

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені М.П. ДРАГОМАНОВА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

БУЛАНОВА-ДУВАЛКО ЛЮДМИЛА ФЕДОРІВНА

УДК 141.319.8:130.2-055.2(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ
ФЕНОМЕН ФЕМІННОСТІ У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук



Л.Ф. Буланова-Дувалко

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Науковий керівник: **Меднікова Галина Сергіївна**
доктор філософських наук, професор

Київ – 2017

АНОТАЦІЯ

Буланова-Дувалко Л.Ф. Феномен фемінності у сучасній культурі. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук за спеціальністю 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури. – Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова. – Київ, 2017.

Дисертаційна робота є одним із перших комплексних культурно-філософських досліджень феномену фемінності в контексті феміністичної філософії.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у тому, що в ньому вперше в українському філософсько-антропологічному дискурсі було реалізовано концептуальне дослідження таких складових феномену фемінності як нормативна гетеросексуальність, конвенційна привабливість, лукізм, б'ютифікація, ідеалізація досвіду материнства, гендерний розподіл домашньої праці, економічна експлуатація, що уможлиблює розуміння механізмів конструювання стереотипних образів фемінності в культурно-історичній динаміці та відтворює культурно-філософську концепцію фемінності, репрезентовану у сучасному мистецтві.

Вперше:

- обґрунтовано культурно-філософську концепцію фемінності на основі аналізу мистецьких творів та культурних практик повсякденності, тематично пов'язаних з вимірами жіночого тілесного буття, з позицій феміністичної філософії;
- до наукового обігу введені малознайомі українській гуманітаристиці філософські методології феміністичної феноменології та психоаналітичного фемінізму, розглянуто особливості їхнього становлення в американському та західноєвропейському контекстах;
- з'ясовано особливості візуальних репрезентацій образів жіночості у цілісності культурно-історичного процесу;

- досліджено причини та способи утвердження підпорядкованого становища жіноцтва такими практиками набуття фемінності, як репродуктивна праця (ведення домашнього господарства та догляд за дітьми) та праця заради краси (контроль ваги, придбання косметики й одягу);

- доведено соціальну сконструйованість феномену фемінності та прослідковано трансформації стереотипних образів жіночості в культурно-історичній динаміці;

Уточнено:

- зміст понять фемінності, есенціалізму, естетики фемінності та феміністичної естетики;

- варіативність версій до теоретизування концептуального спрямування феміністичної естетики;

- класифікацію підходів проблематизації досвідів жіночого тіла у межах феміністичної феноменологічної парадигми;

Дістали подальший розвиток:

- дослідження спадкового характеру концепту материнства у традиційній українській культурі;

- обґрунтування дискримінуючого характеру практик декоративно-прикладного мистецтва у дискурсі патріархальних традицій та емансипуючих інтенцій для сучасного художнього процесу.

Теоретичне значення одержаних результатів дослідження полягає у розкритті особливостей формування та функціонування феномену нормативної фемінності як репресивної практики підпорядкування жіноцтва, що має бути деконструйованим для уможливлення досягнення гендерної рівності у сучасному суспільстві, а *практичне* – в тому, що вони можуть бути використані у викладанні навчальних курсів «Філософська антропологія», «Філософія культури», «Гендер і культура», «Естетика», «Культурологія», «Українська культура», «Культурологія моди», «Етнокультурологія», а також у розробці відповідної навчально-методичної літератури.

Ключові слова: фемінність, гендер, нормативна гетеросексуальність, б'ютифікація, феміністична філософія, стереотип, тілесність, фемінна ідентичність, культурні практики.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Буланова-Дувалко Л.Ф. Концепт жіночого в екзистенціальній феноменології / Людмила Федорівна Буланова-Дувалко // «Перспективи». Соціально-політичний журнал. – Одеса: Інформаційно-видавничий центр Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К.Д. Ушинського», 2014. – № 1 (59). – С. 33-38.
2. Буланова-Дувалко Л.Ф. Аналіз взаємовідносин матері та дитини та їх вплив на формування гендерних стереотипів у контексті психоаналітичного фемінізму / Людмила Федорівна Буланова-Дувалко // Антропологічні виміри філософських досліджень. – Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту залізн. трансп. ім. акад. В. Лазаряна, 2014. – № 6. – С. 24-33.
3. Буланова-Дувалко Л.Ф. Естетико-філософські виміри трансформацій жіночості у просторі домогосподарства / Людмила Федорівна Буланова-Дувалко // Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць. – К.: «Видавництво «Гілея», 2017. – № 118 (3). – С. 189-195.

Статті в іноземних наукових виданнях

4. Буланова-Дувалко Л.Ф. Проблема женского телесного опыта в феминистской феноменологии / Людмила Федоровна Буланова-Дувалко // Веснік Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы. Серыя 1. Гісторыя і археалогія. Філасофія. Паліталогія. – Гродна: Издательский центр ГрГУ им. Янки Купалы, 2015. – № 2 (197). – С. 105-111.

5. Буланова-Дувалко Л.Ф. Философские аспекты понимания направления феминистской эстетики / Людмила Федоровна Буланова-Дувалко // *Studia Humanitatis*. Международный электронный научный журнал. – 2015. – № 3. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://st-hum.ru/sites/st-hum.ru/files/pdf/bulanova_duvalko.pdf

6. Буланова-Дувалко Л.Ф. Репрезентации проблем осмысления образов феминности через концепт отвратительного в современном искусстве / Людмила Федоровна Буланова-Дувалко // *Искусство и культура*. – Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2016. – № 1 (21). – С. 56-64.

Публікації в інших наукових виданнях

7. Буланова-Дувалко Л.Ф. Досвід жіночого тіла через призму екзистенційної феноменології / Людмила Федорівна Буланова-Дувалко // Досвід та його інтерпретації: тези дев'ятої студентсько-аспірантської міждисциплінарної конференції «Філософія: нове покоління». – К.: «Києво-Могилянська академія», 2014. – С. 37-40.

8. Буланова-Дувалко Л.Ф. Гендерна проблематика у літературознавстві та лінгвістиці: український аспект / Людмила Федорівна Буланова-Дувалко // Матеріали четвертої всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Актуальні проблеми соціально-гуманітарних наук». – Дніпропетровськ: Вид-во «Інновація», 2014. – Ч. 4. – С. 160-162.

9. Буланова-Дувалко Л.Ф. Філософська проблема життя і смерті у художніх практиках перформансу у період 1980 – 1990-х років / Людмила Федорівна Буланова-Дувалко // *Наука і вища освіта: тези доповідей XXII Міжнародної наукової конференції студентів і молодих учених*. – Запоріжжя: КПУ, 2014. – С. 359.

10. Буланова-Дувалко Л.Ф. Категорія відрази у теорії «монструозної фемінності» Барбари Крід / Людмила Федорівна Буланова-Дувалко //

Матеріали IV Міжнародної наукової конференції «Антропологічні виміри філософських досліджень». – Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту залізн. трансп. ім. акад. В. Лазаряна, 2015. – С. 70-72.

11. Буланова-Дувалко Л.Ф. Есенціалістські тлумачення фемінності у сучасному мистецтві / Людмила Федорівна Буланова-Дувалко // Гуманітарний корпус: збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії. – Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2015. – Вип. 4. – С. 37-41.

12. Буланова-Дувалко Л.Ф. Художня практика рукоділля як простір творчої самореалізації жінок у дискурсі мистецтва / Людмила Федорівна Буланова-Дувалко // Матеріали міжнародної наукової конференції «Дні науки філософського факультету – 2017». – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2017. – Ч. 4. – С. 118-120.

ABSTRACT

Bulanova-Duvalko L.F. The phenomenon of femininity in contemporary culture. – Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation for the degree of Philosophy Doctor, specialty 09.00.04 – Philosophical Anthropology, Philosophy of Culture. – M.P. Dragomanov National Pedagogical University, Kyiv, 2017.

The dissertation is one of the first complex cultural and philosophical studies of the phenomenon of femininity in the context of feminist philosophy.

The *academic novelty* of the survey's results lies in the fact that for the first time in the Ukrainian philosophical-anthropological discourse a conceptual investigation of such constituents of the femininity phenomenon as normative heterosexuality, conventional attractiveness, lookism, beautification, the idealisation of maternal experiences, gender division of housework, and economic exploitation performed. This allows for an understanding of the mechanisms for constructing stereotypical images of femininity in a cultural-historical dynamics

and recreates the cultural-philosophical conception of femininity as represented in modern art.

It is *for the first time* that:

- The cultural-philosophical conception of femininity is established on the basis of analysing works of art and daily cultural practices thematically connected with the dimensions of feminine corporal existence from the perspective of feministic philosophy;
- The philosophic methodologies of feministic phenomenology and psychoanalytic feminism, little-known to Ukrainian humanitaristics, are presented for scientific usage. The peculiarities of their genesis in American and Western-European contexts are also considered.
- The peculiarities of the visual representation of feminine images are clarified in the continuity of the cultural-historical process.
- The reasons and means of establishing a suppressed state of womanhood through various femininity acquisition practices are investigated. Among them are the following: reproductive work (housekeeping, childcare) and work for the state of beauty (weight control, buying of cosmetics and clothes).
- The socially constructed nature of the femininity phenomenon is proved and the transformations of stereotypical feminine images are investigated in cultural-historical dynamics.

The following issues are *clarified*:

- The subject matter of such notions as femininity, essentialism, feminine and feministic aesthetics.
- The variability of versions before the theorification of the conceptual tendency of feministic aesthetics.
- The classification of approaches to problematizing the female corporal experience within the framework of the feminist phenomenology paradigm.

The following issues are *further developed*:

- The investigation of the maternity concept's inherited character in traditional Ukrainian culture.

- Grounding of the discriminative character of arts-and-crafts practices in the patriarchal traditions' discourse and of emancipating intentions for the modern art process.

The *theoretical value* of the investigation's achieved results lies in revealing the formation and functioning of the normative femininity phenomenon as a repressive practice of women's oppression which has to be deconstructed in order to achieve gender equality in the modern society. The *practical value* lies in the outcomes might be used in teaching the following educational courses: Philosophical Anthropology, Philosophy of Culture, Gender and Culture, Aesthetics, Cultural Studies, Ukrainian Culture, Fashion Culture Studies, and Ethnocultural Studies, as well as in the development of relevant courseware.

Key words: femininity, gender, normative heterosexuality, beautification, feminist philosophy, stereotype, corporeality, feminine identity, cultural practices.

LIST OF SCIENTIST'S PUBLICATIONS ON THE DISSERTATION'S THEME

Articles in scientific specialized editions of Ukraine

1. Bulanova-Duvalko L.F. The concept of feminine in existential phenomenology / Liudmyla Fedorivna Bulanova-Duvalko // «Perspectives». Socio-political magazine. – Odesa: Information and Publishing Center of the State Establishment «The Southern Ukrainian National Pedagogical University named after. K.D. Ushinsky», 2014. – №1(59). – P. 33 – 38.

2. Bulanova-Duvalko L.F. The analysis of relationship between mother and child and its impact on the formation of gender stereotypes in the context of psychoanalytic feminism / Liudmyla Fedorivna Bulanova-Duvalko // Anthropological dimensions of philosophical research. – Dnipropetrovsk: Publishing house of Dnipropetrovsk National University of Railway Transport named after. acad. V. Lazaryan, 2014. – № 6. – P. 24 –33.

3. Bulanova-Duvalko L.F. The aesthetic and philosophical dimensions of the transformations of femininity in the household space / Liudmyla Fedorivna Bulanova-Duvalko // Gileya: scientific journal: a collection of scientific works. – K.: «Publishing house «Gileya», 2017. – № 118(3). – P. 189-195.

Articles in foreign scientific magazines

4. Bulanova-Duvalko L.F. The problem of female bodily experience in feminist phenomenology / Liudmyla Fedorovna Bulanova-Duvalko // Bulletin of Hrodna State University named after Yanka Kupala. Series 1. History and archeology. Philosophy. Political science. – Grodno: Publishing Center GrSU named after Yanka Kupala, 2015. – №2 (197). – P. 105 – 111.

5. Bulanova-Duvalko L.F. Philosophical aspects of understanding the trend of feminist aesthetics / Liudmyla Fedorovna Bulanova-Duvalko // Studia Humanitatis. International electronic scientific journal. – 2015. – № 3.– [Electronics resource]. – Mode of access: http://st-hum.ru/sites/st-hum.ru/files/pdf/bulanova_duvalko.pdf

6. Bulanova-Duvalko L.F. The representations of problems in understanding the femininity images through the concept of abject in contemporary art / Liudmyla Fedorivna Bulanova-Duvalko // Искусство и культура. – Vitebsk: Vitebsk State University named after. P.M.Masherov, 2016. – №1(21). – P. 56 – 64.

Publications of approbatory character, materials of scientific and practical conferences

7. Bulanova-Duvalko L.F. The experience of the female body through the prism of existential phenomenology / Liudmyla Fedorivna Bulanova-Duvalko // Experience and its interpretation: thesis of the ninth student-postgraduate interdisciplinary conference «Philosophy: A New Generation». – K.: «Kyiv-Mohyla Academy», 2014. – P. 37 – 40.

8. Bulanova-Duvalko L.F. Gender issues in literary criticism and linguistics: the Ukrainian aspect / Liudmyla Fedorivna Bulanova-Duvalko // Materials of the fourth all-Ukrainian scientific-practical conference with international participation «Actual problems of social sciences and humanities». – Dnipropetrovsk: Publishing House «Innovation», 2014. – Part. 4. – P. 160 – 162.

9. Bulanova-Duvalko L.F. Philosophical problem of life and death in the artistic practice of performance in the period 1980 - 1990s / Liudmyla Fedorivna Bulanova-Duvalko // Science and higher education: heses of the XXII International Conference of Students and Young Scientists. – Zaporizhzhia: KPU, 2014. – P. 359

10. Bulanova-Duvalko L.F. Category of disgust in the theory of «monstrous femininity» by Barbara Creed / Liudmyla Fedorivna Bulanova-Duvalko // Materials of the IV International Scientific Conference «Anthropological Dimensions of Philosophical Research». – Dnipropetrovsk: Publishing house of Dnipropetrovsk National University of Railway Transport named after. acad. V. Lazaryan, 2015. – P. 70 -72.

11. Bulanova-Duvalko L.F. Essential interpretations of femininity in contemporary art / Liudmyla Fedorivna Bulanova-Duvalko // Humanitarian Corps: a collection of scientific articles on topical issues of philosophy, culturology, psychology, pedagogy and history. – Vinnitsa: TOV «Nilan-LTD», 2015. – Issue. 4. – P. 37 – 41.

12. Bulanova-Duvalko L.F. Artistic practice of needlework as a space for creative self-realization of women in art discourse / Liudmyla Fedorivna Bulanova-Duvalko // Materials of the international scientific conference «Days of science of the philosophical faculty – 2017». – K: Publishing and Printing Center «Kyiv University», 2017. – Part. 4. – P. 118 – 120.

ЗМІСТ

ВСТУП	12
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНУ ЖІНОЧОСТІ	20
1.1. Категоріальний апарат дослідження. Співвідношення понять фемінного та феміністичного.	20
1.2. Екзистенціально-феноменологічна та феміністична феноменологічна методології аналізу естетичних проблеми фемінності.	40
1.3. Специфіка дослідження культурної проблематики фемінності у дискурсі психоаналітичної філософії та психоаналітичного фемінізму.....	64
Висновки до першого розділу	85
РОЗДІЛ 2. ГЕНДЕРНІ ВИМІРИ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ ТА ХХІ СТОЛІТТЯ	89
2.1. Еволюція дискурсу фемінності у рекламі.	89
2.2. Гендерний простір декоративно-прикладного мистецтва.	108
2.3. Формотворчі інтенції жіночості у дискурсі моди та історії жіночого костюму.	115
Висновки до другого розділу	134
РОЗДІЛ 3. РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ФЕНОМЕНУ ФЕМІННОСТІ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК ПОВСЯКДЕННОСТІ	137
3.1 Трансформації жіночості у просторі домогосподарства.	137
3.2 Ретрансляція стереотипів фемінності у досвіді материнства.	157
3.3 Реалізація фемінності у тілесних практиках повсякденності.	170
Висновки до третього розділу	191
ВИСНОВКИ	195
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	201

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В сучасному суспільстві розгортається процес активної трансформації соціокультурних уявлень про професійне призначення та можливості самоствердження жінок в Україні. Перегляд змісту феномену фемінності, до складу якого входять традиційні культурні та художні репрезентації, психологічно-поведінкові, фізіологічні характеристики жінок, а також характерні гендерні очікування щодо їхнього соціально-рольового самовизначення в суспільстві є одним з аспектів таких змін. Такі традиційні моделі жіночої ідентифікації як матір, домогосподарка, дружина / коханка, що донедавна переважали в Україні та орієнтували жіноцтво на самореалізацію через взаємодію з чоловіком, активно ретранслюють патріархальні стереотипи мізогінного (зневажливого щодо представниць жіночої статі) характеру, легітимізують витіснення жінок до приватної сфери та утверджують андроцентричний порядок у суспільстві. Крім того, неусвідомлене наслідування стереотипних образів фемінності є потенційно небезпечним для жіночого здоров'я та світовідчуття на усіх етапах її життя, спричиняючи розлади харчової поведінки, заохочуючи до болісних естетичних процедур та операційних втручань, спонукаючи до нормативного материнства, завдаючи психологічного дискомфорту через відчуття невідповідності усталеним ідеалам жіночості.

Відтак, актуальність філософського дослідження феномену фемінності, як продукту панівного культурного дискурсу, зумовлена необхідністю критичного осмислення механізмів конструювання та ретрансляції стереотипних образів та ідеалів жіночості крізь призму культурних практик та мистецьких творів. Це сприятиме утвердженню альтернативних моделей фемінності, які базуватимуться на демократичних принципах гендерної рівності у сучасному суспільстві, та формуванню нових, актуальних часу та суголосних гуманістичним цінностям гендерних політик.

Побудова філософсько-культурологічної концепції фемінності потребує звернення до таких філософських течій як феноменологія (Е. Гуссерль, М. Мерло-Понті), екзистенціалізм (Ж.-П. Сартр, С. де Бовуар) та психоаналіз (З. Фройд, Ж. Лакан), що стали основою для подальшої легітимації жіночої тілесності у перспективі феміністичних версій феноменології та психоаналізу. Теоретичні засади феміністичної феноменології як філософського напрямку, маловідомого вітчизняній гуманітаристиці, потребують чіткої та цілісної характеристики методологічних принципів та основних напрямів наукової рефлексії. Зокрема, у працях таких зарубіжних дослідниць висвітлюються основні ідеї та підходи до проблематизації жіночого тілесного досвіду: А. М. Янг, К. Бігвуд, Дж. Грімшоу, Дж. Артурс, Е. Малін, К. Шюс, Дж. Кореа, Л. Алкофф, Л. Фішер, А. Аль-Саджі, С. Лі Барткі, Є.-М. Сіммс, Б. Ставарска, С. Столлер, А. Нейманіс. Серед сучасних українських науковців, які у своїх працях апелюють до методологічного інструментарію феміністичної феноменології, варто відзначити Н. П. Гапон, І. А. Жеребкіну, С. В. Жеребкіна, І. О. Головашенко, С. Т. Шимко, В. П. Агеєву, Л. В. Малес, В. В. Близнюк, О. Є. Гомілко. Суттєве значення відіграють праці представниць двох напрямів психоаналітичного фемінізму: орієнтованого на взаємодію з психоаналітичною концепцією З. Фрейда (Дж. Бенджамін, М. Манноні, Н. Ходоров, Д. Діннерстейн, Дж. Рівьєр, С. Файєрстоун), а також зосередженого на творчому опрацюванні психоаналітичного доробку Ж. Лакана (Дж. Мітчелл, Т. Бреннан, Е. Грош, Дж. Галлоп, Ж. Роуз, Л. Іригаре, Ю. Кристева, Е. Сіксу, С. Кофман, К. Клеман).

У дослідженні питання психологічних аспектів фемінності, характерних рис та властивостей, асоційованих з цим явищем, ми спиралися на теоретико-методологічні положення, представлені у працях І. Малкіної-Пих, С. Ліпсиц Бем, В. Кляйн, В. Ліпмана, Дж. Ламброзо, Дж. Хейманса. Спроби осмислення нових конфігурацій та моделей жіночості, що виникають

у сучасному українському суспільстві, представлені у наукових доробках С. Д. Павличко, О. Р. Кісь, Т. Г. Злобіної, Т. О. Марценюк, С. О. Філоненко.

Рефлексії щодо філософсько-культурологічних вимірів реалізації категорії фемінності сприяли положення та висновки, що містяться у наукових працях з естетики Р. Фелскі, К. Беттерсбі, Р. Паркер, Г. Поллок, Л. Нохлін, У. Чедвік, Дж. Бергера, К. Клінгер, Дж. Во, М. Хальбертсма, Л. Олкоф, Д. Голдблатта, Л. Брауна, М. Келлі, С. Фігін, П. Мейнарда, Б. Гаута, Д. Лопеса, А. Рідлі, А. Ніла, Дж. Левінсона, Є. Федер Кіттей, Дж. Шоу, К. Корсмейер, П. Бренд, М. Морс, Л. Ліппард, Л. Тікнер. Особливо цінними для нашого дослідження стали наукові рефлексії щодо феміністичної естетики, обґрунтовані С. Ворт. Також важливе значення у вивченні мистецьких репрезентацій феномену фемінності мають праці вітчизняних, а також білоруських, литовських та російських науковців Л. М. Бредіхіної, А. Р. Усманової, О. І. Гапової, Н. В. Плунгян, Н. О. Чермалих, Н. Я. Парфан, І. Л. Арістархової, Ю. О. Кравчук, Ю. Д. Глушньової, Є. Л. Чудновської, а також дослідження конструювання жіночості за допомогою культурних практик, здійснені Дж. Халлоус, Б. Фрідан, Н. Вульф, К. Міллет, Дж. Грір, Л. Малві, Б. Крід, Ш. Еббі, А. Каплан, С. Дуглас, В. Лемб, К. Девіс, Е. Брукс, С. Орбах, К. Чернін, С. Бордо, К. Блум, А. Гіттер, С. Гатвел, Л. Койджел, Л. Зефіропулос, Б. Цетнер.

Загалом можемо констатувати, що серед вітчизняних гуманітарних досліджень бракує комплексного вивчення феномену фемінності як теоретичної категорії та проблеми сучасної культури, а також наукових робіт, які б досліджували культурне конструювання жіночості у перспективі феміністичної філософії. Так, маловивченими залишаються фемінні аспекти арт-простору, особливості тілесних досвідів жіноцтва та повсякденні практики прищеплення фемінності як передумови ствердження жіночої підлеглості.

Мета дисертаційного дослідження полягає в обґрунтуванні культурно-філософської концепції фемінності на основі аналізу культурних та мистецьких практик ХХ та ХХІ століття у контексті феміністичної філософії.

Досягнення мети передбачає виконання наступних *завдань*:

- обґрунтувати теоретико-методологічні засади культурно-філософського дослідження феномену жіночості;
- розкрити спільне та відмінне у змісті категорій фемінного та феміністичного як аспекту методології дослідження;
- розглянути концепції жіночості у перспективі екзистенціально-феноменологічної та феміністично-феноменологічної методологій;
- дослідити особливості вивчення культурної проблематики фемінності у дискурсі психоаналітичної філософії та психоаналітичного фемінізму;
- окреслити специфіку формотворчих стратегій продукування фемінних ідентичностей у контексті реклами;
- виявити взаємозв'язок між формуванням стереотипів фемінності та художніми практиками декоративно-прикладного мистецтва;
- проаналізувати перформативний потенціал індустрії моди в контексті продукування гендерних ідентичностей;
- простежити трансформації феномену фемінності в контексті домогосподарства;
- здійснити критичний огляд етнокультурного контексту продукування нормативних досвідів материнства;
- визначити вплив тілесних практик повсякденності на становлення сучасних вимірів феномену фемінності.
- сформулювати вихідні положення культурно-філософської концепції жіночості у перспективі феміністичної філософії.

Об'єктом дисертаційного дослідження є феномен фемінності у мистецьких та культурних практиках ХХ та ХХІ століття.

Предмет дослідження – культурно-філософська концепція фемінності у сучасній культурі.

Теоретико-методологічні засади дослідження. У ході дисертаційного дослідження застосовано систему філософських та загальнонаукових методів.

Зокрема, екзистенціально-феноменологічний метод дав змогу прослідкувати еволюцію впливу гендерних аспектів на основні положення парадигми тілесно-орієнтованого світовідчуття, а його феміністична версія дозволила критично осмислити вплив специфічних жіночих вимірів тілесного буття на конструювання соціально-нормативного досвіду фемінності.

У свою чергу, психоаналітична методологія, особливо її феміністично орієнтований напрям, були ефективно використані для висвітлення особливостей формування та функціонування гендерних стереотипів фемінності у практиках візуальної культури, а також для деконструкції механізмів легітимації жіночої підлеглості у суспільстві.

Крім цього авторка звернулась до таких загальнонаукових принципів наукового пізнання як метод систематизації (з метою теоретичного узагальнення основних напрямів досліджень феміністичної феноменології та психоаналітичного фемінізму), компаративний (уможливив зіставлення різних підходів до теоретизування категорії жіночості, фемінної та феміністичної естетик), історико-культурологічний (для розгляду практик конструювання фемінності та їхніх художніх репрезентації у єдності з їхнім історико-культурним та мистецьким контекстами), а також аналізу та синтезу, індукції та дедукції. Принципового значення для реалізації мети дисертаційного дослідження набуває методи контент-аналізу та контекстуальної інтерпретації художніх творів для виявлення основних тематичних спрямувань та сюжетних тенденцій у практиках візуальної культури XX та XXI століття.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у тому, що вперше у вітчизняному філософсько-антропологічному дискурсі було реалізовано концептуальне дослідження таких складових феномену фемінності як нормативна гетеросексуальність, конвенційна привабливість, лукізм, б'ютифікація, ідеалізація досвіду материнства, гендерний розподіл домашньої праці, економічна експлуатація, яке уможлиблює розуміння механізмів конструювання стереотипних образів фемінності в культурно-історичній динаміці та відтворює культурно-філософську концепцію фемінності, репрезентовану у сучасному мистецтві.

Наукова новизна конкретизується у наступних положеннях:

Вперше:

- обґрунтовано культурно-філософську концепцію фемінності на основі аналізу мистецьких творів та культурних практик повсякденності, тематично пов'язаних з вимірами жіночого тілесного буття, з позицій феміністичної філософії;
- до наукового обігу введені малознайомі українській гуманітаристиці філософські методології феміністичної феноменології та психоаналітичного фемінізму, розглянуто особливості їхнього становлення в американському та західноєвропейському контекстах;
- з'ясовано особливості візуальних репрезентацій образів жіночості у цілісності культурно-історичного процесу;
- досліджено причини та способи утвердження підпорядкованого становища жіноцтва такими практиками набуття фемінності як репродуктивна праця (ведення домашнього господарства та догляд за дітьми) та праця заради краси (контроль ваги, придбання косметики й одягу);
- доведено соціальну сконструйованість феномену фемінності та прослідковано трансформації стереотипних образів жіночості в культурно-історичній динаміці.

Уточнено:

- зміст понять фемінності, есенціалізму, естетики фемінності та феміністичної естетики;
- варіативність версій до теоретизування концептуального спрямування феміністичної естетики;
- класифікацію підходів проблематизації досвідів жіночого тіла у межах феміністично феноменологічної парадигми.

Дістали подальшого розвитку:

- дослідження спадкового характеру концепту материнства у традиційній українській культурі;
- обґрунтування дискримінуючого характеру практик декоративно-прикладного мистецтва у дискурсі патріархальних традицій та емансипуючих інтенцій для сучасного художнього процесу.

Теоретичне значення одержаних результатів полягає у розкритті особливостей формування та функціонування феномену нормативної фемінності як репресивної практики підпорядкування жіноцтва, що має бути деконструйованим для уможливлення досягнення гендерної рівності у сучасному суспільстві.

Практичне значення роботи. Результати дисертаційного дослідження актуальні для викладання навчальних курсів «Естетика», «Культурологія», «Українська культура», «Культурологія моди», «Етнокультурологія», «Філософія культури», «Гендер і культура», а також у розробці відповідної навчально-методичної літератури.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним дослідженням, його логіка і висновки відображають наукову позицію автора. Усі публікації за темою дисертації здійснено без співавторів.

Апробація результатів дослідження. Зміст дисертації, її основні положення та отримані результати обговорювалися на засіданні кафедри культурології Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (2016-2017 рр.). Окремі положення представленого дослідження були оприлюднені на наступних конференціях: ІХ Студентсько-аспірантська

міждисциплінарна конференція «Філософія: нове покоління» (Київ, 2014),
XXII Міжнародна наукова конференція студентів і молодих учених «Наука і
вища освіта» (Запоріжжя, 2014), IV Всеукраїнська
науково-практична конференція з міжнародною участю «Актуальні проблеми
соціально-гуманітарних наук» (Дніпропетровськ, 2014), II
Міжнародна науково-практична заочна конференція «Наукові пошуки:
актуальні проблеми теорії і практики» (Київ, 2015), IV Міжнародна наукова
конференція «Антропологічні виміри філософських досліджень»
(Дніпропетровськ, 2015), Міжнародна наукова конференція «Дні
філософського факультету 2017» (Київ, 2017).

Публікації. Результати дослідження відображені у 12 наукових публікаціях, з яких: 3 статті у вітчизняних фахових наукових виданнях; 3 статті в іноземних наукометричних виданнях; а також шістьох доповідях у збірниках міжнародних та всеукраїнських науково-теоретичних конференціях.

Структура дисертаційного дослідження. Структура роботи зумовлена поставленими завданнями та складається із вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, висновків та списку використаних джерел, що нараховує 238 найменувань, з них 95 іноземною мовою. Загальний обсяг дисертації становить 224 сторінки, з них 200 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНУ ЖІНОЧОСТІ

1.1. Категоріальний апарат дослідження. Співвідношення понять фемінного та феміністичного.

Філософська традиція, так само як і весь культурний розвиток людства, неодразу прийшла до неупередженого погляду щодо категорії фемінності. Такі дихотомії патріархального суспільства як душа / тіло, суб'єкт / об'єкт, розум / емоції, трансцендентне / іманентне, що склали основу католицизму та античної культури, а отже і основний фундамент західної ментальності, неодмінно збереглися і в філософії, яка є «епохою схопленою в думці».

Тривалий час філософська думка, за рідкісними винятками, наводила численні аргументи на користь есенціалістського походження відмінностей між статями, підпорядкованої позиції жіноцтва, а також розглядала жіноче тіло як осередок деструктивності, що має бути нейтралізований на суспільному та філософському рівнях.

Так, наприклад, Аристотель ототожнював жінок з безплідними чоловіками [5, с.81], зазначаючи, що у процесі зачаття саме чоловік надає дитині «форму» та початок руху, тобто душу, у той час як вклад жінки обмежується «матерією», тобто тілом [5, с.83]. Підпорядковану позицію жінки філософ обґрунтовував наступним чином: «Так само і чоловік відносно жінки: перший за своєю природою вище, а друга - нижче, і ось перший володарює, а друга знаходиться у підлеглих. Той самий принцип неодмінно має панувати в усьому людстві» [6, с.383].

Двоїстими для феміністської філософської критики є погляди Аврелія Августина, чия концептуалізація жіночого поєднує у собі ототожнення фемінності із гріховною чуттєвістю та відповідною необхідністю андроцентричного підпорядкування: «Так, якщо ми вже одружені, необхідно

підкорити собі дружину, щоб під нашим керівництвом вона стала кращою та схилилася нас не до хіті та пристрасті, але до утримання» [2] з визнанням рівності у питанні права на духовне спасіння: «Таким чином, жінка представляє собою таке ж творіння Боже, як і чоловік; те, що вона походить від чоловіка, слугує вказівкою їхньої єдності, а те, що пішла саме таким чином, це, як сказано, зображує Христа та Церкву» [1].

Даючи характеристику патріархальної філософської традиції Середньовіччя Сергій Жеребкін так визначає ставлення до концепту фемінності у патристичній та схоластичній думці: «Основною особливістю патристики являється те, що жіноче ототожнюється не з чуттєвістю як такою, а зі спотвореною, гріховною чуттєвістю, яка руйнує внутрішню єдність людського та божественного начала» [36, с. 397], в той час як «розгляд жіночого у філософії схоластики надає жінці статус рчі, яка для чоловіка не відрізняється принципово від інших речей та знарядь праці і якою чоловік може розпоряджатись на власний розсуд» [36, с.399].

У свою чергу, Іммануїл Кант, знаний сексизмом та презирством до тіла [142, с. 66], у своїй праці «Антропологія з прагматичної точки зору» (1798) не тільки визначає фемінне у протиставленні до маскулінного, а й наполягає на важливості цих рис для позбавлення жінок автономності: «Для єдності і нерозривності зв'язку недостатньо простого сходження двох осіб; одна сторона повинна бути підпорядкована іншій і одна з них повинна у чомусь перевершувати іншу, щоб мати можливість володіти нею або правити... Кожна сторона має у розвитку культури перевершувати одна одну по-різному: чоловік жінку – своєю фізичною силою і своєю мужністю, а жінка чоловіка – своїм природним даром опановувати схильність до неї чоловіків; у все ще нецивілізованому стані перевага завжди на стороні чоловіка... Жіночій статі властиві слабкості. Над ними жартують. Дурні насміхаються над ними, а розумні ясно бачать, що вони якраз і служать важелем для того, щоб направляти чоловіка і використовувати його для досягнення своїх цілей» [49, с.552-553].

В інтерпретації Фрідріха Ніцше категорія фемінності неодмінно позначається як апіорі підпорядкована та залежна: «І, нарешті: жінка! Одна з половин людства є слабкою, типово хворою, мінливою, непостійною – жінці необхідна сила, щоб за неї чіплятися, – їй необхідна також релігія слабкості, яка вчить, що божественно бути слабким, приниженим і при цьому любити... – або, ще того чистіше, вона послаблює сильних, вона панує, коли їй вдається підкорити сильного...» [90, с.474].

Однак, таке уявлення класичних філософів про жіночість було продиктоване не лише думкою про похідний статус жінки, але й самим становищем жіноцтва у той період, що лише наприкінці ХІХ століття розпочало боротьбу за рівні права з чоловіками.

Вагомим моментом обґрунтування методології нашого дослідження є уточнення категорії «фемінності» – основного поняття, до якого ми звертаємось. Прикметно, що численні визначення цього концепту, які побутують у гендерній теорії, відрізняються акцентуванням уваги на тих складових феномену, які, на думку авторів визначень, є визначальними для суті явища жіночості. Зокрема, Бендас Т. В. підкреслює значення психологічних рис, визначальних для канону фемінності, яка на її думку є «сукупністю особистісних характеристик, що відповідають стереотипу жіночості: м'якість, турботливість, ніжність, слабкість, беззахисність» [12, с.346]. У свою чергу, Васюра С. А. обґрунтовує вирішальне значення комунікативних особливостей у функціонуванні фемінності, яку визначає як «конструкт, що включає комплекс зовнішніх та внутрішніх характеристик, що визначаються формами ідентичності, представленими у відношеннях особистості до інших людей, у направленості особистості у сфері спілкування, у комунікативних якостях особистості, які являються значимими з точки зору гендерних ролей» [23, с. 43].

Цікаво також звернутись до поглядів Ігора Кона, одного з основних теоретиків гендерної теорії на пострадянському просторі, який описує три виміри змісту поняття маскулінності, що також можуть бути застосовані

щодо визначення фемінності як парної категорії у концептуальній дихотомії «маскулінність – фемінність»: «1) Маскулінність [/ фемінність] як дескриптивна, описова категорія позначає сукупність поведінкових та психічних рис, властивостей та особливостей, об'єктивно притаманних чоловікам [/ жінкам], на відміну від жінок [/ чоловіків]. 2) Маскулінність [/ фемінність] як аскриптивна категорія позначає один з елементів символічної культури суспільства, сукупність соціальних уявлень, установок та вірувань про те, чим являється чоловік [/ жінка], які якості йому [/ їй] приписуються. 3) Маскулінність [/ фемінність] як прескриптивна категорія – це система приписів, що мають на увазі не середньостатистичного, а ідеального «справжнього» чоловіка [/ жінку], це нормативний еталон чоловічості [/ жіночості]» [60, с.571 – 572].

Зважаючи на важливість культурного простору у процесі формування та функціонування феномену фемінності, дослідження якого уможливорює вивчення механізмів конструювання гендерних стереотипів, пропонуємо орієнтуватись на дефініцію, запропоновану Сандрою Лі Барткі, яка тлумачить фемінність як «певний набір чутливості, поведінкових схильностей і особливостей розуму й характеру. Це – також примус до естетичного втілення, спосіб встановлення та відновлення гендерних норм, що зовні проявляються багатьма стилями плоті» [7, с.383].

Однією зі специфічних ознак категорії «фемінності» є складність у виокремленні єдиного, канонічного переліку рис, притаманних цій категорії. Дослідники, що спеціалізуються на вивченні психологічних аспектів цього явища, наводять різні варіанти, яка саме якість характеру є визначальною для фемінності. Зокрема, Джерард Хейманс вважає, що цією рисою є емоційність, Джина Ламброзо наполягає, що засадничою є здатність сприймати ситуацію з позиції іншого – альтроцентризм, а Вільгельм Ліпман, у свою чергу, надає першість вразливості [197, с.162]. Така розбіжність у поглядах пояснюється передусім відмінністю акцентів на ознаках фемінності. Тим не менше, Віола Кляйн зробила спробу перерахувати ті риси характеру,

що найчастіше перераховуються дослідниками фемінності: пасивність, емоційність, брак інтересу до абстрактних явищ, вищу інтенсивність особистих прив'язаностей, інстинктивну ніжність до немовлят [197, с.163].

Проте, в якості методологічної рамки нашого дослідження, нам видається найбільш придатним застосувати теорію лінз культури Сандри Ліпсиц Бем, яка звертаючись до явища гендерної схематизації («накладання заснованої на гендері класифікації на соціальну реальність, групу людей, рис особистості, типів поведінки та іншого на основі поляризованих дефініцій маскулінності та фемінності, що превалюють у культурі» [11, с.178], концептуалізує маскулінність та фемінність в якості культурних лінз, що поляризують реальність, знаходячись на протилежних полюсах. Під культурними лінзами розуміємо приховані приписи стосовно статі та гендера, що впроваджені у культурні дискурси, суспільні інститути та психіку людей.

Зокрема, дослідниця виділяє такі лінзи гендера як гендерна поляризація, андроцентризм, біологічний есенціалізм. Лінза андроцентризму або ж центрованості на чоловічому, вищості чоловіків, обґрунтовується як історично сформоване уявлення про чоловіка як істоту, досконалішу за жінку [11, с. 34]. «Так, чоловіки та чоловічий досвід сприймаються як нейтральний стандарт або норма, а жінки та жіночий досвід сприймаються як відхилення від цієї норми, обумовлене специфікою статі. Тому до чоловіка ставляться не як до кращого, а до жінки як до гіршої, а скоріше з чоловіком поводяться як з людиною, а з жінкою – як з «іншою» [11, с.34].

У свою чергу, лінза гендерної поляризації позначає використання фундаментальних відмінностей між чоловіком та жінкою в якості організуючої норми у суспільному житті. «[...] відмінності між чоловічим та жіночим привносяться до громадського життя настільки екстенсивно, що відбувається прихована підміна: практично будь-який аспект культури, аспект людського досвіду постає перед нами у нерозривному зв'язку зі статевими особливостями – чи стосується це стилю одягу, соціальних ролей

чи навіть способів вираження почуттів та реалізації сексуального потягу» [11, с.35].

Насамкінець, третя лінза біологічного есенціалізму покликана логічно обґрунтувати та легітимізувати інші лінзи, презентуючи їй як природні та невідворотні наслідки спадкової біологічної природи чоловіків та жінок.

Відповідно до поглядів Сандри Ліпсиц Бем, маскуліність та фемінність являються не особистісними глибинними структурами індивідуума, як це проблематизується гендерним традиціоналізмом, а стереотипними визначеннями, вкоріненими у культурний дискурс. Саме завдяки засвоєнню традиційних гендерних сценаріїв відбувається вивчення і прийняття індивідуумом культурних приписів щодо гендерної конвенційності з подальшим формуванням власної ідентичності у відповідності із лінзами.

Важливо підкреслити, що значне місце у дослідженні Бем посідає вивчення процесів інкультурації, за допомогою яких суспільство транслює гендерні лінзи від культури до людини, трансформуючи культурне у природне та утверджуючи гендер як систему вроджених, а не набутих характеристик людини. Результатом цього є стереотипні, однорідні уявлення жінок та чоловіків про самих себе як прояв зворотнього боку гендерно-поляризованих карикатур андроцентризму.

Відтак, важливо звернутись до простору мистецтва з тієї причини, що мистецтво відрізняється від культури тим, що є соціальним інститутом, який проблематизує та рефлексує над культурними паттернами та цінностями, а не тільки репрезентує та ретранслює культурні метаповідомлення, а тому сфера естетичного являє собою простір для критичного вивчення феномену фемінності.

Крім того, мистецтво є яскравим прикладом простору, у якому на усіх рівнях функціонує гендерна поляризація: на рівні сюжетів, змісту, фігури митця, доступу до мистецтва.

Важливо зазначити, що перші спроби конституювати фемінність в якості проблеми феміністичної філософії з подальшим перенесенням у сферу естетики відбулись у межах фемінізму другої хвилі (1960–70-ті рр.), що зосередився на дослідженні самої суті різниці між статями і поняття «жіночості», а також спричинив «появу багатьох перед тим неприпустимих питань, пов'язаних із психологією та сексологією жінок, а завдяки цьому – виявлення і деміфологізацію приховуваних досі суспільних, культурних і релігійних механізмів, що формують зразки жіночої поведінки, які раніше сприймалися як природні» [83, с. 8]. «Для багатьох феміністок фемінні цінності та поведінка трактувались як основна причина пригнічення жінок» [187, с.2].

Як наслідок, саме фемінізм другої хвилі уможливив актуалізацію численних сучасних теорій та дебатів, а також сприяв входженню фемінізму до академічного життя. Зупиняючись на питанні визначення терміну «фемінізм», важливо підкреслити, що будь-які спроби визначити фемінізм, або окреслити його основні ідеї приречені на поразку у зв'язку з тим, що дана інтелектуальна течія ніколи не стверджувала себе в якості однорідного набору ідей та практик. Тому доцільніше говорити про фемінізми. Проте, серед наявних визначень фемінізму пропонуємо скористатись наступним визначенням: «**Фемінізм** – це форма політики, що зосереджена на втручанні та трансформації нерівних владних відносин між чоловіками та жінками» [187, с.3]. Відтак, зауважимо, що вживаючи категорію «**феміністичного**», як означник до певного явища, проблеми або теорії, ми наголошуємо на їхній співвіднесеності із фемінізмом як інтелектуальною течією, політичним рухом або світоглядом.

Особливість у розумінні та ставленні до фемінності представницями фемінізму другої хвилі полягає в тому, що саме завдяки означеній інтелектуальній течії вперше активізувався інтерес до дослідження феномену фемінності, так як ліберальні ідеї, привнесені нею до суспільного та наукового дискурсів сприяли переосмисленню жінками власної жіночості та

цінуванню цієї якості. Зокрема, znana дослідниця соціалістичного фемінізму Лін Сігал так описує почуття розкнутості та свободи, які переживали жінки в означений період: «Як тільки ми, жінки, поглянули крізь «чоловічу брехню», то усвідомили можливість змінити своє життя та життя інших жінок. Чимало феміністок радо намагались змінити кожен аспект свого життя: те як ми ставились до дорослих та дітей, як ми працювали та розвивали нові навички, як ми бачили самих себе. Навіть обрізання волосся давало феміністкам відчуття свободи» [187, с.3].

Логічним продовженням розповсюдження ідей фемінізму другої хвилі став бурхливий розвиток феміністичного мистецтва у 1960–1970-ті роки та критичний перегляд мистецтвознавицями, історикинями мистецтва та арт-критикинями досі не помітних гендерних опозицій у західному європейському каноні. Необхідно уточнити, що під канонем ми розуміємо ті роботи, що традиційно вважаються взірцями художньої майстерності, та увійшли до історії мистецтва [174, с.877].

Ріта Фелскі у своїй статті «Чому фемінізму не потрібна естетика (і чому він не може її ігнорувати» зазначає, що «Всюдисущі андроцентричні метафори та міфи про творчість[...] визначили «жінок» і «митців» як терміни, що взаємно виключають одне одного[...] Починаючи з романтизму й до модернізму та постмодернізму, образ митця тісно пов'язували з ідеалом гріховної маскулінності, тоді як жінок вважали, в ліпшому разі, здатними до відтворення та наслідування» [57, с.410].

У межах своєї доби мистецтво жінок сприймалось критиками винятково як вираження обмежень власної статі, яка не може володіти якостями, притаманними високому мистецтву. Навіть, якщо художниці все ж вдавалось реалізувати свій творчий потенціал та досягти визнання за свого життя, як наприклад Софонісбі Ангіссолі, Лавінії Фонтана, Артемізії Джентілескі, Юдіт Лейстер, Марії Сибілли Меріан, Ангеліці Кауфман, Мері Мозер, Енн Деймер, Елізабет Віже-Лебрюн, то історія мистецтва часто забувала їхні імена та здобутки. Саме тому феміністична критика

зосереджена як на відновленні втрачених імен мисткинь та реактуалізації їхніх досягнень, так і на осмисленні механізмів відсторонення жінок від активної участі в царині мистецтва та естетики.

До корпусу текстів, присвячених вивченню перепон на шляху жінок до процесу творення мистецтва та критиці оціночних критеріїв патріархальної естетики, входять такі праці як «Гендер та геній: до феміністичної естетики» (1989) Крістін Беттерсбі, «Старі майстрині: жінки, мистецтво та ідеологія» (1985) Розіки Паркер та Грізельди Поллок, «Жінки, мистецтво та влада, а також інші есе» (1988) Лінди Нохлін, «Жінки, мистецтво та суспільство» (1990) Уїтні Чедвік.

Основні питання, що розглядаються у наведених працях, стосуються деконструкції засад та канонів нормативної естетики, легітимізувавших відсторонення жінок від продуктивної діяльності у сфері мистецтва. Зокрема, серед матеріальних перешкод, сприявших виключенню жінок з царини мистецтва, були виокремлені наступні: обмежений доступ до освіти та художньої практики, брак соціальної та економічної незалежності, дискримінація та утиски при входженні до андроцентричної професійної еліти.

Особливої уваги заслуговує феміністична критика концепції маскулінного суб'єкта – «великого митця», що тривалий час домінувала в академічній історії мистецтва та перешкоджала професійній творчості жінок. У цьому контексті важливо згадати здобуток Лінди Нохлін із деконструкції міфу про «видатного художника», апріорі наділеного особливими здібностями та талантом, а тому героїчно та легко долаючого усі перепони на шляху становлення своєї геніальності. Дослідниці вдалось продемонструвати, яким чином культурно-ідеологічні обмеження часу, брак особливих привілеїв, доступних білому чоловіку середнього класу, та елітистське тлумачення поняття «митця», а не брак вродженого таланту унеможливлювали творче самовираження жінок: «мистецтво не є вільною, незалежною діяльністю надобдарованої особистості, на яку «вплинули»

художники-попередники та незрозумілі «суспільні сили». Швидше це є усією ситуацією художньої творчості, що включає в себе як розвиток художника, так і природу, якість самого витвору мистецтва, розгортається у соціальному полі та являється складовою частиною соціальної структури. Крім того, вона є опосередкованою та визначеною специфічними соціальними інститутами, нахшталт художніх академій, систем покровительства мистецтвам, міфів про божественного творця, про художника як про справжнього чоловіка або як про вигнанця» [91, с. 29].

Не менш важливою проблемою місця жінки у мистецькому дискурсі, що потрапила в поле дослідження західної феміністичної критики в області візуальних мистецтв, є передвизначеність ролі жінки як об'єкта чоловічого погляду та бажання. Тільки будучи об'єктом погляду чоловіка-художника та чоловіка-глядача жінка «отримує» від чоловіка значення себе. Джон Бергер у своїй праці «Способи бачення» зазначає, що у популярному сюжеті живопису – споглядання оголеною жінкою свого відображення у дзеркалі, героїня також виступає об'єктом чоловічого бажання бачити її оголеною, проте це бажання маскується звинуваченням героїні картини у марнославстві. Крім того, Бергер писав: «Чоловіки займаються певною активністю, а жінки просто присутні. Чоловіки дивляться на жінок. Жінки спостерігають як на них дивляться» [148, с.162]. Можемо стверджувати, що численні оголені портрети жінок у західному мистецтві були створені для задоволення чоловічого погляду. Жіночий суб'єкт у мистецтві завжди пасивний та доступний, у той час як чоловік є ідеальним глядачем, що дивиться на жінку, принижуючи її таким чином до рівня об'єкта естетичного споглядання та сексуального бажання.

Відтак, критичний аналіз андроцентризму та сексизму в історії мистецтва та естетичній теорії, ініційований фемінізмом є важливим теоретичним каркасом дослідження так званого «жіночого питання» у мистецькому дискурсі, деконструкції маскуліної орієнтованості естетичної теорії та становлення феміністичної естетики: «І хоча феміністична критика

естетичної ідеології виявляє багато спільного з іншими критичними поглядами, жодна з пост класичних мистецьких форм та теорій не привела до демонтування сексистських припущень естетичної традиції, подібно тому як вони не визнали й внеску феміністичних підходів до критичного аналізу естетичної ідеології» [57, с. 412].

Паралельно із розвитком феміністичної критики мистецтва під час фемінізму «другої хвилі» відбувались пошуки художницями нових засобів самовираження, що допомогли б уникнути об'єктивації жінок у мистецтві та традиційних моделей інтерпретації, а також виступали проти патріархальних табу. Відтак, у мистецьких практиках відбулось звернення до концепту фемінності з подальшою розробкою теоретичного обґрунтування «фемінної естетики». Запропонована нова концепція естетики мала бути феміністично орієнтованою та репрезентувати автономне естетичне бачення. Ґрунтуватись нова естетика має на фемінності як жіночої форми вираження, як антитези маскулінності в естетичній традиції. Саме тому видається необхідним детальніше розглянути засади фемінної естетики.

Явище фемінної естетики, або естетики фемінності виокремилось в 1970-х роках у взаємозв'язку з гіноцентричними тенденціями фемінізму другої хвилі. Особливістю даного періоду є переважання ідеї щодо «онтологічно обґрунтованої дуальності статі, [яка] бере верх над концепцією гендерно нейтрального, універсального людського роду поза статтю та відмінностей» [57, с. 414], тобто очевидними є есенціалістські настрої у межах даної інтелектуальної течії.

Важливо зазначити, що під *есенціалізмом*, важливою категорією нашого дослідження, ми розуміємо теоретичну позицію, яка уможливорює виділення окремих рис, притаманних такій соціокультурно-біологічній групі, як «жінки», і на основі цього дати точне визначення поняттю «жінка». «У рамках есенціалістського підходу жіноча ідентичність часто вибудовується за принципом «від зворотного» – на противагу тій жіночій ідентичності, яку пропонує патріархальна культура. Затвердження «жіночого», таким чином,

йде або шляхом протиставлення чоловічому («не-чоловіче», «інше»), або шляхом затвердження альтернативно-жіночого («жіноче, але в іншому розумінні»). У цілому основу есенціалістського підходу складає уявлення про те, що існують специфічно жіночі типи мислення і структури психіки» [77, с.18].

Характерною особливістю «фемінної естетики» є увага до неповторного та замовчуваного тілесного досвіду жінки, який полягає у її відмінності від чоловіка, а також визначає і формує її сутність, тобто «фемінність». Саме тому ключовими образами художніх практик, орієнтованих на «фемінну естетику», виявились абстрактні отвори та опуклості, у яких легко зчитуються образи жіночої анатомії: груди, черво, вульва, а також конкретні зображення фізіологічних процесів жіночого тіла та предметів, що їх супроводжують.

Друге положення «фемінної естетики», яке зазнало значної критики, полягає у висуванні ідеї жіночої креативності та фемінного генія на противагу маскулінічним версіям цих категорій, на яких базується традиційна естетична ідеологія. Проте, на думку Джоан Во, такий підхід сприяє утвердженню дуалізму Того та Іншого «припущення, що термін «жінка» охоплює поняття окремого жіночого дискурсу, жіночого мистецтва, феміністичної естетики... неслухне. Воно просто інвертує й у такий спосіб зміцнює протилежну дихотомію, що відкидає жінок і їхні проекти як інше» [57, с. 416].

Звернення до фемінності, як до змістотворчої категорії нової естетики є реакцією та відповіддю на традиційну естетичну ідеологію, орієнтовану на чоловіків, про що йшла мова вище. Відповідно, фемінна естетика ґрунтується на тілесних вимірах жіночого існування, а також фокусується на оприлюдненні до того замовчуваного жіночого досвіду. Зокрема, у художніх творах даного періоду переважали зображення раніше табуйованих образів жіночих статевих органів, менструальної крові, а також використовувались елементи «традиційної жіночої творчості»: кераміка, вишивка, плетіння.

Розвиваючись паралельно із постструктуралістськими ідеями щодо соціальної сконструйованості гендеру, у фемінній естетиці все ж домінувало ототожнення жінки із природою та чуттєвістю замість позиціонування категорії жінки, а також фемінності як культурних конструктів.

