травму, ідентичність, вплив патріархальних норм та колоніального минулого. Письменниця створює новий тип жіночого наративу – голосний, емоційно насичений, рефлексивний, у якому особисті історії героїнь переплітаються з національною історією та колективними травмами. Жінка повертається в центр оповіді не як об'єкт чоловічого погляду, а як суб'єкт із правом на власний біль, бажання та силу. Саме тому творчість Забужко є ключовою для розуміння трансформацій у сучасній українській літературі, де жіночий голос посідає повноправне місце і розширює межі репрезентації жіночої ідентичності.

Жіночий досвід у візуальних практиках виразно постає у творчості Марії Примаченко та Дзвіні Подляшецької. Примаченко, пов'язана з наївним мистецтвом і поліським фольклором, працює з темами родючості, материнства, дому, захисту й продовження роду. Її образи квітів, тварин та птахів відкривають ніжне, фантазмагоричне, мрійливе жіноче бачення світу, вкорінене в традиційних уявленнях і народних декоративних практиках. Натомість Подляшецька, зберігаючи елементи наївного живопису, акцентує на внутрішніх рефлексіях, психічному здоров'ї, жіночій суб'єктивності й викликах сучасності – війні,

міграції, соціальних стресах. Її мистецтво сприймається як інструмент впливу й боротьби з деструктивними установками, як спосіб проговорення травматичних досвідів жінки в процесі становлення як мисткині й як людини.

Аналіз творчості Ірени Вейс («Анері») та Зузи Голінської демонструє еволюцію жіночого образу в польському мистецтві – від традиційної ідеалізації до критичної феміністичної оптики. У Вейс жіночий образ вибудовується через м'якість, гармонію, умиротворення, а героїні її полотен втілюють поширені стереотипні уявлення про «тиху», покірну, аристократичну й витончену жінку. Водночас відомо, що Ірена свідомо обирала таке амплуа, що важливо для сучасного феміністичного мистецтва, яке визнає право жінки на будь-яку роль за власним вибором. На противагу цьому, Зуза Голінська пропонує зовсім інший, сучасний погляд: у її інсталяціях тіло перестає бути пасивним об'єктом споглядання і стає суб'єктом творчості. Вона залучає жест, рух, активну участь глядача, використовує масивні «маскулінні» матеріали (метал, будівельні конструкції), поєднуючи їх із «фемінними» кольорами. Так, у виставці «Swarm» художниця створює символічний симбіоз жіночого та чоловічого і демонструє освоєння жінкою традиційно чоловічого простору.

Письменниці Оксана Забужко та Габрієля Запольська, попри часову дистанцію, демонструють подібність у протесті проти патріархальних установок. Запольська у творах «Малашка» та «Мораль пані Дульської» критикує соціальний устрій, що підпорядковує жінку церкві, чоловікові, суспільству, і наділяє своїх героїнь сміливістю відстоювати право на власне щастя й вибір. Забужко переносить цю протестну інтонацію в сучасний контекст, доповнюючи її темою постколоніальної національної травми та її впливу на жінок як автономну частину суспільства. В обох авторок жіноча травмованість і досвід насильства, нерівності та соціального контролю стають не периферійними, а центральними темами оповіді.

Порівняння українського та польського контекстів дає змогу виокремити специфіку феміністичної творчості в кожній країні. У Польщі феміністичний рух значною мірою розвивався як протест проти католицької церковної диктатури, що втручалася в приватне й інтимне життя, особливо контролюючи жіноче тіло та голос. Мистецтво польських художниць формувалося як опір чоловічому домінуванню, закріпленому в культурі й мистецтві. В Україні феміністичний дискурс у мистецтві значною мірою постає як реакція на постколоніальну травму та тоталітарний спадок. Феміністичне мистецтво тут спрямоване проти систем, створених чоловіками й таких, що трансформуються, але зберігають контроль над жіночим тілом, особистістю та правом голосу. Отже, українське феміністичне мистецтво у візуальних та літературних практиках кінця XX – початку XXI століть виступає не лише інструментом боротьби за рівність між статями і репрезентацію досвіду жінки як мисткині й особистості, а й способом подолання наслідків тоталітарного минулого та повернення собі національної й культурної ідентичності. Творчість українських і польських мисткинь показує, як жіночий досвід із маргінального стає центральним елементом культурного дискурсу, а жіночий голос – важливою частиною колективного спротиву й переосмислення минулого. Осмислення цих культурних стратегій уможлиблює ґрунтовний аналіз актуального соціокультурного поля та окреслення перспектив для формування нового, інклюзивного культурного канону. На мою думку, подальше дослідження жіночої творчості в контексті українського та світового феміністичного дискурсу може зосереджуватися на впливі поточних геополітичних подій на динаміку феміністичної творчості та на міждисциплінарному порівнянні українського досвіду з іншими постсоціалістичними й постколоніальними контекстами, що стане суттєвим внеском у сучасну теорію культури та гендерні студії.

