

VIII–IX centuries. A large botala of horse equipment was found in the burial of a rich Alan warrior. In Ukraine, the oldest iron botalas are known from the first half of the III c. (Chernyakhiv archaeological culture), in Northern Europe – from the V century. They were used as signaling and ritual instruments. 4. The earliest Slavic bells are found in the Pen'kiv archaeological culture (VI–VII c.), which belonged to the Ants. Bronze bells were made on the territory of medieval Ukraine. The oldest one was found in the city of Voyin' (first half of the XI c.). 5. There are several types of medieval wind instruments. These are bone open overtone flutes of two varieties: 1) without side holes (421.111.11) and 2) with holes (421.111.12). They date back to the IX–XIII centuries. A separate variety of whistle flutes are open flutes with several side holes (421.221.12). 6. The ceramic whistle found near the Pechersk Monastery in Kyiv (XI c.) is unique, which still has no analogues among Slavic ceramic aerophones. An ocarina (XIV c.) comes from the Lutsk castle, which is not covered with glaze and has an archaic appearance. 7. In medieval Ukraine there were end-blown straight trumpets (423.121.1). Their images are known from paintings on the fresco "Musicians" by Sophia of Kyiv (XI c.), from miniatures of the Kyiv Chronicle (XII c.) and Kyiv Psalter (XIV c.). I prove that these trumpets had bone mouthpieces. 8. Lyre-shaped psalter /gusli/ (XII c.) were found in the historical Zvenygorod, a replica of which was made by the reconstructor artist V. Ilkiv. The nomadic world of medieval Ukraine is represented by a Polovtsian (Cumans) bowed chordophone of the XIII c., found near the village of Kirov (Kherson region). This chordophone is also depicted on a Polovtsian idol found on the Chongar peninsula in the Kherson region.

Novelty. The research materials include archaeological finds of musical instruments of those ethnic groups that in the VII–XIV centuries lived in various settled and nomadic ethnic environments of medieval Ukraine. All musical instruments were analyzed according to the Hornbostel-Sachs classification.

The practical significance. The paper materials can be used in research on the medieval musical and instrumental culture of the peoples of Europe and Asia.

Keywords: musical archeology, percussion, winds musical instruments, string musical instruments, Hornbostel-Sachs classification, Slavs, Alans, Polovtsy (Cumans).

Надійшло до редакції 12.12.2024 р.

