

УДК 75 (438):396

Ніколаєнко Ольга,*кандидат історичних наук, доцент Харківського національного автомобільно-дорожнього університету, м. Харків*

СВЯТІ І ГРІШНИЦІ – ГЕНДЕРНЕ ПРОЧИТАННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ПОЛЬСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

У статті проаналізовано візуальні репрезентації жінок у польському живописі кінця ХІХ – початку ХХ ст. На підставі критичного аналізу, який використовується в гендерній історії та візуальній антропології, зроблені висновки про дихотомічність представлених образів – або святих, або грішниць. Виняток становлять тільки картини, написані польськими художницями.

Ключові слова: *гендерна історія, візуальні джерела, репрезентації, польський живопис.*

Nikolayenko O. Saints and Sinner – gender read female characters in Polish painting of the late XIX - early XX century

The article analyzes women's representations in Polish pictorial art of the late XIX – early XX century. Thereat critical text analysis techniques were applied, which were generally used by gender historians and visual anthropologists. On the whole we can speak about dichotomic women's images in fine art: positive or negative.

Keywords: *gender history, representation, visual sources, Polish fine art.*

Історичні дослідження, як і інші гуманітарні дисципліни, наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. переживають візуальний поворот. Він пов'язаний із використанням в дослідженні візуальних джерел – фільмів, картин, фотографій тощо. Саме ці матеріали почали слугувати вченим – соціологам, антропологам, етнологам – важливим інформаційним джерелом для аналізу соціальної дійсності.

Не залишилась осторонь візуалізації досліджень і історія. Фото-матеріали, кінофільми, плакати стали необхідною складовою істо-

ричних розвідок, а їх аналіз, разом з аналізом усних свідчень, дослідженням фольклору збагатив можливості фахівців.

Особливо важливими візуальні джерела стали для гендерної історії. Становлення гендерних досліджень тісно пов'язано з поширенням ідей фемінізму. Якщо в середині ХХ ст. гендерна історія намагалась дати слово “німій” половині людства, то наприкінці століття дослідниці поставили набагато складніші й актуальніші питання. Американська дослідниця Джоан Скотт у своїй знаменитій статті “Гендер важлива категорія історичного аналізу” формулює поняття гендеру – соціальної конструкції, як первинного способу означування влади [1]. Саме тому завданням гендерної історії сьогодні вважається викриття механізмів диференціації суспільства на підставі приписування категорій за ознакою статі, визначення системи відтворення взаємин патріархату.

Дж. Скотт запропонувала і свою систему історичного аналізу. По-перше, вважає вона, необхідно розглянути ті наявні форми репрезентації жінок, притаманні цьому суспільству у визначений час. Далі потрібно проаналізувати релігійні, педагогічні, юридичні концепції, які визначали поведінку людини як природну, єдину можливу. Наступним етапом повинно стати вивчення функціонування соціальних інституцій та їхньої політики щодо різних статей, і наостанок – власну ідентичність, індивідуальні стратегії людини. Для теми нашого дослідження особливо значущим вважається перша рекомендація – проаналізувати візуальні репрезентації жінок. Оскільки фотографія не була достатньо розповсюдженою наприкінці ХІХ – початку ХХ ст., то звичайно, що візуальним джерелом для аналізу в цей період є живопис.

Жіночі образи в польському художньому мистецтві визначеного періоду стануть основним предметом аналізу в цій статті. Як бачимо, тема велика і, мабуть, не підйомна з погляду мистецтвознавства. Але в наше завдання не входить аналізувати образи жінок, виходячи з того, яке місце займала модель у житті автора, або наскільки і як йому вдалось передати одухотвореність обличчя на портреті. Саме такі питання ставлять собі традиційні мистецтвознавці. Гендерні історики бажають знайти в художніх репрезентаціях інше – віднайти стереотипні образи сприйняття жінок, подивитись, яким чином “чо-

ловічий” погляд маляра на жінку сприяв відтворенню і обґрунтуванню системи домінування однієї статі.

Важливим моментом аналізу повинно стати також порівняння жіночого та чоловічого мистецтва. Ми не будемо звертатися до теми, яку розпочала у своїй статті Лінда Нохлін “Чому не було видатних художниць?” і яка сьогодні залишається актуальною для багатьох феміністок-мистецтвознавців. Разом з тим не можна оминати і тієї різниці, яка притаманна репрезентаціям жінок у польських художників і художниць.

