

*The aim* of the article is to show that the sets 40 and 10, which are found on archaeological artifacts and ornaments of folk towels, indicate a woman's pregnancy cycle.

*Research methodology.* In the process of research, the author was guided by the idea of the German mathematician G. Cantor, according to which, sets precede numbers in the history of mankind. Primitive people could operate with large quantities, using sets (groups of signs of various kinds) to understand them. Herewith they did not have numbers (number series) for their designation.

*Result.* There are sets of signs that transmit the woman's pregnancy cycle (280 days) on archaeological artifacts. An example of such an artifact is the Paleolithic bracelet from Mezin (Chernihiv region) (fig. 1), on which 280 chevrons are applied. The relevant set can also be seen on the towel from Podillia ((fig.2). But these are the only facts indicating the pregnancy cycle by such large sets. In all other cases, the great sets were replaced by proportionally smaller sets. The pregnancy cycle was indicated by sets  $40 = (280 : 7)$  and  $10 = (280 : 28)$ , which replaced by the set of 280. Fig. 4-12 shows examples of archaeological artifacts and ornaments of towels on which sets 40 and 10 are present. Unfortunately, modern scientists have not realized the fact of replacing.

*Novelty.* The idea of replacing the set of 280 with sets of 40 and 10 revealed the semantics of these last sets on archaeological artifacts and ornaments of towels of Podillia.

*The practical significance.* The idea of replacing great sets with proportionally smaller ones is the key to penetrating the semantics of other sets that were formed in this way. Due to this, many sets were identified.

*Key words:* sets on archaeological artifacts, sets that transmit woman's pregnancy.

Надійшла до редакції 27.05.2020 р.

УДК 130.2:7.041:7.044

### ФЕНОМЕН ЖІНОЧОГО МИСТЕЦТВА АРТЕМІЗІЇ ДЖЕНТІЛЕСКІ У РАНЬОМОДЕРНИЙ ПЕРІОД ІТАЛІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

**Гончарова Олена Миколаївна** – доктор культурології, професор,  
професор кафедри музеєзнавства та експертизи історико-культурних цінностей,  
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна  
<http://orcid.org/0000-0002-8649-9361>  
Researcher ID: F-6473-2015  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.355>  
o.m\_goncharova@yahoo.com

На основі антропоцентричного підходу до аналізу візуальних самопрезентацій А. Джентілескі у творах живопису представлено художню творчість як феномен ранньомодерного періоду італійської культури як самооб'єктивації мисткині, що, породжуючи нову культурну реальність, виступають водночас засобами пізнання сутності людини. При написанні статті використано принципи і методи філософсько-антропологічного дослідження у поєднанні з хронологічним, іконографічним і образно-стилістичним методами. З поміж філософсько-антропологічних використовувався принцип антропологічної редукції, керуючись яким аналізувалась творчість А. Джентілескі як її само об'єктивація, принцип екстраполяції окремого факту життя художниці та антропологічної інтерпретації еволюції творчості, коли кризь низку хронологічно послідовних творів як образних об'єктивацій, здійснюється спроба пізнання їхнього творця. Іконографічні та образно-стилістичні методи (прийоми композиції, сюжети, колористичні характеристики) – при аналізі художнього відеоряду: автопортретів, алегорій і сюжетних картин. Аналітична робота здійснювалась поетапно як перехід від іконографічної інтерпретації картини з поступовою елімінацією художньо-стильових характеристик як позаантропологічних культурних констант із подальшою антропологічною редукцією культурного образу. Наукова новизна полягає в авторській методиці аналізу творів візуального (образотворчого) мистецтва з точки зору антропоцентричного підходу, а також у розгляді художньої творчості А. Джентілескі як її самооб'єктивацій, що породжуючи нову культурну реальність, виступають, водночас, засобами пізнання сутності людини. Творчість А. Джентілескі в діахронічному розгортанні можна розглядати як феномен ранньомодерного періоду італійської культури, як самооб'єктивацію художниці, в якій простежується еволюція самовиявлення від особистості з традиційним самосприйняттям за соціальними гендерними стереотипами (1610 р.) до феномену особистого життя, який визначатиме подальшу еволюцію її самоідентифікування (згвалтування 1611 р.) та викорінення почуття сорому через віртуальну помсту (самовиявлення в циклі Юдиф), каяття (цикл Марії Магдалини), провини (цикл Лукреції) та формування складової ідентичності художниці як звільнення від соціальних гендерних забобонів і стереотипів щодо соціально приписаних жінці ролей і стандартів поведінки (цикл Сусанни).

*Ключові слова:* А. Джентілескі, самооб'єктивація художника, візуальні самопрезентації в творах живопису, антропоцентричний підхід, людина, принцип антропологічної редукції, органон-принцип, антропологічної інтерпретації, принцип «відкритого питання», феномен, жіноче мистецтво, ранньомодерний період, італійська культура.

**Актуальність дослідження.** Творчість італійської художниці XVII ст. Артемізії Джентілескі (1593–1652/3 рр.) у зарубіжному мистецтвознавстві та історії культури останніми десятиліттями стала об'єктом чималої кількості досліджень. У монографіях, статтях, дисертаційних роботах, присвячених цій непересічній жінці – першій членкині І Флорентійської академії мистецтв, досліджувались історія її життя та творчість [2–8, 10–16, 18–19]. На основі біографії художниці написано романи і відзняті кінофільми. Інтенсивність публікацій дозволила вести мову про своєрідне перевідкриття – через майже три століття – її творчості.