УДК 130.2:7.041:7.044

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ЖІНОЧОГО МИСТЕЦТВА ЕЛІЗАБЕТТИ СІРАНІ У РАНЬМОДЕРНІЙ КУЛЬТУРІ БОЛОНЬ

Олена Гончарова – доктор культурології, професор,

професор кафедри музейного менеджменту,

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

<http://orcid.org/0000-0002-8649-9361>

DOI: <https://doi.org/Researcher ID: F-6473-2015>

o.m_goncharova@yahoo.com

На основі антропоцентричного підходу до аналізу візуальних самопрезентацій жінки-художниці ранньомодерного періоду культури Болоньї перш. пол. XVII ст. заповнити пробіли, що існують у вітчизняній культурології та музеєзнавстві стосовно трансформаційних процесів жіночої творчості Елізабетти Сірані. Використано принципи і методи філософсько-антропологічного дослідження у поєднанні з біографічним, історико-порівняльним, хронологічним, іконографічним та образно-стилістичним методами. *Наукова новизна* полягає в авторській методиці аналізу творів візуального (образотворчого) мистецтва з точки зору антропоцентричного підходу, а також у розгляді творчості жінки-художниці ранньомодерного періоду культури Болоньї як її самооб'єктивацій, виявленні генези та іконографії її художньої творчості, що породжує нову культурну реальність. *Встановлено*, що трансформаційні процеси жіночого мистецтва Елізабетти Сірані в діахронічному розгортанні можна розглядати як її самооб'єктивацію та феномен ранньомодерної культури Болоньї. Результати проведеного дослідження не лише надають інформацію щодо стереотипів соціуму, специфіки ранньомодерної культури Болоньї, але й дають вихід на «авторську особистість» мисткині. *Заперечено поширений стереотип щодо другорядності мистецтва, створеного жінками*. З'ясовано, що професійний та соціальний статус художниці легше було здобути доньці художника у майстерні батька, черниці у монастирі, або дворянці, яка здобула клієнтуру завдяки зв'язкам батька при дворі короля, чи римського папи. Вдома жінці дозволяли брати уроки рисування і живопису, займатися різьбленням, але коли це ставало її професією, вона потребувала маркетингу, комерціалізації свого мистецтва, шукала замовників та меценатів серед nobilitetu, долаючи їхній скептицизм та отримуючи меншу грошову оплату, ніж художники-чоловіки. Твори італійської художниці уособлювали парадигму її культурно-мистецької практики, пов'язаної з релігійною, біблійною, історичною, міфологічною, алегоричною тематикою. Е. Сірані очолила мистецьку майстерню батька, заснувала художню школу для дівчат, стала професором Академії Св. Луки у Римі. Відтак соціальний та професійний статус Елізабетти Сірані підвищувався і наближався до суспільного положення гуманістичної інтелігенції, аніж до статусу ремісника. На тлі трансформаційних процесів ранньомодерної культури Болоньї цей феномен можна вважати показником парадигмальних змін у суспільній свідомості у ставленні до соціального значення обдарованої жінки-художниці.

Ключові слова: Елізабетта Сірані, мисткиня, художниця, картина, жінка, самооб'єктивація художниці, візуальні самопрезентації в творах живопису, антропоцентричний підхід, культура, культурологія, музеєзнавство, ранньомодерний період, італійська культура, Болонья, Італія.

Актуальність дослідження. Трансформаційні процеси жіночого мистецтва та соціального статусу художниць ранньомодерного періоду італійської культури привернули до себе увагу мистецтвознавців, починаючи з останньої третини ХХ ст. Представниця феміністичної парадигми Лінда Нохлін виходила з аксіоматичного припущення, що в образотворчому мистецтві немає видатних жінок-художниць і пояснювала це обмеженням доступу жінок до мистецької освіти у тому ступені, який був звичним для чоловіків. Подібна дискримінація, як зауважувала Л. Нохлін, обмежувала перспективи професійного зростання жінок-художниць і не давала їм сформуватися як рівним чоловікам-художникам за майстерністю [37; 5, 10].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Враховуючи власні дослідження і дослідження інших науковців, М. Гаррард засвідчує, що жінки ранньомодерного періоду італійської культури володіли культурними агенціями як художниці, меценатки, так і споживачки мистецтва [23; 7]. Компаративний аналіз, проведений Л. Д. Чейні, засвідчує, що у картинах чоловіків і жінок-художників тієї самої епохи: 1) немає відмінностей між жіночим і чоловічим творчим розумом; 2) у жіночих картинах є різні теми, які не трапляються в картинах чоловіків, з точки зору материнства, абортів та аспектів пубертатної трансформації [19; 1]. Проаналізувавши гендерну диференціацію художників, В. Чедвік зауважує, що «наша мова і очікування щодо мистецтва мають тенденцію оцінювати твори, що створюються жінками, як нижчої «якості», ніж створені чоловіками, що призводить до їх меншої грошової вартості» [6, 4; 18, 21]. Враховуючи обмежені економічні, політичні ролі, майнові права жінок, їх доступ до освіти, влади, Д. Келлі наголошує, що «для жінок-художниць не було Відродження – принаймні, не в епоху Відродження» [28; 19].

Утім, досліджуючи розвиток творчості Е. Сірані, Б. Бон зосереджує увагу на чиннику, характерному для болонської культури: ролі меценатів Болоньї та їх сприяння успіху художниць у місті [11; 113]. Аналізуючи твори Е. Сірані, Е. Голані визначає специфіку її творчості, вишукані інтерпретації образів, об'єктивацію історичних персонажів та їх вчинків, підкреслює жіночу мужність, незалежність та силу [25; 37]. Разом із тим, зосереджуючи увагу на мистецьких чеснотах та навичках Е. Сірані, А. Модесті наголошує на її маскулінних естетичних дискурсах, чоловічій художній мові для досягнення успіху в професії, де домінують чоловіки [31; 133].