Аналіз візуального тексту відкриває багаті можливості для істориків. Альміра Усманова, філософ, вказує на такі переваги візуального джерела. По-перше, його більша інформативна насиченість стосовно представленості жінок в історії. Якщо офіційна історія багато років не вважала жінок гідними своєї уваги, то іконографія жіночих образів є достатньо репрезентативна. По-друге, візуальне джерело дає альтернативну інтерпретацію дійсності. Письмовий текст репресує значення, бо складається зі слів, що організовані певним порядком, і вибудований за законами жанру. До того ж, самі тексти часто були написані в інтересах певної особи або групи, ставились на службу владі, а отже, не можуть викликати повної довіри. Інформативність візуального джерела при застосуванні критичного аналізу і бажання дізнатись більше, ніж пропонують підручники з історії мистецтва, відкриває можливості пізнати історію більш глибоко. Крім того, візуальні матеріали впливають на візуалізацію пам’яті й історичного мислення. Індивідуальна пам’ять багатьох людей трансформується під впливом побаченого на екрані, виставці, фото, а колективне сприйняття минулого багато в чому залежить від того, наскільки добре воно трансльовано візуально [2].

Польські митці різних жанрів і напрямів уміщали на своїх полотнах жіночі образи. Для теми дослідження важливого значення набувають не тільки жіночі портрети, а й розмаїття представлених в малярстві жіночих образів. Для аналізу були обрані картини польських митців, які розміщені на сайті Галереї польського малярства <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Artists.htm>. Більшість представлених на сайті картин належать до визначеного періоду. Тому в галереї жіночих образів для аналізу обирались найрізноманітніші картини,

які б демонстрували наявні стереотипи, або певним чином могли пояснити їхнє існування та відтворення.

Визначившись з предметом дослідження і перевагами візуальних джерел, необхідно визначити методологію критичного аналізу тексту, в нашому випадку – художнього полотна. Класичним прикладом гендерного аналізу в мистецтвознавстві вважається дослідження Грізельди Поллок. Вона проаналізувала картину В. ван Гога “Селянка, яка нахилилась” так, що змогла охарактеризувати переплетення соціальних і гендерних взаємин, їхні суперечності, що фактично стало внеском у соціальну історію [3]. Не претендуючи на такий високий рівень дослідження, оскільки він включає аналіз і наративів художників, і мистецтвознавчої літератури, і архівних матеріалів, спробуємо зробити первинний аналіз жіночих репрезентацій у польському малярстві з позицій гендерного історика. Основа гендерного погляду в цьому випадку полягає в тому, що потрібно відсторонитись від домінуючої культури, подивитись на неї всупереч стереотипам, що існують [3].

Дослідники Майк Бел і Норман Брайсен радили починати роботу над інтерпретацією художнього образу з визначення позиції дослідника, бо саме по собі “живописне полотно створює чисельні траєкторії сприйняття” [4, с. 533].

Особливість візуального джерела полягає в його подвійності як відображення, з одного боку, так і змістовному посланні – з іншого. Як довільний механізм, репрезентація може нести певне ідеологічне навантаження, розкрити яке і є завданням автора. Саме для цього скористуємося потрійною схемою розвінчання міфу Ролана Барта і методологічними рекомендаціями феміністських дослідниць [5]. В обраних для аналізу і типологізації текстах спочатку спробуємо вербально перефразувати зображуване (дескрипція), потім – проаналізуємо зміст текстових і зображувальних значень (реконструкція), далі – проінтерпретуємо символічне і змістовне тлумачення зображуваного (інтерпретація) [6, с. 222-225].

Як правильно зазначає А. Усманова, ми звикли до дихотомічного представлення жінок: або мова йде про позитивних осіб, які уособлюють ідеали порядності, благочестя, духовності тощо, або ж про порочних, які виступають джерелом бруду, негідності, а отже, і не-

суть відповідальність за це [7]. Разом з тим репрезентація жінок не є настільки статичною, а представлена багатьма різноманітними образами, які й будуть охарактеризовані далі.

Звичайно, що в галереї позитивних образів найперше місце належить образам материнства і зображенням матері Божої як їх іконографічного джерела. Не зупиняючись на жіночих портретах, що мають назву “Портрет матері”, звернемось до зображень жінок, які уособлюють материнство. Як правило, це зображення жінки, яка тримає дитину на руках і захищає її своєю поставою від злого і несправедливого світу. Погляд жінки в таких картинах ніколи не спрямований на глядача – він або повністю зосереджений на дитині, або ж прикутий до якогось центру, який залишається невидимим для глядача.