Феномен жіночого мистецтва А. Джентілескі у ранньомодерний період італійської культури привернув до себе увагу мистецтвознавців лише наприкінці XX ст. Поштовхом стала стаття американського мистецтвознавця Лінди Нохлін «*Why Have There Been No Great Women Artists?*», надрукована 1971 р. у журналі «*Art News*». Формулюючи власні відповіді на поставлене запитання, Л. Нохлін зазначала, що основними факторами, на її думку, було обмеження жінок у доступі до мистецької освіти у тій мірі, яка була звичною для чоловіків, та суспільні стереотипи маскулінного суспільства [16].

Аналізувалась її творчість із позицій техніки письма, в контексті творчості караваджистів, ренесансної та барокової стилістики [2–8], атрибуції в контексті біографічних даних [4; 5; 11–12, 14–16, 18] (наприклад, присвяті окремих картин Г. Галілею, з яким А. Джентілескі була добре знайома і активно листувалася [18, 130].

За останні десятиліття виявлено, як вважає американський мистецтвознавець М. Гаррард, що жінки ранньомодерного періоду італійської культури володіли значними культурними агенціями як художники, меценати, так і споживачі мистецтва. Їхні досягнення та діяльність нині посідають чільне місце поруч із чоловіками, які раніше представляли культуру і мистецтво загалом [12; 7].

Компаративний аналіз, проведений Ліаною де Джироламі Чейні, засвідчує, що у картинах чоловіків і жінок-художників тієї епохи: 1) немає відмінностей між жіночим і чоловічим творчим розумом; 2) у жіночих картинах є різні теми, які не трапляються в картинах чоловіків, з точки зору материнства, абортів та аспектів пубертатної трансформації [13; 1].

Проте на думку Е. Кроппер, жіноче мистецтво неминуче відрізнялося від чоловічого, оскільки статі соціалізовані до різних вражень у світі [8; 263].

У дисертації італійського мистецтвознавця Р. Л. Робінсон зауважується, що жіночий ідеал, характерний для періодів Ренесансу та Бароко, частково є безпосереднім відображенням ідеалу, виробленого в практиці живопису автопортрету першими видатними художницями цих періодів [18; 17].

Творчість А. Джентілескі була предметом аналізу з позицій фемінізму [3] і психоаналізу [19], що пояснюється особливостями біографії художниці: її згвалтуванням А. Тассі, що припадає на 6 травня 1611 р., коли Артемізії було 17 років, і публічний розголос та суд із 2 березня по 28 листопада 1612 р.

Архівні дані стосовно перебігу судового процесу над Тассі вивчено і частково опубліковано М. Гаррард, яка здійснила їх переклад англійською мовою [10; 11]. Також архівні судові документи, зібрані П. Кавацціні, досліджено та опубліковано Метрополітен музеєм у співпраці з Йельським університетом у 2001 р. [7; 432–444]. За таких обставин цілком логічно, що психоаналіз робив наголос на сексуальному як підвалинах її творчості, а фемінізм – на гендерних характеристиках суспільства, до якого належала Артемізія і які вплинули на її творчість.

Якщо в першому випадку маємо редукцію творчості до підсвідомого, то в другому – перед нами, безперечно, різновид соціологічного підходу. Обидва, як уявляється, призводять до дещо однобічного трактування творчості художниці, зводячи деякі сюжети до одного феномену її життя, котрий розглядається як незмінна детермінанта її самоідентичності.

На відміну від попередніх антропологічний аналіз виходить з антропологічного редукціонізму, коли за вирахуванням означених вище наративів вбачається можливим виявити самоідентичність митця та її еволюцію, зважаючи на те, що візуальні об'єктивації художниці – це не лише результат дії за принципом стимул – реакція (згвалтування – реакція на нього), а виявлення особистості, що пізнає себе такою, яку можна було б ототожнити із своєю «самістю».

Виходимо з тієї установки, що кожен твір А. Джентілескі у тій чи іншій мірі є її самооб'єктивацією і тому аналіз візуальних самопрезентацій у творах живопису в діахронічному вимірі, що здійснюється за принципом антропологічної редукції, дозволяє простежити еволюцію самоідентичності художниці.

**Мета статті** – на основі антропоцентричного підходу до аналізу візуальних самопрезентацій А. Джентілескі у творах живопису представити її художню творчість як самооб'єктивації митця і феномен ранньомодерного періоду італійської культури.

**Методологія.** При написанні статті використано принципи і методи філософсько-антропологічного дослідження у поєднанні з біографічним, історико-порівняльним, хронологічним, іконографічним та образно-стилістичним методами.

З поміж філософсько-антропологічних використовувався принцип антропологічної редукції, керуючись яким аналізувалась творчість А. Джентілескі як її самооб'єктивація, принцип екстраполяції окремого факту життя художниці на інтерпретацію її творчості та принцип антропологічної інтерпретації еволюції творчості, коли через низку хронологічно послідовних творів як образних об'єктивацій, здійснювалась спроба пізнання їхнього творця.

Біографічний метод застосовувався при роботі з даними про життя художниці, іконографічні та образно-стилістичні методи (прийоми композиції, сюжети, колористичні характеристики) – при аналізі художнього відеоряду та його класифікаціях.

Аналітична робота здійснювалась поетапно як перехід від іконографічної і образно-стилістичної інтерпретації картини з поступовою елімінацією художньо-стильових характеристик як позаантропологічних культурних констант із подальшою антропологічною редукцією образу в італійській культурі.