Культурологи, музеєзнавці, історики мистецтв, історики зосереджували свою увагу на жінках-мисткинях у своїх загальних дослідженнях. У XVII-XIX ст. ґрунтовні роботи опублікували І. Буллар, Дж. Біанконі, К. Бонафеді, Дж. Босі, Дж. Гуїдичіні, Дж. Джіордані, Й. фон Зандрарт, К. Ч. Мальвазія та ін. [10, 12-13, 16, 24, 27, 29-30, 44].

В європейській історіографії дослідження біографії та культурно-мистецьких практик Елізабетти Сірані з'являється вже у XVII ст. Першість належить італійському історику мистецтва з Болоньї, Карло Чезаре Мальвазії (1678 р.) [29; 467–476], згодом були опубліковані монографії К. Бонафеді «Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi» (1845 р.) [12; 115–123], Л. М. Ретг «The Women Artists of Bologna» (1907 р.) [41; 228–312]. У XX та XXI ст. з'являються дослідження, присвячені трансформаційним процесам жіночого мистецтва у ранньомодерній Італії, Б. Бон, М. Гаррард, Е. Голані, О. Гончарової, Ф. Джейкобс, Д. Келлі, А. Модесті, Л. Нохлін, П. Рокко, Ж. Тальман, В. Чедвік, Д. Чейні та ін. [4-5, 7, 11, 18-19, 23, 25-26, 28, 31-32, 37- 38, 42-43, 46]. Проте досліджень, присвячених жінкам-художницям, до ост. чверті ХХ ст. було обмаль. В українській культурології та музеєзнавстві ці ретроспективні перевідкриття пройшли майже не поміченими. Зокрема через нерозробленість методологічних завдань аналізу «організації візуального поля» творів живопису. Виключенням можна вважати статтю Ю. Романенкової «XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади» [9]. Спроба семантичного аналізу творів жінок-мисткинь та скульпторки П. де Россі здійснена О. Гончаровою в розділі монографії «Women Artists of the Renaissance and Baroque period in Italy: Cultural Studies discourse» [26; 230–280].

Мета статті. На основі антропоцентричного підходу до аналізу візуальних самопрезентацій жінки-художниці ранньомодерного періоду культури Болоньї перш. пол. XVII ст. заповнити пробіли, що існують у вітчизняній культурології та музеєзнавстві стосовно трансформаційних процесів жіночої творчості Елізабетти Сірані.

Методологія. При написанні статті використано принципи і методи філософсько-антропологічного дослідження у поєднанні з біографічним, історико-порівняльним, хронологічним, іконографічним та образно-стилістичним методами. *Біографічний метод* застосовувався при роботі з даними про життя художниці, іконографічні та образно-стилістичні методи (прийоми композиції, сюжети, колористичні характеристики) – при аналізі художнього відеоряду та його класифікаціях. Аналітична робота здійснювалась поетапно як перехід від іконографічної і образно-стилістичної інтерпретації картин з

поступовою елімінацією художньо-стильових характеристик як позаантропологічних культурних констант із подальшою антропологічною редукцією образу в ранньомодерному періоді культури Болоньї.

Виклад основного матеріалу. Проблема феміністичного підходу в аналізі творів мистецтв жінок-мисткинь полягає в хибному уявленні про те, що мистецтво є безпосереднім особистим вираженням індивідуального емоційного досвіду, перекладом особистого життя у візуальні вираження. Мистецтво майже ніколи не буває таким, велике мистецтво ніколи не є таким, як підкреслює Л. Нохлін. У монографії «Why Have There Been No Great Women Artists?» (2021 р.), опублікованій до 50-річчя її першої однойменної статті, Л. Нохлін зауважує, що створення мистецтва складається з несуперечливої мови форми, більш-менш залежної або вільної від заданих у часі умов, схем чи систем позначень, які необхідно вивчати чи відпрацьовувати, чи то шляхом навчання, чи тривалого періоду індивідуальних експериментів [38; 28; 6, 4]. Відповідь на те, чому не було видатних жінок-художниць, полягає не в природі індивідуального генія чи його відсутності, а в характері наявних соціальних інститутів і в тому, що вони забороняють чи заохочують у різних класах чи групах осіб [38; 42].

