

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

Освітнього рівня «магістр»

на тему: **Сучасна трансформація жіночих образів в
українському мистецтві 2014-2024 років**

Виконала: студентка II курсу магістратури,
групи МТІМ/23, заочна форма навчання
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
освітньо-наукової програми «Мистецтвознавство.
Теорія та історія мистецтва»
БУРЛАЧЕНКО МАРІЯ СЕРГІЇВНА

Керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
ДЕНИСЮК ОЛЬГА ЮРІЇВНА

Рецензент: доктор історичних наук, професор
ШЕРЕТЮК РУСЛАНА МИКОЛАЇВНА

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Бурлаченко М. С. «Сучасна трансформація жіночих образів в українському мистецтві 2014-2024 років»

Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього рівня «магістр» за ОНП «Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва». – НАОМА, Київ, 2025

Зміна у сприйнятті ролі жінки в сучасному суспільстві, особливо на тлі воєнних дій, дедалі частіше стає важливою темою художнього відображення. Аналіз сучасного українського жіночого мистецтва засвідчує наявність тісного зв'язку між трансформацією образів Жінки-Матері, Жінки-Берегині та Жінки-Воїна і змінами соціокультурного контексту. Образ Жінки-Матері поступово відходить від традиційних стереотипних уявлень. Сучасні мисткині дедалі частіше інтерпретують його крізь призму проблематики репродуктивного насильства та суспільного сприйняття жінки як матері.

Образ Жінки-Берегині також зазнає значної переоцінки: він більше не репрезентується виключно як символ ідеалізованої богині-охоронниці, а натомість набуває ознак сили, автономності та суб'єктності, поступово трансформуючись в образ Жінки-Воїна. Найглибших змін зазнає саме образ Жінки-Воїна: від алегоричного символу боротьби він переходить до репрезентації жінки як повноправної учасниці бойових дій, в контексті рівності та активної громадянської позиції. Поряд із цим формуються нові образи, зокрема, образ жінки-жертви як спосіб рефлексії особистої та суспільної травми. У роботі також досліджено феномен феміністичного мистецтва, включаючи радикальні форми на кшталт «вагінарту», провокативність якого у сучасному контексті втрачає свою первісну силу, що спричиняє поступовий відхід мисткинь від цієї тематики у напрямку пошуку нових візуальних та концептуальних форм художнього висловлювання. Наукова новизна дослідження полягає в окресленні трансформації образу жінки в період 2014-2024 років. Тема, попри свою актуальність, залишається

недостатньо дослідженою у сучасному українському мистецтвознавстві. Це пояснюється як незавершеністю самого процесу змін, так і значним обсягом нового художнього матеріалу, що потребує системного аналізу. Відтак актуальним постає вивчення процесів переосмислення жіночого образу задля виявлення нових рис, акцентів і відмінностей.

Структура роботи. Основний текст складається із вступу, трьох розділів, висновків (75 с.), списку використаних джерел (76 позицій), списку ілюстрацій (43 позицій), додатків (22 с.). Загальний обсяг дипломної роботи – 113 с.

Ключові слова: мисткиня, образ Жінки-Матері, образ Жінки-Берегині, образ Жінки-Воїна, феміністичне мистецтво, мистецтво України початку ХХІ століття.

SUMMARY

Burlachenko M. S. “Contemporary Transformation of Female Images in Ukrainian Art from 2014 to 2024”

Qualification thesis submitted for the degree of Master within the Educational and Scientific Program “Art Studies: Theory and History of Art”. National Academy of Fine Arts and Architecture (NAOMA), Kyiv, 2025.

The changing perception of the role of women in contemporary society, especially against the backdrop of military conflict, is increasingly becoming an important subject of artistic reflection. An analysis of contemporary Ukrainian women’s art reveals a strong correlation between the transformation of the images of the Mother-Woman, the Guardian-Woman, and the Warrior-Woman and the shifts in the socio-cultural context.

The image of the Mother-Woman is gradually moving away from traditional stereotypical representations. Contemporary female artists increasingly interpret it through the lens of issues such as reproductive violence and the societal perception of women primarily as mothers.

The image of the Guardian-Woman is also undergoing significant reevaluation: it is no longer represented solely as an idealized goddess-protector, but is instead acquiring qualities of strength, autonomy, and subjectivity, gradually transforming into the figure of the Warrior-Woman. The most profound changes are occurring in the representation of the Warrior-Woman: from an allegorical symbol of struggle, she is now depicted as a full-fledged participant in military actions, framed within the context of equality and active civic engagement.

Alongside these transformations, new images are emerging — notably, the image of the Woman-as-Victim, serving as a means of reflecting personal and collective trauma. The thesis also explores the phenomenon of feminist art, including radical forms such as "vaginart," whose provocative nature in the current context is losing

its original impact, leading artists to gradually move away from this theme in search of new visual and conceptual forms of artistic expression.

The scholarly novelty of this research lies in outlining the transformation of the image of women in the period from 2014 to 2024. Despite the topic's relevance, it remains underexplored in contemporary Ukrainian art scholarship. This can be explained both by the ongoing nature of these changes and by the vast amount of new artistic material that still requires systematic analysis. Therefore, the study of the reinterpretation of the female image is a timely and important task, aiming to identify new features, emphases, and distinctions.

Structure of the thesis. The main text consists of an introduction, three chapters, conclusions (75 pages), a list of references (76 items), a list of illustrations (43 items), and appendices (22 pages). The total length of the thesis is 113 pages.

Keywords: female artist, image of the Mother-Woman, image of the Guardian-Woman, image of the Warrior-Woman, feminist art, Ukrainian art of the early 21st century.

Зміст

ВСТУП	8
РОЗДІЛ I. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АПАРАТ ДОСЛІДЖЕННЯ	12
1.1. Огляд історіографії та джерельної бази дослідження	12
1.2. Аналіз основних термінів та понять.....	17
Висновки до розділу I.....	21
РОЗДІЛ II. ІСТОРИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗУ ЖІНКИ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ.....	23
2.1 Історичне втілення образу Жінки-воїна в українському мистецтві	23
2.2. Репрезентація Жінки-Берегині в українській мистецькій традиції	29
2.3. Трансформації образу Жінки-Матері в історико-культурному контексті...33	33
Висновки до розділу II	38
РОЗДІЛ III. ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО ВТІЛЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ (2014–2024)	40
3.1 Проблематика образу Жінки-Воїна в контексті сучасних тенденцій українського мистецтва.....	40
3.2. Актуалізація образу Жінки - Берегині в мистецьких практиках сьогодення.	52
3.3 Сучасне осмислення образу Жінки-Матері.....	57
3.4 Трансформація жіночого образу у творчості сучасних українських мисткинь.....	65
Висновки до розділу III.....	77
ВИСНОВКИ	78

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	81
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ	89
ДОДАТОК А	92

ВСТУП

Зміна у сприйнятті ролі жінки в сучасному суспільстві, особливо на тлі воєнного конфлікту, дедалі частіше стає важливою темою художнього відображення. Мистецтво реагує на ці трансформації, фіксуючи нові соціальні реалії. У сучасних роботах мисткинь, жінка перестає бути лише символом миру та спокою й дедалі активніше постає як учасниця боротьби. Тому, зосереджуючись на вивченні мистецької діяльності жінок-художниць, дає можливість ґрунтовно проаналізувати особливості їхнього творчого висловлення. І як наслідок, простежити, яким чином жіночий досвід та світогляд знаходять відображення у візуальному мистецтві сьогодення. А також виявити, в який спосіб і наскільки, мисткині впливають на його трансформацію.

Актуальність цього дослідження зумовлена потребою у ґрунтовному аналізі сучасного жіночого мистецтва яке віддзеркалює зміни у соціально-культурному просторі. Розгляд візуального втілення образів жінки в актуальному мистецькому контексті дозволяє простежити еволюцію гендерних стереотипів та виявити нові підходи до інтерпретації жіночої сутності, під впливом феміністичного руху у соціумі. Особливу цінність становить вивчення трансформації ключових жіночих образів – Жінки-Матері, Жінки-Берегині та Жінки-Воїна. Це дає змогу глибше осмислити сучасні гендерні дискурси та їхній вплив на розвиток мистецьких тенденцій.

Мета дослідження – аналіз трансформацій жіночих образів у візуальному мистецтві України періоду 2014–2024 років, зокрема образів Жінки-Матері, Жінки-Берегині та Жінки-Воїна, у контексті соціокультурних змін, зумовлених війною та посиленням феміністичної оптики у сучасному мистецькому середовищі.

Завдання дослідження:

- Опрацювати джерела та термінологічний апарат, пов'язаний з репрезентацією жіночих образів у мистецтві.
- Розглянути історичну еволюцію основних жіночих образів в українському мистецтві.
- Проаналізувати, як трансформувалися образи Жінки-Воїна, Жінки-Берегині та Жінки-Матері в сучасному українському мистецтві після 2014 року.
- Дослідити особливості репрезентації жінки у творчості сучасних українських мисткинь у контексті феміністичного дискурсу, війни та соціальних змін.
- Визначити художні стратегії, теми і візуальні форми, що використовуються для зображення жіночої ідентичності в актуальному мистецтві.

Об'єктом дослідження дипломної роботи є сучасна трансформація жіночих образів в українському мистецтві 2014-2024 років.

Предметом дослідження дипломної роботи дослідження є втілення жіночих образів в українському мистецтві жінками художницями, у контексті пост майданних рефлексій.

Методи дослідження, використані при написанні дипломної роботи:

- **історичний метод** - дозволив простежити еволюцію образів жінки в контексті соціокультурних змін та воєнних подій;
- **метод спостережень** – полягав в зборі візуального та текстового матеріалу, що став основою для подальшого історико-теоретичного аналізу;
- **порівняльно-аналітичний метод** – застосовувався для систематизації, порівняння та глибшого аналізу творів сучасних українських мисткинь;
- **мистецтвознавчий аналіз** (іконографічний, формальний, семіотичний) – використовувався для інтерпретації художніх творів у контексті гендерної тематики та трансформації образів жінки.

Хронологічні межі дослідження обумовлені з однієї сторони - початком воєнних дій в Україні у 2014 році, що став каталізатором глибоких змін у суспільному сприйнятті жіночої ролі, а з другої – 2024 роком, коли розпочалась робота над дослідженням.

Наукова новизна дослідження полягає в окресленні трансформації образу жінки в 2014-2024 роках, який попри свою актуальність, залишається недостатньо дослідженим у сучасному українському мистецтвознавстві. Це пояснюється як незавершеністю самого процесу змін, так і значним обсягом нового художнього матеріалу, що потребує системного аналізу. Відтак актуальним постає вивчення процесів переосмислення жіночого образу задля виявлення нових рис, акцентів і відмінностей.

Практичне значення: результати роботи можуть бути використані в подальших дослідженнях сучасного українського мистецтва, гендерних студіях, а також у викладанні курсів з історії мистецтва, культурології та візуальних студій. Зібраний матеріал може слугувати базою для створення виставкових проєктів, кураторських концепцій і культурно-просвітницьких ініціатив, спрямованих на осмислення ролі жінки в умовах війни. Також дослідження може бути корисним для митців і мисткинь у процесі формування власної художньої мови, орієнтованої на актуальні суспільні теми.

Апробація роботи:

1. Денисюк О., Бурлаченко М. Зміни в репрезентації образів Жінки-матері, Жінки-берегині, Жінки-воїна в українському мистецтві 2014—2024 років. Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. 2024. № 2. С. 56—64.
2. Бурлаченко М., Дяченко А. Зміни у репрезентації образу жінки в історичному процесі. Мистецька освіта: методологія, теорія, практика. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Київ, 15 лютого, 2024 р. С. 222—225.

3. Бурлаченко М. С. Збереження та актуалізація культурної спадщини в умовах війни. Перша науково-практичній конференції Художній музей НАОМА — національне надбання: минуле, сучасність, майбутнє, м. Київ, 28 червня, 2024 року.
4. Бурлаченко М. Образ Жінки-воїна в українському сучасному мистецтві: трансформації, символізм, контексти. П'ята всеукраїнська науково-практична конференція. Україна і світ: мистецтво в глобальних викликах сьогодення, м. Рівне, 16 травня, 2025 року.

Структура роботи.

Дипломна робота складається з вступу, трьох розділів та висновків (75 с. основного тексту), списку використаних джерел (76 позицій), списку та альбому ілюстрацій (43 позицій). Загальний обсяг дипломної роботи – 113 с.

Робота виконана самостійно та не містить плагіату.

РОЗДІЛ І. Історіографія та термінологічний апарат дослідження

1.1. Огляд історіографії та джерельної бази дослідження

Джерельна база дослідження трансформації жіночих образів в українському мистецтві, в контексті сьогодення, ґрунтується на теоретичних працях, архівних матеріалах з відкритим доступом, статтях, візуальних матеріалах та дослідженнях експозицій сучасних виставок. Було залучено кілька напрямів наукових досліджень: зокрема, у галузі політичного та соціального мистецтва, а також мистецького активізму. Перед переходом до аналізу сучасних трансформацій образу жінки в українському мистецтві, варто зосередитись на дослідженнях історичного підґрунтя цього питання. Зокрема, було проаналізоване дослідження: Зайцевої М. В, Небесник Ю. Ю. і Марєвої У. М. «Трансформація жіночого образу в мистецтві», у якому стисло окреслено етапи змін репрезентації жінки в мистецькому дискурсі на теренах України — від найдавніших згадок до новітнього часу [22]. З метою глибшого розуміння еволюції жіночого образу у культурно-історичному контексті також проаналізовано праці Оксани Кісь [27], присвячені гендерним аспектам української історії та культури.

Дослідження образу Жінки-Воїна в контексті його формування вимагало звернення до відповідної історичної, культурологічної та мистецтвознавчої літератури. Зокрема, проаналізовано працю Білик та Науменко «Україна і українці очима світу» [59] у якій розглядаються стереотипи та уявлення про українську ідентичність, включно з репрезентацією жіночих постатей. Важливою складовою стали також археологічні джерела, зокрема дослідження Фіалко О. Є «Скіфські амазонки в Криму. Магістеріум» [60], що містить дані про матеріальні артефакти, пов'язані з іконографією жінки-воїна у скіфському культурному контексті.

Як приклад історичної постаті, яка уособлює архетип Жінки-Воїна в історичній пам'яті та мистецьких репрезентаціях, розглянуто образ княгині

Ольги. У цьому контексті проаналізовано працю Савенко О. «Образ княгині Ольги як тип андрогінної жінки в “Повісті минулих літ”» [53], що розкриває багатозначність цієї постаті та її сприйняття в гендерному і культурному вимірах.

Історичні репрезентації образів Берегині та Матері в українському мистецтві тісно переплетені, що зумовлює часткове співпадіння джерел, на які спирається аналіз їх історичного підґрунтя. Насамперед увагу було зосереджено на археологічних матеріалах, зокрема на статуетках Трипільської культури, в яких образ жінки посідав центральне місце у сакральній системі уявлень. У праці Брудо Н. Б. «Сакральний світ трипільської цивілізації» представлено численні приклади втілення архетипів матері та берегині в матеріальній культурі цього періоду [7].

Подальше дослідження було присвячене аналізу сакральної тематики в дохристиянських та християнських традиціях. Особливу увагу приділено образу богині Мокоші та пов'язаним з нею культовим об'єктам [6], які репрезентують первинні уявлення про жіноче начало як життєдайну силу. Для виявлення трансформацій цих уявлень у християнському дискурсі було проаналізовано роботи Коновалець, де простежується адаптація архаїчних образів у нових релігійних контекстах [28].

Окремо образ Матері розглянуто у роботах Рокачевського та Мокрицького, на прикладах сільських побутових картин [22]. Окрім цього, у даному контексті, було розглянуто виставку, що проходила в музеї Ярошенка. Експозиція була присвячена образу жінки матері, і були присутні роботи українських художників ХІХ-ХХ століття [45].

Переходячи до аналізу джерел, що висвітлюють сучасне українське мистецтво, варто зазначити, що більшість із робіт, обраних для розгляду в межах цього дослідження, не були раніше предметом наукової рефлексії через свою відносну новизну. У зв'язку з цим джерельну базу становлять переважно

каталоги виставок, брошури, а також фотоматеріали, зібрані під час особистого відвідування мистецьких подій. Попередній етап цього дослідження було окреслено в авторській статті «Зміни в репрезентації образів Жінки-Матері, Жінки-Берегині, Жінки-Воїна в українському мистецтві 2014–2024 років», яка заклала підґрунтя для подальшого теоретичного та візуального аналізу [17]. Проте об'єм проаналізованого матеріалу у даній публікації був не достатнім, щоб зробити ґрунтовні висновки, тож дослідження теми продовжилось в даній роботі.

Аналіз образу Жінки-Воїна в сучасному українському мистецтві було розпочато з осмислення теми рефлексії та страху як ключових рушіїв художнього висловлювання. Зокрема, поняття рефлексії розглядалося через призму праці Крупки М. У. «У кожного покоління своя війна: образ жінки-солдата в сучасній літературі» [29], у якій досліджується літературне втілення досвіду жінки в умовах війни.

Для глибшого розуміння візуалізації страху як емоційної основи художнього образу було залучено інтерпретації новели Джозефа Конрада «Форпост прогресу» (1896) та її критичного осмислення [73]. Попри хронологічну віддаленість твору, закладені в ньому механізми емоційної реакції на екстремальні умови виявилися релевантними у контексті сучасного мистецтва, дозволяючи краще зрозуміти феномен зображення страху та травматичної пам'яті в роботах українських мисткинь.

Окрему увагу було приділено ролі медіа у формуванні актуального образу Жінки-Воїна. У цьому контексті було проаналізовано дослідження Храбан та Самойленко що дозволило окреслити зв'язок між медійною репрезентацією та художніми стратегіями візуалізації жіночої участі в бойових діях [63]. У даному контексті також розглянуто роботи таких художниць як Влада Ралко, Марія Куліківська, Тетяна Черевань, Зірка Савка, Алевтина Кахідзе, Ірина Калюжа.

До розгляду також увійшли твори молодих мисткинь Мирослави Штойхо та Вікторії Яновської, також проведено аналіз персональної виставки Аглаї Ногіної «Архіпелаг» [67; 68; 48].

У процесі дослідження було також проаналізовано низку робіт, представлених на виставці «Жінка. Мати. Березина», експозиція якої переважно включала твори, що репрезентують традиційне уособлення образу Березини [12].

Образ Матері у сучасному українському мистецтві розглядався крізь призму творчості таких мисткинь, як Влада Ралко, Ксенія Гнилицька, Аліна Якубенко, Оксана Чепелик, Оксана Брюховецька, Аліна Клейтман та Інна Харчук. Ці авторки пропонують критичні або оновлені інтерпретації архетипу Матері, що відображають соціальні, тілесні та психологічні аспекти жіночого досвіду в умовах сучасності.

Для порівняння та контрасту було також розглянуто приклад втілення традиційного образу матері у творчості Віри Іванівни Барінової-Кулеби, чия художня мова спирається на класичні образотворчі засоби та етнокультурні коди [16].

Доцільним було також проаналізувати твори з виставки «Випадкові події», де в одній з багатьох своїх експозицій піднімалося питання жінки як науковиці ембріологині та жінки як матері в сфері науки. [8].

У межах дослідження трьох ключових образів жінки в українському мистецтві — Матері, Березині та Воїна — було також важливо вийти за межі цих усталених категорій та проаналізувати ширші візуальні і концептуальні трансформації, що пропонують мисткині сучасності. Одним із таких прикладів стало звернення до феномену «вагінарту» як радикальної форми феміністичного висловлювання в мистецтві. У цьому контексті було розглянуто роботу Марії Куліковської «Квіти демократії» [25], що репрезентує поєднання тілесності, політичного жесту та критичного погляду

на гендерні й соціальні норми [25]. Окрему увагу було приділено творчості Влади Ралко, яка у своїх роботах застосовує візуальну брутальність як засіб художньої артикуляції жіночого досвіду в умовах воєнного і соціального зламу, демонструючи нову мову жіночого тіла як простору конфлікту, болю і спротиву [51; 52]. Також було проаналізовано сатиру у феміністичному контексті перформанси Ксенії Гнилицької, в амплуа Ксенії Київської [75; 76], проаналізовано питання образу жінки-жертви, та дуальність сучасних образів у мистецтві, навіть у роботах, що притримуються канонів.

1.2 Термінологія з предмету дослідження

Розглядаючи трансформацію образів жінки у сучасному українському мистецтві в контексті соціально-політичних змін, доцільним є попереднє окреслення ключових термінів, що використовуються в дослідженні. Це необхідно як для забезпечення точності подальшого аналізу, так і для уникнення потенційних хибних інтерпретацій.

Зокрема, поняття «образ» у мистецтвознавстві може мати кілька значень. У межах першої інтерпретації, *образ* розглядається як візуалізоване зображення конкретного персонажа або ліричного героя, де наголос робиться на персоніфікованому представленні — як реальної, так і вигаданої постаті.

Образ у такому розумінні пов'язаний із певною особистістю та її характеристиками. У другому випадку термін набуває більш абстрактного значення. Образ виступає як художня форма вираження ідеї, концептуальна модель дійсності, що передає бачення реальності митця. У цьому випадку образ не має фіксованого обмеження. Він стає способом вільного художнього мислення.

Загалом, поняття «образ» у мистецтві охоплює настільки широкий спектр значень, що виникає потреба його уточнення в кожному конкретному випадку. А саме, це вимагає обмеження сфери конотації й точнішого окреслення контексту, у якому вживається термін [35].