Серед найбільш яскравих прикладів дослідження підпорядкованої позиції жінки у патріархальному суспільстві варто назвати твори Джини Пане, Хани Уїлке, Джуді Чикаго, Міріам Шапіро, Маргарет Харрісон, Робін Уелш, Сенді Оргел.

Проте, тривале відтворення шаблонних уявлень та репрезентацій фемінності через біологічні особливості жіночого тілесного досвіду разом з ігноруванням соціальних та культурних чинників його конструювання, призвело до дискредитації довіри до концепту жіночості та зумовило критичне вивчення цього явища з позицій постколоніальних та деконструктивістських позицій. Зокрема, критиці підлягає акцент на тілесних та тілесно подібних елементах у репрезентації феномену фемінності у мистецтві, а також спроба відобразити універсальний жіночий досвід, що разом сприяє утвердженню есенціалістської гіноцентричної позиції та закріпленню патріархальних норм ідеального жіночого тіла. Саме тому поняття «фемінної естетики» набуло негативних конотацій: «Багато хто, якщо не більшість із них [жінки-митці, письменниці, жінки-композитори прим.автора], відмовлялися, щоб їх ідентифікували з фемінною естетикою чи обмежували нею» [57, с. 415].

Попри те, що концепція естетики фемінності спровокувала чимало критики у свою адресу, окремі дослідниці вбачають також позитивні аспекти існування такого виду естетики: «Феміністичний есенціалізм не дає конкретного уявлення про потреби та насущні проблеми жінок, він не в стані відобразити той реальний факт, що емансипація та фемінізм є суттю процесів змін. Позитивний аспект феміністичного есенціалізму у тому, що, виступаючи пошуком альтернативи «чоловічому мистецтву», він піддає

переоцінці художніх форм, що нерозривно пов'язані з нашим повсякденним оточенням» [136, с.178].

Можемо стверджувати, що основним недоліком есенціалістського способу мислення у фемінізмі є його уніфікованість та ігнорування варіативності жіночих досвідів, а також зневажання класових, соціальних та расових особливостей втілення фемінності. Проте варто також відзначити, що важливим здобутком есенціалістських тлумачень жіночості у сучасному мистецтві є продукування критичних дискусій та рефлексій стосовно сексизму, природи жіночого пригнобленого становища та відтворення гендерних норм.

Окрім критики фемінної естетики, властивій мистецтву 1970-х років, особливої уваги заслуговують критичні підходи до теоретизування цього явища представницями фемінізму другої хвилі. Зокрема, Джоан Халлоус у своїй книзі «Фемінізм, фемінність та популярна культура», виокремлює два підходи до проблематизування фемінності: перший обґрунтовує нижчий статус фемінності відносно маскулінності та необхідність досягнення рівності з чоловіками через відмову від певних жіночих активностей та цінностей та прийняття тих, що приписуються маскулінності (освіта, професійна та творча діяльність); другий підхід базується на відкиданні «фальшивих» масок фемінності та відкритті «справжніх жіночих цінностей» [187, с.10].

Крім того, Халлоус зазначає, що основною перепоною у дослідженні фемінності є залежність критичних феміністичних студій від уявлення про бінарну опозицію «погана» фемінна ідентичність – «хороша» фемінна ідентичність [187, с.9].

Пропонуємо зосередитись на глибшому аналізі зазначених вище підходів до розуміння феномену фемінності.

Зокрема, перший підхід, що полягає у запереченні та відмові від фемінних цінностей та моделей поведінки, обґрунтовується у працях таких дослідниць як Бетті Фрідан, Наомі Вульф, Кейт Міллет, Джермейн Грір та

інших. Провідна думка згаданих студій полягає у твердженні, що фемінність є фундаментальним способом патріархального підпорядкування жіноцтва, так як саме через набуття «традиційних фемінних рис» (пасивність, покірність, залежність) дівчата стають жінками і, відтак, соціалізуються. [187, с.10]. «Розвиток гендерної ідентичності у дитини неявно, проте цілковито спирається на культурні установки, а також уявлення батьків та друзів про те, які темперамент, характер, інтереси, статус, цінність, жести та міміка є доречними для тієї чи іншої статі. Кожен момент дитячого життя містить підказку, як він чи вона має думати чи поводитись для дотримання та задоволення вимог, які висуває перед ними стать» [211, с.31].

Окрім важливості переосмислення традиційних наборів рис та моделей поведінки, представниці даного напрямку звертають увагу на необхідність інтелектуального, творчого та професійного самовираження жінок, що полягає у стереотипному тлумаченні феномена фемінності, натомість замінюючись міфом про жіноче призначення як дружини та матері.

Зокрема, Бетті Фрідан у своїй культовій для фемінізму другої хвилі праці «Загадка жіночності» (1963) описує образ ідеальної домогосподарки, розповсюджений у американській культурі 1950-х років. Така домогосподарка цілковито поглинута тим, що Фрідан назвала «загадковою жіночністю», тобто тим стереотипним образом, який визначає жінку як «здорову, гарну, у певній мірі освічену, котра переймається своїм чоловіком, дітьми та домом» [133].

«Проблема, яка не має назви», за Бетті Фрідан, звучить наступним чином: «Більше не можна не помічати того внутрішнього голосу жінки, який говорить: «Мені необхідно дещо більше, ніж мій чоловік, мої діти, мій будинок» [133]. Саме тому, американська феміністка вважає «риси, асоційовані з маскулінністю більш бажаними та «людськими», ніж ті, що відносяться до фемінних» [187, с.12], а тому обґрунтовує важливість подолання жінками втрати власної ідентичності за допомогою рішучості та

наполегливості у реалізації свого людського потенціалу через здобуття вищої освіти та розвиток кар'єри.

Звісно, зазначене дослідження було критичною відповіддю на особливості розвитку фемінізму другої хвилі як соціального та політичного руху, а тому виключає значну кількість учасниць підпорядкованої групи, звертаючись винятково до досвіду білої представниці середнього класу, що перебуває у шлюбі та має дітей, але мусить розпочати творчу чи професійну кар'єру з єдиною метою – реалізувати свій потенціал. «У жінок [...], які йдуть працювати у двадцять чи сорок років, тільки щоб поповнити сімейний бюджет або просто тому, що немає на що витратити свій вільний час, [...] немає майбутнього» [133]. Саме ця вузисть погляду дослідниці викликала чимало дискусій та критики.

Крім того, Фрідан пропонує такі способи вирішення кризи особистості жінок та, відповідно, досягнення свободи, що є половинчатими та призводять до подальших ускладнень для працюючої жінки: «Передусім, їй [жінці] слід назавжди відмовитись від «образу» домогосподарки. Це зовсім не означає, що вона має розлучитись з чоловіком, кинути дітей та залишити свій дім. Для неї немає потреби обирати між шлюбом та кар'єрою; це велика омана, що ґрунтується на міфі про жіночу загадку. Насправді поєднувати заміжжя, материнство та свою справу у житті, яка раніше називалась кар'єрою, зовсім не так складно, як це уявляють містифікатори жіночності. Просто жінка має зовсім по-новому спланувати своє життя» [133]. Відтак, наполягаючи на необхідності розвінчувати міф про загадку жіночності, що міцно ув'язнив жінок у їхніх будинках, авторка всього лише пропонує трансформувати його в інший образ, частиною якого стане професійна діяльність, який все ж не дасть цілковитого вирішення заявленої проблеми.

Таким чином, для першого підходу з проблематизування фемінності характерним є аргументування гендерних ролей в есенціалістському ключі: в якості похідної біологічних відмінностей чоловічої та жіночої фізіології. Очікуваною реакцією заперечення есенціалістського обґрунтування

фемінності є позиція відмови від приписаних «жіночих» та «чоловічих» рис та моделей поведінки, що обмежують можливості самовираження, та спроби «переструктурувати особистість», переставши ототожнювати ті чи інші риси в якості біологічно обумовлених. «Для того, щоб змінити якість життя, необхідно трансформувати особистість, що неможливо без звільнення людства від тиранії сексуально-соціальних категорій та підпорядкування статевим стереотипам, як і без скасування расових каст та економічних класів» [211, с.363].

У свою чергу, другий підхід у критиці проблеми фемінності зосереджується на необхідності відрізняти «хибну» фемінність, що є культурно сконструйованою, від «справжньої» жіночої природи, «глибокої» жіночності, що вийде назовні, як тільки штучна фемінність буде відкинута [187, с. 18]. Серед дослідниць, що поділяли подібні погляди, виділяють окремих представниць радикального фемінізму, але особливої уваги заслуговують погляди Мері Дейлі. Крім того, у творах Сюзан Браунміллер, Андреа Дворкін, Сюзан Гріфін, Керол Гіліган також можна знайти згадки про перевагу жіночих моральних чеснот над вродженою зіпсованістю чоловіків.

Зокрема, Мері Дейлі, у вельми параноїдальному ключі, розмежовує «справжню» жіночість від «штучної» жіночності, поділяючи жінок на тих, що є відьмами та чаклунками, а також на «розмальованих пташок» – жінок, що створені чоловіками. Причиною існування «штучної» жіночності є всеохоплюючий вплив патріархату на свідомість жінок, що спонукає останніх забути про «Дику Жінку» всередині себе. Відповідно, тільки обрані жінки можуть похизуватись «справжньою» фемінністю, що свідчить про елітистський та упереджений характер цього явища. Крім того, називаючи чоловіків ворогами та засуджуючи «розмальованих пташок», Мері Дейлі загострює конфлікт між фемінізмом та патріархальною культурою, а також ігнорує досвід жінок, які, на її думку, потерпають від фалократії [165].

Тим не менше, важливим здобутком теорії Мері Дейлі про «справжню жіночість» є створення альтернативного образу жіночності, який функціонує незалежно від протиставлень у межах бінарної опозиції фемінне – маскулінне.

Можна дійти висновку, що попри закономірність та логічність появи у 1970-х роках такого явища як «фемінна естетика», концептуальна програма даної версії естетичної ідеології була дискредитована та розкритикована за нормативність та уніфікованість. Саме тому наступним кроком для феміністичної теорії естетики є пошук нових підходів у теорії естетики та мистецтві, які б не тільки здійснили ревізію таких естетичних категорій як митець, геній та творчість з позицій фемінності, як це пропонувала «фемінна естетика», а й уможливили аналіз складових існуючої гендерної системи в естетичному вимірі.

Однією з відповідей на це питання стала поява феміністичної філософії естетики в західному академічному дискурсі.

Починаючи з 1990-х років статті з феміністичної філософії естетики почали регулярно публікуватись у таких поважних в англomовній спільноті періодичних виданнях як «Гіпатія» та «Журнал з естетики та арт критики». Крім того, окремі розділи та статті, присвячені феміністичній естетиці, дедалі частіше з'являються у таких енциклопедичних та довідникових виданнях як «Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts» (David Goldblatt, Lee Brown; 1997), «Encyclopedia of Aesthetics» (Michael Kelly; 1998), «Aesthetics» (Susan L. Feagin, Patrick Maynard; 1998), «Routledge Companion to Aesthetics» (Berys Gaut, Dominic Lopes; 2001), and Neil's and Ridley's «Arguing about Art: Contemporary Philosophical Debates» (Aaron Ridley, Alex Neil; 2001), «The Oxford Handbook of Aesthetics» (Jerrold Levinson; 2003), «The Blackwell Guide to Feminist Philosophy» (Eva Feder Kittay, Linda Martín Alcoff; 2006).

Також, серед праць, що досліджували нову феміністичну естетику варто назвати «Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetic» Крістін Батерсбі, «Чому фемінізму не потрібна естетика (і чому він не може її

ігнорувати» Ріти Фелскі, Brand P.Z., Korsmeyer C. «Feminism and Tradition in Aesthetics», Brand P.Z., Korsmeyer C. «Aesthetics in Feminist Perspective» (1993), «Чому фемінізм має значення для естетики?» Джошуа Шоу.

Попри значну кількість праць, у яких ведеться полеміка щодо засад феміністичної естетики, на сьогодні так і не виокремлено єдиної версії цього наукового розділу, що був би схвалений як представницями різних течій фемінізму, так і самими художницями. Для нашого дослідження ми виокремили три підходи, що видаються найбільш релевантними.

Зокрема, перший підхід представлений Крістін Батерсбі, яка пропонує тлумачити поняття «феміністичної естетики», ґрунтуючись на переосмисленні критеріїв та стандартів, за якими той чи інший твір вважається мистецтвом. Так, наприклад, пропонується заново оцінити важливість таких тем як жіноча дружба, виховання дітей, домашні клопоти, що традиційно притаманні жіночій літературі, проте не вважаються універсальними та поважними як-то протистояння людини і природи, самотника і світу, і включити їх до художнього канону. Крім того, перегляд таких творів сприятиме усвідомленню багатства та важливості жіночого мистецтва, а також виділенню рис, характерних для жіночих жанрів та художніх традицій. Такий підхід допоможе збільшити кількість жінок-мисткинь у «високому мистецтві» та аргументувати естетичну цінність жіночого мистецтва.

Проте, наведене тлумачення викликає ключове питання, яке влучно підсумувала Ріта Фелскі: «за якими критеріям вирізняти визначні мистецькі твори від менш визначних?» [177, с.433]. Недоліком даного підходу до визначення «феміністичної естетики» є те, що будь-які спроби переоцінити жіночі твори та включити їх до канону неодмінно спираються на критерії оцінки мистецтва та на канон, що вже дискредитували себе в якості явищ фаллоцентричної та патріархальної культури. Крім того, теорія Баттерсбі не дає відповіді, чому фемінізм потребує високого мистецтва.

У межах другої версії феміністичної естетики, обґрунтованої Рітою Фелскі в її програмній статті «Чому фемінізму не потрібна естетика та чому він не може ігнорувати естетику», звернення до художньої цінності вважається ознакою елітистського та патріархального світогляду. Натомість, заохочуються будь-які прояви креативності жінок, що сприяють їхньому самоствердженню. Так, наприклад, «щоденник, автобіографія або лист стають не менш важливими жанрами за сонет чи роман, а такі види жіночих ремесел як вишивка цінуються так само як і твори «великих майстрів» [177, с.434]. На практиці така позиція призводить до підривання традиційних систем оцінки творів, а самий процес творення починає цінуватись більше за кінцевий результат, який може бути розкритикований за свою логічну побудову, структуру та продуманість як ознаки маскулінної естетики, орієнтованої на продукт.

Очевидно, що наведені підходи не є досконалими, так як, по-перше, спроби висунути жіночий життєвий досвід в якості універсальної мистецької категорії видаються сумнівними, адже та культурно-історична ситуація, у якій живе та творить жінка, так само впливає на творчість як і стать мисткині; по-друге, робота, створена жінкою, не набуває автоматично феміністичного, чи критичного змісту, часто репрезентуюючи певні образи фемінності без належної рефлексії. І наостанок, важливо відзначити, що в обох підходах відсутнє ґрунтовне переосмислення власне категорії естетики, а також дискурсів естетичної цінності, владних ієрархій, культурного статусу та престижу [177, с.435].

Окрім названих вище варто виділити ще один підхід до обґрунтування феміністичної естетики, запропонований Сарою Ворт, який видається нам найбільш адекватним та всеохоплюючим.

На відміну від розуміння теорії феміністичної естетики у викладі Крістін Батерсбі, у версії Сари Ворт не стверджується, що мистецтво, створене жінками, відрізняється від того, авторами якого є чоловіки. Більш того, зазначається, що так само немає чіткої та закономірної схожості між

усіма видами та течіями жіночого мистецтва. Натомість, важливішого значення мають різні види переживання творів, на які впливають соціальні виміри гендеру. Тобто на те, що сприймається і як, впливає те, наскільки більш або менш привілейоване соціальне або політичне положення займає той, хто сприймає.

На відміну від традиційної теорії естетики, яка пригнічує жіноцтво, приймаючи за гендерно нейтрального, ідеального глядача білого, привілейованого чоловіка, феміністична естетика наполягає, що естетика не повинна бути гендерно нейтральною, а навпаки мусить визнавати, яким чином гендер впливає та надає привілегій художникам та їхнім творам [236].

У свою чергу, у межах феміністичної естетики, викладеної Сарою Ворт, витвір мистецтва необхідно презентувати у його контексті, а не ізолюючи для показу в музеї. Саме контекст уможливорює глибоке переживання та сприйняття твору, що не стільки оцінюється та вписується в історію мистецтва, скільки репрезентує вплив певних мистецьких, культурних, політичних, соціальних та економічних факторів на автора.

Отже, основною інтенцією естетики фемінності є перегляд усталених естетичних категорій з позиції фемінності як антитези маскулінності в естетичній традиції. У свою чергу, центральним положенням концепції феміністичної естетики, запропонованої Сарою Ворт, лежить наголошення на важливості гендерних аспектів створення певного мистецького продукту над кінцевим результатом, ізольованим у часі та просторі.

1.2. Екзистенціально-феноменологічна та феміністична феноменологічна методології аналізу естетичних проблеми фемінності.

Характерною рисою репрезентацій феномену фемінності як у культурі, так і в мистецтві є вивчення даного явища винятково у перспективі тіла та тілесних виявів буття. Такий підхід ґрунтується на картезіанському дуалізмі підпорядкованості тіла розуму та стійкому ототожненні раціональності із

чоловічим, духовним, активним та рядом інших позитивних ознак у базових філософських парадигмах. Відповідно, категорія жіночого традиційно пов'язується із такими рисами як чуттєвість, нераціональність, пасивність, які зазнали негативного забарвлення. Як зазначає Жеребкін С., «...жінки у фаллоцентристській метафізиці репрезентовані як недосконалі, хворобливі, нераціональні та в той же час непокірні істоти, нездатні здійснювати свідомий контроль своїх тіл та дій» [36, с. 391].

Філософську парадигму чуттєвого, тілесно орієнтованого пізнання, запропонувала філософська традиція феноменології та екзистенціалізму, ліквідувавши репресивний характеру опозиції розум – тіло. Саме ці інтелектуальні течії акумулювали у собі ідеї тілесного світовідчуття ХХ століття, запропонували естетиці та мистецтву нову методологію аналізу проблеми тілесності. Зазначені напрями сучасної західної філософії формують «нову раціональність» – «традицію, що виступає проти абстрактного, раціонального мислення і натомість схильна до пояснення реально існуючого, «живого досвіду», зокрема тілесних і емоційних переживань» [65, с.96].

Подібне звернення до тілесності та поцінювання тілесного досвіду є також важливою віхою для феміністичної філософії та розробки проблеми фемінності, адже визнання тілесно орієнтованого світовідчуття сприяє усуненню негативного сприйняття категорій тіла та тілесності, що століттями були невід'ємною складовою атрибутів фемінності, а також сприяли обґрунтуванню онтологічної меншовартості жінки.

Проте класики екзистенціально-феноменологічної думки не зайшли так далеко в усвідомленні необхідності повноправного включення жіночого тілесного досвіду до філософської картини світу, а їхній вибір прикладів тілесних переживань має андроцентричний характер, концентруючись на тілесному досвіді чоловіка.

Зокрема, німецький мислитель Едмунд Гуссерль, який вважається батьком-засновником цієї філософської течії ХХ століття, закликає

звернутись у процесі пізнання до першопочаткового досвіду, до досвіду свідомості, що пізнає (трансцендентальне Я): «Природне пізнання починається з досвіду та лишається у досвіді» [30, с.29].

Найбільш ґрунтовно Едмунд Гуссерль виклав свою теорію феноменології у трактаті «Ідеї до чистої феноменології та феноменологічної філософії» (1913). Одним з основних концептів творчості мислителя, загалом, та зазначеної праці, зокрема, є поняття інтенціональності – основного характеру свідомості, який уможлиблює не тільки переживання, а й усвідомлене, сповнене змістом переживання. Сам автор праці зазначав: «Інтенціональну природу свідомості виявляє феноменологічна редукція: переходячи від зосередження (в природному середовищі) на об'єктах до зосередження (в рефлексії) на суб'єктивному досвіді, тобто на самих переживаннях свідомості (психічних актах), в яких ці об'єкти даються, ми негайно виявляємо, що, хоча переживання самі по собі – не більше, ніж явища свідомості, вони при цьому несуть в собі вказівку на річ, що знаходиться поза свідомістю, в просторі» [30, с.35].

Е. Гуссерль вважав, що цей метод уможлиблює отримання знання, інформації з життєвого світу, що тим самим нівелює важливість суб'єктивних особливостей досвіду. Наголошуючи на феноменологічному конституюванні речі в трансцендентальній свідомості, Гуссерль ідеалістично припускає існування трансцендентального Я, вільного від тіла, й, відповідно, гендеру. На противагу цій тезі Лінда Фішер, стверджує, що у своїх творах Гуссерль розмірковує над чоловічим та жіночим способами бути свідомим, а також існуванням гендерних форм намірів, проводячи паралелі між гендерними відмінностями в частинах тіла й досвіду [65, с.98].

Попри те, що у працях Е. Гуссерля відсутній феноменологічний аналіз досвіду сексуальності або відмінностей між представниками різних статей, а чуттєвий досвід постає уніфікованим та вільним від гендеру, його погляди стосовно окресленої проблематики стали відправною точкою для

усвідомлення важливості та ролі людської тілесності в екзистенційному переживанні світу.

У подальшому, філософська феноменологія стане базою для появи та розвитку ідей Моріса Мерло-Понті та Жан-Поля Сартра, утворивши нову методологію аналізу проблеми тілесності – екзистенціальну феноменологію. Саме цей напрямок філософської думки став тією похідною версією філософської програми феноменології, що здобула свою популярність саме через звернення до чуттєвого переживання світу людиною.

Проблема класичного протиставлення свідомості та світу, душі та тіла, що є помилкою рефлексивної філософії, яку може виправити феноменологія, обґрунтовується Морісом Мерло-Понті у його докторській дисертації «Феноменологія сприйняття» (1945 р.). Концепція чуттєвого пізнання Мерло-Понті відрізняється від розгляду цієї проблеми Е. Гуссерлем передусім тим, що автор «Феноменології сприйняття» відкидає ідею відокремленого трансцендентного еґо, стверджуючи, що феноменологічна редукція повертає до тілесного досвіду, традиційно ігнорованого, як підґрунтя для філософського й наукового пізнання [65, с. 98].

Саме спроба віднайти фундаментальний досвід буття у світі, що передує будь-якій свідомості, є важливим теоретичним здобутком французького філософа. Звертаючись до феноменології Е. Гуссерля Моріс Мерло-Понті висуває думку, що активній роботі свідомості передує більш примітивне змістоутворення, пасивний синтез об'єктів світу, який здійснюється пасивною, або ж потенціальною, свідомістю. Важливо зазначити, що в межах поглядів зазначеного мислителя відбувається розрізнення активної та діючої інтенціональності. Зокрема, діюча інтенціональність пов'язується із тілом, а не з пасивною свідомістю, як попередньо обґрунтовував Е. Гуссерль. Можна зробити висновок, що основною ідеєю М. Мерло-Понті є наступна теза: власне живе тіло, а не свідомість, визначає спосіб буття у світі екзистенції, яка є конкретним тілесним буттям, або «втіленою свідомістю».

Крім того, М. Мерло-Понті уточнює відомий феноменологічний заклик «назад, до речей самих по собі» як звернення до реальності, якою вона дана до свідомості, в досвіді, наданому нам власним тілом. Таким чином підкреслюється значення досвіду сприйняття, або «перцептивної віри», агентом якої є тіло. Відповідно, робота свідомості виступає як дещо вторинне, супутнє тілесним процесам. Грунтуючись на вище викладеному, можна стверджувати, що саме завдяки М. Мерло-Понті екзистенціальна тема фактичності людини як буття у світі отримує нове звучання з домінантою на проблемі тілесності [114, с.165].

Для нашого дослідження важливо прослідкувати питання соціального, культурного та історичного конструювання тіла, яке тісно пов'язане з впливом статі та гендера на досвід сприймання та пізнання світу.

Цікавою є заувага М. Мерло-Понті щодо тілесного процесу життя, який є не тільки процесом інтеракції зі світом та іншими, але також процесом встановлення власної самості, інтерсуб'єктивності. Окрім цього, мислитель розглядає тіло як історичну та культурну модальність існування. Проте ця частина його філософської системи є суперечливою, позаяк послідовники філософа, зокрема Сімона де Бовуар, інтерпретувала оригінал тексту як опис досвіду чоловіка – «un homme» (в перекладі з французької людина, чоловік): «Як справедливо зазначає Мерло-Понті, чоловік не є природнім видом: він є історичною ідеєю. Жінка не є завершеною реальністю, а швидше становленням, і саме цей процес становлення має бути порівняний із чоловіком; її можливості мають бути визначені» [149, с.46]. Проте російськомовний переклад «Феноменології сприйняття» (1999) нівелює імперативне зазначення статі у цьому фрагменті тексту: «Людина – це історична ідея, а не природній вид» [84, с.225].

Важливою для нашого дослідження також є заувага М. Мерло-Понті про походження гендерних стереотипів, вкоріненість яких автор вбачає не у природних відмінностях жіночого та чоловічого тіла, а у культурному розвитку кожного окремого суспільства: «У нас немає жодних підстав

говорити про визначені маскулінні та фемінні риси, оскільки кожна цивілізація розробляє певний тип маскулінності у співвідношенні з певним типом фемінності, відповідно до свого способу існування. Але у межах будь-якого суспільства ми можемо визначити наявність статевих стереотипів» [232, с.50].

Очевидно, що важливим здобутком М. Мерло-Понті є розмежування чоловічого та жіночого досвідів, проте, при описі специфіки жіночої рухливості, вдаючись до таких словосполучень як «особлива манера», «варіація норми», філософ в андроцентричній перспективі стверджує чоловічий досвід в якості універсального та нормативного, що притаманно патріархальній традиції філософії. Крім того, значним недоліком феноменологічної системи є ігнорування неоднорідності досвідів навіть серед представників однієї статті, адже навіть материнство не є універсальним тілесним досвідом усього жіноцтва.

На тлі поглядів М. Мерло-Понті на суб'єктний характер тіла, яке є одночасно станом та контекстом ставлення до об'єктів, полярними є ідеї Жан-Поля Сартра. Зокрема, філософ-екзистенціаліст вбачає в тілі об'єкт, надаючи першість пізнання розуму або свідомості. Розвиваючи феноменологічну думку французький філософ розглядає не тільки буття людини, а й буття її тіла, переживання тілесності. Саме зняття протиріччя тіло – свідомість гарантує непідробність нашого буття, вислизаючи цілісність тілесності.

Отже, за Сартром тіло як поняття являє собою проблему через те, що мислиться як дещо відокремлене від свідомості, як певна річ. Сам же цей розрив виникає внаслідок хибності наших пізнавальних установок, які полягають в тому, що мислячи тіло як річ, ми насправді маємо у нашій свідомості в якості образу нашого тіла завжди тіло «іншого». Це тіло вказує лише на властивості, але не має стосунку до буття-для-себе.

Для того, щоб розібратись з проблемою тіла, пояснити його природу, Сартр пропонує послідовно розглянути тіло як буття-для-себе та буття-для-іншого, з тим щоб у подальшому не плутати їх.

У своїй праці «Буття і Ніщо» філософ зазначає, що тіло є індивідуальністю включеності у світ, буття завжди зорієнтовано у просторі і, відповідно, речі світу розташовуються навколо людини наче навколо центру. «Таким чином, моє буття-у-світі шляхом єдиного факту, що воно реалізує світ, вказує на себе як на буття-всередині-світу через світ, який воно реалізує, і це не може бути інакше, так як моє буття не має іншого способу входити у контакт зі світом, окрім як бути у світі. Мені було б неможливо реалізувати світ, в якому я не був би, і який був би чистим об'єктом свідомості, що оглядає. Навпаки, видається необхідним, аби я загубився у світі, щоб світ існував і я міг би його трансцендувати. Відповідно, сказати, що я увійшов у світ, «прийшов до світу», або що світ існує, або я маю тіло, - є одним і тим самим» [106, с.347]. Ця просторова перспектива всіх речей у світі відносно людини є фактичністю її тіла як буття-для-себе. Тіло тут постає як центр цілісного відношення, на який вказують речі.

Також Ж.-П. Сартр пропонує розуміння тіла як інструмента: «І якщо я розумію роль свого тіла у світлі цих моїх знань про тіло іншого, то я буду розглядати себе як такого, що володіє певним інструментом, яким я можу розпоряджатися на свій розсуд, і який, зі свого боку, буде використовувати інші інструменти, у відповідності до тієї мети, яку я переслідую» [109, с.195]. Сам Сартр писав про це так: «Таким чином, ми знову повернулись до класичного розрізнення душі та тіла: душа використовує знаряддя, яким є тіло» [109, с.201]. Основою для цієї помилки є спроба зрозуміти власне тіло як тіло «іншого».

Ж.-П. Сартр підводить підсумок своїм роздумам про тіло: «Я існую своїм тілом – такий його перший вимір буття. Моє тіло використовується та пізнається іншим – такий його другий вимір. Але оскільки я є для іншого, він розкривається у мені як суб'єкт, для якого я – об'єкт. Мова йде про моє

фундаментальне відношення до іншого. Відповідно, я існую для себе як пізнаний іншим, зокрема, у самій моїй фактичності. Я існую для себе як пізнаний іншим в якості тіла. Саме таким є третій онтологічний вимір мого тіла» [109, с.397].

Розвиваючи думку Сартра про «буття-для-іншого» слід зазначити прояви трьох вимірів цього виду буття, які полягають у а) мазохізмі та любові як існуванні себе в якості об'єкта, а іншого в якості суб'єкта; б) садизмі, бажанні та байдужості як існування себе в якості суб'єкта, а іншого в якості об'єкта; в) ненависті як спробі зруйнувати відношення до іншого. Цікаво, що сартрівська концепція садизму як посягання на свободу іншого через об'єктивацію останнього нерідко є концептуальним підґрунтям для аналізу шляхів пригнічення жінки в суспільстві ідеалами краси [204, с.97].

Ще одним вагомим внеском для феміністичної теорії стала концепція сорому, яку філософ тлумачить як ставлення до себе у момент, коли за тобою спостерігають. Зазначена концепція є плідним підґрунтям для дослідження самопочуття жінки у патріархальному суспільстві: «Живучи під неприязним проникливим чоловічим поглядом, жінки можуть створювати постійний образ іншого, перед ким вони безупинно відчують сором. Сором стає тоді загальним способом «буття у світі», розкриттям жіночої підлеглості, цілковитої недієздатності» [65, с. 101].

Проте подальший розвиток теорії Сартра позначений домінуванням сексизму та маскулінізму, що проявляється, зокрема, у зневажливому використанні жіночої анатомії як ілюстрації до власних теорій. Зокрема, слід згадати допсихічний досвід буття за Сартром, а також уподібнення отворів жіночому статевому органу: «Тільки так ми можемо перейти до сексуальності; непристойність жіночого статевого органа являється непристойністю будь-якої речі, що зяє; це – зов буття, як, зрештою, усі отвори; у собі жінка призиває чуже тіло, яке має перетворити її на повноту буття через проникнення та розчинення. І, навпаки, жінка відчуває свій стан як заклик і саме тому, що вона «продірявлена»... Поза сумнівом, жіночий

статевий орган є ротом, ротом прожерливим, який ковтає пеніс, що може добре підвести до ідеї кастрації; статевий акт є кастрацією чоловіка; але передусім, жіночий статевий орган є дірою» [109, с.359].

Інша підстава для феміністичної критики теорії Ж.-П. Сартра полягає у протиставленні «буття-для-себе» як активного, вільного та трансцендентального й, відповідно, чоловічого та «буття-в-собі», що, у свою чергу, є інертним, пасивним, до того ж іще й загрозливим для свободи, отже – жіночим [65, с.101].

Не менш яскравим прикладом спадковості ідей філософських попередників є розробка проблематики тілесного втілення та буття Сімоною де Бовуар, про що зазначала сама дослідниця: «У перспективі, яку я переймаю – Гайдеггера, Мерло-Понті та Сартра – тіло є не річчю, а ситуацією: воно є нашим сприйманням світу та схемою наших проєктів» [182, с.54]. Однак філософська спадкоємність ідей не завадила ствердженню інтелектуальної незалежності власних теоретичних здобутків філософині [65, с.102], що, у першу чергу, відобразилось на концентрації уваги винятково на жіночому тілі у ракурсі, що в подальшому буде визначено як феміністичний: «Жінка як людина є своїм тілом, але є тіло є чимось іншим від неї» [149, с.61].

Ірина Жеребкіна так писала про роль доробку французької дослідниці у розвитку теорії фемінізму в ХХ столітті: «За допомогою методології екзистенціалізму Сімона де Бовуар спробувала у своїй книзі – як і взагалі у своїй творчості – пояснити феномен гендерної нерівності... та причини виникнення сексизму в суспільстві та культурі на рівні філософської теорії. Крім того, філософська та художня творчість Сімони де Бовуар – це одна з перших філософських, теоретичних спроб артикулювати феномен жіночого у культурі: жіночого мислення та мови, жіночої літератури та письма, жіночої суб'єктивності та структур жіночого досвіду; даний напрямок у філософії пізніше отримає назву філософії чи теорії фемінізму» [37, с.15].

Перш за все, у межах філософської системи С. де Бовуар відкидається біологічна детермінованість тіла як нездоланна перепона на шляху самовдосконалення жінки, її духовного становлення та керування власною долею. Шукаючи причини жіночої приреченості на підлеглу та вторинну роль, авторка праці «Друга стаття» заперечує вирішальне значення унікальних тілесних практик жінки – розвитку статевих органів, менструації, вагітності, менопаузи, натомість обвинувачує патріархальне суспільство, яке надає цим практикам значення обмеження чи недоліку. Відтак, причиною пригнобленого становища жіноцтва, за де Бовуар, визначаються патріархальні стереотипи та християнська мораль.

Таким чином, тіло стверджується як репрезентація та джерело для різних шляхів підкорення жінки, яке полягає у суспільних інтерпретаціях біологічних особливостей та поверхні жіночого тіла, а також у контролі репродуктивної функції чоловіком та сім'єю. Сімона де Бовуар провадить думку, що місце жінки у світі визначається тілом, яке репрезентується як пасивний та приймаючий суб'єкт, що не має активного начала. Ілюстрацією до цієї тези є сприйняття та будова статевих органів жінки, а також її позиція під час статевого акту. У свою чергу, жіночу інакшість де Бовуар проблематизує, застосовуючи екзистенціалістське поняття погляду. Сартр зазначав, що те, що ми сприймаємо, зокрема й інших людей, постає об'єктом нашого погляду, набуваючи таким чином змісту. Розвиваючи цю тезу, де Бовуар визначає жінку об'єктом погляду чоловіка-глядача, підкреслюючи, що саме так жінка «отримує» від чоловіка значення себе.

Проте суттєвим недоліком її теоретичних надбань став вузький ракурс дослідження, спрямований на тілесний досвід білошкірої гетеросексуальної представниці середнього класу. Крім того, дослідницький внесок французької екзистенціалістки нерідко критикується за фокус на негативних аспектах тілесних практик жінки. Тим не менше, важливим здобутком праці де Бовуар «Друга стаття» став аналіз таких повсякденних практик буття жінки, як вагітність, вигодовування дитини, менопауза, старіння. У

подальшому ідеї Сімони де Бовуар щодо вагітності та материнства були творчо опрацьовані французькими представницями феміністичної філософії – Юлією Кристевою та Люс Іригаре.

Нову філософську парадигму, що має на меті подолати патріархальну ідеологію західної канонічної традиції, запропонувала феміністична феноменологія, ставши своєрідним інструментарієм для вивчення проблем, що у більшій мірі стосуються жінок. Прибічниці феміністичної феноменології акцентують увагу на значенні гендеру при вивченні тілесних досвідів, пориваючи із андроцентричною традицією екзистенціальної феноменології сприймати досліджуване тіло як а пріогі чоловіче. Характерною особливістю наукового спрямування даної течії є артикуляція та засвідчення, а також міждисциплінарний аналіз жіночого тілесного досвіду, що раніше не ставав предметом філософської рефлексії. Крім того, як влучно зазначає Сандра Лі Барткі «феноменологічний фемінізм пробує репрезентувати зміст не тільки реальної свідомості, а й соціальних норм, що визначають ідеальну жіночність незалежно від раси або класу» [7, с.388].

Назва зазначеної методології, мало відома українській гуманітаристиці, активно побутує в західному академічній термінології. До прикладу назвімо такі статті: «Феміністична феноменологія» Крістіан Чокан (2001), «Вступ: концепти та методи міждисциплінарної феміністичної методології» Єва-Марія Сіммс та Беата Ставарска (2013), «Гендер, що не визначається: етика у феміністичній феноменології та пост структуралістському фемінізмі» Сільвія Столлер (2013), «Ранкова нудота та супутні недуги: до постгуманістичної феміністичної феноменології» Астріда Нейманіс (2013), а також збірку виступів та статей, що були представлені на дослідницькому симпозиумі з феміністичної феноменології (18-19.11.1994) у Делрей Біч (Флоріда, США) «Феміністична феноменологія» за редакцією Лінди Фішер та Лестер (2013).

Як інтелектуальна течія феміністична феноменологія була виокремлена, по-перше, у процесі пошуку власної методології, що

уможливило звільнення, зосереджує увагу на тілі та живому досвіді, а також сприяє подоланню фаллоцентризму.

По-друге, її оформленню в якості філософського напрямку сприяв зростаючий інтерес «другої хвилі» феміністичної думки до екзистенціальної феноменології, що проявлявся у творчому опрацюванні, інтерпретації та критиці цієї сфери знання.

Посівши відповідне місце у сучасних дослідженнях світової філософської думки та довівши власну теоретичну спроможність, феміністична феноменологія не увійшла до кола досліджень вітчизняного наукового дискурсу, до сих пір залишаючись *terra incognita* для української філософії. Найбільш повне звернення до праць вибраних представниць зазначеної інтелектуальної течії присутнє у докторській дисертації О. Є. Гомілко «Феномен тілесності» у ракурсі феміністичних версій тілесності. Крім того, до теоретичних здобутків дослідниць феміністичної феноменології частково звертаються С. Шимко, Н. Гапон, І. Жеребкіна, С. Жеребкін, І. Головащенко, В. Агеєва, Л. Малес, В. Близнюк.

Однак, у рамках вітчизняної наукової думки так і не відбулось повноцінного аналізу масиву робіт феміністичної феноменології, який би включав цілісну характеристику її методологічних принципів, дослідження напрацьованих ідей для різних аспектів вивчення жіночої тілесності.

Хронологічно, феміністична феноменологія почала існувати в якості окремої інтелектуальної традиції у 1950-х роках разом з появою текстів «Друга стаття» Сімони де Бовуар та «Ситуація людини» Ханни Арендт, а найбільшого розвитку набула у 1980-ті роки разом з появою праць Люс Іригаре, Джудіт Батлер та Айріс Меріон Янг, що актуалізували філософський аналіз переживань та станів жіночого тіла. Саме у період активного розвитку феміністично феноменологічних студій простежується відчутний вплив даної філософської парадигми на тематику та характер мистецьких творів феміністичного спрямування, починаючи з 1980-х років.

Також характерним для художніх практик означеного періоду є критика та переосмислення проблем гетеронормативності, нейтральності, маскулінності суб'єкта-творця та орієнтованості на білошкірих представників, що суттєво відрізняє означені мистецькі твори від перформансів 1970-х років, чиє концептуальне навантаження формувалось під впливом основоположних феноменологічних та екзистенціальних текстів М. Мерло-Понті, М. Гайдеггера, Е. Гуссерля, Ж-П. Сартра.

Також важливо відзначити, що творче опрацювання ідей феміністичної феноменології когортою художниць та художників сприяло створенню філософської альтернативи феміністичному есенціалізму, що активно побутував у мистецтві 1970-х років.

Для критичного аналізу мистецьких практик, у яких представлена художня рефлексія стосовно проблем фемінності, важливо розглянути підходи феміністичної феноменології до аналізу тілесного досвіду жінок.

Дослідження феміністичної феноменології фокусуються на трьох видах досвіду: *рухливості та просторовості, вагітності та материнства, еротичних стосунків та сексуальності*. Окрім цього, двома окремими сферами досліджень феміністичної феноменології, які часто перетинаються з трьома попередніми векторами наукового інтересу, є *проблеми расової ідентичності та біо-медичного піклування*.

Наукова проблематика відмінностей маскулінного та фемінного *досвідів рухливості та просторовості тіла* була започаткована відомим есе Айріс Меріон Янг, професорки Чиказького університету, «Прямуючи як дівчинка: феноменологія поведінки, рухливості і просторовості жіночого тіла», який був опублікований в 1980 році у виданні «Human Studies» та пізніше разом з іншими есе, присвяченими різним особливостям жіночого тілесного досвіду, увійшов до збірки «Про жіночий досвід тіла: «Прямуючи як дівчинка» та інші есе» (2005). У подальшому, вектор досліджень рухливості та вагітності був підтриманий такими науковцями феміністичного спрямування як Керол Бігвуд (1991), Джин Грімшоу (1999) та Емі Малін

(2002). На думку зазначених дослідниць, різниця у переживаннях власних тіл виникає ще за ранніх виявів взаємодії статей та зміцнюється завдяки впливу соціальних норм та стереотипів.

Ключовими поняттями у дослідженнях А. М. Янг є «тілесний досвід», або «досвід переживання тіла», а також концептуалізація тіла в якості інструменту та осередку жіночого тілесного досвіду буття та почування себе плоттю. Основною метою феноменологічних розвідок авторки збірки є опис втіленого буття-у-світі через модальності статевих та гендерних відмінностей [237, с.6].

Слід зауважити, що Айріс Меріон Янг у своїх творах переслідує дві мети: 1) вербалізувати та виразити такі досвіди жіночого буття, що традиційно є невидимими та не обговорюваними у західній філософській традиції та культурі через недооцінку, стигматизацію, віднесеність до «приватної сфери» та навіть нерепрезентативність в якості норми; 2) критично осмислити, якими чином жіноче втілення було забороненим та закодованим за допомогою соціальних норм. Наприклад, як фемінна рухливість та просторовість обмежується та приглушується («*Throwing Like a Girl: A Fenomenology of Feminine Body Comportment, Motility, and Spatiality*»), як медичні інституції та практики конституюють досвід вагітності в якості відчуження («*Pregnant Embodiment: Subjectivity and Alienation*»), а суперечливі патріархальні норми стверджують груди об'єктом володіння («*Breasted Experience: The Look and The Feeling*»).

Проблематика специфічного тілесного досвіду жінки знаходить своє відображення у мистецьких творах художниць, чий доробок відзначений переосмисленням естетичної змістовності категорії тілесності та таких її аспектів як рухливість та просторовість жіночого тіла. У сфері естетичного дискурсу сучасного мистецтва можемо виділити такі три тематичні напрямки осмислення художницями проблеми рухливості та просторовості: спортивна діяльність, жіночий досвід танцю та дослідження можливостей та меж власного тіла.

Проблема тілесної самореалізації жінок особливо гостро постає у такій сфері напруженої фізичної активності як спорт, що традиційно постає осередком ідеологічних лабет патріархату та найконсервативніших гендерних стереотипів. До питання естетичної репрезентації гендерних ролей у спортивній активності звертаються такі художниці як Зузанна Янін, Келлі Ніппер, Салла Тікка, Дана Хоуей, Нандіпа Мнтамбо та Оріана Фокс.

Тему художньо-естетичного переформовування гендерних зразків фемінності у спортивній сфері можна простежити у роботах польської мисткині Зузанни Янін «Боротьба» (2001), американки Дани Хоуей «Борці» (2014–15), фінської художниці Салла Тікки «Гігант» (2013) та південно-африканської мисткині Нандіпи Мнтамбо «Імпорт» (2008), кожна з яких пропонує своє бачення встановлення гендерного балансу у спортивній діяльності. До прикладу, у відео документальному творі Салла Тікки «Гігант» через звернення до багатолітньої традиції підготовки відомих спортсменок у гімнастичних школах румунських міст Онесті та Дева, розповідається про фанатичні та наполегливі тренування юних дівчат, що прагнуть досягти успіху, а також про характерні особливості жіночого переживання спорту.

Також, у своєму відео «Боротьба» Янін після кількомісячних тренувань та підготовки вступає у спаринг з відомим боксером-чоловіком, аби продемонструвати можливість вийти з образу «представниці слабкої статі» та виступи на рівних із професійним спортсменом. Взаємодія та рівень контакту між учасниками художнього твору радше скидається на рівноправний обмін актами комунікації, аніж на відчайдушне відвойовування своїх прав.

Ще одним важливим аспектом дослідження особливостей жіночої тілесної самореалізації у спорті є феноменологічний аналіз фізичних вправ, на кшталт фітнесу, який був здійснений Джин Грімшоу, співредакторкою збірки есе «Women's Bodies: Discipline and Transgression» та авторкою розділу «Working out with Merleau-Ponty». Думка Грімшоу щодо бінарного протиставлення репресованого жіночого та «вільного» чоловічого тіл, яку

провадить в своєму доробку А. М. Янг, є кардинально інакшою. Так, Дж. Грімшоу підкреслює, що рухливість обох статей слід трактувати як культурно опосередковані модальності руху, пов'язані з культурним кодуванням тілесних активностей. Натомість філософія стверджує, що жіноче тіло не може бути просто «звільнене» від утискаючого та репресивного сексистського гноблення через недостатню проблематизацію поняття «норми», в межах якої може бути чимало різних модальностей, що не можуть бути віднесені до так званих «відхилень» [215, с.211].

Щодо власне фізичних вправ, гімнастичних залів та занять із фітнесу Джин Грімшоу зазначає, що популярність цих культурних практик зумовлює появу дискурсів, які слід осмислювати. По-перше, мова йде про легітимність позитивного ставлення до фізичних вправ, що пояснюється їхнім впливом на здоров'я та загальний тонус організму. По-друге, привабливість фітнесу пояснюється хорошим самопочуттям, як результатом перенесених фізичних навантажень. Проте найважливішою особливістю гімнастичних залів та занять є образ ідеальних форм тіла, які є підтягнутими, але не перекаченими [147, с. 92].

Ще одним виразним тематичним спрямуванням у дослідженнях художницями рухливості та просторовості жіночого тіла є звернення до практики танцю, що також традиційно ототожнюється з жіночим досвідом. Середи мисткинь, що апелюють у своїх арт-практиках до специфічно фемінних аспектів танцювальної активності варто назвати Адріан Пайпер, Кеті Кейд, Трейсі Емін, Морін Коннор та Рінеке Дейкстра.

На нашу думку, також важливо назвати ті мистецькі твори, в яких проявляється велика роль політики відмінностей при репрезентації жіночого тілесного досвіду рухливості та просторовості через звернення до практики танцю. Такими творами є відео «Деякі поважні поверхні» (1975) Адріан Пайпер та фотографія «Товстий шанс, Берклі, Каліфорнія, 1979» Кеті Кейд. Зокрема, у першій роботі увага приділяється патріархальному примусу до «естетично привабливих» та конвенційно прийнятних рухів жіночого тіла під

час танцю, а також ствердженню суб'єктивності художниці в якості чорношкірої жінки. У свою чергу, друга фотографія зафіксувала танцювальне заняття для огрядних жінок, ініційоване групою лес бійок-активісток, композиційно повторюючи відоме полотно Анрі Матісса «Танок»(1910), та переосмислюючи естетичний тілесний ідеал глянцевого журналізму.

Отже, розглянувши низку прикладів сучасного мистецтва, можемо стверджувати, що філософська методологія феміністичної феноменології пропонує ґрунтовний предметно-інтелектуальний базис для осмислення питання особливостей жіночого тілесного досвіду рухливості та просторовості у сфері мистецького дискурсу.

Щоб краще зрозуміти згадану вище *проблему дітонародження та материнства*, звернемося до двох фактів людського досвіду: всі люди народжені жінками, а також тільки жінки можуть виношувати в своєму тілі іншу людину. Такі теоретики фемінізму як Юлія Кристева, Люс Іригаре та Крістіна Шюс наполягають, що взявши до уваги два вище наведені факти, ми маємо радикально змінити розуміння людського буття, його кінцевості, смертності, любові та бажання. Крім того, в якості цікавої філософської проблеми дослідниці виділяють питання володінням власним тілом в момент виношування іншого, а також переживанням себе як вмістилища невидимого.

Відтак, можемо виокремити три концептуальні аспекти тілесного досвіду вагітної жінки. По-перше, тіло іншого, яке переживає жінка, не є віддаленим чи відділеним відстанню, а зосереджений всередині неї кожної секунди та під час кожного руху. Тобто, дистанція між двома замінена на постійну близькість та щільність. Ю. Кристева так описує переживання фізичної близькості між матір'ю та її дитиною: «...всередині тіла є неприборканий інший, що росте наче трансплантат. Ніхто не присутній у цьому просторі зіткнення та відчуження для позначення того, що відбувається там відбувається. «Це стається, однак мене тут немає». «Я не можу усвідомити цього, однак воно відбувається». Неможливий силогізм материнства» [199, с. 237].

Підхід до розуміння цього нюансу феноменологічного тлумачення жіночої тілесності різниться у мистецтві художників та художниць. Зокрема, помітною є тенденція чоловіків-митців у діаді дитина-матір спрямовувати погляд у більшій мірі на дитину, аніж на матір, що відображається у відповідній побудові композиції.

Крім того, деякі роботи сучасних художників є своєрідною алюзією на давні медичні ілюстрації будови тіла вагітної жінки, що створювались винятково лікарями та науковцями чоловічої статі з метою «зазирнути» всередину жіночого тіла та візуалізувати прихованого Іншого, щоб у повній мірі усвідомити його приутність. Серед художніх творів подібного спрямування варто назвати наступні: «Мона Ліза на третьому місці» (1998) Ясумаса Марімура та «Непорочна Матір» (2005) Демієна Хьорста.

Ще одна стратегія репрезентації досвіду постійної близькості між вагітною жінкою та її дитиною митцями чоловічої статі полягає в увазі до трансформацій та станів жіночого тіла, що тривалий час не входили до класичної іконографії зображення оголених жінок чи вагітних жінок, а відтак виглядають аномальними та химерними. Зокрема, назвімо такі роботи: «Вагітна жінка» (2002) Рона Мюєка, «Сидяча вагітна, що проводить пуджу» (2012) Боба Клайата, «Пам'ятник життю: народження Шона Престона» (2006) Деніела Едвардса та «Незвичайні вагітності» (2010) Кріса Варгаса.

У свою чергу, звертаючись до питання близькості та відсутності фізичної дистанції між вагітною та її немовлям, мисткиням притаманна інтроспекція при акцентуванні уваги на емоціях та почуттях самої жінки від присутності у ній іншої людини (Кеті Кейд «Останні дні» (1989), унікальність кожного індивідуального досвіду виношування дитини (Еліс Ніл «Вагітна Бетті Горнітцкі» (1968), «Вагітна Марія» (1964), «Вагітна жінка» (1971), «Вагітна Джулі та Елгіс» (1967), переживанням досвіду появи дитини на світ (Марні Котак «Народження дитини Х» (2012), Еліна Брозерус «Брозерус, дівчинка» (2003 / 2004) та ніяковості при встановленні тілесного контакту із новонародженим (Рінеке Дейкстра «Саскія, Хардервейк,

Нідерланди, 16 березня 1994 року», «Тела, Амстердам, Нідерланди, 16 травня 1994 року», «Джулі, Ден Хааг, Нідерланди, 29 лютого 1994 року»).

По-друге, жінка не може бачити як рухається інший всередині неї, проте може його відчувати. Це означає, що просторовість жіночого тіла є набагато складнішою та вимагає врахування потенції до відкриття для іншого.

По-третє, ставленню жінки до її ненародженої дитини бракує свого роду взаємності, що є частиною феноменологічної парадигми, як, наприклад, два суб'єкта, що дивляться на відстані один на одного [182, с. 509].

Феміністичні філософські дискусії щодо ролі та самоусвідомлення жінки у процесі дітонародження призвели до появи фундаментальних розбіжностей з цього питань. Так, наприклад, Симона де Бовуар, обстоюючи у своїй праці «Друга стаття» легальний аборт та право жінки на контроль власного дітонародження як шляхи вивільнення жінки, описує двоїсте сприйняття вагітності не тільки як досвіду трансцендентного, а й тілесного переживання: «Отже, вагітність — це передусім драма, яку переживає жінка наодинці із собою. Жінка сприймає вагітність і як збагачення, і як втрату. Зародок складає її частку і водночас як паразит експлуатує її. Вона володіє ним, але й сама відчуває його владу... Але найнезвичнішим у вагітної жінки є тіло, яке зберігає природні властивості: воно згинається під час нездужання нудоти; воно вже існує не тільки для себе і через це стає як ніколи об'ємним... Жінка й дитина, через яку розбухло її тіло, складають незбагненну пару, об'єднану життям... Цілковите злиття, на яке сподівалася жінка в обіймах чоловіка, вона відчуває, коли носить у своєму важкому лоні дитину або коли підносить її до своїх наповнених молоком грудей. Вона вже не об'єкт, підкорений якомусь суб'єктові; вона й не суб'єкт, заклопотаний проблемами власної свободи, вона — це незбагненна реальність, ім'я якій — життя. Нарешті її тіло належить їй, оскільки воно належить її дитині» [14, с. 126-127].

У набагато більш негативному світлі описується материнство інтелектуалкою Джефнер Ален, яка порівнює його зі «знищенням жінок» через чоловіче визначення жіночих тіл в якості «засобів відтворення патріархату» [141, с. 512].

Протилежна точка зору стосовно репресивного характеру вагітності та материнства обстоюється Дженою Кореа у праці «The Mother Machine: Reproductive Technologies from Artificial Insemination to Artificial Wombs». Дослідниця застерігає, що новітні репродуктивні технології на кшталт штучного осіменіння, переносу ембріонів, екстракорпорального запліднення та сурогатного материнства, репрезентують бажання чоловіків контролювати жіноче тіло, а також підкорити джерело, притаманної жінці влади.