**Виклад основного матеріалу.** Виходячи з теоретико-методологічної установки філософської антропології, що творчість завжди можна розглядати у безпосередньому зв'язку з сутністю людини загалом («Що пізнаємо з цих творінь про їхнього творця?») [1; 105] спробуємо крізь аналіз творчості побачити еволюцію цієї сутності, враховуючи інколи виключну роль окремих феноменів життя митця, які «можна розглядати у безпосередньому зв'язку з сутністю людини» [1; 107].

Таким фактом життя італійської художниці XVII ст., першої жінки, прийнятої до членів Академії мистецтв у Флоренції А. Джентілескі (1593–1653 рр.), безперечно є драматична історія її зґвалтування у 1611 р. А. Тассі, художником, що входив до кола колег її батька – відомого художника-караваджиста О. Джентілескі. Під час суду над Тассі у березні – листопаді 1612 р. виявлено, що А. Тассі і К. Куорлі планували проникнення до будинку Джентілескі, коли її батька Ораціо там не було, і встановлено факт зґвалтування дівчини.

Покази самої Артемізії про насильницьку дефлорацію з боку Тассі надано під тортурами. Для того, аби довести, що вона говорить правду, її було піддано тортурам за допомогою т.зв. сібілли – гвинта із закріпленими на ньому мотузками, якими було зв'язано пальці рук Артемізії. Під час тортур мотузки намотувалися на гвинт все сильніше, натягуючи і виламуючи пальці. Артемізія витримала всі тортури, під час яких кілька разів говорила: «Це правда», відповідаючи на запитання, чи гвалтував її Тассі. Важко уявити, якою була біль від цих тортур, відомо, що вони істотно пошкодили її руки. Але моральний біль від публічного приниження від її кривдника та самого судового процесу був незрівнянно більшим [7; 432]. Тассі засудили до вигнання з Риму. Хоча судом було запропоновано й альтернативний варіант покарання у вигляді 5 років виправних важких робіт. Проте Тассі обрав вигнання з Риму [7; 444].

Навіть якщо б цей факт був невідомим, аналіз творів художниці дозволив би припустити, що картини з повторюваним сюжетом (назвемо їх для цієї статті «лінійками») – з'явилися не лише на замовлення, а є формою самооб'єктивації авторки, а їх персонажі виступають образними носіями самоідентифікації художниці.

Перша «лінійка» – це п'ять картин (ще одна немає однозначної атрибуції) на біблійний сюжет про Юдиф і Олоферна: «Юдиф обезголовлює Олоферна» (1612 р.) у неаполітанському Каподімонте, «Юдиф та її служниця» (1613-1614 рр.), що знаходиться у флорентійському Палаццо Пітті, «Юдиф обезголовлює Олоферна» (1620 р.) у флорентійському Уффіці, «Юдиф та її служниця з головою Олоферна» (1625 р.) у Детройтському інституті мистецтв, Детройт, США, «Юдиф та її служниця Абра з головою Олоферна» (1650 р.) – Каподімонте.

Дві з них – 1612 р. і 1620 р. – змальовують сам процес відсічення голови Олоферна, три інші – момент одразу після цієї кривавої події.

Більшість дослідників трактують картини цього циклу як вияв антимаскулінної позиції художниці, як символізацію мотиву жіночої помсти чоловікам. На відміну від біблійного переказу, згідно з яким жінка мстить не за себе, свою честь та гідність, а за інтереси свого народу, а вбивство чоловіка – це не акт помсти як її особистому кривднику, а знищення державного або етнічного ворога. За часів європейського середньовіччя цей сюжет узагалі трактувався скоріше символічно, аніж буквально: як перемога моральної праведності над хиттю.

У картині «Юдиф обезголовлює Олоферна» 1612 р. особисте забарвлення та актуальність для художниці цієї першої версії картини, що зберігається в неаполітанському Каподімонте, виглядають очевидними (картина написана щойно після процесу або ще під час процесу над Тассі). Юдиф рішуче і навіть спокійно мечем відрізає голову Олоферна, тримати якого допомагає її служниця, чия сукня

червоного кольору створює тривожний контраст із синьою сукнею своєї господині. Кров із шії Олоферна стікає на біле простирadlo ліжка, на якому смерть застала сплячого чоловіка. Р. Л. Робінсон звертає увагу на недосвідченість художниці, яка проявляється навіть в елементах наративу, помітних у жанровій сцені. Композиція виявляє відчутну фізичну недосвідченість жінки у поводженні зі зброєю [18; 151].

Другий варіант картини із збереженням тієї ж композиції, але з трохи зміненим моделюванням образу головної героїні та іншим колористичним рішенням і значно більш «кривавим» натуралізмом, написано 1620 р. (Уффіці, Флоренція). Колорит на відміну від, умовно кажучи, трагічного (сукня героїні насиченого синього кольору, червона сукня служниці, коричневе тло) першої картини змінюється на яскравий і майже святковий: золотисте плаття Юдифі, світлого оливкового кольору сукня служниці, білі подушки і простирadla, яскраво червона ковдра, якою прикритий Олоферн, кров якого вже не лише стікає по простирadлах, а пружним струменем б'є у різні боки.

Це – апофеоз помсти, тому це радість і майже свято. (Що підводить до думки, що й через вісім років жага помсти у художниці не згасла). Святковий характер події підкреслює навіть золотий браслет на руці Юдифі, обличчя якої на відміну від першої картини, набуває більш зосередженого виразу разом із подібністю до обличчя самої художниці.