Термін «художній образ» розглядається як суб'єктивна інтерпретація реальності, створена митцем з метою передати власне бачення певного явища. Це результат індивідуального творчого підходу, в межах якого автор формує особливу мову вираження, а вибір засобів для втілення образу залежить виключно від його творчого наміру. Інакше кажучи, художнім образом вважається форма та спосіб видозміни зображення. Для глибшого розуміння художнього образу доцільно звертатися до психологічних та філософських підходів. Зокрема, у філософській концепції Іммануїла Канта художній образ

ототожнюється з «естетичною ідеєю». Естетична ідея трактується як результат взаємодії чуттєвого сприйняття й розумового осмислення [44].

Розглядаючи художній образ у контексті пластичних видів мистецтва, важливо наголосити на його втіленні в матеріальній формі. Ми говоримо про предметність, це надає образу чітких, візуальних меж, що значно полегшує його аналіз і сприяє розумінню принципів його художнього відображення. Завдяки предметності, ми можемо проводити аналізи робіт без пояснення автора про зображене. Іншими словами, відкривається можливість більш конкретного та структурованого вивчення матеріалу, на основі аналізу творів. У художньому образі митці перш за все виражають індивідуальне бачення, власну інтерпретацію. Саме тому в процесі аналізу робіт, ми приділяємо увагу суб'єктивному світосприйняттю автора або колективному досвіду, наративам та стереотипам. У підсумку художній образ постає не лише як естетична складова, а й як духовно-пізнавальним об'єкт [57].

У межах даного дослідження, дефініція поняття «образ» трактується схоже з поняттям «символ». Сам термін «символ» походить від давньогрецького «*symbollo*», що означає «знак» або «прикмета». У сучасному науковому дискурсі символ трактується щонайменше двома значеннями. Перше, універсальне, саме це розуміння символу, наближає його до художнього образу. У цьому випадку, що символ, що образ є засобами художнього відображення дійсності. Друге трактування символу походить з соціокультурних наук. Символ розглядається як матеріальний або національний культурний (релігійний, соціальний) об'єкт. Він виступає своєрідним посередником між сталим значенням конкретного предмета і його уявним, часто метафоричним наповненням. Іншими словами, символ репрезентує більше, ніж сам себе, уподібнюючись до значення іншого явища чи об'єкта. Повертаючись назад, навіть коли символ наближається до художнього образу за своєю «функцією», важливо розуміти їхню принципову відмінність. Символ не має тієї ж рівнозначної предметності, як образ у мистецькій площині. Його сенс більше

тяжє до процесу, способу мислення, що активізує метафоричне сприйняття людей, і тут можлива багатозначності та культурної інтерпретації [58].

Походження символу, бере свій початок з досліджень первісних культур. Там він слугував інструментом дії, а не лише інструментом позначення об'єктів. Його сучасне трактування, обумовлене усталеними конотаціями, фантазією та уявою людей сьогодення. У давніх культурах він мав практичне, пояснювальне значення. Символ використовувався для осмислення незрозумілих природних і соціальних явищ. У силу малої обізнаності, часто наділяючись містичними, надприродними змістами. Унаслідок відсутності розвиненої системи позначень, символи у культурах того періоду набували ефемерного, загадкового характеру, що дозволили їм стати інструментом для вираження сакрального чи навіть загадкового. Завдяки своїм «надприродним» властивостям, символ виконував роль провідника між людиною та невідомим, зокрема: богами, духами чи силами природи. У такому контексті його можна розглядати як своєрідний міст між аналітичним та синтетичним мисленням людини [58].

Символ є невід'ємною складовою сучасної культури, духовного життя та щоденного спілкування. В теорії мистецтва він розглядається як один із ключових інструментів комунікації. Завдяки своїй здатності поєднувати й узгоджувати контрверсійні поняття, символ відіграє важливу роль у візуальній мові сучасного митця. Незважаючи на розвиток технологій і зміну споживання інформації, символ зберігає свою актуальність, залишаючись потужним засобом передачі глибинних змістів. Звернення до філософських і психологічних підходів дозволяє виокремити основні функції символу в мистецькому просторі. «Функція вираження» відповідає за простір час і обставини. «Функція зображення» персоніфікує художні образи, надаючи їм форми й відображення у візуальному середовищі. А також «функція значення», що виконує роль смислового навантаження, спираючись на поняття й інтерпретації. У сучасному мистецтві саме символічний зміст часто виступає

основою твору, визначаючи його структуру та глибину авторського висловлювання [58 с.112].

Підсумовуючи вищевикладене, проводячи узагальнення ключових термінів, таких як «образ», «художній образ» та «символ», є необхідним етапом для формування теоретичного підґрунтя дослідження трансформації жіночих репрезентацій у сучасному українському мистецтві. Аналіз вказаних понять показує, що:

- **Поняття «образ»** має багатозначну природу, варіюючись від персоніфікованого зображення конкретного персонажа до абстрактної художньої форми, яка втілює індивідуальне бачення митця. Залежно від контексту, образ може слугувати як засобом ілюстрації, так і способом концептуального осмислення реальності.
- **Художній образ** визначається як суб'єктивна інтерпретація дійсності, створена автором за допомогою специфічної мови візуального вираження. Його аналіз потребує врахування не лише матеріальної форми, а й філософсько-психологічного підходу, що дозволяє розкрити глибину сенсів, вкладених у твір.
- **Символ** у мистецтві функціонує як багаторівнева категорія, яка, з одного боку, наближається до поняття художнього образу, а з іншого — виходить за межі естетичного, перетворюючись на інструмент культурного й духовного осмислення. Його інтерпретація нерозривно пов'язана з історичними, соціальними та сакральними контекстами.
- У межах сучасного мистецтва **символ і образ** не тільки доповнюють один одного, але й створюють складні системи візуальної комунікації, які потребують ретельного аналізу для виявлення глибинного смислового шару твору.

Висновки до 1 розділу

У першому розділі розглянуто питання історіографії, джерельної бази та термінології теми дослідження.

Джерельна база дослідження трансформації жіночих образів в українському мистецтві спирається на теоретичні праці, архівні джерела, наукові статті, візуальні матеріали та сучасні виставкові експозиції. Основну увагу приділено політичному та соціальному мистецтву, а також мистецькому активізму. Перед аналізом сучасного стану жіночих образів було проведено дослідження історії цих образів. Починаючи від трипільських статуєток, дохристиянських релігій (зокрема образу Мокош), до сакрального живопису та іконографії. Опрацьовано дослідження Оксани Кісь, праці Зайцевої, Небесник, Савенко та Фіалка, які дали змогу окреслити розвиток архетипів Жінки-Берегині, Жінки-Матері та Жінки-Воїна в історичному контексті. Також було розглянуто візуальні образи на плакатах Першої світової війни, які стали прикладом формування жіночої репрезентації в суспільному просторі воєнного часу.

Для дослідження безпосередньо нинішнього стану образів було проаналізовано персональні виставки, інтерв'ю, проєкти та твори таких мисткинь, як Влада Ралко, Зірка Савка, Мирослава Штойхо, Аглая Ногіна, Вікторія Яновська, Катерина Косьяненко, Ксенія Гнилицька та інші. Окрему увагу приділено символіці у феміністичному мистецтві (зокрема «вагінарту»), образу жінки-жертви, а також темі трансформації традиційних архетипів. Матеріал сучасних виставок, онлайн-архівів і каталогів дали змогу дослідити новітні стратегії мисткинь, для представлення жіночої ідентичності в Україні в контексті війни.

У контексті аналізу трансформації художніх жіночих образів, особливо в умовах нинішнього соціально-політичного стану в Україні, важливо окреслити базові поняття, зокрема «образ» і «символ». У мистецтві термін

«образ» може мати декілька значень. Персоніфіковане зображення конкретної особи, реальної чи вигаданої, або абстрактна художня форма вираження ідеї, відображає бачення митця.

Тісно пов'язане з поняттям образу, поняття «символ» також виконує ключову функцію у мистецтві. У сучасному розумінні символ трактується як культурний код, здатний репрезентувати більше, ніж сам себе. На відміну від художнього образу, символ не обов'язково має фіксовану візуальну форму, а тяжіє до багатоаспектної інтерпретації. У сучасному мистецтві символ набуває ролі змістового фундаменту твору, що структурує композицію та підсилює глибинний сенс.

Таким чином, чітке розмежування і водночас взаємозв'язок між поняттями образу, художнього образу та символу дозволяє сформувати гнучкий аналітичний апарат, необхідний для інтерпретації візуального матеріалу в контексті трансформацій жіночих образів в українському мистецтві доби війни та соціальних змін.

РОЗДІЛ II. ІСТОРИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗУ ЖІНКИ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

2.1 Історичне втілення образу Жінки-воїна в українському мистецтві.

Нинішній стан образу Жінки-Воїна у мистецтві є результатом тривалого, хоч і часто непомітного на перший погляд, шляху, революційних пертурбацій та історичних подій. Сьогоднішнє положення образу втілює в собі не лише сучасний суспільний запит на переосмислення жіночих ролей, а й глибокі зміни, що відбувалися протягом тисячоліть.

Історичні свідчення використання жіночого образу у контексті війни, на території України сягають III–I тисячоліття до нашої ери. Це періоду, коли в степових культурах з'являються перші археологічні докази жіночої участі у військовій справі. Дані матеріали не лише підтверджують наявність жінки-воїна в українському минулому, а й демонструють, що цей образ не є новітнім культурним конструктом, а має глибоке коріння в історії нашої країни.

Аби повноцінно осмислити образ Жінку-Воїна в українському мистецтві й культурі загалом, необхідно враховувати історичне підґрунтя цього образу, відзначити ключові етапи його еволюції, щоб досконально проаналізувати чинники, які впливали на його трансформацію. Зміна ролі жінки у збройних конфліктах, революційних рухах, війнах – це все сприяло поступовому переосмисленню сприйняття образу не лише як захисної сили, а й як дійсної бойової одиниці. Саме завдяки розумінню історичного контексту можна визначити, яким чином Жінка-Воїн здобула свої позиції у культурному та художньому просторі [59].

Розпочати історичний огляд формування образу Жінки-Воїна варто з українських амазонок. Цих жінок також називають «косачками». Походження терміну «амазонка» пов'язано з іранським словом *ha-mazan*, що перекладається як «жінка-воїн». Український варіант «косачка» ймовірно походить від слова

«коса». Як символу вільної, незаміжньої жінки. Хоча етимологія цього терміну досі остаточно не встановлена, як і точне походження самих амазонок та обставин їх перебування на території Царської Скіфії.

Археологічні свідчення, що дозволяють мати уявлення про зовнішній вигляд, озброєння та спосіб життя цих жінок, зберігаються в експозиції краєзнавчого музею у Запоріжжі. Історичні джерела свідчать, що жінки у цих громадах брали участь у військових діях, обороняли свої поселення та займалися полюванням. За однією з сучасних теорій, виникнення таких жіночих спільнот могло бути відповіддю на посилення патріархальних порядків, що поступово витісняли матріархальні структури. Таким чином, амазонки або косачки, постають не лише як жінки-воїни, але й як символи жіночого спротиву, що кидає виклик усталеним нормам влади і гендерного розподілу ролей [60].

Розглядаючи данні факти крізь призму міфів, вимальовується образ сильної вільної жінки, яка захоплена військовою справою. Даний образ як етап нашої історії, що убирає в себе прошарок культурного міту, визначається своєю феноменальністю, не в полі історичного існування подібного жіночого угруповання, а як ліричного образу Жінки-Воїна у контексті долучення до історичних подій, та його гіпотетичне відношення, до сучасної проблематики гендерного питання. Відображення подібного образу у мистецтві бракує. Ця тема майже не розглядається у мистецькій площині. Її згадки не є популяризовані на широкий загал. Тільки вже у сучасності можна звернути увагу на використання цієї теми у контексті образу Жінки-Воїна. Причому, звертаючи свою увагу на масове використання даного образу серед сучасних митців, можна впевнено стверджувати про його популяризацію з часом. До прикладу можна привести виставку «Косачки» Зірки Савки, що не просто дотична до образу Жінки-Воїна, вона присвячена Українським захисницям.

Також доречно згадати виставу «Косачка», режисеркою якої є Юлія Лопата. У ній безпосередньо йдеться про амазонок України, розкриваються

проблеми жіночності та висвітлюється образ сильної й могутньої воячки, яка проходить через складнощі та драму. Головним питанням вистави є вибір — бути сильною. Режисерка досліджує, «яким чином це відбувається?» та «коли людина приймає цей вибір?». Обставини, що змушують зробити такий вибір, пов'язані з важкими подіями, а для сучасників цими обставинами є війна [46; 21].

Якщо не брати до прикладу, безпосередньо утилітарне втілення образу Жінки-Воїна, як зразок його еволюції, можна загадати конкретні образи історичних персон. До прикладу можна привести княгиню Ольгу та легенди про неї, як образ сильної та вольової жінки. І хоча можна суперечити про віднесення княгині Ольги до Образу-Жінки воїна. Розглядаючи її персоналію виключно у контексті мудрої правительки, через призму легенд, питання про помилкову класифікацію її образу одразу ж знімається.

Той образ княгині Ольги який постає перед нами через легенди, ламає стереотипи, вибудовує абсолютно новий міф про першу жінку-політика у патріархальних реаліях. Вона не просто існує у справі, як заміна чомусь, регент, а повноправно користується владою, приймаючи доленосні рішення. Її використання брехні як інструменту у політичних справах подається як позитивний момент, який їй пасує. Перші рішення Ольги на посаді державного діяча, у легендах, є доволі аморальними. Її образ постає для нас як підступної, розумної, хитрої та жорстокої жінки, і при цьому на вище прописані риси накладається маска позитиву, та описується з огляду дій, що були створені, за для возвеличення безмежного кохання. В останнє, в контексті образу жінки повірити не важко, проте існування такого багатогранного образу стає неймовірним прикладом та поштовхом у розвитку образу Жінки-Воїна. Образ форматуює її статево-рольовий тип особистості, який характеризується рисами як фемінності, так і маскулінності, що безпосередньо характерно для образу Жінки-Воїна [53].

Проблематика використання образу княгині Ольги у мистецтві, виявляється через закріплення за ним образу берегині. Вона майже на всіх роботах зображується як свята. Зрозуміло що образ багатогранний і не можна навішувати на нього єдиний ярлик. Проте, викінчена відсутність зображення княгині Ольги крізь призму сили та стійкості, варто уваги. У мистецтві сьогодення, на хвили популяризації історичних легенд та міфів, поступово з'являється проекти, що висвітлюють цей образ у повноцінній належній йому збірності. До прикладу цікавий проєкт під назвою «Княгиня Ольга. Мальована стрічка» представляє собою дев'ятнадцять графічних робіт, кожна з яких описує частину біографії Княгині. Цей проєкт створений художницями з творчого об'єднання під назвою «Мисткині». Кожна робота належить окремому автору. Проте, знаходячись поряд, вони послідовно розповідають історію Ольги основану на легендах про неї [54].

Перенестись вперед по лінії часу до, моменту коли образ жінки воїна був актуальним через його наявність в реаліях, тобто період першої світової війни. Найпопулярнішим продуктом мистецтва, в періоди війни являються плакати. Особливо пропагандистський воєнний плакат, та ілюстраційні матеріали до воєнного періоду. Зазначимо роботи, що були опубліковані в журналі «Шершень». Значна кількість плакатів, ілюстрацій у журналах були виконані в реалістичній манері з відтворенням національного колориту. У цьому виданні вперше з'явилися оригінальні для української графіки образи Весни, Свободи та України у формі жінки, якщо наслідувати Н. Зикуна. Слід виділити роботу Фотія Красицького «Жінки-України» (іл. 2.1.). Вона була надрукована на першій шпальті першого номеру «Шершня». Пролом у стіні як рамка, що є одночасно і символом в'язниці і символом твердині самодержавства, дівчина на передньому плані, яка є уособленням України, з червоним знаменом з написом «Воля» і роком – «1906» [34].

Перед дівчиною, що вбрана у традиційний український одяг, лежать тіла вбитих та закатованих режимом людей, а за стінами у густих чорних

клубах диму можна побачити силуети фабрик та заводів. В майбутньому цей образ неодноразово будуть використовувати як шаблон, для створення агітаційно-пропагандистських зображеннях. Проте потрібно зауважити, що у роки Першої світової війни, цензура не допускала національних образів-символів жінок в офіційній пропагандистській компанії. Як наслідок цього образ жінки існував на плакатах, проте був найменш тиражованим. Подібна річ обумовлена не тільки заборонаю національних образів символів, але й пояснюється традиційно-патріархальними стереотипами, які домінували у суспільстві. Проте на плакатах можна було зустріти жіночий образ який потребував захисту – образи жінки, матері, сестри, доньки [30].

Втілення жіночого образу, у період другої світової війни почувало себе вже більш вільно. Проте обмежене використання образу жінки у контексті військової справи не можливо не помітити. Прогрес із відсутністю заперечення, існування жінок у цій системі, на публічному рівні, не став радикальним для значних змін у кількості зображення образу. Образ жінки був часто вживаний у контексті образу радянських партизанів, що безпосередньо виконувався у рамках певного канону, де на рівні з жінками зображали й літніх людей та підлітків. Подібні канони були вибудовані, ще до війни. Схожі підходи та характеристики надавали образу жінки на плакатах які символізували розбудову. Жінок наділяли мускульними рисами: сильними тілами, вольовими рисами обличчя, здатністю виконувати «чоловічу» роботу (під час війни ця властивість експлуатувалася з особливою інтенсивністю). Образ молоді жінки як символу героїзму, сили та натхнення, експлуатували у доволі широкому смисловому та емотивному діапазоні. Можна виділити їх втілення у наступних героїнях: жертв окупантів, постатей, трудівниць тилу, партизанок, підпільниць. Безумовно, використання подібних прийомів є частиною маніпулятивної політики уряду. Варто прокоментувати, що подібні втілення образу Жінки-Воїна безумовно прогресували навіть, за умови специфічних обставин. Проте подібне втілення, все ще не є жіночим

вивільненням образу. Помітний прогрес в порівнянні з минулим військовим періодом, але умови корисності створення подібного, у даному контексті, перевищує їх благий вплив на розвиток образу [13; 34].

Наступним етапом розгляду образу Жінки-Воїна буде період незалежності України. Початок цього періоду супроводжується радикальними змінами в уявленнях про жіночу ідентичність. У мистецтві спостерігається відхід від традиційних втілення образу Жінки-Воїна, переосмислення та переіначення образу, відбувається на бурхливому піднесенні 1991 року. Використання митцями образу Жінки-Воїна відбувалось спершу поодиноким та поступово, установка несумісності «жінки» та «армії» почала «розмиватися» та щезати [14].

Аналіз історичного втілення образу Жінки-Воїна допоміг нам створити цільну картину, перебування образу, в просторі українського мистецтва. Еволюція загалом відбувалась доволі повільно, але з шаленою швидкістю рухалась, під час відповідних історичних подій, війни та революційних періодів. Варто також зауважити звернення сучасного мистецтва, до історичних фактів, легенд образів Жінок-Воїнів минулого.

2.2. Відображення образу Жінки-Берегині в історії українського мистецтва

Втілення жінки через образ берегині можна вважати першим пластом образного напрацювання, з активним використанням жіночої постаті, в історії українського мистецтва. Образ Жінки-Берегині в українській культурі вирізняється своєю еkleктичністю та багатогранністю. Він поєднує в собі елементи різних культурних, міфологічних і релігійних традицій, утворюючи цілісний, але неоднозначний символ жіночої сили та духовності. Образ відсилає нас до постаті Богині-Землі. Це прадавній архетип матері всього живого, що заявляється в статуєтках трипільської культури, та пов'язаний з родючістю, природним циклом та безумовною турботою про свій рід [7].

Вивчення образу Жінки-Берегині з огляду історії варто почати з з артефактів трипільської культури, де простежуються одні з найдавніших зображень жіночих постатей на українських землях. Серед усього різноманіття антропоморфних форм особливо виокремлюється образ Кори. Дослідники трактують її зображення як прообраз жінки як творця життя. На керамічних розписах та статуєтках вона постає у вигляді зрілої, вольової жінки – володарки, що уособлює силу, родючість і духовне начало. У трипільському контексті її зображення описує берегиню як праматір усього живого, символ безперервності життя та гармонійного зв'язку між людиною та природою [22].

Не менш важливим, для становлення образу берегині є вплив християнської традиції, зокрема сакрального образ Богоматері. Вона постає як великомучениця, свята, що несе терпіння, віру й духовне заступництво. В образі Жінки-Берегині поєднано жертівність і милосердя з внутрішньою стійкістю та моральною незламністю. Крім того, цей образ часто спирається на фольклорні мотиви: у ньому відлунюють міфологічні жіночі постаті, хранительки домашнього затишку, обрядових практик [61].