Значною є роль батька-художника, чоловіка, або коханця-художника у професійному становленні багатьох жінок-мисткинь. Однак зрозуміло: щоб жінка взагалі зробила вибір на користь кар'єри, тим більше, кар'єри в мистецтві, вона мала бути осібю нетрадиційною, особливо у минулому, щоб протистояти чи знаходити силу в ставленні своєї родини, вона у будь-якому випадку повинна була мати в собі сильну рису непокори, щоб взагалі пробитися у світ мистецтва, а не підкорятися суспільно схваленій ролі дружини і матері, єдиній ролі, яку їй автоматично приписує кожен соціальний інститут [38; 68]. Варто заперечити поширений стереотип щодо другорядності мистецтва, створеного жінками.

У першій половині XVII ст. стає уславленою італійська художниця з Болоньї, Елізабетта Сірані (1638–1665 рр.).

Болонья була другим за величиною нестоличним містом Європи після Ліона. У Болоньї розташований перший університет в Європі, заснований у 1088 р., в якому дозволялося навчатися дівчатам. У XVI–XVII ст. цей університет пережив помітний розквіт науки завдяки присутності видатних учених.

Ще до кінця XVI ст. живопис у Болоньї не культивувався настільки пишно, як у багатьох італійських містах. Частково це відображало відсутність двору, як у Мантуї, Феррарі чи Флоренції. Однак пізніші описи майна наприкінці XVI ст. свідчать про зростаючий попит власності на картини. Болонські моделі споживання, як видно з будівель і картин, відображали більші фінансові бонуси та привілеї, які отримували патриціати від відносин з Римом, столицею Папської держави [33; 28–30].

Болонський архієпископ Габріеле Палеотті (1522–1597 рр.) в праці «Discorso intorno alle imagini sacre e profane» (1582 р.) запропонував реформування образів як мандат для художника створювати чіткі візуальні образи з дидактичною метою, сприяючи натуралізму у відповідь на маньєристські надмірності [42; 3]. Створення релігійних картин, вівтарних образів для приватних, сімейних каплиць у парафіяльних церквах і творів, замовлених релігійними орденами, мало відношення до роботи Г. Палеотті, який сформував ідеологічне тло для мистецького виробництва в місті. Проте не всі роботи мали церковний характер, і незважаючи на несхвалення єпископа, на стінах сімейних палаців писали світські цикли фресок, а міфологічні картини були популярними. Крім того, був попит на портрети, яких раніше не було в Болоньї XVI ст. [33; 28–30].

Специфіка університетського міста також відображалася на мистецькій діяльності болонської художньої інтелігенції: для прикрашання громадських міст і власних домівок замовлялись портрети науковців, докторів і професур.

У Болоньї була найбільш розвинена школа жінок-художниць поза монастирем в Італії, починаючи з XI ст., яка розвинулася у суспільстві XVI ст. та розквітла протягом XVII ст. Виняткова культурно-мистецька діяльність жінок свідчить про те, що в Болоньї була специфіка, що сприяла жіночій творчості, дозволяючи відносну свободу виробництва у різних сферах [11; 113].

Зміни меценатства в Болоньї вплинули на зміни в суспільному визнанні, об'єктах живопису та фінансовій компенсації художникам. Зростаюча різноманітність серед меценатів з точки зору статі, соціально-економічного статусу та географічного розташування свідчить про те, що болонські художниці досягли все більшого визнання під час Сейченто, що дозволило їм писати різноманітніші сюжети, спеціалізуватися на престижному жанрі історичного живопису та виробляти більшу кількість публічних вівтарів, а також творів для приватних колекцій. Зростає кількість комісійних, особливо від клієнтів-чоловіків, які варіювалися від середнього класу до дворян, що відіграло ключову роль у покращенні статусу болонських жінок-художниць [11; 113]. Перші колекціонери враховували тексти, які описували життя та творчість художників. Не бути включеним до життєписів

– означало не бути поміченим. Тому письмові похвали, а не лише твори мистецтва забезпечували довговічність митця [46].