Золотистий атлас плаття Юдифі на другій картині додатково персоналізує саму Артемізію: у платті золотистого кольору вона зображена на портреті С. Вуе (1625 р.), що знаходиться у приватній колекції. Схожим чином Артемізія представлена в образі Марії Магдалини: «Автопортрет в образі Марії Магдалини» (1620 р., Палаццо Пітті) і «Марія Магдалина в образі меланхолії» (1621 р., Кафедральний собор Севільї). А також в образі «Свята Цецілія Римська» (1621 р., римська галерея Спада) і образі «Свята Катерина Олександрійська» (1620 р., Художній музей Ель-Пасо, США).

Золотистий атлас у вигляді шарфа, перекинутого через плече, має місце і в автопортреті художниці 1637 р. (Національна галерея сучасного мистецтва у Римі). Він присутній ще у двох варіантах Юдифі: 1625 р. (Детройтський інститут мистецтв) і 1650 р. (Каподімонте).

Цей варіант – коли закарбовано момент відсікання голови Олоферна, – в живописі трапляється рідко. Предтечею можна вважати картину Караваджо з однойменною назвою і схожим композиційним рішенням (1598–1599 рр., Національна галерея античного мистецтва у Римі). Безперечно з цим шедевром улюбленого майстра, який ще під час навчання Артемізії відвідував її батька, вона була знайома.

Зазвичай же для зображення обирався момент після відрізання голови Олоферна. Саме так представлена Юдиф у Джорджоне, Боттічеллі, Мантенья, Кристофано Аллорі, Рубенса, Клімта. Або до моменту відсікання – «Юдиф» та «Юдиф і Олоферн» Франца фон Штука.

Картини А. Джентілескі прикрашають зали провідних музеїв світу, а також є гордістю приватних зібрань. Так, у колекції Уффіці у Флоренції перебуває 4 картини: «Юдиф обезголовлює Олоферна» (1620 р., інв. 1890 ном. 1567, у колекції з 1744 р.) (Рис. 2); «Мадонна з немовлям» (інв. 1890 ном. 2129, у колекції з 1773 р., нині перебуває у Палаці Пітті); «Св. Катерина Олександрійська» (інв. 1890 ном. 8032, перебувала у Церкві монастиря Сан-Ніколо-ді-Кафаджо, у галереї Академії, Флоренція, в колекції Уффіці з 1973 р.); «Мінерва» (інв. 1890 ном. 8557, в колекції з 1926 р., 1951-1954, 1976 р., з 2012 р., нині – в Генеральній прокуратурі Республіки) [17].

Композиції сюжету постфактум у творчості А. Джентілескі також представлено: перший варіант написано майже одразу після процесу, але після «кривавого» варіанту 1612 р. Це картина «Юдиф та її служниця» (1613–614 рр.), що знаходиться у флорентійському Палаццо Пітті.

За десять років слідує «Юдиф та її служниця з головою Олоферна» (1625 р.) – Детройтський інститут мистецтв, а у 1650 р. – «Юдиф та її служниця Абра з головою Олоферна» (1650 р.) – Каподімонте. Отже, до 1650 р. тема помсти не покидає Артемізію, хоча, зважаючи на відсутність відтворення «кривавої» варіації сюжету, схоже, поступово позбавляється своєї гостроти.

Тема жіночої помсти чоловіку представлена також картиною «Іаліль і Сісара» (1620 р.), що зберігається у Музеї образотворчого мистецтва у Будапешті. Знов, як і в Юдифі, біблійний сюжет набуває особистісно забарвлених рис, а тема жіночого подвигу заради свого народу виходить «за рамки» картини.

До цієї «лінійки» можна також віднести картини на інші схожі біблійні сюжети: «Саломея з головою Іоанна Хрестителя» (1615 р.), Національна галерея Угорщини, Будапешт (красномовним є рік її написання) і «Самсон і Даліла» (1638 р.), Художній музей Коламбуса, США.

Поряд із цим циклом кількісно не меншу «лінійку» представлено роботами, що об'єктивують інший бік «самоті» художниці. Той, що можна визначити як жертвенний. Це сторона самоідентичності Артемізії, що ототожнює її із жертвою сексуального насильства.

Це, передусім, чотири картини на біблійний сюжет «Сусанна і старці»: «Сусанна і старці» (1610 р.) (замок Шонборнів Вайзенштайну, Поммерсфелден, Німеччина), «Сусанна і старці» 1622 р. (Стемфорд,

Лінкольншир, Сполучене королівство Великої Британії), «Сусанна і старці» 1649 р. (Моравська галерея у Брно, Чехія) і «Сусанна і старці» 1652 р. (Національна пінакотека у Болоньї, Італія).

Це – біблійний сюжет на тему залицання старців до добродешної жінки, яку вони ж обмовили, через що їй були готові стратити. На щастя, Сусанну було виправдано за допомогою пророка Даниїла. Традиційно сюжет трактується як сором'язливість і слабкість жінки перед чоловіками, а її врятування, що залежить не від неї, а від іншого чоловіка – «залишається за кадром».