Образ Жінки-Берегині в українському мистецтві традиційно асоціюється з функціями захисниці роду, охоронниці дому, оберегом для рідної

землі. Витоки цього образу можна знайти ще в давньоукраїнській міфології. Жіночі божества – ідоли Мокош, Лада. Ідоли, що зображають богиню часто мають додаткову атрибутику: перстень та ріг у руках. Збруцький (Збручанський) ідол, що зображає божество датований IX століттям. Вапнякова скульптура, знайдена біля села Личківці коло Гусятина в річці Збруч (іл. 2.2). Оригінал зберігається у Краківському археологічному музеї (Польща). Сучасними дослідниками вона вважається язичницькою богинею кохання. Індоевропейським народами вона відома під такими іменами як: Афродіта, Венера, Фрея. Це образ берегині трактувався не лише як охоронниця родинного вогнища, а й як покровителька землі, що живить і захищає. Може також благословляти на родючість землі, та урожай. Таким чином, можна зробити висновок, що Жінка-Берегиня в українському культурному просторі не є лише образом матері та охоронниці, а уособлення глибокого духовного зв'язку між жінкою, землею, родом і нацією [6].

У монументальному живописі доби Київської Русі сакральний образ Жінки-Берегині займає особливе місце. У творах того періоду часто простежується поєднання християнських наративів із залишками дохристиянських вірувань. Це дозволяє нам розглядати жіночі образи як споконвічні архетипи. Найвиразнішим і найвідомішим прикладом такого втілення є образ Богоматері Оранти, що зображена в центральній абсиді собору Святої Софії у Києві (іл. 2.3).

Фігура Оранти, зображена з піднятими до неба руками, символізує не лише молитовне звернення, а й духовне благословення. Її постать – це сакральний центр композиції, що візуально об'єднує простір храму, підкреслюючи ідею покровительства над народом і державою. Оранта в цьому контексті зображена не просто як християнська свята, вона є втіленням образом Берегині, що захищає, підтримує та веде. Цей образ, хоч і є християнським за формою та зображенням, він несе в собі виразні риси Великої Богині дохристиянської доби. Жінки-Берегині переходить з

язичницьких традицій до християнських, у процесі трансформуючись, але не втрачає фундаментальних якостей образу [22].

Потрібно зазначити, що усі наведені приклади також мають своє трактування як образ Жінки-Матері. Через те що більшість символічних стародавніх зображень не вирізняли ці образи як окремі. Тому, нижче вони будуть розглядатись повторно, з іншою трактовкою, та деякими відмінностями у роботах до прикладу.

Наступним важливим етапом в еволюції образу Жінки-Берегині який треба зазначити, є закріплення образу у християнській іконографії. Тут жіноча постать переважно постає в образі Богоматері або великомучениці. У іконічних зображеннях закладено ідею жіночої жертвності та милосердя. Одним з виразних прикладів подібного втілення є ікона «Покров Богородиці», 1886 року (іл. 2.4), що є копією відомої ікони «Козацька Покрова» XVIII століття. Центральне місце на іконі займає постать Богородиці. Вона зображена над козацьким військом, немов нависаючи над ним, прикриваючи. У нижній частині композиції зображено гетьмана Петра Калнишевського, який звертається до неї з молитвою, як до вищої сили. Цей образ набуває особливої ваги у козацькому культурному середовищі. Запорізькі козаки мали глибоку повагу до Богородиці-Покрови, вважаючи її своєю духовною покровителькою та небесною заступницею. Вони не лише молилися до неї перед битвами, а й активно використовували її образ на військових прапорах, вишиваючи її золотом. Така віра та іконографічна практика дали поштовх до формування окремого типу сакрального образу – «Козацької Покрови». У цьому образі поєднуються християнське благочестя з патріотичним та військовим духом [47].

Цей етап розвитку образу Берегині демонструє поступову трансформацію жіночого архетипу з язичницької охоронниці роду в християнську берегиню люду. Богоматір у такій іконографії постає не лише як мати Ісуса, а як символ всепрощаючої сили[47].

Наступний етап образу Жінки-Берегині ми будемо розглядати у розділі сучасної трансформації образу. Адже буде йти розмова про штучне створення образ «української народної берегині», після розпаду Радянського союзу [27].

2.3. Трансформації образу Жінки-Матері в історико-культурному контексті

В українській культурі образ Жінки-Матері умовно поділяється на декілька уособлень: рідна мати, що презентує святість створення нового життя, рідна земля – Україна-ненька, що постає як оберіг, та сакральний образ Божої матері. З чого постає, що використання образу матері в українському мистецтві тісно пов'язане з образом Жінки-Берегині. Варто зазначити, що вони не суперечать один одному та їх часто можна зустріти в одному уособленні. Якщо умовний поділ, опису жінки у мистецтві, на образи матері та берегині необхідний, для простішого розуміння їх відмінностей, ми позначимо межу. Де висвітлення теми: мати-Землі, родючості, мати-годувальниці, родинного вогнища, культу життєдайності та безпосередньо відносин дитини і матері, незважаючи на їх схильність до образу берегині, будуть відноситись до образу Жінки-Матері. Проведення подібного кордону, допоможе нам приводити приклади та систематизувати їх хронологічність, а також полегшить нашу роботу при сортуванні матеріалу.

Зображення образу Жінки-Матері, знаходять в артефактах, часів трипільської культури. Він постає перед нами у іконографічних антропоморфних зображеннях, розписах та скульптурах [22].

Прикладом подібного експонату, може слугувати статуетка, трипільської культури, сидячої жіночої фігури, знайдена за розкопок Хвойки В (іл. 2.5). Науковці припускають, що зображена, відсилає до матері Деметри, як символ початку роду. Фігурка вирізняється поміж інших нетиповим зображенням тіла, а саме його сидячим положенням з прямим чи відхиленим назад торсом. І хоча подібні варіанти сидячих статуеток зустрічаються протягом усього часу існування трипільської культури. Вони мали значно менше поширення, ніж стоячі. Груди на даному експонаті, передані не опуклими наліпами, а продовговуватими валиками, що на думку дослідників відображає обвислі груди, немолодії жінки матері [7].

Особливе ставлення до жінки, як до матері всього живого, в трипільській культурі, передають численні статуетки вагітних та жінок з дітьми у руках. Подібні зображення називають Мадоннами – богині з немовлям, що притиснуті, найчастіше, до лівої груді. Існує припущення, що подібний іконографічний образ трипільської пластики, схожий на зображення Богоматері з Христом. Що є своєрідним архаїчним прототипом, первовіком святої [7].

Наприкінці XIX ст. у Керчі (Крим, Україна) було знайдено художньо-культурну пам'ятку світового значення, що датується I століттям до нашої ери. Це Грецька фреска із зображенням богині Деметри з Пантікапею в стародавньому (іл. 2.6) Боспорському царстві. Вона постає як богиня родючості, землеробства та шлюбу. На стінах гробниці зображено міф про викрадення Кори – дочки Деметри – Плутоном [36 С.-410].

Приклад язичницької Богині Мокоші, також вписується в наш розподіл образу Жінки-Матері. З давніх часів її вважають богинею землеробства й родючості, охоронницею родинного вогнища, символом жіночої життєвої сили. Мокоша також була єдиним жіночим божеством у пантеоні князя Володимира. Через те, що доля давніх русів залежала від урожаю й родючості, Мокошу вважають богинею долі. Її ім'я дослівно означає “матір долі”[28; 36].

Сакральний образ Жінки-Матері неодноразово втілювався в монументальному живописі доби Київської Русі. До прикладу можна привести зображення богоматері-Оранти. Це мозаїка, що знаходиться у центральній абсиди Софії Київської. Богоматір була уособленням милосердя. Її фігура зображена у позі з піднятими до гори руками (молитовний жест). Він акцентує на ролі богоматері як покровительці людства, матері-заступниці. Ця поза Оранти часто використовувалась у народному мистецтві, аж до XX століття. До прикладу, на жіночих весільних вінцях, часто можна було зустріти Богородицю з піднятими вгору руками. Та й загалом, ця поза богині

зустрічалась на підвісках, ювелірних виробках, глечиках. Цей образ доволі багато успадкував від зображень богинь з дохристиянської доби [18].

Символ архетипу матері активно використовується як у міфології, так і у зразках духовно культурної спадщини людства. Доволі сильно цей аспект розглядається у сакральному українському мистецтві.

Найвідомішим прикладом втілення подвійного, природньо-матеріального та духовного образу Великої Матері, є образ Діви Марії. Розбираючи це, Богоматір постає одночасно і як земля на якій народився Христос, і як — вознесіння пресвятої Богородиці, що підтверджує її причетність до божественних сил. Подібний приклад дає змогу вкотре підтвердити, що для зображення образу Жінки-Матері, характерний тісний зв'язок матеріального та духовного [28].

Взагалі, значний пласт українського сакрального мистецтва складають лики святої Божої Матері. Вони розрізняються за деякими іконографічними типами. До прикладу, вищезгадана Оранта, де Богоматір зображується без дитини з піднесеними догори руками. Або Одигітрія – в цьому випадку Богородиця зображається з Ісусом, що сидить на її лівій руці. Елеуса, доволі схожа на Одигітрію, проте тут маленький Ісус тулиться лівою щогою до матері. Ми, розібрали лише декілька варіантів, проте їх існує ще сотні й тисяч різноманітних зображень Богоматері. Їх назви пов'язані з місцевістю, де їм була надана особлива пошана, або не вони з'явилися вперше [28].

Важливим кроком у трансформації жіночого образу матері, є його перехід від сакрального до світського зображення. Прослідкувати ці зміни, можна в портретних традиціях, з другої половини XVII–XVIII століття у Львівській школі живопису. Йдеться про зображення родичів козацької старшини, зокрема їх дружин в дусі західноєвропейського бароко. Прикладом, можуть слугувати портрети Параскеви Сулими, чи Наталії Розумовської, матері Кирила Розумовського або інших представниць заможних верств

населення. Яскравими представниками цього жанру, тих часів слугують портрети Варвари Лангиш 1635 року, написаним М. Петраховичем, а також портрет Роксолани, пензля невідомого майстра [18].

Перехід від сакрального живопису до реалізму, у зображеннях образу Жінки-Матері, змістив фокус уваги з духовної складової на реальне зображення тіла. Ці зміни можна помітити, прослідкувавши за зображенням життя, побуту та його достовірності, що стало невід'ємною частиною робіт, з використанням образу жінки. Поступово почали з'являтися роботи з зображеннями селянок, а не тільки заможних персон. Подібні роботи виконували О. Рокачевський, А. Мокрицький, І. Ріпин. Це стало причиною створення чіткої межі між зображеннями витонченої, жіночої інтелігенції та жінки-селянки. Завдяки чому, стало можливим висвітлення, проблем соціуму, що іноді робилось ненавмисно. На підґрунті цього, став можливим подальший аналіз соціального становища героїнь яких зображують автори у своїх творах [22].

До дня матері, 8 травня 2022 року відбулась виставка з фондової колекції Полтавського художнього музею (галереї мистецтв) імені Миколи Ярошенка, де були представлені роботи художників XIX-XX століття. Хронологічно вони охоплюють доволі великий пласт часу. У виставці це проявляється, як - кожне десятиліття позначене окремим полотном. Через це вони сильно різняться за стилем та технікою, що дає нам змогу, легко проаналізувати еволюцію образу Жінки-Матері тих часів. До прикладу, візьмемо роботу майстра декоративно вибудованих композицій, Ернеста Кондратовича (1912-2009) «Над колискою», 1970 року (іл. 2.7). Картина не просто звертає увагу на процес материнства, який іде у паралелі з звичайним, трудовим, життям жінки. З огляду композиції, робота, наголошує на святості та величності цього процесу, який не закінчується на двох фігурах, матері та дитині, а охоплює соціум навколо. Як було згадано вище, теми зображені у роботах торкаються соціальних проблем жінок, і в даному випадку, ще й

розкриваються з рахунок декоративних прийомів митця. Що можна вважати новим еволюційним надбанням образу [45].

Згадаємо ще одну роботу, що змальована вже зі сторони жіночої перспективи, представницею київської школи живопису, художницею Ніною Волковою. Соцреалістична картина мисткині «У вихідний день на Дніпрі», 1951 року (іл. 2.8), в силу домінанти стилю живопису, не несе в собі унікальності переданої теми. Проте, варта згадки як приклад, для розуміння домінанти живописних робіт того часу. Треба зазначити, що мистецтво яке продукували у період ХХ століття описувало переважно, сюжетними композиціями, побут, та його проблематику. Не виключенням, як ми зазначили вище були роботи що спрямовані на висвітлення святості й цінності, процесу материнства. Загалом з цих двох напрямленостей, переважно й скався образ Жінки-Матері [45].

Можна вважати, що образ матері в українській культурі постає як нерушійна сила землі, яка незмінно панує тисячоліттями, серед подібних до неї символів. Образ землі, тісно переплітається з материнством, під час розгляду історичного підґрунтя зображення Жінки-Матері, в українському мистецтві. Відтак, можна стверджувати про одну з головних ролей образу матері, що відведена їй, не тільки як сакральному символу Матері Божої, що молила Всевишнього пощадити її дитину, стоячи на колінах перед розп'ятим на хресті сина Ісуса, а й задовго до дати Різдва Хрестового. Тісне переплетіння з символом Берегині, також зіграло свою роль в сприйнятті та подальшому зображенні образу матері.

Висновок до розділу 2

У другому розділі зосереджено увагу на аналізі історичного втілення образу Жінки-Воїна, Жінки-Матері та Жінки-Берегині.

Образ Жінки-Воїна має глибоке історичне коріння. Перші згадки про його існування в історії ведуть до українських амазонок. Згодом він втілюється в постаті княгині Ольги як символу сили й рішучості. Попри ранні прояви, цей архетип тривалий час залишався малопомітним у мистецтві. Вагоме оновлення відбулося напередодні Першої світової війни, коли образ Жінки-Воїна з'являється у візуальних мотивах образу «батьківщини». Під час Другої світової війни жіночі воєнні образи отримали більше простору, проте стикалися з стереотипами щодо ролі жінки у суспільстві. Лише за часів незалежності, образ Жінки-Воїна починає по-справжньому вільно реалізовуватись у мистецтві, символізуючи силу, гідність і національну ідентичність.

Образ Жінки-Берегині є одним із найдавніших архетипів українського мистецтва. Свої початки він бере з трипільської культури, як символ родючості, жіночого начала. Спершу він уособлював постать богині-матері у фігурах, подібних до Кори, а згодом трансформувався під впливом християнства в образ Богоматері та великомучениць. Поєднуючи язичництво й християнство, Жінка-Берегиня постає як охоронниця дому та роду. Це особливо яскраво проявляється в іконографії, до прикладу робота з зображенням «Покрови Богородиці». З часом образ набув ще й національно-патріотичного змісту, зокрема в козацькому осередку. Таким чином, Жінка-Берегиня виступає не лише як символ захисту, а як потрохи набуває інших образних рис.

Образ Жінки-Матері в українському мистецтві на рівні з образом берегині вважається одним із найдавніших. Його витoki простежуються ще у трипільській культурі на зображенні жіночих статуєток, які втілювали ідеї материнства, плодючості та безперервності життя. У подальшому розвитку цей образ трансформувався через язичницьких божеств, до сакрального,

християнського образу Богоматері. Від доби Київської Русі, він зображється як свята заступниця, наприклад, Оранта в Софії Київській. Пізніше образ зустрічався у постатях людей в реалістичному живописі XIX–XX століть.

РОЗДІЛ III. ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

3.1. Проблематика образу Жінки-Воїна в контексті сучасних тенденцій українського мистецтва

Вагомі зміни у мистецькому просторі України почалися в перше десятиліття незалежності. Відбувся переворот тенденцій як у сприйнятті образів так і в їх зображенні. У спробі наздогнати, якомога швидше, розрив у розвитку із західним мистецьким простором, митці України почали активно асимілювати до західного контенту. І, звичайно, це призвело до появи гучних та провокативних проєктів. Проте лише з часом, близько на початку 2000-х років, мистецтво українських художників почало набувати самоідентифікації. Розпочався період активного висвітлення проблем суспільства за допомогою культурного пізнання та заглиблення в історію України. На фоні цих змін, активно формувався творчий український простір, який і досі не перейшов до фінальної стадії свого формування. Подібні періоди, в історії мистецтва, виступають найкращим фундаментом для побудови нестандартних поглядів та утворення нових інтерпретацій для усталених парадигм [29].

Разом із змінами у мистецькому просторі, активно піднімається питання жінок як у, соціумі так і в мистецькій площині. Суспільно-політичні зрушення, сьогодні, доволі сильно впливають на жінки у соціумі, що в свою чергу трансформує образ жінки у мистецтві. Подібне наділяє образ доволі кардинальними змінами, у порівнянні до подібних періодів минулих років. Образ Жінки-Воїна і його соціальне сприйняття, іде пліч о пліч з статусом жінок військових. За словами секретаря Міноборони України Людмили Дараган, станом на 2024 рік загальна чисельність жінок у Збройних силах, складає понад 68 тисяч осіб, і 48 тисяч безпосередньо військовослужбовиці. В зоні бойових дій, перебуває понад 5 тисяч, а на керівних посадах число сягає близько 6 тисяч. Прояв подібного феномену, не може лишитись не поміченим. Тому мисткині України активно висвітлюють його у своїх роботах [15; 63].

Беззаперечно, образ Жінки-Воїна отримав маскулінізовану репрезентацію. Окрім цього митці сьогодення закріплюють нові парадигми, що обумовлене змінами соціальних устоїв. На це впливає розвиток феміністичного руху, обговорення гендерного питання, популяризація активізму та тенденція відображення рефлексії у мистецтві. Головним фактором цих змін слугує – можливість жінок вільно дискутувати, та самим висвітлювати важливі для них питання.

Повертаючись до питань рефлексії, та її статусу як провідної тематики сучасного мистецтва, що беззаперечно пов'язано зі змінами в образі Жінки-Воїна. Митці звертаються до теми рефлексії, та виражають її через трагізм, тривогу, страх. Мета створення подібних зображень, полягає у дослідженні або втіленні в реальність метафізичні «переживання», що турбують митця. Відповідь на питання стосовно причини створення подібного мистецтва можна знайти у базових функціях людського і тваринного організму.

Усвідомлюючи, що рефлексія часто набуває складних форм у межах філософської термінології, для подальшої роботи виокремимо поняття «страх» як універсальний термін для розуміння головної цілі даного мистецького втілення. Страх можна розглядати у двох аспектах: як корисне попередження і водночас як перешкоду. Стан страху виражається як екзистенційне відчуття простору між собою, як цільною формою та оточенням, всесвітом. Вияв цього відчуття й пов'язаних з ним емоцій можна трактувати як особливу форму візуалізації свободи. Мотив страху завжди був джерелом натхнення для митців XX та початку XXI століття. На відміну від художників попередніх епох, які часто зображували страх буквально. Сучасне мистецтво більше схоже на енциклопедію проявів страху, болю та жаху. У ньому страх постає не лише темою, а й рушієм, стимулом до творчості, що виходить за межі полотна й спонукає глядача до роздумів над його глибинною суттю як глобальною проблемою. Важливо розуміти: страх — не остаточна форма, а миттєве відчуття, подальший розвиток якого залежить від авторського задуму [73].

У процесі рефлексії над образом Жінки-Воїна, митці наділяють його особливою символікою. Цей образ часто постає як візуалізація внутрішньої боротьби, уособлення сили духу, що формується внаслідок глибоких емоційних переживань. У роботах жінка часто зображується, не лише учасницею подій, а й символом трансформації.

А страх, в свою чергу виступає як — одна з ключових емоцій, якими наповнені роботи мисткинь. Саме страх стає, першим поштовхом до внутрішнього перетворення героїні. Надія ж постає як логічне продовження циклу цих почуттів та емоцій. Вона символізує не лише віру в краще, а й внутрішнє оновлення, народження нової сили. Таким чином, в образі Жінки-Воїна страх і надія співіснують як дві складові одного емоційного спектра. Через мистецьке зображення цих станів постає цілісний образ боротьби, витривалості й незламності [20].

Образ Жінки-Воїна доволі часто переплітається з образом берегині, і уособлюється в одному зображенні. Це поєднання не є випадковим. Воно відображає глибокі соціокультурні зрушення, що відбуваються у сприйнятті ролі жінки в суспільстві. Саме ці зміни в образі берегині, свідчать про перші кроки на шляху до досягнення гендерного паритету в українському суспільстві. Образ жінки лишив формально відведену їй роль та почав боротися за самостійність в образотворенні. Так берегиня поступово перетворюється на Жінку-Воїна, яка набуває нових рис і поєднує в собі традиційну жіночу ніжність та бойову рішучість. Подібне зближення образів говорить не лише про звільнення від стереотипів, а й про переосмислення ролі жінки в історії, культурі, суспільстві [22].

У сучасному мистецькому просторі можна спостерігати активні процеси трансформації традиційних уявлень і символів. Образ берегині переосмислюється та заміщується рисами, характерними для Жінки-Воїна. Варто зауважити, що існує низка теорій про походження образу Жінки-Воїна. За першою версією вважається, що цей образ є результатом еволюції образу

берегині. Це пояснюється трансформацією під впливом історичних подій - жінка з охоронниці дому стала захисницею народу. Друга версія вказує на окреме, історично самостійне виникнення образу Жінки-Воїна. Який лише на початку свого зародження перетинався з образом берегині на рівні спільних рис у зображенні та символах [22].

Особливу увагу дослідники звертають на той факт, що ці зміни у жіночих образах мають глибоке коріння в історичному й культурному контексті України. Говориться про звернення українських митців до традиційної культури, під час створення образу Батьківщини. Цей процес активізувався на початку 1990-х років, після розпаду Радянського союзу. Саме в цей час образ берегині почали трактувати не лише як символ домашнього затишку, а і як постать, що втілює силу здатність до самозахисту. Таким чином, трансформація берегині у Жінку-Воїна не є лише художній прийом. Його можна вважати відображенням змін у колективній свідомості, спричинених історичними подіями [29].