Університетський дух сприяв лібералізації поглядів, що дало можливість Е. Сірані отримати художню освіту і зробити кар'єру у відведений їй короткий термін життя. Елізабетта була однією з доньок (дві інші – Барбара й Анна-Марія) болонського художника і торговця творами мистецтва Джованні Андреа Сірані (1610–1670 рр.). Джованні Сірані був учнем Гвідо Рені – найвідомішого представника болонської школи живопису.

Незважаючи на те, що Е. Сірані прожила дуже мало, померла в 27 років від прободної виразки шлунку (за деякими іншими версіями – була отруєна своєю служницею, з приводу чого проводилось судове дізнання), вона залишила по собі чималу художню спадщину: твори, що нині знаходяться у різних музеях Європи і США, а також приватних колекціях. У 2018 р. у галереї Уффіці у Флоренції відбулася виставка 34 творів Е. Сірані, в т.ч. з приватної колекції Л. Занасі [47; 4, 34]. Цьому сприяла неймовірна працездатність ерудованої та плідної художниці, граверки та креслярки, адже в середньому вона створювала понад 20 картин щороку. На її кар'єру також вплинули нагальні фінансові потреби її родини, особливо після того, як її батько через подагру не міг малювати приблизно з 1660 р. Елізабетта вела облік усіх своїх живописних робіт: від картин до малюнків і гравюр. Вона фіксувала прізвища усіх своїх замовників та наводила детальний опис кожної роботи. Ці записи дозволяють точно атрибутувати твір, встановити дату написання, а також визначити кількість живописних робіт, яка вражає продуктивністю її праці. Елізабетта написала понад 200 картин, створила 15 принтів, незліченну кількість малюнків та ескізів упродовж своєї кар'єри, яка тривала ледь більше десятиліття (1654–1665 рр.) [32; 87, 4; 33–37].

Е. Сірані та її батько мали тісні особисті стосунки з графом Карло Чезаре Мальвазією, головним біографом болонських художників. «*Felsina pittrice, vitè de pittori bolognesi*» Мальвазії 1678 р. приділяє більшу увагу цій художниці Болоньї, ніж будь-яка інша ранньомодерна італійська біографія митців. Книга містить 4-сторінкову біографію Лавінії Фонтани, короткі коментарі про багатьох інших жінок і 23-сторінкову розповідь про Елізабетту Сірані [11; 117]. К. Ч. Мальвазія зауважує, що Елізабетта подарувала йому ескіз, що був цілком типовим для її способу композиції. Її винахід і реалізація були надзвичайно швидкими. Вона відразу задумала свій предмет цілком; і, як правило, після кількох грубих олівцевих ліній вона малювала аквареллю та пензлем на білому папері, наносячи світло й тінь одночасно – «метод найбільших майстрів», до якого її батько ніколи не прагнув. Кілька прикладів такого методу малювання можна побачити в колекції малюнків Елізабетти в галереї Уффіці у Флоренції (нині у відділі гравюр і малюнків Уффіці. – О.Г.) [41; 293].

Описуючи талант і майстерність Е. Сірані, К. Ч. Мальвазія складає повний список її картин, малюнків і гравюр 1655–1665 рр. [29; 467–476] і зазначає, що «незважаючи на те, що вона прожила і тільки почала малювати ті кілька років, тут є так багато її творів, більше, ніж за тривалий період життя не було виконано іншим художником» [29; 476]. Оскільки понад половину цих картин нині втрачено, цей список є безцінним, адже містить детальну інформацію про її твори, вибір сюжетів, іноді езотеричну іконографію та конкретну інформацію про багатьох меценатів. Е. Сірані перерахувала 195 написаних нею картин і визначила 98 різних покровителів, багато з яких були постійними клієнтами. Зауважимо, що 85 із цих покровителів – чоловіки, і 13 – жінки. Б. Бон визначає 143 картини, замовлені чоловіками та 25 картин – жінками [11; 117, 125]. К. Ч. Мальвазія вважав, що Елізабетта «ніколи не писала як жінка, [але] навіть більше, ніж чоловік» [31; 113]. Разом із тим, на думку С. Віталі, «*invidi, e maligni*», Елізабетті допомагав батько Андреа, який приписував їй свої власні картини «*per renderle più rare, et ammirate, come operazione di femmina*» [43].