Аналіз «сусанн» Артемізії в хронологічному порядку дозволяє виявити еволюцію особистості художниці в напрямі підвищення її самооцінки. Сусанна 1610 р. сповнена сорому. Її поза свідчить про намагання максимально закрити наготу від очей знахобних старців: фігура зігнута майже у коло, а обличчя виражає муку, яка породжена відчуттям сорому і страху (*Рис. 1*). Сусанна на картині 1622 р. також закрити, але коло розімкнуте: її голова піднята, хоча обличчя зберігає вираз муки. Сусанна 1649 р. уже активно діє: вона відштовхує від себе нахобного старця. Її фігура у три чверті розгорнута до кривдників і вона не обтяжує себе тим, що має приховувати свою наготу. Обличчя виражає скоріше огиду і гнів, аніж сором'язливість. Сусанна на картині 1652 р. повністю розгорнута тілом до старців, а ліва рука її піднята на рівень їхніх облич так, ніби вона готова їх відштовхнути. На її обличчі немає жодної муки сорому, скоріше гнів і обурення. Ця Сусанна вже не соромиться і готова фізично стати на свій захист.

На зазначених картинах еволюціонує не лише семантика зображення самої Сусанни, змінюється семантика композиції в цілому. Якщо у першій картині чоловіки нависають над Сусанною, що є просторовою ознакою домінування, то у останній – фігура Сусанни знаходиться майже на одному рівні з ними, зменшуючи їхнє домінування.

Протягом сорока двох років сюжет Сусанни і старців відтворюється художницею, постійно модифікуючись у такий спосіб, що дає підстави стверджувати: еволюція композиції картин і трактування пози героїні об'єктивує позбування Артемізією психотравми, подолання сорому і страху як таких, що стають зовнішніми до її самості, а отже, звільнення від них.

Крім чотирьох картин «Сусанна і старці» до умовно «жертвених» слід віднести «Автопортрет у вигляді Св. Катерини» (1615–1617 рр.) у Національній галереї Лондона, Великобританія (картина придбана за 2 млн. 360 тис. євро у французького аукціонного дому «Друо» 19 грудня 2017 р. антикварами М. Воена та Ф. Моретті) [9] (*Рис. 3*), «Автопортрет в образі Святої Катерини Олександрійської» (1618–1619 рр.) в Уффіці, і «Автопортрет в образі «Мучениці» (1615 р.) у приватній колекції, Нью-Йорк.

Автопортрет є самопрезентацією художника, тому він потенційно найбільш інформативний щодо особистості митця. Втім, як будь-яка самопрезентація, автопортрет містить значний соціальний шар, що відображає, зокрема переломлення через самосвідомість автора, соціальних ажитаций, оцінок, конкретно-історичних уявлень про статусність професії і соціальний статус людини загалом.

Названі автопортрети А. Джентілескі написані в перші роки після екзистенційної події в житті художниці, якою було звалтування і судовий процес. У них домінує мотив мучеництва, про що свідчать самі назви, – відображення власних почуттів, що терзали молоду жінку у той період.

Крім заявлених автопортретів, художниця зображувала себе в якості окремих персонажів картин на біблійні теми. Очевидність Артемізії як моделі кількох її картин легко підтверджується подібністю із заявленими автопортретами та встановлюється порівнянням із портретом А. Джентілескі (1625 р.), який належить пензлю С. Вуе (знаходиться у приватній колекції).

Сюжети, техніка, композиція, колористика – це здебільшого зовнішні по відношенню до митця складові творчості. Навіть індивідуальна техніка відображає загальний рівень поширених на певний історичний момент прийомів живописного письма. Так стилістика бароко виявила себе в роботах А. Джентілескі передусім у характері освітлення, колористиці, а також у складних ракурсах, як наприклад в «Автопортреті у вигляді алегорії живопису» 1638–1639 рр., що зберігається у Британському королівському зібранні (*Рис. 4*).

Про цей автопортрет український мистецтвознавець Ю. Романенкова пише, що він «цікавий не палітрою (у цьому відношенні немає нічого незвичного – все та ж похмура лаконічність впливу Караваджо, домінування «кольорів землі»). Іконографічно він теж типовий – знову бачимо художницю з палітрою та пензлями перед полотном. Але привертає увагу не зовсім звичне композиційне рішення. Жіноча постать подана в досить складному ракурсі, як це зустрічалося згодом у Я. Тінторетто чи П. Веронезе. Така риса притаманна картинам маньєризму, в дусі якого виховувалася А. Джентілескі, і психологічна насиченість цієї роботи теж близька маньєристичним творам» [2; 114-115].

Як зазначає Ю. Романенкова, лише А. Джентілескі змогла «зробити автопортрет, маньєристичним за всіма ознаками, навіть уже не суто маньєристичним, а протобароковим, оскільки до «чистого» бароко її роботи віднести також складно, не зважаючи на те, що всю її творчість зазвичай хронологічно відносять уже до бароко. Автопортрети – найвагомий доробок Артемізії, саме в них вона проходить помітну еволюцію

трактування психологічної характеристики. Автобіографічність багатьох її робіт носила трагічний відбиток, найхарактернішим прикладом чого може виступити «Автопортрет у вигляді мучениці» (1615 р.) [2; 114].

Крім автопортретів, образ художниці легко впізнати в картинах «Марія Магдалена» (1620 р.) Палаццо Пітті, «Марія Магдалена в екстазі» (1613 р. або 1620 р.) у приватній колекції, «Св. Марія Магдалена як меланхолія» (1622 р.) у Кафедральному соборі в Севільї, «Марія Магдалена, що кається» (1627 р.) у музеї Корреале, «Марія Магдалена» (1630 р.) у Королівському палаці у Неаполі.