Особливу увагу, сьогодні, варто звернути на багатогранність образів. Це стало однією з провідних характеристик сучасного мистецтва. Художники дедалі частіше, звертаються до складних візуальних конструкцій, у яких кожен елемент несе самостійне смислове навантаження. Важливо, що подібна тенденція використовується незалежно від тематики твору. Значної популярності також набуває поєднання митцями, традиційних та сучасних матеріалів, чим також додає дуальності образам.

У контексті XXI століття, в період стрімкого розвитку цифрових технологій, сучасна культура кардинальна змінює форму взаємодії з глядачем. Ми повністю переходимо від вербальної мови комунікації до візуальної, що змушує художників вдаватися виключно до образотворчих засобів, за для донесення своїх задумів. Через образи, символи, кольори й композиційні рішення митці вступають у діалог з глядачем. Це в свою чергу, породжує

нашарування змістів та невід'ємну дуальність образів, що іноді призводить до конфронтації між окремими елементами твору.

Образ Жінки-Воїна являється яскравим прикладом подібної образної багатогранності. Художники вкладають в цей образ відразу декілька проблемних векторів: соціальне сприйняття ролі жінки-воїна, питання гендерного паритету, правильної жіночої репрезентації, можливість гармонійного поєднання образу берегині з образом сучасної захисниці, тему сестринства, питання материнства як складову образу, поєднання образу цивільної та військової. Подібний підхід свідчить не тільки про зростання складності сучасної візуальної культури, але й демонструє ємність образу Жінки-Воїна. Його розвиток, на фоні сучасних історичних подій, свідчить не тільки про зростання складності сучасної візуальної культури, але й демонструє, комплексність на багатогранність образу у контексті сучасного українського мистецтва [41].

Одним з ключових чинників формування образу Жінки-Воїна є його сприйняття з боку аудиторії. Те, як глядач інтерпретує представлений образ, відіграє не менш важливу роль, в подальшому його розвиток у мистецькому та соціальному просторі, ніж сам задум автора. У контексті образу Жінки-Воїна варто враховувати сучасні соціальні тенденції які спрямовані на зміну пріоритетів демократичних цінностей, особливе прагнення до побудови егалітарного суспільства, і як наслідок, формування нового бачення ролі жінки в публічному просторі. Одночасно з цим, актуалізується питання про те, наскільки стійко у свідомості суспільства закорінені гендерні стереотипи, та якою мірою вони ускладнюють сприйняття трансформованих жіночих образів.

Образ Жінки-Воїна, представлений у мистецтві, не існує у вакуумі. Він постійно піддається оцінюванню з боку аудиторії, включно з медіа. Така пильна увага, що часто межує з контролем, осудом, ускладнює вільну інтерпретацію та переосмислення цього образу в митцями. Жінка у формі продовжує сприйматися крізь призму культурних стереотипів, а будь-який

відступ від цих норм викликає неоднозначну реакцію. Попри цей тиск, образ Жінки-Воїна все ж стає платформою для втілення нових поглядів і сучасних інтерпретацій. Проте ці інновації співіснують із глибоко вкоріненими стереотипами про роль жінки, що накопичувалися століттями. Саме тому навіть трансформований образ не може повністю звільнитися від історичних патернів.

В межах суспільного простору сприйняття образів жінки, що пов'язана з військовою сферою, умовно діляться на декілька категорій. Такий поділ, запропонували дослідниці Храбан і Самойленко, у своєму аналізі репрезентації жінок-військовослужбовиць у медіа. Вони виділили типові ролі, через які медіа найчастіше транслює військовослужбовиць: «професіоналка», «красуня», «насамперед жінка», «коханка», «мати», «особа з особливими побутовими потребами» та «лесбійка». Даний аналіз демонструє – наскільки сильно, суспільство прагне вписати жінку-військову в знайомі, для нього, моделі поведінки. І все ж варто підкреслити, що ці стереотипні класифікації не єдиний спосіб репрезентації Жінки-Воїна. Зростає кількість мистецьких робіт, які демонструють жінку як глибоку особистість, здатну приймати складні рішення, переживати травми, боротися не тільки на полі бою. Зображують дійсність. Це відкриває нові горизонти для інтерпретацій образу та правильної репрезентації ролі жінки в сучасному українському суспільстві [63].

Як уже було зазначено, образ Жінки-Воїна вирізняється надзвичайною багатогранністю: як істотним так і теоретичним наповненням. Тому саме з цією метою варто звернутися до сучасних мистецьких творів, у яких розкривається образ Жінки -Воїна. Тому для більше детального огляду ми оберемо приклади з-поміж робіт, створених починаючи з 2014 року, адже саме тоді почався новий етап в українському мистецтві. Саме цей рік, унаслідок революційних подій став переломним моментом, що спричинив глибокі зміни не лише в суспільно-політичному житті країни, а й у її мистецькому полі.

До прикладу ми візьмемо не окремих творів, а цілу повноцінну виставку, яка комплексно репрезентує образ Жінки-Воїна. Такий підхід дозволяє краще охопити багатогранність теми. Важливо розуміти, що представлені твори мають на меті. В даному випадку – це предметне втілення цього образу, але митці не обов'язково фокусуються на фігурі конкретного ліричного персонажа. У деяких випадках йдеться радше про узагальнений образ або символічне осмислення жіночої постаті в умовах війни. Саме такого характеру роботи ми будемо розглядати пізніше, а поки що розберемо більш приземлене втілення образу.

Виставка «463+», яка відбулася у 2023 році в Барселоні, несе в собі велике значення для образу Жінки-Воїна в межах українського сучасного мистецтва (іл. 3.1). Експозиція виставляла твори українських художників, серед яких особливу увагу привертала роботи Тетяни Черевань. У її акварелях відкрито, без прикрас і умовностей, представлено образ Жінки-Воїна — сильний і правдивий. Центральною частиною експозиції стали 12 портретів реальних жінок-військовослужбовиць, серед яких – сержантки, снайперки, саперки, бойові медиків, командирка протитанкового підрозділу та захисниці «Азовсталі». У своєму інтерв'ю художниця Тетяна Черевань наголосила на важливості привертання уваги до цих жінок, що не лише виконували свій професійний обов'язок, а й мали внутрішню гідність й відданість справі – захищати свою країну[71].

Мисткиня також сказала слова « Мені хотілося донести до людей, що ця красива, ніжна дівчина — також воїн». Цей вислів влучно охоплює суть усіх 12 портретів. Кожна зображена жінка випромінює тепло та щирість, на обличчях кожної – усмішки, наче нічого страшного не відбувається навколо. Проте тло кожного портрета, а також одяг героїнь наповнені символікою війни: військова форма, спорядження, деталі уламків, криваві рани у папері. Саме ці елементи, наче повертають образ до реальності, демонструючи, що радість може існувати поруч з трагічними подіями. У цьому проєкті образ Жінки-

Воїна подано без зайвої метафоричності. Тут немає складних художніх алегорій, натомість є чітке, виразне повідомлення: перед нами жінка воїн. Художниця зображує не символ берегині чи узагальнений наратив «жіночого» образу, а конкретну жінку військовослужбовицю. Образ Жінки-Воїна постає тут не як епічна постать чи міфічна покровителька, а як реальна жінка, що служить в армії

Повертаючись до теми популяризації української історії та традицій у сучасному мистецтві, розглянемо один цікавий проєкт Зірки Савки під назвою «Косачки» (іл. 3.2). Цей цикл робіт розкриває тему жіночої сили, шляхом поєднання історичних образів та їх сучасної інтерпретації [56].

Художниця зізналась, що ніколи не чула про існування українських амазонок раніше. Вони, в свою чергу, існували на території України ще у II–III столітті. Усвідомивши цю прогалину, в своїх знаннях, мисткиня вирішила не тільки поглибити власні обізнаність в українській історії, а й донести цю інформацію до ширшої аудиторії. З цією метою художниця створила масштабну серію з чотирьох великих полотен, на яких зобразила графічні образи українських амазонок. У цьому проєкті мисткиня проводила паралель між жінками-воячками давнини та сучасними українськими жінками, які беруть участь у бойових діях. Таким чином вона ніби проєктує силу, що історично належить українським жінками на сучасниць. У своїх інтерв'ю художниця неодноразово підкреслювала глибоке захоплення сучасними жінками-військовими, їхньою стійкістю та сміливістю.

На кожному з чотирьох полотен зображено окремий образ, а разом вони утворюють єдину послідовну історію. На першій роботі зображена жінка верхи на коні, що рухається вперед, незважаючи на рани – візуалізація мужності. Друга, присвячена жіночій тендітності та чутливості. Третє полотно порушує тему вибору, сумнівів і пошуку власного шляху. Четверта, завершальна робота, відображає момент духовного переродження. На ній зображено як душа відділяється від тіла, ніби символ завершеного циклу,

переродження. Ці чотири образи не просто репрезентують Жінку-Воїна – вони демонструють її в багатогранність: як особистість, як символ, як традицію. У кожній роботі є елементи, що асоціюються як з фемінністю, так і з маскуліністю. Проте деталь на яку варто звернути увагу це – заглиблення в українську історію та її відображення у сучасному мистецтві[56].

Влада Ралко – ще одна мисткиня сучасності яка звертається до образу Жінки-Воїна. В своєму мистецтві, вона через брутальні образ зображає жіночі тіла в не традиційних для них амплуа. Так до прикладу в проєкті «Київський Щоденник», що присвячений пост майданним рефлексіям, вона демонструє нами таких персонажів як: «жінка-мамай» (іл. 3.3), Юдита (іл. 3.4), протестувальниця (іл. 3.5). Кожна з них зображена в особливій манері художниці. На одній з своїх робіт Ралко зображує протестувальницю (іл. 3.5), без одягу, лише в балаклаві на голові. Одну ногу героїня поклала на шолом поліцейського. Поза, схожа на те як зображали переможців у війнах, з прапором в руках, проте замість прапора в неї коса. Чи зображення жінки яка вибігає з тучі диму, озирюючись назад, з наміром кинути Коктель Молотова у димову завісу (іл. 3.6). Це символ протесту, і те наскільки криваво, він обійшовся народу [51].

Події Майдану в роботах мисткині описуються жорстоко. В її роботах брутально продемонстровано події, через образи покалічених тіл, не тільки жіночих, та атрибутику протестувальників: факела, щити з підручних матеріалів, Коктелі Молотова. Образ Жінки-Воїна у цьому проєкті використовується як інструмент, за допомогою якого мисткиня рефлексує на тему Революції гідності. Жінка та її тіло тут зображене не з цілю привернути увагу до участі жінок у настільки революційних подіях, а для того щоб мисткині було легше пояснити свої почуття від подій, на папері. Крізь зрозумілі їй образи, легше передавались емоції. Більшість метафор були наближені до її персоналії, крізь призму жіночого тіла.

Наступним прикладом образу, буде виставка «Ломикамінь Жіночий спротив у Криму» яка вирізняється висвітленням теми жіночого спротиву в умовах окупації. Цей проєкт акцентує увагу на ролі жінки в умовах політичного та соціального тиску. Він демонструє жінку як активну учасницю опору, здатну до рішучих дій. Через художні образи та документальні матеріали експозиції, руйнується традиційне уявлення про війну як виключно «чоловічу справу». Цей проєкт особливий тим, що демонструє не лише зовнішнє протистояння, а й внутрішню трансформацію, через яку проходить жінка в умовах небезпеки та боротьби [32].

Гендер не здатен захистити від кулі чи насильства. Саме цей меседж окреслює головну ідею виставки. У рамках даного проєкту, представлено не лише авторський досвід та мистецька інтерпретація подій, а й історичні свідчень про воєнні травми та спротив людей в окупації. Проєкт мав на меті показати історії жінок, під час цих страшних подій, світу. Однією з центральних робіт виставки стала інсталяція художниці Алевтини Кахідзе (іл. 3.7), присвячена кримськотатарській активістці Леніє Умеровій. Ця жінка незаконно утримувалась в слідчому ізоляторі, де згодом їй було висунуто сфабриковані звинувачення у «шпигунстві». На виставці також демонструвалися фрагменти її листів із неволі. У них Леніє писала про любов до Батьківщини, і в такий спосіб зберігала власну гідність попри репресії. Виставка загалом зосереджує увагу на проявах мужності й сили духу, які демонструє нам через жіночі образи. Тематика Жінки-Воїна висвітлюється як в окремих роботах, так і в загальній концепції проєкту [32].

Художниця Ірина Калюжа, порушує тему сестринства та взаємодії двох жіночих образів, а саме: берегині та Жінки-Воїна. У своїй роботі «Сестри» (іл. 3.8) мисткиня поєднує ці образи в одній композиції, створюючи багатозначний візуальний діалог між ними, який не потребує текстового трактування. На роботі зображено дві сестри. Одна з них, та що вдягнена у традиційний український одяг, повернута обличчям до глядача, ніжно схиляє голову на

плече своєї сестри. Друга жінка стоїть до нас спиною, тож її обличчя ми не бачимо, проте її постава передає глибокі емоції, які можна прочитати тільки за допомогою мови тіла. Вона опустила своє підборіддя на голову сестри, у цьому жесті відчувається близькість, невиказана ніжність. Цей жест нагадує прощальні обійми перед від'їздом. Сюжет повторює роботи де таким чином зображали воїна, що вирушає на війну. Але в інтерпретації Калюжі роль воїна належить жінці, що рішуче бере на себе цю відповідальність.

Подібне художнє рішення переосмислює усталені ролі у класичному сюжеті. Акцент цієї роботи покладено на дуальність ролі жінки у реаліях сьогодення. Бо водночас, інша сестра, що вдягнута в національне вбрання – уособлює образ берегині. Таким чином, робота «Сестри» не просто зображує жіночу постать в не типових для їх амплуа сюжетах, а доказує про існування брутальної сили та оберега в одному цілісному уособленні.

У цьому творі спостерігаємо художнє поєднання двох образів Жіники-Берегині та Жінки-Воїна. Варто зазначити, що вони представлені не як єдиний узагальнений образ, а через окремих персонажів. Такий підхід дозволяє глибше розкрити їхню взаємодію та продемонструвати контраст [31].

Після дослідження образу Жінки-Воїна та особливостей його сприйняття в суспільстві, можна стверджувати, що повна інтеграція в суспільний простір та прийняття цього образу ще не досягнута. Незважаючи на певні позитивні зрушення, люди усе ще значною мірою залишається під впливом застарілих уявлень і стереотипів, які формувалися впродовж століть. Ці нав'язані парадигми, глибоко викорінились, і повноцінна відмова від них наразі виглядає малоімовірною. Проте не можливо заперечувати, що вже спостерігаються зрушення у «типовому» зображенні образу. Позитивним, можна вважати, сам факт переосмислення його у роботах. З'являються нові інтерпретації, активно ведуться дискусії, митці й суспільні діячі все частіше звертаються до теми Жінки-Воїна в контексті сили, гідності та лідерства. Цей

рух свідчить про поступову зміну суспільного настрою прийняття нового амплу образу та переоцінки його традиційних ролей.

3.2. Актуалізація образу Жінки-Берегині в мистецьких практиках сьогодення

Зміни сучасного трактування образу Жінки-Берегині розпочались, зокрема, завдяки дослідженням історикині Оксани Кісь. Яка глибоко проаналізувала процес формування цього образу у соціальній та культурній площині. У своїх дослідженнях вона наголошує, що концепція Жінки-Берегині була значною мірою штучно створена в пострадянський період. Після проголошення незалежності України, в умовах активного пошуку національної ідентичності, митці почали звертатися до спадщини українських письменників-народників як до джерела автентичного бачення «української жінки». Саме тоді, в образі берегині почали домінувати чоловічі наративи, в яких жінку часто зводили до ролі берегині дому, родини, нації. Кісь доводить, що такий підхід не був природнім поверненням до традиції. Це було нав'язуванням штучної моделі жіночої ідентичності під прикриттям ідеї «відродження національних цінностей». У результаті це призвело до репродукування гендерних стереотипів. Які у висновках обмежили соціальну роль жінки [27].

Саме через це, у мистецтві поступово почали з'являтися інші трактування, як відповідь, на подібне, «традиційне» втілення образу. Протягом тривалого часу мистецтво активно відходило від усталених стереотипів, намагаючись запропонувати нові підходи до зображення жінки берегині. Проте не кожна робота з використанням цього образу говорить про його зміну у сучасних реаліях. Деякі митці притримуються старих втілень образу берегині. Проте пошук нового трактування ніхто не полишає, і навіть сьогодні образ набуває дедалі більшої глибини та різноманіття [61].

Перш ніж розглядати трансформовані втілення образу берегині, пропонуємо звернутися до традиційних уособлень образу, виконаних в сучасних реаліях. До прикладу виставка «Жінка. Мати. Берегиня», пропонує до огляду саме такі образи.

Робота Вікторії Жиденко «Мати пtiця» (іл. 3.9), зображує образ берегині абсолютно дотримуючись старих канонів. Проте візуальне його втілення, відповідає сучасності. На роботі зображено, жінку що тримає у руках золоте світло. Навколо неї, розповзлись чорні гілки, що намагаються окутати героїню, дотягнутися до світла в її руках. Ці гілочки це гніздо в якому сидить жінка. Вона в свою чергу намагається закрити це світло своїм тілом, прикрити його від темряви. А з цього гнізда, паралельно вилітають пташенята. Тут зображено абсолютно зрозумілу алюзію на війну в Україні, особливо якщо звернути увагу на дату створення роботи - 2025 рік. Жінка це Україна. Яка страждає від подій навколо. Проте на відмінно від пташенят, вилетіти звідси не може. Тому все що їй залишається це оберігати залишки світла, ціною власного життя. Тут продемонстровано стандартний образ берегині. Який наслідує усі традиційні канони. Можна відмітити, трансформацію образу, через посил самопожертви героїні, яка навіть не намагається нікуди рухатись. Робота не возносить її, а навпаки надає людяності, сакральному символу [12].

Як вже було зазначено вище, мистецтво постмайданного періоду вирізняється трансформаціями у зображенні жіночих образів. Однією з ключових тенденцій цього періоду, стало прагнення до автентичності та відображення реальних життєвих переживань у мистецтві, що й прибрало поверхневий символізм та ідеалізацію з жіночого образу. Жінки-художниці дедалі частіше починають звертатися до власних образів, або ж звертаються до актуальних подій і проблем сучасного суспільства. Прагнучи у такий спосіб продемонструвати жіночий досвід та його багатогранність.

Яскравим прикладом подібного цього художнього напрямку є творчість Катерини Косьяненко. Зокрема її серія «Victory» і картина «Червона калина» (іл. 3.10). Мисткиня поєднує в роботі елементи національної символіки з реаліями воєнного сьогодення. Стиль серії робіт Косьяненко відсилає нас до традицій українського іконопису. Це можна побачити не тільки з огляду візуальної складової, а й завдяки композиційним прийомам. Художниця

свідомо звертається до образів сакрального мистецтва, та його прийомів: статичність фігур, чітка побудова простору та характерний для ікон погляд персонажів. Особливе значення у роботі «Червона калина» має композиція. На передньому плані, праворуч, зображений юний воїн з мечем, оточений постатями жінок-святих. Свята Параскева та Свята Варвара буквально «прикривають» воїна своїми тілами, таким чином оберігаючи його від загибелі. Це візуалізація духовного покровительства, що набуває реального, майже тілесного виміру. У своєму інтерв'ю художниця зазначає, що одним із головних задумів серії було зображення святих серед звичайних людей, а не як віддалених ідеалізованих постатей. Особливої уваги заслуговує трансформація образу Жінки-Берегині. Вона постає не лише охоронниця домашнього вогнища, а як могутня захисниця. Таким чином можна спостерігати наближеність образу Жінки-Берегині до образу Жінки-Воїна [70].

Серія живописних робіт Мирослави Штойхо під назвою «Оберіг» привертає увагу як символічним наповненням, так і складною композицією (іл. 3.11). Проект складається з одинадцяти полотен, десять із яких розміщені по обидва боки від центральної картини. Це створює ефект візуального коридору, що веде погляд глядача до смислового центру серії.

На центральному полотні мисткиня зобразила дві жіночі фігури. Перша це вагітна жінка. Її образ є метафорою до продовження життя, віри в майбутнє. Схрещені руки на грудях – жест, що в іконописі символізує мучеників. Постать другої жінки є символом духу. Вона зображена як духовна тінь, що уособлює пам'ять про покоління, «дух предків». Це образ Жінки-Берегині в її прадавньому сакральному значенні. Мати захисниця роду, що існує в культурі з часів трипілля. На роботі вона ніби схиляється над вагітною, благословляє її. На полотні зображено зв'язок між минулим і сьогоденням, що демонструє жіночу духовну силу яка передається від покоління до покоління, у даному випадку через ритуали та символи. Вертаючись до маленьких полотен. Саме на них зображені не традиційні українські символи та обереги [67].

Художниця Мирослава Штойхо транслює силу образу Жінки-Берегині через зв'язок поколінь. Через багатогранні візуальні символи мисткиня передає ідею єдності поколінь, силу українських традицій і нерозривного зв'язку між жінкою, землею та духовним світом.