Нині рисунки Елізабетти розглядаються, безумовно, «в манері найбільших майстрів» [14, 20, 35, 46]. Вони легкі, спритні, бадьорі, без вагань, впевнені – витвір однієї досконалої володарки самої себе та технічної сторони свого мистецтва [41; 294]. Майстерність рисування ліній помітна навіть у маленьких офортах, які зберігаються в галереї Уффіці. Можливо, ніщо так не розкриває здібності художника, як його альбом рисунків, в т.ч. колекція І. Феррі... Л. М. Регт наводить список цих монохромних досліджень, зазначаючи їх номери в офіційному каталозі [41; 306–308].

У 1994 р. ескіз Сірані «Мати і дитина» був обраний для друку на різдвяних марках Поштової служби США.

«Віртуоз пензля» Е. Сірані могла закінчити картину за один сеанс. Так сталося із замовленням тосканського герцога Козімо III Медічі. Відвідавши Болонью в 1664 р., він замовив зображення Мадонни Марії. Картина була зроблена настільки швидко, що герцог встиг забрати її з собою, незабаром повернувшись додому.

Картина «Мадонна з Немовлям і святим Іоанном» (1659 р., інв. ном. 38, Національна пінакотека Болоньї, Італія), хоч і не підписана, є одним із найвідоміших творів художниці. Співзвучність з

іншими творами тієї самої теми як із формальної, так і з семантичної точок зору дозволяє припустити, що рання робота відноситься до 1659 р. Композиційний винахід представляє сентиментальний нахил Богородиці до її Сина та немовляти Святого Іоанна [39].

Одна з її мадонн, «Мадонна з немовлям» (1663 р., Національний музей жінок у мистецтві, Вашингтон, США) зображує Марію не тільки як Царицю Неба, а як справжню молоду матір, «теологію рідною мовою» [32; 92]. У тюрбані, улюбленому селянками Болоньї, Марія з захопленням дивиться на немовля, яке звивається у неї на колінах. У її обіймах дитина Христос грайливо відхиляється назад, щоб увінчати свою матір гірляндою троянд. Віртуозна робота Сірані добре помітна на білому рукаві Богородиці, густо пофарбованому, щоб підкреслити його грубу, домоткану текстуру. Єдиними прикрасами Богородиці є її хустка з візерунками та золота китиця на куті подушки, на якій лежить немовля Христос. Цей відтінок блиску та квіткова гірлянда здаються особливо помітними на контрасті з простим темним фоном Сірані. Підпис художниці та дата золотими літерами розташовані вздовж горизонтального шва подушки (Рис. 4) [36].

Техніка Сірані була настільки віртуозною, що викликала неабиякий інтерес, який художниця вміло використовувала на свою користь. Так, вона дозволяла своїм клієнтам спостерігати за її роботою у себе в студії. Це сприяло її популярності і збільшувало кількість замовлень. Можливо, такому «маркетинговому» підходу сприяло і заняття батька Елізабетти.

Художниця була винахідливою та новаторською, експериментувала з новими матеріалами, розробляла унікальний зміст. Разом із тим її картини традиційні іконографічно, наротив зображує героїнь з біблійної та класичної історії – сильних і сміливих жінок: Юдиф, Далілу, Лукрецію [22], Порцію, Тімоклею, Клеопатру, Цірцею, Памфілію. А. Модесті зауважує, що Елізабетта пише героїнь з позитивними чеснотами, незалежних активних особистостей, розумних, мужніх і гідних [32; 90].

Сірані мала особливу здібність до історичного живопису з жінками як головними дійовими особами, і багато з цих творів у неї замовляли багаті купці Болоньї, такі як банкір Андреа Катталані – картину «Юдит з головою Олоферна», (1658 р., галерея Бурглі Хауз (Burghley House Gallery), Стемфорд, Великобританія) [15; 5, 15].