Артемізія тривалий час жила і працювала у Неаполі, де і померла у 1652, або 1653 р. Була похована на цвинтарі церкви Сан Джованні деї Фіорентіні (Св. Іоанна Хрестителя, побудована 1461 р.) у Неаполі. На надгробному камені художниці було написано «Heic Artemisia» – «Я ось тут – Артемізія». (Церква і цвинтар у районі Carita знесені у 1953 р. хунтою Ахілла Лауро. Могила А. Джентілескі, на жаль, не збереглася. – О.Г.).

Упродовж життя і творчості художниці жага помсти змінюється на почуття сорому і провини, яке згодом трансформується у каяття.

Мотив Марії Магдалени – це мотив каяття, і він інтенсивно об'єктивується протягом двох десятиліть після горезвісних подій в житті художниці. Ця тема свідчить, що поряд із мотивом помсти (семантика образу Юдифі як покарання чоловіка), в свідомості Артемізії не менше значення належить мотиву покаяння (семантика образу Марії Магдалени як розкаяння самої жінки).

Мотив провини об'єктивовано в образах Лукреції, в яких знов-таки не складно впізнати саму Артемізію: «Лукреція» (1620 р.) у Палаццо Катанео-Адорно, «Лукреція» (1642 р., написано Артемізією разом із Массімо Станціоне) у Каподімонте, «Згвалтування Лукреції» (1645 р.) у Новому палаці у Потсдамі – це символізація ще одного почуття, що могло виникнути у посттравматичному комплексі Артемізії Джентілескі. Лукреція (семантика образу Лукреції як покарання самої жінки) – символ спокути за гріх, ініціатором якого жінка не була. Водночас – це переломлення в самоусвідомленні художниці соціально нав'язаного оціночного стереотипу. Однак, якщо дві перші картини подають образ Лукреції, яка за мить покінчить життя самогубством заради відновлення свого доброго імені, то варіант 1645 р. написаний на сюжет самого згвалтування, підкреслюючи невинуватість жінки і перекладаючи соціальний осуд на чоловіка.

Усі розглянуті лінії художньої об'єктивації особистості А. Джентілескі можна вважати віхами у трансформації її антропологічної сутності, вони уособлюють поступове звільнення від ювенільної психотравми і формування нової самоідентичності художниці, в якій відбулось поступове приглушення мотиву помсти і витіснення почуттів провини і каяття, нав'язаних соціальними оціночними стереотипами.

**Наукова новизна** полягає в авторській методиці аналізу творів візуального (образотворчого) мистецтва з точки зору антропоцентричного підходу, а також у розгляді художньої творчості А. Джентілескі як її само об'єктивацій, що породжують нову культурну реальність.

**Висновки.** Творчість А. Джентілескі в діахронічному розгортанні можна розглядати як феномен ранньомодерного періоду італійської культури, як самооб'єктивацію художниці, в якій простежується еволюція часового виявлення від її стану як особистості з традиційним самосприйняттям за соціальними гендерними стереотипами (1610 р.) до феномену особистого життя, який визначатиме подальшу еволюцію її самоідентифікації (згвалтування 1611 р.) і позбавлення почуття сорому через віртуальну помсту (самовиявлення в циклі Юдиф), каяття (цикл Марії Магдалени), провини (цикл Лукреції) та формування складової ідентичності художниці як звільненої від соціальних гендерних забобонів і стереотипів щодо соціально приписаних жінці ролей і типу поведінки (цикл Сусанни).

#### Список використаної літератури

1. Больнов О. Ф. Філософська антропологія та її методичні принципи. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями*. Хрестоматія. Пер. із нім. А. Гордієнка; упоряд. В. В. Лях, В. С. Пазенок. Київ : Ваклер, 1996. С. 96–111.
2. Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений*. 9 (24), 2015. С. 109–118.
3. Barker Sheila. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-fashioning and Proto-feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes of Women Artists. *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Firenze*, 2018. P. 405-437. (in English).
4. Bissell R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonne*. PA: Pennsylvania State University Press, 1999. 446 p. (in English).
5. Bissell, R. Ward. Artemisia Gentileschi – A New Documented Chronology. *The Art Bulletin* 50. No. 2, 1968. P. 152–157. (in English).
6. Britiany, Lynn Daugherty, *Between Historical Truth and Story-Telling: The Twentieth-Century Fabrication of «Artemisia»*. University of Nebraska-Lincoln, Lincoln, Nebraska. May, 2015. 117 p. (in English).
7. Cavazzini Patricia. Documents Relating to the Trial of Agostino Tassi. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. Ed. J.P. O'Neill. New York: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2001. pp. 432-444. (in English).