У традиційних зображеннях минулого, образ Жінки-Берегині зазвичай відігравав другорядну роль, виконуючи допоміжну функцію для чоловіка. Проте сучасні художні інтерпретації дедалі частіше переосмислюють цей образ, виходячи за межі усталених гендерних схем. Відбувається радикальний злам у традиційному сприйнятті образу. Робота Вікторії Яновської «Єдність. Колотворення» яскраво ілюструє цю нову візію. Центральною темою полотна є не індивідуальний жіночий образ, а сила зв'язку між жінками. Композиція зображує родину, без присутності чоловічих постатей, що зумовлено сучасним контекстом війни. Однак ця відсутність не сприймається як втрата цілісності у роботі. Жінки обіймаються, метафорично з'єднуючись одне з одною. Вони формують «дерево життя» – символ єдності роду, життєвої сили та стійкості. Образ Жінки-Берегині у цій роботі транслюється як символ жіночої солідарності та взаємопідтримки. І хоча у цій роботі говориться про берегиню дому котра лишилась без чоловіка, образ транслює іншу історію. Зображена не мучениця, що очікує чоловіка з війни. Це вже не індивідуальна постать, що охороняє дім, а колективний образ, у якому зображено зв'язок між поколіннями, жіночу силу [68].

Тема жіночої єдності також зустрічається у персональній виставці Аглаї Ногіної «Архіпелаг» (іл. 3.12). У своїй творчості мисткиня акцентує увагу на глибинній потребі людства у зв'язках. З огляду рефлексії у своєму мистецтві, вона звертає увагу безпосередньо на жінок які, з власного досвіду мисткині, в моменти нестабільності та кризи можуть стати одна для одної точками опори. Вона зосереджується на особистому досвіді дружби, довіри, емоційного єднання, що набуває особливої ваги в умовах війни. Зі слів художниці, війна

руйнує майже всі форми соціального життя, в той час коли а людська присутність і підтримка набувають сакрального значення.

У серії робіт Ногіної відчувається інтимність теми. Художниця зображає на полотнах образи тих, хто став для неї оберегом у найтемніший період її життя. Змальовані постаті не абстрактні символи, а конкретні жінки з якими її пов'язує духовна спорідненість. В цьому контексті виникає питання, що до доречності сприймання цих образів як оновлену версію Жінки-Берегині. Очевидно, що це не берегиня в її традиційному, архаїчному розумінні. Тут не зображено возвеличена постать, пов'язана з міфологією чи релігією. Проте в умовах сучасного світу, де зменшується цінність сакральності й зростає вагомість особистого. Ми допускаєм сприйняття даних образів, як нову інтерпретацію берегині. Таким чином, Аглая Ногіна пропонує глядачеві сучасне бачення образу берегині, що ґрунтується не на соціальних ролях чи сакральних втіленнях, а пояснюється через енергетичний зв'язках між жінками. Ця новітня берегиня – сила єднання[48] .

Відбувається суттєвий зсув у сучасному мистецтві, стосовно сприйняття образу Жінки-Берегині. Поступово втрачається функція зразка "правильної" жіночої поведінки. Образ звільняється від виключно фемінних характеристик. У процесі трансформації чітко простежується зближення традиційного образу берегині з образом Жінки-Воїна. Особливо важливою стає ідея жіночої єдності. Таким чином, сучасне трактування образу Жінки-Берегині є частиною ширшого дискурсу про еволюцію жіночої ідентичності. Цей образ перестає бути статичним символом встановленого укладу, а перетворюється на динамічний вияв жіночої суб'єктності[22].

3.3. Сучасне осмислення образу Жінки-Матері.

З початком здобуття Україною незалежності презентація образу жінки загалом, почала змінюватися. Напочатку 1991 року все ще панували наративи чоловіків, та їх інтерпретації жінки – від ролі в суспільстві до тілесної репрезентації. Частіше за все образ зводився до музи, яка надихала митця своїм зовнішнім виглядом. Не можливо погоджуватись з думкою про відсутність митців, що зверталися до зображення гендерних питань у своєму мистецтві. Згадаємо такі імена як Олеся Островська та її проєкт «Ніжність», чи знамениту роботу Олександри Чепелик у співпраці з Оксаною Забужко «Хроніки від Фортінбраса». Але нажаль подібні роботи хоч і виглядають як щось незабутнє та феєричне, в ті часи, вони губились серед робіт іншої перспективи. 2014 рік, Революція гідності ознаменувала неймовірний переворот не тільки в історичному полі України але і в мистецькому. Жіночі образи отримали нову, сучасну репрезентацію. Одною з причин цього феномену являється – надання вагомості жіночому слову у проблемах гендерного питання в мистецькій площині [22].

Образ матері активно демонструється як в сучасному мистецтві, так і в більш традиційному амплуа. Пропоную спочатку розібрати випадки більш знайомого втілення образу, перш ніж переходити до його нестандартних трансформацій.

До прикладу, всеукраїнській культурно-мистецький проєкт «Жінка. Мати. Берегиня» який проходить в центральному будинку художник в Києві у 2025 році. На виставці можна знайти роботи Віри Іванівни Баринової-Кулеби. Тематика материнства, являється центральною у творчості мисткині. В її роботах (іл. 3.13), образ Жінки-Матері зображує спокій та умиротворення. Теза що описує настрій її робіт є – материнство як сенс життя жінки. Доволі традиційно, доволі старомодно проте на варто забувати про дійсне існування подібних думок у суспільстві сьогодні. До прикладу робота «Воно в колисці», художньою технікою наближена до іконопису. Композиційно, центральне

місце посідає жінка з дитиною на руках. За допомогою кольору та складок на одязі, художниця зосереджує увагу глядача на дитині та руках. А колиска, в свою чергу, композиційно, наче утворює точку опори для погляду, виокремлюючи героїнь від фону. Загалом, образи створені Вірою Іванівною Бариновою-Кулебою являються позачасовими. Її уособлення себе у кожній роботі з згадкою Жінки-Матері обумовлено віковою народною мудрістю та життєвим досвідом. Кожен раз вона наче малює власний автопортрет, вкладаючи в образ матері власні почуття. Подібне втілення образу, сьогодні – не рідкість, проте з огляду наративи сучасних тенденцій, схожі приклади стають дедалі менш поширеними серед мисткинь[16].

Роботи, що були експоновані на виставці «Жінка. Мати. Берегиня», переважно притримувались більш традиційного уособлення образу. До прикладу робота Інни Черняк «Українська Мадонна» 2022 року (іл. 3.14). Буквально сучасна інтерпретація ікони. Мадонна у вінку і вишиванці, тримає на руках немовля. У жінки та дитини відсутні лиця, проте деталі одягу доволі добре промальовані. Це можна пояснити задумом мисткині, а саме відсутність персоналізації образів. Жінка явно уособлює традиційне амплуа матері, що оберігає свою дитину. Робота Ірини Сушельницької «Берегиня миру» (іл. 3.15), так само відповідає історичним канонам образу матері. Жінка повністю одягнена в червоне, тримає на руках дитину, що вдягнута в костюм голуба. Наче захищає мир, прикриваючи його своїм тілом. В обидвох роботах присутня дуальність образу. Матір та берегиня уособлені в одній людині. Це не рідкість для таких споріднених образів. Нижче, ми ще не раз торкнемось цієї теми, проте вже в більш сучасних інтерпретаціях[12].

Роботи Інни Харчук, до прикладу, хоч і виглядають відповідно сучасним тенденціям мистецтва, висвітлюють традиційну сторону образу Жінки-Матері. Мисткиня представляє Україну на світовому ринку мистецтва. Раніше, в своїх роботах вона оспівувала доволі багато українських народних мотивів, проте з часом вони відійшли на задній план. Натомість образ Жінки-

Матері завжди був присутній у всіх стадіях її творчості. Нещодавно, мисткиня стала мамою, що доволі сильно вплинуло на провідну тематику в її роботах. Зображення власного досвіду, власних почуттів стосовно материнства відображається в її роботах. Усі вони оспівують цінність материнства у сучасних реаліях [72].

Роботи мають доволі хаотичні кольорові рішення, проте завжди композиційно підтримуються зображенням головних героїв. Стиль мисткині відображає, як хаос довкола сперечається з спокоєм який уособлює матір. До прикладу візьмемо роботу «Цвіт» 2025 року (іл. 3.16). На роботі зображена щаслива мати з дитиною, на фоні хаотичних кольорів та квітки орхідеї, що воздвигается над ними. Візуальна мова художниці, дає нам зрозуміти як мати оберігає свою дитину. Розквітлий бутон на фоні темних кольорів, відсилає до щастя матері та дитини, у світлі не завжди втішних новин світу. Образ матері у роботах Харчук завжди несе в собі сенс захисниці для дитини. Жінка майже завжди тримає дитину, захищає своїми руками. Це доволі цікава деталь, що можна прослідкувати у більшості робіт художниці [62].

Зображення образ Жінки-Матері українськими мисткинями сьогодні, набуло доволі цікавої перспективи, підходу до розвитку даної тематики. Часто можна зустріти роботи, де художниці звертають увагу глядача не на святість процесу материнства, а зупиняються на розкритті проблем жінки матері та її сприйнятті у суспільстві.

Для початку пропоную розглянути виставку, яка висвітлить контрастні погляди мисткинь, особливо до попередніх, більш традиційних втілень образу. Виставка має назву «Материнство», і була проведена у 2015 році в Центрі візуальної культури міста Київ. Провідна тематика експозиції – феміністичний погляд на материнство. Мисткині розповідають про жінок, що взяла на себе відповідальність народжувати і виховувати. Виставка демонструє материнство, як важку психологічну працю. Також деякі художниці звертаються до зображення тілесності, зміни в тілі жінки після народження

дитини. Глядачу демонструють, що материнство, не завжди може асоціюватись зі святістю та невинністю. Це важкий процес – кризь який проходить кожна мати, і який не завжди зображується в мистецтві з цього боку. Прослідковується також схожість з ідеями Адрієєн Річ. Провідний посил виставки можна назвати – поєднання протиріч, страждань та ніжності у сприйманні процесу материнства [37].

До прикладу образ Жінки-Матері висвітлюється і в перформативній акції Люби Малікової «Репродуктивна поведінка» 2015 року, яка була представлено на, вищезгаданій виставці «Материнство» у центрі візуальної культури (іл. 3.17). Тут головну роль на себе бере образ метері (художниця), що пише вибачення за брак часу на підготовку художнього об'єкту «з причини власного материнства». Паралельно з образом Жінки-Матері мисткиня описує образ Жінки-жертви. Концепт роботи полягає у необхідності авторки пояснювати обставини та вибачатись за те, що вона матір. Абсурдність цієї акції, транслює феміністичні ідеї даного перфоманс та піднімає питання проблем у суспільстві. А саме, часте не сприйняття матерів як реалізованих жінок, та не рідку негативну реакцію людей, коли передумовою будь-якої відмови, стає материнство. В цій роботі ми знову говоримо про піднімання соціально важливих питань, які транслюються кризь образ жертви. Ми можемо спостерігати дуальність образу жінки[37].

Неординарний погляд на питання проблем материнства демонструє Аліна Клейтман, в своїй роботі «Сьогодні можна» (іл. 3.18). Матеріали: полотно, менструальна кров. Мисткиня розповідає нам про щоденні страждання жінки які обумовлені її власною репродуктивною системою. Розглядається тема контролю, над цим процесом, на суспільному рівні «здоров'я соціуму». Протягом усього свого життя жінка, яка має турбуватись про контрацепцію, якщо вона хоче займається сексом з чоловіками. Вона змушена постільно пильнувати, як уникнути небажаної вагітності, а у випадку появи дитини, турботи про неї здебільшого, «традиційно» звалюють на плечі

жінки. Данна робота демонструє, що образ матері можна зобразити там де не йде мова про існування дитини, або ж поки дитина, ще не є сформованою, відділеною від тіла матері[37].

Мисткині також почали піднімати тематику самозречення, відмову від самореалізації жінок, в обмін на материнство. Проблема втрати власного життя матері, що слугує ціною близькості і любов'ю до дитини нарешті репрезентується в українському мистецтві. А зробила це Оксана Брюховецька в своїй інсталяції «Пограй зі мною» 2010–2015 років (іл. 3.19). Художниці розмістила пісочницю а поряд розклеїла листівки іграшко, що лежали в середині. Місце де зазвичай граються діти, стало алюзією на громадський простір для матері . Тут обіграно метафору – «громадське» життя матері, як обмежений простір, що не має нічого спільного до реальної громадської сфери. Жінка-мати почувається виключеною, коли всі навколо говорять про відсутність цієї проблеми, демонструючи іграшки на листівках, як приклади справ, достойних занять для реалізації себе, коли насправді це всього лише «дитячі іграшки». Тут прями текстом говориться про ігнорування соціумом проблеми включення матерів, в активну діяльність та відсутність шансу на реалізацію себе[37].

Оксана Брюховецька також створила експозицію «Тіло» (іл. 3.20). Вона демонструє невідворотні зміни тіла жінки під час вагітності. А також піднімають питання приймання соціуму, подібних змін. Оцінка краси жіночої зовнішності, для нашого соціуму, чомусь стала доволі прийнятною темою. Мисткиня говорить про постійним осуд жінки, її тіла, через доволі природний процес вагітності. Замість винагороди за витрачені сили, жінка отримує занижену самооцінку. Тут прямим текстом говориться про ціну, що сплачує жінка, заради того щоб піднести себе до «святого» образу Жінки-Матері[37].

Цікави погляд на образ Жінки-Матері демонструють Ксенія Гнилицької та Аліни Якубенко у своєму відео проєкті «Lifetime Game» 2013–2015 років (іл. 3.21). Мисткині поводять паралель буденності сімейного життя матері та

відеогрою на швидкість. Повсякденні обов'язки матері на кшталт: прибирання, миття посуду, доглядання за дитиною, схожі на змагання, але нагороди які ти отримуєш лише в твоїй уяві. Цим відео мисткині хочуть привернути увагу до неоцінено важкої роботи матері. Разом з цим, жінка також щоденно стикається з оцінкою суспільства – тестування на добру/погану матір, спритну чи ліниву господиню[37].

Першого березня 2025 року в Національному центрі «Український Дім» відбулось відкриття виставка «Випадкові події». Провідною тематикою виставки була – роль жінки в інноваціях та мистецтві. Незважаючи на це, там був павільйон, де були виставлені роботи ембріологиїні та інших жінок, що розглядали в своєму мистецтві тему материнства, ембріонів, дітей та інших причетних до цього речей. Серед них модна було знайти інсталяції таких художниць як Катерини Тимошенко, Ольги Зоти, Алли Петренко-Лисак, Катерини Шиман, Марини Левченко та інших[8].

До прикладу, візьмемо роботу Оксани Чепелик «Початок» із проєкту «Генезис», 2006-2019 років (іл. 3.22). Ця інсталяція складається з величезної повітряної кулі, що наповнена гелієм, на яку проєктується зображення немовляти в УЗД променях. Це є алюзією на народження. Кожне відео супроводжується звуком, де серцебиття є аудіопрезентацією появи нового життя. Мисткиня прокоментувала актуальність своєї роботи сьогодні, як реакцію на зниження народжуваності в сучасних реаліях України та відповідних соціальних проблем. Додатково хочеться сказати пару слів, про ще одну роботу Оксани Чепелик «Двійнята» (іл. 3.23). В ній також мисткиня торкається теми виживання, та боротьби за життя. На полотні зображені дві дитини які під'єднанні до трубок з киснем апарату інтенсивної терапії. Чепелик завжди піднімає болючі теми і питання для людства, та зображує їх у свій унікальний спосіб. Адже її як мисткиню, жінку і мати хвилює зменшення народжуваності й ускладнення виживання у сучасні Україні, і вона реагує на це у свій спосіб [64].

Ще одна мисткиня, яка доволі яскраво трансформує традиційні образ у бруталні роботи – Влада Ралко. Для розгляду образу Жінки-Матері ми візьмемо її роботу «Туга за Батьківщиною», 2016 року. На ній зображено обезглавлене тіло жінки, з розпахнутим черевом, звідки видно внутрішні органи, а кожную з грудей смочче закутане у пелюшку немовля. Діти зв'язані червоною стрічку, утворюючи форму полу кола. І хоча конкретно ця робота уособлює події анексії Криму, та війну на Донбасі, крізь образ матері і її страждань та жертв, мисткиня неодноразово давала коментарі стосовно її інтерпретації «стандартного сценарію» материнства. Ралко, на одному з своїх інтерв'ю казала про популярність стандартної картинки «ідеальної жінки», яка є і матір'ю п'яťох дітей і кар'єристкою і люблячою дружиною, над мисткинею у біографії якої фігурують ненароджені діти. На жінку вже від народження покладено біологічний обов'язок, і якщо вона його не виконує, в очах суспільства, стає поганою та зіпсованою. Звинувачення, що летять в сторону цієї жінки завжди виправдовуються неприродністю. За словами Ралко, вищенаведені факти приводять нас до висновків: що уявлень про жіночу долю, жінка є спірною територією біології та біографії. Мисткиня в своїх роботах уникає протиставлення традиційним амплуа. Вона створює роботи з посилом наче стереотипів ніколи не існувало [9].

Демонстрація політичних питань і конфліктів використовуючи образ Жінки-Матері часто зустрічається в роботах Ралко. Картина «Прискорення» на якій зображена гігантська жінка з якої витікає чорна рідина, за словами мисткині – є символ матері. Жінка з якої боляче разом з криками, кров'ю шляхом від'єднання від материнського тіла з'являється нове життя – найкраща демонстрація питання материнства. У випадку цієї картини, даний шлях від'єднання також символізує політичний розрив України та росії «матушки». Подібна болісна картина не є прийнятною для багатьох у суспільстві. Відторгнення від зображення відбувається на етапі сприйняття соціумом, що кожна людина на світ з'явилась вимазана у крові. Люди не хочуть піднімати

питання своєї появи на світ. Не кожен в змозі подивитись в дзеркало та усвідомити, що ти виліз з лона своєї матері. Ралко навіть має окрему збірку робіт під назвою «Назад» на цю тему. В ній вона зображує бажання людей повернутися до лона своєї матері і одночасно іронізує над цим. Проводячи паралель з особами які бажають вернути в радянський союз. Можна прийти до висновків, що образ Жінки-Матері ідеально підходить для демонстрації соціально-політичних питань та проблем України. І сучасна трансформація образу дозволяє митцям цим займатись [69].

В українському мистецтві сьогодення образ Жінки-Матері отримав реалістичне трактування. Образ позбувся масок у вигляді: святої захисниці роду чи невинної берегині сімейного вогнища, що несе знання наступному поколінню. Матір має проблеми, цілі та бажання, про що і говорять сучасні мисткині. Материнство не завжди є єдина ціллю жінки, це не завжди те що вона хоче робити і має на це право. Завдяки образу Жінки-Матері художниці транслують проблему традиційно-застарілих поглядів у його репрезентації. Вони закріплюють нові, більш модернові і феміністичні наративи, що відповідають запитам сучасних жінок. Образ Жінки-матері отримав людську подобу. Його сучасна трансформація не позбавила сакрального та божественного транслювання. Вона всього лише додала реалізму у репрезентацію материнства[22; 37].

3.4 Трансформація жіночого образу у творчості сучасних українських мисткинь

Втілення жіночих образів зазнало значних змін у візуальному мистецтві та культурі загалом. У сучасному українському мистецькому просторі, образ жінки набув ще більше різноманітних та складних значень. Сьогодні, художники і художниці використовують його для висвітлення широкого спектру тем: починаючи від рефлексії та самоідентифікації, закінчуючи політично-соціальними конфліктами. Розбір еволюції образу жінки, доволі багатогранна тема, але розглядаючи її в аспекті сучасної України, не можна, не вказати на феномен трансляції жіночої точки зору цього питання. Втілення цього образу мисткинями додає йому глибших значень. Таких як відображення жіночого досвіду, взаємодію та суперечності з оточуючим світом. Загалом, розгляд питання даного образу з жіночої точки зору, надає нам доступ до широкого спектру, ще не досконало досліджених питань гендерного паритету та усвідомлення «жіночності» в сучасному світі [55].

Розбираючи це питання не можливо оминати радянське минуле України. Отримання незалежності, ознаменувало революції та культурні зміни, шляхом засудження наративів минулого, тобто декомунізація, що актуальна і на сьогоднішній день. Одним із значних перевтілень було звернення уваги діячів культури, на альтернативи у мистецькому висловлюванні, в порівнянні до пануючого, на той час, соцреалізму. Ці зміни також торкнулись місця жінки не тільки в соціумі, а й в культурі також.

Жіночі образи у творах сучасних мисткинь далеко виходять за умовні рамки розподілу яких ми притримувались вище. Одною з основних характеристик мистецтв сьогодні є багатогранність, двоїстість розкриття тем. Завдяки цьому можна спостерігати неймовірно швидку еволюцію образу жінки. Мисткині часто використовують подібні образи для втілення активістських та феміністичних тем. Відголоски подібного, феміністичного напрямку чи конкретні апелювання до цієї тематики можна відшукати в

роботах таких мисткинь як: Леся Хоменко, Влада Ралко, Алевтина Кахідзе, Марія Куліківська, Анна Звягінцева, Аліна Копиця та інші. Доволі помітно, що висловлювання подібної тематики крізь образ жінки, турбує здебільшого мисткинь[38].