Логічним продовженням феноменологічного аналізу досвідів вагітності та материнства є увага до тілесної *сексуальності* жінки, яку представниці феміністичної феноменології розглядають з декількох важливих позицій.

Так, Джудіт Батлер підтримує переконання Мерло-Понті, що сексуальність є не природною данністю, а репрезентацією конкретної історичної ситуації, проте вбачає в цьому також ствердження маскулінного та гетеронормативного характеру сексуальності: «категорія статі та оприроднена інституція гетеросексуальності є конструктами, суспільно проваджуваними та суспільно ж регульованими фантазіями чи «фетишами», категоріями не природними, а політичними (категорії, які доводять, що звертання до «природного» у таких контекстах завжди є політичним)» [9].

Відштовхуючись від культурної сконструйованості сексуальності та гендерних ролей, Джудіт Батлер розмірковує про нормативну гетеросексуальність як складову фемінності, що є однією з двох усталених гендерних ролей гетеросексуального владного порядку. Відтак, жіночість, існування якої можливо тільки через виконання нормативних приписів, «котрі визначають, що може вважатися пізнаваною статтю, викликаючи та зміцнюючи репродуктивні обмеження щодо сексуальності, закладаючи приписові вимоги, за допомогою яких статево чи гендерно означені тіла

стають культурно пізнаваними» [9] знаходиться у взаємозалежності від гетеросексуальної нормативності, котра сприяє укріпленню гендерної ієрархії.

Означений підхід є придатним для аналізу таких прикладів сучасного мистецтва як світлина «Бунтарка» (1991) Шеллі Ніро (проблематизація вікових стереотипів при конструюванні образів сексуальності), серія фотографій «Сурогат» (2007–2008) Доун Вудей (вплив фотографічних зображень на формування норм тілесності та сексуальності та стимулювання фізіологічних переживань), відео роботи Дари Бірнбаум «Технологія / Трансформація: Диво-жінка» (1978–1979) та «Поцілуй дівчат: змусь їх плакати» (1979) (деконструкція впливу телевізійних форм поп-культурної іконографії на становленні образів нормативної сексуальності), відео «Усе моє життя» (2007) Оріани Фокс (різний вплив голлівудської кінопродукції на становлення жіночих та чоловічих мотивацій та моделей поведінки).

Рефлексію стосовно досвіду жіночого сексуального бажання також розвиває французька мислителька Люс Іригаре, заохочуючи жінок досліджувати власну сексуальність як «плюральну» та розташовану «де завгодно» для того, щоб звільнити себе та свої численні «я» від системи, що об'єктивує жінок в якості сексуального та лінгвістичного товару, котрий стверджується та описується чоловіками, а також розповсюджується серед них [188, с. 28].

Ілюстраціями цієї тези є роботи, що сприяють ствердженню жінки як суб'єкта, а не об'єкта сексуальності та реалізації індивідуальних модусів еротичних стосунків, що уникають патріархального конституювання.

На необхідності враховувати амбівалентний характер індивідуального сексуального досвіду наполягає філософіня Лінда Алкофф, підкреслюючи, що, з однієї сторони, сексуальний досвід є продуктом історичного дискурсу, проте, з іншої сторони, слід враховувати унікальний персональний досвід представників підпорядкованих груп таких як жінки та діти, зважаючи що їхній досвід є продуктом патріархального суспільства. У своїх

феноменологічних розмірковуваннях про сексуальний досвід Л. Алкофф часто звертається до практики сексуального насилля, у якій переживання жертви ніколи не були у фокусі інтересу домінуючого філософського дискурсу [216, с.209]. Зокрема, дослідниця оперує категоріями «жертви», «згоди», «приниження гідності» для розгляду проблеми тілесного досвіду сексуального насилля з позицій підпорядкованих груп.

Враховуючи, що проблема фізичного насилля та жорстокого ставлення до жінок є розповсюдженим сюжетом в історії мистецтва, погляди Л. Алкофф на феноменологічний аналіз практики сексуального є особливо актуальними для естетичного аналізу арт-практик феміністичного спрямування. Зокрема, з означеної проблематики варто назвати такі твори: «Непереборне» (1992) Сью Уільямс, «Без назви (Автопортрет з кров'ю)» (1973) Ани Мандіети, «Нен через місяць після побиття» (1995–1996) Нен Голдін.

Окрім описаних вище напрямків досліджень жіночої тілесності, слід також зауважити аналіз расової ідентичності та біомедичного піклування. Зокрема, проблема взаємозв'язку *расової приналежності* та тілесного переживання найповніше переосмислюється у філософських розвідках, що фокусуються на проблемах афро-американців, мусульман, американців азіатського походження, латиноамериканців, євреїв та білих американців. Як і у випадку з жіночою статтю, причиною пригноблення через колір шкіри визнається патріархальна ідеологія. В центрі уваги дослідниць постає проблема взаємовпливу расіалізації та переживання, що можна висловити двома питаннями: як раса відчувається, сприймається її представником та іншим; яким чином відбувається конституювання раси через переживання як нормативний інститут? Такі дослідниці як Лінда Фішер, Алія Аль-Саджі тлумачать процес сприйняття та інтенціональності як такі, що натуралізують переживання раси, надаючи їй статусу природної якості, а не культурного конструкту.

У мистецтві подібний підхід найчастіше відображається не як окреме тематичне спрямування художніх творів, а як врахування расових відмінностей при дослідженні тих чи інших видів тілесного досвіду жінок. Важливо зауважити, що включення політики відмінностей до методології феноменологічного аналізу жіночої тілесності є свідомим униканням універсалізму та етноцентризму у тлумаченні фемінності як універсальної форми жіночої чутливості.

Для повнішого розуміння наукового контексту проблематики *біомедичного піклування* в ракурсі феміністичної феноменології слід враховувати декілька факторів. По-перше, досвід феміністичних, квір та расових студій довів, що феноменологічна методологія є надзвичайно придатною для аналізу маргіналізованих, невидимих, нон-нормативних та пригнічених видів тілесного досвіду. По-друге, зазначена методологія є доречною для вивчення досвіду фізичного переживання болю, хвороби та тілесного відчуження. Відповідно, дослідження на перетині філософії медицини та феміністичної феноменології актуалізують проблеми стоматології, акушерства, косметичної хірургії, розладу цілісної ідентичності тіла, гермафродитизму, трансплантації органів, анорексії, інвалідності та багатьох інших суміжних проблем.

У мистецьких практиках дане спрямування методології феміністичної феноменології найчастіше реалізується через зображення тілесних проявів хвороби або біомедичного піклування, що часто є табуйованими у візуальній культурі. Серед таких слід назвати наступні автобіографічні твори: фото та відео «Олімпія» (1996) Катажини Козири (демонстрація оголеного хворого тіла авторки, що на той момент боролась з онкологічним захворюванням), «Раковий шок» (1982) Джо Спенс (фотодокументація тіла художниці до та після операційного лікування раку молочної залози), «Рак у наших життях» (2005) Ті Корінн (фото знімки мисткині разом із її партнеркою, хворою на рак кишківника).

Відтак, значний корпус робіт, що апелюють до проблем біомедичного піклування, присвячений досвіду емоційних переживань хворих людей, увазі до їхніх складних душевних станів та спробам пояснити глядачу, що являє собою переживання тієї чи іншої хвороби. Так, наприклад, відео інсталяція «Теперішнє» (2001) Ейя-Лізи Ахтілі сконцентрована на досвіді п'яти жінок, що страждають від різних видів психологічно нестабільних станів (гнів, страх, параноя та інші). У дещо сюрреалістичному стилі художниця візуалізує переживання своїх героїнь, їхній спосіб взаємодії зі світом, намагаючись примирити останніх з реальністю та прийняти свою індивідуальність.

Не менш важливим з точки зору естетики є напрям художніх творів, які апелюють до досвіду подолання хвороби, одужання та прийняття наслідків після лікування. До таких творів відносимо «Психічна хвороба та я» (1997–2008) Боббі Бейкер (щоденник малюнків, у якому авторка фіксувала свої переживання під час довготривалого лікування прикордонного розладу особистості), «Картина здоров'я?» Джо Спенс (суб'єктивність авторки після операційного лікування раку молочної залози), фотографії художниці Джоанни Фруе після перенесеної мастектомії зроблені Френсіс Мюррей для життєстверджуючої книги першої «Гламур бути справжньою» (2012) (бодіпозитивне прийняття трансформацій власного тіла), фото Кеті Кейд, що документують раллі на інвалідних візках у підтримку прав людей з обмеженими фізичними можливостями, котрі проходили у 1970-х роках у Сан-Франциско.

Виведене вище, дає нам змогу констатувати, що акцентуючи увагу на переживанні власного тіла жінкою, філософіям вдається зруйнувати негативний характер ставлення до тілесності в межах дихотомії маскулінне (розум) та фемінне (тіло). Крім того, здобутки феміністичної феноменології допомагають усвідомити, яким чином стать та гендер впливають на досвід та розуміння світу з подальшими соціально-політичними наслідками. Проте, вивчаючи та аналізуючи неоднорідні жіночі досвіди, тобто намагаючись

подолати андроцентризм, феміністична феноменологія сприяє формуванню специфічно гіноцентричного дискурсу, що не може бути сприйнятий позитивно.

1.3. Специфіка дослідження культурної проблематики фемінності у дискурсі психоаналітичної філософії та психоаналітичного фемінізму.

Поняття фемінності та маскулінності як невід'ємних складових суб'єктивності індивіда завжди були у полі психоаналітичних досліджень. Фройдівська та лаканівська концепції психоаналізу пропонують методологію для тлумачення феномена гендерно-сконструйованої суб'єктивності у ракурсі культури, яка також може бути застосована для вивчення репрезентацій маскулінності та фемінності у культурних практиках та мистецтві. Зважаючи на складну природу реалізації будь-якої гендерної ідентичності в умовах патріархального ладу, саме психоаналітичний інструментарій уможливує сприймання художніх творів в якості результатів естетичної сублімації гендерно означених життєвих конфліктів митців та мисткинь, вбачаючи у них неосяжний матеріал для аналізу процесів функціонування маскулінності та фемінності у суспільстві.

Проте суттєвим недоліком психоаналітичного підходу до маскулінності та фемінності є стигматизація будь-яких відхилень від чоловічих та жіночих сценаріїв, що не вписуються в межі розуміння поняття статі, що, у свою чергу, віддзеркалюється у мистецьких практиках, часто орієнтованих на проблематизацію гендерних питань.

Спробою усунути негативний характер тлумачення альтернативних моделей жіночості та чоловічості, а також знайти інші пояснення існуванню та повторенню шаблонних моделей фемінності та маскулінності, окрім тих, що ґрунтуються на біології, відзначається інтелектуальний напрямок психоаналітичного фемінізму: «...Основна відмінність феміністичного психоаналізу від класичного полягає у тому, що він ставить задачу аналізу не

просто гендерно-маркованої суб'єктивності, а розуміння природи саме жіночої суб'єктивності та репрезентацій жіночого у соціумі – з тим, щоб зрозуміти, яким чином гендерні стереотипи «чоловічого» та «жіночого» впливають на соціальні та культурні норми гендерної нерівності у сучасній культурі» [38, с. 346].

Зважаючи на послідовне та систематичне розвінчування міфів щодо природи маскулінності та фемінності апологетами феміністської версії психоаналізу, можемо стверджувати, що методологія цієї інтелектуальної течії пропонує естетиці нову парадигму тлумачення цих концептів у мистецькому дискурсі.

Психоаналітичний фемінізм як один з напрямків феміністичної думки сформувався на початку 1970-х років, ґрунтуючись на критиці теорій Зигмунда Фрейда та Жака Лакана та розвитку ідей щодо сексуальності, материнства та батьківства. Поштовхом до усвідомлення психоаналітичного фемінізму в якості окремої теорії стала поява праці Жульєт Мітчел «Психоаналіз та фемінізм» у 1974 році, в якій обґрунтовувалось, що «підсвідоме, а не біологія, пояснює повторення (повторюваність) ролей», а також причини, «чому стереотипні маскулінність і фемінність збереглися, навіть коли якась із них і прагнула змінитися» [18, с. 328]. «Психоаналіз розумівся феміністками як «метод та теорія, спрямовані на дослідження того, як ми розвиваємо та використовуємо наші несвідомі фантазії та як ми конструюємо та реконструюємо наші минулі відчуття у теперішньому» [120].

Основна ідея даної інтелектуальної течії полягає в тому, що порядок жіночої підпорядкованості, що постійно відтворюється як жінками, так і чоловіками протягом їхнього життя, є глибоко вкоріненим у психічні структури, що формуються у ранньому дитячому віці. Звертаючись до фрейдівської концепції доедипальної та едипальної стадій психосексуального розвитку, а також до лаканівських положень про Уявлюване та Символічне, психоаналітичний фемінізм обґрунтовує шляхи та механізми, за допомогою

яким виникає гендерна нерівність, спричиняючи появу гендерних стереотипів у людській психіці, а також формування базових фемінних та маскулінних рис характеру та поведінки.

Крім того, саме звернення до фрейдівської версії психосексуального розвитку людини уможливорює розуміння природи жіночої сексуальності, жіночості та репрезентацій жіночого у мистецтві [37, с. 67].

Як зазначає Тьомкіна А. А.: «У психоаналітичному фемінізмі іноді виділяють напрямок об'єктних відносин та міжособистісний напрямок (англо-американський підхід) та лаканістів (французький підхід)» [120]. Додамо, що англо-американський підхід найчастіше ґрунтується на критичній взаємодії із концепції психоаналізу З. Фрейда, що уможливорює розмежування двох основних напрямків психоаналітичного фемінізму не тільки за локальними ознаками: англо-американський або французький, а й за орієнтацією на одну з двох найвпливовіших теорій психоаналізу: фрейдистську або лаканівську.

Проте, як слушно зауважується у Стенфордській філософській енциклопедії: «Існує певна кількість англо-американських (та австралійських) теоретиків та дослідників феміністичного спрямування, що орієнтуються у своїх працях на Ж. Лакана і цим заклали базу для перекладу його ідей з французької на англійської та для їхнього розповсюдження від Франції до США, Британії та Австралії у 1970-ті, 1980-ті та на початку 1990-х років. Серед цих дослідниць варто назвати Джуліет Мітчелл («Психоаналіз та фемінізм»), Терезу Бреннан (Інтерпретація плоті: Фрейд та фемінність»), Елізабет Грош (Жак Лакан: феміністичний вступ»), Джейн Галлоп («Читаючи Лакана» та «Спокуса доньки»), а також Жаклін Роуз («Сексуальність у полі зору»). Пишучи свої твори англійською мовою, ці теоретики орієнтуються на лаканівський підхід у психоаналізі та загалом можуть бути віднесені до інтелектуальної течії, що сьогодні називається «континентальний фемінізм» [237].

Окрім формальної, існують інші форми класифікації течій психоаналітичного фемінізму. Зокрема, Ен Каплан, авторка праці «Материнство та репрезентація: образ матері в популярній культурі та мелодрамі», вирізняє три групи позицій дослідниць феміністичного спрямування, що взаємодіють з критичним опрацюванням теорії З. Фрейда та її ревізії Ж. Лаканом.

Зокрема, серед першої групи науковців, що фокусуються на відхиленні та запереченні застосування поглядів З. Фрейда та психоаналітичної теорії у феміністичному аналізі, слід назвати Ніну Бейм та її працю «Божевільна та її мова: чому я не займаюсь феміністською літературною теорією», а також Беверлі Бьорнс зі статтею «Зв'язок між матір'ю та дитиною: п'ятдесят років теорії, науки та наукової фантастики».

У другій групі, зацікавленій в поглядах ревізіоністів едипової теорії З. Фрейда, а не самій теорії доедипальної стадії варто вирізнити таку дослідницю як Джудіт Кіган Гардінер.

У свою чергу третя група дослідниць поділяється на тих, хто провадить ревізію, власне, парадигми З. Фрейда: Джесіка Бенджамін, Мод Манноні, Ненсі Ходоров та Дороті Діннерстейн, а також на тих, хто зосереджений на переосмисленні теорії Ж. Лакана: Люс Іригаре, Юлія Кристева, Елен Сіксу [194, с. 31]. Дослідницькі інтенції обох груп різняться передусім тим, що творче опрацювання теорії З. Фрейда має гуманістичне та соціологічне спрямування, в той час як фокус уваги при застосуванні теорії Ж. Лакана зосереджений на конструюванні фемінності та маскулінності у просторі мови та знакових систем.

Очевидно, що характер взаємовідношень між ортодоксальною та феміністичною версіями психоаналізу є складним та неоднозначним, що проявляється як в численних теоретичних запозиченнях, так і ще більшому обсязі критики першої версії. Пропонуємо детальніше розглянути еволюцію поглядів на естетику та мистецькі репрезентації маскулінності та, у більшій мірі, фемінності у межах класичної психоаналітичної думки.

Введенню естетики до кола проблем психоаналізу, а також тлумаченню мистецтва як свідчення несвідомих конфліктів художника ми завдячуємо Зигмунду Фройдю, засновнику психоаналітичної теорії [132, с.7]. Загалом, чимало його аналітичних статей торкаються таких естетичних питань як природа культури та мистецтва, художня творчість, психологічні особливості окремих постатей художників та письменників. Подальші дослідження психоаналітиків феміністського спрямування приділяють особливу увагу дитячому періоду розвитку психіки людини як моменту закладання основних паттернів маскулінності та фемінності, відтворюваних протягом життя. Відтак, психоаналітичний розгляд мистецьких творів, основною темою яких є відтворення гендерних ролей та моделей поведінки, дає розуміння символічного рівня відношень між представниками різних статей у контексті визначеної психологічної реальності.

Одним з векторів феміністичного мистецтва є звернення до таких культурних практик як б'ютифікація, фетшеймінг, агресивна сексуальність, нормативне материнство, які є результатом компенсаторної функції культури відносно жіноцтва, що перебуваючи в андроцентричному суспільстві, потерпає від відчуття неповноцінності та невідповідності патріархальним ідеалам фемінності та відповідає своєю споживацькою поведінкою на заповнення цих психологічних лакун. Для розуміння характеру та причин появи плеяди мистецьких творів, окресленої тематики, важливо звернутись до положень З. Фрейда щодо функцій мистецтва та причин художніх інтенцій автора.

Завдячуючи психоаналізу ми знаємо, що митець втілює в образах, символах та художній формі свої приховані переживання, підсвідомі конфлікти, і тому інтерпретація твору дає нам розуміння його внутрішнього світу. За Фройдом, «Художня творчість скидається на терапевтичний спосіб уникнення невротичних розладів в результаті сублимації енергії сексуальних та агресивних потягів та втілення їх в образах мистецтва, тобто за допомогою ілюзорного задоволення потягів несвідомого» [132, с. 335]. Саме здатність

художника до сублімації уможлиблює звільнення від внутрішніх напружень та конфліктів. Відтак, застосування психоаналітичної теорії до тлумачення мистецтва, зверненого до проблеми фемінності, дає нам змогу глибше зрозуміти, які саме аспекти реалізації фемінності провокують неврози художниць та як ці аспекти репрезентовані у суспільстві.

Для розуміння феміністичної естетики важливо пам'ятати, що «саме Фройд ввів до сучасної культури феномен жіночого як один з основних феноменів, який традиційно був зміщений на її периферію» [37, с. 68], задавши орієнтир для дослідження феномену фемінності в естетичному вимірі.

Для глибшого розуміння характеру репрезентацій фемінності у мистецтві необхідно детальніше розглянути психоаналітичне обґрунтування природи виникнення явищ фемінності та маскулінності. За З. Фройдом, формування в людини розуміння та прийняття гендерних відмінностей, а також основ фемінності та маскулінності, що призводить до ототожнення себе з тим чи іншим типом ідентичності та пригнічення тих рис, що не відповідають обраному типу, відбувається у фалічний період психосексуального розвитку людини (вік від 3 до 6 років).

Механізм формування уявлень дитини про власну фемінність або маскулінність спирається на досвід переживання страху кастрації та едипів комплекс. У хлопчиків переживання цих комплексів проявляється через «жах перед скаліченою істотою [дівчинкою], або почуття тріумфальної зневаги до неї» [180, с.191] з подальшим виникненням страху кастрації, котрий спричиняє пригнічення своїх сексуальних потягів до матері та, відповідно, ідентифікацію з фігурою батька. Такий механізм звільнення від едипового комплексу сприяє розвитку нормальної маскулінності в хлопчика та сильного супер-его [11, с. 98].

У свою чергу, відкриття дівчинкою відсутності у себе пенісу виливається у заздрість до володіння цим органом та формування розуміння, що для досягнення культурно прийняттого статусу фемінності дівчинка має

прийняти той факт, що одного разу вона отримає свій пеніс / дитину від такого чоловіка як її батько. На відміну від хлопчика, котрий ідентифікує себе тільки з батьком, дівчинка має відвернутися від батька до матері з тим, щоб знову ідентифікувати себе з нею та стати «фемінною» жінкою.

Варто зазначити, що в описаній концепції жінка надаватиме особливого значення народженню дитини чоловічої статі, так як саме син «надасть їй довгоочікуваний пеніс» [130]. Важливо також зазначити, що згідно з концепцією психосексуального розвитку, саме під час проходження доедипальної та едипальної фаз відбувається попереднє формування певних рис та якостей нормативної фемінності. Зокрема, З. Фройд приписує жіноцтву наступні негативні риси:

1. схильність до нарцисизму, що проявляється у превалюванні бажання бути коханою над бажанням кохати самій;
2. марнославство, помітне в особливому цінуванні своїх тілесних принад, які сприймаються в якості «компенсації за першопочаткову сексуальну неповноцінність» [130];
3. сором'язливість, в основі якої ховається первинний намір приховати власні «дефективні» геніталії [130, с.132];
4. несхильність до справедливості, котре полягає у «переважанні заздрості в її душевному житті» [130];
5. слабкість соціальних інтересів;
6. менша схильність до сублимації потягів, аніж у чоловіків [130].

Виділені З. Фройдом риси нормативної фемінності, що є відверто негативними та стигматизуючими, сприяють легітимізації та культивуванню міфів щодо жіночості у мистецтві.

Очевидно, що попри революційне визнання маскулінності та фемінності в якості продуктів сексуального дозрівання, суттєвим недоліком теорії З. Фрейда є позиціонування дівчинки в якості кастрованого хлопчика, тобто ствердження її фізичної неповноцінності, а також безсуперечне приписування жіночій ідентичності таких негативних рис як пасивність,

заздрість до пенісу, психічна неповноцінність. Як зазначає Гейл Рубін, «Ніде вплив на жінок соціальних систем, побудованих на пануванні чоловіків, не показаний краще, ніж у медичній літературі психоаналітичного напрямку. Згідно ортодоксального фройдизму, «нормальна» жіночість дістається жінкам важкою ціною... Однак неприйняття З. Фрейда жіночим рухом та рухом геїв має глибше коріння і торкається відмови психоаналізу від своїх власних прозрінь» [104, с.113].

Дослідниці феміністичного спрямування особливо гостро піддають критиці ті аспекти теорії фемінності З. Фрейда, що ґрунтуються на біологічному детермінізмі. Зокрема, Суламіф Файерстоун активно не погоджується з фройдівським уявленням про стабільну та незмінну структуру жіночого з такими наперед визначеними характеристиками як пасивність, нарцисизм та мазохізм. Її точка зору полягала у тому, що «патріархатне трактування жіночого у сучасній культурі викликають не біологічні або символічні, а соціальні детермінанти реальності. Більш того, структура жіночої суб'єктивності зовсім не являється застиглою та незмінною реальністю пасивності (наприклад, нарцисизмом), а трансформується у залежності від суспільних трансформацій» [37, с.81].

Теоретики феміністичного спрямування мають довгу та плідну традицію дослідження сім'ї як простору для боротьби за статеву рівність: «В той момент, коли жінка стає матір'ю, вона вперше стикається з повним розумінням того, що означає бути жінкою в нашому суспільстві» [144, с.159]. Велике значення для розуміння теми материнства та наслідування гендерних ролей як одних з найбільш важливих проблем творів феміністичного мистецтва від 1970-х років до сьогодні має доробок таких психоаналітичних феміністок як Дороті Дінерстейн та Ненсі Ходоров. Зазначені дослідниці вивчали феномени мізогінії, жіночої сексуальності та жіночої сприйнятливості до патріархату через звернення до доедипальної стадії психосексуального розвитку з позицій соціології гендеру.

Відповідно до їхніх поглядів, джерелом суспільних поглядів про жіночу неповноцінність та чоловічу вищість вважається виконання матерями, повністю, або частково, батьківських обов'язків. Подібне надання переваги стосункам матері та дитини у питанні формування гендеру суперечить вирішальному значенню едипальної стадії та ролі пеніса як символу влади у фройдівському психоаналізі.

Так, наприклад, у праці Ненсі Ходоров «Відтворення материнського піклування: психоаналіз і соціологія гендеру» описується момент формування у дитячій психіці стереотипних рис фемінності та маскулінності та закладання гендерних ролей материнства та батьківства. Зокрема, наводиться пояснення стійкої ідентифікації хлопчика з батьком, який ототожнюється з владою та престижем, та його почуттів зневаги та презирства до жіночої статі, яка представлена його матір'ю: «Хлопчик відмовляється від своєї матері для уникнення покарання, але ідентифікує себе з батьком, тому що так він може отримати переваги, будучи тим, хто карає, будучи маскуліним та вищим за статусом» [160, с.113].

У свою чергу, тривала та міцна ідентифікація доньки з матір'ю є частиною психологічного механізму, свого роду дзеркального мапування, що зумовлює бажання доньки в подальшому також відчувати себе матір'ю, згідно з поглядами Ходоров. Дослідниця підкреслює, що це бажання має суто психологічне, а не фізіологічне підґрунтя. Відтак, хлопчик, що більше ідентифікував себе з батьком, переживає менше тяжіння до батьківства, засвоївши образ віддаленішого батька.

Теорія Ходоров пояснює соціальну сконструйованість такої складової феномену фемінності як материнство та програмування різних стилів батьківства: ніжних та турботливих матерів та суворих, відсторонених батьків: «Дівчатка більш схильні до того, щоб крутитися всередині (домівки), якщо не у колі сім'ї, то принаймні «взаємовідносин». Результатом є те, що хлопчики виростають віддаленішими, об'єктивними та відособленими;

дівчатка більше зосереджені на стосунках, міжособистісній взаємодії, в яких їх постійно піддано ризику злиття з тими, кого вони люблять» [18, с. 332].

Продовження дослідження асиметрії практик материнства та батьківства у ракурсі англо-американської школи психоаналітичного фемінізму знаходимо у праці «Русалка та мінотавр» Дороті Діннерстайн. Зазначена дослідниця розробляє проблему дитячої ідентифікації з матір'ю або батьком у доедипальній стадії та її вплив на формування гендерних механізмів всередині соціуму, що впливають на сприйняття жінок і чоловіків самих себе та один одного.

Зокрема, у праці «Русалка та мінотавр» застосовуються образи названих міфологічних напівлюдей з метою продемонструвати, чому ці шаблони поведінки перманентно відтворюються у так званих «сексуальних установках» (sexual arrangements). Під терміном «*сексуальні установки*» Діннерстайн розуміє «розподілення відповідальності, можливостей та привілеїв між жінками та чоловіками, а також паттерни психологічної взаємозалежності, що виникають внаслідок такого розподілення» [170, с. 4].

Відповідно, образи русалки та мінотавра репрезентують сталі сексуальні установки в суспільстві: «Підступна русалка є спокусливою та неприступною жінкою, що представляє темний та магічний підводний світ, з якого ми походимо, та в якому не можемо жити, котрий заманює мандрівників на загибель. Велетенський страхітливий мінотавр, вічно інфантильний нащадок своєї неприродно хтивої матері, представник чоловічої статі, що володіє безтямною жадібною владою, та ненаситно пожирає живу людську плоть» [170, с. 5].

Використовуючи образ русалки із казки Андерсена, що пожертвувала найціннішим заради коханого, проте лишилась ні з чим, Діннерстайн змальовує тип матерів, які самовіддано присвячують себе сімейним обов'язкам, але через відсутність розподілу батьківських обов'язків із чоловіком живуть обмеженим та соціально безсилим життям. У свою чергу, мінотавр символізує тип батьківства, при якому чоловік уникає тісного

контакту із сім'єю та не бере участі у вихованні дітей, тим самим перекладаючи батьківські обов'язки на дружину та позбавляючи її можливостей для повноцінного функціонування.

Причину такої жорстокої асиметрії сексуальних ролей Дороті Діннерстайн, так само як і Ненсі Ходоров, вбачає у різному переживанні хлопчиками та дівчатками доедипальної стадії психосексуального розвитку. Зокрема, дослідниця провадить думку, що симбіоз немовля та матері зумовлений неспроможністю дитини диференціювати себе від материнського тіла, яке символізує ненадійний та непередбачуваний всесвіт. Крім того, для немовля матір є джерелом задоволення та болю, так як ніколи не можна знати напевно, чи зможе вона відповісти на фізичні та фізіологічні потреби дитини. Зрештою, дитина має амбівалентні почуття до образу матері та її репрезентації в якості матеріального світу. Результатом подібної амбівалентності стає небажання чоловіків знову пережити цілковиту залежність, що проявляється у спробах встановлення контролю над жінками та природою. Відповідно, жінки переживають страх перед матір'ю та намагаються ліквідувати його, підкорившись чоловіку.

Звернення до поглядів представниць англо-американського психоаналітичного фемінізму щодо впливу доедипального періоду психосексуального розвитку на формування стереотипних гендерних ролей, шаблонних маскулінних та фемінних ідеалів, важливо для розуміння логіки сучасного феміністичного мистецтва, яке ґрунтується на ідеї сконструйованості гендерної ідентичності. Теорія Ходоров та Дінерстейн дає розуміння численних прикладів з історії образотворчого мистецтва, присвячених змальовуванню батьківських ідеалів, а також особливо корисна для аналізу естетики рекламних ілюстрацій у післявоєнних США до початку 1980-х років.

Вирішенням описаного вище дисбалансу, на думку представниць англо-американської школи психоаналітичного фемінізму, є системи подвійного батьківства, що уможливають рівну участь батька і матері у

вихованні дитини та сприяють усуненню стереотипних уявлень про гендерні ролі жінки та чоловіка у суспільстві. Крім того, такий підхід допомагає усвідомити наслідування материнської та батьківської поведінки в якості соціально та культурно сконструйованих феноменів, а не вроджених та закріплених генетично. Саме переосмислення та зміна характеру батьківських стосунків із дитиною в умовах патріархату є важливим кроком для аналізу первинних витоків фемінності та маскулінності.

Аналізуючи різні підходи до концептуалізації фемінності та маскулінності апологетами психоаналізу, Сандра Ліпсиц Бем, зокрема, зазначає, що «Жак Лакан є вельми переконливим у своєму твердженні: причина, що спонукає ідентифікувати чоловіків з перевагами та владою, а жінок – з неповноцінністю та залежністю, полягає не у відкритті елементарної анатомічної відмінності, а й в усвідомленні значимості фалоса у патріархальному суспільстві» [11, с.192-193].

Більш того, підкреслюючи важливість та неординарність внеску Ж. Лакана до дослідження культурної сконструйованості фемінності та маскулінності, Джуліет Мітчелл писала, що це є думкою Жака Лакана, «що психоаналіз не повинен визначати як чоловіки та жінки живуть чи мають жити в якості сексуально диференційованих осіб. Натомість він має аналізувати, яким чином відбувається ця статева диференціація» [217, с.139].

Для вирішення поставлених задач з дослідження психосексуального розвитку людини Ж. Лакан звертається до теорії З. Фрейда, критично її опрацьовуючи та надаючи перевагу мові, а не біологічним аспектам. Крім того, значну увагу у своєму доробку французький психоаналітик приділяє дослідженню впливу несвідомих бажань, артикульованих мовою. Також Ж. Лакан досліджує, яким чином ми набуваємо статі, як відбувається статева диференціація на несвідомому рівні Уявлюваного, що протиставляється Символічному – культурі, закону, Іншому.

Зокрема, звертаючись до доедипальної стадії психосексуального розвитку, концептуалізованої З. Фрейдом, під час якої дитина сприймає себе

тільки у невідривному, симбіотичному зв'язку з матір'ю, Ж. Лакан дає їй назву Уявлюваного. У свою чергу, переживання едипальної фази, яка характеризується розривом батьком діади матері та дитини, психоаналітик ототожнює зі стадією дзеркала, що репрезентує перехід від доедипальної стадії до фалічної фази та уможливує входження дитини до Символічного порядку. Саме цей період демонструє перші прояви суб'єктивності дитини, яка все ще зберігаючи відданість ілюзорному єднанню з матір'ю, починає сприймати останню в якості об'єкта, віддаленого від себе. Крім того, із опануванням мовлення дитина переживає момент первинного пригнічення та зародження бажання матері, що ніколи не зможе бути реалізованим через «Закон батька» та владу фалоса, що перегукується із фройдівським страхом кастрації.

Аналізуючи психосексуальний розвиток дитини у викладі лаканівського психоаналізу, важливо відзначити момент набуття дитиною маскулінності або фемінності. Зокрема, І. Жеребкіна зазначає, що «... на доедипальній стадії дитина не являється ще ані фемінною, ані маскулінною. Тільки на більш пізній символічній «стадії дзеркала» дитина спроможна здійснити гендерне розрізнення власної особистості, а значить, визначити своє місце у символічному порядку культури» [37, с. 89]. Крім того, дослідниця підкреслює, що «усвідомлюючи себе як «я», дитина одночасно розуміє своє «я» як відчужене, тобто «інше». Таким чином, «інакшість», на думку Ж. Лакана, – це те, що невідворотно знаходиться всередині нас. Саме тому лаканівська структура суб'єктивності, що включає «інакшість», не має і не може мати стабільної «я-ідентичності». У такому випадку, робить висновок Ж. Лакан, параметри фемінного та маскулінного у структурі суб'єктивності можуть змінюватись, мінятись місцями та варіюватись незалежно від анатомічних характеристик. Іншими словами, [...], маскулінність та фемінність – це не що інше, як символічні параметри суб'єктивності, що виникають на стадії її символічної ідентифікації» [37, с. 88].

Навіть у дорослому віці людина не може забути світ уявлюваного, продовжуючи бажати єдності із матір'ю, яку колись пережила, відповідно до системи Ж. Лакана. Проте існує різниця між чоловічими та жіночими фантазіями, в яких виражається доедипальна туга.

Туга хлопчика за ідентифікацією з матір'ю потерпає від появи фігури Батька та необхідності індивідуації. Відтак, хлопчик ідентифікує себе з Батьком та фалосом, чекаючи, коли зможе отримати символічну владу так само як батько та одружитись з кимось як матір.

На противагу переживанням представників чоловічої статі, дівчинка переживає ще складніший конфлікт, так як у психосексуальній драмі дівчинка не може цілковито ідентифікувати себе з батьком через свою анатомію, так само вона не може повністю звести нанівець ідентифікацію зі своєю матір'ю, що призводить до неможливості повноцінного входження до Символічного порядку. Важливо також пам'ятати, що тінь фалоса уособлює також бажання матері. Відтак, зникає маскулінна ідентифікація, на зміну якій постає надмірна фемінна ідентифікація, а особливе жіноче бажання стає неможливим, принаймні в символічному порядку, який є порядком дискурсу [194, с. 30].

Проте, теорія Ж. Лакана пропонує специфічне доедипальне задоволення – *jouissance*, що уособлює свого роду тілесний, фемінний екстаз, який знаходиться поза фалосом, а відтак не може бути промовленим у межах дискурсу. *Jouissance*, як фемінне сексуальне задоволення, «існує у пригніченому стані на пограниччі символічного порядку, шукаючи нефалічної мови, спроможної осмислити та вербалізувати це задоволення. Коли *jouissance* знайде слова для того, щоб виразити себе, воно підірве символічний порядок та його основну опору – патріархат» [231, с.155]. Цікаво, що на думку І. Жеребкіної, зважаючи на неможливість пізнати та артикулювати *jouissance*, чоловічі спроби зрозуміти жіночу суб'єктивність приречені на поразку та неодмінне зіткнення з власними фантазіями та фантазматичними уявленнями. [37, с.91].

Саме навколо *jouissance*, як специфічно жіночого бажання, що не потребує фалосу, та переходу дитини від Уявлюваного до Символічного (доедипальна стадія психосексуального розвитку в термінах Зигмунда Фрейда) ґрунтуються критичні запозичення та творчі опрацювання лаканівської системи психоаналізу представницями психоаналітичного фемінізму: «...феміністські дослідниці намагаються, всупереч лаканівським формулюванням (хоча й із допомогою його методології), розробити топологію саме жіночої суб'єктивності в її унікальній відмінності від чоловічої і тому пропонують чимало стратегій такої розробки у термінах концепції жіночого бажання» [37, с. 107]. Серед представниць французького фемінізму, що за допомогою лаканівської методології досліджували взаємозв'язки між материнством, фемінністю та сексуальністю, варто назвати Люс Іригаре, Юлію Кристеву, Сару Кофман, Катрін Клеман та Елен Сіксу.

Зокрема, Люс Іригаре у своєму доробку гостро критикує тезу Ж. Лакана про приречену долю жінок, що, на відміну від чоловіків, лишаяться в Уявлюваному, або входять до Символічного в режимі мовчання, звертаючись як до наслідків переживання дітьми різних статей доедипальної стадії психосексуального розвитку, так і до можливостей повернення жінок до *jouissance*.

Уособленням неможливості повноцінного входження жінки до Символічного ладу Люс Іригаре обирає давньогрецький сюжет вбивства дочки Леди та Тіндарея, дружини Агамемнона – Клітемнестри, власним сином Орестом, що таким чином помстився матері за смерть батька. Трагічне вбивство Клітемнестри є міфічною репрезентацією виключення матері з культури та Символічного. Вина героїні полягає у невідповідності культурному ідеалу цнотливої матері, замість якого Клітемнестра відповідає образу пристрасної та звабливої вбивці чоловіка, котра активно та свідомо поводить у питаннях політики [185, с.43]. Крім того, фігура Ореста позначає успадкування сином батьківського імені і, відповідно, батьківського

закону і родового порядку, що також передає права на народження дитини батьку. Відтак, материнська лінія пригнічується, а доедипальні стосунки матері-доньки не беруться до уваги. Створена подібним чином генеалогічна асиметрія, при якій материнське тіло приноситься в жертву, а батьківське ім'я увічніюється, стверджує законність патріархального порядку та сексуальної відмінності.

Гостре засудження лаканівської ідеї батьківського закону та фалоса-означника постає ще однією проблемою, на якій акцентує увагу Люс Іригаре. Зокрема, ганебною визнається практика протиставлення природного народження, що пов'язується із материнством, та культурного народження, що, у свою чергу, асоціюється з батьківством. Подібне розмежування прирівнює жінку-матір до тіла, а чоловіка-батька до мови та порядку, зміщуючи центр уваги від фізіологічного процесу пологів, ототожнюваного з материнством, до символічного процесу самоствердження та визнання, не відривного від батьківства.

На противагу ідеї лаканівського психоаналізу про неможливість повноцінного входження жінки до Символічного ладу культури, Л. Іригаре вбачає множинність невикористаних можливостей як для жінок, так і для суспільства у цих двох ситуаціях. Зокрема, дослідниця конститує жіночу сексуальність в якості множинної та застерігає від сприйняття себе та власної фемінності як вторинних та репресованих відносно маскулінності: «Відкинення, виключення жіночого уявлюваного безперечно спонукає жінку сприймати себе тільки фрагментарно, на слабо структурованих кордонах домінуючої ідеології, як непотріб, надлишок, що залишився від дзеркала – інвестиції (маскулінного) «суб'єкта», розпочатої, щоб відобразити себе, копіювати себе. Більш того, роль «жіночності» наперед визначається цією маскулінною спекуляризацією і взагалі погано відповідає бажанню жінки, яке може бути знайдене лише таємно, приховано, з почуттям тривоги і провини» [45, с.133]. Натомість, Люс Іригаре наполягає на необхідності подолання об'єктивації жіночого тіла та створенні унікальних, нефалічних

моделей жіночої суб'єктивності: «...відкриття себе (заново) для жінки може означати тільки можливість не жертвувати жодною з її насолод заради іншого, не ідентифікувати себе ні з ким з них окремо, ніколи не бути тільки одним» [45, с.133].

У свою чергу, наріжним каменем теорії Л. Іригаре про жіночу суб'єктивність є надмірна символізація жіночого тіла, що тяжіє до есенціалізму: «Іригаре вперше привернула до себе увагу в англійських країнах і знайшла недобру славу як очевидний есенціаліст, через те, що вона дуже зосереджувалась на «двох губах» жіночих геніталій. Її звернення до образу жіночого тіла витлумачували як есенціалістське твердження про природу жінки: твердження, що жінки мислять множинними, а не одиничними поняттями через їх статеву морфологію» [18, с.335].

Проте, саме подібне звернення до жіночого тіла дає змогу Л. Іригаре говорити про економіку жіночої сексуальності, що орієнтована на маскуліні моделі бажання та насолоди, та проводити паралелі між тілесно орієнтованими практиками та патріархальним порядком культури. «Жіноча сексуальність завжди концептуалізувалась на основі маскулініх параметрів. Тому опозиція «маскуліної» кліторальної активності та «феміної» вагінальної пасивності, опозиція, яка З. Фройдю – і багатьом іншим – бачилась як стадії чи альтернативи у розвитку сексуально «нормальної» жінки, скоріше відповідає – це здається абсолютно очевидним – практиці чоловічої сексуальності... Жінка переживає своє бажання тільки як очікування того, що вона нарешті заволодіє еквівалентом чоловічого органа» [45, с.127]. Подібне конструювання жіночої сексуальності на ґрунті протиставлення із нормативною чоловічою сексуальністю, а не в якості самодостатньої та неповторної, неминуче призводить до виховання почуття меншовартості, підпорядкованості та вторинності у жінок по відношенню до чоловіків, а також до орієнтації на маскуліні уявлення про сексуальність. Вирішенням цього конфлікту Л. Іригаре вважає розвиток ауто-еротизму жінки та подолання фаллократичної системи пригнічення.

Інакшого тлумачення набуває проблема ідентифікації дитини з кожним із батьків в критичному опрацюванні лаканівського психоаналізу так званім французьким фемінізмом. Його представниці Юлія Кристева та Люс Іригаре репрезентують другу течію третьої групи психоаналітичного фемінізму, який є центральною сферою наукового знання в нашому дослідженні. Також досліджуючи доедипальну стадію психосексуального розвитку, вони звертаються до теорії постструктуралізму.

Зокрема, Юлія Кристева ввела поняття «семіотичної» модальності мови на протигагу «символічної» у розумінні складових людської психіки. Якщо перша категорія «*семіотичне*» тлумачиться як винятковий мовний регістр в доедипальній стадії – Уявлюваному, то «*символічне*» розуміється як домінуюча, проте не виняткова модальність мови в едипальній та пост-едипальній стадіях – Символічному та Реальному, відповідно.

Крім того, категорія семіотичного пов'язана із материнською / поетичною мовою, а символічне, у свою чергу, із батьківською / логічною. Відповідно, входження жінки до символічного ладу відбувається через батька, спричиняючи витіснення зі свідомості материнського тіла. Відтак, в межах символічного ладу фемінне стає несвідомим.

Важливий акцент на значенні доедипальної стадії психічного життя для конструювання фемінності зроблений Ю. Кристевою у праці «Революція поетичної мови» (1974). Зокрема, можна так підсумувати основну тезу цього твору: «Для Кристевої існує «перед»-мова; вона складається з біоритмічного воркування та дитячого белькоту, що мова пізніше сформалізує й придушить, за рахунок музики та поезії, що просотуються з боку синтаксичних структур «підмет-присудок». У цьому витоківі – одне джерело неприйняття суворості патріархату й лінгвістичного закону батька» [18, с. 335].

Проте, цілковита заміна символічної модальності мови в межах Символічного порядку на семіотичну модальність не слід вважати

доцільною. Будь-яка подібна спроба заміщення призведе до знищення Символічного і, відповідно, цивілізації, а також спричинить повернення до доедипальної стадії та Уявлюваного. Французька філософія називає «психозом» постійне існування в межах доедипальної стадії [231, с.162]. Натомість, жінкам, які не бажають збожеволіти, пропонується перебувати у постійному відчуженні між семіотичним (материнським *jouissance*) та символічним (батьківським порядком).

Ще один аспект входження в Символічне, який розглядає болгарська філософія, полягає у розриві зі своєю природою, материнським тілом, семіотичним та переживанні «відрази» як первинного досвіду диференціації. Дане поняття було широко розглянуте Юлією Кристевой в її праці «Сили жаху: есе про огиду» (1980) в ракурсі становлення суб'єкта культури і його ідентичності через відторгнення Іншого, що володіє суб'єктом до його конституювання. Цей Інший являє собою не-об'єкт, що вселяє жах своєю невизначеністю і неможливістю зарахувати себе ані до об'єктів, ані до суб'єктів.

Відзначимо, що на становлення теорії «відразливого» Ю. Кристевой значний вплив мали концепт «*informe*» французького філософа Жоржа Батая та поняття «нечистоти», «забруднення», «опоганення», досліджуваних британською антропологинєю Мері Дуглас. Зокрема, «*informe*» можемо визначити як «безформне, наділене здатністю декласифікувати відмінності, категорії та сталі цінності – канони інституціональної культури) [124]. У той час як «нечистота», або «бруд» позначає «те, що не на своєму місці», «те, чого не має бути» [33, с.41], або ж відхилення, небезпечне для соціальної структури. Таким чином, обидва поняття акцентують увагу не на внутрішньому змісті об'єкта або суб'єкта, що могло б означити його як «негідне» або «погане», а на стані виключності з ієрархічної системи, що у подальшому отримало розвиток у теорії Ю. Кристевой.

Відтак, відразливе представляє «нижню межу людського, що передусе всякому досвіду нашого буття в світі. Це досвід розриву, завдяки якому

людська істота приходить у світ, – розриву із самим собою, зі своєю, якщо завгодно, «природою», природним середовищем, материнським тілом. Досвід вкрай болючий і травматичний, який відтворює себе безперервно у процедурах означування: основний та конститутивний досвід суб'єкта, який, розрізняючи і іменуючи речі, щоразу закликає безформний і потворний початок, що є ганебним, мерзенним фундаментом будь-яких культурних змістів» [122].

Особливим досягненням теорії Ю. Кристевой є увага до ролі жіночого начала у досвіді відрази: «у кожній культурі, на свій лад, жінка вважалася привілейованим носієм нечистого, скверни, гріха, прокляття і т.д.» [122]. Ю. Кристева особливо підкреслює, що саме в материнстві бере свій початок досвід відторгнення нечистого, що існує в якості оральної відрази дитини до матері, що допомагає їй вийти з діади мати-дитя та стати суб'єктом. «Зв'язок матері із семіотичним характеризується недифференційованістю свідомості, нездатністю провести межу між Я та Іншим, дає привід сприймати жіноче як загрозу ідентичності та культурним основам, на яких вона базується. Так, символічний порядок, здатний підтримувати свою стабільність через виключення Матері, а разом з тим і жінки, визначає маргінальний статус жіночого в культурі» [26].

Таким чином, материнство, як перший досвід відрази, знаходиться в одному синонімічному ряду з такими фізіологічними реакціями відторгнення як блювота, нудота і жах перед трупом, що загрожують суб'єкту своїм станом відкинутості, а також з відразою до бруду, сміття, відходів та нечистот, тим самим сильніше пов'язуючи фемінність з характеристиками нечистого та огидного.

Дослідженням, яке наочно продемонструвало застосування теорії Ю. Кристевой до аналізу культурних продуктів, стала праця Барбари Крід «Фільми жахів та монструозно-фемінне. Уявлювана відраза» (1986). Репрезентації монструозної фемінності, концептуалізовані Барбарою Крід, ілюструють, яким чином фемінність викликає страх та відразу у сучасного

соціуму. Ці ідеї ґрунтуються на тому, що усі «людські спільноти мають концепцію монструозної фемінності, яка містить те, що є шокуючого, загрозливого та відразливого у жінці» [164, с. 44].

Проблема відразливого у фемінності, на думку Б. Крід, полягає у важливості гендера у конструюванні монструозного. Дослідниця наполягає, що термін «жінка-монстр» являється дзеркальним відображенням поняття «чоловік-монстр», але не передає суті проблеми, так як саме у фемінності криється джерело монструозного [195]. Крім того, Барбара Крід стверджує, що історично образ жінки відтворюється в якості «біологічної потвори», чие тіло представляє загрозово небезпечну форму сексуальності. Причиною цього являється патріархальна та фаллоцентрична ідеологія, а також проблеми кастрації та відмінностей між статями.

Зміщення уваги з жіночого тіла, а також розвитком ідей стосовно важливості мови як виклику жіночому пригніченню, слід вважати теорію Елен Сіксу щодо жіночого голосу, який трансформується у письмо – *écriture feminine*. Як зазначає Клара Джанкер, методи Е. Сіксу запрошують жінку «писати власне тіло для того, щоб відкрити себе. Вона має досліджувати свою *jouissance*, своє сексуальне задоволення для того, щоб подолати фаллоцентричний дискурс та, нарешті, змінити світ» [193, с. 426].

Особлива енергія прози письменниці спрямована на викриття замовчуваного, заперечуваного стану жінки в суспільстві, а також пробудженню самосвідомості в жінок відносно пошуку власного голосу, який був втраченим. Прикметно, що можливість віднайти голос французька філософія пов'язує з досвідом материнства, адже саме матір надала його своїй донці в доедипальний період її розвитку: «Голос співає ще з часів, що були до закону, до того як Символічне перехопило подих та перетворило його на мову під своїм керівництвом» [161, с. 93].

Відтак, джерело Голосу міститься в переживанні материнського задоволення – *jouissance*, перемішуючись з молоком у солодкому ритмі смоктання: «В жінках завжди є у більшій чи меншій мірі щось від

«материнського» відновлення та вигодовування, щось, що опирається від'єднанню. Це сила, яка не дає себе знищити, проте не дає спокою кодам. Відношення до дитинства (дитиною, якою вона була, вона є, яку вона творить, та з якою розлучається у місці, в якому сама ж відчужується), применшується не більше, ніж відношення до «матері», складаючись із захоплень та жорстокостей» [161, с. 93].

Крім того, *écriture feminine* фіксує досвід доступу жінки до Символічного, а також палке бажання того, що було до цього доступу, тобто доступ до Уявлюваного. Саме жіноче письмо вміщує голос матері, тобто те, що було вилучене регістром Символічного. Можна стверджувати, що «матір» в теорії Е. Сіксу означає до-Символічний світ пісень, а жіноче письмо є шляхом повернення до втраченої фемінної ідентичності.

Цілком очевидно, що розглянуті підходи не можуть створити єдиної теорії, що могла б максимально повно обґрунтувати проблему феномена гендерно-сконструйованої суб'єктивності та впливу психосексуального розвитку дитини на засвоєння гендерних стереотипів. Проте, важливим досягненням психоаналітичних досліджень є утвердження існування та повторення шаблонних моделей фемінності та маскулінності.

Висновки до першого розділу

Таким чином, теоретико-джерельні та методологічні витoki дослідження категорій фемінного та феміністичного можуть бути підсумовані наступними твердженнями:

1. Для дискурсу патріархальної традиції західноєвропейської філософії властивим є принижуюче ствердження категорії фемінності в есенціалістському ракурсі, розгляд її винятково в межах концептуальної дихотомії чоловіче / жіноче та позиціонування фемінності як причини природності жіночої підлеглої позиції. Відтак, ми вбачаємо у такому підході фаллоцентричну експлуатацію жіночості як інструменту патріархального підпорядкування жіноцтва, що визначає приховані, проте непорушні приписи

щодо ролі жінки у суспільстві, знецінює її досвід, здатність до пізнання, моделі поведінки та навіть риси характеру.

Вагомий внесок до проблематизації феномену фемінності як культурно сконструйованого та історично змінюваного джерела опресії жіноцтва був зроблений представницями феміністичної філософії, уможлививши концептуальні зрушення у тлумаченні цього явища. Зважаючи, що західноєвропейський канон мистецтва є надзвичайно андроцентричною простором, відомим дискримінацією жінок та легітимізацією їхнього відсторонення від професійної діяльності, очікувано, що у межах феміністичної критики особливу увагу приділено деконструкції маскулінної орієнтованості естетичної теорії та пошуку нових, феміністичних версій естетики.

Як нами було встановлено, однією із зазначених версій стала концепція естетики фемінності як антитези маскулінній естетичній традиції, в основі якої лежить звернення до концепту жіночості як змістотворчої категорії, інструменту протистояння патріархальній об'єктивації жінок та утвердженню привілейованої позиції чоловічого генія. Проте, саме гіноцентричне позиціонування фемінності, глибоко вкоріненій у тілесні виміри жіночого існування, як нового естетичного ідеалу на заміну маскулінній естетичній ідеології, призводить до неминучої дискредитації довіри до концепту жіночості через есенціалістський спосіб мислення.

Для нашого дослідження важливо було приділити увагу такому напрямку наукової рефлексії як феміністична естетика, яка представлена декількома версіями, одна з яких, обґрунтована Сарою Ворт, наголошує на значенні фемінності і для акту творення, і для сприйняття творів мистецтва, надає пояснення владним структурам у мистецькому дискурсі, а також підкреслює важливість соціальних вимірів гендеру, а не статі для функціонування нової версії естетики, вільної від патріархальних табу та обмежень.