8. Cropper Elizabeth. Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Women Painter. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. Ed. J.P. O'Neill. New York: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2001. p. 262–281. (in English).
9. Drouot Paris, France: Auction highlights. 19/12/2017. La Sainte Catherine d'Alexandrie présentée dans cette vente est peintesur toile vers 1614-1616 par Artemisia GENTILESCHI (1593-1652). Lot n° 69. [www.drouot.com/news/actuDetaillee/59136](http://www.drouot.com/news/actuDetaillee/59136)
10. Garrard Mary D. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton, Princeton Univ. Press, 1989. 664 p. (in English).
11. Garrard Mary D. Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting. *The Art Bulletin* 62. No. 1, 1980. pp. 97-112. (in English).
12. Garrard Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 10, No. 2. P. 5–43. (in English).
13. Girolami Cheney L. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy*. University of Massachusetts Lowell, 2011. pp. 1-21. (in English).
14. Locker Jesse M. An Eighteenth-Century Biography of Artemisia Gentileschi. *Notes in the History of Art*. Vol. XXIX. No. 2. Winter 2010. pp. 27–37. (in English).
15. Locker Jesse M. *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting*. New Haven: Yale University Press, 2015. pp. 3–5. (in English).
16. Nochlin Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January 1971. pp. 22–39. (in English).
17. Polo Museale Fiorentino. *Inventario 1890*: online database. (in Italian). <http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/inventario.asp>
18. Robinson Rosa Lena Reed. *Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentileschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Female Artists*. Studio Art Centers International Florence, Italy, 2017. 244 p. (in English).
19. Ferro A., Civitarese G. Analysts in search of an author: Voltaire or Artemisia Gentileschi? Commentary on «Field theory in psychoanalysis, part 2: Bionian field theory and contemporary interpersonal relational psychoanalysis» by Donnel B. Stern. *Psychoanalytic Dialogues*, 2013. 23(6). pp. 646–653. (in English).

#### References

1. Bolnov O. F. Filosofska antropoloziia ta yii metodychni pryntsyipy. *Suchasna zarubizhna filosofia. Techii i napriamy*. Khrestomatiia. Per. z nim. A. Hordienka; uporiad. V. V. Liakh, V. S. Pazenok. K.: Vakler, 1996. S. 96–111. (in Ukrainian).
2. Romanenkova Yu. V. XVI stolittia yak «Batkivshchyna» avtoportretu: peredumovy vynykennia, svitohliadni zasady. *Molodyi vchenyi*. 9 (24), 2015. S. 109–118. (in Ukrainian).
3. Barker Sheila. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-fashioning and Proto-feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes of Women Artists. *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. Firenze, 2018. pp. 405-437. (in English).
4. Bissell R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonne*. PA: Pennsylvania State University Press, 1999. 446 p. (in English).
5. Bissell R. Ward. Artemisia Gentileschi – A New Documented Chronology. *The Art Bulletin* 50. No. 2, 1968. pp 152–157. (in English).
6. Britiany Lynn Daugherty, *Between Historical Truth and Story-Telling: The Twentieth-Century Fabrication of «Artemisia»*. University of Nebraska-Lincoln, Lincoln, Nebraska. May, 2015. 117 p. (in English).
7. Cavazzini Patricia. Documents Relating to the Trial of Agostino Tassi. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. Ed. J.P. O'Neill. New York: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2001. pp. 432-444. (in English).
8. Cropper Elizabeth. Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Women Painter. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. Ed. J.P. O'Neill. New York: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2001. p. 262-281. (in English).
9. Drouot Paris, France: Auction highlights. 19/12/2017. La Sainte Catherine d'Alexandrie présentée dans cette vente est peinte sur toile vers 1614-1616 par Artemisia GENTILESCHI (1593-1652). Lot n° 69. <https://www.drouot.com/news/actuDetaillee/59136>
10. Garrard Mary D. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton, Princeton Univ. Press, 1989. 664 p. (in English).
11. Garrard Mary D. Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting. *The Art Bulletin* 62. No. 1, 1980. pp. 97-112. (in English).
12. Garrard Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 10, No. 2. P. 5–43. (in English).
13. Girolami Cheney L. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy*. University of Massachusetts Lowell, 2011. P. 1-21. (in English).
14. Locker, Jesse M. An Eighteenth-Century Biography of Artemisia Gentileschi. *Notes in the History of Art*. Vol. XXIX. No. 2. Winter 2010. pp. 27-37. (in English).
15. Locker Jesse M. *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting*. New Haven: Yale University Press, 2015. pp. 3–5. (in English).
16. Nochlin Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January 1971. P. 22-39. (in English).

17. Polo Museale Fiorentino. *Inventario 1890*: online database. (in Italian). <http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/inventario.asp>

18. Robinson Rosa Lena Reed. *Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentileschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Female Artists*. Studio Art Centers International Florence, Italy, 2017. 244 p. (in English).

19. Ferro A., Civitarese G. Analysts in search of an author: Voltaire or Artemisia Gentileschi? Commentary on «Field theory in psychoanalysis, part 2: Bionian field theory and contemporary interpersonal relational psychoanalysis» by Donnel B. Stern. *Psychoanalytic Dialogues*, 2013. 23(6). P. 646–653. (in English).

## **ФЕНОМЕН ЖЕНСКОГО ТВОРЧЕСТВА АРТЕМИЗИИ ДЖЕНТИЛЕСКИ В РАННЕМОДЕРНЫЙ ПЕРИОД ИТАЛЬЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

**Гончарова Елена Николаевна** – доктор культурологии, профессор,  
профессор кафедры музееведения и экспертизы историко-культурных ценностей,  
Киевский национальный университет культуры и искусств (Киев, Украина)