Одною з головних причин дослідження образу жінки сьогодення, це швидка зміна в його репрезентації митцями, яка почалась після Раволюції гідності. Гарним прикладом цього факту стане цикл графічних робіт Влади Ралко «Київський щоденник». Вона працює у неконвенційній манері, щодо жіночого тіла і жіночої екзистенції. Роботи мисткині сповнені агресивною та болісною тілесністю водночас. Метафорична трансгресія і розбір доволі гучних конфліктів які можна споглядати в її роботах, представляє художницю перед нами як яскравий приклад взірцевої авторки революційного мистецтва. До прикладу, сьогоднішніми роботами, вона реагує на повномасштабне вторгнення. Як зазначає Тарас Возняк, роботи мисткині, що описують Євромайдан - без сантиментів, позбавлені дешевої патетики. Роботи циклу вважають настільки потужними, бо були виконані як реакція, миттєво, одразу після подій. Ралко рефлектує, фіксує події, та говорить з нами мовою образів. Вона зображає трагедію, свій стогін, плач у вигляді пошматованої плоті, розірваних трупів, намагаючись донести до глядача глибину трагедії. Даний цикл можна порівняти з роботами Франціско де Гойя і його «Жахи війни». Динаміка та енергетика робіт ідентична, кожен описує свою війну, свій погляд на неї[10].

Вище ми вже зазначали і розбирали образ Жінки-Воїна в її роботах, проте зараз поговоримо про комплексний підхід до графічних зображень жінки Ралко. Зазначимо, що пояснення відсутності домінування чоловічих образів, навіть за наявності переважання теми війни в «Київському щоденнику», пояснюється описом Ралко власного досвіду ситуації, тож подібна перевага образу Жінки-Воїна, доволі природне явище.

Перш за все, доволі важко визначити певний образ чи архетип, серед такої великої кількості робіт, які працюють разом, набуваючи сенсу купно. Також, варто зазначити, що образи які ви віднаходите в роботах можуть бути не свідомо закладеними авторкою, і їх деталізація та невідповідність канонам, в такому випадку, може суперечити візуальному сприйняттю. Тим не менше загальні риси навіть настільки суб'єктно трансформованих образів, дає змогу окреслити як свідомі так і не свідомі звернення авторки. То, що хотіла промовити через образ жінки, Влада Ралко [52].

Якщо розгляд почати з українських культурних архетипів, одним із найбільш упізнаваних візуальних кодів постає образ жінки у віночку — символ, що відсилає до героїні поеми Тараса Шевченка «Катерина» і в ширшому сенсі втілює уособлення стражденної, скривдженої України. У сучасному художньому дискурсі цей архетип набуває нових інтерпретацій, що поєднують жіночність, приниження та опір. Так, у творчості В. Ралко постає зображення жінки, яка годує свиней власними грудьми — інтерпретація, що межує між глуфом і критикою соціально-політичного стану (іл. 3.26). Однак водночас у цьому образі прочитується нова символіка — образ жінки-воїна, що трансформує традиційну роль жінки-берегині в контексті актуальної історичної травми.

Цей новітній жіночий архетип тісно пов'язаний із образом Покрови — сакральної постаті в українській культурі, яка виступає заступницею козаків, покровителькою воїнів. У серії графічних робіт «Київський щоденник» Покрова постає в радикально зміненому вигляді: з розтерзаною утробою, яка водночас є місцем народження, прихистку й поховання синів-захисників. Подібне трактування надає образу релігійної фігури рис глибокої екзистенційної й національної алегорії. Як зауважує Тарас Возняк, цей мотив може бути прочитаний як алюзія на «сина праведного», який повертається в материнське лоно, що уособлює рідну землю — Україну [51].

Продовжуючи аналіз візуальних втілень жіночого архетипу в українському культурному контексті, слід звернути увагу на образ мотанки — традиційної народної ляльки, яка функціонує як сакральний символ праматері. У цьому образі концентрується уявлення про жіночість як джерело життя, безпосередньо пов'язане з культом предків та обрядами родючості. Мотанка виконує роль не лише оберегу, а й носія космогонічного знання, уособлюючи зв'язок між поколіннями, сакральним жіночим началом і землею як простором плодючості та збереження. Жінка-мамай, зображується Ралко як символ козачки, уособлення самої авторки – Жінки-Воїна. До цього образу відносяться і жінка-смертниця, шахідка, юдита. Вони уособлюють боротьбу слабого з переважаючою силою. Згадується також доволі цікавий образ в уособленні жінки – Хома невірний (іл. 3.27). Він постає як тітка, яка ніяк не повірить у події Майдану і через що їй доводиться встромити пальці в рану пораненого, як апостол Хома прикладав руку до рани Божі[52].

Ралко також згадує образ Марата. Смерть Марата як алюзія до роботи Жака Луї Давида «Смерть Марата» 1793 року. Мисткиня, у такий спосіб, описує трагічність Майдану, символ вбивства вождя революції (іл. 3.28). Але посилаючись на втілення своєї інтерпретації, зображує Марата з жіночим тілом. Аналогічно до Ралко образ Марата використовував у своїх пост майданних рефлексіях Сергій Жадан. Посилання на це можна знайти у збірці віршів «Месопотамія», а також у однойменній пісні гурту «Жадан і Собаки» «Марат». В обох випадках митці звертаються до образу Марата, проте в випадку Ралко, уособлення постаті переосмислено, видозмінено завдяки рефлексійному характеру збірки «Київський щоденник». Це порівняння можна зазначити як приклад переіменування жінками сталих образів [19; 52].

Образ жертви, який буде розглянуто нижче, також присутній, на декількох роботах. На одному з малюнків, він висвітлюється через жінку у віночку, яку гвалтує ведмідь, уособлення росії, що напала на Україну. Мисткиня також не цурається використанню сатири у своїх роботах. Так до

прикладу можна знайти згадку мема Ралко «росієукраїна захоплюється тобою» (іл. 3.29). Це чітко зчитується в роботі з образом «венери і марса» - це виступає алюзією на невизначеність суспільства України до війни України та Росії, станом на 2019 рік [10].

Символічний візуальний ряд серії «Київський щоденник» загалом сповнений деталями, що неодмінно підкреслюють висвітлення сучасного образу жінки. Ці елементи складаються з зображень: жіночих очей, рота, губ, вагін, спотвореного тіла загалом та визначають сенс цілої серії. Специфічне зображення оголеного жіночого тіла – використовується як інструмент у боротьбі стереотипів за принципом протиставлення. Де образи Катерини, Мамає, батьківщини, Марата набули жіночого уособлення. Проте зображені настільки брутално, та хаотично, що питання про традиційне сприйняття ніколи не прозвучить. Як зазначає сама авторка, у пошуку над можливостями зрозуміти локальну поведінку і природу людського, вона зрозуміла, що визначає її як незначну річ у власному буденному погляді. Проте зображення цього людського, трансформується під впливом критичних обставин або героїзму та має два шляхи інтерпретації: святість чи злочин [52].

Ралко стала документалісткою, своєрідною візіонеркою, що зафіксувала реальність подій Революції гідності «українського пекла», пропустивши крізь свою призму сприйняття, національну історію. Тим самим, вона актуалізувала відтворене не тільки як документалістка, але і як мисткиня. І зараз, дивлячись на агресивну спотвореність образів, можна стверджувати, про кроки до звільнення від заангажованості жіночого образу [52].

Продовжуючи розгляд візуальних репрезентацій жіночих образів, варто зосередитись на мотиві жертви, який активно інтерпретується сучасними українськими художницями як засіб візуалізації особистісних і колективних травматичних досвідів. Цей мотив часто поєднується з темою об'єктивації жіночого тіла, в межах якої фемінне тіло постає як пасивний, позбавлений суб'єктності об'єкт — річ, вміщена у простір символічного насильства та

культурного кодування. Таке художнє осмислення дозволяє актуалізувати проблеми інструменталізації жіночої тілесності та її підпорядкування соціальним і політичним наративам. І хоча подібне втілення не суперечить нашому попередньому, умовному, розподілу, як вже було зазначено вище, у характері сучасного мистецтва панує двоїстість [38].

Торкаючись тематики жіночого тіла у мистецтві, варто звернути свою увагу на його трансформації, з перспективи мисткинь. Бо саме завдяки мистецтву художниць, ми можемо спостерігати за зміщенням жіночого тіла з п'єдесталу, що був традиційно визначений для нього, масовою культурою та історією як для чогось привабливого для споглядання. І хоча знищення подібного наративу розпочалось ще з початку здобуття Україною незалежності у 1991 році, тенденція на підкріплення цієї боротьби зі стереотипом, не зникає і сьогодні.

До прикладу подібного зображення жіночого тіла, у формі образу жертви можна зустріти в роботах Аліни Клейтман. Її відеоарт, «Щоденні рекорди» 2015 року (іл. 3.30), був представлений на виставці «Що в мені є від жінки?», яка проходила з 19 листопада до 21 грудня у Центрі візуальної культури в Києві. Відео складалось з двох частин. Де перша піднімає питання сутності медійної трансляції образу жінки, та його видозміни. Метафорично, нам пояснюють про видозміни реальних новин та справжнього світу на більш гарний, приємний оку людини, споглядаючи який можна випити горнятко кави. Героїня відео, витягує з телевізора кишки, демонструючи нам дійсність, того що відбувається, а не викривлену монітором картинку. У другій частині відео мисткиня відображає тіло жінки, що приймає свою яву та як вона може змінюватись під впливом зовнішніх факторів. Та речовина, що абсорбується тілом натякає на втручання в цілісний об'єкт. Це відсилає не тільки до фізичних змін форми, але й психологічної складової. Тут говориться як про шкідливі речовини, хірургічне втручання, так і про інформаційний потік що

поглинає людина. І у відповідь на це, в роботі Аліни Клейменко, тіло реагує відторгненням, зміною, адаптацією на усі подразники.

З першої частини де піднімається питання медійної трансляції образу жінки та як він відрізняється від реальності, ми переходимо до другої. Тут тіло постає як завершений, цілісний образ жінки, як людини, з втручанням в нього з зовні та його реакцією на подібне. Перформерка звертається до образу жінки жертви, як до наслідку медіа культури. Проте вона не акцентує свою роботу на цьому образі. В першу чергу вона розповідає про трансформацію, про феномен видозміни сприйняття тіла, і вже потім, його реальну зміна у відповідь на штучну картинку світу[4; 24].

Підняття питання жіночої об'єктивізації та образу жертви яскраво продемонстровано в роботі «Поки пани в Києві гуляють, холопи землю кров'ю напувають» Ксенії Гнилицької 2016 року. На роботі зображено «чоловічий світ», а також розгорнуте питання Української політики станом на 2015 рік. На основі цієї картини, також був створений календар на 2016 рік. Композиція закручена по спіралі, яка бере свій початок з церков, що відсилає нас до основи будування цього устрою. Потім, спіраль, умовно, переходить до солдат, що йдуть на схід. Від них, чоловіки військові вже повертаються з фронту, покалічені в бинтах та на візках з'їжджають у домовини, в одній з них проростає троянда яка плететься до рук жінки, що лежить на столі. Молода слугує посудом лежачи серед наїдків та напоїв панам-олігархам. В даному випадку, оголена жіноча постать являється карикатурою на типовий образ, що використовують у сексистських рекламах. Нарочито гарна жінка, слугує образом жертви об'єктивізації жіночого тіла, та самої ролі жінки в суспільстві[5].

Феміністичні рефлексії часто постають через образ жертви, з точки зору гендерної нерівності. Хоча такий підхід і є вельми поширеним, через запит на соціальну проблематику, актуальну для сьогодення нашої країни. Одна з робіт Марії Куліковської, демонструє автоагресію і своєрідне самоствердження

через саморуйнування, спричинене зовнішніми чинниками, які диктує війна. Ми говоримо про гендерний перформанс мисткині «Омовіння / Lustration» 2018 року, що відбувся 8 березня у Мистецькому арсеналі (іл. 3.31). Ця робота виступає символом очищення ціною жертвопринесення. Як стверджує мисткиня, робота виступає своєрідною аналогією до образу жінки у патріархальному суспільстві. Вона власноруч знімала шар за шаром, з точної копії свого тіла, що було виготовлене з мила яке слугує мішенню для випробування зброї, на одній з фабрик Швеції. Тобто цей перформанс розповідає і про війну. Він розкриває питання образу жертви, демонструючи знищення цілісної форми тіла жінки, шляхом його обтирання об інше тіло. Проте тут присутня також образ жіночої сили, у вигляді мисткині яка також знаходиться у кадрі з своєю мильною копією. Вона приносить жертву, щоб оприлюднити, зрозуміти інформацію про соціальне становище жінок у соціумі. Мисткиня від цього страждає, це продемонстровано, проте вона не зупиняється[49].

Якщо в попередньому перформансі фіксувалася амбівалентність жіночого образу, виявлена через поєднання взаємовиключних рис, то в наступному художньому висловлюванні спостерігається чітке візуальне й концептуальне протиставлення. Образ невинної жертви постає в опозиції до фігури жінки, яка репрезентує агресивність або співучасть у ворожій ідеології — зокрема, у контексті проросійських наративів. Маємо на увазі участь Марії Куліковської у фільмі «Забуті» 2019 року. Де її роль полягала у розстрілі власних мильних скульптур. Ця робота відсилає до випадку 2014 року, коли проєкт «Армія клонів» 2010 року (іл. 3.32), що знаходився на той час у Донецьку, був знищений бойовиками ДНР. А також, на додачу, названий «дегенеративним мистецтвом». Режисерка фільму Дарина Онищенко, в інтерв'ю журналу «Vogue» розповіла, що для мисткині подібна роль стала «реваншем», через втілення образу людини, що знецінила та знищила її роботи. Мисткиня прокоментувала свою участь у проєкті як спробу зрозуміти, що

керує людиною, яка пішла вбивати. Це роль нагадує окремий перформанс Куліковської, в якому образ жертви і агресора грає одна людина [74].

Можна також згадати несанкціонований перформанс «Happy Birthday» (іл. 3.33) який пройшов під час відкриття першого українсько-британського конкурсу "UK/RAINE" у Галереї Саатчі в Лондоні. Тут аналогічно піднімається питання образу жінки-жертви та агресора уособленими в одному лиці авторки. Марія Куліковська презентувала мильні скульптури свого тіла, які трошила молотком. Ідея для цієї роботи виникла після розстрілу її скульптур у захопленому мистецькому центрі «Ізоляція» в Донецьку[2; 23].

Доволі цікавий і водночас значимий, у просторі сучасного українського мистецтва, образ жінки демонструє Ксенія Гнилицька, в її відеофільм «Виклик на двобій Віталія Кличка!» 2018 року. Художниця демонструє сатиричний образ спасительки України Ксенії Київської, що був створений спільно з Аліною Якубенко у 2016 році. На відео продемонстровано образ Жінки-Воїна, у костюмі карнавальної-сміховної героїні, яка викликає Віталія Кличка на двобій. Проєкт сповнений сатирою, крізь яку мисткиня нам хоче продемонструвати, привернути увагу суспільства до політичних проблем України. У відео героїня наголошує на відсутності реставрування культурних пам'яток за кошти держави, хабарі та борги. Дане використання образу сприймається ще більш сатирично, через стиль розмовної мови героїні. Ксенія використовує фрази, що нагадують тобі православного українського супер героя в костюмі з хрестиком. Паралельно своєму монологу героїня боксує, в рукавичках, гігантські каністри, демонструючи серйозність своїх намірів[75].

Створення подібного персонажа як Ксенія Київська, не закінчилось на одному відео. Художниця також використовує образ в інших амплуа, щоб розказати про суспільно-політичні проблеми, що її хвилюють. Таким чином Ксенія Київська стала: провидицею та активісткою. Завдяки цьому Гнилицька піднімає питання вирубки лісів державою на території Києва, привертає увагу громадян до війни на Донбасі та проводить ритуал для «пом'якшення злих

сердець диктаторів». Приклад створення подібного образу, для винесення важливої інформації людям підкреслює вільне можливість трактування митцями образів жінки. Створення сатиричного амплуа жінки, що іронічно містифікований у народно-лубочному стилі, який буде доносити серйозні речі і тим самим, не відволікає від інформації, а навпаки підкреслює її важливість – це приклад еволюції образу у мистецькому полі сучасності [65; 76].

Повертаючись знову до творчості Марії Куліковської, варто зупинитися на понятті вагінарту як формі феміністичної художньої практики. Особливої уваги заслуговує її перформанс, реалізований восени 2015 року в кількох містах України, в якому художниця актуалізувала тілесність як простір політичного висловлювання та особистої травми. Разом з групою жінок, мисткиня розкладала гіпсові зліпки у формі вагін в публічних місцях. Публіка одразу засудила проєкт під назвою «Квіти демократії» (іл. 3.34). «Прогресивна сторона» також обурилась цим проєктом. Деякі жінки сприйняли з осудом те, що феміністичний рух їх «зводить до вагін». Проте проєкт був проведений для привернення уваги до проблем жінок та їх об'єктивізації. Тож засудження публіки і розголос у медіа саме те чого добивалась мисткиня. Образ жіночого тіла продемонстрований як символ свободи, демократії, боротьби за права жінок [5].

Говорячи про подібні перфоманси, доволі гучного розголошення набув протест «Femen» у 2010 році проти Сергія Браткова і його виставки, що проходила в Пінчук Арт Центрі. «Femen» — це міжнародна громадська організація, відома своїми епатажними акціями протесту проти дискримінації жінок (іл. 3.35). Робота Браткова, що викликала цей протест, зображувала дівчину у вінку яка лежала на пляжі з оголеними геніталіями. Учасниці «Femen» вдягли вінки, роздяглись та виступили з гаслом «Україна – не вагіна». Проте робота митця «Хортиця», як він сам стверджує, розкривала проблематику факту широкої задіяності українських жінок у західній секс-індустрії. З огляду цієї перспективи, за словами Брюховецької, подібний

перфоманс виглядав кумедно, адже і митець і протестувальниці боролись за одну мету.

Проект «Квіти демократії» отримав зневажливі коментарі не тільки від пересічних глядачів, але і від європейських критиків також. Претензія однієї з західних кураторок полягала у другорядності цієї роботи. Вона опиралась на те, що в західному мистецтві подібних маніфестів вже було достатньо. З її висловом не можна не погодитись. Проте на період 2015 року подібна робота, яка викликала подібний фурор, доводить думку, що на той час Україні подібні перфоманси були потрібні. Сьогодні, коли «вагінарт» перестає бути настільки шокуєчим для мас і зображення жіночих геніталій більше не викликає гучної агресії та висміювань, ми поступово відходимо від подібної тенденції. Це означає безумовний прогрес українського мистецтва на світовому ринку [26].

Також варто зазначити, що своєрідну естафету з демонстрації вагінарту, на себе прийняв малий бізнес, творчого напрямлення. Сьогодні можна зустріти сумки, тістечка, одяг, сережки та багато чого іншого з малюнками жіночих геніталій. Після поступової появи подібних малюнків на українській мистецькій сцені, фурор з часом зменшився. І сьогодні вже малий бізнес готовий займати цю нішу. Можна сказати, що мистецтво просунуло цю тематику в маси та готове її відпустити. Період адаптації суспільства до подібного виду зображень вже пройшов тож можна знаходити нові способи демонстрації маніфесту та втілення задуманих образів[66].

З огляду на проведений вище аналіз, можна констатувати зростаючу зацікавленість українських мисткинь у формуванні феміністичних та проактивістських наративів через художнє осмислення образу жінки. У представлених творах простежується тенденція до багатозарового поєднання різних жіночих образів, що функціонують у взаємодії, створюючи складну символічну структуру. Водночас, на теперішньому етапі, провідним залишається мотив жертви, який, попри появу нових іпостасей, продовжує відігравати центральну роль у візуальній риторичі художниць.

Усі описані вище роботи пов'язані з образом жінки, говорять про великий крок сучасного українського живопису в бік дистанціювання від патріархальних традицій, які, нажаль, все ще міцно укорінилися у соціальному просторі, а не тільки в мистецтві. Дослідження деяких провокативних проєктів довели, що Україна вже відійшла від першого кроку протистояння традиційним устоям та продовжує рух далі, у напрямку емансипації, не тільки в мистецькій діяльності.

В деяких роботах мисткинь, образ жінки, а саме його зображення піддається нещадній критиці. Можна припустити, що це відбувається через трансляцію незвичних, «неприйнятних» рис, занадто яскравих образів, відвертих речей які виходять за рамки загальноприйнятої моралі.

Особливої виразності та емоційної сили в сучасному українському мистецтві набуває образ жінки-жертви саме через свою проблематику, а також яскраве протистояння до стереотипізованого уявлення про "світлу" та "невинну" жінку в межах патріархальної культурної парадигми. Такий традиційний образ, попри уявну позитивність, часто функціонує як інструмент прихованої дискримінації та утвердження нерівності. У художній практиці образ жертви зазвичай інтерпретується через візуальні засоби бруталізації, що підсилює його критичне звучання й емоційний резонанс.