2. Зважаючи, що тривалий час феномен фемінності розглядався винятково у межах категорій тіла та тілесності, які виступали аргументами на користь ствердження онтологічної меншовартості жінки, ми звернулися до ревізії найбільш тілесно-орієнтованих філософських течій: екзистенціально-феноменологічної та феміністично феноменологічної, з тим, щоб прослідкувати як поцінування тілесного досвіду нівелює негативне сприйняття фемінності, а також утверджує важливість гендеру на конституювання різних видів досвідів разом із формуванням нової естетичної методології аналізу проблеми тілесності.

Відтак, для філософської традиції феноменології та екзистенціалізму характерним є розмірковування про вплив соціально-культурних факторів на природу процесу інтенціональності, інтеракції зі світом та іншими, а також на процес встановлення власної самості.

Аналізуючи погляди класиків екзистенціально-феноменологічної думки, можемо спостерігати поступове зростання гендерної чутливості у теоретизуванні ними тілесного пізнання світу: від гуссерліанського трансцендентального Я, вільного від тіла та гендеру, через розмежування чоловічого та жіночого досвідів тілесного буття Мерло-Понті до протиставлення «буття-для-себе», як чоловічого, та «буття-в-собі», як жіночого, за Сартром, та артикуляція тіла як ситуації, а також джерела для різних шляхів підкорення, за Сімоною де Бовуар.

Логічним та закономірним розвитком ідей екзистенціальної феноменології з позиції фемінізму є філософський напрямок феміністичної феноменології, чиї погляди на тілесний досвід жіночого тіла, сприяють подоланню фаллогоцентризму у філософії та уможливають легітимацію вивчення жіночих тілесних досвідів, були визнані нами як надзвичайно корисна методологія для комплексного аналізу феномену фемінності у просторі мистецтва та культури.

3. Звернення до дискурсу психоаналітичної філософії та психоаналітичного фемінізму відкриває перед нами нові перспективи

дослідження культурної проблематики фемінності, пропонуючи методологію для аналізу процесів репрезентації маскулінності та фемінності у суспільстві.

Відкидаючи стигматизацію та негативне тлумачення альтернативних моделей чоловічих та жіночих сценаріїв, а також творчо інтерпретуючи теоретичні здобутки апологетів психоаналізу – Зигмунда Фрейда та Жака Лакана – представниці психоаналітичного фемінізму представляють науково обґрунтований виклад процесу засвоєння гендерних стереотипів та становлення гендерно-сконструйованої суб'єктивності.

Зокрема, найбільш придатними для тлумачення походження та ретрансляції стереотипних фемінності та маскулінності у дискурсі сучасної культури є фрейдівська теорія доедипальної та едипальної стадії психосексуального розвитку, а також лаканівська теорія Уявлюваного та Символічного.

Так, використовуючи ідеї З. Фрейда щодо рис нормативної фемінності, теорію формування гендерних моделей батьківства та материнства Ненсі Ходоров, погляди щодо сталих сексуальних установок Дороті Діннерстейн, «стадію дзеркала» Жака Лакана, роздуми Люс Іригаре про створення нефалічних моделей жіночої суб'єктивності, теорії «відразливого» Юлії Кристевой та жіночого голосу Елен Сіксу отримуємо ефективний інструментарій для деконструкції стереотипів жіночості у просторі домогосподарства та професійній діяльності, проблематизації таких культурних практик як б'ютифікація, естетична хірургія, нормативне материнство, вивчення загальних механізмів та закономірностей репрезентації фемінності у візуальній культурі.

РОЗДІЛ 2.

ГЕНДЕРНІ ВИМІРИ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ ТА ХХІ СТОЛІТТЯ

2.1. Еволюція дискурсу фемінності у рекламі.

Теоретизування феномену фемінності у дискурсі реклами є можливим за умови розгляду низки факторів, визначальних для розуміння особливостей конфігурацій жіночості у контексті реалій рекламного змістотворення.

У першу чергу, слід враховувати, що реклама, на рівні з практиками декоративно-прикладного мистецтва та індустрією моди, є змістотворчим простором формування гендерних стереотипів, що ґрунтуються не на відображенні актуальних соціокультурних тенденцій, а на конструюванні штучних міфологізованих образів, маніпулятивних за своєю природою та спрямованих на досягнення комерційних цілей. Як влучно зазначає українська дослідниця Л. М. Хавкіна, «реклама наразі є практикою міфологізації повсякдення в усіх його виявах із подальшою експлуатацією отриманих образів з прагматичною метою» [135, с.14]. У схожому ключі міркує Є. Батаєва, обґрунтовуючи, що телереклама - «це потужний фактор впливу на свідомість та підсвідомість сучасної людини, що примушує засвоювати певні стереотипні та нестереотипні стандарти соціальної поведінки, яка соціалізує її у потрібному (для суспільства споживацтва) напрямку» [8, с. 137].

Також важливо підкреслити, що реклама у певній мірі більш активно, ніж інші культурні практики, педалює, фетишизує та здійснює ескалацію непомірно акцентованого використання дискурсу фемінності, прирівнюваного до жіночого тіла. Така ситуація обумовлена тим, що гіпертрофоване використання образів фемінності, «функціональної жіночності», за Ж. Бодріаром, є наслідком ефективності «жіночої моделі» як об'єкту процесу споживання, з яким ототожнює себе жінка-реципієнт,

відшуковуючи «власну персональність у наслідуванні цих моделей» [16, с. 128].

Звертаючись до питання превалювання дискурсу фемінності у рекламі над комерційно рівнозначним йому дискурсом маскулінності, зазначимо, що причина такої невідповідності полягає як у «посилненні ієрархічної опозиції чоловічого та жіночого» [16, с. 131], так і в збереженні підпорядкованої позиції жіночого у межах патріархального порядку, якому притаманно ототожнювати жіноче із тілесністю та сексуальністю. Відтак, синкретизм фемінності та тіла експлуатується у рекламі через пафос емансипації, який функціонує на користь капіталістично-патріархального суспільства споживацтва: «Змішуючи жінку та сексуальне звільнення, їх нейтралізують через один одного. Жінка «споживається» завдяки сексуальному звільненню, сексуальне звільнення «споживається» завдяки жінці» [16, с. 179].

Однак, справедливо буде зазначити, що окрім фінансово-комерційних мотивів, рушієм використання гендерних стереотипів у рекламі є також необхідність соціонормативного контролю через представлення конвенційно прийнятних моделей поведінки для утвердження владних ієрархій у суспільстві. Як аргументує Скорик М. «[...] стереотипи сприйняття, а отже, й висвітлення жінок і чоловіків представники масмедій застосовують і несвідомо, та навіть тоді, коли вони не є визначеними політикою певного засобу масової інформації. Масмедії у цих випадках постають як інструмент соціального контролю: цю функцію вони здійснюють, впроваджуючи суспільно легітимовані цінності, норми та зразки гендерно бажаної поведінки [112, с.271]. Схожі рефлексії щодо готовності реципієнтів рекламних повідомлень засвоювати «правильні» образи та моделі поведінки, представлені рекламним дискурсом, знаходимо у Грошева І: «Більшість людей вірять у ці рекомендовані, «дисциплінуючі правила поведінки», стереотипізовані гендерні ідеали – ідеалізовані рекламою уявлення про призначення, поведінку, почуття чоловіків та жінок» [28, с. 174]; а також Кравченко О.: «Рекламодавці [...] підказують, чого чекають від вас оточуючі

у більш чи менш типовій ситуації, та якими мають бути ваші дії [...], щоб ані ви, ані ваші партнери не порушили «робочої угоди», укладеної на час взаємодії» [62, с. 119].

Комплексний аналіз гендерного змістотворення у рекламних практиках охоплює такі наукові проблеми, досліджувані вітчизняними та зарубіжними науковцями, як гендерні відмінності у досвіді сприйняття рекламних текстів (Маслова Ю. П., Лантос Дж. П., Чанг Ч.), міфотворчий потенціал реклами (Хавкіна Л., Кафтанджиев Х., Дударєва А., Корнев В. В.), механізми формування гендерних стереотипів (Белікова Ю. В., Бурейчак Т. С., Таран Л., Сидоренко Н., Шпанер Л., Лисиця Н. М., Гоффман Е., Грошев І. В., Кравченко О. І., Бившева Ю. П., Оконечнікова Л. В.).

Особливу цінність для нашого дослідження становить осмислення тих образів жіночості, що культивуються та перманентно відтворюються у рекламних текстах, так як саме виділення універсальних повторюваних моделей сприяє розумінню типових стратегій реалізації феномену фемінності у дискурсі реклами. Детально обґрунтовані приклади подібних типологізацій знаходимо у філософських, соціологічних, лінгвістичних та культурологічних рефлексіях Батаєвої Є. В., Кісь О. Р., Васьківського Ю. П., Кіци М. О., Маслової Ю. П., Жеребкіна С., Кафтанджиева Х., Ворошилової О. М., Петрова М. С., Грошева І. В., Дударєвої А. А., Котової-Олійник С. В.

Зокрема, звернімо увагу на стереотипні моделі фемінності, притаманні вітчизняному медіа-простору, які можемо трактувати як симптоми комерційно успішних маркетингових стратегій.

Так, Батаєва Є. В. виділяє наступні рекламні відео образи жіночої гендерної поведінки: «домогосподарка» (порошок для прання ACE (2010), засіб для миття посуду Fairy (2011) та «турботлива мати» (мінеральна вода «Прозора» зі Сніжаною Єгоровою (2014), Наша Ряба (2017), крем Nivea (2017), які авторка відносить до категорії стереотипних, «феміністка» (чай Grace tea (2014), антиперспірант Rexona з антибактеріальним ефектом (2016), що виступає своєрідним протиставленням першим двом моделям, а також

репрезентація жінки в якості «сексуального об'єкта». Зважаючи, що гендерні стереотипи у дискурсі реклами дослідниця вивчає у ракурсі компаративного аналізу фемінних та маскулінних візуальних репрезентацій, своєрідним проміжним варіантом між бінарними гендерними полюсами є модель «андрогіна» (засіб для миття підлоги «Mr. Proper» (2015), у якій «акцентується можливість поєднання маскулінних та фемінних показників поведінки у життєвому стилі однієї й тієї самої людини» [8, с. 142].

У дещо схожому ключі розглядаються стереотипні жіночі образи Васьківським Ю. П. та Кіцою М. О., які крім «домогосподарки», «берегині» (уособлення турботливої матері, няньки) та «жінки як сексуального об'єкта» виокремлюють такі повторювані рольові моделі як «жінка-прислуга» (смакова приправа «Мівіна» (2008), соняшникова олія Олейна (2017), прикметною особливістю якої є підлегла позиція та «другорядна роль» [22, с. 59], та «жінка-невдаха» (заспокійливий засіб «Валеріана» (2015), сухий сніданок Fitness 14 (2015), освіжувач повітря Air Wick Freshmatic (2017), для якої характерно бути «незадоволеною собою, або обговорювати з подругами свої проблеми» [22, с. 59].

Значно ширший діапазон гендерних репрезентацій пропонує Кісь О. Р, зокрема, виокремлюючи образи «щасливої домогосподарки», «турботливої матері», «жертви», «богині», «прикраси», «самої природи» та «дикої кішки», що перманентно вибудовуються вітчизняними рекламними технологіями. У випадку, якщо ототожнення жіноцтва з «богинею» (кондиціонер для білизни Lenor (Elegant Feel) (2008), піцца New York Street (2013), шоколадні цукерки «Королівський шедевр» від АВК (2015), «прикрасою», «самою природою» (фарба для волосся Londa Color Naturals (2007), мінеральна вода Моршинська (2010), гель для душу Palmolive «Чорна орхідея» (2014) та «дикою кішкою» (шоколад Корона (2010), сир Комо з горіхами (2012), прокладки Libresse (2016) ґрунтується на спільних мотивах звернення до тілесності та сексуалізації образів, то модель «жертви» характеризується наступним чином: «безпомічна і безсила, залежна від зовнішніх обставин і очікує

допомоги від інших» [56, с.225], а тому цікава своєю підкресленою пасивністю, що традиційно відтворює жіночу підпорядковану позицію у межах патріархальної бінарної опозиції «чоловіче – жіноче».

Типологія жіночих стереотипних образів, представлених у рекламних текстах, обґрунтована Масловою Ю. П. наслідуює виділення образів «берегині», «феміністки», «жертви» та «барбі» (квінтесенція жіночої сексуальної об'єктивації) в якості окремих гендерних моделей, а також робить спробу осмислення жіночого образу «ділової жінки» (Coldrex (2011), ліки для покращення розумової діяльності Фезам (2013), ліки Нурофен (2014), йогурт Activia Drink & Go (2017), «котра має певний соціальний статус, займає вагоме місце у суспільстві» [81, с. 596] та маркує спробу подолання репресивних стереотипів та пошук альтернативних моделей жіночої ідентичності.

Детально розглянувши типології жіночих репрезентацій у просторі реклами, концептуалізовані українськими дослідниками, вважаємо за потрібне звернутись до теоретичних розробок зарубіжних науковців з аналогічного питання.

Прикметно, що європейські та американські дослідження гендерних стереотипів фемінності у дискурсі реклами кардинально відрізняються від вітчизняних, головно зосереджуючись на осмисленні механізмів та технологій конструювання стереотипів, а не на їх типологізації. Такий підхід прослідковується як у класичній праці Ервінга Гоффмана «Гендерна реклама» (1976), так і у ряді більш сучасних досліджень: М. Джонс («Гендерні стереотипи у рекламі» (1991), К. Лінднер «Зображення жінок у рекламних матеріалах журналів моди та загальної тематики від 1955 до 2002 року» (2004), Ч. Чанг («Культурний вплив маскулінності / фемінності на рекламні гасла» (2006), Н. Дьорінг та С. Пьошл («Образи чоловіків та жінок у рекламі мобільних телефонів: контент-аналіз реклами засобів мобільного зв'язку у вибраних популярних журналах» (2006), М. Айзенд («Мета-аналіз гендерних ролей у рекламі» (2010), К. Діану, З. Лінхарт («Ефективність

застосування жіночої оголеності у рекламі трьох європейських країн» (2010), Й. Зотос та Е. Січла («Жіночі стереотипи у друкованій рекламі: ретроспективний аналіз» (2014).

Вірогідно, подібна методологічна розбіжність зумовлена особливостями процесів державотворення та усвідомлення національної ідентичності, які є не такими довготривалими як у випадку західноєвропейських та американського суспільств, що закономірно перейшли від осмислення гендерних моделей, характерних для визначного культурного середовища, до дослідження причин та ієрархічних структур, які зумовили формування специфічних гендерних стереотипів.

Тим не менше, деякі із європейських та американських досліджень пропонують глибинне осмислення взаємозв'язків між жіночим споживацтвом та рекламою в історичній перспективі: від виділення жіноцтва в якості особливої, комерційно привабливої аудиторії з кінця XIX століття та продукування сталих моделей фемінності до посилення впливу фемінізму на критичний перегляд шаблонних образів та врахування актуальних потреб жіночої аудиторії.

Так, М. Макдональд у праці «Від місіс Щасливиці до поцілунків з хлопцями на прощання: реконструкції фемінності у рекламі» (2004) представляє розгорнутий аналіз того, як змінювався вплив дискурсу споживацтва на формування образів жіночості, релевантних своїй культурно-історичній ситуації. Зокрема, авторка встановлює взаємозв'язок між тенденцією до продукування множинних жіночих ідентичностей у рекламній індустрії та жіночим бажанням ототожнювати себе із мінливими, багатогранними моделями фемінності: «Жінки, які сприймають себе в якості матерів, звиклих до самопожертв, але інколи позиціонують себе як шукачки насолод, що потурають своїм бажанням, є кращими споживачами, ніж ті, що відносять себе тільки до однієї з моделей» [206, с.42].

Визначаючи хронологічні межі свого наукового інтересу кінцем XIX (поява перших універсальних магазинів у Нью-Йорку та Лондоні) та

початком ХХІ століть (перегляд традиційних гендерних ролей постфеміністичною думкою), авторка висвітлює масштаб парадигмальних змін включеності жіноцтва у процес продукування та споживання рекламної продукції: від появи перших журналів «Home Chat» та «Daily Mirror», створених у 1890-х роках спеціально для жіночої аудиторії, через виділення трьох узагальнених фемінних ідентичностей («вправна домоправителька»; «матір, заглиблена у почуття провини»; «безтурботна дівчина-флеппер») у міжвоєнний період та появи «незалежної, проте жіночної» моделі ідентичності у 1970-роки до формування емансипуючих різновидів «нової жінки» на початку 1990-х років, що маркують вже не сталі образи, а, власне, стратегії їхнього формування.

Вважаємо за доцільне розглянути детальніше особливості сучасного образу «супержінки», винайденого рекламною індустрією в останнє десятиліття ХХ століття у відповідь на феміністичну критику жіночих рекламних репрезентацій, ґрунтованих на зв'язку з чоловіком та стверджуючих жіноче як антитезу до чоловічого.

По-перше, М. Макдональд визначає пафос визволення як загальну орієнтацію усієї рекламної індустрії, зверненої до жіночого споживача: «Свобода», «незалежність» та «задоволення», усі проблемні терміни політичної та культурної теорій були редуковані до опису стилю життя та споживацтва. [...] Супер м'який лак для волосся довів свою здатність захищати та фіксувати волосся своєї власниці протягом усього дня незалежно від обставин її перельотів між Хітроу та Берліном чи Римом. Стайлінговий мус від Sunsilk дозволяє жінкам «встановити контроль» та покінчити з «боротьбою» зі своїм волоссям. [...] Інтерпретація зображень бажаних об'єктів [у рекламі] виявляє заклик реалізувати свій потенціал, а не спочивати на лаврах, звернений до жінок. Чоловіки стають предметом вжитку, що може сприяти, або перешкоджати прогресу, але є не обов'язковим для володіння» [206, с.57-58]. Відповідний мотив знаходимо у рекламах таких товарів як парфуми «World» від Kenzo (2016), засоби для

догляду за волоссям Garnier Fructis (2017), туш для вій Rimmel з Карою Делевінь (2017).

Крім того, авторка описує симптоматичні трансформації, що відбуваються у рекламній риторичі «турботи», яка десятиліттями була звернена до обслуговуючих функцій жінок у межах гендерних ролей «вправної домоправительки» та «матері, заглибленої у почуття провини». Потужна феміністична критика виконання репродуктивної праці винятково жінками не тільки сприяла подоланню експлуатації жінок та перегляду природності жіночих здібностей до «догляду та турботи», але й спричинила знецінення способу життя тих жінок, для яких домогосподарство є свідомим вибором. Реакцією рекламних корпорацій стало звернення уваги до почуттів ображених жінок із новітньою філософією «турботи про себе» у дусі феміністичної філософії, яке до сьогодні перманентно відтворюється у рекламних кампаніях: «У 1986 році у рекламі маргарину Flora було зображено розважливу жінку віком 30+ на фоні свіжих квітів. Текст поверх картинки звучав наступним чином: «Звісно, я люблю легкий, ніжний смак Flora. Уся моя сім'я любить цей смак. Але у мене є краща причина, щоб їсти його. Цією причиною є я» [206, с.62]. Яскравими прикладами зазначеного підходу можуть слугувати рекламні кампанії йогурта Danissimo «Фантазія» (2009), крема для рук «Бархатные ручки» (2014), кави Jacobs Monarch Crema (2015).

Насамкінець, дослідниця звертається до сфери сексуального, що нерідко експлуатується при створенні рекламних матеріалів, зводячи жіночу сексуальність до об'єктності, якій приписують підвищену комерційну ефективність навіть при продажі товарів, не призначених для догляду за жіночим тілом: автомобілів, будівельних матеріалів, алкоголю та банківських послуг. Відтак, М. Макдональд відмічає новий, позитивний вектор презентації фемінного у дискурсі реклами, позначений поцінуванням саме жіночих фантазій, автономією жіночого бажання та посиленням суб'єктності у процесі сексуального вибору: «Історично жіночі фантазії були представлені

у рекламному дискурсі як приватні, таємничі та стримувані. Безтілесні та непізнавані ці фантазії посилюють ототожнення фемінної жінки як загадкової та нарцистичної, існуючої у світі, що робить її зручним вмістилищем чоловічих, але не жіночих мрій [...]. Жіночі фантазії бути звабленою сильним владним чоловіком (суперечливі фантазії про «згвалтування»), що побутували у 1970-х, поступилися фантазіям про жіночу відплату, включаючи сценарій схиляння чоловіка до сексу» [206, с.63] (автомобілі Toyota (2007), недільний випуск газети The Mail (2007), йогурт Oikos від Danone (2012)).

Відтак, найважливіші висновки, яких доходить М. Макдональд, та які уможлиблюють розуміння особливостей еволюції дискурсі фемінності у рекламі полягають у підкресленні важливості двостороннього впливу продуцента та реципієнта рекламного повідомлення на становлення сталих гендерних моделей жіночості. Бажання та потреби жіночої аудиторії мають беззаперечний вплив на створення рекламної продукції, релевантної своїй добі, проте навіть врахування найбільш актуальних жіночих фантазій не уникає уніфікації та стереотипізації жіночих образів, що за своєю природою є апріорі репресивними.

Всеосяжне осмислення специфіки рекламних імагінацій фемінності потребує аналізу дискурсивних механізмів продукування фемінних ідентичностей у контексті реклами, серед яких ми виділяємо три основні стратегії: сексуальної об'єктивації, асоціації з їжею та емансипації.

Однією із найбільш розповсюджених стратегій репрезентації жіночих рекламних образів є сексуальна об'єктивація, потужний механізм гендерного пригнічення, ґрунтований на позбавленні жінки суб'єктності, що легітимізує ставлення до неї як до предмету вжитку. Прикладами сексуальної об'єктивації жінок у рекламі є відео та друковані промо матеріали парфумів Ambre від Baldessarini (2007), вживаних авто BMW (2010), парфумів Christina Aguilera (2011), антиперспіранту Lynx Dry (2011), чоловічого одягу

Suitsupply (2016), значної кількості рекламних кампаній одягу American Apparel).

За визначенням історика Родулгіної І., «Сексуальна об'єктивація – це процес уречевлення жінок, зведення їх до картинки, до абстрактного образу, штучно наділеному рядом характеристик, що відповідають інтересам чоловіків. Наприклад, «усі жінки люблять секс», «усі жінки люблять сильну руку», «жінкам подобається бути звабленими», «жінкам подобається нічого не вирішувати», «усі жінки хочуть бути красунями з ідеальними пропорціями та рисами обличчя» [102]. Очевидно, що знеособлення людини, зведення її до предмету сексуального вжитку, позбавленого будь-яких характеристик окрім фізичних, речі, що дарує задоволення, є актом насилля відносно людської суб'єктності та утверджує залежність жіночого почуття самоцінності від зовнішності.

Крім того, на думку Фредріксон Б. та Робертс Т.-А., дослідниць жіночої психології, тривала об'єктивація жіночого тіла є каталізатором трудової дискримінації, сексуального насилля та знецінення жіночих здобутків [179, с. 174.] Схожих висновків доходять Грейб Ш. та Хайд Дж. Ш., засвідчуючи, що наслідком сексуальної об'єктивації жіночого тіла у медійному просторі є розвиток у дівчат та жінок таких психологічних станів як низька самооцінка, симптоми розладів харчової поведінки, депресія, відчуття сорому за своє тіло та тривога [181, с. 2841].

Для більш повного розуміння наслідків сексуальної об'єктивації для особистості, яка піддана цьому виду пригнічення, у нашому випадку для жінок, репрезентованих у рекламі, доцільно звернутись до соціально-психологічного феномену об'єктивуючого погляду, розглянутого Ж.-П. Сартром у його праці «Буття та ніщо: досвід феноменологічної онтології» (1943).

Французький філософ дає розгорнутий опис «буття, що розглядається» суб'єкта, що перебуває у площині об'єктивації Іншим і, відтак, переживає обмеження свободи, неспокій та відчуження від себе: «Насправді, якщо на

мене дивляться, я маю усвідомлення того, що являюсь об'єктом [109, с. 294] ... Об'єкт і являється тим, що не є моєю свідомістю і, відповідно, не має властивостей свідомості, оскільки єдино існуюче, яке має для мене властивості свідомості, є моя свідомість. Таким чином, я-об'єкт для мене є я, яке не являється мною, тобто не має властивостей свідомості. Такий об'єкт являється деградованою свідомістю; об'єктивація – це радикальна зміна, і навіть, якби я міг бачити себе ясно і чітко як об'єкта, те, що я буду бачити, не буде адекватним представленням того, чим я являюсь сам по собі і для себе [109, с. 295]... Інший, до того ж, конститує мене як об'єкт не для мене, але для себе. Інакше кажучи, він не слугує регулюючим чи конституюючим поняттям для знань, які я мав би про себе. Відповідно, присутність іншого не породжує «появу» мене – об'єкта; я нічого не досягаю, окрім вислизання від себе до... [109, с. 297].

Розуміння травматичних наслідків сексуальної об'єктивації для жіночої суб'єктивності відкривається нам при розгляді конкретних практик репрезентації фемінності у рекламі, серед яких однією з найвідоміших є експлуатація гіпертрофованої жіночості у пін-ап зображеннях, що виникли у ХІХ столітті та досягли піку своєї популярності у середині ХХ століття, сформувавши окрему естетику сексуалізованих жіночих зображень. Дослідники цього стилістичного напрямку Мартіньєт Ч. та Майзел Л. у своїй праці «Великий американський пін-ап» (1996) зазначають, що для пін-ап характерним є «зображення об'єкта у повний зріст із розгортанням своєї історії ситуації або історії. Жінки у пін-ап зазвичай одягнуті у наряди, що підкреслюють їхню фігуру... інколи оголеними» [207, с. 22].

Завоювавши популярність та засвідчивши свою візуальну привабливість в якості пропагандистських плакатів у період Першої та Другої світових воєн, пін-ап стиль ліг в основу комерційно успішних рекламних кампаній 1950-х років, трансформувались у надміру сексуалізовані зображення жінок, що рекламують різні види товарів (сигарети, Кока-Кола, поліроль для автівок, шоколад, крема, алкогольні

напої, авто радіо, лак для волосся та запчастини для машин). Миргородська Н.В. виділяє три типи жіночих образів, що найчастіше відтворювались авторами пін-ап зображень: 1) «пікантний гламур» («сюжети відображають розкішний спосіб життя, дорогі автомобілі, яхти, вишукані інтер'єри. Моделі начебто випадково оголюють плечі, піднімають спідницю, зображені в інтригуючі позах з томним поглядом» [85, с. 40]; 2) «сексапільна кокетка» або «радісна простачка», зображена у побутових ситуаціях; 3) «рокова красуня», чиє тіло є максимально оголеним та спокусливим.

Рекламні плакати у виконанні Білла Рендела, Едварда Рунчі, Дуейна Брайерса, Ерла Морана, Джила Елвгрена ретельно відтворюють ситуацію жіночої підлеглості, у якій зображувана є об'єктом погляду чоловіка, тим самим формуючи б'ютифікований ідеал жіночої привабливості, який не існує в реальності, проте спроможний викликати почуття невпевненості та невідповідності ідеалу у реальних жінок.

Традиція сексуалізації жіночих репрезентацій у рекламі не піддавалась особливим трансформаціям з кінця 1960-х років, ознаменуваних закінченням ери особливої популярності пін-ап зображень, на зміну яким прийшли більш реалістичні, а, відтак, і більш бажані фотосвітлини звабливих рекламних образів. Подібна стійкість та тривалість даної стратегії рекламних імагінацій фемінності пояснюється прагматичною переконаністю рекламодавців, що «секс продає» («sex sells»): «Показ плеча, декольте, верхньої частини стегна жінки (елементів еротизму та сексуального подразнення) стимулює уяву чоловіка на самостійне добудовування сцени, спровокованої рекламою, сегмента цього рекламно-гендерного дискурсивного круга, якого не вистачає, залучаючи таким чином глядача у певну гру з участю рекламованого товару. Іншими словами, жіночий образ, тіло, фігура та інше, здатне пробуджувати часто дещо збоченим способом потреби покупця, використовуються у рекламі в якості предмета сексуальної експлуатації, збуджувача потреб споживачів, каталізатора продажів товарів та послуг. Зрештою, для чоловіків

жіноче тіло у рекламі являється закликком до того, що вони мають зробити: придбати, щоб володіти» [28, с. 175].

Однак, сучасне дослідження «Чи продають секс та насилля? Мета-аналіз впливу змісту сексуальних та насильницьких медіа та рекламного контенту на пам'ять, ставлення та купівельні наміри» (2015), проведене Луллою Р. Б. та Бушманом Б. Дж., представників Американської психологічної асоціації, розвінчує міф про ефективність та комерційну доцільність застосування сексуалізованих фемінних репрезентацій у рекламних матеріалах: «Більш, ніж 50 методологічно різних досліджень останніх років засвідчують, що програми, ґрунтовані на насиллі та сексі, не забезпечують ідеальний контекст для ефективної реклами, і що рекламні стратегії у таких контекстах вимагають врахування доцільності та інтенсивності контенту, а також демографії цільової аудиторії» [205, с. 1038].

Проблема сексуальної об'єктивації жінок масовою культурою та рекламою, зокрема, знаходить відгук у практиках сучасного мистецтва, чутливого до критичної рефлексії та пошуку шляхів подолання деструктивних наслідків стереотипів у суспільстві. Доцільно буде згадати інсталяцію Трейсі Емін «Моє ліжко» (1998), канонічну для історії сучасного мистецтва, у якій авторка відстоює жіноче право на продукування власного модусу сексуальності. Зображення ліжка художниці в оточенні пустих пляшок, недопалків, зім'ятих простирادل та брудної білизни репрезентує вибір художницею власного сексуального сценарію, у якому вона виступає активним суб'єктом, а не пасивним об'єктом, тим самим вступаючи у конфронтацію з патріархальними стереотипами фемінності.

Серія живописних автопортретів Джоан Семмел «З камерою» (2001–2006) також є унаочненням спроб жінки середнього віку легітимізувати власну сексуальність та повернути контроль над своїм тілом через ствердження в якості спостерігача самої себе. У всіх творах зазначеної серії авторка зображує себе оголеною у процесі знімання селфі перед дзеркалом, виступаючи таким чином проти знецінення тіла та комплексу моди на красу

та молодість. Процес розгляду себе в об'єктив фотоапарату є нічим іншим, як спробою повернення власної суб'єктивності та отримання знання про себе через усунення диктатури погляду стороннього, за Ж.-П. Сартром.

Розуміння особливостей реалізації концепту фемінності у рекламних матеріалах вимагає звернення до сфери харчового споживання, тобто закупівлі продуктів, приготування та поїдання страв. Зв'язок між фемінністю та поїданням може здатись неочевидним, проте, слід пам'ятати, що саме у практиці харчування репрезентуються найбільш сталі гендерні стереотипи: жінка – куховарить, чоловік – споживає. Аренд П. звертає увагу, що «Попри очевидність того, що дедалі більша кількість чоловіків готує їжу, рекламодавці харчових продуктів ігнорують цей факт та зображують процес куховарства як винятково жіночу практику» [146, с. 71].

Жіночі зображення у рекламі їжі підпорядковуються декільком принципам, спрямованими на формування стереотипів з ототожнення жіноцтва із приватною сферою та заохочення споживачок рекламного повідомлення наслідувати таку гендерну роль. Паркін К., відома американська дослідниця культурної історії реклами, сформулювала шість ідей, які експлуатуються творцями реклами для створення стійкої асоціації куховарства в якості фемінної діяльності.

Так, основна думка, до якої апелюють рекламні ролики харчових продуктів, полягає у ледь не магічних властивостях страв свідчити про любов жінки до її сім'ї: «Рекламодавці постійно вживають вислів «їжа – це любов» для того, щоб освятити зв'язок між жінками та продуктами харчування та наголосити на ідеї, що саме жінки повинні готувати їжу для своїх родин» [220, с. 8] (макарони Чумак (2012), мережа закладів швидкого харчування KFC (2015), курячі напівфабрикати Наша Ряба (2016).

По-друге, використання жіночих образів у рекламі продуктів свідчить про звернення до жіночих почуттів невпевненості та провини, які стимулюють продажі напівфабрикатів, продуктів швидкого приготування,

що мають винагороджувати жінок появою вільного часу та підвищенням рівню комфортності куховарства (йогурт Organic Breakfast (2016)).

Крім того, рекламодавці наділяють жінку символічною владою підвищення соціального статусу своєї сім'ї через придбання продуктів та приготування страв, що асоціюються із національною ідентичністю родини, а також споживання харчів, які маркуються як приналежні до вищих соціальних класів: «Рекламодавці провадять думку, що робота чоловіків визначає сімейний дохід, але саме діяльність жінок у супермаркетах та на кухні впливає на сімейний статус» [220, с. 9] (чай Lipton Discovery Collection (2015), спеції Shan Foods (2017), магазин продуктів Crave More (2017)).

Ще одна особливість рекламних репрезентацій фемінності, яку визначає авторка, полягає у протиставленні владної позиції чоловіка догідливій фігурі жінки, яка зосереджена на обслуговуванні свого партнера та задоволенні його потреб (сир Весела Корівка (2017)).

П'ята стратегія, до якої вдаються рекламодавці, формуючи фемінний стереотип куховарства, спрямована на наданні жінці виняткової відповідальності за здоров'я її сім'ї. Утілюється такий підхід шляхом «залучення наукових та псевдонаукових досліджень про вплив складу харчових продуктів (клітковина, калорії, вітаміни і т.д.) на погіршення здоров'я. Рекламодавці запевняють, що споживання певної їжі може вилікувати чи запобігти різним хворобам, включаючи закреп, високий тиск та рак» [220, с. 9] (фритюрниця Tefal ActiFry (2012)).

Насамкінець, розповсюдженням є переконування рекламної аудиторії, що відповідальність за здоров'я, зовнішній вигляд та загальне самопочуття дитини покладається на її матір, яка має дбати як про здорове харчування своєї дитини, так і про догодження її смаковим уподобанням (сир «Дитячий» від Клуб Сиру (2013), дитяче харчування Milupa (2013), бісквіт Барні (2015)).

Розглянуті нами підходи до розгляду феномену фемінності у рекламі їжі попри свій обмежуючий характер, ґрунтуються на суб'єктності жінки як героїні та споживачки рекламного повідомлення. Протилежний вектор

осмислення конфігурацій жіночості у дискурсі реклами полягає в осмисленні об'єктивуючих практик зображення жінки у сфері харчового споживання.

Важливо зазначити, що технології ідентичності, імагінативної ідентифікації реклами є досить простими, орієнтованими на органічні потреби, тобто є своєрідним комплексом «причащання» до імагінативного абсолюту, що визначається як «психологія поїдання» образу, за К. Сальніковою: «Це всезагальна спонукальна настанова реклами. Першим збуджуючим вектором є мотив поїдання. У рекламних сюжетах це, природньо, найулюбленішою темою є їжа, споживання продукції нібито без залишку, в чистому вигляді, в прямому сенсі, тобто її поглинання» [108, с. 17].

Так, образ курча у рекламному ролику танцює спочатку з пір'ям, потім оголеним, потім у вигляді виготовленої котлети. Головне, що імпліцитно презентується жіноче тіло: частинами, або цілком, як еротичні та спокушаючі до символічного поїдання-причащання, груди, сідниці, стегна жінки-курки, жінки-птиці Сірін, Алконост, жінки як одвічної насолоди. Подібні інтенції прослідковуються у більшості рекламних кампаній бургерів Carl's J'r, чіпсів Doritos, промоції бургерів Burger King (2009). Отже, цей гаптичний код всезагального рекламного поїдання є причащенням до спокусливої матерії єднання із традиційним втіленням фемінності. Поглинання є елементами ідентичності, ідентифікації акторів рекламного дискурсу.

«Поїдання образу» здійснюється не тільки через пряме ототожнення конфігурацій жіночості із продуктами харчування. Окремою стратегією рекламних репрезентацій є «прагнення відвести далеко вбік від прямого зображення предмета пропозиції, від прямої фіксації його призначення та переваг» [107, с. 403]. Приклад, який наводить К. Сальнікова для ілюстрації цієї тези, є хрестоматійним за своєю структурою: на вивісці суші-бара зображено спокусливу русалку та мужнього рибака, які експліцитно репрезентують ситуацію еротичного зваблення та потенціальних

романтичних пригод, але не візуалізують напряду ті страви, що подаються у закладі: «У контексті такої гри поняття голоду, процес дегустації та поїдання втрачають свій прямий фізіо-гастрономічний смисл, трансформуючись у більш опосередковані поняття тамованого та негасимого бажання, сексуального володіння, що вимагає періодичного відновлення» [107, с. 403].

Звернення до психоаналітичної теорії відкриває перед нами ще один вимір розуміння реалізацій фемінності у рекламному дискурсі харчових продуктів, що полягає у використанні концепта материнської фігури: «Для багатьох людей зв'язок між їжею та любов'ю концентрується на матері, яка, як правило, є найбільш важливою особою у світі немовля, здатною давати, або не давати усе те, що підтримує та живить малюка» [225, с. 11].

Зокрема, психоаналітичні погляди З. Фрейда дають нам змогу тлумачити мотив поїдання у рекламних репрезентаціях фемінності як відгомін сексуальних потягів, що виникають від час проходження дитиною оральної, або ж канібальної, стадії психосексуального розвитку: «[У цей період] сексуальна діяльність ще не відокремлена тут від прийняття їжі, протиріччя у межах цих потягів ще не диференційовані. Об'єкт однієї діяльності являється одночасно і об'єктом іншої, сексуальна мета складається з поглинання об'єкта, прообразу того, що пізніше як ототожнення буде грати таку значну психічну роль» [131, с. 267]. Відтак, популярність та ефективність рекламних ототожнень жіночих образів із їжею можуть бути інтерпретовані як відображення фундаментального мотиву прагнення до отримання задоволення від тамування харчового та сексуального апетитів.

Дещо інакші виміри зв'язку їжі та материнського відкриваються при використанні психоаналітичної методології Ю. Кристевой, чий концепт «хори» (довербальний етап психосексуального розвитку) позначає нероздільність дитячого суб'єкта із фігурою матері, функціонуючи як материнський простір годування дитини, в якому перебуває суб'єкт до того як увійти до символічного ладу. Як зазначає Бронштейн К., «Кристева розглядає материнське тіло передусім як джерело переживання звуку, голосу,

ритму для немовля» [19, с. 37], але також, на думку болгарської філософині, материнське тіло через постачання їжі дитині опосередковано запускає механізм набуття суб'єктності дитиною, яка починає усвідомлювати через ставлення до материнських грудей як до Іншого [217, с. 69]. Таким чином, успіх реклами харчових продуктів, презентованих через фемінні образи може інтерпретуватись як обіцянка повернення до фігури матері, втраченої при переході символічного ладу.

Можемо дійти висновку, що категорія фемінності, репрезентована у рекламі у вигляді «смачних» продуктів та «смачних» сексуальних алюзій, стає тим об'єктом споживання, що ґрунтується на отриманні насолоди від змішування таких глибинних почуттів як їжа, секс та материнство, що апелюють до базових, першопочаткових потреб людини.

Існування у ситуації перманентної об'єктифікації рекламним дискурсом незмінно підштовхує жінок до пошуків альтернативних способів звільнення від репресивних рекламних практик навіть у той час, коли феміністична критика патріархального порядку ще не є достатньо популяризованою, щоб спровокувати масштабне переосмислення усіх стратегій рекламного дискурсу. Так, у 1960-х роках однією з таких практик емпauerменту для американських жінок було споживання, що дарувало почуття задоволення від завершеної справи, виконання складного завдання та вирішення непростієї проблеми. Як зазначає Бетті Фрідан, рекламна продукція «давала їм [жінкам] можливість поєднувати непоєднуване – економити час, робити життя більш комфортним, покінчити з брудом та безладом, використовувати механічних помічників, але при цьому не дозволяти їм забувати відчуття особистого досягнення та гордості за чітко налагоджене домашнє господарство, яке виникає, коли ви «робите це самі» [133, с.152-153].

Інший вимір жіночої суб'єктності у світі об'єктивованої фемінності рекламного дискурсу описує Дженіс Уіншип, звертаючись до емансипуючого потенціалу та візуальної насолоди від споглядання гламурних зображень

жіночих журналів, які традиційно створюються жінками для жінок з проблем, які їх хвилюють і на які вони прагнуть знайти відповідь. Крім того, формуючи естетично привабливий простір мрій та фантазій, реклама функціонує у межах примусового дискурсу «жіночої роботи» (догляд за красою, приготування їжі, декорування житла), пропонуючи легко доступну компенсацію: «Рекламні картинки визнають реальність цих робіт і водночас дозволяють читачці уникнути їх. У буденному житті жінка може досягти стану задоволення, лише виконавши ці завдання, а в журналі картинка пропонує тимчасовий замітник, а також нібито легкий, нерідко приємний спосіб досягти цих цілей» [235, с. 56-7].

Спостереження за світом рекламних технологій в останні роки дає змогу зауважити поступову зміну вектора у тенденціях репрезентації фемінних образів. Великі корпорації швидше за локальні компанії усвідомили комерційну неефективність репресивних маркетингових стратегій представлення жіночих образів для споживацького ринку, на якому майже половина потенційних споживачів є жінками. Зокрема, існують такі цікаві кейси рекламних кампаній, що використовували надміру сексуалізовані тіла, проте зазнали невдачі: 1) реклама одягу Calvin Klein, яка викликала обвинувачення у пропаганді дитячої порнографії у 1995 та 1999 роках; 2) реклама чоловічих парфумів «For Men» від Тома Форда, яка у 2007 році складалась із серії фотографій оголених найінтимніших частин жіночого тіла, ледь прикритих пляшечкою парфумів, була заборонена в Італії та спровокувала хвилю обурення у медіа; 3) у 2009 році не був допущений до трансляції відео ролик некомерційної організації «Люди за етичне ставлення до тварин», у якому жінки у спідній білизні переконували, що «вегетаріанці мають кращий секс»; 4) реклама «найтоншого смартфона у світі» Kazam у 2015 році була представлена у вигляді відео ролику із напівоголеною дівчиною, яка мандрує своїм будинком, за що отримала заборону від британського рекламного регулятора за сексуальну об'єктивацію жінки та непов'язаність змісту ролика із рекламованим продуктом.

У свою чергу, поява таких рекламних кампаній як «Ескізи справжньої краси» (2013), «Краса – це твій вибір» (2015) та «Самооцінка» (2016) від засобів для догляду за тілом Dove, а також кампаній «Я тільки краще» (2016) та «З чого зроблені наші дівчата» (2017) від спортивного одягу та взуття Nike свідчить про поступове зростання розуміння важливості гендерної рівності та недопустимість експлуатації конфігурацій фемінності у комерційних цілях. Відтак, можемо прогнозувати подальший розвиток емансипуючих репрезентацій фемінності у рекламному дискурсі.

2.2. Гендерний простір декоративно-прикладного мистецтва.

Іншою стороною присутності жіночої роботи в історії мистецтва, про яку ми не говорили раніше, можна назвати давню дискусію «Art versus Craft», яка сягає часів Відродження та остаточно завершилась у Новий час, утвердивши «ділення мистецтв на «вищі» та «нижчі», закріплюючи зверхньо-зневажливе ставлення щодо останніх» [48, с.86].

Мова йде про дискримінацію декоративно-прикладних творів, зокрема жіночого рукоділля, у жорсткій класифікації видів мистецтв відповідно до морфологічного принципу ділення мистецтв та класового поділу: «Розрізнення художніх форм у ієрархії мистецтв та ремесел зазвичай спирається на класовий фактор у межах економічної та соціальної систем, протиставляючи художника (artist) реміснику (artisan). Витончені мистецтва – живопис та скульптура – вважаються відповідними сферами для привілейованих класів, у той час як прикладне мистецтво - виготовлення меблів, срібних виробів – пов'язуються з робочим класом» [219, с. 5].

Очевидно, що наслідком такого розмежування є практично повне обмеження доступу жінок до світу мистецтва, адже, зважаючи на численні інтелектуальні та інституціональні перепони на шляху до професійної художньої діяльності, про які ми згадували у першому підрозділі нашого

дослідження, декоративно-прикладне мистецтво століттями лишалось єдиним відносно вільним способом творчої самореалізації жіноцтва.

Цікаво, що батько психоаналітичні рефлексії Зигмунда Фрейда щодо природи категорії фемінності, також торкається практик рукоділля, обґрунтовуючи їхній есенціалістський характер: «Ми не претендуємо цими твердженнями на остаточну істину; крім того, не завжди легко відокремити, що можна приписати впливу сексуальної функції, від того, а що – соціальному впливу...Вважається, що жінки зробили менший внесок у відкриття та винаходи історії культури, але, можливо, саме вони відкрили один вид техніки – техніку плетіння та ткацтва. Якщо це так, то спробуємо відгадати несвідомий мотив цього досягнення. Сама природа наче дає приклад такому наслідуванню, змушуючи геніталії із настанням статевої зрілості обростати волоссями, що їх приховує. Крок, який потрібно було зробити наступним, полягав у тому, щоб зкріпити волокна, які виступали зі шкіри та були зплутаними, одне з одним» [130, с.383].

Тим не менше, вважаємо за доцільне виокремити дві важливі риси, притаманні жіночим практикам ужиткового мистецтва, які характеризують їх саме як тілесний досвід фемінності.

Зокрема, прикметним є знецінення власних здобутків самими майстринями: «Навіть відомі малярки, розписуючи хати родичам та сусідам не сприймали це як спосіб заробітку» [53, с.14]; «[...] жінки у вісімнадцятому та дев'ятнадцятому столітті часто мали амбівалентне відчуття та були невпевнені щодо своєї ролі як творчинь мистецтва. Деякі жінки називали мистецтвом те, що виконувалось чоловіками, у той час як свої власні творчі здобутки будь то живопис, малюнки, чи вишивка, вони відносили до аматорського ремесла» [196, с. 15]. Очевидно, що в такому контексті акт творчості та фінальний витвір неодмінно супроводжуються почуттям меншовартості, сумнівами у своєму потенціалі, уміннях, які переживає жінка, усвідомлюючи, що у межах існуючої андроцентричної культури її

художні досягнення ніколи не будуть у повній мірі визнані та оцінені так, як би вони належали чоловіку.

Другий важливий момент фізичного досвіду декоративно-прикладного мистецтва, на який ми хочемо звернути увагу, - це прищеплення дівчатам та жінкам таких навичок нормативної фемінності як уважність, добропристойність, терплячість та старанність шляхом багатогодинних вправлянь у рукоділлі. «Більше того, зважаючи, що [у вісімнадцятому столітті] вишивання тісно асоціювалось із такими якостями фемінності як слухняність, покірність, любов до дому та життя сповнене дозвілля, а не роботи, відповідно і сама вишивальниця вважалась гідною кандидаткою у дружини та матері» [219, с. 11]. «Як об'єкти, взірці вишивки часто прекрасні і ми справедливо захоплюємось підбором кольорів, текстурі, виконанням стібків та виразністю мотивів, але також вони репрезентують жіноче дитинство, структуроване навколо набуття нормативних характеристик фемінності. Терплячості, покірності, турботі про інших, слухняності та скромності навчалися як приділяючи увагу технічним екзерсисам, так і через слова благочестивих, самовідданих віршів та молитов, які зображувались на вишивках» [217, с. 66].

Цікаво, що незважаючи на дискримінацію декоративно-прикладного мистецтва у дискурсі «високого» мистецтва та зневажливе ставлення до подібної творчої самореалізації жіноцтва, образ жінки-майстрині є розповсюдженим мотивом живописних творів художників-чоловіків. Зокрема, варто згадати такі картини як «Мереживниця» (1664) Яна Вермеєра, «Портрет жінки, яка шиє» (1746) Шарля-Антуана Куапеля, «Мадам де Помпадур» (1763) Франсуа-Юбера Друе, «Міс Мері Лінвуд за вишиванням» (1800) Джона Хоппнера, «Вишитий купідон» (кін. XVIII - поч. XIX ст.) Жана-Батіста Малле, «Еффі з наперстянками у волоссі» (1853) Джона Еверетт Мілле, «Закоханий лев» (1858) Абрахама Соломона, «Вишивальниця чи Метт Гоген» (1878) Поля Гогена, «Закохані» (1888) Маркуса Стоуна, «Вишивальниця» (1929) Айзека Сойера.

Попри майже повну відсутність надії на професійне визнання художніх здобутків майстринь, як представниць аристократії, для яких рукоділля було невід'ємною складовою освіти та обов'язковими навичками, так і простих селянок, для яких «Феномен трасмісії жіночої художньої традиції слід розглядати як один із аспектів комунікативної поведінки жіноцтва» [53, с.14], деякими художницям-аматоркам все ж вдалось залишити свої ім'я в історії «мистецтва за закритими дверима». До прикладу назвімо Елізабет Редкліф (XVIII ст.), служницю британської аристократичної сім'ї Йорків, знану своїми витонченими макетами архітектурних пам'яток, малюнками, шовковими вишивками, витинанками; Анну Марію Гартуейт (XVIII ст.), всесвітньо відому британську дизайнеру текстилю; Розу Бертен (XVIII ст.), модистку французької королеви Марії-Антуанетти; Гертруду Джекїлл (XIX ст.), професійну садово-паркову дизайнеру; Карін Ларссон (XX ст.), одну із засновниць скандинавського інтер'єрного стилю; а також Катерину Білокур та Марію Приймаченко (XX ст.), представниць українського «наївного мистецтва».

Звернення до традиції декоративно-прикладного мистецтва як до простору, що потребує критичного осмислення є характерним для дискурсу світового художнього процесу та українського, зокрема. Прикметно, що саме художниці як представниці підпорядкованої групи у системі мистецтва звертаються до виразних можливостей рукоділля та його інтерпретацій.

Можемо виділити дві тенденції, що переважають у цих спробах побудови діалогу між актуальним мистецтвом та маргіналізованим декоративним: критичне осмислення естетичної змістовності мотивів та технік ужиткового мистецтва, а також використання мисткинями художньої виразності рукоділля як інструменту відстоювання права на ствердження власної сексуальності.

Наочними прикладами для ілюстрування ідейного спрямування першої тенденції можемо вважати твори таких авторок як Валерія Фокіна, Белла Логачова, Тетяна Малиновська, Ліза Лу, Деббі Сміт та Ізійана Сухаїмі.

Так, Валерія Фокіна та Белла Логачова успішно формулюють свої гостро соціальні художні висловлювання у техніці вишивання: Фокіна зображує портрети безпритульних жінок на диванних подушках («Світлана» (2015), «Незнайомка» (2013), «Роза» (2013), а Логачова розробляє Новий Український Орнамент (НУО) для створення сюжетів на тему антитерористичної операції на сході України – «ДНР» (2015). Обидві мисткині, цілком у дусі феноменологічно-екзистенційної парадигми, яка зосереджується на тілесному досвіді переживання складних життєвих ситуацій, власноруч виконують технічно складні вишиті роботи, повністю занурюючись у кропітку ручну працю, стібок за стібком переживаючи проблеми, що гостро їх хвилюють. Крім того, самостійне виконання художницями своїх творів стає «зверненням до тієї самої медитативності та смиренності, обіцяних патріархальною культурою майстриням минулих поколінь» [21].

У свою чергу, великогабаритні скульптури Лізи Лу («Американський ідол» (2010), «Кольорове поле» (2013), «Полотно» (2014), сплетені вручну з бісеру, виконуються не тільки самою авторкою, а й її численними помічницями із Південно-Африканської Республіки, що надає творам яскраво вираженого феміністичного меседжу: підтримка жіноцтвом одна одної та можливість повноцінного заробітку завдяки своїй рукодільній праці. Крім того, після глибшого знайомства із зулуськими жінками, корінного етносу ПАР, однією з цілей Лізи Лу стало прагнення продемонструвати майстриням як їхні творчі здобутки можуть набувати світового резонансу та транслювати загальнокультурні смисли [Lou L.].

Іншого вектору набувають роботи «Tribute. Традиційне рішення» (2015) та «Tribute. Together» (2015) Тетяни Малиновської, які являються живописними варіаціями на тему конкретних взірців вишивки, придбаних художницею на блошиному ринку. Відтак, данина роботам невідомих майстринь перетворилась на «святкування свободи у виборі медіумів для реалізації творчих прагнень» [21].

Протилежне взаємовідношення між живописом та технікою вишивання встановлює художниця Деббі Сміт, для якої голка та нитка є такими ж інструментами малювання як і олівець з папером, а вишивка є засобом художньої виразності. Саме за допомогою цієї техніки художниця створює графічні зображення («Пташка на гілці», «Гойдалка», «Мапа світу», «Гед», «Залишений багаж»), що складаються з лінійних структур, тіней, архітектурних форм, кутів та перспективи. На думку авторки, «малювання таким методом передає її творам рухомої природи самого творчого процесу, практично залишаючи відбитки її розумової діяльності, схоплені у сюжеті» [226].

Ще одним способом дослідження зв'язків між різними типами дискурсів: традиційною та популярною культурою, є роботи Ізійана Сухаїмі, яка створює малюнки олівцем та аквареллю, доповнені вишитими фрагментами. Такі твори як «Ткацькі верстати у наших кістках» (2012), «Друзі, які зігрівають» (2012), «Я пам'ятаю такий повільний час» (2015), «В очікуванні північно-західних вітрів» (2015) візуалізують відмінності та шукають точки перетину між традиційним ремеслом вишивання, що вимагає значних часових витрат, та автоматизованим продукуванням приємних оку зображень, приналежних популярній культурі.