Особливістю зображень матері є їхній тісний взаємозв’язок з патріотичними настановами. Польща, що втратила незалежність наприкінці XVIII ст., прагнула відродити державність у наступному столітті, підіймаючи національно-визвольні повстання. Образ матері як Батьківщини, яка виховує своїх синів для боротьби і страждає від їх втрати, перекликається з образом Марії, яка оплакує свого сина [8, с. 99]. Прикладом таких зображень є фігури на картинах Т. Аксентовича “Над гробом сина” або А. Гротгера “На попелищі”.

Характерна риса зображуваних жінок у запереченні їх тілесності. Дослідниця Ірена Ковальчик порівнює жіночі образи на французьких полотнах і польських [9]. Якщо французька Революція, піднімаючи прапор, навіть оголила груди в спалаху боротьби, то фігура польської Вітчизни завжди наглухо скута одягом. Отже, звільнення, мрія поляків, йшло врозріз з тілесним визволенням, яке суперечило традиційним уявленням про жінку, її призначення і покликання. Пасивна і скута жінка – Матір, Батьківщина, Полонія зображується з дитиною, як символом свого “природного” призначення і покликання.

Ще один типовий образ виникає на картинах польських малярів кінця XIX ст. – жінка-друг і помічник повстанців. На картині А. Гротгера “Прощання з повстанцем” жінка в чорному вбранні благословляє чоловіка, який опустився перед нею навколішки і заслоняє собою коня, підготовленого для дороги. Ця репрезентація жінки фактично символізує ті риси, якими традиційно наділяється пози-

тивний образ дружини. Погляд у очі чоловіка – вірність і відданість, пряма постать – сила і сміливість [10].

Разом з тим дихотомічність сприйняття жінок у патріархальних суспільствах не викликає заперечень, що й демонструють полотна польських малярів. Крім репрезентацій матерів, вірних дружин, символів Вітчизни, більшість образів прямо протилежного символічного значення. У більшості культур, як зазначають дослідники, жінка співвідноситься з природою, натомість чоловік – з культурою. Ш. Ортнер намагалась відповісти на питання, чому саме такий розподіл функцій притаманний багатьом суспільствам [11]. Згідно з її думкою, дітонародження, плекання дитини, зосередженість на родинних зв'язках, пов'язані з біологічними функціями, спричинили замкненість саме на цих сферах життєдіяльності. Але в мистецтві ця пов'язаність яскраво унаочнюється і можна простежити, яким чином природне єднається з жіночістю.

До нашого завдання входить показ того, як за допомогою певних категорій, порівнянь, символічних образів формується феномен жінки, продукується і відповідно міцно вкорінюється у свідомості за допомогою процесів візуалізації пам'яті.

Репрезентації жінок тісно переплітаються з образами природи – пор року, квітів (В. Подковінський “Конвалія”. Наприклад, жіночі образи використовуються як уособлення весни – однойменні назви мають картини Т. Аксентовича, Я. Малчевського, В. Прушковського. Викликає тільки запитання, чим відрізняється “Весна” Т. Аксентовича від його галереї “рудих”, проникнутих еротизмом і чуттєвістю жіночих образів. Тільки тим, що жінка в ній тримає квітку тюльпана в руці, що уособлює собою весну? Чи замилювання її своїм відображенням у дзеркалі дає привід авторові назвати її весною?

Те ж саме запитання можна поставити і до картини Ю. Брандта “Бабине літо”. На цю пору року вказує лише скошене поле, на якому у еротичній позі чекання зображено пастушку та перебирання дівчиною павутиння. Стадо корів, яке вона пильнує, знаходиться надто далеко, і лише собака стежить за ним, давши можливість господарці перепочити і віддатись мріям.

Але знов-таки ми маємо справу із суто чоловічим поглядом на жінку, в цьому випадку – селянку. Г. Поллок довела, що погляд ху-

дожника завжди гендерно і класово обумовлений. У випадку з цією картиною ми бачимо погляд людини – чоловіка, аристократа на жінку з низів суспільства. Автор воліє бачити її чуттєвою, розслабленою, замріяною, безтурботною. Однак ми знаємо, що селянське життя сповнене виснажливої праці і за хвилинку відпочинку дівчина може поплатитись довгою біганиною за тваринами, що відбилися від стада. Але цей факт залишається поза увагою як маляра, так і його глядачів.