Висновок до розділу 3

Сучасний світ дедалі активніше рухається у напрямку досягнення гендерного паритету, і цей процес безпосередньо впливає на зміну уявлень про жіночі ролі в суспільстві. У результаті аналізу сучасного українського мистецтва простежується тісний зв'язок між трансформацією жіночих образів і соціокультурними змінами. Зокрема актуалізацією теми гендерного паритету, що висловлюють мисткині сучасності. Образи Жінки-Матері, Жінки-Берегині та Жінки-Воїна відображають нові феміністичні підходи, переосмислення традиційних ролей та активну участь жінок у лавах Збройних сил України. Образ Жінки-Матері втрачає риси сакралізованого, більше не є символом лише домашнього затишку, та постає як складна, реалістична фігура з власними потребами й внутрішніми конфліктами, відносно материнства. Жінка-Берегиня в свою чергу набуває рис наближених до образу воїна. Образ Жінки-Воїна із маргінального перетворився на повноцінний, символ рівноправ'я. У мистецтві з'являються також інші жіночі втілення. Жінка-жертва, постає як форма художньої рефлексії. Прояви феміністичного мистецтва, зокрема «вагінарт», попри первинну провокаційність, поступово втрачає гостроту через інтеграцію в мейнстрим. Усі ці зміни свідчать про глибокі зрушення в репрезентації жіночої ідентичності у мистецькому просторі України.

ВИСНОВКИ

У результаті аналізу сучасних академічних досліджень, кураторських проєктів і художніх практик українських мисткинь можна простежити виразний зв'язок між трансформацією жіночих образів у мистецтві та змінами соціокультурного контексту. Зокрема, еволюція візуальних репрезентацій архетипів Жінки-Матері, Жінки-Берегині та Жінки-Воїна виявляє глибоку кореляцію з посиленням феміністичного дискурсу та актуалізацією питань гендерної рівності, особливо в умовах збройного конфлікту, що триває в Україні від 2014 року. Головним каталізатором цих змін, слугує домінування жіночої перспективи у втіленні цих, і не тільки, образів. У межах цього дослідження було проаналізовано феномен жіночої інтерпретації історично сформованих образів, зокрема Жінки-Матері, Жінки-Берегині та Жінки-Воїна. Окрім того, виявлено інші типові візуальні репрезентації жіночого образу, що функціонують у сучасному мистецькому просторі, зокрема образ жінки-жертви, жінки-об'єкта та жінки-протесту.

Образ Жінки-Матері поступово відходить від усталених, стереотипних моделей, що асоціювали його виключно з материнською жертовністю та покорю. У сучасному українському мистецтві цей образ зазнав суттєвих змін, набувши реалістичного й багатогранного трактування. Сьогодні він більше не обмежується узагальненням та ідеалізацією. Натомість, матір у сучасному художньому дискурсі постає як жива людина. Мисткині демонструють, що вона має власні переживання, труднощі, бажання та внутрішні конфлікти. У мистецтві піднімається питання, що материнство це вибір. Сучасні художниці транслюють думку, що жінка має право сумніватися у своїй ролі як матері, відмовлятися від материнства або поєднувати його з іншими життєвими цілями.

Через оновлений образ Жінки-Матері мисткині порушують важливі соціальні питання, пов'язані з репродуктивним насиллям, емоційним вигоранням та соціальним тиском на жінку. Їхні твори формують нову візію

материнства. У мистецтві його зображують не як сакральне діяння, а як складний, часом суперечливий, але людський досвід. Важливо підкреслити, що дана трансформація не означає повне заперечення сакрального образу материнства. Він зберігається, проте радше як глибинний зв'язок з дитиною, духовна складова любові. Таким чином, образ Жінки-Матері у сучасному українському мистецтві набув нової, людської подоби. Така трансформація тісно пов'язана з поширенням феміністичних ідей, в контексті переосмислення материнства як не лише біологічної функції, а й як складної соціальної ролі.

У сучасному мистецтві спостерігається також помітна переоцінка традиційного образу Жінки-Берегині. Цей образ більше не постає на кшталт ідеальної «жінки-богині», як це було характерно для попередніх етапів його інтерпретації. Одна з причин трансформації Жінки-Берегині, у мистецтві сьогодення, є його зближення з образом Жінки-Воїна. Ці дві постаті, які раніше сприймалися як концептуально протилежні, зараз починають зображатись як частина одного цілого. У сучасному художньому наративі Жінка-Берегиня також здатна до дії, демонструвати рішучість і силу. Вона перестає бути декоративною фігурою з минулого, а постає як динамічний прояв жіночої суб'єктності.

Найбільш радикальних змін зазнав образ Жінки-Воїна. Він перестав бути маргінальним чи винятковим явищем. Війна на сході України, повномасштабне вторгнення росії, а також активна участь жінок у лавах Збройних сил України стали потужним каталізатором переосмислення цієї ролі. Засоби масової інформації, соціальні мережі й документальні проєкти відіграли ключову роль у формуванні нової репрезентації жінки-військовослужбовиці. Зараз у мистецтві Жінку-Воїна зображають не лише як помічницю чи символ національного духу, а як учасницю військових подій. Її образ, тепер, зображує не просто приналежність до армії, а рівноправність. Це стосується як у сфері відповідальності, так і визнання її заслуг. І хоча лірика, що нав'язувалась роками не зникла остаточно, в окремих випадках ми можемо

спостерігати бруталність його втілення. Що свідчить про вектор руху, який задають сучасні мисткині.

Аналізуючи твори сучасних українських мисткинь, звернуто також увагу на нові образи, що репрезентуються через жіночу постать. Зокрема, було досліджено образ жінки-жертви, який активно використовується мисткинями як засіб візуалізації особистих рефлексій. Така художня практика, як правило, функціонує в контексті суспільно-політичних проблем, виступаючи формою реакції на кризові явища сучасності.

У роботі було досліджено також феміністичне мистецтво, а саме феномен «вагінарту» і позиції які він займає в українському мистецтві. Виявилось, що незважаючи на доволі яскраву реакцію суспільства на подібне мистецтво, його унікальність на сьогоднішній день спала. Подібне явище перейшло у площину мейнстріму. Через що сучасні художниці, поступово відходять від даної тематики у своїй творчості.

Підсумовуючи, варто також окреслити перспективи подальших досліджень, які, на нашу думку, можна зосередити на аналізі впливу регіональних особливостей та нових медіа на трансформацію жіночих образів в українському мистецтві. Важливо також вивчати роль воєнного досвіду у формуванні сучасних архетипів жінки-матері, воїна і берегині в контексті соціокультурних змін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авершина А. Трансформація образу жінки матері у візуальній культурі незалежної України. *Культура України*. 2023. № 81. С. 7-12.
2. Бакієва М. Марія Куліковська: «тепер для багатьох мої роботи стали зрозуміліші». Щербенко арт центр. URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/publications/mariya-kulikovska/mariya-kulikovska-teper-dlya-bagatoh-moi-roboti-stali-zrozumilishi/> (дата звернення: 11.05.2025).
3. Басанець Л. В., Маслова Т. М. Художня умовність в образотворенні живописом. *Науковий вісник південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*. 2021. № 2 (135). С. 13-22.
4. Брюховецька О. Жінка та її тіло. Політична критика. URL: <https://politkrytyka.org/2015/12/15/zhinka-ta-yiyi-tilo/> (дата звернення: 09.05.2025).
5. Брюховецька О. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм. URL: <https://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i-> (дата звернення: 09.05.2025).
6. Буйських Ю. Мокош — давньослов'янська богиня?. Ликбез - Історичний фонд. URL: <https://likbez.org.ua/ua/mokosh-drevneslavyanskaya-boginya.html> (дата звернення: 17.05.2025).
7. Бурдо Н. Б. Сакральний світ трипільської цивілізації. Київ, 2005. 305 с.
8. Випадкові події | Serendipitous events. Alena Kuznetsova - сучасний живопис | contemporary painting. URL: <https://alena-kuznetsova.com/?p=16833> (дата звернення: 13.05.2025).
9. Влада Ралко: «Мені видається набагато вагомішим питання мистецтва як вибору та, відповідно, спроможність жінки обирати». Your Art. URL:

- <https://supportyourart.com/conversations/vlada-ralko-palats/> (дата звернення: 13.05.2025).
10. Возняк Т. Оче-видиця Влада Ралко. Незалежний культурологічний часопис <І>. URL: <https://ji-magazine.lviv.ua/2019/voznjak-oche-vydytsya-vlada-ralko.htm> (дата звернення: 10.05.2025).
11. Волобуєва А., Зенталь О. Репрезентація жінок у медіа під час суспільно-політичних та воєнних подій в Україні 2013–2018 Років. *Образ*. 2018. Вип. 3 (29). С. 18–28. URL: <http://surl.li/gomzwp> (дата звернення: 18.08.2024).
12. Всеукраїнський культурно-мистецький проєкт «Жінка. Мати. Березиня»». Дирекція Національної Спілки Художників України. URL: <http://dvnshu.com/picture-shows/652-zhnka-mati-bereginya.html> (дата звернення: 13.05.2025).
13. Гладун О. Український плакат Другої світової війни: зміст і форма. *Мистецтвознавство України*. 2018. № 18. С. 39—45.
14. Грабовська І. Філософсько-світоглядний аналіз проблеми «жінка і війна» (на прикладі сучасної України). *Вісник київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*. 2017. Т. 2, № 10.
15. Гриненко В. У Збройних силах України служать 68 тисяч жінок. The Village Україна. URL: <https://www.village.com.ua/village/city/city-news/355321-u-zbroynih-silah-ukrayini-sluzhat-68-tisyach-zhinok> (дата звернення: 14.05.2025).
16. Денисюк О., Поліщук А. Тема материнства у творчості Віри Іванівни Барінової-Кулеби. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Т. 1, № 26. С. 39–47. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/26.195801> (дата звернення: 05.08.2024).
17. Денисюк О., Бурлаченко М. Зміни в репрезентації образів Жінки-матері, Жінки-берегині, Жінки-воїна в українському мистецтві 2014—2024 років. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і*

- архітектури*. 2024. № 2. С. 56—64. URL: <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-9> (дата звернення: 28.11.2024).
18. Жаборюк А. А. Український живопис доби середньовіччя. Київ — Одеса, 1978. 200 с.
19. Жадан С. Месопотамія. 2016 : Книжк. клуб "Клуб Сімейн. Дозвілля", 2016. 288 с.
20. Жукова Н. А. Феномен страху: рефлексія в образотворчому мистецтві ХХ — початку ХХІ століття (культурологічний аспект). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2024. Т. 1. С. 9-24.
21. Заблоцька О. На сцену повертається експериментальна вистава "Косачка", присвячена захисницям України. *Суспільне культура*. URL: <https://suspilne.media/culture/695308-na-scenu-povertaetsa-eksperimentalna-vistava-kosacka-prisvacena-zinkam-zahisnicam-ukraini/>.
22. Зайцева М. В., Небесник Ю. Ю., Мараєва У. М. Трансформація жіночого образу в мистецтві. *Current trends in art and culture : Міжнар. наук. конф., м. Влоцлавек, 3 квіт. 2024 р. Влоцлавек, 2024. С. 22–27*. URL: <http://surl.li/rsedai> (дата звернення: 18.08.2024)
23. "3 днем народження". ГАРАЖ33 • Галерея-Сховище. URL: <https://www.ua.garage33.net/store/tproduct/258336424-863498742251-z-dnem-narodzhennya> (дата звернення: 11.05.2025).
24. Інститут проблем сучасного мистецтва. URL: <https://mari.kyiv.ua/> (дата звернення: 09.05.2025).
25. Квіти демократії. Частина 1. Як створити рожеву вагіну. Maria Kulikovska + Oleh Vinnichenko. URL: <https://www.mariakulikovska.net/ua/project-page/flowers-of-democracy-part-1-pink-pussy-how-to> (дата звернення: 12.05.2025).
26. Кількість жінок в армії на початок січня 2024 року становила майже 70 тисяч — Наталія Калмикова. Міністерство оборони України. URL: <https://mod.gov.ua/news/kilkist-zhinok-v-armii>.

27. Кісь О. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні. 2003. №27. С. 37-58. URL: <https://www.ji.lviv.ua/n27texts/kis.htm> (дата звернення: 18.08.2024).
28. Коновець С. Особистісно-духовний розвиток засобами образотворчого мистецтва. Народознавчі зошити. 2011. № 1 (97), січ. - лют. С. 3—13.
29. Крупка М. У кожного покоління своя війна: образ жінки-солдата в сучасній літературі. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2018. С. 251—260, № 67. С. 251—260.
30. Куцик Р. Р. Візуалізація подій першої світової війни в пресі: за матеріалами київських газет (1914—1917 рр.). *Сторінки історії: збірник наукових праць*. 2023. № 55. С. 88—110.
31. Кушнірук Н. Непідвладний смерті: образ українського воїна в сучасному мистецтві. Літопис незламності. <https://litopys.info/articles/nepidvkladnyj-smerti-obraz-ukrayinskogo-voyina-v-suchasnomu-mystetstvi-natalya-kushniruk/>
32. Ломикамінь. жіночий спротив у Криму. Ломикамінь. жіночий спротив у криму. URL: <http://surl.li/xtqnaq> (дата звернення: 18.08.2024).
33. Маєвський О. Політичні плакат і карикатура як засоби ідеологічної боротьби в Україні 1939—1945 рр. / ред. О. Лисенко. Київ : Ін-т історії України НАН України, 2018. 268 с.
34. Маєвський О. Формування візуальних образів напередодні та у роки Першої світової війни. *Краєзнавство*. 2018. № 4. С. 4—15.
35. Максименко Ю., Синенький Д. Теоретичні засади пізнання художнього образу. *Психологія і суспільство*. 2009. № 4. С. 181—185.
36. Масленнікова В. В., Гопцій О. Б., Анопрієнко Т. В. Архітектурно-містобудівна термінологія та її професійне використання. Харків, 2024. 438 с.
37. Материнство : каталог виставки. Центр візуальної культури Київ : [б. в.], 2015. URL: <http://surl.li/mhhmor> (дата звернення: 18.08.2024).

- 38.Мельник Т. Постать жінки в сучасному візуальному мистецтві України. Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО. 2019. № 15. С. 145—148.
- 39.Мистецтво, що надихає (творчість А. Рогового). Air Kunst. URL: <http://airkunst.com/ua/blog-single/rogovoi> (дата звернення: 15.12.2024).
- 40.Михайлова Р. Про змістовно-сміслові значення поняття стилю. Актуальні проблеми сучасного дизайну : Міжнар. науково-практ. конф., м. Київ. Київ.
- 41.Міронова Т. В. «Художні» та «візуальні» образи у сучасному образотворчому мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2021. №1 С. 64-70.
- 42.Модульні картини в образотворчому мистецтві. KyivGallery. URL: <https://kyiv.gallery/statii/modulni-kartyny-v-obrazotvorchomu-mystetstvi> (дата звернення: 27.11.2024).
- 43.Московченко О. До питання про походження імені язичеської Богині Мокоша. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук.* 2010. Т. 3, № 23. С. 433—438.
- 44.Нагай Б. Сутність художнього образу у музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2017. № 17. С. 93—100.
- 45.Образ матері в українському живописі. Полтавський художній музей (галерея мистецтв) ім. М. Ярошенка. URL: <https://www.gallery.pl.ua/obraz-materi-v-ukraïnskomu-zhivopisi.html> (дата звернення: 14.04.2025).
- 46.Остапчук І. Косачки: у Луцьку відкрили виставку про українських амазонок. Район Культура - Новини Культури. URL: <https://kultura.rayon.in.ua/news/562513-kosachki-u-lutsku-vidkrili-vistavku-pro-ukraïnskikh-amazonok> (дата звернення: 14.12.2024).
- 47.Откович К. Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму: монографія. Київ : КАРБОН, 2010. 209 с.

48. Персональна виставка Аглаї Ногіної «Архіпелаг» | PORTAL 11. PORTAL 11 - сучасна арт галерея українських художників | Київ. URL: <https://portal11.com.ua/personalna-vystavka-aglayi-noginoyi-arhipelag/> (дата звернення: 18.08.2024).
49. Перфоманс Марії Куліковської «Омовіння / Iustration». Мистецький арсенал. URL: <https://artarsenal.in.ua/vystavky/podia/perfomans-mariyi-kulykovskoyi-omovinnya-lustration/> (дата звернення: 11.05.2025).
50. Презентація графічного коміксу «Княгиня Ольга. Мальована стрічка». Національний заповідник "Києво-Печерська лавра". URL: <https://kplavra.kyiv.ua/ua/22-July-presentation-graphic-comic-book-princess-Olga-ukr> (дата звернення: 14.12.2024).
51. Ралко В. Київський щоденник. Канів : ArtHuss, 2016. 201 с.
52. Ралко В. Київський щоденник. Львів : Львів. національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького, 2019. 80 с.
53. Савенко О. Образ княгині Ольги як тип андрогінної жінки в «Повісті минулих літ». *Закарпатські філологічні студії*. 2021. № 16. С. 304—307.
54. Свято рівноапостольної княгині Ольги. Собор Різдва Богородиці, м. Козелець. URL: <https://sobor-kozelets.church.ua/2017/07/24/24-lipnya-svyato-rivnoapostolnoji-knyagini-olgi/> (дата звернення: 14.12.2024).
55. Сергієнко О., Кульчинська В. Жіночий образ в образотворчому мистецтві крізь призму історії. Актуальні проблеми сучасного дизайну : VI Міжнар. науково-практ. конф., м. Київ, 25 квіт. 2024 р. Київ, 2024. С. 179—181.
56. Суаре на тему «Жінка-воїн в міфології, історії та творчості української художниці Зірки Савки». Музей сучасного українського мистецтва Корсаків. URL: <http://surl.li/wlmjpu> (дата звернення: 15.11.2024).
57. Ткаченко А. В. Художній образ як ключове поняття в естетичному вихованні. *Наука і освіта*. 2016. № 12. С. 63—67.
58. Товтин Н. І. Н. Феномен символу в мистецтві. *Міжнародний науковий журнал «ОСВІТА І НАУКА»*. 2021. № 1(30). С. 109—114.

59. Україна і українці очима світу : бібліогр. покажч. НПБУ ; упоряд.: У45
О. І. Білик, К. М. Науменко; літ. ред. О. І. Бохан; наук. ред. В. О.
Кононенко. м. Київ, 2018. С. 31-36.
60. Фіалко О. Є. Скіфські амазонки в Криму. Магістеріум. *Археологічні
студії*. 2018. № 70. С. 67—77.
61. Франк І. Образ жінки в художньому металі Галичини кінця ХХ – початку
ХХІ століття. ВІСНИК Львівської національної академії мистецтв. 2018.
№ 35. С. 102–112. URL: <http://surl.li/gekbem> (дата звернення: 18.08.2024).
62. Харчук І. Blossom 140×80 Canvas acrylic oil 2025. Instagram. URL:
https://www.instagram.com/p/DIyobZxif9M/?img_index=2&igsh=MTFwbGM0ZmgybnJ6YQ== (date of access: 10.04.2025).
63. Храбан Т., Самойленко К. Висвітлення образів військовослужбовиць в
українських медіа в період російсько-української війни. *Український
соціум*. 2023. № 2 (85). С. 145—167.
64. Чепелик Оксана. Бібліотека українського мистецтва. URL:
<https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/chepelyk-oksana/> (дата звернення:
13.05.2025).
65. Чому в українському мистецтві є великі художниці. Київ : Publish Pro,
2019. 224 с.
66. Шопер «Пан Кліторець». Hotmamas shop. URL:
<https://hotmamas.shop/products/шопер> (дата звернення: 12.05.2025).
67. Штойхо М. Я. Instagram. URL: <http://surl.li/kiinci> (дата звернення:
18.08.2024).
68. Яновська В. А. Instagram. URL: <http://surl.li/whqho> (дата звернення:
18.08.2024).
69. «Я прокинулася з першим вибухом» — роботи художників і художниць
про війну в Україні. Your Art. URL:
<https://supportyourart.com/stories/hudozhnyky-i-hudozhnyczi-pro-vijnu/>
(дата звернення: 13.05.2025).

- 70.2022-24 Victory, Катерина Косьяненко. Катерина Косьяненко - українська художниця: сайт. URL: <https://katerynko.com.ua/gallery/zhyvopys/2022-victory/> (дата звернення: 18.08.2024).)
- 71.463+. Tetiana Cherevan Ukrainian painter. URL: <https://www.cherevan.art/exhibitions/463-plus/> (date of access: 15.12.2024).
- 72.Art Department: Залаштунки сучасного мистецтва в діалозі з Інною Харчук. Harpers Bazaar. URL: <https://harpersbazaar.com.ua/lifestyle/interview/art-department-zalashtuky-suchasnoho-mystetstva-v-dialozi-z-innoyu-kharchuk/> (дата звернення: 13.05.2025).
- 73.Conrad J. An outpost of progress. Cosmopolis. 1897
- 74.Iakovlenko K. Art after #metoo: image and (un)acceptable provocation in contemporary ukrainian visual culture. Blok magazine. URL: https://blokmagazine.com/art-after-metoo-image-and-unacceptable-provocation-in-contemporary-ukrainian-visual-culture/?fbclid=IwAR0NiniILmIATFgjkWUZE00FF4EqQMwomsd0oCBh5x_I0NzChWM3sgeXelQ (date of access: 11.05.2025).
- 75.Ksenia Kyivska. Виклик на двобій Віталія Клічка! Challenge to the fight Vitaliy Klichko!, 2018. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=I4LeBRvMMQ0> (дата звернення: 12.05.2025).
- 76.Ksenia Kyivska. Звернення пророкині Ксенії Київської до Зеленбуду!, 2018. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ss8Qa42cnPU> (дата звернення: 12.05.2025).