Елізабеттою Сірані написано дві картини на тему Юдити. Одна знаходиться в художньому музеї Волтерса у Балтиморі, Меріленд (США) [45]. Ця картина «Юдит з головою Олоферна» (інв. ном. 37.253) вирішена у традиційній композиції: Юдит тримає в обох руках щойно відтату голову Олоферна. При цьому вона відвернулась у бік і, хоча її обличчя виглядає абсолютно спокійним, мова її тіла свідчить про огиду до здобутого трофею. Композиційне і навіть колористичне рішення повторює аналогічну картину Гвідо Рені (знаходиться у приватній колекції), послідовником якого вважається Елізабетта Сірані. Більше того, можна відзначити, що картина Елізабетти Сірані, яку подеколи відносять до авторства її батька, є дзеркальним повтором картини Г. Рені.

Значно цікавішою є композиційне рішення другої картини Елізабетти Сірані «Юдит з головою Олоферна» (1658 р.), Галерея Бурглі Хауз, Стемфорд, Великобританія [15; 5, 15]. На ній представлено момент повернення Юдити до рідного міста і пред'явлення голови Олоферна його мешканцям. Люди, зібравшись на площі, оточили поміст, стоячи на якому, Юдит дістає з мішка страшний трофей. Дія відбувається вночі при світлі факелів, зірок і молодого півмісяця, який на Близькому Сході вважається символом удачі й успіху у справах (Рис. 1).

До Е. Сірані створювалась еротизація образу Юдити в живописі протягом століть саме художниками-чоловіками (Джорджоне, П. Веронезе, Я. Массейс, Я. ван Хемессен, П. П. Рубенс, Ф. дель Каїро, Дж. Пеллегріні, Г. Клімт, Ф. Штук), які у такий спосіб об'єктивували свої сексуальні бажання і фантазії. Прочитання вчинку Юдити як громадянського та національного подвигу відходить у таких картинах на другий план або зникає зовсім. Фабула зводиться до зваблення і вбивства, що навіть суперечить самій біблійній історії, незважаючи на її оцінку з точки зору відповідності історичному контексту. Елізабетта Сірані у втіленні цього сюжету дотримувалася біблійної легенди щодо побачення Юдит з Олоферном, адже у «Книзі Юдити» сказано про Олоферна: «Він не вчинив зі мною гріха мені на ганьбу та на сором» [2; 5, 15].

Феміністські нахили ерудованої Е. Сірані, можливо, спонукали її шукати літературні, історичні епізоди, щоб підкреслити хоробрість жінок, зокрема, на картині «Тімоклея вбиває капітана армії Олександра Македонського», 1659 р. (Музей Каподімонте, Неаполь, Італія) [34]. Тімоклея, яка вбила командира фракійської армії під проводом Олександра Македонського, кинувши його головою в колодязь (Рис. 3), є безпрецедентним поєднанням популярного сюжету з апокрифів Старого Заповіту і «Порівняльних життєписів» Плутарха про Олександра Македонського, який ніколи раніше не був представлений в італійському мистецтві [11, 121]. Епізод, описаний Плутархом у його життєписі Олександра, входить у гуманістичну літературну традицію. Історія демонструє як добродісна та відважна

жінка з міста Фіви, яку згвалтував командир фракійської армії та хотів пограбувати її маєток, забрати золото й срібло, мстить своєму нападнику. Тімоклея холоднокрівно взяла контроль над ситуацією та придумала як вона може маніпулювати капітаном, щоб кинути його тіло у колодязь та кидати каміння доти, поки не вб'є ворога [25; 37–39; 8]. На запитання царя, хто вона така, Тімоклея відповіла, що вона – сестра полководця Феагена, який бився проти Філіпа за свободу греків і загинув у битві при Хероней. Вражений її відповіддю і тим, що вона зробила, Олександр наказав відпустити на волю жінку та її дітей.