Візуальним матеріалом для розкриття концепції другої тенденції ми обрали твори Марії Шубіної, Аліни Копиці, Кейт Джаст та Інге Якобсен. У полі інтересу зазначених художниць перебувають такі контroversійні питання сучасної культури як свобода сексуального самовираження, пошук власної ідентичності, соціальні табу, еротичність, об'єктність та суб'єктність в історичних вимірах сексуальності.

Наприклад, у своєму проєкті «Sexy Dolls» (2012) Копиця представляє різні моделі жіночої сексуальної поведінки, втілені у текстильних ляльках, виконаних зі спідньої білизни авторки. Кожна з героїнь має неординарне ім'я, гідне героїні еротичного роману: Моніка, Анна, Еротоманка, Хлоя, Марія, Меднес, Джері, Жюстін та Доріс, а тому втілює певний тип

еротичного темпераменту, що перебуває на межі нормативної та девіантної сексуальностей, соціально прийнятної моделі поведінки із атиповою. У свою чергу, текстильні колажі художниці апелюють до тем сексуального насилля («Сексуальний харасмент 1» (2013) «Б'є, значить, любить» (2012), фетишизму («Відтінки сірого» (2013), «Пограй зі мною» (2012), «Послух» (2012), свобода сексуальної поведінки («Фрагменти рук коханців» (2009), «Жінки у чоловічих піжамах після ночі кохання» (2010), «Встав 1» (2014), «У кущах» (2014).

Схожого вектору концептуалізації сексуальності є проект «Artefucks» (2009 – 2016) Маши Шубіної, у якому мисткиня акцентує увагу на культурному сюжеті Камасутри та її сучасних вульгаризованих інтерпретаціях. Звертаючись до традиції жіночої об'єктності у мистецтві, художниця підкреслює об'єктний статус жінки як в історії мистецтва, так і в сексуальній культурі людства. Важливим є також те, що вишивки на одязі виконані не самою авторкою, а невідомими індійськими майстринями, що підкреслює активну позицію художниці у цьому процесі на противагу пасивному положенню вишивальниць, які лишаяються поза кадром та поза увагою.

Звернення до питання пошуку власної ідентичності та деконструкції соціальних очікувань якнайкраще характеризують об'ємні плетені спицями скульптури Кейт Джаст. Зокрема, такі твори як «Рай» (2006) та «Скинь цю шкіру» (2008) унаочнюють рефлексії мисткині щодо стереотипних уявлень про жінку, притаманні їй риси характеру, поведінки та життєві сценарії. Здається, що героїня роботи «Рай», майже по коліна занурена у землю галявини перед домом, подібно до Персефони сходить до підземного царства, тікаючи від приміської конформності. У свою чергу, героїня твору «Скинь цю шкіру» апелює до біблійного міфу про гріхопадіння перших людей, втілюючи у собі симбіоз жінки та змії та, таким чином, розповідаючи про стійке ототожнення жіноцтва із темним, гріховним началом, характерним для західної філософської традиції.

Окрему увагу слід приділити Доробку Інге Якобсен, яка створює вишивку за мотивами, або поверх ілюстрацій з модних журналів, переосмислюючи феномен фотографії як об'єкта, що об'єктивує жінок, зображених на ній. Техніка вишивання, у свою чергу, допомагає зазирнути всередину, побачити зворотній бік цього процесу, так як саме вишивка є тим видом мистецтва, у якому майстерність автора оцінюється за зворотною стороною твору.

2.3. Формотворчі інтенції жіночості у дискурсі моди та історії жіночого костюму.

Мода як культурна практика – це достатньо глибинний, архаїчний тип культуротворення. У модному просторі існує багато спонук та інтенцій, ключовими з яких ми вважаємо продукування культурних взірців, соціальних норм для наслідування, що органічно доповнюються не примусовим, вільно вираженим прагненням споживачів продукції модної індустрії застосовувати можливості модного інструментарію для презентації власної індивідуальності.

Соціальна регуляція та контроль є першочерговими функціями модної індустрії, яка століттями забезпечує суспільство маркерами для визначення статі та професії, вікового, економічного та класового статусів, світогляду та навіть настрою індивіда. На нашу думку, мода є однією з дисциплінарних практик, за визначеннями Мішелем Фуко, мета яких полягає у нагородженні реципієнта атрибутами тієї знакової системи, до якої він належить, або прагне належати.

Історія костюму багато ілюстрована прикладами функціональної регламентації, серед яких назвімо такі випадки яскравого маркування статусу людини її одягом: дозвіл вбиратись у тогу винятково римським громадянам; заборона використання хутра горностає усіма прошарками суспільства, окрім королівської родини, ініційоване англійським королем Едуардом III у XIV

столітті [176]; специфічне оздоблення костюмів європейських середньовічних проституток у XIV- XV століттях (чорно-біла шляпа для страсбургських, червоний бант на рукаві для безансонських, вуаль з зеленою смугою шириною у два пальці для аугсбургських [13]; а також розповсюдження використання дерев'яних клопів винятково серед незаможних верств голландського суспільства.

Сьогодні одяг продовжує бути частиною суспільного порядку, забезпечуючи індивіда відчуттям безпечної конформності та відповідності соціальним очікуванням, що особливо чітко простежується у побутуванні дресс-кодів для більшості життєвих ситуацій та заходів різного ступеню догматичності, не дотримання яких породжує відчуття сорому за порушення загальноприйнятих стандартів.

Значно більший рівень соціального тиску від порушення встановлених норм відводиться у сучасному суспільстві представницям жіночої статі, для яких вимоги щодо «нормального» та «відповідного» одягу є особливо нечіткими та розмитими. Зокрема, межі між одягом впевненої у собі жінки, яка любить та пишається своїм тілом, та костюмом розпусної звабниці, що «свідомо провокує чоловіків до сексуального насилля», або різниця між вбранням успішної, емансипованої жінки, у чиєму гардеробі переважають «маскулінні» предмети одягу на кшталт чоловічих сорочок та брюк, та жінки, чий образ визначають як «синю панчошу» є химерно розпливчастими та залежать винятково від нагальних потреб громадської думки до засудження або підтримки вибору конкретного індивіда.

Влучне пояснення причин існування гендерної асиметрії у просторі моди знаходимо у доробку австралійської науковиці Робін Купер: «До початку XIX століття чоловіки та жінки однакової мірі сліdkували за модними віяннями. Проте, у XIX столітті, мода та фемінність суттєво, але не остаточно витіснили чоловіків з цієї сфери. «Не остаточно», так як чоловічий костюм не міг існувати поза модою, хоча його трансформації відбувались повільніше і не були такими різючими. Сьогодні, зважаючи, що зовнішність

відіграє таку важливу роль у житті людини, чоловіки більш залучені до моди, але все ще не на тому рівні, що й жінки. Мода – це не просто прерогатива жінок, мода є жінкою, це – вона, а не він» [162, с. 166].

Крім того, ретельне дослідження історії жіночого одягу неодмінно висвітлює специфічні методи прищеплення нормативної фемінності жіночим об'єктивованим тілам патріархальним владним порядком. У своїй праці «Непряма мова та голоси мовчання» М. Мерло-Понті звертає увагу на вплив взуття на підборах на формування відмінностей між жіночим та чоловічим тілесними досвідами: «Жінка, що проходить повз [...] це особлива манера бути плоттю, яка простежується в її ході, чи навіть тиску підборів на землю [...], що є доволі помітною варіацією норми ходи, зовнішнього вигляду, торкання, говоріння, яких я усвідомлюю завдяки моєму тілу» [210, с.255].

Розглянемо детальніше окремі приклади з історії жіночого костюму, метою яких було створення фізичного дискомфорту для жіночого тіла та виховування поведінкових схильностей до втілення таких якостей нормативної фемінності як звабливість, пасивність та обмеженість фізичної рухливості.

Зокрема, до початку ХХ століття символом підкореного становища жінки у суспільстві був костюм з довгими спідницями та шлейфами, з корсетом, криноліном або турнюром, що не давав можливостей для активного руху та логічно протиставлявся зручному, раціональному чоловічому одягу, відповідному для енергійного способу життя. Дарья Єрмілова зазначає: «[...] феміністки запропонували, у першу чергу, реформувати жіночий костюм. Для цього було необхідно запозичити з чоловічого костюму, передусім, штани, а також практичні матеріали. Першою у ХІХ столітті почала носити чоловічий костюм французька письменниця Жорж Санд. Американка Амелія Блумер із штат Огайо у 1881 році запропонувала замінити сукню із довгим криноліном і корсетом на сукню зі спідницею довжиною до колін, яку необхідно було носити разом з довгими панталонами» [34, с.21]. Схожі ідеї знаходимо у Джоан Ентвісл, яка

зауважує, що «на думку багатьох феміністок, корсет є предметом одягу, що дисциплінує жіноче тіло та робить його «слухняним», покірним, «вишуканою рабинєю» [175, с. 41].

Не менш дискомфортним, але набагато більш небезпечним можемо вважати тандем амазонки, жіночого костюму для їзди верхи, невід'ємною частиною якого був корсет та довга спідниця, та жіночого сідла, у якому ноги вершниці знаходяться з лівої сторони коня, а не охоплюють його з обох боків. Такий суворо регламентований спосіб жіночого пересування верхи був започаткований принцесою Анною Богемською у 1382 році під час її подорожі Європою до нареченого Річарда II, маючи на меті збереження цноти майбутньої королеви, і проіснував до 1930-х років, виправдовуючи свою життєздатність турботою про здоров'я жінок та їхню моральність [191].

Прикметно, що амазонка, як єдино прийнятний костюм для наїзниці, покликаний був підкреслити її жіночність, струнку фігуру та привабливість, а не зробити пересування зручним та безпечним, що нерідко призводило до травмування вершниці: «ярди спадаючої тканини могли стати реальною загрозою для наїзниці. Її спідниця могла заплутатись між її ногами, або зачепитися за луку сідла під час її падіння, через що кінь на великій швидкості тягнув вершницю по землі та навіть міг розтоптати» [166, с.185].

Феміністичний рух та емансипація початку ХХ століття створили передумови для розкріпачення жіночого тіла від лещат патріархального костюму, покликаного відтворювати суголосний часу образ фемінності, та появи нової концепції одягу, відповідного способу життя «нової жінки». Проте подальший ретроспективний аналіз дискурсу моди ХХ століття демонструє перманентне протистояння тенденцій звільнення та коригування фігури жінки через одяг. Так, паризький модельєр Поль Пуаре, звільнивши жіноцтво у 1906-1907 рр. від тиску корсету, створив перший прототип спідниці-олівця, що до сьогодні вважається найбільш жіночним та сексуальним предметом жіночого гардеробу, «він «зв'язав» її [жінки] ноги спідницями, що «кульгають», які з'явилися у 1910 р. Це були вузькі прями

або звужені до низу спідниці, ходити у яких можна було тільки маленькими кроками, так як розрізи не допускались» [34, с. 32].

Ідеологічним послідовником П. Пуаре можемо вважати Крістіана Діора, який не тільки увів до широкий вжитку спідницю-олівець, але й винайшов силует «ню лук», що став квінтесенцією жіночності, втраченої маскулінізованою та функціональною модою першої половини ХХ століття. Образ жінки, розроблений К. Діором, ґрунтується на таких якостях як тендітність, ніжність, загадковість, що доповнюються сексуальністю, окресленою пишним бюстом, надзвичайно вузькою талією та округлими стегнами. Змальований силует досягається використанням корсету, бюстгальтеру, гетьєру (пояс для стягування талії) та поясу для панчів, що підганяють жіноче тіло під необхідні об'єми та форми. «У моделі Діора вшивалися підкладки на стегна та жорсткі нижні спідниці, пластинки китового вуса та прокладки у чашечки. Клієнтки Діора погоджували на такі добровільні тортури, так як ці сукні створювались для того, щоб прикрасити жінку» [34, с. 107].

Однак, популярність винайденого К. Діором образу тривала відносно недовго, втрачаючи прихильність споживачок не тільки незручністю та дорожнечою нарядів у стилі «ню лук», але й своєю ідеологічною програмою, що передбачала винятково декоративне існування для жінки у відведених для неї ролях дружини та матері, проти обмежень яких активно виступили представниці другої хвилі фемінізму.

Наступною віховою подією для трансформацій жіночості у модному дискурсі ХХ століття стала акція протесту американських феміністок 1968-го року під час проведення конкурсу Міс Америка в Атлантик Сіті, Нью Джерсі. Виступаючи проти об'єктивації жінок конкурсами краси, учасниці акції викидали у сміттевий контейнер атрибути патріархального пригнічення, серед яких було взуття на високих підборах та бюстгальтери. Ця подія викликала гучний резонанс у ЗМІ і у подальшому була міфологізована до рівня «спалювання бюстгальтерів» войовничими феміністками. Проте, разом

з іншою активністю представниць американського фемінізму другої хвилі фемінізму це публічне звільнення від спідньої білизни, покликаної надавати жіночому тілу соціально ухвалених форм, стало прецедентом до деконструкції загальноприйнятих уявлень про прищеплення жінкам фемінності засобами моди.

Справедливо буде зазначити, що сучасні чоловіки також нерідко переживають дискомфорт від примусу носити одяг, що догматично відповідає дресс-коду, але не враховує фізіологічних потреб людини. Зокрема, показовою є ситуація із масовим незадоволенням чоловіків у ряді європейських країн на початку спекотного літа 2017 року, що яскраво висвітлювалась у ЗМІ. Значна кількість офісних працівників та водіїв громадського транспорту, чий дресс-код передбачав заборону перебування на робочому місці у шортах, що на відміну від брюк забезпечують часткове охолодження організму при високій температурі, обирали відвідування роботи у жіночих спідницях, протестуючи таким чином проти гендерної дискримінації у дресс-кодi.

Повертаючись до прикладів дисциплінованої фемінності в історії моди, вважаємо за потрібне звернутись до образу манекена, який за своїм функціональним призначенням є страждальною субстанцією, мовчки переживаючи трансформації та зміни, яким його піддають, не проявляючи реакцій та безмовно сприймаючи фізичний біль від голок та шпильок. Крім того, завдяки своїй пасивній та підпорядкованій позиції, манекен набуває яскраво вираженого фемінного характеру та жіночої реальності, постаючи ідеальним втіленням жіночості відносно моди – вбраним за останніми трендами об'єктом без голосу та права вибору: «тіло, особливо жіноче, і у більшій мірі тіло абсолютної моделі, якою є манекен, конститується як об'єкт, відповідний іншим, позбавленим сексуальності та функціональним предметам, про які повідомляє реклама» [16, с. 174].

На думку австралійської дослідниці Кім Тоффолетті, манекен є емблемою перетину проблем консьюмеризму, жіночості та фемінізму,

представляючи собою рольову модель для жінок, що автоматично ототожнюють себе із образом, який відтворює манекен [230, с. 65]. Крім того, цей атрибут кравецького мистецтва уособлює редуковане жіноче тіло, що може видозмінюватись відповідно до побажань майстра та замовника. Розташування ж манекену у публічному просторі вітрини магазину повертає нас до одвічного позиціювання жінки як об'єкту погляду.

Звернення до образу манекена є характерним для творчості художниць другої половини ХХ століття, чий доробок у більшій, чи меншій мірі має феміністську орієнтацію. Зокрема, Яіої Кусама у своєму енвайронменті «From the Driving Image Show» (1964) та Марина Абрамовіч у своїй акції «Мистецтво повинно бути прекрасним, митець повинен бути прекрасним» гостро проблематизували образ манекена, осмислюючи адаптацію ідеалів краси, продюкованих чоловіками для жінок, яку символізує манекен [224, с.350].

Звертаючись до питання про витоки та механізми прищеплення нормативної фемінності жінкам та дисциплінарний характер модної індустрії, особливої уваги вимагає проблема ювенілізації як симптом модного дискурсу та специфічна стратегія реалізації фемінності.

Згідно з визначенням російського дослідника нових моделей дорослості Манокіна М. А., ювенілізація означає «омолодження поведінкових стратегій індивіда, що реалізується шляхом включення до них моделей поведінки, конвенційно визнаних властивими молодшим людям. Тобто, ювенілізація означає будь-який «зсув» поведінкових стратегій до взірців, властивих більш молодим поколінням» [78, с. 77].

Однією з практик реалізації тенденції до ювенілізації, окрім використання продуктів, створених для дітей та підлітків (комп'ютерні ігри, комікси, мультфільми, їжа і т. ін.), є зовнішнє уподібнення дітям, яке суттєво відрізняється від різноманітних ритуалів «омолодження». Мова йде про такі модні тренди останніх років як використання усіх відтінків рожевого кольору в одязі; інфантилізація жіночого костюму за рахунок додавання бантів,

воланів, флоральних візерунків, «несерйозних» написів та принтів; створення аксесуарних альянсів на дитячі іграшки, а також макіяж у стилі baby look. Прикметно, що ювенілізація зовнішності у більшій мірі притаманна саме жінкам як споживачам продукції модної індустрії, що пояснюється зростаючою стильовою популярністю юнацької фемінності.

Зворотною стороною ювенілізації фемінності є надмірна сексуалізація дитинства, як екстремальний наслідок описаного культурного феномену. Зважаючи, що мода є важливим соціальним інститутом, який визначає значну частку цінностей, сценаріїв та норм поведінки гендерно-схематизованого суспільства, однією з важливих функцій цієї структури є сприяння адаптації дитини до існуючої дихотомії «чоловіче – жіноче» з визначеними характеристиками для кожної складової та їхньою опозиційністю, із властивою їй темпоральною мінливістю. Однак, окрім виховання розуміння культурних відмінностей між статями, комерційна складова модної індустрії спричиняє такий психологічний феномен як швидше дорослішання дітей (KGOY – «Kids Getting Older Younger»), при якому спостерігається відтворення дитиною поведінкових шаблонів, притаманних дорослим та не відповідних її фізіологічному розвитку, спричинене медійною сексуалізацією дитинства та зростанням привабливості дітей як цінного ринкового сегменту споживачів. Наслідком такого пришвидшеного дорослішання є не тільки загальна дезорієнтація дитини, проблеми в адаптації та спілкуванні з однолітками, але й «втома від світу, цинізм, відсутність цікавості до пізнання» [202, с. 47], а також інфантилізація дорослих, якими пізніше стають ці діти (KSYL – «Kids Are Staying Younger Longer»).

Яскравий приклад сексуалізації дитинства наводить Бетті Фрідан, описуючи ситуацію американського медіа-простору наприкінці 1950-х - на початку 1960-х років: «Промисловість почала випускати бюстгальтери з поролоновими вкладками для десятилітніх дівчат, а реклама суконь для

дівчат від 3 до 6 років у «Нью-Йорк таймс» восени 1960-го року зазначала: «Вона також може приваблювати чоловіків» [133, с. 2].

На сьогодні, традиція репрезентації дівчат в якості «маленьких жінок» з відповідними їм зовнішніми атрибутами дорослості зберігається у численних модних практиках, серед яких перелічимо наступні: виготовлення таких надміру сексуальних ляльок як Барбі, Bratz, Monster High, Winx з гіпертрофовано вузькими таліями, об'ємними бюстами, довгими ногами, пишними губами та великими очима у спокусливих нарядах; розповсюдження гральних наборів яскравої косметики та прикрас, часто доповнених взуттям на підборах, серед якого особливо відзначимо тренд останніх двох років – пінетки з декоративними підборами Heelarious для немовлят віком до 6 місяців; регулярний вихід дитячих колекцій у таких модних домах як Lanvin, Marc Jacobs, Dolce & Gabbana, Jean Paul Gaultier, Fendi, Gucci, Burberry, що дизайном та ціною часто не поступаються лініям одягу для дорослих.

Окремо можемо виділити такий культурний феномен як дитячі конкурси краси, орієнтовані у більшій мірі на дівчат, ніж на хлопців. Очікувано, характерною ознакою подібних заходів є сексуалізація дітей, що проявляється у «зменшених копіях одягу дорослих жінок, у який вбрані маленькі дівчата, накладанні учасницям макіяжу професійними візажистами, використанні авто засмаги для шкіри, фарбуванні та нарощенні волосся, використання провокаційних поз, більш доречних для дорослих моделей» [233]. Наслідування гіпертрофованих образів фемінності дівчатами у віці фізичної та психічної незрілості призводить до складних наслідків, серед яких розлади харчової поведінки, проблеми з самооцінкою, нав'язлива орієнтація на фізичну привабливість [157].

Особливо цінним для нашого дослідження є аналіз практик дитячого наслідування фемінності, представлений американською дослідницею медіа та політик тіла Джіджі Дурхем у її праці «Ефект Лоліти» (2008), за назвою якої постає осмислення нового феномену грайливої, звабливої дівчинки

віком від 9 до 14 років, що вільно та з готовністю стверджує свою сексуальність, чий нормативний образ продукується медіа дискурсом з комерційною метою. Сама авторка так описує згубний вплив медіа на становлення небезпечно сексуалізованих образів дітей: «Замість того, щоб запропонувати дівчат та решті аудиторії вдумливе, неупереджене, прогресивне та етичне розуміння сексуальності, наші медіа та культура представляють «prostitots» (маленьких проститутток) – гіперсексуалізованих дівчат, чия культурна присутність є причинком для гарячих громадських суперечок. Це і є ефект Лоліти» [173, с. 27]. Серед суспільних наслідків домінування в інформаційному просторі образів юних «Лоліт» Дж. Дурхем зазначає наступні: зменшення віку першого статевого контакту, зростання кількості випадків розладів харчової поведінки, ранніх вагітностей, передачі інфекцій статевим шляхом, включаючи ВІЛ / СНІД [173, с. 202].

Також, Дж. Дурхем виділила п'ять міфів про дитячу сексуальність, що активно тиражуються у сучасній культурі:

1) «Якщо ти маєш це, то демонструй» - примус до проявів сексуальності з раннього віку: «дівчатка як цільова медіа аудиторія усвідомлюють, що секс – це важливо, соціальний успіх вимагає бути бажаною, жарти та обізнаність у темі сексу дають переваги, а визнання тебе «гарячою» є найбільшим визнанням для дівчинки» [173, с. 67].

2) «Анатомія богині сексу» - визнання Барбі ідеалом жіночої краси: «Занадто худа, щоб мати менструацію, навіть занадто худа, щоб стояти прямо, але все одно вона символізує ідеальне дівчаче тіло, взірець для усіх рас, класів та національностей» [173, с. 96].

3) «Гарненькі дітки» - вік дівчат, які визнаються сексуально бажаними, та за якими закріплюється готовність до статевих стосунків, стає дедалі меншим, провокуючи питання про «вік згоди», фізіологічну готовність до інтимності, дитячу порнографію та сексуальне насилля.

4) «Насилля – це сексуально» – легітимізація проявів насилля та жорстокості у сексуальних стосунках: «Важливо визнати, що застосування

сексуального насилля до дівчат, репрезентоване медіа каналами, висвітлює та закріплює існуючу систему жорстокого поводження» [173, с. 149].

5) «Те, що подобається хлопцям» – ствердження уявлення про те, що «сексуальна спільнота належить чоловікам, а жінки виживають за рахунок стримування себе, а також адаптації та підкорення чоловічим бажанням» [173, с. 161].

Симптоматичною ілюстрацією сексуалізації дітей у просторі моди можемо вважати культову серію фотографій «Дітки» (2000) українського митця Сергія Браткова, кожна експозиція якої провокує невдоволення глядачів та гостру дискусію щодо меж між сучасним мистецтвом та педофілією. Зазначена серія світлин з'явилась як результат домовленості харківського соціально-критичного художника та його знайомих, які звернулися до нього із проханням зробити декілька фото їхніх дітей для портфолію для модельних агенцій. Результатом співпраці стали зображення яскраво нафарбованих дітей у «дорослих» позах (паління цигарки, звабливе облизування льодяника, з пластиковим стаканчиком у руці та заплющеними очима) на тлі злиденного інтер'єру квартири. Інтерпретація серії «Дітки» неодмінно призводить до рефлексії щодо відповідальності батьків за свідоме формування ціннісної орієнтації дітей на тілесність та сексуальність: «Діток» можна сприймати як іронічну спробу переосмислення норм краси та моделей поведінки, прийнятих у суспільстві» [99].

Зважаючи на специфіку розглянутих нами практик реалізації жіночості у дискурсі моди, важливо зазначити, що попри стійку традицію конструювання та культивування індустрією моди тих образів фемінності, що є пригноблюючими та підпорядковуючими за своєю природою, помилково буде вважати жінок за пасивних жертв патріархального владного порядку, чия взаємодія з модою позначена стражданнями та несправедливостями. Розвиваючи думку Еммануїла Канта про те, що «природною є схильність людини порівнювати себе у свої поведінці з кимось більш авторитетним [...] та наслідувати його манерам» [49], зазначимо, що

готовність самостверджуватись через звернення до зовнішньо сформованих образів, які сприймаються як суголосні внутрішнім уявленням про власну самість, лежить в основі людської мотивації до активної взаємодії з модою.

Відтак, свідоме прагнення відповідати соціально конвенційним взірцям зовнішності, поведінки, способу життя, тобто актуальної фемінності мотивоване загальнолюдським бажанням бути визнаною, зрозумілою, прийнятою. У процесі суспільної комунікації подібна конформність забезпечує більшу вірогідність коректної інтерпретації тієї символічної системи, до якої відносить себе індивід.

Проте, Фред Девіс, американський дослідник, відомий соціологічним аналізом феномену моди, у своїй праці «Мода, культура, ідентичність» (1992) порівнює стилі одягу та моди із семіотичним кодом, що однак є нестійким та мінливим: «Те, що «повідомляв» конкретний наряд минулого року, сьогодні «звучатиме» зовсім інакше і так само буде відрізнятися від того, що він «скаже» наступного року» [167, с. 6]. Аналогічне розмірковування присутні у статті «Одяг як медіум комунікації» (2004) Корнелії Бон: «Ми розуміємо практику одягання як ситуаційну комунікації, що постійно змінюється» [152, с.8].

Однак, розуміння моди поза обмеженнями підпорядковуючої практики з конструювання нормативних образів фемінності, уможливорює розгляд індустрії моди як потенціального простору для емансипації та емпauerменту, адже на сьогодні ситуація модного дискурсу зберігає у собі парадоксальне співіснування репресивних та визвольних практик продукування фемінності: паралельно із догматичними приписами до нормативної реалізації жіночості через наслідування модним взірцям спостерігаються дедалі впливовіші тенденції естетичного плюралізму та індивідуалізації процесу формування ідентичностей. Зростання потреби до підкреслення власної унікальності через одяг є симптоматичним на фоні глобалізації, поступового стирання міжкультурних відмінностей та нестабільного політичного клімату, слугуючи

своєрідною «візуальною метафорою ідентичності» [167, с. 25], що маркує кордони між особистістю та суспільством.

Крім того, на думку таких авторів як Елізабет Вілсон, Черіл Баклі, Хіларі Фосет, Велері Стіл сучасній індустрії моди притаманно зростання рівня потенціалу для жіночого емпauerменту. Так, наприклад, Е. Вілсон у своїй праці «Вбрана у мрії. Мода та сучасність» (1985), розмірковуючи над протиріччями феміністичного заохочення до проявів власної індивідуальності та гострою критикою моди, що однак представляє можливість для ствердження свого унікального стилю, зазначає: «У суспільстві, яке постійно перебуває у стані трансформації та далеке від рівності, окремі особистості та групи знаходять нові способи самовираження. Більш того, індивідуалізм заохочується, а розбіжність у поглядах, до певної міри, толерується» [234, с.203]. Схожі ідеї знаходимо у російській дослідниці Ю. В. Наседкіної: «Естетичний плюралізм став визначальною тенденцією і у розвитку області дизайну одягу. З кінця 1960-х років не існує більше єдиної моди, яка владно диктує свої правила. Відсутність жорстких естетичних норм, єдиного модного образу створило величезні можливості для вибору та експерименту в області дизайну одягу з метою вираження індивідуальності» [86, с. 81].

В якості ефективної стратегії для реалізації власної індивідуальності художніми засобами моди пропонуємо розглянути концепцію жіночості як маскараду, теоретизовану Жоан Рівьер, послідовницею фрейдистського психоаналізу.

Зокрема, у статті «Жіночість як маскарад» (1929) Ж. Рівьер стверджує, що «жіночість як маска може бути привласнена та вдягнена [жінкою], для того, щоб приховати володіння маскуліністю та уникнути покарання, якщо це приховування відкриється – так само як і злодій виверне кишені, аби продемонструвати, що він нічого не вкрав. Читач може зараз спитати, як я визначаю жіночість та як відрізняю справжню жіночість від «маскараду». На мою думку, ніякої різниці, чи-то радикальної, чи поверхневої, немає. Це одне

й те саме» [223, с.306]. Обґрунтування поняття «маскараду» в якості соціально-сконструйованого та мінливого, запропоноване Жоан Рівьєр, є допоміжним засобом для приховування бажання влади, яка ототожнюється з маскуліністю, але водночас зазначений концепт засвідчує владний потенціал та право жінки на створення простору для прояву власної індивідуальності за лаштунками (ховаючись під маскою) конвенційних вимог.

Буквальне прочитання значення маски та маскараду, а також звернення до історії костюму, дає змогу віднайти приклади успішного використання маски як аксесуару, що приховуючи, також відкриває внутрішні бажання, мотиви та інтенції свого власника. Так, Ен Айлен-Алтер інтерпретує моду буржуазних жінок вдягати маски для відвідування карнавалів та балів у паризькій опері у часи липневої монархії (1830 – 1848) як задоволення своїх бажань свободи та насолод розвагами без цілковитої відмови від звичних ролей добропорядних дружин та матерів, наставниць для своїх дітей, якими їм приписував бути Ж.-Ж. Руссо та небезпеки бути визнаними аморальними: «Хоча участь у цих заходах [балах та карнавалах] не призводила до миттєвих трансформацій у ролях буржуазних жінок, очевидно, що саме під масками чимало з них почувалися сильними. Це дозволяло їм знаходити способи протистояти репресивним нормам поведінки у їхньому домашньому повсякденні та створювати нові гнучкі ролі для себе у межах своїх сімей та свого життя» [189, с. 150].

Не менш цікавий приклад емпauerменту жінок завдяки маскам знаходимо у Крістофера Хейла, який описує звичку жительок Лондона вдягати маски, які повністю закривають обличчя, під час відвідин парків та театрів у XVII та XVIII століттях. Подібна мода на чорні маски, що стали стандартним аксесуаром, надавала добропорядним жінкам відчуття приватності та одночасно слугувало прикриттям, робило їх майже невидимими у місті, яке стрімко росло, заселяючись мешканцями, що більше не були добрими знайомими, сусідами один одному: «Новий феномен

маскування може бути визначений як ритуал інкогніто. Якщо ви давали зрозуміти, що ви – інкогніто, то люди звісно могли вас упізнати, але від все одно очікувалось визнання вашого маскування. Цей очевидно дивний, але розповсюджений паттерн поведінки демонструє, що приватність незнайомців, чи людей, які хотіли ставлення до себе як до незнайомців, поважалась» [184, с. 128].

Концепція жіночості як маскараду також слугує інструментарієм для тлумачення творів таких феміністично орієнтованих мисткинь як Сінді Шерман, К8 Харді, Анни Дівер Сміт, Темі Бен Тор та Оріани Фокс. Зазначені художниці перевтілюються у різних героїнь із незавершеними історіями, жонглюючи таким чином образами фемінності як масками, котрі не мають нічого спільного зі справжньою суттю створених персонажів.

Дослідження історії та механізмів конструювання фемінності засобами моди, а також розгляд емансипуючого потенціалу модного інструментарію підтверджує соціально-сконструйовану природу фемінності та підштовхує до осмислення проявів перформативності гендеру у дискурсі моди.

Вважаємо за доцільне уточнити, що категорія перформативності, введена до наукового дискурсу Джудіт Барлер, позначає «сподівання гендерної сутності, [яке] створює те, що постулюється як існуюче поза ним. По-друге, перформативність – це не поодинокий акт, а повторення й ритуал, котрий спрацьовує за допомогою оприроднення у контексті тіла, яке почасти розуміють як культурно підкріплену часову тривалість» [9]. Для цього феномену як ряду повторюваних актів ствердження гендерної ідентичності, характерною є відносність свободи вибору у процесі гендерної стилізації тіла, наперед визначеною соціокультурним контекстом функціонування суб'єкта.

Індустрія моди, в основі якої лежить продукування гендерних ідентичностей, репрезентованих як природні та сталі моделі зовнішності та поведінки, віддзеркалює глибинну сутність явища перформативності, формуючи регулятивний та владний простір для здійснення актів

означування статі. Крім того, перформативний потенціал сфери моди полягає у відтворенні принципів інакшості та виключення, що розмежують різні групи споживачів, а також у продукуванні мінливих образів, відповідних визначеній світоглядній ситуації та актуальних тільки у процесі свого перманентного відтворення.

Крім того, мода є простором театральної реалізації гендеру, в якому одяг слугує позначувальною практикою ствердження того чи іншого модусу фемінності. Унаочненням цього твердження є підрич почуття «справжності» жіночості, який провадять різні дизайнери одягу через представлення множинність версій концепту фемінності. Так, колекції 2017 року таких всесвітньо будинків моди та брендів одягу як Dior, Gucci, Versace, Balenciaga, Chanel, Balmain, Comme des Garçons, Vivienne Westwood репрезентують своєрідний культурний перформанс на тему розриву зв'язку між гендером та костюмом.

Зокрема, вступна частина цієї театралізованої вистави про «знеприроднення» гендеру, у термінах Дж. Батлер, репрезентована колекцією весна-літо 2017 від Dior та весна 2017 від Chanel, лейтмотивом яких стало оспівування вічної жіночності. Нормативна, романтизована фемінність цих колекцій є підкреслено традиційною, що у випадку Chanel відображено через звернення до класичних силуетів, винайдених Габріель Шанель, переосмислення костюмів з вовни букле, підкреслення талії об'ємними поясами та використання ніжних, пастельних кольорів, перлів та сріблястого блиску. У свою чергу, колекція, створена Марією Грацією Кюрі, креативним директором дому Dior, апелює до есенціалістської фемінності, ототожнюваної з природою, рослинами та плавними лініями, повертаючись до ідеологічної програми, яку розробив сам Крістіан Діор: «Після жінок, квіти є найбільш божественними з усіх істот. Вони такі тендітні та чаруючі, проте мають використовуватись з великою обачністю» [159]. Саме тому у весняній колекції Dior майже повністю відсутні брюки, на противагу

численним казковим сукням, декорованих воланами, квітами, мереживом та вишивкою.

Своєрідною трансформацією ретроспективної фемінності стала осіння колекція Valmain 2017 року, у якій жіночість вступає у поліморфний діалог з маскуліністю за допомогою художньої виразності гранжу, модного стилю, що бере свій початок від рок-музики. Костюми даної колекції все ще ґрунтуються на обтягуючих силуетах, проте дедалі активнішими стають кольори одягу (пісочний, коричневий, теракотовий, чорний), доповнюючись агресивністю аксесуарів зі шкіри та металу.

Однак, повноцінною кульмінацією сучасної фемінності можемо вважати наступні колекції: літо 2017 від Versace, осінь 2017 від Balenciaga, осінь-зима 2017 від Dior та весна 2017 від Comme des Garçons. Кожна з перелічених колекцій зосереджується на власному баченні сучасної жінки, її бажань, потреб та образів.

Зокрема, помітним є посилення акцентів на жіночу активність та самостійність у колекції Dior, у центрі уваги якої постає невтомна мандрівниця, що безстрашно долає географічні та психологічні кордони. Однак, відповідно до традицій дому Dior, образ незалежної жінки доповнений чуттєвістю, мрійливістю та романтизацією подорожей, що суттєво підриває впевненість у серйозності її намірів.

У схожому ключі може інтерпретуватись гостро феміністична колекція Versace, у якій Донателла Версаче презентувала костюмні варіації на теми сили, проактивності, енергії, відповідальності за своє життя та сестринства, супроводжувані такими гаслами, як «Жити – краще, ніж мріяти», «За нашим страхом – сила», «Якщо ми нічого не робимо – ми нічого не отримуємо».

Поступовим зникненням, розчиненням образу жінки відзначена концепція колекції Comme des Garçons. Рей Кавакубо, засновниця та дизайнерка цього бренду, знана революціонерка у світі моди, створила скульптурні костюми, що вкрай складно назвати одягом у традиційному значенні, у яких поєднується гучно помітна присутність жінки, чий

приталений силует все ж упізнається у масиві об'ємного костюму, та її цілковита невидимість за лаштунками одягу.

Зрештою, у художньому висловлюванні Balenciaga бачимо як номінально жіночний одяг - сукні, спідниці, волани, квіткові мотиви, високі підбори – втрачає своє значення завдяки виконанню: за об'ємними, безформними сукнями складно розгледіти силует моделі, об'ємні різнокаліберні сережки радше нагадують заколки для волосся, а оверсайз пальта, що асиметрично застібуються на плечі, створюючи ефект недоладності та неправильності.

Логічним завершенням перформативних трансформацій фемінності у просторі моди 2017 року безперечно стали колекції від Vivienne Westwood та осіння колекція Guccі, які досліджують андрогінність та універсальність одягу незалежно від статі та гендеру людини. Радикальним змішуванням маскулінних та фемінних стилізацій виділяється колекція Guccі, презентація якої вперше в історії модного дому включала як жіночий, так і чоловічий показ. Крім цього, специфічною рисою колекції стало міксування стилів, що складно співвідносяться між собою, синкретизм гендерних стильових атрибутів, а також помітне тяжіння до андрогінності, що однак проявляється не у руйнуванні відмінностей, а у їхньому еkleктичному поєднанні без сподівання на нормативність та ясність.

Остаточну крапку у питанні існування гендерних відмінностей в одязі ставить Вів'єн Вествуд, у чій колекціях відсутнє радикальне розмежування на чоловіче та жіноче, з метою надання максимально повного спектру можливостей для вибору та самореалізації індивіда. Крім того, на думку дизайнерки, такий підхід сприяє зменшенню відходів на планеті, так як в одязу, вибір якого не залежить від статі, більше шансів бути використаним.

Повертаючись до впливу теорії Дж. Батлер на розуміння формотворчих інтенцій фемінності у дискурсі моди, доцільно розглянути проблему жорстокості, з якою стикається індивід, що порушує конвенційні гендерні норми тілесного або сексуального втілення: висміювання, обмеження

спілкування, буллінг, виключення з суспільного порядку: «прагнення «знеприроднити» гендер з'являється, на мою думку, через сильне бажання як протидіяти нормативній жорстокості, котра постає з уявних морфологій статі, так і викоринити поширені припущення щодо природної або припустимої гетеросексуальності, котрі формуються через звичайні та наукові дискурси сексуальності» [99]. Подібне жорстоке ставлення є особливо помітним у перспективі модних практик, де невідповідність загально визнаним гендерним стилізаціям тіла, тобто вибір «недоречного» костюму, «невдале» поєднання різних елементів одягу, показова демонстрація предметів «розкоші» та інші прояви «несмаку» жорстоко караються суспільною думкою.

Прикладом широкого розповсюдження такої практики є існування вітчизняного інтернет-порталу «Рагулі – Блог про агресивний несмак українського бомонду та не тільки», авторка якого у сатиричному дусі аналізує костюми та образи представників та представниць шоу-бізнесу, політики, модної індустрії та інших осіб, що потрапляють у публічне поле. Прикметною особливістю зазначеного ресурсу є перманентна гостра дискусія громадськості, тобто відвідувачів сайту, які вправляються у дошкульності власних коментарів щодо переглянутих матеріалів. Подібні реакції жорстокості відносно недотримання гендерних норм є прикметною ознакою сучасного інтернет-дискурсу, в якому будь-який перехожий, сфотографований сторонньою особою, може стати об'єктом суспільної критики в якості «жертви моди».

Відтак, розглянуті нами соціокультурні особливості модного дискурсу: прагнення до наслідування та самовираження, регуляційно-комунікативна функціональність, формування специфічних тілесних досвідів та сексуалізація дитинства мають вирішальне значення для розуміння перформативного характеру фемінності у просторі моди, а також уможливають пошук механізмів емпauerменту, ствердження власної індивідуальності засобами моди.

Висновки до другого розділу

З проведеного аналізу еволюції концепту фемінності, конфігурацій жіночості у дискурсах реклами, декоративно-прикладного мистецтва та індустрії моди можна виділити наступні ключові положення:

Змістотворчі практики реклами являються простором формування гендерних стереотипів, прагматика існування яких обґрунтована фінансово-комерційними та соціонормативними мотивами. Доцільність непомірної експлуатації образів фемінності у рекламі пояснюється комерційною привабливістю жіночої споживацької аудиторії, а також у збереженні підпорядкованої позиції жіночого у межах патріархального порядку.

Для українських наукових студій рекламного простору характерним є різнобічне типологізування найбільш вживаних репрезентацій фемінності у вітчизняному дискурсі реклами. Серед універсальних повторюваних моделей жіночості дослідники виділяють наступні: домогосподарка, турботлива мати, сексуальний об'єкт, феміністка та жертва. Схожий набір узагальнених фемінних ідентичностей притаманний зарубіжним теоретизуванням гендерних стереотипів у рекламі: вправна домоправителька, матір, заглиблена у почуття провини, безтурботна дівчина-флеппер та супержінка.

Комплексний аналіз особливостей стереотипних образів фемінності у культурному просторі реклами дозволив виділити три основні стратегії конструювання жіночих ідентичностей рекламними текстами: сексуальна об'єктивація, асоціація з їжею та емансипація.

Так, сексуальна об'єктивація як потужний механізм гендерного пригнічення базується на позбавленні жінки суб'єктності та утвердженні ставлення до неї як до предмету вжитку. Можливими та потенційними наслідками рекламної об'єктивації жіночого тіла є трудова дискримінація, сексуальне насилля, знецінення жіночих здобутків, низька самооцінка у дівчат та жінок, симптоми розладів харчової поведінки, депресія, відчуття сорому за своє тіло та тривога.

Реалізація концепту фемінності у рекламі через асоціацію з їжею ґрунтується на шести принципах, виділених К. Паркін: 1) функціонування їжі як прояву любові жінки до її сім'ї; 2) звернення до жіночих почуттів невпевненості та провини; 3) наділення жінки символічною владою/підвищення соціального статусу своєї сім'ї через придбання продуктів та приготування страв, що асоціюються із національною ідентичністю родини, а також споживання харчів, які маркуються як приналежні до вищих соціальних класів; 4) протиставлення владної позиції чоловіка догідливій фігурі жінки; 5) виключна відповідальність жінки за здоров'я її сім'ї; 6) поєднання материнської відповідальності за самопочуття дитини та необхідність догоджання її смаковим уподобанням.

Жіночим практикам ужиткового мистецтва притаманні такі особливості тілесного досвіду фемінності як знецінення власних здобутків самими майстринями, почуття меншовартості, сумніви у своєму таланті, зумовлені усвідомленням неможливості повноцінного визнання художніх досягнень у межах існуючої андроцентричної культури, а також призвичаювання до переживань тілесних обмежень – терплячості, врівноваженості та зосередженості, асоційованих зі стереотипними образами нормативної фемінності.

Для вимірів сучасного художнього процесу традиція декоративно-прикладного мистецтва пропонує потужний потенціал критичного осмислення жіночої підпорядкованості у системі мистецтва та нових виразних можливостей рукоділля. У спробах побудови діалогу між актуальним мистецтвом та маргіналізованим декоративним спостерігаються дві тенденції: критичне осмислення естетичної змістовності мотивів та технік ужиткового мистецтва, а також використання мисткинями художньої виразності рукоділля як інструменту відстоювання права на ствердження власної сексуальності.

Визначальними особливостями формотворчих інтенції жіночості у дискурсі моди та історії жіночого костюму є дисциплінарний характер

модних практик та потенціал для індивідуалізації процесу формування ідентичностей.

Звернення до історії жіночого костюму відкриває численні практики виховування поведінкових схильностей до втілення таких якостей нормативної фемінності як звабливість, пасивність та обмеженість фізичної рухливості патріархальним владним порядком. Найкращим відображенням позиції жіночості у формотворчому просторі моди є образ манекена як страждального суб'єкта культури, що завдяки своїй пасивній та підпорядкованій позиції набуває яскраво вираженого фемінного характеру, уособлюючи безмовний та безправний об'єкт, вбраний відповідно до актуальних модних трендів.

Розповсюдженою, але проблемною стратегією конструювання фемінності у просторі моди є сексуалізація дитинства та швидше дорослішання дітей (KGOY – «Kids Getting Older Younger»), що проявляється у репрезентації дівчат в якості «маленьких жінок» з відповідними їм зовнішніми атрибутами дорослості.

Важливим аспектом розуміння специфіки функціонування концепту жіночості у модному дискурсі є зважання на емансипуючий потенціал цього простору для репрезентації власної індивідуальності та ствердження свого унікального стилю. В основі реалізації цих можливостей лежить характерна перформативність гендеру, що сприяє «підриву» сталих стереотипів та представленню множинності версій фемінності та маскулінності.

РОЗДІЛ 3.

РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ФЕНОМЕНУ ФЕМІННОСТІ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК ПОВСЯКДЕННОСТІ

3.1 Трансформації жіночості у просторі домогосподарства.

Однією з важливих функціональних складових, традиційно приписуваних фемінності, є репродуктивна праця жінки, яка складається з ведення домашнього господарства та догляду за дитиною. Тривалий час домашня праця лишалась предметом дослідження економічної та соціальної політики, подекуди історичних студій та інколи філософських розвідок. Проте, завдяки масовому виходу жінок на ринок праці у 1960-х роках фемінізм другої хвилі та феміністична естетика уможливили переосмислення традиційних уявлень про соціальні ролі чоловіків та жінок у межах філософії фемінізму, гендерної теорії та естетики.

Оскільки патріархальному владному порядку властиво протиставляти публічну сферу, як територію самореалізації представників чоловічої статі, приватній сфері, що виступає простором життєдіяльності жінок, то природно, що одним із напрямків феміністичних студій є деконструкція гендерних політико-владних структур. Зважаючи, що фемінність є продуктом визначеного культурного середовища, цікаво простежити трансформації такої складової цього явища як жіноча приналежність до простору домогосподарства в історичному діапазоні західноєвропейської, американської та радянської візуальних культур, приділивши особливу увагу хронологічному періоду від Другої Світової війни до сьогодні (період найбільшої активності феміністичного руху).

Розглядаючи феномен домашньої праці вважаємо за необхідне навести тлумачення дефініції «домашня праця», до якого ми звертаємось у цьому підрозділі. Згідно зі «Словником гендерних термінів», «домашня праця – це форма трудової діяльності, пов'язана із доглядом за дітьми, будинком та

прибудинковою ділянкою... Домашня праця у її сучасному вигляді виникла у результаті відокремлення робочого місця від житлового простору, що більшою мірою став місцем не виробництва, а споживання товарів. Тим самим робота розподілилась на «справжню», що передбачає винагороду за труд, та «невидиму», яка сприймається як належне» [113]. Крім того, словник наводить інформацію, що «домашній труд (який складається з догляду за дітьми та тими членами родини, що цього потребують) являється фактором, що стримує можливості жінок відносно оплачуваної праці, а також розпорядження часом, як головним ресурсом розвитку людини (так як розподіл бюджету часу показує, що в основному жінка виконує усі види домашньої роботи)».

Для усвідомлення важливості простору домогосподарства у розумінні проблеми фемінності звернімося також до поняття репродуктивного податку, що означає «покладений на жінок обов'язок з виконання життєзабезпечення сім'ї, перш ніж вони зможуть презентувати себе на ринку праці. Це зобов'язання, що виплачується у вигляді робочого часу та виконання визначених повинностей, функціонує так само як і грошовий податок, оскільки він скорочує грошову заробітню плату, яку жінки отримують за виконання рівноцінної із чоловіками роботи у сфері оплачуваної праці» [221, с.22].

Осмислюючи причини тривалого обмеження реалізації жіноцтва винятково простором домогосподарства, розглянемо філософські трактування цього питання. Загалом, для західноєвропейської філософської думки характерною є стійка аргументація природності виконання жінками домашніх обов'язків та віднесення чоловічої активності до сфери політики та філософії.

Так, перші твердження про природність та необхідність гендерного розподілу праці знаходимо ще у Біблійних текстах: «Дружини, – слухайтеся чоловіків своїх, як лицює то в Господі! Чоловіки, – любіть дружин своїх, і не будьте суворі до них!» (Кол. 3:18-19). «Хто жінку чеснотну знайде? А ціна її

більша від перел [...]. Шукає вона вовни й льону, і робить охоче своїми руками [...]. І встане вона ще вночі, і видасть для дому свого поживу, а порядок служницям своїм [...]. Вона розуміє, що добра робота її, і світильник її не погасне вночі. Вона руки свої простягає до прядки, а долоні її веретено тримають [...]. Холоду в домі своїм не боїться вона, бо подвійно одягнений весь її дім. Килими поробила собі, вісон та кармазин – убрання її. Чоловік її знаний при брамах, як сидить він із старшими краю» (Пр. 31:10-23). «Отож бо, я хочу, щоб молодші [вдови] заміж виходили, родили дітей, домом рядили...» (1 Тим. 5:14 с. 1104). «[...] щоб навчали жінок молодих любити своїх чоловіків, любити дітей, щоб були помірковані, чисті, господарні, добрі, слухняні своїм чоловікам, щоб не зневажалось Боже Слово» (Тит 2:4-5, с. 1108).

Платон описує приватну сферу як винятково жіночу, протиставляючи духовний, космічний ерос, ототожнюваний із чоловічим началом та реалізований у філософії, грубо-чуттєвому еросу, асоційованому із жіночим та втілюваному у повсякденному побуті. [96, с. 89–90].

У свою чергу, Аристотель провадить думку, що «основне призначення жінки полягає у тому, щоб служити чоловіку, приносячи різноманітну користь у сім'ї та державі» [36, с. 395], тим самим стверджуючи сферу приватного як сферу жіночого. На думку С. Жеребкіна, «Та форма громадської участі жінок, яку пропонує Аристотель, визначає жінок винятково у термінах домашнього господарства, патріархальної сім'ї та фактично посилює авторитет чоловічої влади у сім'ї» [36, с. 395].

Подальше закріплення гендерного розподілу праці та сфер реалізації знаходимо у Декарта, що протиставляє «абстрактний розум і досягнення об'єктивного знання [як сфери] «людини розумної» з «практичним розумом, необхідним для задоволення потреб повсякденного життя, [що] стає цариною жінок» [31, с. 49]. Руссо, у свою чергу, вважає «патріархальну сім'ю єдиною можливою сферою реалізації жіночої суб'єктивності» [36, с. 405]. Погляди Джона Дьюї, який у нашій філософській розвідці репрезентує прагматизм,

також зазнають феміністичної критики через «ідеалізацію хатньої сфери діяльності» [38, с. 85].

Попри яскраво виражений андроцентризм патріархальної філософської традиції у питанні гендерного розподілу праці погляди деяких філософів різночудно відрізняються від описаної тенденції. Зокрема, варто назвати «ставлення Джона Лока до праці як підстави для майнових прав, Гегелевий опис самосвідомості, якої раб досягає через працю, і ставлення Джона Дьюї до ручної праці (пов'язане з його наголосом на досвіді як джерелі взаєморозуміння)» [3, с. 532].

Дещо суперечливою для феміністичного аналізу праці є марксистська філософія, так як попри Марксове визнання репродуктивної праці як важливої умови для «виживання індивідів і виду» [3, с. 533] та її переважного виконання жінками, обґрунтуванням такого розподілу для Маркса та Енгельса є «природний розподіл праці у сім'ї, що склався завдяки природним задаткам (наприклад, фізичній силі)» [79, с. 30]. Серед феміністів марксистської орієнтації також немає одностайності щодо оцінки важливості репродуктивної праці. Так, Анжела Девіс описувала домашню працю як «невидиму, повторну, що виснажує, непродуктивну [та] нетворчу» [3, с. 533], а Елісон Джагер та Вільям Макбрайд, у свою чергу, критикуючи марксистську категорію «виробництва», вважають «класичне марксистське розрізнення між виробництвом і відтворенням образливим і з чоловічим упередженням» [3, с. 533].

Ханна Арендт, полемізуючи із Марксовою теорією праці у своїй книзі «*Vita activa*, або про діяльнісне життя», наполягає на існуванні двох типів дихотомії публічного та приватного, що відповідають політичному простору та сфері домогосподарства, хронологічно поділяючи їх «до Нового часу та після». Зокрема, перший вид бінарної опозиції цих областей людської діяльності бере свій початок від античного міста-держави, у якому існував чіткий розподіл робочих обов'язків на чоловічі та жіночі: «Грецьке розрізнення функцій на чоловічі та жіночі [...] проходить між проведенням

життя ззовні, у світі, та всередині, у домашніх стінах [66, VII:22]. Тільки життя у світі є гідним людини; про розподіл праці мова могла йти, тільки якби чоловік та жінка виявились людьми у рівній мірі, а подібна рівність між чоловіком та жінкою була неможливою» [4, с. 63].

Крім того, Арендт додає, що «Аристотель у «Політиці» обговорює жінок та рабів разом. Вони належать до однакової категорії... Їхній ранг у житті таким чином визначався їхнім народженням у набагато меншій мірі, ніж їхньою «функцією» [4, с. 94]. Таким чином, мислителька переконливо заперечує аристотелівський природний поділ праці відповідно до вроджених здібностей представників різних статей. Прикметно, що звертаючись до світоглядних трансформацій, які відбулись у західноєвропейському суспільстві у Новий час, Ханна Арендт пояснює збереження традиції ототожнення жіноцтва із сферою приватного тілесним характером даної сфери як прихованої, інтимної: «Це причина, чому [...] жінки, які прямо своїм тілом забезпечують фізичне продовження роду, тримаються під замком» [4, с. 94].