На основе антропоцентрического подхода к анализу визуальных самопрезентаций А. Джентилески в произведениях живописи представлено художественное творчество как феномен раннемоде́рного периода итальянской культуры, как самообъективации художницы, порождающие новую культурную реальность. При написании статьи использовано принципы и методы философско-антропологического исследования в соединении с биографическим, историко-сравнительным, хронологическим и образно-стилистическим методами. Из философско-антропологических использовался принцип антропологической редукции, руководствуясь которым анализировалось творчество А. Джентилески как ее самообъективация. Принцип экстраполяции отдельного факта (изнасилования) жизни художницы и антропологической интерпретации эволюции творчества, когда через ряд хронологически последовательных произведений как образных объективаций осуществлялась попытка познания их творца. Биографический метод использовался при работе с данными о жизни художницы, иконографический и образно-стилистический (приемы композиции, сюжеты, колористические характеристики) – при анализе художественного видеоряда: автопортретов, аллегорий, сюжетных картин. Аналитическая работа осуществлялась поэтапно как переход от иконографической интерпретации картин с постепенной элиминацией художественно-стилистических характеристик как вне антропологических культурных констант с последующей антропологической редукцией культурного образа. Научная новизна заключается в авторской методике анализа произведений визуального (изобразительного) искусства с точки зрения антропоцентрического подхода, а также в рассмотрении художественного творчества А. Джентилески как ее самообъективаций, порождающих новую культурную реальность. Творчество А. Джентилески в диахроническом развертывании можно рассматривать как феномен раннемоде́рного периода итальянской культуры, как самообъективацию художницы, в которой прослеживается эволюция самовыявления от личности с традиционным самовосприятием, согласно социальным гендерным стереотипам (1610 г.) до феномена личной жизни, который будет определять дальнейшую эволюцию ее самоидентификации (изнасилование 1611 г.) и изживания чувства стыда через виртуальную месть (самовыявление в цикле Юдифи), раскаяния (цикл Марии Магдалины), вины (цикл Лукреции) и формирования составных идентичности художницы как освобождения от социальных гендерных предрассудков и оценочных стереотипов относительно социально предписанных женщине ролей и типов поведения (цикл Сусанны).

**Ключевые слова:** А. Джентилески, самообъективация художника, визуальные самопрезентации в произведениях живописи, антропоцентрический подход, антропологическая редукция, феномен, женское искусство, раннемоде́рный период, итальянская культура.

**UDC 130.2:7.041:7.044**

## **THE PHENOMENON OF WOMEN ART OF ARTEMISIA GENTILESCHI IN THE EARLY MODERN PERIOD OF ITALIAN CULTURE**

**Goncharova Olena** – Doctor of Science in Cultural Studies, professor,  
professor of the Department of Museum Studies and  
Examination of Historical and Cultural Values,  
Kyiv National University of Culture and Arts (Kyiv, Ukraine)

**The aim** of the article. Based on the anthropocentric approach to the analysis of visual self-presentations of Artemisia Gentileschi in paintings to present the artwork as the phenomenon in the early modern period of Italian culture, as self-objectification of the artist, which give rise to a new cultural reality.

**The methodology** of scientific search based on the principles and methods of philosophical and anthropological research in combination with biographical, historical and comparative, iconographic, figurative and stylistic methods were used in writing the article. Among philosophical and anthropological methods the principle of anthropological reduction was used, based on which the works of Artemisia Gentileschi were analyzed as her self-objectification, principle of extrapolation of a separate fact (rape) of the painter's life and anthropological interpretation of art evolution, when an attempt is made to know their creator through a series of chronological consistent works as figurative objectification. The biographical method was used when working with data on the painter's life, iconographic and figurative stylistic



(techniques of composition, narrative, color characteristics) - when analyzing the art visuals: self-portraits, allegories and narrative paintings.

**Results.** The analytical work was carried out in stages as transition from an iconographic interpretation of paintings with gradual elimination of art and style characteristics as extra-anthropological cultural constants with subsequent anthropological reduction of cultural image.

**The scientific novelty** consists in the author's method of analyzing the works of visual art in terms of anthropocentric approach, as well as in considering the artwork of Artemisia Gentileschi as her self-objectification as such that give rise to a new cultural reality.

**The practical significance of the article.** The artworks of Artemisia Gentileschi in diachronic deployment can be seen as the phenomenon in the early modern period of Italian culture, as the painter's self-objectification, which traces the evolution of self-expression from a person with traditional self-perception by social gender stereotypes (1610) to the phenomenon of personal life, which will determine further evolution of her self-identification (rape in 1611) and extirpation of sense of shame through virtual revenge (self-expression in the cycle of Judith), repentance (cycle of Mary Magdalene), guilt (cycle of Lucretia), and formation of component of the painter's identity as exemption from social gender prejudices and stereotypes on roles and standards of behavior socially assigned to women (cycle of Susanna).

**Key words:** Artemisia Gentileschi, painter's self-objectification, visual self-presentation in paintings, anthropocentric approach, anthropological reduction, phenomenon, women art, early modern period, Italian culture.



Рис. 1. Артемізія Джентілескі. *Сусанна і старці*. 1610 р. Замок Шонборнів Вайзенштайну, Поммерсфелден, Німеччина



Рис. 2. Артемізія Джентілескі. *Юдиф обезголовлює Олоферна*. 1620 р. Галерея Уффіці, Флоренція, Італія. Інв. 1890 ном. 1567, у колекції з 1744 р.



Рис. 3. Артемізія Джентілескі. *«Автопортрет у вигляді Св. Катерини»*. 1615-1617 рр. Національна галерея Лондона, Великобританія. Картина була придбана за 2 млн. 360 тис. євро у французького аукціонного дому «Друо» 19.12.2017 р. антикварами М. Воена та Ф. Моретті



Рис. 4. Артемізія Джентілескі. *Автопортрет у вигляді алегорії живопису*. 1638–1639 рр. Королівське зібрання Великої Британії, Лондон