D0%BE%D1%82%D0%B0%D0%BC% D0%B8D0%B7%D1%83%D (дата звернення: 28.11.2025).

10. Гайдученко Г. Емоційно-експресивна функція okazіоналізмів у прозі Оксани Забужко. *Наук. вісник Херсонського держ. університету. Серія: Лінгвістика*. 2014. Вип. 21. С. 200–204.

11. Головей В., Цап'як М. Теоретико-методологічні засади дослідження крос-культурних впливів у традиційному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 1. С. 15–22. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2023.277627

12. Грачова Т. Феномен поетичного мислення О. Забужко у контексті постмодерного літературного простору. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. Вип. 16. С. 84-86.

13. Гундорова Т. «Марлітівський стиль»: жіноче читання, масова література і Ольга Кобилянська. *Гендерна перспектива*. Київ. Факт. 2004. С. 19—35.

14. Гундорова Т. Жіночий роман. Незнайома. Антологія української «жіночої» прози та есеїстки другої Пол. ХХ — поч. ХХІ ст. *Авторський проект Василя Габора*. Львів. ЛА «Піраміда». 2005. С. 110—115.

15. Гундорова Т. Феміністичний постмодерн: Оксана Забужко. Післячорнобильська бібліотека: український літературний постмодернізм: *монографія*. Київ. Критика. 2013. С. 209—222.

16. Гупало С. Amid the Dunes Of Human Spite. URL: <https://day.kyiv.ua/node/202331> (дата звернення: 29.11.2025)

17. Габрієля Запольська і Моральність пані Дульської. *Центр польської культури та європейського діалогу в Івано-Франківську*. URL: <https://www.ckpide.eu/ua/aktualnosci/wydarzenia/4374-gabrielia-zapolska-i-moralnist-pani-dulskoi> (дата звернення: 29.11.2025)

18. Давидова А. В., Роман О. Забужко «Музей покинутих секретів» у світлі літературної критики. *Наук. зап. Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Серія: Літературознавство*. 2013. Вип. 2. С. 41-47
19. Денисенко Т. Хроніки життя: як зростала та помирала найвідоміша феміністка 19 століття. *Район. Іваничі*. URL: <https://ivanychi.rayon.in.ua/blogs/426785-khroniki-zhittya-yak-zrostala-ta-pomirala-nayvidomisha-feministka-19-stolittya> (дата звернення: 29.11.2025)
20. Запольська Г. Малашка/ пер. Сергія Гупала. Луцьк. Волин. обл. друк. 106 с.
21. Інтерв'ю на сцені: Юрій Макаров розпитує Оксану Забужко про її нову книжку "Notre Dame D'Ukraine". Відеозапис із презентації в Київському будинку вчителя 27.04.2007. *Офіційна сторінка Оксани Забужко*. URL: <http://zabuzhko.com/ua/interviews/index.html> (дата звернення: 30.11.2025)
22. Інший формат: Оксана Забужко. Упор.: Тарас Прохасько. Івано-Франківськ. Лілея-НВ. 2003. 48 с.
23. Їй було важко, бо вона була першою. Історія Соломії Павличко. *Повага*. URL: <https://povaha.org.ua/jij-bulo-vazhko-bo-vona-bula-pershoyu-istoriya-solomiji-pavlychko/#comments> (дата звернення: 30.11.2025).
24. Коваленко М. Феміністка, акторка, письменниця: ким була Габрієля Запольська. *Дивись Info*. URL: <https://dyvys.info/2020/08/02/feministka-aktorka-pysmennytstva-kym-bula-gabrielya-zapolska/> (дата звернення: 29.11.2025).
25. Кононенко Є. Тамара Гундорова: Епоха постмодерну вже закінчується: розмова з академічною жінкою. *Україна молода*. № 30. 2007.
26. Марія Примаченко. *Olha-Maria*. URL: <https://olha-maria.com.ua/kultura-ta-mystetstvo/khudozhnyky-ukrainy/mariia-prymachenko-prymachenko> (дата звернення: 30.11.2025)

27. Марія Примаченко. Неосяжне. *Мистецький Арсенал*. URL: <https://artarsenal.in.ua/vystavka/mariya-prymachenko-neosyazhne/> (дата звернення: 30.11.2025)
28. Олександр Найден. Марія Примаченко: орнамент простору і простір орнаменту: нариси жанр. поетики творів. Київ. Стилос. 2011. 238 с.
29. Олександр Найден. Марія Примаченко 100: Статті, есеї, спогади, публікації, присвячені сторіччю Марії Примаченко. Київ. Родовід. 2009. 200 с.
30. Піддубний Б. Оксана Забужко: життя, творчість, книги та цікаві факти про письменницю. URL: <https://uanow.media/lyudy/oksana-zabuzhko-zhyttya-tvorchist-knygy-ta-tsikavi-fakty-pro-pysmennytysyu/> (дата звернення: 30.11.2025)
31. Пітик А., Пітик К. Габріеля Запольська: епатажна драматургиня з Волині. *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/gabrielya-zapolska-epatazhna-dramaturhynya-z-volyni> (дата звернення: 29.11.2025)
32. Резиденція «МИ НИКОЛИ НЕ САМИ». *Metalab* URL: <https://metalab.space/project/rezydentsiia-my-nikoly-ne-sami/> (дата звернення: 28.11.2025)
33. Скоморощенко О. Соломія Павличко – десять років вічності. *Українська правда* URL: <https://www.pravda.com.ua/columns/2009/12/31/4564207/> (дата звернення: 30.11.2025)
34. Слободян В. Волинська феміністка з XIX століття: про що жила і творила Габріеля Запольська. *Район. Історія*. URL: <https://history.rayon.in.ua/topics/413684-naperekir-suspilstvu-chim-zhila-i-pro-shcho-tvorila-gabrielya-zapolska> (дата звернення: 29.11.2025).
35. Сміливі – художниці міжвоєнного двадцятиліття в Парижі та Закопаному. *Warszawski Kompas*. URL: <https://ekompas.pl/uk/%D1%81%D0%BC%D1%96%D0%BB%D0%B8%D0%B2%D1%96-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%96->