Зважаючи, що одним з найефективнішим способів спровокувати соціальну рефлексію щодо актуальних питань є їхнє відображення у мистецьких творах, кінематографічній та телевізійній продукції, ми вважаємо за доцільне розглянути в межах історії мистецтва сюжетну традицію виконання жінками домашньої роботи, проаналізувати її філософсько-світоглядне підґрунтя, а також звернутись до деяких прикладів візуальної культури, що орієнтовані на тематику виконання жінками домашньої роботи у ракурсі феміністичної естетики. Методологічною основою нашого дослідження є феміністична естетика як інтелектуальний напрямок, що зосереджується на аналізі та критиці мистецтва з позицій феміністичної теорії.

Звертаючись до історії мистецтва, можна знайти чимало художніх прикладів, у яких оспівується та заохочується жіноча домашня праця, що свідчить про андроцентричний та патріархальний характер класичної

естетики. Зокрема, жанровому живопису Жан-Батіста Сімеона Шардена притаманно зображення «поезії домашнього вогнища» через звернення до образів жінок, чийми професійними або соціальними обов'язками є виконання домашньої роботи: «Праля» (1730–40), «Працьовита мати» (1740), «Рознощиця» (1739), «Кухарка, яка чистить ріпу» (1773), «В'язальниця» (1735–1736). Зображуючи скромних матерів, сповнених турбот про дітей та господарство, старанних ділових служниць, художник стверджує таку складову стереотипного образу фемінності як вроджена схильність жінок до виконання домашньої роботи, а також створює позитивний образ цих рутинних та одноманітних обов'язків.

Серед інших живописних творів, у яких митці звертались до репрезентацій «традиційного» досвіду жіночого буття у стверджувальному та заохочувальному дусі варто назвати такі картини: «Молочниця» (1657–58) Яна Вермера, «Жінка з дитиною у коморі» (1658) та «Жінка з корзинкою бобів у городі» (1651) Пітера де Хоха, «Прасуючи одяг з Карузо» Чарльза Висоцькі, «Покоївка леді пере білизну» (1765–82) Генрі Морланда, «Общипування гуся» та «Обмін новинами» (1904) Ежена де Блааса та багато інших.

Попри те, що вивчення питання економічної та соціальної складової виконання жінкою хатньої роботи та його впливу на закріплення жіночого підпорядкованого стану притаманно феміністичній теорії у США та Європі, починаючи ще від першої хвилі феміністичного руху, особливого значення цьому питанню надавали представниці саме другої хвилі фемінізму, рішуче засуджуючи репродуктивну працю як форму економічної експлуатації жіноцтва та обстоюючи право жінок на професійну самореалізацію.

Зокрема, феміністські дослідниці зацікавились появою такого відгалуження антропологічного знання як археологія домашнього господарства, що при застосуванні до неї лінзи феміністичної методології дала плідний матеріал для аналізу мало дослідженої історії домашньої праці жінок, котра систематично знецінювалась та розглядалась тільки у

порівнянні з апріорі важливішою активністю чоловіків у публічній сфері. Серед праць, присвячених цим антропологічним студіям, варто назвати наступні: «Обличчя домогосподарства: виклик доісторичних архітектурних пам'яток» (1991) Рут Трінгем, «Жіноча археологія? Політичний фемінізм, гендерна теорія та ревізія історії» (1991) Роберти Гілкріст, «Переосмислюючи технології: чому жіночі технології мають значення» (1996) Джудіт МакГоу, «Яке має значення феміністська теорія для дослідження домогосподарства?» (2014) Сюзанн Спенсер-Вуд, «За стінами: нові виміри археології історичних домогосподарств» (2015) Кевіна Фогля, Джеймса Наймена та Мері Бодрі.

Розглядаючи поняття археології домашнього господарства у ширшому значенні, ніж дослідження матеріальної культури людства, дослідниці деконструюють андроцентричний підхід до історії людства як історії видатних діянь чоловіків: «історики традиційно розглядають чоловіків як творців історії, яка потребує додаткових пояснень, у той час як роль жінок полягає винятково у виконанні природної функції з народження дітей» [227, с.235]. Крім того, саме феміністична методологія уможлиблює вивчення домашньої праці жінок з позицій гендерного порядку, владних відносин та домінуючої ідеології у суспільстві.

Однією з піонерок у застосуванні лінзи феміністичної методології щодо аналізу жіночої праці з виховання та догляду є Сімона де Бовуар, яка у своїй канонічній праці «Друга стать» дає цікаве пояснення важливості домашньої сфери для жінки, позбавленої можливостей активної діяльності у публічному просторі: «Чоловік не надає великого значення інтер'єру свого житла через те, що йому доступний всесвіт і він може самоутверджуватися в діяннях. Що ж до жінки, то її життя ув'язнюється в родинному колі, і їй необхідно перетворити цю в'язницю в своє володіння. Її ставлення до дому логічно впливає з її становища» [15, с.44]; «Трагізм жінки-домогосподарки полягає в тому, що внаслідок перерозподілу праці її приречено на необхідну, але другорядну працю: житло та їжа потрібні для життя, але не вони визначають

її зміст. Хазяйка забезпечує лише матеріальну сторону життя, не торкаючись її духовної сторони. Отже, ця робота не може стати знаряддям досягнення індивідуальних цілей» [15, с.57].

Продовжуючи свої розмірковування у феноменологічному ключі філософія звертає увагу на фізичні переживання досвіду домогосподарства: «Закінчивши роботу, господиня милується її результатами. Та щоб відкрилися чудові якості предметів — гладенька поверхня столу, вилискування свічника, прохолодна білість накрохмаленої білизни, вони повинні спершу випробувати на собі негативну дію. Наслідки цієї негативної дії і слід ліквідувати» [15, с.7] «Мало яка праця схожа на Сізіфову, як праця домогосподарки: день за днем вона миє посуд, витирає пил, латає одяг, але назавтра посуд знову буде брудний, кімнати — запилені, одяг — порветься. Господиня марнує свої сили, тупцюючи на місці. Вона нічого не створює, а лиш зберігає в незмінному вигляді те, що існує» [15, с.49]; «Оскільки вона постійно стикається з процесами розкладу і змушена виконувати роботу, котрій немає кінця-краю, вона втрачає любов до життя, її погляд стає важким, вираз обличчя – серйозним і стурбованим: вона живе в постійній тривозі і шукає порятунку в обачності та скнарості» [15, с.51].

Як нами вже зазначалось у підрозділі «Категоріальній апарат дослідження відмінностей категорій фемінного та феміністичного», першою феміністичною працею, що досліджувала такий соціальний феномен післявоєнних США як «повернення жінок додому, назад до сім'ї» стала «Загадка жіночності» (1963) Бетті Фрідан. Дослідниця успішно деконструювала міф про ідеальну домогосподарку, єдине покликання якої у житті полягає у тому, щоб бути дружиною та матір'ю. Відштовхуючись від власного досвіду кризи ідентичності, Фрідан опитала численних респонденток, що також переживали «проблему, яка не має назви»: «Більше не можна не помічати того внутрішнього голосу жінки, який говорить: «Мені необхідно дещо більше, ніж мій чоловік, мої діти, мій будинок» [133]. Шлях звільнення, запропонований Фрідан, що може вважатися тільки частковим

рішенням проблеми, полягав у реалізації свого людського потенціалу через здобуття вищої освіти та розвиток кар'єри у поєднанні із повноцінним материнством та виконанням подружніх обов'язків, що пізніше призвело до появи проблеми під назвою «друга зміна», яку ми розглянемо трохи пізніше.

Цікаво, що механізмами трансляції нового міфу про ідеальну американську домогосподарку, який виник після Другої світової війни як спосіб повернення жінок із професійного простору до приватного задля появи робочих місць для чоловіків, були обрані найсучасніші медіа популярної культури: телебачення, радіо програми, жіночі журнали та рекламна продукція.

Зокрема, дослідниця феміністичного прямування Ванесса Мартінс Лемб так описує цей ідеологічний поворот у американських журналах на прикладі еволюції їхнього змісту: «У 1920-х у журналі «Ladies Home Journal» була надрукована стаття про письменників, що формують американську літературу; у 1932 році до видання «Woman's Home Companion» увійшов матеріал про основні питання тогорічної президентської кампанії. На початку 1950-х на зміну культурним та політичним темам прийшли шлюбні поради психологів, рецепти для званих вечерь та поради з декорування оселі» [200, с. 20].

Хочемо звернути увагу на два важливі аспекти зародження та функціонування американського міфу про «ідеальну домогосподарку», які мали вплив на подальше становлення феномену фемінності у XX та XXI столітті: орієнтація на консьюмеризм та звернення до раніше мало залученої суспільної групи дівчат-підлітків.

Так, окрім необхідності повернення робочих місць чоловікам-ветеранам Другої світової війни, другим важливим економічним фактором розповсюдження ідеології природності жіночої самореалізації у приватному просторі стали нововідкриті перспективи розвитку ринку товарів домашнього вжитку, серед яких головне місце посіли електричні прилади. Новою «філософією» жіноцтва стали професіоналізація домашньої роботи та поява

«науки про домогосподарство», основними принципами якої стало застосування наукового підходу у питаннях прибирання, готування їжі та виховання дітей [200, с. 24]. Інструментом трансляції зазначених ідей стала реклама, а метою їхнього розповсюдження: прищеплення жіноцтву почуття важливості та складності виконання домашньої роботи, а також інтенсивний розвиток консьюмеристського способу життя.

Звертаючись до питання виділення у 1950-х роках суспільної групи дівчат-тінейджерів в якості окремої цільової аудиторії ринку, зазначимо, що це явище мало значний вплив на ствердження практики набуття фемінності в якості суспільної, відмінної для різних вікових груп та такої, що протиставляє різні покоління жінок: «Одночасно з тим як творці прикрас для волосся Ріхіе, підводки для очей Maybeline, шампуню Breck та фільму «Пляжні ігри» посилювали образи нас в якості симпатичних, легковажних дівчат, мас-медіа продукувала популярну культуру дівчат-підлітків, яка складалась з пісень, кінострічок, телевізійних шоу та журналів, що разом культивували у нас самосвідомість, відчуття власної важливості, відмінності та навіть протестні настрої» [172, с. 14].

Описані нами культурні процеси закономірно отримали не тільки феміністично-філософську, а й мистецьку рефлексію, створюючи простір для критичного осмислення феномену «ідеальної домогосподарки» та нормативної фемінності. Зокрема, звернімося до таких творів як відео-перформанс «Семіотика кухні» (1975) Марти Рослер, а також проект «Womanhouse» Джуді Чикаго та Міріам Шапіро, що став одночасно і перформансом, і інсталяцією. Спільною темою цих робіт є репресивний характер простору житлового будинку, у якому чітко проступає гендерне маркування.

Так, наприклад, Марта Рослер знімає своє відео звернення на кухні – «традиційно жіночому царстві», демонструючи та називаючи різне кулінарне приладдя в алфавітному порядку. Презентація атрибутів жіночого повсякдення супроводжується вельми агресивними рухами, що натякають на

войовничий дух феміністичної боротьби за звільнення жіноцтва від багатовікового гніту домашнього рабства: «Для демонстрації належного користування виделкою вона затискає її у кулаці й буквально прохромлює повітря. Коли вона «використовує» черпак, то перемішує уявний суп і потім вихлюпує його за рамки кадру» [123, с. 91].

Схожого вектору дотримуються у своїй інсталяції «Womanhouse» (1972) Джуді Чикаго та Міріам Шапіро, що залучили значну кількість авторок до створення специфічно жіночого будинку з 17 кімнатами, кожна з яких символізує певний аспект жіночого буття: менструальна ванна кімната, комора для взуття, весільні сходи, поживна кухня, ванна кімната губної помади, комора для білизни, кімната лялькового будиночка, простір, сплетений гачком, та декілька інших. Так, наприклад, інсталяція Сенді Оргел «Шафа для білизни» не тільки символізує ув'язнення жінки у будинку та хатніх обов'язках, а й провокує на активні дії: «Саме тут завжди перебували жінки: між білизною на полицях. Прийшов час вийти із шафи» [198, с.8]. Безумовно, інтенцією авторок було відобразити повсякденний досвід жіночого життя, що міцно ув'язнює жінок в їхніх будинках.

Ще одним програмним твором Джуді Чикаго є інсталяція «Звана вечеря» (1974 – 1979), вишуканими стравами якої стали постаті 39 видатних жінок різних історичних періодів, чиї здобутки були забуті або недооцінені. Візуалізацією цих героїнь стало зображення їх через образи жіночих статевих органів, нанесених на поверхню тарілок, якими був заставлений стіл трикутної форми. Об'єктивуючи тіла цих жінок, Чикаго не тільки унаочнює традицію знецінення жіночих досягнень, а й торкається питання виконання домашніх обов'язків, самотійно сервіруючи стіл на поталу андроцентричній ідеології: «Мова йде про ціну, яку жінки заплатили за участь у вечері: їх принесли в жертву, перетворили на їжу, річ, предмет чужого використання» [91].

Цікаво, що образ ідеальної домогосподарки і досі є актуальним культурним міфом у США, щораз зринаючи у сучасному кінематографі.

Зокрема, назвімо такі ретроспективні фільми та телесеріали як «Плезантвіль» (1998, реж. Г. Росс), «Години» (2002, реж. С. Долдрі), «Вдалечині від раю» (2002, Т. Хейнс), «Посмішка Мона Лізи» (2003, реж. М. Ньюелл), «Безумці» (2007 – 2015), «Дорога змін» (2008, С. Мендес), «Прислуга» (2011, реж. Т. Тейлор), «Мілдред Пірс» (2011, реж. Т. Хейнс), сюжетна лінія яких торкається як реконструкції повсякдення американської дружини та матері 1950–1960-х рр., білої представниці середнього класу, так і подальшої деконструкції їхнього ідеального життя, відзначеного кризою ідентичності, пошуками себе та професійним зростанням.

Детально описавши найяскравіші тенденції репрезентації фемінності у американській культурі від середини минулого століття до 1970-х років, звернімося до абсолютно протилежного способу вирішення питання самореалізації жіноцтва у просторі домогосподарства, яке майже синхронно протікало на протилежному культурному полюсі – у СРСР, пізніше трансформувавшись у традицію так званої «другої зміни», досі актуальної як для Сполучених Штатів, так і країн Європи, а також Росії.

Комуністична та соціалістична ідеологія, що стала державотворчою для такого нового політичного актора на міжнародній арені як Радянський Союз, не тільки обстоювала необхідність боротьби з імперіалістичним пригнобленням та важливість орієнтації на класові інтереси пролетаріату, а й стверджувала новий погляд щодо ролі жінки у громадянському та політичному житті. Зокрема, теоретична платформа державного забезпечення материнства та дитинства була представлена відомою російською революціонеркою Олександрою Коллонтай у її програмних працях та виступах: «Жінка-робітниця у сучасному суспільстві» (1908), «Жіночий день» (1913), «Сім'я та комуністична держава» (1918), «Хрест материнства та радянська республіка» (1918), «Доповідь про роботу серед жінок на VIII з'їзді РКП (б)» (1919).

У цих текстах авторка не тільки окреслює, наскільки змінилось становище жінки на початку ХХ століття з появою можливостей професійної

діяльності: «...з того часу як жінка ступила на трудовий шлях, як праця її отримала визнання на світовому ринку, як жінки здобула у суспільстві значення самоцінної трудової одиниці, колишнє вікове безправ'я у суспільстві, колишнє поневолення у сім'ї, колишні пута, які сковували свободу її рухів, стали для неї удвічі гіркішими, удвічі нестерпнішими» [58]; але й обґрунтовує необхідність активних дій у питаннях «охорони та забезпечення породіль, законодавче нормування праці жінок, боротьба з проституцією, дитячою смертністю, вимоги політичних прав для жінок, поліпшення квартирних умов, боротьба з дорожнечою життя» [59, с. 110–111], а також будівництва «ясел, дитячих колоній, широкої мережі дитячих їдалень, палаців та будинків материнства» [59, с. 240], створення «мережі споживацьких комуністичних закладів» [59, с. 272] таких як громадські їдальні та пральні.

Метою усіх цих заходів, на думку ідеологині радянського соціалізму, мало стати цілковите звільнення жінки від експлуаторської праці з виховання та догляду задля самореалізації у публічній професійній та революційній діяльності: «Робітниця повинна перестати бути господаркою у домі, що виконує невиробничу домашню роботу, вона повинна зробити свій внесок у загальнонародне господарство» [59, с. 272].

Подібні соціалістичні позиції лягли в основу такого яскравого художнього явища як архітектура конструктивізму, чия теоретична програма цілковито орієнтувалась на функціональність та утилітарний характер будівель для громадян нової країни. Одним з основних трендів конструктивістської архітектури стало усупільнення побуту, що реалізувалось у проектуванні та створенні таких типів споруд як фабрики-кухні, Палаці праці, будинки-комуни. Серед документів Мосради збереглися вимоги конкурсу для архітекторів на складання проектів будинків для робітників, що був оголошений у 1925 році. Зокрема, однією з важливих вимог умов було наступне: «Населення будинку обслуговується загальною

їдальною, пральною, яслами та дитячим садком. Ясла та дитячий садок обслуговують будинок до вечора» [94, с. 39].

Безумовно, проектування таких надзвичайно функціональних приміщень мало на меті не тільки нівелювати конфлікт між професійною зайнятістю жінки та виконанням нею репродуктивної праці «[Побут] тягне назад жінку, що вибивається із суспільного життя, який змусив не одну дівчину повернути організації свій комсомольський білет. Уявімо собі будинок-комуна з добре налагодженим комунальним харчуванням, пранням, прибиранням, доглядом за дітьми, читальнями, культроботою... хіба не зникнуть самі собою кухонні сварки, поневолення жінки, бездоглядність дітей? [52, с. 7], а й у більшій мірі прищеплювати дух пролетарського колективізму, товариства та комуністичної системи побуту.

Проте подальший хід соціалістичної революції та неможливість повноцінної реалізації на практиці ідей комуністичної утопії сприяли поверненню до репресивних патріархальних обмежень: «Жінка може розглядатися як домогосподарка, як мати або як робітниця. У СРСР практично кожна жінка змушена була поєднати дві останні функції, але й першу функцію замість неї ніхто не виконував. Таким чином, на жінку лягало потрійне навантаження» [29].

Окреслений перехід від настроїв «звільнення жіноцтва від тягара побуту» у довоєнні роки до орієнтації на «радянська жінка однаково успішно впорається і в професійній сфері, і в материнстві, і в домогосподарстві» яскраво представлений у найбільш масовому і доступному з мистецтв СРСР – агітаційному та соціальному плакатах. До прикладу, такі взірці плакатного мистецтва як «Що дала Жовтнева революція робітниці та селянці» (1920, авт. М. В. Купріянов), «Звільнення робітниць є справою самих робітниць» (1921, авт. Ф. Лехт), «Жінка-робітниця, кооперація звільняє тебе з-під влади кухні та пічного горщика» (1923, авт. А. Н. Аршинов), «Розкріпачена жінка – будуй соціалізм!» (1926, авт. А. І. Страхов-Браславський), «Геть кухонне рабство! Даєш новий побут!» (1931, авт. Г. Шегаль), «Широке розгортання мережі

ясел, дитячих садків, їдалень та пралень забезпечить участь жінки у соціалістичному будівництві» (1931, авт. Є. С. Зернова), «8 березня – день повстання робітниць проти кухонного рабства» (1932, Б. Н. Дейкін), сповнені впевненістю у майбутньому, позбавленому старих обмежень та перепон, ідеями емансипації та закликами активної участі жіноцтва у громадських процесах при умові звільнення від гніту приватної сфери.

Проте, вже починаючи з 1938 року, вектор зображення жінки у плакатах змінюється: замість турботи про вирішення проблем самих героїнь на передній план висувається просякнутий пафосом заклик до активної діяльності задля добробуту країни, який залишає за кадром необхідність турботи про кожного окремого громадянина. Зокрема, такі плакати як «Слава рівноправній жінці СРСР» (1938, авт. Н. С. Пінус, М. І. Волкова), «Героїчній радянській жінці слава!» (1946, авт. Н. Н. Ватоліна), «Слава рівноправним жінкам СРСР!» (1950, авт. Б. Ф. Березовський), «Служимо народу!» (1950, авт. Т. Шубіна), «Розвивайте громадське птаховодство!» (1950, авт. Н. Смоляк), «Доярки, доб'ємось високих удоїв від кожної фуражної корови!» (1950, авт. Б. Зеленський), «У СРСР жінка-мати у пошані» (1953, авт. К. К. Іванов, В. М. Бріскін), «Польові роботи не чекають!» (1954, авт. В. Говорков), «Зберемо з цілини багатий урожай!» (1954, авт. В. Корецький, К. Іванов, О. Савостюк, Б. Успенський), «Славимо жінку-мати!» (1956, Н. Терещенко), «Нашим трудівницям – любов та шана!» (1961, Н. Ватоліна). показують важливість особистого вкладу жіноцтва у розбудову економіки країни, а також демонструють результат таких зусиль, на який може розраховувати учасниця цього процесу: слава та визнання замість задоволення особистих потреб.

Проблема озвучена в ракурсі радянського дискурсу жіночого досвіду виконання хатньої роботи є складним явищем сучасної культури, яке потребує окремого розгляду.

Метафоричний вираз «друга зміна», що зазвичай використовується у сфері промисловості, уперше був вжитий соціологинею Арлі Хохшильд у її

програмній праці «Друга зміна: батьки, що працюють, та домашня революція» (1989). Після ґрунтовного дослідження повсякденного життя американських сімей різних класів та різного достатку, у яких обидва партнери мають повноцінну оплачувану роботу, Хохшильд встановила, що сумарний час, який жінки витрачають на виконання домашньої роботи, складає цілодобовий 1 місяць на рік. Тільки 18 відсотків чоловіків у межах її дослідження порівну розділяли домашні обов'язки з дружинами і абсолютно ніхто не виконував більшої за свою дружину частки хатніх завдань. Крім того, було помічено, що «чоловіки говорять про свої домашні справи більше у термінах, що «подобається» і «не подобається» робити, що вони б взялися зробити, а що ні. У той час як жінки частіше розповідали про те, що необхідно зробити» [186, с. 289].

Проблема, якій дала назву Арлі Хохшильд, є актуальним питанням глобальної економічної експлуатації жінок, адже за статистичними даними звіту «Жінки світу 2010», підготовленого департаментом економічних та соціальних питань ООН, в усьому світі жінки витрачають від двох до п'яти раз більше часу на виконання хатніх обов'язків, аніж чоловіки [229, с.98–100]. Проте, окрім часових втрат неоплачувана домашня робота завдає представницям жіночої статі значної шкоди через обмеження можливостей для повноцінного працевлаштування, освіти, дозвілля, догляду за собою, соціальної та політичної діяльності: «Попри всі заклики допомогти жінкам у домашній роботі, а також прохань зайнятих дружин, чоловіки найчастіше не хочуть нарівні з дружинами брати участь у вихованні дітей, готуванні їжі, прибиранні будинку тощо, та виконувати інші домашні обов'язки. Тому в родинях, де жінки працюють поза домом, нерідко виникає стресова ситуація, що її відомі англійські фахівці в галузі соціології сім'ї Рона і Роберт Раппопорти визначили як дилему перевантаженості».

Неоплачуваний характер роботи у «другу зміну», її всеохоплюючий характер призводить до знецінення важливості даної активності та сприяє пригнобленню жінок та їхній повній економічній залежності від чоловіків,

попри те, що більшість частина жіноцтва вважає ведення домашнього господарства та догляд за дитиною працею, а не дозвіллям, чи хобі: «Хатня праця є особливо експлуататорською, коли її вимагають від працюючих жінок, заробіток яких входить до сукупного доходу подружжя, тим самим перетворюючись для жінки в неоплачувану «другу зміну» [3, с. 534].

Радянський кінематограф як важливий інструмент пропаганди швидко відреагував на нову соціальну ситуацію, у якій опинилась радянська жінка, представивши чимало кінострічок, у яких легітимізується подвійне навантаження жіноцтва, що мусить бути однаково успішним, як у публічній, так і приватній сфері. Зокрема, такі стрічки як «Весна на Зарічній вулиці» (1956, реж. М. Хуцієв, Ф. Міронер), «Здрастуй і прощавай» (1973, реж. В. Мельников), «Службовий роман» (1977, реж. Е. Рязанов), «За сімейними обставинами» (1978, реж. О. Коренев), «Вам і не снилось» (1980, реж. І. Фрез), «Не можу сказати «Прощавай» (1982, реж. Б. Дуров), «Маленька Віра» (1988, реж. В. Пічул) рясніють прикладами успішного виконання жінками домашніх та професійних обов'язків. Деякі пострадянські фільми також успішно звертаються до сюжету поєднання жіноцтвом трудових активностей із доглядом за домом та сім'єю, пропонуючи спасіння не у рівноправному розподілі обов'язків із своїм партнером, а у віднаходженні справжнього кохання: «Принцеса на бобах» (1997, реж. В. Новак), «Схід – Захід» (1999, реж. Р. Варньє), «Заздрість богів» (2000, реж. В. Меньшов).

Окремо хочемо відзначити культовий для пострадянського суспільства фільм «Москва сльозам не вірить» (1980, реж. В. Меньшов), у якому відображено як усі емансипаційні досягнення головної героїні зводяться нанівець її бажанням перебувати у патріархальних стосунках. Зокрема, сцена із приготуванням обіду чоловіком показана із набагато більшим захватом, ніж рутинне виконання тих самих обов'язків жінкою, а порада для цієї успішної жінки, озвучена найкращою подругою, щодо вирішення питань самотності звучить наступним чином: «Заміж тобі треба...Хоча з твоєю

посадою тобі зовсім складно буде, хіба тільки міністр неодружений трапиться. Чоловіки ж не люблять, коли жінка вище за них стоїть».

Очевидно, що для сучасного американського суспільства побутування міфу про своєрідну супержінку, однаково успішну як у публічному, так і у приватному просторі, також є актуальним питанням, що потребує вирішення. Такого висновку можна дійти, ознайомившись із такими кінострічками та серіалами як «Секс і місто» (1998 – 2004), «Ерін Брокович» (2000, С. Содерберг), «Відчайдушні домогосподарки» (2004 – 2012), «Степфордські дружини» (2004, реж. Ф. Оз), «Як малі діти» (2006, реж. Т. Філд), «Материнство» (2009, реж. К. Дікманн), «Чого чекати, коли чекаєш на дитину» (2012, К. Джонс).

Чимало сучасних художніх творів феміністичного спрямування також концентруються на проблемі поєднання домашньої роботи з материнством. До прикладу назвімо роботи «Супермама» (2002) Ельжбети Яблонської та «Тигриці домашнього господарства» (2007) Анни Фабриціус. Фотографії обох мисткинь репрезентують штучний ідеал жінки-героїні, наділеної надзвичайними здібностями, що може легко поєднувати материнство, виконання домашньої роботи та професійні обов'язки. Зокрема, Яблонська акцентує увагу на образах американських супергероїв, які втілюють той комплекс умінь та навичок, необхідних сучасній жінки для успішного функціонування в усіх сферах свого життя. У той час як Фабриціус більше орієнтується на «стереотипний образ героїчної та сильної жінки, яка здатна себе захистити. Тільки у Фабриціус жінки захищають насамперед не себе, а «домашнє вогнище» [63].

Окремо варто відзначити роботу «Lifetime Game» (2013 — 2015) авторства Ксенії Гнилицької та Аліни Якубенко, у якій піднімається питання відповідності уявлуваним соціальним очікуванням. У даній відео роботі, яка знята у формі комп'ютерної гри, жінки виконують домашні справи, отримуючи віртуальні бонуси за кожне виконане завдання. Очевидно, що бажані бонуси існують тільки в уяві жінок, які таким чином реалізують свої

спроби виконати всі рутинні завдання і отримати омріяний «лад» в домі, який існує протягом короткого проміжку часу, змінюючись новим обсягом невиконаних домашніх справ.

Прикметною також є серія ескізів Анни Звягінцевої «Каталог жіночої праці», у якій авторка зображує увесь спектр побутових активностей жінки, які виконуються в однаковій зігнутій позі. Візуалізуючи одноманітність та повторюваність домашньої роботи, Анна Звягінцева торкається питання рутинності хатніх завдань, жіночої самореалізації як в цих процесах, так і загалом, а також соціальної цінності цих практик.

Проблема «другої зміни» є не єдиним актуальним питанням у межах феміністичних студій щодо експлуаторського характеру репродуктивної праці. Чимало досліджень торкаються питання важливості виконання жінками неоплачуваної домашньої роботи для національної економіки, владних порядків між окремими учасниками домашнього господарства та її співвідношення із нерівностями у більших соціальних групах, механізмів набуття дітьми гендерних ідентичностей через виконання домашньої роботи та реплікації гендерних владних відносин у приватній та публічній сфері із покоління у покоління.

Окремий корпус досліджень присвячується вивченню расових питань праці та критиці універсалістських тенденцій, якими нерідко дискредитуються дослідження другої хвилі фемінізму. Новий підхід ґрунтується на принципі інтерсекційності до аналізу гендерних питань праці, уможливлуючи врахування важливості гендеру, раси, класу та сексуальності у рівній мірі при розгляді цього питання. Серед феміністських дослідниць, що поділяють такий підхід, варто назвати Анджелу Девіс, Роуз Брюер, Кімберлі Крімшоу, Глорія Анзалдуа, Белл Хукс.

В якості ілюстрації до такого інтерекційного підходу назвімо такі фільми як «Віднесені вітром» (1939, реж. В. Флемінг), «Водій міс Дейзі» (1989, реж. Б. Бересфорд), «Корріна, Корріна» (1994, реж. Дж. Нельсон), «Та, що танцює у темряві» (2000, реж. Л. фон Трієр), «Трансамерика» (2005, реж.

Д. Такер), «Скарб» (2009, реж. Лі Деніелс), «Бьютіфул» (2009, А. Г. Іньярріту), «Амріка» (2009, реж. Ш. Дабіс), «Аббатство Даунтон» (2010-2015), «Прислуга» (2011, реж. Т. Тейлор), «Таємничий Альфред Ноббс» (2011, реж. Р. Гарсія), «Кличте акушерку» (2012-2016), «Дворецький» (2013, реж. Лі Деніелс). Кожна із зазначених стрічок у той чи інший спосіб звертається до проблеми виконання репродуктивної праці (виховання дітей, хатня праця, ведення господарства найнятим персоналом) підпорядкованими соціальними групами.

Логічним питанням після критичного аналізу історії домогосподарства як складової феномену фемінності є пошук альтернативної моделі виконання репродуктивної праці, що не буде носити ані експлуататорський, нормативний характер, ані нівелюватиме саму суть необхідності виконання праці з виховання та догляду. У межах нашого дослідження ми звертаємось до підходу Ненсі Фрейзер, викладеного у її праці «Після сімейної зарплати: гендерна рівність і соціальна держава», як такого, що пропонує найбільш адекватний варіант реалізації репродуктивної діяльності.

Зазначений підхід полягає у створенні системи соціального забезпечення, яка уможливить або універсалізацію ролі годувальника через підтримку трудової зайнятості жінок (модель універсального годувальника / годувальниці), або підніме неформальну роботу з догляду на один рівень з офіційною оплачуваною працею (модель рівності доглядальниці).

Так, наприклад, модель універсального годувальника / годувальниці дає змогу жінкам бути громадянками-працівницями за допомогою таких методів як створення «низки служб, що уможливлюють зайнятість, як-то заклади денного догляду за дітьми та людьми літнього віку, покликані звільнити жінок від неоплачуваних обов'язків, щоб ті могли працювати на повний робочий день на приблизно тих самих умовах, що й чоловіки» [129, с.212]; а також впровадження комплексу реформ, у сфері організації праці, що «мають на меті усунути перешкоди на шляху рівних можливостей, як-то дискримінацію за ознакою статі чи сексуальні домагання» [129, с.212].

У свою чергу, друга модель, рівності доглядальниці, спрямована на те, щоб «дати змогу жінкам зі значними домашніми обов'язками, – або через саму по собі доглядову працю, або через роботу з догляду та часткову зайнятість» [129, с.217].

Очевидно, що попри значні перепони на шляху впровадження цих моделей, покликаних деконструювати маскулінний ідеал сімейного заробітку та встановити гендерну рівність у сфері роботи з догляду, теоретичні здобутки Ненсі Фрейзер відіграють значну роль у переосмисленні наявного гендерного порядку у суспільстві та пошуку оптимальних шляхів для розвитку емансипаційного соціального руху.

Таким чином, стає очевидним, що домогосподарство є важливою практикою конструювання концепції фемінності, притаманної визначеному культурному середовищу. За допомогою комплексного аналізу культурно-історичного контексту можна простежити як на прикладі виконання жінками репродуктивної праці поступово еволюціонують суспільні очікування щодо нормативної фемінності: від оспівування вродженої схильності жінок до виконання домашньої роботи через радянський образ емансипованої жінки-трудівниці та американський міф про «ідеальну домогосподарку» до викликів сучасної супержінки, що намагається поєднувати активну діяльність у публічній та приватній сферах.

3.2 Ретрансляція стереотипів фемінності у досвіді материнства.

Концепти сімейних стосунків, шлюбу, родинного укладу та батьківських ролей з помітною регулярністю постають питаннями філософського аналізу та провокують палкі дискусії щодо гендерної сконструйованості цих суспільних інститутів. Значна частка наукової рефлексії присвячена проблемі материнства, яка актуалізує не тільки питання біологічного підґрунтя патріархату, а й репродуктивної функції жінки, її підпорядкованості своїй наперед визначеній «природній» ролі, економічної

залежності, можливостей для творчої та професійної самореалізації, контролю над власним тілом, домашнього насилля.

У попередніх розділах наше дослідження вже торкалося аналізу таких складових досвіду материнства як наслідування гендерних ролей, соціальне конструювання категорії материнства, семіотичний порядок материнського. Проте дослідження впливу стереотипів та сценаріїв традиційної культури локального середовища на формування сучасного комплексу уявлень про нормативне материнство лишалося поза науковим інтересом. Однак, ми вважаємо, що жоден інший аспект фемінності не є більш вкоріненим у національний контекст та максимально вільним від впливу загальнокультурних тенденцій як репродуктивний досвід жіноцтва. Відтак, саме через вивчення типових сценаріїв виконання жінками материнської ролі в історичному розрізі та впливу патріархальної системи цінностей на цей досвід можемо зрозуміти механізми формування та особливості функціонування сучасних моделей материнства в українському суспільстві, а також прослідкувати закономірності у реалізації жінками стереотипних та нормативних версій фемінності у більш глобальному масштабі. На нашу думку, аналізуючи спадковість традиційного концепту материнства, доцільно буде звернутись саме до простору сучасного мистецтва, що є надзвичайно критично орієнтованою та рефлексивною культурною сферою.

Українська історикиня Оксана Кісь, znana дослідниця гендерних аспектів жіночої історії в традиційній українській культурі, так описує значення етнокультурного контексту на конструювання сучасних досвідів материнства: «[...] розмаїття стилів взаємин матері й дитини, оцінок соціальної значущості дитини та її місця в ієрархії соціокультурних вартостей, зрештою, безліч специфічних етнопедagogічних систем та прийомів зумовлені етнокультурними чинниками. Кількісні та якісні характеристики материнських обов'язків, обсяг, форми та глибина спілкування матері й дитини, методи і способи соціалізації формуються,

усталюються та модифікуються усім культурним комплексом у процесі життєдіяльності етносу» [54, с. 181].

Звертаючись до історичних розвідок, таких українських науковиць як Ірина Ігнатенко, Оксана Кісь, Марія Маєрчик, Марина Гримич, Лариса Буряк, Тетяна Орлова, Наталія Громова, Ірина Несен, Олена Боряк, присвячених висвітленню малодосліджених аспектів українського традиційного колективного жіночого культурного досвіду, можна помітити, що більшість авторок у більшій, чи меншій мірі, акцентують увагу на таких рисах, характерних для реалізації жінками материнської ролі у межах українського традиційного дискурсу, як суспільне заохочення та обов'язковість виконання своєї репродуктивної ролі, ідеалізація та нормативність цього досвіду, виняткова відповідальність за контроль народжуваності.

Зокрема, соціальна установка жіноцтва на материнство та позиціонування репродуктивного досвіду як необхідного елементу нормативній фемінності є специфічною особливістю гендерного порядку традиційної української культури: «Жінка, лише реалізувавши себе як мати, здобувала статус соціально повноцінної особи. Саме материнство робило її «справжньою» жінкою, яка займала високий статус у суспільстві. Відхилення від цієї норми вважали аномалією і всіляко засуджували» [44, с. 146].

На протилежному боці престижності та важливості для жінки народження нащадків знаходилась бездітність, яка символізувала фізичну та соціальну неповноцінність жінки як суб'єкта і «викликала різкий осуд оточуючих: якщо жінка не могла мати дітей через якусь хворобу, її навіть не вважали за жінку. За загальним переконанням, жінка розплачується безпліддям за свої власні гріхи або за гріхи батьків» [44, с.201].

Змалечку дівчатка виховувались в усвідомленні своєї майбутньої гендерно-маркованої ролі, яка при успішному виконанні ставала гарантом здобуття суспільного визнання. «У момент появи дівчинки на світ через низку ритуально-магічних дій починалося програмування успішності цієї

майбутньої жінки у двох засадничих сферах – господарсько-виробничій та репродуктивній» [54, с.107]; «Змалку дівчинка поступово пізнає першорядну для жінки царину материнства. Відбувається це і через безпосереднє залучення дівчат 4-8 років до догляду менших дітей у сім'ї, і через гру» [54, с.109].

Звертаючись до історії західноєвропейського мистецтва можна віднайти чимало прикладів, у яких репрезентується описана традиція розглядати працю з догляду за дитиною як виняткову прерогативу матері або доглядальниці жіночої статі. До прикладу назвімо такі твори: «Хвора дитина» (1660–1670) Габріеля Метсю, «Купання дитини» (1893), «Матір та дитина» (1905) Мері Кессет, «Перші кроки» (1880-ті), «Її постійна турбота» (1889) Фредеріка Моргана, «Урок читання» (1890) Жана Леона Базіля Перро, «Гувернантка з двома дівчатами» (1873), «Післяобідній чай» (1897) Джорджа Гудвіна Кілберна.

Крім того, відмінними є самі стилі образотворчої репрезентації батьківських та материнських почуттів до дитини. Так, у нечисленних творах, присвячених стосункам між батьком та сином, образ батька неодмінно відзначається суворістю, непохитністю, серйозністю, що позначається як у позі та виразі обличчя героя, так і у самому сюжеті твору. Зокрема, варто назвати ряд полотен на тему повернення блудного сина Рембрандта (1666–1669), Бартоломео Естебана Мурільо (1660–1680), Помпео Батоні (1773), Ліонелло Спада та Миколи Лосєва (1882), кожне з яких змальовує образ батька у ключі суворого прощення, уникаючи зображення сентиментальних почуттів, якими неодмінно була б наділена мати у такому сюжеті. Такі твори як «Портрет Франческо Сасетті з сином Теодоро» (1488) Доменіко Гірландайо, «Жертвоприношення Ісаака» (1603–1604) Караваджо, «Благословіння Іакова» (1656) Рембрандта, «Уголіно із синами» (1820) Джузеппе Діотті та «Батько та син» (1972) Нормана Роквелла також характеризуються відтворенням стереотипного образу грізного або авторитетного батька.

Своєрідним антиподом названим прикладам можна вважати відображення підкреслено земного характеру материнський почуттів Марії до Ісуса у канонічному біблійному сюжеті «Богородиця з немовлям», представлено у таких творах як «Мадонна з немовлям із палаццо Медічі-Рікардо» (1466–1469) Філіппо Ліппі, «Мадонна Літта» (1490–1491) Леонардо да Вінчі, «Поклоніння пастухів» (1530) Антоніо ді Корреджо, «Мадонна та дитя» (1609) Джентілескі Ораціо, «Мадонна і дитя» (середина 18 століття) Коррадо Джаквінто, «Невинність» (1893) Вільяма Бугро.

Повертаючись до питання ретрансляції стереотипів фемінності у досвіді материнства, справедливо буде зазначити, що попри більш як столітній проміжок часу, що відділяє сучасний вітчизняний дискурс від традиційного українського, кінець якого збігається з початком ХХ століття, у підході до жіночої ідентифікації так і не відбулось відчутних змін. Як і раніше, погляди на материнство як найважливішу сферу реалізації фемінності українського жіноцтва є винятково консервативними, догматичними та репресивними, що позначається на зростанні протестних настроїв серед феміністичної спільноти, які артикуються у суспільних дискусіях, наукових та публіцистичних розвідках та сучасному мистецтві.

Описуючи сучасні тенденції досвіду материнства у вітчизняному контексті, художниця та кураторка О. Брюховецька акцентує увагу на нормативно-примусовому характері залучення жінок до реалізації репродуктивної ролі цілком у дусі ціннісних орієнтирів традиційної української культури: «в Україні існує сильний суспільний тиск на жінок щодо необхідності народження дитини. Жінка, що відмовляється від материнства, особливо в невеликих містах, стигматизується як неповноцінна. Разом з тим жінки змушені часто залишатися зі своїми репродуктивними проблемами наодинці. Слабка підтримка держави і непропорційний розподіл обов'язків по догляду в сім'ях призводить до того, що жінка, занурена в материнство, часто стає виключеною із суспільного життя і частково втрачає можливість розвиватися професійно» [20].

Цікавим прикладом візуалізації примусового характеру суспільних очікувань щодо материнства кожної статевозрілої, а особливо заміжньої жінки, є проект Тетяни Корнєєвої «Я тебе чую» (2017). Зазначений твір є своєрідним перформансом, до якого може долучитися кожен відвідувач виставки, залишивши записи про свої власні досвіди дискримінації на стіні із вишивками авторки на тему гендерної нерівності та стереотипів. Прикметно, що переважна більшість текстів глядачів була присвячена саме повсякденним механізмам соціального контролю та обмеженню свободи вибору у питанні дітонародження, яке розглядається як єдине і найважливіше покликання у житті жінки.

Ще одним важливим аспектом концепту материнства у традиційному українському суспільстві, що активно культивується сьогодні, є ідеалізація та романтизація цього досвіду: «Для українців Мати яко культурна і духовна цінність посідає один із найвищих шаблів в ієрархії соціокультурних та особистісних вартостей. У народній свідомості її образ оточений ореолом святості, твори про матір переповнені найніжнішими почуттями до неї» [54, с. 194].

Очевидно, що причиною такого послідовного заперечення реальних досвідів материнства з його проблемами та складнощами є створення жорсткої системи приписів нормативної моделі материнства, яка є нічим іншим як репресивним симулякром, що викликає почуття невпевненості у жінок, чий індивідуальний досвід відрізняється від пропагованого ідеалу та знецінює складність та важливість неоплачуваної репродуктивної праці.

Квінтесенцією такого підходу є такий стереотип фемінності української жінки як Берегиня, докладно проаналізований Оксаною Кісь у статті «Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки у сучасній Україні». Дослідниця пояснює, коли і з якою метою був сконструйований цей формально матріархальний образ, продукований патріархальною ідеологією, що позиціонується як «іманентний, одвічний (тобто, позачасовий і позаісторичний), втілене осердя жіночої ідентичності українки» [55]. Крім

того, культивування подібної ідентифікації сприяє перманентному ототожненню жіноцтва із приватною сферою та подальшою легітимізацією дискримінації у публічній сфері: «Міт Берегині – ідейний наркотик, самообман, спосіб втечі від жорстокої реальності, де жінка – зневажена, експлуатована, безправна, безмовна, у світ мрії – де весь український космос обертається навколо Жінки-Берегині, що гордо стоїть на постаменті. Цей міт суттєво перешкоджає українському жіноцтву усвідомити власні проблеми і перспективи у суспільно-політичній сфері» [55].

Показовим виявом мистецької рефлексії явища суспільного схвалення та підтримки ідеалізованого образу материнства є громадська реакція на феміністичну виставку «Материнство» (2015), що проходила у Центрі візуальної культури: «На плакаті до виставки було розміщене фото тримісячної дитини, яка плаче, щоб підкреслити те, що виставка порушуватиме проблемні питання, на противагу мейнстрімному дискурсу про материнство, який усі проблеми затуляє зображеннями щасливих матусь і усміхнених дітей (основним постачальником таких образів є реклама). Один український сайт, розміщуючи анонс виставки, не міг змиритися із запропонованим зображенням і замінив його портретом усміхненої дитини. Те саме стосувалося реакції на виставку – деякі люди були обурені тим, що материнство представлене з проблемного боку – це, мовляв, може «відбити у жінок бажання народжувати» [20].

До цікавого способу спровокувати рефлексію глядача щодо конвенційності у питанні привабливості та зовнішнього вигляду вагітної жінки вдається у своїй серії фото робіт «Тіло» (2003 – 2004) Оксана Брюховецька. Авторка створює своєрідний ряд послідовних міні-тантамаресок (стендів для фотографування з отвором для обличчя) з тілом оголеної вагітної жінки, пропонуючи глядачу, таким чином, уявити себе на місці героїні, чиє тіло активно змінюється, зазнає трансформацій, при цьому гостро відчуваючи погляди оточуючих, що оцінюють його на момент конвенційної привабливості.

Доцільно також згадати мандрівну виставку із дещо мізогінною назвою «Самки і яйцекладки» (2007) Гриці Ерде, яка у Дрогобичі викликала значний публічний резонанс та була закрита через тиск громадськості. У живописних та графічних роботах, представлених в експозиції, мисткиня відобразила стійке ототожнення фемінності із дітородною функцією, притаманне українському культурному дискурсу. Відверто непривабливі, втомлені репродуктивною працею жіночі тіла вражають фізіологічністю та підривають романтизований образ материнства.

Не можна оминати такої контроверсійної складової досвіду материнства у традиційному українському контексті як виняткова відповідальність жінки за контроль народжуваності та планування кількості дітей. Попри усталений ідеал щасливої багатодітної родини наших пращурів реалії життя селянської родини з його хворобами, великою кількістю господарських обов'язків та постійною матеріальною скрутою схилили жінок шукати способів уникнення щорічної вагітності та збільшення кількості дітей, які потребуватимуть фінансового забезпечення. Відтак, попри високий соціальний статус материнства, фізичне виснаження жіночого організму, а також низький економічний рівень життя часто переважували, і тому розповсюдженим явищем в українському традиційному суспільстві були різні методи «зачинювання дітей» («магічні дії, що запобігали вагітності, спричиняли безплідність довічну або тимчасову») [54, с.187].

Такі дослідниці як О. Кісь, І. Ігнатенко, Г. Кабакова звертають увагу на амбівалентне ставлення до питання контрацепції та абортів у традиційному дискурсі, що з одного боку полягає у гострому засудженні такої практики: «свідомий аборт завжди викликав почуття страху та огиди. Вважалось, що жінка, яка наважилась на цей крок, буде негайно покарана» [44, с. 202], а з іншого у відносно широкому її розповсюдженні та варіативності, про що свідчать численні рецепти провокування викидня, описувані етнографами та істориками. Так, Ірина Ігнатенко перераховує щонайменше шість різних видів активностей, до яких вдавалися задля позбавлення від плоду:

викручування плоду веретеном, перетягування живота, стрибки з висоти, піднімання важких речей, прийом усередину відварів трав та інших субстанцій, а також гарячі купелі [44, с. 140].

Важливо відзначити, що дослідниці спільні у думці, що вчинення абортів все ж не було розповсюдженою практикою з міркувань гріховності даного вчинку та підвищеної небезпеки для здоров'я самої жінки. До таких дій вдавалися в основному маргіналізовані групи жіноцтва: покритки, жінки, що вели розпусний спосіб життя, та малозабезпечені заміжні жінки.

Щодо власно контрацепції, як способу планування сім'ї, то прикметною є гендерна асиметрія цієї практики: більшість активностей були розраховані саме на жінок, що свідчить про їхню домінуючу роль у питанні контролю народжуваності та першочергове зацікавлення в уникненні чергової виснажливої вагітності.

У сучасному українському культурному дискурсі питання переривання вагітності як права жінки на контроль власного тіла та здоров'я є все ще актуальним питанням, що артикулюється на межі консервативно-релігійного пролайф та демократичного прочойс дискурсів.

Доцільно згадати роботу Аліни Клейтман «Сьогодні можна» (2015), представлену у рамках виставки «Материнство». Зазначений твір представляє абстрактну пляму менструальної крові, нанесену на полотно, що не тільки проблематизує практику «народних» способів контрацепції, а й опосередковано апелює до православної заборони мати статеві стосунки під час менструації, що активно побутувала в українському традиційному суспільстві. «Загалом первісні уявлення про «нечистоту» жінки в такий період сформувалися у руслі християнського вчення, хоча католицька і православна церкви по-різному трактували цю проблему. Так, католики наголошували на забороні статевих стосунків під час вагітності, жіноча ж «нечистота» була другорядною; натомість православна традиція не обмежувала статевого життя під час вагітності, але забороняла його на той час, коли у жінки тривали місячні» [44, с. 125].

Цікаво також звернутись до мистецького відображення ситуацій обмеження репродуктивної свободи жінки у близькій до України Польщі, в якій це питання набуває національного значення та своєю репресивністю тяжіє до традиційного культурного досвіду українського жіноцтва.

Так, перформанс мисткині Івони Демко під час національного польського страйку жінок проти законодавчої заборони абортів (03.10.2016) у Кракові, був присвячений протесту проти посилення обмежень щодо переривання вагітності. Разом із декількома іншими перформерами, у тому числі й чоловіками, авторка демонструвала свою спідню білизну із нанесеним на неї зображенням чорної труни, що символізувала смертельний ризик вчинення підпільних абортів багатьма польськими жінками, який міг постати у випадку прийняття скандального законопроекту.

Художниця Урсула Клоз-Кнопек зображує у своєму проекті «Свята Урсула» святу з німбом із тампонів, просякнутих менструальною кров'ю, актуалізуючи таким чином питання «створення символічного порядку жіночою фігурою, на заміну фігури Отця, який дає закон» [42]. На нашу думку, зазначений твір також може бути інтерпретований у ракурсі спасіння жінки від потенційної небажаної вагітності через звільняючий процес менструації.

У схожому ключі, але дещо провокативніше може бути інтерпретована робота «Леді з Назарету вирішила підіграти» (2012) авторства американської мисткині Мерилін Артус, чий колажний портрет Богородиці актуалізує питання про вплив релігійних інститутів та, зокрема, католицької церкви на порушення репродуктивної свободи жінок.

Інший аспект жіночого досвіду абортів представлено у графічній ілюстрації канадійки Ізабель Арсено – «Без назви» (2005), на якій зображена дівчина, що стирає зі своєї сукні червону пляму у вигляді зародка, – в око впадають напівстерті контури образу ембріона, котрі символізують акт абортивного втручання. Вдаючись до такої техніки малювання художниця

намагається передати загальний настрій та наслідки для душевного стану жінки після даної медичної процедури.

Певно найбільш яскравою репрезентацією складнощів перенесення моральної сторони питання про право жінки на владу над своїм тілом є проект виставки молодій американській художниці Алайзи Шварц, який спричинив міжнародне обговорення з приводу етичних меж у мистецтві. Проект А. Шварц полягав у презентації відео документації її щомісячного штучного переривання вагітності протягом восьми місяців. Згідно експлікації авторки, кожного місяця вона самостійно проводила процес запліднення з тим, щоб в останній перед менструальний день циклу вдатись до медикаментозного абортів. Зважаючи, що час появи кровотечі, спричинений художницею, співпадає з початком її регул, немає жодного підтвердження, що факт вагітності справді мав місце. Відтак, проект Алайзи Шварц спровокував дискусію про етичність відображення штучного переривання вагітності у мистецтві та актуалізував одвічне питання гуманності технологій обмеження народжуваності.

Детально розглянувши особливості концепту материнства у межах українського традиційного дискурсу та їхні неоднозначні трансформації у сучасній культурі, хочемо також звернутись до феномену маргіналізованого материнства як питання, що не втрачає своєї актуальності із плином часу, але набуває нових вимірів, важливих для наукового аналізу.

Зокрема, мова йде про культурний феномен матерів позашлюбних дітей, яких називали покритками, а також «накритками, завитками, зведеницями, стригами, попелицями, підходжайками» [54, с. 209]. Як зазначає Оксана Косміна, дослідниця історії українського традиційного одягу, дівчині, що народила поза шлюбом, заборонялось заплітати коси та ходити з непокритою головою: «Таку дівчину називали «покриткою», тобто такою, яка без шлюбу покрила волосся і вдягла жіночий убір» [61, с. 116]. Ірина Ігнатенко підкреслює важливість перехідного аспекту обряду покривання голови, який маркує зміну статусу, тобто дівчина стає жінкою та

уточнює, що «покритки носили дещо інший головний убір, ніж ті, які увійшли до стану жінок «правильно». Безумовно, ця відмінність костюму позначала інакшість, неправильність такої особи, що опинилась між двома соціальними групами, не будучи повноцінно приналежною до жодної з них.

Феномен покриток в традиційній українській культурі прикметний, у першу чергу, спільним для різних культурних регіонів, ставленням до цієї групи дівчат як до зганьблених, нечистих осіб та відведенням їм виключеного, принижуючого становища у суспільстві. Крім того, незважаючи на існування широкого діапазону сценаріїв ставлення до таких матерів-одиначок: від можливості публічного каяття та отримання прощення до фізичних покарань, патріархально орієнтована культурна традиція «з властивими їй подвійними моральними та поведінковими стандартами» [54, с. 223] єдина у позиціонуванні саме дівчат як основних винуватців порушень соціальних норм та відходу від нормативного гендерного сценарію.