Повертаючись, до картини Т. Аксентовича потрібно розшифрувати ще одну її деталь, а саме момент споглядання свого відображення в дзеркалі. Такий самий мотив використаний і в інших жіночих портретах – В. Слевінського “Та, що розчісується” та Г. Гвоздецького “Жінка перед дзеркалом”. Мистецтвознавець Дж. Бергер влучно пояснив розповсюдженість цього елемента на полотнах художників. Відображаючи погляд суб’єкта-чоловіка на об’єкт своїх тілесних задовольень, художник одночасно виправдовує себе, вкладаючи в руки жінки люстерко і називаючи картину “Тонор” [7]. Задоволення від споглядання оголеного жіночого тіла демонструє вуайєристську насолоду чоловіка художника.

Інший варіант спорідненості з природою представляють картини, що зображують жінок – героїнь різноманітних античних міфів – німф, медуз, русалок, вакханок. Такі героїні еротичні, вони обіцяють насолоду, виступаючи уособленням гріховності [12]. “Медуза” Ю. Мехоффера – яскравий приклад фатальної жінки, в якій лише при уважному погляді можна додивитись на голові змії. Її погляд зачаровує і сковує, риси її обличчя ідеальні, а постать владна і самовпевнена. Таке уявлення про жінку свідчить про страх її влади, про небезпеку, яку вона може собою являти. Ототожнення з природою, яку чоловік підкорює культурі, виявляється в цих картинах беззаперечним доказом того, що природне начало може бути і небезпечним, а отже, обґрунтовує право чоловіка на його приборкання.

Ще більшою мірою небезпека походить від згуртування цих природних сил. Картини Я. Малчевського “Русалки”, В. Прушковського “Водяні німфи”, К. Сіхульського “Вакханалія” показують неприборканість “тваринного” жіночого начала і ті наслідки, які воно може мати для чоловіка. Антрополог М. Цимбаліст-Росальдо на підставі

багатьох антропологічних досліджень довела, що чоловіки з хвилюванням ставляться до публічних жіночих зібрань, оскільки ті піддають сумніву природність сімейного покликання жінки і становлять небезпеку чоловічому пануванню в публічному просторі [10].

Ще одного висновок можна дійти, споглядаючи наведені вище картини. У картині Я. Малчевського “Русалки” ми бачимо, що купа жінок, одягнених у білі туніки, лежать у різноманітних позах на поверхні води. На передньому плані – залоскотаний, нерухомий чоловік. Білий колір жіночого одягу, символ невинності, тут суперечить сутності русалок, які несуть загрозу. Оманливість жіночого світу виражається ще й в зображенні водної поверхні. Саме водяні брижі створюють мерехтіння в очах і надають розуміння непевності, обману зображуваного світу, яку несуть його агенти – русалки [13]. Отже, оманливість жіночого світу доводиться декількома мистецькими засобами – як оманливість кольору одягу, як оманливість площини картини, як символічний жадливий наслідок.

Крім наведених образів, не можна обійти і репрезентації жіночого мистецтва. У цей період найбільш відомими польськими художницями були Ольга Бознанська і Анна Білінська-Богданович. Варто порівняти їхні жіночі образи з тими, які репрезентують чоловіки.

Жіночі портрети О. Бознанської достатньо різноманітні. Але варто зазначити, що жінки на них відрізняються різноманітністю. Тобто авторка не зображує рокових жінок чи світських леді, вона репрезентує їх такими, якими бачить. Скажімо, один із “Портретів жінки” представляє повну жінку середнього віку в кольоровій сукні зі складеними на колінах руками і напіввідкритим ротом.

Антиеротичність цього образу очевидна – повнота жінки, різні, не підібрані за вимогами смаку сукня і спідниця, винувато і нескладно зображені руки, які начебто не знайдуть собі застосування, рот, відкритий чи від позіхання, чи від того, що вона щось говорить. Всі ці риси начебто не подобають жінці, не личать їй, не прикрашають. Саме це робить жіночий портрет життєвим. Реалізм живопису для художниці не в показі символічної бідності або нещастя, що передається знову ж таки жіночими образами, а в показі їх різноманітності.