%D0%BC%D1%96%D0%B6%D0%B2%D0%BE%D1%94%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%B4%D0% (дата звернення: 30.11.2025).

36. Соломія Павличко – душа українського фемінізму. URL: <https://web.archive.org/web/20190328212417/http://www.zhinka-online.com.ua/ukrajinska-zhinka/vidomi-ukrajinki/193-solomiia-pavlychko-dusha-ukrainskoho-femenizmu.html> (дата звернення: 30.11.2025).

37. Шалені авторки : мала проза українських письменниць / Упоряд. і передм. Віра Агеєва. Київ : Віхола, 2023. 451 с.

38. Швець А. Чи був Іван Франко феміністом? *Гендер в деталях*. URL: <https://genderindetail.org.ua/library/mova-i-literatura/chy-buv-ivan-franko-feministom.html>. (дата звернення: 30.11.2025).

39. Як Соломія Павличко змінила бачення української культури. *VOGUE UA*. URL: <https://vogue.ua/article/culture/knigi/yak-solomiya-pavlichko-zminila-bachennya-ukrajinskoji-kulturi-56970.html> (дата звернення: 30.11.2025).

40. Як урбаністичний фестиваль «Сеанс міського сканування'19» змінить Франківськ. *Sofka*. URL: <https://sotka.life/iak-urbanistychnyj-festyval-seans-miskoho-skanuvannia-19-zminyt-frankivsk/> (дата звернення: 28.11.2025)

41. Andryczyk M. The Intellectual as Hero in 1990s Ukrainian Fiction. *University of Toronto Press*. 2012.

42. Artystyczne pary na początku XX wieku. Irena Weissowa (Aneri) i Wojciech Weiss. URL: http://www.altius.com.pl/index.php?aukcje_id=6&obiekty_id=3033 (дата звернення: 28.11.2025)

43. Bohachevsky-Chomiak M. «Notre Dame d'Ukraine: Ukrajinka v konflikti mifolohii. By Oksana Zabuzhko». *Slavic Review*. Vol. 68. No. 3. 2009

44. Czech M. Ukraina bez tabu. *Gazeta Wyborcza*. 01.11.2010

45. Gabriela Zapolska – Analiza Moralności Pani Dulskiej. URL: <https://www.studocu.com/pl/document/universytet-opolski/literatura-polska/gabriela-zapolska-opracowanie-tworczosci/118371900> (дата звернення: 29.11.2025)
46. Gabriela Zapolska: A Feminist Voice in Polish Theater and Prose. *POLSKA.FM*. URL: <https://polska.fm/gabriela-zapolska-a-feminist-voice-in-polish-theater-and-prose> (дата звернення: 29.11.2025)
47. Romanets M. Erotic Assemblages: Field Research, Palimpsests, and What Lies Beneath. *Journal of Ukrainian Studies*, vol. 26, 1-2. 2002. С.273-285.
48. Schafhausen N. Zuza Golińska. *Swarm*. URL: https://nicolausschafhausen.com/zuza-golinska-swarm/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 28.11.2025).
49. Sosnowska A. Zuza Golińska. *Secondary Archive*. URL: <https://secondaryarchive.org/artists/zuza-golinska/> (дата звернення: 28.11.2025)
50. Szczepanski, J.A. «Pani Dulska pozytywna?» *Trybuna Ludu*. 1967. 160 с.
51. Weiss Z. Żona, matka, malarka. Irena Weissowa Aneri. URL: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/tworczosc-aneri-irena-weissowa/> (дата звернення: 30.11.2025).
52. Zuza Golińska at KIN. *Art Viewer*. URL: https://artviewer.org/zuza-golinska-at-kin/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 30.11.2025).
53. Zuza Golińska. *Double Q*. URL: https://doubleqgallery.com/artists/82-zuza-golinska/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 30.11.2025)
54. Zuza Golińska. *Kinbrussels*. URL: https://kinbrussels.com/quote/zuza-golinska/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 30.11.2025).