На сьогодні, українське суспільство остаточно не позбавилось традиції стигматизації самотніх матерів, що помітно, зокрема, у масмедійному дискурсі. Особливо обурливими є матеріали такого типу як «Принесене в подолі. В Україні зростає кількість дітей, народжених поза шлюбом» (Радіо Свобода від 17.08.2007), «На що має право мати-одиначка?» (Тижневик «Ехо» від 14.01.2010), «Сини самотніх матерів» (Жіночий консорціум України від 10.11.2011), «В Україні через псевдоматерів-одиначок змінять систему виплат» (Еспресо від 26.09.2016).

Проте, попри частково збережену традицію сприйняття материнства поза шлюбом, як девіантного відхилення від усталеного в українському суспільстві стереотипу фемінності, тенденція нормалізації у сприйнятті цього явище все ж переважає.

У цьому контексті доцільно розглянути серію фото колажів «Конструктор «Збери жінку» (2012) художниці Ельміри Сидяк, у якому авторка зображує різні досвіди жінок у патріархальному суспільстві та їхні відчуття, переживання від перебирання на себе нормативних моделей

фемінності. Зокрема, «Конструктор №6», присвячений конвенційно успішній жінці на п'ятому місяці вагітності, яка нарешті відчувається щасливою попри те, що «дитина носитиме її прізвище». Саме вихід із системи патріархального ідеалу «здорового осередку суспільства» дає змогу героїні твору нарешті здобути власну ідентичність, стверджуючи при цьому інший стереотип обов'язковості досвіду материнства у здобутті «справжнього жіночого щастя».

Якщо для дискурсу традиційної української культури найбільш маргіналізованим досвідом материнства була роль покритки, то сучасне суспільство пропонує ширший діапазон репродуктивних ролей, що дискримінуються у межах суспільного порядку.

Так, наприклад, фото проект «Своя кімната» української художниці Євгенії Білорусець репрезентує українські квір-сім'ї у їхніх приватних просторах, маючи на меті подолати стереотипні, стигматизовані образи трансгендерності та гомосексуальності, а також знизити тону гомофонних настроїв українського суспільства. Крім того, авторка розказує історії зображених пар, у тому числі, висвітлюючи різні досвіди материнства і батьківства квір-сімей та труднощі, з якими вони стикаються. Білорусець актуалізує проблему юридичних обмежень для одностатевих шлюбів, зокрема, неможливість всиновлення дитини свого партнера та успадкування майна.

За браком більшої кількості українських художніх робіт, присвячених цій темі, що зрозуміло, зважаючи на контroversійність цієї теми, звернімося до фотографії «Автопортрет / Годування грудьми» (2004) американської мисткині Кетрін Опі. На зазначеній світлині зображена власне сама художниця, яка годує груддю свого сина Олівера. Попри очевидно біблійну іконографію сюжету, Кетрін Опі, у протилежність створенню ідеалізованого образу материнства, привілегії жінок, що володіють вищим ступенем фемінності, кидає виклик патріархальному суспільству, конструюючи опозиційний образ: 40 річна лесбійка з короткою зачіскою, подвійним

підборіддям, зморшками, татуваннями та тавром «збочена» на грудній клітині. Таке протиставлення піднесеному образу Мадонни допомагає переосмислити іконографію материнства та допомагає осмислити всю неоднорідність та складність живого досвіду материнства.

Відтак, ревізія концепту уніфікованого, патріархально-орієнтованого досвіду материнства, успадкованого від традиційної української культури, та прийняття цього досвіду як індивідуалізованого, вільного від нормативного примусу та соціальних очікувань сприяє деконструкції романтично-ретроспекціоністського образу материнства як гомогенного досвіду жіноцтва, створенню простору критичної рефлексії та подоланню гендерної нерівності у суспільстві.

3.3 Реалізація фемінності у тілесних практиках повсякденності.

Століттями жіноче тіло лишалось полем битви між патріархальним владним порядком та жіночим правом на суб'єктність, простором протистояння статусу Іншого та підпорядкованій позиції нижчої, недосконалої, відчуженої від самої себе. Саме у тілесному бутті найяскравіше репрезентовані основні питання жіночої підлеглості: репродуктивні та еротичні права, сексуальна об'єктивація, примус до естетичної привабливості, економічна залежність, обмеження можливостей професійної діяльності, фізичне насилля, сексуальна ідентичність, недоторканність приватного життя та есенціалістське обґрунтування фемінності. Зупинимось на більш детальному розгляді тих проблем, що стосуються повсякденних тілесних практик реалізації фемінності: праці заради краси, естетичної хірургії, культу контролю ваги, розладів харчової поведінки та суто жіночих фізіологічних процесів.

Застосовуючи феноменологічну, психоаналітичну, екзистенціальну та постструктуралістську методології, феміністські дослідниці сформулювали різні версії та підходи до проблематизації питань повсякденних форм

втілення фемінності, проте, концепція «дисциплінарних практик» Мішеля Фуко видається нам найбільш придатною для пояснення природи та механізмів дії цих процесів. Феміністська дослідниця Сандра Лі Барткі зазначає, що «Норми ставлення жінок до свого тіла, перебування на дієті, деякі види вправ, турбота про волосся, шкіру й т. ін. – усі вони задовольняють критерії Фуко для дисциплінарних методів. У сексистському суспільстві опанування майстерністю такої дисциплінарності може надати жінці більше влади, ніж вона могла б отримати її якимось інакше; саме в цьому – частина широко розповсюдженої привабливості таких методів» [7, с. 389].

Прикметно, що згадані Барткі норми також відповідають й іншим ознакам влади за Фуко: методичній роботі над тілами підлеглих з метою перетворення їх на «слухняні тіла» (численні догматичні системи догляду за зовнішністю та тілом), наявності постійного контролю за тілом (перманентна звірка своїх результатів із суспільними ідеалами жіночої краси), об'єктивації тіла дисциплінарною владою (розщеплення практиками турботи тіла жінки на окремі структури (обличчя, волосся, шкіра, руки, нігті і т.д.), що потребують різних підходів), існуванню системи покарань та заохочень (суспільна думка щодо тілесного стану жінки), огляду як техніці ієрархічного нагляду (демонстрація свого тіла як результату докладених зусиль перед соціумом) [115].

Для глибшого розуміння механізмів реалізації дискурсивних практик у просторі тілесних досвідів жіноцтва звернімося до концепції ПКК – професійної кваліфікації краси, розробленої Наомі Вульф, авторкою праці «Міф про красу», що стала культовою для фемінізму третьої хвилі. Н. Вульф обґрунтовує ПКК як сучасну пародію на ППК – підтвердження професійної кваліфікації, що є законодавчо узгодженими «винятковими випадками сексуальної дискримінації при прийомі на роботу» [24, с. 47], наприклад, молочних годувальниць та донорів сперми, чиї професійні обов'язки не можуть виконуватись представниками протилежної статі. Проте, на відміну, від таких логічних, обґрунтованих випадків дискримінації, професійна

кваліфікація краси дає змогу роботодавцям виключати деяких претенденток (цікаво, що чоловіки не потерпають від такої несправедливості) із конкурсу на певну вакансію як таких, що не відповідають необхідним характеристиками краси. Зокрема, до таких професій можемо віднести секретарок, манекенниць, стюардес, офіціанток, асистенток керівників, продавчинь-консультантів, актрис, танцівниць, яким ще на стадії надсилання резюме необхідно обов'язково додавати своє фото, часто у повний зріст, до свого портфоліо.

Зазначена класифікація, що функціонує у межах міфу про красу, теоретизованого Вульф, неофіційно вимагає від жіноцтва відповідності ПКК через систему постійних внесків, як фінансових, так і моральних, фізичних, у розвиток власної краси як невід'ємної умови професійного руху вперед. Наводячи численні факти професійної дискримінації жінок через їхню зовнішність, дослідниця виводить загальний принцип ПКК, згідно з яким «працюючі жінки на Заході стають яскравими та помітними, тільки якщо вони «гарні», навіть якщо не відрізняються професіоналізмом або просто погано виконують свою роботу. Якщо ж вони вміють добре виконувати свою роботу, але при цьому є «некрасивими», їх ніхто не помітить, а їхні переваги не принесуть ніякої користі. Але, зрештою, вони можуть бути хорошими працівницями, гарними, а також володіти рядом інших якостей, але з плином часу, постарівши, вони все одно зникнуть з виду» [24, с. 57].

Сандра Лі Барткі та Сьюзен Бордо майже одночасно із Вульф сформулювали схожі ідеї, давши їм назву праці заради краси, такої «форми трудових зусиль, що очікуються від жінок та нечасто спеціально обговорюються [...], яка охоплює ті завдання, які жінки перед собою ставлять і вирішують, аби наблизитися до сформованого в суспільстві ідеалу жіночої краси. Перебування на дієті, придбання косметики й одягу, що додають привабливості, й майстерне накладання гриму – приклади праці заради краси» [3, с. 535].

Розвиваючи думку Вульф доцільно згадати колумбійський комедійний телесеріал «Негарна Бетті» (1999 – 2001) про надзвичайно кмітливу та розумну, але позбавлену привабливої зовнішності, почуття стилю та гарної фігури секретарку, що працює у модному виданні, закохується без взаємності, але зрештою переживає як щасливу любовну історію, так і повне зовнішнє перевтілення, стаючи красивою та доглянутою. Зазначений серіал пережив сімнадцять адаптацій у різних країнах світу (Індія, Турція, Німеччина, Мексика, Греція, Китай, США та ін.) та, зокрема, здобув особливу популярність і на пострадянському просторі, будучи екранізованим у Росії під назвою «Не народись красивою» (2005 – 2006). Очевидно, що мелодраматичний сюжет із хеппі-ендом, який торкається питання любові до внутрішньої краси жінки із обов'язковим подальшим перевтіленням та набуттям конвенційної привабливості, а отже безсумнівної гарантії права на професійний та особистий успіх, не міг не завоювати аудиторію, жіночу, в основному, яка мислить себе у межах міфу про красу як необхідної умови для здобуття успіху у всіх його вимірах.

Принагідно зазначимо, що явище конвенційної привабливості як формування образу власного тіла через дотримання певного кодексу правил, часто визначених актуальними модними трендами, та виконання ритуалізованих дій (щотижневий манікюр, регулярне відвідування перукаря, косметолога, вибір одягу згідно з порадами стилістів щодо укладання «базового гардеробу») з догляду за зовнішністю побутує як серед чоловіків, так і серед жінок, проте саме останні найбільше відчують потребу володіти зовнішністю, яка відповідає культурно-соціальним уявленням та нормам визначеної спільноти. Причини такого прагнення конвенційності пояснюються культурним феноменом лукізму, тобто «будь-якою дискримінацією під впливом оцінки іншого в якості гарного або негарного» [97, с.83], в основі якої лежить стійка асоціація привабливої зовнішності з позитивними рисами характеру та, відповідно, автоматична привілейованість тих людей, чия зовнішність визнається гарною, приємною або бажаною.

Проте, феміністична спільнота критично налаштована щодо подібних репрезентацій тілесних практик набуття фемінності, які легітимізують нерівні можливості та професійну дискримінацію жінок. Окрема увага приділяється такому повсякденному досвіду жіноцтва як споживацтво, або практика шопінгу. Британська дослідниця популярної культури Джоан Холлоус розглядає феномен споживацтва як фемінну діяльність, що має негативне забарвлення та протиставляється позитивній, чоловічій діяльності виробництва товарів [187, с. 113].

Коли у шістдесятих роках ХХ століття у США жіноцтво стало масово відмовлятися від долі домогосподарки та повертатися до професійної діяльності, ринок товарів домашнього вжитку із багатомільйонним обігом відчув помітні збитки, які необхідно було компенсувати. Відтак, разом із потребою у товарах-замінниках, які б користувались попитом у працюючих жінок та зайняли ту частку ринку, що звільнилась, виник новий спосіб маніпуляції непозбувним жіночим почуттям власної неповноцінності – культура догляду за собою, яка вимагає значних фінансових вкладань: «Так був придуманий сучасний міф про красу з його 33-мільярдною індустрією схуднення та 20-мільярдною індустрією омолодження» [24, с. 101].

Справедливо буде зазначити, що стійке переконання в особливій увазі жінок до своєї зовнішності та вільно виражене прагнення приділяти значну більшу частку часу для догляду за нею порівняно з чоловіками має винятково патріархальний характер, є одним з найбільш довготривалих культурних міфів, що, у свою чергу, відображено у такому канонічному сюжеті в історії мистецтва як жінка (найчастіше оголена та марнославна), що споглядає своє відображення у дзеркалі: «Марнославство» (1485) Мемлінга, «Оголена молода жінка із дзеркалом» (1512–1515) Белліні, «Венера із дзеркалом» (1555) Тіціана, «Алегорія тлінності (Стара кокетка)» (1637) Строцці, «Венера із дзеркалом» (1651) Веласкеса, «Жінка за туалетом» (1738) Буше, «Марнославство» (1886) Перро, «Жінка перед дзеркалом» (1912) Кірхнера,

«Дівчина перед дзеркалом» (1932) Пікассо, «Дзеркало» (1936) Дельво, «Дівчина у дзеркалі» (1964) Ліхтенштейна.

На жаль, на сьогодні тенденція схиляння жінки до стійкого переконання у необхідності ретельного догляду за собою як невід'ємної складової жіночого буття стає дедалі загрозливішою, збільшуючи кількість косметичних процедур, аксесуарів, гримувальних засобів та інших атрибутів, якими повинна володіти сучасна жінка, аби відповідати духові часу – «Адже ти цього варта» (рекламне гасло косметичної марки L'Oréal Paris).

Додатковою економічною несправедливістю (окрім різниці в оплаті праці порівняно з чоловіками за виконання однакових або схожих видів робіт) для жінок є так званий «рожевий податок», який полягає у вищій ціні на товари, які марковані як жіночі: кольором, візерунком, запахом та ін. Відповідно до даних 2015 року, представлених Радою Нью-Йорка зі справ споживачів, у середньому продукція для жінок коштує на 7% дорожче за аналогічні товари для чоловіків. Зокрема, ціна на дитячий одяг для дівчаток у середньому вища на 4%, на іграшки та аксесуари на 7%, на одяг для дорослих та товари домашнього медичного догляду на 8 %, а засоби особистої гігієни на 13% [150].

Окремим культурним феноменом, що на глобальному рівні стверджує стереотипи фемінності у ракурсі практики споживання, є оніоманія (шопоголізм), яка набула позитивних характеристик та стійкого ототожнення із винятково жіночим пороком. Подібна згубна практика, основною метою якої є отримання задоволення від процесу покупки, а не від користування придбаним, може тлумачитись у категоріях психологічної компенсації власного почуття неповноцінності через акт ствердження своєї фінансової спроможності. Шопоголізм, або його менш патологічна версія – любов до шопінгу, є розповсюдженим сюжетом сучасного кінематографу. Зокрема, такі кінострічки як «Секс і місто» (1998 – 2004), «Блондинка у законі» (2001, реж. Р. Лукетич), «Піаністка» (2001, реж. М. Ханеке), «Відчайдушні домогосподарки» (2004 – 2012), «Подалі від тебе» (2005, реж. К. Хенсон),

«Шопоголик» (2009, реж. П. Дж. Хоган), «Диявол носить Prada» (2009, реж. Д. Френкел) апелюють до образів білої жінки середнього класу, для якої шопінг є розвагою, можливістю самовираження та навіть справою всього життя.

Не менш важливим питанням феміністичного дискурсу є практика естетичної хірургії, котра розглядається як причинок для політичного аналізу особистого вибору, що балансує між такими протилежними полюсами: ліберально-толерантне позиціонування пластичної хірургії як інструменту емпауерменту та дослідження подібних медичних практик у ракурсі ствердження владного порядку над жіночими тілами. Серед феміністських дослідниць точаться гострі дискусії, щодо того, вважати косметичні операції з підтягування живота або збільшення грудей «культурною колонізацією жіночих тіл», за Кетрін Морган [7, с. 392], чи «засобом встановлення більшого контролю над своїм життям», за Кеті Девіс [7, с. 392].

Зокрема, такі прибічниці першого підходу як Наомі Вульф, Сьюзен Бордо, Кетрін Морган, Розіка Паркер, Розмарі Джіллеспі, Вірджінія Блум переконані, що жінки, які вдаються до болісних, небезпечних та виснажливих процедур, є жертвами наявного культурного дискурсу б'ютифікації, який заперечує природне фізичне буття тіла, з його уразливістю, мінливістю та смертністю, натомість проголошуючи панування європеїдного ідеалу краси, вічно юного, з гладкою шкірою та широким розрізом очей. «[Попри] риторику звільнення та турботи, «створення кращої версії себе», у реальності відбувається перетворення себе на жінку для погляду, для доторку та для схвалення Іншим – коханцем, кепкуючими студентами, клієнтами, роботодавцями, своєю соціальною групою. Інший майже завжди перебуває під впливом домінантної культури, яка є андроцентричною, расистською, ейджистською, гетеросексистською, антисемітською, класово упередженою та нетолерантною до людей з інвалідністю» [212, с.59].

У свою чергу представниці другого підходу переконані, що б'ютифікація як комплекс дій з покращення зовнішності містить потужний

потенціал емпauerменту та ствердження власної ідентичності. Подібні рефлексії розглядають сучасних жінок як активних акторів свого життя, а їхні рішення щодо необхідності хірургічної корекції зовнішності як утвердження почуття самоцінності, впевненості у собі та контролю над своїм життям. Крім того, наполягаючи на толерантному ставленні до вибору кожної жінки щодо модифікацій її тіла, підкреслюється також важливість варіативності значень, які вкладає у хірургічні процедури кожна окрема пацієнтка: «Косметична хірургія стосується не краси, а ідентичності. Для жінки, яка відчувається у власному тілі як у пастці через те, що воно не відповідає її сприйняттю себе, косметична хірургія стає способом переозначити ідентичність через тіло, [...] переформатувати своє життя через зміну форми власного тіла» [168, с. 163].

Цікавим прикладом реалізації описаного підходу є книга світлин «Оголена реальність: 100 жінок, їхні груди, їхні історії» (2015) британської фотографині Лори Додсуорт, що не тільки повертає своїм героїням право репрезентувати своє тіло поза естетичних норм привабливості, а й естетизує традиційно табуйовані зовнішні прояви наслідків хірургічного лікування грудей.

Ще більшого пафосу звільнення набуває косметична хірургія для транссексуалів, для яких медичні процедури з набуття нормативних фемінних чи маскуліний рис зовнішності, нарівні операціями зі зміни статі, пластикою грудей, мастектомією та гормональною терапією, є способом ствердження власної гендерної ідентичності та навіть умовою безпечного існування.

Популярна трансгендерна модель Хері Неф, яка стала першою трансгендерною жінкою-моделлю в історії, успішною на міжнародному рівні, у своєму виступі «#FreeTheFemme: естетика виживання» для TEDx ConnecticutCollege переконливо стверджує, що набуття нормативної фемінності навіть у найяскравіших її проявах (ефектний макіяж та сексуально спокусливий одяг) не заважає транс жінкам бути феміністками,

але дає їм можливість утвердитись у суспільстві як жінкам та навіть не бути вбитими за недостатньо фемінізований вигляд [214].

Характерною особливістю сучасної косметичної хірургії є позбавлення її статусу «елітарної» та доступної тільки для знаменитостей та заможних верств суспільства із наступною нормалізацією цієї практики як звичної для пересічної жінки, незалежно від її класу, раси, національності та професії: «Однак, останнім часом, рекламовані продукція та процедури стали більш інвазивними, більш небезпечними та, що важливо, дорожчими: ін'єкції ботокса, хімічні пілінги, ліпосакція, зменшення шлунку. І тоді як раніше Шер та інші відомі жінки вважались дещо дивними через своє надмірне занепокоєння зовнішністю, а косметична хірургія була для них професійною необхідністю, то тепер, разом із появою таких ТВ-шоу як «Повне перевтілення» на каналі ABC, «Хочу обличчя як у зірки» на MTV та «Лебідь» на каналі Fox, ні в кого не залишилось виправдань, щоб уникнути підтяжок та пластики» [125].

Потужним інструментом зазначеної «нормалізації» є ТВ-шоу, які створюють позитивний та оптимістичний образ естетичної хірургії як дієвого способу вирішення особистих, психологічних та соціальних проблем. Окрім зазначених телевізійних програм варто назвати такі американські ріеліті-шоу як «Доктор 90210», «Пластична хірургія: до та після», а також українські адаптації описаних форматів: «Поверніть мені красу», «Операція краса», яких об'єднує позиціонування косметичної хірургії як потужного механізму прийняття себе та кардинальних змін життєвої ситуації. Прикметно, що описані ТВ-шоу не тільки покращують життя учасниць програм, демонструючи позитивні зміни у їхній зовнішності та приватній сфері, а й укріплюють позиції косметичних операцій як звичайної, прийнятної та бажаної практики: «Чим більше вони дивляться шоу, тим більше вони стають зацікавленими у пластичній хірургії», - зазначає д-р Джон Персін, науковець, пластичний хірург Медичної школи при Єльському університеті [171].

Прикметно, що самі жінки, які звернулись до косметичної хірургії, заперечують вплив мас-медіа на свій вибір та формування бажаного образу зовнішності. Як зазначає Сьюзен Бордо, жінки наполягають, що «роблять це для себе» і це стає «мантрою телевізійних ток-шоу», на яких вони діляться власним досвідом [212, с.23]. Проте, дослідниця не погоджується з такою послідовною декларацією незалежності власного вибору і аргументує, що цей «індивідуальний вибір» відбувається в умовах визначених культурних обмежень та директив, якими неможна нехтувати, говорячи про свободу вибору та самоствердження.

Ще одним важливим каналом мас-медіа для трансляції позитивного та стверджувального образу косметичної хірургії є глянцеві журнали. Причиною цього на думку феміністки Наомі Вульф є не тільки патріархальний лад сам по собі, а й комерціалізація сучасної культури: «Уявіть собі жіночий журнал, який би [...] не друкував би «бліц-діет», що дають швидкі результати, мантри, що провокують ненависть жінок до себе, та статті, що рекламують професію, представники якої ріжуть тіла здорових жінок, - естетичну хірургію... Подібний журнал швидко би збанкрутів, втративши більшу частину своїх рекламодавців» [24, с. 126-127].

Цікавий аналіз цього джерела та його роль в інформуванні про переваги вдосконалення тіла медичним шляхом запропонувала дослідниця Ебігейл Брукс, яка у своїй статті «Під ножем та пишаюся цим: аналіз нормалізації косметичної хірургії» описує свої спостереження за змістовим наповненням таких журналів як *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *US Weekly* та *People* у період з жовтня 2001 року по червень 2003 та робить висновок, що переважна частина статей, присвячених пластиці, у позитивному ключі описують цю практику як технологію майбутнього [155, с. 213]. Проте, позиція самої авторки щодо медичного вдосконалення тіла є несхвальною, у першу чергу, через втрату феноменологічного позиціонування тіла як інструменту пізнання світу, самого себе та кінець сприйняття його як карти з відбитками історії людського життя.

Відтак, в умовах, коли «релігія краси оголошує пластичного хірурга художником-священником, більш здібним творцем, ніж рідна мати чи «мати-природа», яка від початку народила на світ недосконале жіноче тіло» [24, с.142], мистецька рефлексія такого специфічного досвіду біомедичного піклування, що стійко асоціюються з фемінністю, як пластична хірургія, є особливо актуальною.

Зокрема, у цьому ракурсі цікавим є доробок французької мисткині Орлан, котра у своїх художніх дослідах з естетичної хірургії демонструє як тіло може бути звільненим від наперед визначених природою характеристик, наскільки воно вільне для самоконфігурацій та відкриття власного Я, що складається з численних та рухомих ідентичностей. Широке визнання Орлан приніс проект «Остаточний шедевр: реінкарнація святої Орлан», що складається з дев'яти перформансів-пластичних операцій (1990-1993), в результаті яких художниця отримала ніс Діани-мисливиці, рот Європи Буше, лоб Мона Лізи, очі Психеї з полотна Жерара, підборіддя Венери Боттічеллі. Орлан спробувала деконструювати своє тіло, змінити його і підкорити собі, продемонструвавши, що риси зовнішності надані природою не є єдино можливими, а людина має змогу змінювати ті органи, які не відповідають її само ідентифікації.

Проблема тілесного досвіду естетичної хірургії та її вплив на усвідомлення власної суб'єктності яскраво представлена у відео документації перформансу Рехіни Хосе Галіндо «Гіменопластика» (2004), під час якого гватемальські лікарі без анестезування проводили операцію з відновлення гімена художниці. Завдяки натуралістичності зображення та таким засобам візуальної виразності як кров, оголена плоть, медичні інструменти та руки лікарів у гумових рукавичках мисткині вдається шокувати глядача та спровокувати дискусію про дівочу цноту як товар у патріархальному суспільстві, що об'єктивує жіноче тіло, а також продемонструвати, який вирішальний вплив на життя дівчини може мати пластична хірургія.

За допомогою живопису, що є менш провокаційним медіумом, аніж перформанс, проте не менш ефектним, Дженні Савіль актуалізує питання огидності та репресивного характеру досвіду естетичної хірургії. У своїй картині «Замішувати» (1994) художниця ретельно добирає кольори, аби зобразити всі відтінки синців, набряклостей та порізів на жіночому обличчі, що неодмінно супроводжують такі операції як, наприклад, підтяжка повік. Споглядаючи полотно, в око впадає інтубаційна трубка, яка стирчить із рота пацієнтки, і нагадує про безпорадність та недієспроможність тіла під час операції, а також символізує безсилля перед суворими вимогами індустрії краси, та про небезпеку летального наслідку як частого ускладнення після отримання наркозу. Очевидно, що зображуючи болісний тілесний досвід, який найчастіше переживається жінками, Савіль візуалізує небезпечні вимоги ідеології конвенційної привабливості, що породжує відчуття сорому за своє тіло.

Винятково фемінною практикою, однією з найбільш небезпечних для життя жінки, є досвід таких розладів харчової поведінки як нервова анорексія, нервова булемія, синдром спотвореного сприйняття розмірів власного тіла та психогенне переїдання. Прикметно, що перші не поодинокі випадки нервової анорексії були зафіксовані відносно нещодавно, у середині ХІХ століття, проте до 1970-х років психіатрична думка не пов'язувала дане захворювання з нестримним прагненням схуднути, а обґрунтовувала це браком апетиту та орального прояву страху завагітніти. Однак, починаючи з 1980-х років і до сьогодні, загальна кількість випадків харчових розладів серед дівчат та жінок зростає у геометричній прогресії [151, с.148-149].

Такі дослідниці феміністичного спрямування як Сьюзі Орбах («Жир – це феміністична тема» (1978), «Голодування: боротьба анорексика як метафора нашого часу» (1986), Кім Чернін («Одержимість: роздуми про тиранію стрункості» (1981), «Голодне я: жінки, харчування та ідентичність» (1985), Сьюзан Бордо («Нестерпна вага: фемінізм, західна культура та тіло» (1993), Керол Блум, Андреа Гіттер, Сьюзен Гатвел, Лора Койджел, Ліла

Зефіропулос («Харчові проблеми: феміністська психоаналітична модель лікування» (1994) зробили вагомий внесок до проблематизації питання дисморфобічних розладів як гендерованої практики, що об'єднує прагнення втілювати загально визнаний ідеал досконалої жіночості та необхідність відповідати соціальним вимогам.

Окремо слід відзначити погляди австрійської дослідниці Бетіни Цеетнер, яка у своїй дисертації «Хвороба і стать. Феміністична філософія та психосоціальне консультування» (2011) обґрунтовує культурну та суспільну природу харчових розладів, проблематизуючи нормальність сприйняття цього явища у суспільстві, недооцінку його потенційної небезпеки та певну «модність» таких хвороб як анорексія та булемія. Дослідниця звертає увагу на амбівалентний характер практики відмови від харчування, що одночасно символізує небажання втілювати домінуючий стереотипний обмежувальний образ жінки, а також «спосіб залишатися суб'єктом власного тіла» [138, с.129]. Мова йде про спроби відчуження від жіночого тіла, що позиціонується як неповноцінне у порівнянні з чоловічим, а також піддається перманентній об'єктифікації у комерціалізованому світі популярної культури.

Таким чином, у пошуках причин розвитку порушень харчової поведінки Цеетнер висуває на передній план бажання самоствердитись та повернути власну суб'єктність замість прагнення бути схожою на струнких манекенниць та сліпо наслідувати ідеалізовані стереотипи жіночості: «Подібно до анорексички, яка шляхом голодування позбувається суспільно сконструйованих жіночих атрибутів тіла, товста жінка приховує їх під своїми «метастазними» шарами жиру. Голодування чи винищення жирових поверхонь як чужорідного примусу може тлумачитись як спроба повернення відчуженого. За цим може ховатися бажання самостійно означити жіночність власного тіла» [138, с. 133]. До інших засобів вдається хвора на булемію, у чий зовнішності рідко помітні такі різкі зміни як у зовнішньому вигляді анорексичок, адже вона «... проводить межу між собою та зовнішнім світом

всередині свого Я, тобто між розколотими частинами...На противагу анорексичці, хвора булемією часто ідентифікується з «жіночністю»...» [138, с. 136].

Проблема розладів харчової поведінки є доволі популярним сюжетом у кінематографі, що реалізується у вимірах підліткової субкультури, розповсюдженої поведінки цілеспрямованих спортсменок та балерин, природної складової життя жінок, що залучені до модної індустрії, практики самокатування на шляху до ідеалу жіночості. Зокрема, ця тема постає головною сюжетною лінією у таких телевізійних фільмах як «Найкраща дівчинка на світі» (1981, реж. С. О'Стін), «Секрет Кейт» (1986, реж. А. Сейдельман), «З любові до Ненсі» (1994, реж. П. Шнайдер), «Коли дружба вбиває» (1996, реж. Дж. Контнер), «Ідеальна фігура» (1997, реж. Д. Барр), «Поділившись секретом» (2000, реж. К. Ши), «Танець дорожчий за життя» (2001, реж. М. Абер), «Голод» (2003, реж. Дж. Сільвер), «Натхнення худобою» (2014, реж. Т. Міле); а також часто зринає як другорядний епізод у голлівудських фільмах: «Перерване життя» (1999, реж. Дж. Менголд), «Реквієм за мрією» (2000, реж. Д. Аронофскі), «Слон» (2003, реж. Г. Ван Сент), «Диявол носить Prada» (2006, Д. Френкел), «Чорний лебідь» (2010, Д. Аронофскі).

Проблема підліткових порушень харчової поведінки є також розповсюдженим сюжетом сучасних серіалів про підлітків, репрезентуючись як невід'ємна складова життя тинейджера, який має подругу або знайому із подібними розладами: «Молокососи» (2007 – 2013), «Мій шалений щоденник» (2013 – 2015), «Червоні браслети» (2014 – 2015). Крім того, назвімо такі приклади арт-хаусних стрічок, у яких тема харчових розладів розкривається шляхом зосередження на тілесному та душевному досвіді героїні, хворої на булемію: «Пальці у животі» (1989, реж. Ф. Озон) та «Бійня лялечок, що блюють» (2006, реж. Л. Валентайн).

Ще одним прикладом проблематизації небезпеки надмірного наслідування ідеалів краси є серія фотографій Івон Тейн – «Тридцять два

кілограми» (2008), на яких зображено виснажені тіла молодих дівчат у підкреслено спокусливих позах. Сфотографовані героїні втрачають будь-яку сексуальну привабливість через свою подібність до жертв болісних тортур, чії тіла викривлені у судамах та конвульсіях. Крім того, спідня білизна, у якій позують дівчата, перестає бути ознакою сексуального фетиша і стає більш схожою на медичні корсети, бандажі та бинти, необхідні хворим тілам. Відтак, вдаючись до зображень хворобливих жіночих тіл, Івон Тейн вдається деконструювати жаданий для мільйонів жінок образ анорексичного тіла та голосно заявити про небезпеку розладів харчової поведінки, а також наслідки відчуження жінок від власних тіл.

Суміжною із проблемами порушень харчової поведінки є тема популярності фізичних вправ для корекції фігури, яка також торкається феноменологічної рефлексії стосовно досвіду жіночої рухливості взагалі та гендерних стереотипів, пов'язаних з цим питанням, зокрема.

Художньо-естетичну рефлексію над феноменом фітнесу та жіночого переживання даної фізичної активності пропонує відео американської художниці Оріани Фокс «Тренування втілення» (2005). Відтворюючи стереотипи, пов'язані з таким елементом популярної культури як відео записи тренувань з комплексами фітнес вправ, авторці вдається показати як позитивні сторони такого фемінного виду фізичних занять (тонус м'язів та гарний настрій), так і певну ритуалізованість дій, необхідних для підтримання тіла підтягнутим та сексуальним.

Схожого вектору дослідження дотримується нідерландська художниця Рінеке Дейкстра, відтворюючи у своєму відео «Шумний клуб» (1996/97) гендерні стереотипи через відмінності дівчачого та хлопчачого стилів поведінки на дискотеці, зокрема у танці. Моделям-підліткам, яких художниця зустріла на провінційній дискотеці, було запропоновано танцювати перед камерою так як вони зазвичай роблять це. Спостерігаючи за хореографією рухів героїв відео, впадає в око специфічно фемінний спосіб володіння своїм тілом у танці, що виражається в адресуванні своїх рухів

чоловіку, або у даному випадку юнаку, що спостерігає на краю танцювального майданчика. У свою чергу, помітним є набагато більш стриманий стиль танцювальних рухів юнаків, що має на меті продемонструвати маскуліність та дорослість.

Своєрідним продовженням дискусії про соціальні очікування від представників різних гендерів є відео «Чому я ніколи не стала танцівницею» (1994) британської мисткині Трейсі Емін, яка переповідає свою історію сексуальної розкритості у підліткові роки та мрії про професію танцівниці на телебаченні в Лондоні. Відповідно до історії, планам Емін не судилося реалізуватись через образливі викрики її колишніх випадкових коханців під час важливого танцювального конкурсу, на перемогу у якому сподівалась майбутня художниця. Звертаючись до власного травматичного досвіду, Трейсі Емін проблематизує питання нерівноцінного сприйняття сексуального досвіду чоловіків та жінок, а також описує відчуття піднесення та звільнення, які може дарувати танцювальна активність.

Надзвичайно корисною методологією для осмислення культурних практик відчуження є теорія відрази Юлії Кристевой, розглянута нами у підрозділі «Специфіка дослідження культурної проблематики фемінності у дискурсі психоаналітичної філософії та психоаналітичного фемінізму». Термін «відраза» буквально означає «стан знехтуваного, виключеного, відкинутого» та апелює до первісних досвідів диференціації, що сприяють виживанню людини в умовах природного середовища, а також його входженню до соціуму. Подібно тому як хворі на розлади харчової поведінки відчужуються від власних тіл з метою набуття суб'єктності, переживання процесу відрази також може сприяти подоланню травматичного досвіду фемінності, адже розрив з відразливим означає входження до символічної системи культури через розрив зі своєю природою, материнським тілом та семіотичним, відповідно.

Найбільш повно зазначені ідеї реалізуються в «abject art» – мистецтві відразливого, спрямованого на розвінчування ілюзій репрезентацій та пошук

справжньої реальності буття через такі негативні почуття як жах, шок, відраза та огида. Дослідженню цього типу мистецтва присвячені такі праці як «Abject art: відраза та бажання в американському мистецтві» (1993) Жака Бен-Леві, Крега Хаузера, Леслі Джонс та Саймона Тейлора, «Відразливе / безформне / травма: дискурси тіла в американському мистецтві дев'яностих» (1998) Жана-Ове Стіхага, «Жінки та відраза: межі розрізнення, тіла у мистецтві» (2007) Лейши Джонс.

Звертаючись до аналізу художніх творів, важливо підкреслити, що відразливе, або нечисте не являється характеристикою суб'єкта, а маркує його виключення із соціальної системи, маргінальний положення відносно умовної межі. Саме тому роботи митців, чиї практики можуть бути зараховані до мистецтва відразливого, апелюють не до внутрішнього змісту жіночого, а до тих станів, ситуацій, у яких жінка та її тіло викликають реакцію жаху у суспільства. Важливо перерахувати, які саме біологічні та культурні об'єкти та ситуації, на думку Ю. Кристевой, викликають реакцію відрази та відторгнення. Серед біологічних варто назвати продукти життєдіяльності тіла та його виділення: екскременти, кров, слиз, менструація, блювота, гній, іноді сперма та, зрештою, труп. У той час як до культурних об'єктів відрази зараховуємо сексуальні табу, в'язниці, лікарні, шоу фріків, тобто те, що кидає виклик громадському порядку та знаходиться по ту сторону «нормального» [192].

Окремою ситуацією, що неминує пов'язана з переживанням огиди через сам факт свого існування є проблема насилля, яка успішно проблематизується сучасними художницями засобами художньої виразності, пов'язаними з відразливим.

Так, наприклад, американська художниця Сью Уільямс у своїй скульптурі «Непереборне» зображує у повен зріст жінку, що зазнала сексуального та фізичного насилля. Уся поверхня її тіла вкрита образливими написами, які візуалізують фрази насильника, звернені до жертви: «Я думаю, тобі подобається це, крихітко», «Подивися, що ти змусила мене зробити» і

подібними. Відповідно, уся увага глядача прикута до брудних фраз, через які транслюються важкі внутрішні переживання жінки, що зазнала зґвалтування.

У свою чергу Нен Голдін у своїй фотографії «Нен через місяць після побиття» демонструє глядачеві синці на власному обличчі після нещодавнього розставання зі своїм партнером. У своєму зовнішньому вигляді художниця підкреслює не лише синці, але і ретельно нанесений макіяж, зачіску, прикраси, чим акцентує увагу не на акті насильства, а на його наслідках для жінки та її життя після жорстокого ставлення.

Концепція відрази як методологія особливо придатна для дослідження такого питання тілесного буття жінки як переживання та прийняття власного тіла, що не відповідає конвенційним нормам привабливості. Зокрема, згадувана нами Дженні Савіль, представниця Молодих британських художників, у своїх живописних полотнах досліджує сприйняття тіла його власником та оточуючими. Наприклад, у портреті «Branded» (1992) зображено оголену жінку, чиє тіло покрите шрами-клеймами у вигляді слів «ірраціональна», «делікатна», «розуміюча», «мініатюрна», які у такий спосіб транслюють нормативні якості, приписувані кожній носительці фемінності. Продовжує тему конфлікту жінки та її тіла картина «Propped» (1992), героїня якої переживає дискомфорт у власному тілі, що прослідковується у невротичній позі та виразі обличчя жінки. Таким чином, звертаючись до відразливого, Дженні Савіль демонструє, що не тільки суспільство відкидає тих, хто наділений якостями огидного, але й сам носій цих якостей, переконаний у невідповідності свого тіла суспільним уявленням про прекрасне, або просто нормативне, не приймає себе, намагаючись звільнитись від тіла, котре наділяється негативними культурними смислами.

Ще більшим викликом для культурних стандартів та естетичних ідеалів являються фотографії фінської мисткині Ію Сусірая, яка знімає себе у взаємодії з предметами повсякденності. Художниця прагне переосмислення права жінки на позування перед фотокамерами за допомогою такого засобу виразності *abject art* як власне тіло, далеке від ідеальних форм глянцю.

Прикметно, що своєї мети Сусірая досягає не через гіпертрофовану фемінність, характерну для моделей plus size, а запереченням володіння рисами фемінності як таких, не намагаючись замаскувати «недоліки» власного тіла. Таким чином, її фотографії презентують критику естетичного ідеалу глянцевого журналу, а також усієї структури нормативного, що закладається патріархальною ідеологією у категорію фемінності. Авторка не тільки піддає сумнівам важливість зовнішності у сучасному світі, а й створює новий тип естетики, який апелює не стільки до відразливого, скільки до можливості суб'єктивності поза гендером.

Окремий корпус творів *abject art*, до якого хочемо звернутись у ракурсі висвітлення питання повсякденного досвіду жіночого тіла, присвячений дослідженню сприйняття соціумом природних функцій жіночого тіла. Слід зазначити, що даний вектор досліджень розвивається довше за інші, так як саме з проблематизації фізіологічних функцій жіночого організму бере свій початок 1970-х роках феміністичне мистецтво.

Однак, художниці продовжують розкривати нові аспекти у даних питаннях та, що не менш важливо, успішно заперечують використання есенціалістської парадигми. Зокрема, творчості американської мисткині Кікі Сміт притаманно використання категорії огидного у позитивному та стверджувальному ключі. У відразливих повсякденних практиках тілесного буття художниця акцентує увагу на витонченості та красі людського тіла. Так, у скульптурах «Тіло, що виділяє сечу» (1992) та «Оповідання» (1992) Кікі Сміт відтворює тіла жінок, що застигли у процесах сечовиділення та дефекації, провокуючи таким чином рефлексію на тему виклику суспільству, системі та владному порядку. Крім того, авторка відмовляється зображувати тіло, підпорядковане домінуючому культурному уявленню про нього як про злагоджений механізм, залежний від роботи розуму.

Не менш важливими фізіологічними процесами буття жіночого тіла, що постають у центрі уваги *abject art*, є менструація, дітонародження та штучні аборти, які завдяки методології огидного розкриваються не з позицій

етичної сторони питання права жінки на владу над своїм тілом, а репрезентуються у ракурсі звільнення від патріархальної влади над жіночим тілом. Зокрема, назвімо такі взірці феміністського мистецтва, центральною темою яких є звернення до такої унікального тілесного процесу жінки як менструація: інсталяція «Менструальна кімната» Джуді Чикаго (1972), «Трансформації менструації» Аліни Клейтман (2010), «Проект Менстрала» Ванесси Тігс (2011), виставка Карини Абеда «Шматки» (2008 – 2013), інсталяція та стріт-арт проект «Ти – красуня» арт-групи Hotham Street Ladies (2013 – 2014), перформанс «Залишаючи моє лоно» Кейсі Дженкінс (2014), серія постерів «Жіночий захист» Інгрід Голдблум Блох (2015).

Окреслений корпус текстів торкається давньої традиції означування жінки як носійки нечистого, скверни через ототожнення її із таким процесом як регули – «нечистою кров'ю»: «Менструальна кров [...] представляє собою небезпеку, що йде із середини ідентичності (соціальної чи сексуальної); вона загрожує стосункам між статями у соціальній спільноті та, через інтеріоризацію, ідентичності кожної статі при вирішенні питання про статеві відмінності» [64, с. 107]. Таким чином, у межах фаллоцентричного порядку менструальна кров маркує факт відмінності між жіночим та чоловічим, автоматично виключаючи фемінне із символічного порядку.

Цікаво, що усі зазначені твори доволі агресивно та категорично наближують до глядача те, що завжди лишається поза увагою та прийняттям: менструальну кров чи супутні аксесуари, у такий спосіб шокуючи та запрошуючи до дискусії. Відтак, основною інтенцією художніх творів, які взаємодіють із регулами на рівні сюжету, досвіду, матеріалу чи проблеми, є особиста зустріч із тим, що маркується як огидне, виключене з метою переосмислення та переозначування як даного фізіологічного процесу, так і фемінного загалом.

У поле творчих пошуків abject art також потрапляють художні твори чоловіків, для яких метод огидного відкриває простір для пошуків власної ідентичності. Російська культурологиня Чудновська Є. Л. у своїй статті

«Інший», фемінне та огидне у сучасній художній культурі» пропонує цікавий аналіз доробків таких чоловіків-митців як Метью Барні та Юрген Клауке, досліджуючи виміри чоловічої відрази до жіночої тілесності як відокремлення від материнського, втрату місця та набуття тривоги, що втілюється у страху кастрації, але разом з тим відкриває шлях до розуміння власної сутності. Зокрема, відразлива репрезентація акта народження у фільмі Барні «Cremaster 3», який лишається табуованою темою для маскулінної культури через свою огидність та надмірну фізіологічність, розглядається як незрозумілий, проте необхідний процес набуття себе: «Для чоловічого єства єдиним загадковим та неможливим для розуміння лишається зачаття, розвиток плоду та головне – народження. Страх, пов'язані з процесом появи плоду для чоловічої свідомості лишаються деколи несвідомими, але фруструючими. [...] Акт народження здається огидним для чоловіка-митця, оскільки сам акт лишається незрозумілим, а, значить, його необхідно зрозуміти, пройшовши через нестачу. Нестача жіночого, нестача акту народження, нестача плода, замість якої у Метью Барні незрозуміла субстанція, що викликає відразу – ось те, що має допомогти чоловіку набути себе через інше» [140, с.415-416].

У межах окресленої теми не можна не згадати провокативні відео перформанси американського художника Пола Маккарті «М'ясний пиріг №3» (1974), «Задоволення моряка» (1975), «Дурень у класі» (1976), у яких автор досліджує сексуальну образність американської культури, імітуючи сцени насилля та сексу, часто у жіночому одязі, що супроводжуються взаємодією з такими біологічними речовинами як кров, сперма, екскременти, також імітованими більш прийнятними матеріалами: шоколадом, кетчупом, майонезом. Відраза до зображуваного Маккарті полягає не тільки у неприйнятності самих актів, виконуваних героєм, а у глибокій символічності огиди до цих речовин як до ототожнюваних із жіночим: «...страх нестачі для чоловіка виражається у страху перед кров'ю, як перед чимось, що належить винятково жінці. Страх кастрації, страх перед пологами та менструальною

кров'ю змушує патріархальне суспільство тримати жіноче у несвободі, побоюючись втратити лоно-місце і тим самим власну ідентифікацію через інше, протилежне» [140, с. 417]. Таким чином, звертаючись до образів, наділених змістовою традицією огиди та страху перед жіночим, Маккарті намагається перебрати на себе фемінні риси з тим, щоб перевтілитись та здобути свободу.

Відтак, питання ретрансляції стереотипів конвенційної привабливості у патріархальному дискурсі жіночості через реалізацію дисциплінарних практик є очевидно амбівалентним та вимагає врахування як підпорядковуючого характеру тілесних досвідів б'ютифікації, так і їхнього потенціалу для формування власної ідентичності та відвоювання права на суб'єктність.

Висновки до третього розділу

Проаналізувавши репрезентації феномену фемінності у культурних практиках повсякденності, ми дійшли наступних висновків:

1. Проблема гендерного розподілу домашньої праці та традиція жіночої приналежності до простору домогосподарства є актуальними питаннями філософської та естетичної рефлексії, широко репрезентованими у дискурсі візуальної культури. Ефективними методологічними інструментами визначення механізмів конструювання гетерогенних концепцій фемінності та дослідження гендерної нерівності у виконанні роботи з догляду є феміністична теорія, у загальному, та феміністична естетика, зокрема.

Вагомий теоретичний внесок у вивчення питання включеності практик жіночої праці з виховання та догляду до патріархального владного порядку зробили такі мислительки як Ханна Арендт, Сімона де Бовуар, Бетті Фрідан, Ванесса Мартінс Лемб, Олександра Коллонтай, Арлі Хохшильд та Ненсі Фрейзер.

Комплексний аналіз філософсько-світоглядного контексту виконання жінками репродуктивної праці у західноєвропейській, американській та радянській візуальних культурах на хронологічній дистанції від Другої Світової війни до сьогодні дозволив нам простежити як змінювались суспільні уявлення щодо нормативних модусів реалізації жіноцтва у просторі домогосподарства та виокремити наступні трансформації стереотипних образів фемінності:

- патріархальна жінка, самореалізація якої обмежується приватним простором, а професійні або соціальні обов'язки якої полягають у виконання домашньої роботи;
- «ідеальна домогосподарка» як актуальний американський культурний міф;
- образ радянської емансипованої жінки-трудівниці, виконання репродуктивної праці якою відбувається у «другу зміну»;
- сучасна супержінка, орієнтована бути однаково успішною як у професійному, так і у приватному просторах.

Крім того, феміністична перспектива аналізу сюжетної традиції виконання жінками домашньої роботи у мистецьких творах, кінематографічній та телевізійній продукції уможлиблює порушення таких питань як економічна експлуатація жінок, замовчуваний досвід жіночого буття та соціальна цінність практики домашньої праці, а також винесення їх на суспільне обговорення.

2. Велике значення у дослідженні культурних практик материнства як складової феномену фемінності має звернення до стереотипів репродуктивного досвіду жіноцтва у традиційній культурі локального середовища. Зокрема, дослідження особливостей реалізації жінками материнської ролі у межах українського традиційного дискурсу та критичне осмислення впливу етнокультурних чинників на конструювання сучасних досвідів материнства через призму сучасного українського мистецтва дає

багатий матеріал для розуміння специфіки сучасних моделей материнства на мікро та макро рівнях.

Звернувшись до праць з історії українського жіноцтва, нами були виділені наступні особливості реалізації гендерного порядку традиційної української культури у досвіді материнства: суспільне заохочення та обов'язковість виконання своєї репродуктивної ролі, ідеалізація та нормативність цього досвіду, виняткова відповідальність за контроль народжуваності.

Як нами було встановлено, критичний перегляд патріархальної системи уніфікованого досвіду материнства, що є надбанням традиційної української культури, уможлиблює активне розвінчування реактуалізованого міфу про «український матріархат», що активно культивується у сучасному українському культурному дискурсі. Крім того, деконструкція штучно сконструйованого, романтично-ретроспекціоністського концепту Берегині, який пропагує уніфіковану та репресивну модель жіночої ідентифікації, сприяє подоланню дискримінації жінок на основі їхніх репродуктивних функцій та поступу егалітарних процесів в українському суспільстві.

3. Важливим владним механізмом легітимації жіночої підлеглості, окрім підпорядкування жіноцтва за допомогою репродуктивної праці, є тілесні практики культури повсякдення, дослідження яких відкриває широкі перспективи розуміння самої структури патріархального конструювання фемінності.

Застосування концепції «дисциплінарних практик» та теорії систем мікровлади Мішеля Фуко дає змогу зрозуміти як відбувається культурне прищеплення нормативної фемінності жіночим об'єктивованим тілам через реалізацію таких повсякденних практик як контроль ваги, естетична хірургія, праця заради краси, деякі види вправ, турбота про волосся, шкіру та подібні їм.

Однією з таких дисциплінарних практик, що пронизують усю структуру патріархальної західноєвропейської культури, є концепція

професійної кваліфікації краси, запропонована Наомі Вульф, яка в якості складової міфу про красу, визначає суспільно прийнятні моделі тілесності, утверджує нерівні можливості та професійну дискримінацію жінок через необхідність перманентного розвитку власної привабливості як важливої умови кар'єрного росту.

Проаналізувавши інструменти реалізації політики тіла у культурному дискурсі б'ютифікації, ми виділили наступні репресивні тілесні практики продукування фемінності, що ґрунтуються на маніпуляції непозбувним жіночим почуттям власної неповноцінності та орієнтуються на підвищення рівня економічної залежності жінок від відповідності патріархальним нормам прийнятності жіночого тіла: оніоманія (шопоголізм), естетична хірургія, досвід розладів харчової поведінки та переживання невідповідності власної тілесної культурним стандартам та естетичним ідеалам.

У свою чергу звернення до мистецької рефлексії перелічених культурних практик тілесності через методологічну призму теорії відрази Юлії Кристевой допомагає усвідомити неоднозначність у тлумаченні їх як винятково пригноблюючих та дисциплінуючих жіночі тіла та ідентифікувати їх як потенційний простір емпauerменту для жінок, спосіб усвідомлення ними власної суб'єктності.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз наукової літератури з питання теоретизування фемінності дозволяє констатувати, що феномен жіночості рідко поставав предметом окремої філософської рефлексії, залишаючись другорядною категорією, що розглядалася у межах бінарних опозицій маскулінне / фемінне; раціональне / тілесне; душа / тіло; суб'єкт / об'єкт та у ракурсі уявлень про наперед дані специфічно жіночі типи мислення і структури психіки. Легітимізацією тілесності позначена філософська традиція феноменології (Е. Гуссерль, М. Мерло-Понті) та екзистенціалізму (Ж.-П. Сартр, С. де Бовуар), яка запропонувала методологію чуттєвого, тілесно орієнтованого пізнання, тим самим уможлививши філософське осмислення феномену фемінності у позитивному ключі. Усуненню негативного характеру тлумачення жіночості сприяв теоретичний доробок психоаналітичної філософії (З. Фройд, Ж. Лакан), методологія якої дає розуміння механізмів гендерного конструювання суб'єктивності у ракурсі культури. Творче опрацювання інтелектуальних здобутків зазначених філософських течій є базисом для феміністичних версій феноменології та психоаналізу, які пропонують розмаїття підходів та методів для дослідження категорії фемінності у культурно-філософській перспективі.

2. Змістовий аналіз категорій «фемінного» та «феміністичного» дозволив констатувати концептуальну нетотожність цих понять та культурно-історичну кореляцію між ними. З'ясовано, що поняття «фемінний» є психологічною характеристикою, похідною від комплексної категорії фемінності, як певного набору чутливості, поведінкових схильностей і особливостей розуму й характеру, апріорі асоційованих із жіночою статтю. У свою чергу, дефініція «феміністичний» маркує співвіднесеність із фемінізмом як інтелектуальною течією, політичним рухом або світоглядом. Ґрунтовний філософський інтерес до дослідження феномену фемінності вперше активізувався у межах другої хвилі зазначеної

інтелектуальній течії (1960–70-ті рр.), заклавши підвалини для появи різних версій фемінної та феміністичної естетик.