Заслуговує на увагу ще одна картина художниці – “Квіткарки”, що зображує дівчат, які роблять бутоньєрки. Без зайвого ореолу

романтизму професії і без щемного жалю з приводу використання дитячої праці, художниця зображує монотонність роботи дівчат. Ця монотонність написана на обличчях трудівниць і підкреслюється сірістю кімнати. Художниця начебто розвінчує міф про порівняння жінки з квітучою рослиною, а показом того, як робляться чарівні букети, начебто натякає на те, як створюється це порівняння і що за ним криється.

Вагомою особливістю вирізняється мистецтво жінок – тільки на автопортретах двох художниць ми побачимо прямий погляд в очі глядачам. Особливо демонстративним він є на автопортретах А. Білінської-Богданович, де вона зображує себе з палітрою в руках. Ця палітра наче її зброя, що є і захистом від звинувачень у сміливості погляду, і маніфестом, який утверджує її право на нього. Зображені жінки не дивляться в сторону, не ховають очі, не підносять їх догори – вони дивляться на глядача, і вже той стає об'єктом споглядання. Цей погляд є демонстрацією свого права, права художниці, але збігається і з утвердженням права жінки на свій погляд, і в цьому сенсі ці автопортрети є маніфестом боротьби жінки за право бути рівноправним з чоловіком як суб'єктом.

Гендерне прочитання репрезентацій жінок у польському малярстві дає уявлення про те, яким чином засобами мистецтва формувалось, закріплювалось і відтворювалось уявлення про жінку, її тілесність, сутність, покликання тощо. З погляду чоловіків художників перед нами вимальовуються дихотомічні образи жінок, які демонструють панівний дискурс, що бачить жінку святою або ж грішницею. Тільки жіноче мистецтво демонструє розмаїтість категорії “жінки” і, по суті, стверджує право жінки не відповідати тим образам, які міцно утверджує чоловіче мистецтво.

Список використаної літератури:

1. Дж. Скотт Гендер: полезная категория исторического анализа // Введение в гендерные исследования / Под ред. С. Жеребкина. – Ч. 2: Хрестоматия. – Х., СПб, 2001. – С. 405-436.
2. Усманова А. “Визуальный поворот” и гендерная история // Гендерные исследования. – № 4. – Х., 2000. – С.149-176.
3. Поллок Г. Созерцающая историю искусства: видение, позиция и власть // Введение в гендерные исследования / Под ред. С. Жеребкина. – Ч. 2 : Хрестоматия. – Х., Спб. Алетейя, 2001. – С. 718-737.

4. Бел М., Брайсен Н. Семиотика искусствознания // Вопросы искусствознания. – М., 1996. – № 2.
5. Барт Р. Миф сегодня // Р. Барт Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М, 1994. – С. 72-130.
6. Мещеркина Е. Ю. Феминистский подход к интерпретации качественных данных: методы анализа текста, интеракции и изображения // Введение в гендерные исследования / под ред. И. Жеребкиной. – Ч. 1. – Спб., 2001. – С. 197- 237.
7. Усанова А Женщины и искусство: политики и репрезентации // Введение в гендерные исследования / под ред. И. Жеребкиной. – Ч. 1. – Спб., 2001. – С. 665-692.
8. Janion M. Kobiety i duch innocsi. – Warszawa, 1996.
9. Kowalczyk, I. Matka-Polka kontra supermatka? // Czas Kultury. – Poznan, 2003. – № 5 (113) – S. 11-19.
10. Цимбаліст-Росальдо. Жінки, культура, суспільство // Гендерний підхід: історія, культура, суспільство / за. ред. Л. Гентош, О. Кісь. – Львів, 2003. – С. 111-133.
11. Ш. Ортнер. Чи співвідноситься жіноче з чоловічим як природа з культурою // Гендерний підхід: історія, культура, суспільство / за. ред. Л. Гентош, О. Кісь. – Львів, 2003. – С. 133-150.
12. Organisty A. Metafora I mit. Motywy literackie I historyczne w sztuce polskiej przelomu XIX I XX wieku. – <http://www.tallinn.polemb.net/index.php?document=203>.
13. Молок Н. Ю. Качели Фрагонара. Вуайеризм и реформа видения в эпоху Просвещения // Из истории классического искусства Запада. – М., 2003. – С. 166-173.