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Іл.2.1. Фотій Красицький. Обкладена першого випуску журналу «Шершень». 1906. [34]
- Іл.2.2 Збруцький (Збручанський) ідол. Краківський археологічний музей. IX ст. [6]
- Іл.2.3 Богоматір Оранта. Мозаїка. Собор Софії Київської. XI ст. [22].
- Іл.2.4 Бурдимовимъ Н. К. Покрова Богородиця. 1886. [47].
- Іл. 2.5 Сидяча жіноча фігурка Національний. Музей Історії України. [7]
- Іл. 2.6 Фрагмент розпису Склепа Деметри. [36, с.-410].
- Іл.2.7 Ернест Контратович. Над колискою. Полотно, олія. 1970. [45].
- Іл. 2.8 Ніна Волкова. У вихідний день на Дніпрі. Полотно, олія. 1951. [45]
- Іл.3.1 Тетяна Черевань. 463+. 2023. [71]
- Іл. 3.2 «Косачки». Зірка Савка. Косачки. 2022. [56]
- Іл. 3.3 Влада Ралко. Проєкт «Київський Щоденник», (№ 58). Змішана техніка.2013-2016. [51]
- Іл. 3.4 Влада Ралко. Проєкт «Київський Щоденник», (№ 74).Змішана техніка. 2013-2016. [51]
- Іл. 3.5 Влада Ралко. Проєкт «Київський Щоденник», (№ 30). Змішана техніка. 2013-2016. [51]
- Іл. 3.6 Влада Ралко. Проєкт «Київський Щоденник», (№ 57). Змішана техніка. 2023-2016. [51]
- Іл. 3.7 Алевтина Кахідзе. Леніє Умерова. Змішана техніка. 2024. [32]
- Іл. 3.8 Ірина Калюжа. Сестри. Полотно, олія. 2022. [31]

- Іл. 3.9 Вікторії Жиденко. Мати птиця. Полотно, олія. 2025. (Фото автора дослідження)
- Іл.3.10 К. Касьяненко. Червона калина. Полотно олія 2022. [70]
- Іл. 3.11 Мирослави Штойхо. Оберіг. 2023. [67]
- Іл. 3.12 Аглаї Ногіна. Архіпелаг. 2024. Змішана техніка. [48]
- Іл. 3.13 Віра Кулеба-Барінова. Полотно олія. 1986. (Фото автора дослідження)
- Іл. 3.14 Інна Черняк. Українська Мадонна. Полотно, олія, акрил. 2022. (Фото автора дослідження)
- Іл. 3.15 Ірини Сушельницька. Берегиня миру. Полотно, олія. 2025. (Фото автора дослідження)
- Іл. 3.16 Інни Харчук. Цвіт. Полотно, олія, акрил. 2025. [62]
- Іл. 3.17 Люба Малікова. Репродуктивна поведінка. Акція на відкритті виставки у Києві. 2015. [37].
- Іл. 3.18 Аліна Клейтман. Сьогодні можна. Полотно, менструальна кров. 2015. [37].
- Іл. 3.19 Оксана Брюховецька. Пограй зі мною. Інсталяція, листівки, вірш. 2010–2015. [37]
- Іл. 3.20 Оксана Брюховецька. Тіло. Фото. 2003–2004. [37]
- Іл. 3.21 Ксенія Гнилицької та Аліни Якубенко. Lifetime Game. Відео. 2013–2015. [37]
- Іл. 3.22 Оксана Чепелик. Початок. Інсталяція. 2006-2019. [8]
- Іл. 3.23 Оксана Чепелик. Двійнята. Полотно, олія. 2008. (Фото автора дослідження)
- Іл. 3.24 Влада Ралко. Туга за Батьківщиною. Змішана техніка. 2016. [9]

- Іл. 3.25 Влада Ралко. Прискорення. Полотно, олія, акрил, фломастер, олівець. 2008. [9]
- Іл. 3.26 Влада Ралко. Проект «Київський Щоденник», (№ 283). Змішана техніка. 2013–2016. [51]
- Іл. 3.27 Влада Ралко. Проект «Київський Щоденник», (№ 296). Змішана техніка. 2013–2016. [51]
- Іл. 3.28 Влада Ралко. Проект «Київський Щоденник», (№ 291). Змішана техніка. 2013–2016. [51]
- Іл. 3.29 Влада Ралко. Проект «Київський Щоденник», (№ 276). Змішана техніка. 2013–2016. [51]
- Іл. 3.30 Аліни Клейменко. Щоденні рекорди. Відео. 2015. [4]
- Іл. 3.31 Марія Куліковська. Омовіння. Перфоманс. 2018. [49]
- Іл. 3.32 Марія Куліковська. Армія клонів. 2010 року. [74].
- Іл. 3.33 Марія Куліковська. З Днем Народження. Перфоманс. 2015. [74]
- Іл. 3.34 Марія Куліковська. Квіти демократії. Перфоманс. 2015. [5]
- Іл. 3.35 Femem. Протест «Україна не вагіна». Перфоманс. 2010. [5]

ДОДАТОК А



Іл.2.1. Фотій Красицький. Обкладена першого випуску журналу «Шершень». 1906. [34]



Іл.2.2 Збруцький (Збручанський) ідол. Краківський археологічний музей. IX ст. [6]



Іл.2.3 Богоматір Оранта. Мозаїка. Собор Софії Київської. XI ст. [22].



Іл.2.4 Бурдимовимъ Н. К. Покрова Богородиця. 1886. [47].



Іл. 2.5 Сидяча жіноча фігурка. Національний Музей Історії України. [7].



Іл. 2.6 Фрагмент розпису Склепа Деметри. [36 С.-410].



Іл.2.7 Ернест Конратович. Над колискою. Полотно, олія. 1970. [45].



Іл. 2.8 Ніна Волкова. У вихідний день на Дніпрі. Полотно, олія. 1951.

[45]



Іл.3.1 Тетяна Черевань. 463+. 2023. [71]



Іл. 3.2 «Косачки». Зірка Савка. Косачки. 2022. [56]



Іл. 3.3 Влада Ралко. Проект «Київський Щоденник», (№ 58). Змішана техніка. 2013-2016. [51]



Іл. 3.4 Влада Ралко. Проект «Київський Щоденник», (№ 74). Змішана техніка. 2013-2016. [51]



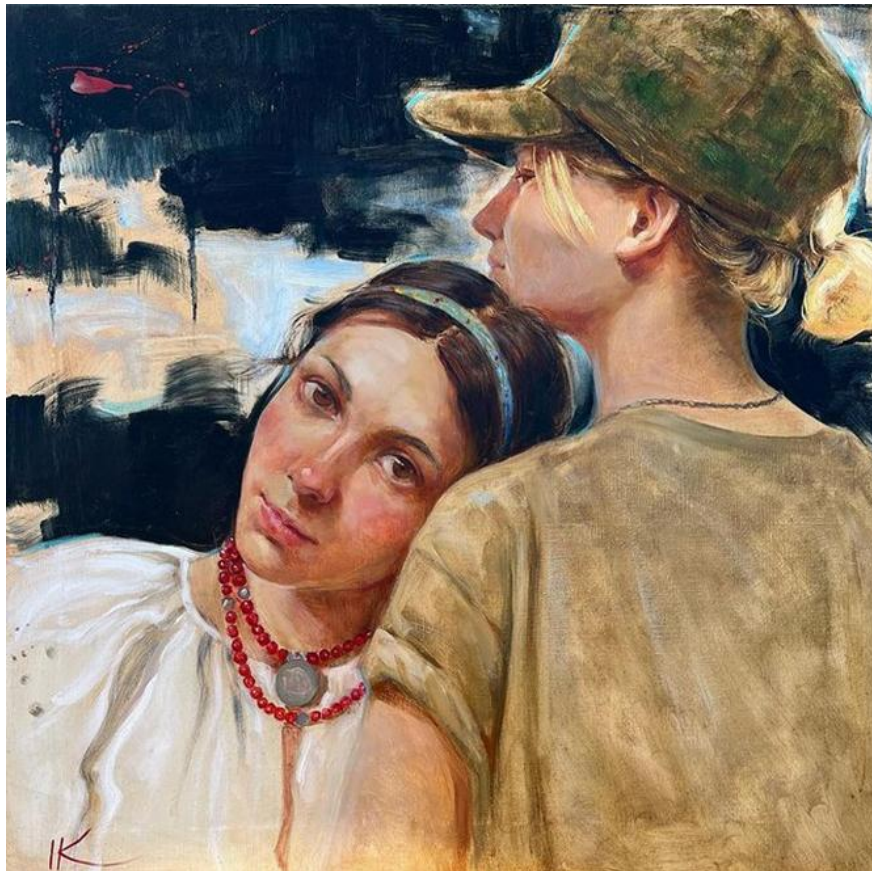
Іл. 3.5 Влада Ралко. Проект «Київський Щоденник», (№ 30). Змішана техніка.
2013-2016. [51]



Іл. 3.6 Влада Ралко. Проект «Київський Щоденник», (№ 57). Змішана техніка.
2023-2016. [51]



Іл. 3.7 Алевтина Кахідзе. Леніє Умерова. Змішана техніка. 2024. [32]



Іл. 3.8 Ірина Калюжа. Сестри. Полотно, олія. 2022. [31]



Іл. 3.9 Вікторія Жиденкова. Мати птиця. Полотно, олія. 2025. (Фото автора дослідження)



Іл.3.10 К. Касьяненко. Червона калина. Полотно олія 2022. [70]



Іл. 3.11 Мирослави Штойхо. Оберіг. 2023. [67]



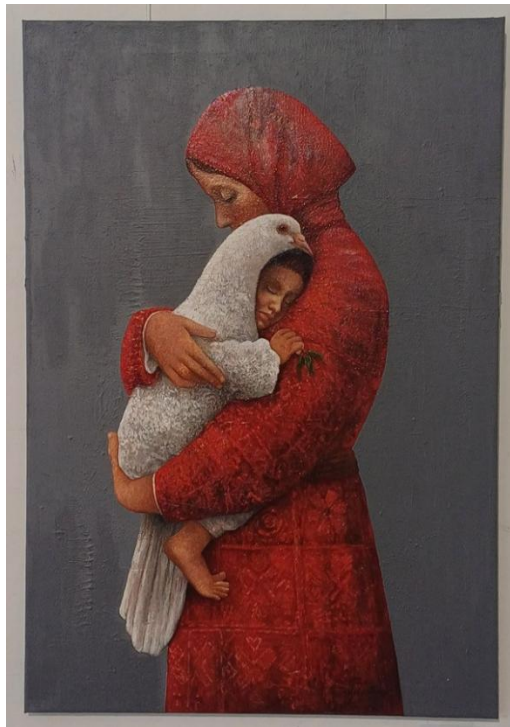
Іл. 3.12 Аглаї Ногіної. Архіпелаг. 2024. Змішана техніка. [48]



Іл. 3.13 Віра Кулеба-Барінова. Полотно олія. 1986. (Фото автора дослідження)



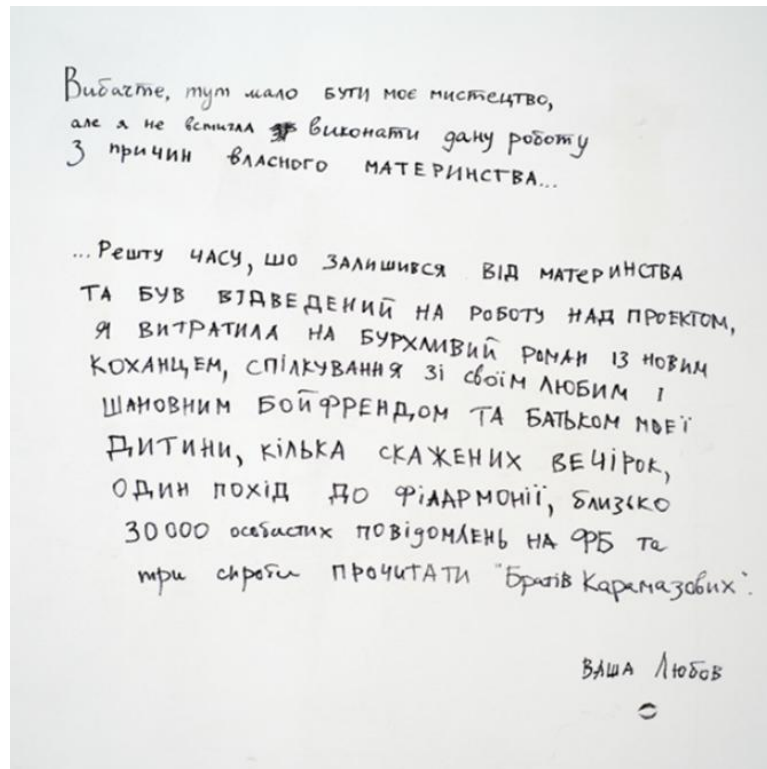
Іл. 3.14 Інна Черняк. Українська Мадонна. Полотно, олія, акрил. 2022. (Фото автора дослідження)



Іл. 3.15 Ірини Сушельницька. Берегиня миру. Полотно, олія. 2025. (Фото автора дослідження)



Іл. 3.16 Інни Харчук. Цвіт. Полотно, олія, акрил. 2025. [62]



Іл. 3.17 Люба Малікова. Репродуктивна поведінка. Акція на відкритті виставки у Києві. 2015. [37].



Іл. 3.18 Аліна Клейтман. Сьогодні можна. Полотно, менструальна кров. 2015.

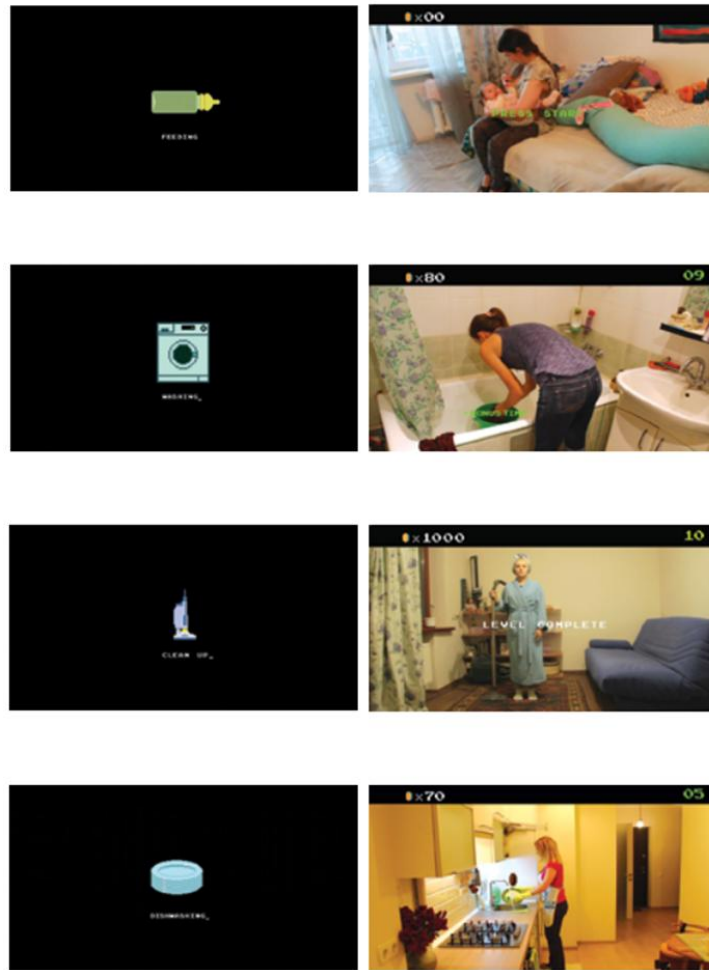
[37].



Іл. 3.19 Оксана Брюховецька. Пограй зі мною. Інсталяція, листівки, вірш.
2010–2015. [37]



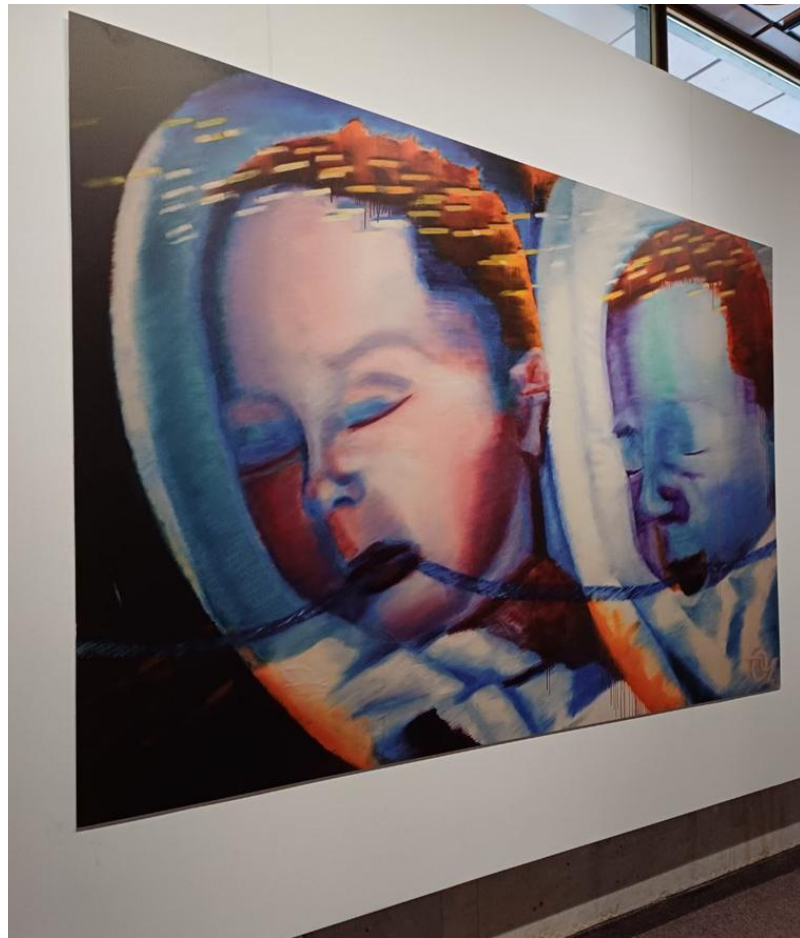
Іл. 3.20 Оксана Брюховецька. Тіло. Фото. 2003–2004. [37]



Іл. 3.21 Ксенія Гнилицької та Аліни Якубенко. Lifetime Game. Відео. 2013–2015. [37]



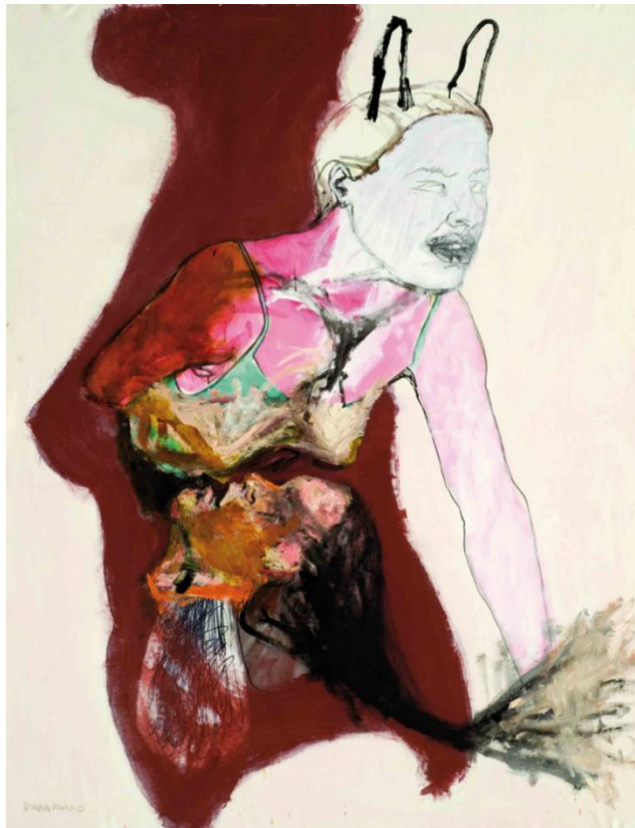
Іл. 3.22 Оксана Чепелик. Початок. Інсталяція. 2006-2019. [8]



Іл. 3.23 Оксана Чепелик. Двійнята. Полотно, олія. 2008. (Фото автора дослідження)



Іл. 3.24 Влада Ралко. Туга за Батьківщиною. Змішана техніка. 2016. [9]



Іл. 3.25 Влада Ралко. Прискорення. Полотно, олія, акрил, фломастер, олівець.
2008. [9]



Іл. 3.26 Влада Ралко. Проєкт «Київський Щоденник», (№ 283). Змішана
техніка. 2013–2016. [51]



Іл. 3.27 Влада Ралко. Проєкт «Київський Щоденник», (№ 296). Змішана техніка. 2013–2016. [51]



Іл. 3.28 Влада Ралко. Проєкт «Київський Щоденник», (№ 291). Змішана техніка. 2013–2016. [51]



Іл. 3.29 Влада Ралко. Проект «Київський Щоденник», (№ 276). Змішана техніка. 2013–2016. [51]



Іл. 3.30 Аліни Клейменко. Щоденні рекорди. Відео. 2015. [4]



Іл. 3.31 Марія Куліковська. Омовіння. Перформанс. 2018. [49]



Іл. 3.32 Марія Куліковська. Армія клонів. 2010 року. [74].



Іл. 3.33 Марія Куліковська. З Днем Народження. Перфоманс. 2015. [74]



Іл. 3.34 Марія Куліковська. Квіти демократії. Перфоманс. 2015. [5]



Іл. 3.35 Femen. Протест «Україна не вагіна». Перформанс. 2010. [5]