3. Для філософської традиції екзистенціальної феноменології характерним є андроцентричне ствердження чоловічого досвіду тілесного процесу життя в якості універсального та нормативного. Подолання тенденцій андроцентризму простежується у рефлексіях С. де Бовуар щодо осмислення жіночого тілесного буття як осередку та джерела різних шляхів підкорення жінки у патріархальному суспільстві. Зростанням важливості врахування гендеру при вивченні тілесних досвідів позначений напрямок феміністичної феноменології, дослідження якого фокусуються на усуненні негативного характеру ставлення до категорії тілесності у межах дихотомії маскулінне – фемінне, а також переосмисленні естетичної змістовності таких аспектів тілесності як рухливість та просторовість жіночого тіла, вагітність та материнство, еротичні стосунки та сексуальність, расова ідентичність та біо-медичне піклування. Розвиток феміністично-феноменологічного осмислення сексуальності як репрезентації конкретної історичної ситуації відкриває можливість теоретизування нормативної гетеросексуальності як складової фемінності, що є однією з двох усталених гендерних ролей гетеросексуального владного порядку.

4. Проведений аналіз підходів до розгляду фемінності у дискурсі психоаналітичної філософії дозволив встановити, що для цього теоретичного напрямку характерною є стигматизація будь-яких відхилень від чоловічих та жіночих сценаріїв, що не вписуються в межі розуміння поняття статі, стереотипізація фемінних та маскулінних ідентичностей, базована на біологічному детермінізмі, а також примус до набуття «нормативної» гендерної ідентичності. У свою чергу, для інтелектуальної течії психоаналітичного фемінізму визначальним є дослідження механізмів впливу гендерних стереотипів маскулінності та фемінності на конструювання культурно утверджених норм гендерної нерівності. Провідною думкою є вкоріненість жіночої підпорядкованості у психічні структури, що

формується у період доедипальної та едипальної стадії психосексуального розвитку, згідно з теорією З. Фрейда, або ж закладені у психічний порядок Уявлюваного та Символічного, за Ж. Лаканом.

5. Осмислення специфіки рекламних імагінацій фемінності дало змогу виділити три основні стратегії продукування фемінних ідентичностей у контексті реклами: сексуальної об'єктивації, асоціації з їжею та емансипації.

Сексуальна об'єктивація, що ґрунтується на позбавленні жінки суб'єктності та легітимізації ставлення до неї як до предмету вжитку, є однією із найбільш розповсюджених стратегій репрезентації жіночих рекламних образів. Застосування концепції об'єктивуючого погляду Ж.-П. Сартра уможливує розуміння травматичних наслідків сексуальної об'єктивації для жіночої суб'єктивності: обмеження свободи, неспокій та відчуження від себе.

Звернення до психоаналітичної теорії материнського відкриває такі виміри осмислення реалізацій фемінності у рекламному дискурсі харчових продуктів як відгомін сексуальних потягів, що виникають від час проходження дитиною оральної стадії психосексуального розвитку, за З. Фрейдом, та обіцянка повернення до фігури матері, втраченої при переході символічного ладу, за Ю. Кристевою.

Своєрідним способом протистояння репресивним рекламним практикам є поступове зростання популярності рекламних кампаній, що спираються на принципи гендерної рівності та емансипації.

6. Виявлено, що декоративно-прикладне мистецтво має яскраво виражений гендерований контекст, відображаючи історію жіночої підпорядкованості у сфері мистецтва, а також функціонуючи в якості простору конструювання та переживання тілесного досвіду фемінності. Такі особливості художніх практик ужиткового мистецтва як другорядний статус у жорсткій класифікації видів мистецтв, що призводить до знецінення власних здобутків самими майстринями, та прищеплення дівчатам та жінкам таких навичок нормативної фемінності як уважність, добропристойність,

терплячість та старанність через фізичний досвід багатогодинних вправлянь у рукоділлі сприяють формуванню сталих стереотипів фемінності.

7. Для феномену перформативності як ряду повторюваних актів ствердження гендерної ідентичності характерною є відносність свободи вибору у процесі гендерної стилізації тіла, наперед визначеною соціокультурним контекстом функціонування суб'єкта. Індустрія моди, в основі якої лежить продукування гендерних ідентичностей, репрезентованих як природні та сталі моделі зовнішності та поведінки, віддзеркалює глибинну сутність явища перформативності, формуючи регулятивний та владний простір для здійснення актів означування статі. Крім того, перформативний потенціал сфери моди полягає у відтворенні принципів інакшості та виключення, що розмежовують різні групи споживачів, а також у продукуванні мінливих образів, відповідних визначеній світоглядній ситуації та актуальних тільки в процесі свого перманентного відтворення.

8. На прикладі візуальних репрезентацій практики виконання жінками домашньої праці простежено еволюцію суспільних очікувань щодо нормативної фемінності у західноєвропейській, американській та радянській культурах в історичному діапазоні від Другої Світової війни до сьогодні. Виокремлено наступні трансформації стереотипних образів фемінності: 1) патріархальна жінка, самореалізація якої обмежується приватним простором, а професійні або соціальні обов'язки якої полягають у виконання домашньої роботи; 2) «ідеальна домогосподарка» як актуальний американський культурний міф; 3) образ радянської емансипованої жінки-трудівниці, виконання репродуктивної праці якою відбувається у «другу зміну»; 4) сучасна супержінка, орієнтована бути однаково успішною як у професійному, так і у приватному просторах.

9. Вивчення специфіки репродуктивної ролі жінок в українській традиційній культурі розкриває сутність впливу етнокультурного контексту на продукування нормативних сценаріїв материнства та спадковість сучасних моделей досвіду дітонародження. Виділено такі особливості традиційного

репродуктивного досвіду: суспільне заохочення та обов'язковість виконання своєї репродуктивної ролі, ідеалізація та нормативність цього досвіду, виняткова відповідальність за контроль народжуваності. Доведено, що критичний огляд спадковості нормативних, уніфікованих сценаріїв та ролей материнства сприяє деконструкції реактуалізованого міфу про «український матриархат», романтично-ретроспекціоністського стереотипу Берегині та подоланню дискримінації жінок на основі їхніх репродуктивних функцій.

10. Дотримання дисциплінарних норм та професійне виконання таких тілесних практик повсякденності як праця заради краси, оніоманія (шопоголізм), естетична хірургія, культ контролю ваги, розлади харчової поведінки та переживання невідповідності власної тілесної культурним стандартам та естетичним ідеалам зумовлює відповідність жінок ПКК (професійній кваліфікації краси), за Н. Вульф, як фактору професійної успішності та є передумовою отримання символічної влади. Відтак, можемо інтерпретувати б'ютифікацію як комплекс дій з покращення зовнішності у двох ракурсах: 1) як процес конструювання та прищеплення стереотипів нормативної фемінності жіночим об'єктивованим тілам; 2) в якості джерела емпauerменту, почуття самоцінності, впевненості у собі, контролю над своїм життям та перспективи набуття жінками власної суб'єктності.

11. Аналіз філософсько-антропологічних основ фемінності показав, що використання даного поняття у межах патріархального владного порядку обмежується опозиційністю у межах концептуальної дихотомії «чоловіче – жіноче», в якій фемінне стверджується тільки як антитеза до маскулінного, обидві з яких ототожнюються з відносно сталими стилями поведінки, соціальних очікувань та естетичних втілень, що протиставляються та взаємовиключають один одного. Характерними особливостями феномену жіночості є культурна універсальність, нормативність, змістова та образна варіативність у ракурсі культурно-історичної динаміки. Застосування методології феміністичної філософії до осмислення концепту фемінності засвідчує потенціал даної категорії для пошуку та продукування множинних, індивідуалізованих моделей фемінної

ідентичності, вільних від ідеологічного навантаження андроцентрично орієнтованої гетеро сексуальної гегемонії. Простір для артикуляції варіативної фемінності репрезентується практиками сучасного мистецтва, що зумовлено рефлексивним потенціалом та трансформаційними інтенціями даної сфери.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Августин Блаженный. О граде Божьем [Электронный ресурс] / Августин Блаженный // Православная энциклопедия «Азбука веры». – Кн. 22, – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/o-grade-bozhem/22_17
2. Августин Блаженный. Об истинной религии [Электронный ресурс] / Августин Блаженный // Философская библиотека Средневековья. – Режим доступа: http://antology.rchgi.spb.ru/Sanctus_Aurelius_Augustinus/istrelig.html
3. Андолсен Б. Г. Праця / Барбара Гілкерт Андолсен [пер. з англ. Б. Єгідиса] // Антологія феміністичної філософії. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. – С. 532 - 541.
4. Арендт Х. Vita activa, или о деятельной жизни / Ханна Арендт [пер. с нем. и англ. В. В. Бибикина]. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. – 437 с.
5. Аристотель. О возникновении животных / Аристотель [пер. с др.-греч. В. П. Карпова]; – М: Издательство Академии Наук СССР, 1940. – 250 с.
6. Аристотель. Сочинения в 4-х томах / Аристотель [пер. с др.-греч. А. И. Доватура]; – М: Издательство «Мысль», 1983. — 830 с.
7. Барткі С. Л. Політика тіла / Сандра Лі Барткі [пер. з англ. Б. Єгідиса] // Антологія феміністичної філософії. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. – С. 383 - 392.
8. Батаева Е. Гендерная визуальность современной рекламы / Екатерина Батаева // Социология: теория, методы, маркетинг. – 2010. - №3. – С.136 – 153.
9. Батлер Дж. Гендерний клопіт: фемінізм та підрив тожсамості / Джудіт Батлер [пер. Король, Д. Межевікіна, М. Куріна]. — К.: Ентіс, 2003. – 223 с.
10. Батлер Дж. Лакан, Ривьер и стратегии маскарада / Джудит Батлер [пер. с англ. А. Гараджи] // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. – М: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – С. 422 – 441.

11. Бем С. Л. Линзы гендера: Трансформация взглядов на проблему неравенства полов / Сандра Липсиц Бем [пер. с англ. Д. Викторовой]. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 336 с.
12. Бендас Т. В. Гендерная психология / Татьяна Владимировна Бендас. – СПб.: Питер, 2006. – 431 с.
13. Блох И. История проституции [Электронный ресурс] / Иван Блох // Электронная библиотека Либрусек. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/111358/read>
14. Бовуар С. де. Друга статья / Сімона де Бовуар [пер. з фр. Н. Воробйової, П. Воробйова, Я. Собко]; – К.: «Основи», 1994. Т.1. – 390 с.
15. Бовуар С. де. Друга статья / Сімона де Бовуар [пер. з фр. Н. Воробйової, П. Воробйова, Я. Собко]; – К.: «Основи», 1995. Т.2. – 392 с.
16. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Жан Бодрийяр [пер. с фр. Е. А. Самарской]. – М.: Республика; Культурная революция, 2006. – 269 с.
17. Брайдотті Р. Теорія статевої відмінності / Росі Брайдотті [пер. з англ. Б. Єгідиса] // Антологія феміністичної філософії. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. – С.357 – 366.
18. Бренан Т. Психоаналітичний фемінізм / Тереза Бренан [пер. з англ. Б. Єгідиса] // Антологія феміністичної філософії. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. – С. 328 - 336.
19. Бронштейн К. Обнаружение бессознательной фантазии на сеансе: распознавание формы / Каталина Бронштейн // Международный психоаналитический ежегодник. Выпуск шестой. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 416 с.
20. Брюховецька О. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм [Електронний ресурс] / Оксана Брюховецька // Онлайн-журнал Prostory. – Режим доступу: <http://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i-feminizm>

21. Буланова-Дувалко Л.Ф. «Ridicule»: Уроки труда от украинских художниц [Электронный ресурс] / Людмила Буланова-Дувалко // Журнал Art Ukraine. – Режим доступа: <http://artukraine.com.ua/a/ridicule--uroki-truda-ot-ukrainskikh-khudozhnic/#.WR336OvyjDc>
22. Васьківський Ю., Кіца М. Гендерний аспект телевізійної реклами: український та зарубіжний досвід / Юрій Васьківський, Мар'яна Кіца // Теле- та радіожурналістика. - 2011. - №10. - С. 56 – 63.
23. Васюра С. А. Гендерная психология: учебное пособие / Светлана Анатольевна Васюра. – Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2011. – 156 с.
24. Вульф Н. Миф о красоте: Стереотипы против женщин / Наоми Вульф [пер. с англ. А. Графовой, Т. Графовой]. – М.: Альпина нон-фикшн, 2015. – 445 с.
25. Гайворонюк Н. Феміністична філософія у контексті сучасного філософського дискурсу / Наталія Гайворонюк // Мандрівець: Видання "Наукових записок Національного ун-ту "Києво-Могилянська Академія", 2008. – №2. – С. 84-93.
26. Глушнёва Ю.Д. Теория материнского Юлии Кристевой как стратегия анализа женственности в кинематографе / Глушнева Юлия // Современные проблемы науки и образования. – 2013. - №2. – С. 550 – 554.
27. Гофман И. Гендерный дисплей / Ирвин Гофман [пер. с англ. Я. Боцман] // Введение в гендерные исследования. Хрестоматия – Харьков: ХЦГИ, 2001. Ч.2. – С. 306 – 335.
28. Грошев И. В. Рекламные технологи гендера / Игорь Васильевич Грошев // Общественные науки и современность. – 2000. - №4. – С.172 – 187.
29. Гусева Ю. Политика «нового быта» СССР [Электронный ресурс] / Юлия Гусева // В17.ru – сайт психологов №1. – Режим доступа: <https://www.b17.ru/article/53118/>

30. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Эдмунд Гуссерль; [пер. с нем. А. В. Михайлова]. — М. : Дом интеллектуал. кн, 1999 — Т.1. — 721 с.
31. Гатенс М. Сучасний раціоналізм / Мойра Гатенс [пер. з англ. Б. Єгідиса] // Антологія феміністичної філософії. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. — С. 46 - 55.
32. Дворкин А. Порнография. Мужчины обладают женщинами / Андреа Дворкин [пер. с англ. Я. Боцман] // Введение в гендерные исследования. Хрестоматия – Харьков: ХЦГИ, 2001. Ч.2. – С. 201 – 213.
33. Дуглас М. Чистота и опасность: Анализ представлений об осквернении и табу / Мери Дуглас; [пер. с англ. Р. Громовой под редакцией С. Баньковской]. — М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле. М., 2000. 288 с.
34. Ермилова Д. Ю. История домов моды / Дарья Ермилова. — М.: Академия, 2003. — 288 с.
35. Єрмоленко А. М.. Комуникативна практична філософія / Єрмоленко А.М. – К.:Лібра, 1999. – 488 с.
36. Жеребкин С. Гендерная проблематика в философии / Сергей Жеребкин // Введение в гендерные исследования. – Харьков: ХЦГИ, 2001. Ч.1. – С. 390 - 426.
37. Жеребкина И. «Прочти мое желание...»: Постмодернизм, психоанализ, феминизм / Ирина Жеребкина. – М.: Идея-Пресс, 2000. – 256 с.
38. Жеребкина И. Феминизм и психоанализ / Ирина Жеребкина // Введение в гендерные исследования. – Харьков: ХЦГИ, 2001. Ч.1. – С. 346 - 369.
39. Здравомыслова Е. Сексуальное насилие: реконструкция женского опыта / Елена Здравомыслова // В поисках сексуальности. - СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 316—337.
40. Зита Ж. Сексуальність / Жаклін Зита [пер. з англ. Б. Єгідиса] // Антологія феміністичної філософії. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. — С. 367 – 382.

41. Зігфрід Ш. Г. Прагматизм / Шарлен Гедок Зігфрід [пер. з англ. Б. Єгідиса] // Антологія феміністичної філософії. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. – С. 77 - 86.
42. Злобіна Т. Битва за смисли: як жіноче мистецтво змінює світ [Електронний ресурс] / Тамара Злобіна // Журнал про сучасну культуру Korydor. - Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/equality/bytva-za-smysli-yak-zhinoche-mystetstvo-zmiiyuye-svit.html>
43. Зомбарт В.. Избранные работы. Народное хозяйство и мода / Вернер Зомбарт. – М. : Издательский дом «Территория будущего», 2005. – С. 321-344.
44. Ігнатенко І. Жіноче тіло у традиційній культурі українців / Ірина Ігнатенко. – К.: Дуліби, 2013. – 224 с.
45. Иригарэ Л. Пол, который не единичен / Люс Иригарэ [пер. с англ. З. Баблюяна] // Введение в гендерные исследования. Хрестоматия – Харьков: ХЦГИ, 2001. Ч.2. – С. 127 – 135.
46. Иригарэ Л. Этика полового различия / Люс Иригарэ [пер. с фр. А. Шестакова, В. Николаенкова]. – Москва: Художественный журнал, 2005. – 182 с.
47. Кабакова Г.И. Антропология женского тела в славянской традиции / Галина Ильинична Кабакова. – М.: Ладомир, 2001. – 335 с.
48. Каган М. С. Морфология искусства / Моисей Самойлович Каган. – М.: Искусство, 1972. – 440 с.
49. Кант И. Сочинения в шести томах / Иммануил Кант. – М.: Мысль, 1966. - Т. 6. - 743 с.
50. Кафтанджиев Х. Герои и красавицы в рекламе / Христо Кафтанджиев. – СПб.: Питер, 2008. – 223 с.
51. Кафтанджиев Х. Мифологические архетипы в коммуникации / Христо Кафтанджиев. – Харьков: Изд-во «Гуманитарный Центр», 2016. – 268 с.

52. Кетлинская В. К., Слепков В. Н. Жизнь без контроля / Вера Казимировна Кетлинская, Владимир Николаевич Слепков. – Ленинград: Изд-во «Молодая гвардия», 1929. – 112 с.
53. Кісь О. Господиня: жінка у праці й творчості / Оксана Кісь // Народня культура українців: життєвий цикл людини: історико-етнологічне дослідження у 5 т. – К.: Дуліби, 2012. – Т.3: Зрілість. Жіноцтво. Жіноча субкультура.– С.5 – 19.
54. Кісь О. Жінка в традиційній українській культурі (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.): монографія / Оксана Кісь. – Львів: НАН України, Інститут народознавства, 2012. – 287 с.
55. Кісь О. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні [Електронний ресурс] / Оксана Кісь // Незалежний культурологічний часопис «І» – 2003. – №27. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n27texts/kis.htm>
56. Кісь О. Сексизм у змі: протидіючи комунікативному потокові / Оксана Кісь // Збірник наукових праць Донецького державного університету управління. Том 8. Серія «Спеціальні та галузеві соціології». Випуск 3 (80). – Донецьк: Вебер, 2007. – С. 221 - 241.
57. Клінгер К. Естетика / Корнелія Клінгер [пер. з англ. Б. Єгідиса] // Антологія феміністичної філософії. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. – С. 409 – 419.
58. Коллонтай А. М. Женщина-работница в современном обществе [Електронний ресурс] / Александра Михайловна Коллонтай // Леворадикал. – Режим доступу: <http://levoradikal.ru/archives/264>
59. Коллонтай А. М. Избранные статьи и речи / Александра Михайловна Коллонтай. – М.: Политиздат, 1972. – 432 с.
60. Кон И. Мужские исследования: меняющиеся мужчины в изменяющемся мире / Игорь Кон // Введение в гендерные исследования. – Харьков: ХЦГИ, 2001. Ч.1. – С. 562 – 605.

61. Косміна О. Жіноче вбрання кінця ХІХ – початку ХХ століть (до проблеми вікової градації традиційного одягу) / Оксана Косміна // Народня культура українців: життєвий цикл людини: історико-етнологічне дослідження у 5 т. – К.: Дуліби, 2012. – Т.3: Зрілість. Жіноцтво. Жіноча субкультура.– С. 116 – 125.
62. Кравченко Е. И. Мужчина и женщина: взгляд сквозь рекламу (социологические мозаики Эрвина Гоффмана) / Елена Ивановна Кравченко // Социс. – 1993. - №2. - С.117 – 131.
63. Кравчук Ю. Публічний вимір приватного досвіду: виставка «Материнство» [Електронний ресурс] / Юстина Кравчук // Політична критика. Видання на перетині політики, науки та культури. – Режим доступу: <http://ukraine.politicalcritique.org/2015/05/publichnyj-vymir-pryvatnogo-dosvidu-vystavka-materynstvo>
64. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении / Юлия Кристева. – СПб.:Алетейя, 2003. – 256 с.
65. Крукс С. Екзистенціалізм і феноменологія / Соня Крукс [пер. з англ. Б. Єгідиса] // Антологія феміністичної філософії. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. – С. 96 – 105.
66. Ксенофонт Домострой [Електронний ресурс] / Ксенофонт // История Древнего Рима. – Режим доступу: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1348108000#7>
67. Лавриненко Н. В. Гендерні відносини в родині / Наталя Василівна Лавриненко // Основи теорії гендеру: навч. посіб. – К.: «К.І.С», 2004. – С. 352 - 382.
68. Лауретис де Т. Американский Фрейд / Тереза де Лауретис [пер. с англ. З. Баблюяна] // Введение в гендерные исследования. Хрестоматия – Харьков: ХЦГИ, 2001. Ч.2. – С. 23 – 47.
69. Легенький Ю. Г. Философия моды ХХ століття: Курс лекцій / Юрий Григорьевич Легенький. – К.: КНУКиИ, 2003. – 300 с.

70. Лисица Н. М., Беликова Ю. В. Реклама как форма коммуникативных практик / Надежда Михайловна Лисица, Юлия Беликова // Наукові праці. Соціологія. – 2012. – Вип.172. –Т.184. – С.57 – 60.
71. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / Алексей Федорович Лосев. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.
72. Маєрчик М., Марценюк Т. Гендеровані влади: про теорію дискурсивних влад / Марія Маєрчик, Тамара Марценюк // Гендер для медій. Підручник із гендерної теорії для журналістики та інших соціогуманітарних спеціальностей. – Київ: Критика, 2013. – С. 29 – 40.
73. Маєрчик М. Ритуал і тіло. Структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу / Марія Маєрчик. – Київ: Критика, 2011. – 326 с.
74. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Лаура Малви // Антология гендерной теории. – Минск: Пропилеи, 2000. – С.280 – 296.
75. Малви Л. Размышление о статье «Визуальное удовольствие и нарративное кино», навеянное фильмом Кинга Видора «Дуэль на солнце» (1946) / Лора Малви [пер. с англ. Н. Цыркун] // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. – М: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – С. 205 – 216.
76. Малес Л.В. Біологічні, психологічні та соціокультурні чинники гендеру / Людмила Володимирівна Малес // Основи теорії гендеру: навч. посіб. – К.: «К.І.С», 2004. – С. 109 - 131.
77. Малкина-Пых И. Г. Гендерная терапия / Ирина Малкина-Пых. - М.: Эксмо, 2006. - 928 с.
78. Манокин М. А. Ювенилизация современного общества: культурологические аспекты / Михаил Андреевич Манохин // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2012. – №3. – С.77–81.
79. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения / Карл Маркс, Фридрих Энгельс [пер. с нем.]. – М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1955 – Т.3. – 630 с.

80. Марценюк Т., Плахотнік О. Гендерована робота: як ринок праці та хатня робота конструюють гендер / Тамара Марценюк, Ольга Плахотнік // Гендер для медій. Підручник із гендерної теорії для журналістики та інших соціогуманітарних спеціальностей. – Київ: Критика, 2013. – С. 77 – 96.
81. Маслова Ю. П. Гендерний аспект реклами на сторінках друкованих ЗМІ / Юлія Петрівна Маслова // Науковий вісник. – Чернівці: Видавництво Чернівецького університету, 2009. – Вип. 475–477. – С. 594–598.
82. Маслова Ю. Соціорелігійний аспект конструювання стереотипних моделей гендерної ідентичності жінки на сторінках друкованих змі / Юлія Маслова // Наукові записки. Серія “Культурологія”. – 2010. – Вип.5. – С. 126 – 139.
83. Матусяк А. Маскулінний дискурс в українській літературі ХХ – ХХІ століть / Агнешка Матусяк // Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу: Культура й література ХІХ - ХХІ століть. – К.: Laurus, 2014. – С. 7 – 19.
84. Мерло-Понти М. Феноменологія восприяття / Морис Мерло-Понти [пер. с франц. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина]. – М: Ювента, 1999. – 608 с.
85. Миргородская Н.В. Женские образы в стилистике пин-ап и их влияние на художественно-коммуникативные аспекты рекламы // Дизайн освіта в Україні: перспективи розвитку, 2013. - №2. – С. 38 – 40.
86. Наседкина Ю. В. Основные категории эстетики постмодернизма и их воплощение в современной моде / Юлия Наседкина // [Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры](#). – 2010. - № 189. – С. 81 - 87.
87. Неретина С.. Реабилитация вещи / С.Неретина, А.Огурцов. – М., СПб. : Мирь, 2010. – 800 с.
88. Николаева С.И.. Эстетика символа в архитектуре русского модерна / Светлана Ивановна Николаева. – М.: Изд-во «Директмедиа Пабблишинг»», 2003. – 192 с.

89. Ніколсон Л. Гендер / Лінда Ніколсон [пер. з англ. Б. Єгідиса] // Антологія феміністичної філософії. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. – С. 348 – 356.
90. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Фридрих Ницше [пер. с нем. Е. Герцык и др.]. – М.: Культурная Революция, 2005. – 880 с.
91. Нохлин Л. Почему не было великих художниц? / Линда Нохлин [пер. с англ. А. Матвеевой] // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – С. 15 – 46.
92. Оксамитна С.М. Гендерні ролі та стереотипи / Світлана Миколаївна Оксамитна // Основи теорії гендеру: навч. посіб. – К.: «К.І.С», 2004. – С. 157 - 181.
93. Парфан Н. Семіотика кухні [Електронний ресурс] / Надія Парфан // Коридор. – Режим доступу: <http://korydor.in.ua/texts/1333-semiotyka-kuhni>
94. Первушина Е. Ленинградская утопия. Авангард в архитектуре Северной столицы / Елена Первушина. – М. – Санкт-Петербург : Центрполиграф, 2012. – 384 с.
95. Печески Р. Аборт и выбор женщины (Предисловие к изданию 1990 года) / Розалинд Печески // Антология гендерной теории. – Минск: ПроPILEI, 2000. – С.141 – 170.
96. Платон. Собрание сочинений в четырех томах / Платон [пер. с древнегреч.]. – М.: Мысль, 1993 – Т.2. – 528 с.
97. Погонцева Д. В. Формирование впечатления средством виртуального общения [Електронний ресурс] / Дарья Викторовна Погонцева // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2013. – № 1 (январь). – С. 86–90. – Режим доступу: <http://e-koncept.ru/2013/13018.htm>.
98. Поллок Г. Созерцающая историю искусства: видение, позиция и власть / Гризельда Поллок [пер. с англ. А. Усмановой] // Введение в гендерные исследования. Хрестоматия – Харьков: ХЦГИ, 2001. Ч.2. – С. 718 – 737.

99. Попова И. «Детки» Сергея Браткова [Электронный ресурс] / Ирина Попова // Интернет-журнал о фотографии и визуальной культуре Bird in Flight. – Режим доступа: https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20160525-kids-masterpiece-shedevr-detki-sergeya-bratkova.html
100. Риженко Л. Тенденції розвитку гендерного питання на сторінках періодичної преси / Людмила Риженко // Образ. – 2016. – Вип.2 (20). – С. 98 – 103.
101. Родченко А. В Париже / Александр Родченко // Новый Леф, 1927. - № 2. - С. 9 – 21.
102. Родулгина И. Что такое объективация? [Электронный ресурс] / Ирина Родулгина // ПостНаука. – Режим доступа: <https://postnauka.ru/faq/47807>
103. Рослер М. Личное и общественное: феминистское искусство в Калифорнии / Марта Рослер [пер. с англ. Л. Царевой] // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. – М: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – С. 85 – 110.
104. Рубин Г. Обмен женщинами. Заметки о «политической экономии» пола / Гейл Рубин // Хрестоматия феминистских текстов. Переводы. – СПб.: Издательство «Дмитрий Буланин», 2000. – С.89 – 139.
105. Рубин Г. Размышляя о сексе: заметки о радикальной теории сексуальных политик [пер. с англ. Я. Боцман] // Введение в гендерные исследования. Хрестоматия – Харьков: ХЦГИ, 2001. Ч.2. – С. 464 – 533.
106. Савчук В. В. Медиафилософия: Приступ реальности / Валерий Савчук. – СПб.: Изд-во РХГА, 2013. – 338 с.
107. Сальникова Е. В. Вариации артистического начала в рекламе / Екатерина Викторовна Сальникова // Феномен артистизма в современном искусстве. Коллективная монография. - М.: Индрик, 2008. - С. 399–430.
108. Сальникова Е.В. Эстетика рекламы: Культурные корни и лейтмотивы. – СПб.: Алетейя, 2001. – 288 с.

109. Сартр Ж. П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Жан-Поль Сартр; [пер. с франц. В. И. Колядко]. — М.: Республика, 2000. — 639 с.
110. Сиксу Э. Выходы / Элен Сиксу [пер. с фр. А. Гараджи] // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. — М: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. — С. 47 – 56.
111. Сиксу Э. Хохот Медузы / Элен Сиксу [пер. с англ. А. Липовской] // Введение в гендерные исследования. Хрестоматия – Харьков: ХЦГИ, 2001. Ч.2. – С. 799 – 821.
112. Скорик М. М. Гендер і ЗМК / Марфа Михайлівна Скорик // Основи теорії гендеру: навч. посіб. – К.: «К.І.С», 2004. – С. 264 – 280.
113. Словарь гендерных терминов / [под ред. А. А. Денисовой]. - М.: Информация XXI век, 2002. – 256 с.
114. Соколова Л.Ю. Феноменологическая концепция М. Мерло-Понти / Соколова Лариса Юрьевна // История философии, культура и мировоззрение. К 60-летию профессора А.С. Колесникова. — СПб., 2000. — С.164 —170.
115. Сокулер З. А. Знание и власть: наука в обществе модерна / Зинаида Александровна Сокулер. - СПб.: РХГИ, 2001. – 240 с.
116. Старостова Л. Э. Эстетика рекламы: учеб. пособие / Людмила Эдуардовна Старостова. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2010. – 140 с.
117. Стеценко Л. Эстетика реклами: до постановки проблеми / Леся Стеценко // Наукові записки. 2013 – Серія «Філософія». – Вип.12. - С. 200 – 209.
118. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура / Джон Сторі [пер. з англ. С. Савченка]. – Київ: Акта, 2005. – 357 с.
119. Суковатая В. Стереотипы предпринимательства в массовом сознании: гендерный анализ / Виктория Суковатая // Социология: теория, методы, маркетинг. – 2001. – №2. – С. 131 – 143.

120. Тёмкина А. А. Женское движение как общественное движение: история и теория / Анна Андриановна Тёмкина // Гендерные тетради. - СПб: СПб филиал ИС РАН, 1997. – Вып.1. – С. 45 – 62.
121. Тикнер Л. Феминизм, история искусства и сексуальное различие / Лиза Тикнер [пер. с англ. А. Горных] // Введение в гендерные исследования. Хрестоматия – Харьков: ХЦГИ, 2001. Ч.2. – С. 695 – 717.
122. Тимофеева О. Это без слов понятно из менструальной крови... [Электронный ресурс] / Оксана Тимофеева // Журнальный зал – 2005. - №72. - Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/72/ti34.html>
123. Торнтон С. 33 митці у 3 актах / Сара Торнтон [пер. з англ. Ю. Мазура, О. Михеда, І. Шувалової]. – Київ: ArtHuss, 2016. – 336 с.
124. Тупицын В. Вертигональная проекция [Электронный ресурс] // Виктор Тупицын // Художественный журнал Moscow Art Magazine – 2008. – №69. – Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/69/vrtgnln-prkc/>
125. Уинтер Э. Феминизм и политика внешности [Электронный ресурс] / Эми Уинтер [пер. с англ. Нехасораллиа] // Крона. Гендерний інформаційно-аналітичний центр. Режим доступа: <http://krona.org.ua/feminizm-i-politika-vneshnosti.html>
126. Усманова А. Гендерная проблематика в парадигме культурных исследований / Альмира Усманова // Введение в гендерные исследования. – Харьков: ХЦГИ, 2001. Ч.1. – С. 427 – 464.
127. Усманова А. Женщины и искусство: политики репрезентации / Альмира Усманова // Введение в гендерные исследования. – Харьков: ХЦГИ, 2001. Ч.1. – С. 465 – 492.
128. Ученова В. В., Старых Н. В. История рекламы / Виктория Васильевна Ученова, Нина Владимировна Старых. – СПб.: Питер, 2002. – 304 с.
129. Фрейзер Н. Після сімейної зарплати: гендерна рівність і соціальна держава / Ненсі Фрейзер [пер. з англ. О. Бондаренко] // Образ, тіло, порядок. Гендерні дослідження в міждисциплінарному спектрі. – К.: Медуза, 2014. – С. 198 – 225.

130. Фрейд З. Введение в психоанализ: лекции / Зигмунд Фрейд [пер. с нем. Г.В. Барышниковой]. – М.: Наука, 1991. – 456 с.
131. Фрейд З. К теории полового влечения // Таинство девственности. – Белогород: Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2015. – 430 с.
132. Фрейд З. Художник и фантазирование [пер. с нем. Р. Ф. Додельцева] / Зигмунд Фрейд // Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. - С. 334 – 343.
133. Фридан Б. Загадка женственности [Электронный ресурс] / Бетти Фридан [пер. с англ. Н. Щабельской] // Большая онлайн библиотека e-Reading. Режим доступа: http://www.e-reading.club/chapter.php/1019773/1/Fridan_-_Zagadka_zhenstvennosti.html
134. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Мишель Фуко [пер. с франц. С. Табачниковой]. - М.: Касталь, 1996.- 448 с.
135. Хавкіна Л. М. Реклама в дискурсі повсякдення / Любов Марківна Хавкіна // Інформаційне суспільство. – 2012. - №16. – С. 14 – 18.
136. Хальбертсма М. Феминистское искусство. Введение / Марлите Хальбертсма [пер. с англ. Е. Малаховой] // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. – М: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – С. 175 – 179.
137. Харауэй Д. Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х гг. / Донна Харауэй [пер. с англ. А. Гараджи] // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. – М: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – С. 322 – 377.
138. Цеетнер Б. «Жінка на вагу» - харчові розлади – анорексія та булемія / Беттіна Цеетнер [пер. з нім. Ю. Кравчук] // Образ, тіло, порядок. Гендерні дослідження в міждисциплінарному спектрі. – К.: Медуза, 2014. – С. 126 – 141.

139. Чентер Т. Постмодерністський суб'єктивізм / Тіна Чентер [пер. з англ. Б. Єгідиса] // Антологія феміністичної філософії. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. – С.318 – 327.
140. Чудновская Е. Л. «Другой», феминное и отвратительное в современной художественной культуре / Чудновская Екатерина Леонидовна // Фундаментальные проблемы культурологии: в 4-х тт. Том III: Культурная динамика / Отв. ред. Д. Л. Спивак. — СПб.: Алетейя, 2008 — С. 409 – 421.
141. Шанер Л. Дітонародження / Лора Шанер [пер. з англ. Б. Єгідиса] // Антологія феміністичної філософії. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. – С. 510 – 520.
142. Шот Р. М. Кант / Робін Мей Шот [пер. з англ. Б. Єгідиса] // Антологія феміністичної філософії. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. – С. 66 – 76.
143. Яненко Я. Реклама в сучасних «глянсових» журналах як засіб соціалізації / Ярослав Яненко // Образ. – 2015. – Вип.1 (16). – С. 152 – 158.
144. Abbey Sh., O'Reilly A. Redefining Motherhood: Changing Identities and Patterns / Sharon Abbey, Andrea O'Reilly. – Toronto: Second Story Press, 1998. – 344 p.
145. Adolph A. Food and Femininity in Twentieth Century British Women's Fiction / Andrea Adolph. – Farnham: Ashgate, 2009. – 183 p.
146. Arend P. Gender and Advertising / Patricia Arend // Gender & Pop Culture. A Text-Reader. – Rotterdam: Sense Publishers, 2014. – P. 53 – 80.
147. Arthurs J., Grimshaw J. Women's bodies: discipline and transgression/ Jane Arthurs, Jean Grimshaw. – London: Cassel, 1999. – 256 p.
148. Barrett T. Why Is That Art? : Aesthetics and Criticism of Contemporary Art / Terry Barrett . – Oxford: Oxford University Press, 2011. – 288 p.
149. Beauvoir S. de The Second Sex / Simone de Beauvoir ; [trans. H. M. Parshley]. – NY: Vintage Books, 1989. – 800 p.
150. Blasio B. de, Menin J. From Cradle to Cane: The Cost of Being a Female Consumer (A Study of Gender Pricing in New York City) [Електронний ресурс] /

- Bill de Blasio, Julie Menin // NYC Consumer Affairs. Режим доступа: <http://www1.nyc.gov/site/dca/partners/gender-pricing-study.page>
151. Blum V. L. *Flesh Wounds. The Culture of Cosmetic Surgery* / Virginia L. Blum. - Los Angeles: University of California Press, 2003. – 356 p.
152. Bohn C. *Clothing as Medium of Communication* / Cornelia Bohn // *Inklusion, Exklusion und die Person*. – Konstanz. – 2006. – P. 95 - 127.
153. Bordo S. *Eating Disorders* / Susan Bordo // *Encyclopedia of Feminist Theories*. – London, NY: Routledge, 2003. – 530 p.
154. Brooke C. G. *Sex(haustion) Sells: Marketing in a Saturated Mediascape* / Collin Gifford Brooke // *Sex in Advertising. Perspectives on the Erotic Appeal*. – Mahwah, New Jersey: Taylor & Francis e-Library, 2008. – P. 133 – 150.
155. Brooks A. “Under the Knife and Proud of It”. *An Analysis of the Normalization of Cosmetic Surgery* / Abigail Brooks // *Critical Sociology*, 2004. - №30. – P. 207 – 239.
156. Buckley Ch., Fawcett H. *Fashioning the Feminine: Representation and Women’s Fashion from the Fin De Siecle to the Present/ Cheryl Buckley, Hilary Fawcett*. – London: I.B.Tauris & Co Ltd, 2002. – 164 p.
157. Cartwright M. M. *Child Beauty Pageants: What Are We Teaching Our Girls?* [Электронный ресурс] / Martina M. Cartwright // *Psychology Today*. - Режим доступа: <https://www.psychologytoday.com/blog/food-thought/201108/child-beauty-pageants-what-are-we-teaching-our-girls>
158. Chadwick Wh. *Women, Art, and Society* / Whitney Chadwick. – Singapore: Thames & Hudson Ltd, 2007. – 528 p.
159. Chernikoff L. *Maria Grazia Chiuri's First Dior Couture Collection Is a Woodland Fairy Wonderland* [Электронный ресурс] / Leah Chernikoff // *Fashion Magazine ELLE*. – Режим доступа: <http://www.elle.com/fashion/news/a42385/maria-grazia-chiuris-first-dior-couture-collection/>

160. Chodorow N. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* / Nancy Chodorow. – California: University of California Press, 1999. – 283 p.
161. Cixous H., Clement C. *The Newly Born Woman* / Hélène Cixous, Catherine Clement; [trans. Betsy Wing]. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. – 168 p.
162. Cooper R. *Fashion and feminism* / Robyn Cooper // *Australian Feminist Studies*. - 1987. – № 2:4. – P. 165-176.
163. Cortese A. *Provocateur : images of women and minorities in advertising* / Anthony Cortese. - Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2008. – 180 p.
164. Creed B. *Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection*/ Barbara Creed. - *Screen*, 1986, Vol. 27 Issue 1, P. 44 – 71.
165. Daly M. *Gyn/Ecology The Metaethics Of Radical Feminism* / Mary Daly. - Beacon Press: Boston, 1978. – 484 p.
166. David A. M. *Elegant Amazons: Victorian Riding Habits and the Fashionable Horsewoman* / Alison Matthews David // *Victorian Literature and Culture*. - Vol. 30. - №. 1. – 2002. - P. 179 – 210.
167. Davis F. *Fashion, Culture, and Identity* / Fred Davis. – Chicago & London: The University of Chicago Press. – 1992. – 227 p.
168. Davis K. *Reshaping the Female Body: The Dilemma of Cosmetic Surgery* / Kathy Davis. - New York and London: Routledge, 1995. – 220 p.
169. Davis K. *Revisiting Feminist Debates on Cosmetic Surgery: Some Reflections on Suffering, Agency, and Embodied Difference* / Kathy Davis // *Cosmetic Surgery: A Feminist Primer*. – Bodmin: Ashgate Publishing Limited, 2009. – P. 35 – 48.
170. Dinnerstein D. *Mermaid and the Minotaur: sexual arrangements and human malaise* / Dorothy Dinnerstein. – New York: Other Press, 1999. – 332 p.
171. Doheny K. *Cosmetic Surgery TV Shows Get Viewers Pondering* [Электронный ресурс] / Kathleen Doheny // ABC News. Режим доступа: <http://abcnews.go.com/Health/Healthday/story?id=4508234&page=1>

172. Douglas S. J. *Where the Girls Are: Growing Up Female with the Mass Media* / Susan Jeanne Douglas. – New York: Random House, 1994. – 340 p.
173. Durham G. M. *The Lolita Effect: The Media Sexualization of Young Girls and What We Can Do About It* / M. Gigi Durham. – Woodstock & New York: The Overlook Press, 2008. – 286 p.
174. Eaton A.W. *Feminist Philosophy of Art* / Anne W. Eaton // *Philosophy Compass*, 2008. - №3 (5). – P. 873-893.
175. Entwistle J. *The Dressed Body* / Joanne Entwistle // *Body Dressing*. – Oxford, New York: Berg, 2001. – P. 33 – 58.
176. Ermine [Электронный ресурс] // *Encyclopedia Britannica*. – Режим доступа: <https://www.britannica.com/animal/ermine-mammal>
177. Felski R. *Why Feminism Doesn't Need an Aesthetic (And Why It Can't Ignore Aesthetics)* / Rita Felski // *Feminism and Tradition in Aesthetics*. – University Park (PA): The Pennsylvania State University Press, 1995. – 504 p.
178. Fraser S. *Agency Made Over? Cosmetic Surgery and Femininity in Women's Magazines and Makeover Television* / Suzanne Fraser // *Cosmetic Surgery: A Feminist Primer*. – Bodmin: Ashgate Publishing Limited, 2009. – P. 99 – 116.
179. Fredrickson B. L., Roberts T.-A. *Objectification Theory: Towards Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks* / Barbara L. Fredrickson, Tomi-Ann Roberts. – *Psychology of Women Quarterly*. – 1997. - №21. – P. 173 – 206.
180. Freud S. *Some psychological consequences of the anatomical distinction between the sexes* / Sigmund Freud // *The Collected Papers*. - London: Hogarth Press, 1959. Vol.5. - P.186 – 197.
181. Grabe Sh., Hyde J. Sh. *Body Objectification, MTV, and Psychological Outcomes Among Female Adolescents* / Shelly Grabe, Janet Shibley Hyde // *Journal of Applied Social Psychology*. – 2009. - №39. – P. 2840 – 2858.
182. Heinämaa S. *Feminism* / Sara Heinämaa // *A Companion to Phenomenology and Existentialism*. – Wrathal: Wiley-Blackwell, 2006. – P. 502 – 516.

183. Heinämaa S. *Toward a Phenomenology of Sexual Difference: Husserl, Merleau-Ponty, Beauvoir* / Sara Heinämaa. – Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 2003. – 184 p.
184. Heyl Ch. *When they are veyl'd on purpose to be seene: The Metamorphosis of the Mask in Seventeenth- and Eighteenth-Century London* / Christoph Heyl // *Masquerade And Identities. Essays on gender, sexuality and marginality.* – London & New York: Routledge. – 2003. – P.114 – 134.
185. Hirsch M. *The Mother / Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism* / Marianne Hirsch. – Bloomington: Indiana University Press, 1989 – 244 p.
186. Hochschild A. R., Machung A. *The Second Shift: Working Parents and the Revolution at Home* / Arlie Russell Hochschild, Anne Machung. – New York: Penguin Books, 2003. – 322 p.
187. Hollows J. *Feminism, Femininity and Popular Culture* / Joanne Hollows. – Manchester: Manchester University Press, 2000. – 229 p.
188. Humm M. *Feminism and Film* / Maggie Humm. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997. – 246 p.
189. Ilan-Alter A. *Masked and unmasked at the opera balls* / Ann Ilan-Alter // *Masquerade And Identities. Essays on gender, sexuality and marginality.* – London & New York: Routledge. – 2003. – P.135 – 152.
190. Irigaray L. *This Sex Which Is Not One* / Luce Irigaray; [trans. By C.Porter, C.Burke]. – Ithaka, NY: Cornell University Press, 1985. – 223 p.
191. Johnson B. *Riding Side-Saddle* [Электронный ресурс] / Ben Johnson // *Historic UK.* – Режим доступа: <http://www.historic-uk.com/CultureUK/Riding-SideSaddle/>
192. Jones L. *Women and Abjection: Margins of Difference, Bodies of Art* [Web resource] // Leisha Jones. - Режим доступа: <http://vcg.emitto.net/2vol/jones.pdf>
193. Juncker C. *Writing (With) Cixous* / Clara Juncker // *College English.* – 1988. – №50. – P. 424 – 436.
194. Kaplan, A. *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama* / Anna Kaplan. – London: Routledge, 1992. – 272 p.

195. Karius M. Understanding Abjection: An Analysis of the Monstrous-Feminine in the Art of Cindy Sherman [Web resource] // Megan Karius. - Режим доступа: <http://megankarius.com/academic-papers/abjection-cindy-sherman/>
196. Kennedy Johnson E. Alterations: Gender and Needlework in Late Georgian Arts and Letters / Ellen Kennedy Johnson. – Tempe, AZ: Arizona State University, 2009. – 338 p.
197. Klein V. The Feminine Character: History of an Ideology / Viola Klein. - Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1971. – 202 p.
198. Koster R. Cunt Art The US women's art movement in the 1970s: feminist politics, media and aesthetic [Электронный ресурс] // Amsterdam Hogeschool voor de Kunsten / Rosanne Koster. – Режим доступа: http://www.ahk.nl/uploads/tx_ahklichtingen/Cunt_Art_-_Feminism_and_Art_in_the_1970s_in_America_1339084914.pdf
199. Kristeva J. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art / Julia Kristeva. – NY: Columbia University Press; Fifth or Later Edition edition, 1980. – 305 p.
200. Lamb V. M. The 1950's and the 1960's and the American Woman : the transition from the «housewife» to the feminist [Электронный ресурс] / Vanessa Martins Lamb // Dumas. Depot Universitaire de Memoires Apres Soutenance. – Режим доступа: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00680821/document>
201. Lambiase J., Reichert T. One Phenomenon, Multiple Lenses: Bridging Perspectives to Examine Sex in Advertising / Jacqueline Lambiase, Tom Reichert // Sex in Advertising. Perspectives on the Erotic Appeal. – Mahwah, New Jersey: Taylor & Francis e-Library, 2008. – P. 1 – 8.
202. Linn S. A Royal Juggernaut: The Disney Princesses and Other Commercialized Threats to Creative Play and the Path to Self-Realization for Young Girls / Susan Linn // The Sexualization of Childhood. – Westport, Connecticut, London: Praeger, 2009. – P. 33 – 50.
203. Liss A. Feminist Art and the Maternal / Andrea Liss. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. – 176 p.

204. Lou L. Women in Art Luncheon [Электронный ресурс] / Liza Lou // Liza Lou Personal Web Site. – Режим доступа: <http://diary.lizalou.com/>
205. Lull R. B., Bushman B. J. Do Sex and Violence Sell? A Meta-Analytic Review of the Effects of Sexual and Violent Media and Ad Content on Memory, Attitudes, and Buying Intentions / Robert B. Lull, Brad J. Bushman // Psychological Bulletin, 2015. - Vol. 141, №. 5. – P. 1022–1048.
206. Macdonald M. From Mrs. Happyman to Kissing Chaps Goodbye: Advertising Reconstructs Femininity / Myra Macdonald // Critical Readings: Media And Gender. – NY: Open University Press, 2004 . – P. 41 – 67.
207. Martignette Ch. G., Meisel L. K. The Great American Pin-up / Charles G. Martignette, Louis K. Meisel. – NY: Taschen, 2011. – 280 p.
208. Martin Th. Sartre, Sadism, and Female Beauty Ideals / Thomas Martin // Feminist Interpretations of Jean-Paul Sartre. - Evanston, IL: Northwestern UP, 2007. – P. 90 - 104.
209. McRobbie A. The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change / Angela McRobbie. – London: Sage, 2009. – 184 p.
210. Merleau-Ponty M. Indirect Language and the Voices of Silence / Maurice Merleau-Ponty // Merleau-Ponty Reader. - Evanston, IL: Northwestern UP, 2007. – P.241 – 282.
211. Millet K. Sexual Politics / Millet Kate. – Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000. – 424 p.
212. Morgan K. P. Women and the Knife: Cosmetic Surgery and the Colonization of Women's Bodies / Kathryn Pauly Morgan // Cosmetic Surgery: A Feminist Primer. – Bodmin: Ashgate Publishing Limited, 2009. – P. 49 – 78.
213. Napoli J., Murgolo-Poore M., Boudville I. Female Gender Images in Adolescent Magazine Advertising / Julie Napoli, Marie Murgolo-Poore, Ian Boudville // Australasian Marketing Journal. – 2003. - №11 (1). – P. 60 – 69.
214. Nef H. #FreeTheFemme: The aesthetics of survival [Электронный ресурс] / Hari Nef // TEDxConnecticutCollege. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=0D9QIG36J9Q>

215. Oksala J. *Female Freedom: Can the Lived Body Be Emancipated* / Johanna Oksala // *Feminist Interpretations of Maurice Merleau-Ponty*. – Weiss: University Park: Pennsylvania State University Press, 2006. – P.209 – 228.
216. Oksala J. *Sexual Experience: Foucault, Phenomenology, and Feminist Theory* / Johanna Oksala // *Hypatia*, 2011. - №26 (1). - P.207 – 223.
217. Oliver K. *Nourishing The Speaking Subject: A Psychoanalytic Approach to Abominable Food And Women* / Kelly Oliver // *Cooking, Eating, Thinking: Transformative Philosophies of Food*. – Bloomington, IN: Indiana University Press, 1992. – 386 p.
218. Parker R., Pollock G. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* / Roszika Parker, Griselda Pollock. – London: I. B. Tauris, 2013. – 184 p.
219. Parker R. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* / Roszika Parker. – London: I. B. Tauris, 2010. – 247 p.
220. Parkin K. J. *Food Is Love: Advertising and Gender Roles in Modern America* / Katherine J. Parkin. – Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2006. – 304 p.
221. Patricia A., Baden S. *Glossary on macroeconomics from a gender perspective* / Alexander Patricia, Sally Baden. – Brighton: Institute of Development Studies, 2000. – 39 p.
222. Ramsey D. *Feminism and psychoanalysis* / Danielle Ramsey // *Routledge companion to feminism and postfeminism*. – London: Routledge, 2001. – P.168 – 178.
223. Riviere J. *Womanliness as Masquerade* / Riviere Joan // *The International Journal of Psychoanalysis (IIPA)*, 1929. - vol. 10. - P.303-313.
224. Robinson H. *Feminism Art Theory: An Anthology 1968 – 2014* / Hilary Robinson. - London: Wiley Blackwell, 2015. – 544 p.
225. Sceats S. *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction* / Sarah Sceats. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – 213 p.
226. Smyth D. *Shaded Works* [Электронный ресурс] / Debbie Smyth // Debbie Smyth Gallery. – Режим доступа: <http://debbie-smyth.com/shaded-works/>

227. Spencer-Wood S. What Difference Does Feminist Theory Make in Researching Households? A Commentary / Suzanne Spencer-Wood // Household chores and household choices: theorizing the domestic sphere in historical archaeology. - Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 2004. – P. 235 – 253.
228. Stacey J. Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship / Jackie Stacey. – Abingdon: Routledge, 1994. – 282 p.
229. The World's Women 2010: Trends and Statistics // UN Publications. - New York: United Nations, 2010. - 255 p.
230. Toffoletti K. Cyborgs and Barbie Dolls: Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body / Kim Toffoletti. – London: I.B. Tauris, 2007. – 224 p.
231. Tong R. Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction Introduction / Rosemarie Tong. – Boulder: Westview Press, 2008. – 440 p.
232. Welsh T. The Developing Body: A Reading of Merleau-Ponty's Conception of Women in The Sorbonne Lectures / Talia Welsh // Intertwinings: Interdisciplinary Encounters with Merleau-Ponty. – Albany, NY: State University of New York Press, 2008. – P. 45 – 62.
233. Wiehe V. R. Nothing pretty in child pageants [Электронный ресурс] / Vernon R. Wiehe // Lexington Herald Leader. – Режим доступа: <http://www.kentucky.com/opinion/op-ed/article44120718.html>
234. Wilson E. Adorned in Dreams. Fashion and Modernity / Elizabeth Wilson. – London, New York: Tauris. – 2003. – 328 p.
235. Winship J. Inside Women's Magazines / Janice Winship. – London: Pandora, 1987. – 260 p.
236. Worth S. Feminist Aesthetics / Sarah Worth // The Routledge Companion to Aesthetics. – London: Routledge, 2002. – 600 p.
237. Young I.M. On Female Body Experience: “Throwing Like a Girl” and Other Essays / Iris Marion Young. – NY: Oxford University Press, 2005. – 192 p.

238. Zakin E. Psychoanalytic Feminism [Электронный ресурс] / Emily Zakin //The Stanford Encyclopedia of Philosophy - 2011. – Режим доступа: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/feminism-psychoanalysis>