Елізабетта також славилася створенням алегоричних портретів суспільства, болонського дворянства під виглядом міфічного, релігійного або абстрактного образу. Художниця зобразила, наприклад, графиню Анну Марію Рануцці Марсілі в образі благодійності (Болонья, Fondazione Ca.ris.bo, 1665); Вінченцо Фердіنانдо Рануцці як Амура (Варшава, Національний музей, 1663 р.); Ортензіо Леоні Кордіні в ролі святої Доротеї (Медісон, Музей мистецтв Шазен, 1661 р.). Вона також написала алегоричні автопортрети в образі Музики (Форт-Ворт, приватна колекція, 1659 рік) та в образі Живопису [32; 91].

Після того, як її батько за станом здоров'я був змушений відійти від справ, Елізабетта Сірані очолила художню студію і родинний бізнес. Серед її замовників і патронів були члени родини князів Медічі, делла Ровере, герцогині Мантуї, Парми, Баварії та Брауншвейгу, герцог Мірандола, граф Новеллара та інші меценати із Флоренції, Генуї та Мілана. Нарешті, соціально-економічне розмаїття покровителів Е. Сірані вражає: майже половина її зареєстрованих світських покровителів належала до середнього класу [11; 118]. Б. Бон звертає увагу на колекцію торговця шовком Сімона Тассі, який замовив 4 картини за списком Е. Сірані, включаючи вітварний образ Антонія Падуанського для церкви Сан Леонардо (1662 р., Національна пінакотекка, Болонья) і зображення Порції, яка поранила своє стегно, на дуже незвичайну тему в італійському мистецтві (1664 р., Фонд Касса ді Ріспарміо, Болонья). В інвентарі його колекції 1671 р. також перераховані 3 інші картини Е. Сірані [11; 118].

Зауважимо, що картина «Порція» (Рис. 2), придбана Сімоном Тассі за 500 лір, на аукціоні Сотбі була продана за 505.000 доларів США (лот 44, 25.01.2008) [1] і нині знаходиться у приватній колекції Л. Занасі (Модена, Італія) [32; 87].

Болонський банкір Андреа Катталані володів 7 творами Е. Сірані, в т. ч. картинами «Юдиф» (Бурглі Хаус, Великобританія, 1658 р.) і «Тімоклея» (Національний музей Каподімонте, Неаполь, Італія, 1659 р.) [11; 121].

Атрибуцію картин полегшує як інвентарна книга, записана художницею, так і опублікована К. Ч. Мальвасією книга «Felsina pittrice, vite de pittori Bolognesi». Тим більше Елізабетта Сірані підписала майже 70 % картин, що збереглися, в т. ч. чотири з п'яти портретів, які на даний момент ідентифіковані. Е. Сірані за свою коротку кар'єру створила щонайменше два написані та два намальовані автопортрети [26; 276, 43; 46; 47]. Особливістю жіночої практики підпису картин є її висока частота, «fenomeno della firma» [43].

У 1662 р. Елізабетту Сірані обрано повним професором Академії Св. Луки у Римі [31; 133], що стало переконливим свідченням трансформації її соціального і професійного статусу, визнання чоловічим мистецьким істеблшментом. Римська академія приймала жінок на посади повних професорів з 1607 р., але без дозволу відвідувати засідання (Статут 20), проте до 1617 р. вони були повністю інтегровані до функцій установи. Бути повним професором означало, що Елізабетта вважалася «маестро», тобто вона могла очолювати власну студію та викладати, беручи студентів та підмайстрів, яких вона повинна була забезпечувати їжею та гільдійними внесками. Відомо, що Елізабетта справді стала майстром власної майстерні, коли вона взяла на себе головну роль свого батька у 20 років [32; 88]. Відтак Елізабетта заснувала в Болоньї школу для дівчат, у якій навчалися болонські художниці Джіневра Кантофолі, Лукреція Скарфалья та ін.

Талановита художниця раптово померла у віці 27 років, 28 серпня 1665 р. В її смерті та отруєнні звинуватили її служницю. Суд над Лючією Толломеллі за ймовірне вбивство її господині висвітлює медичні знання та практику XVII ст. [41; 278]. Її батько, за порадою доктора Галлераті, вимагав посмертної експертизи [41; 283]. Лікар Матесілані висловив переконання, що створена отрута викликала «виразкове запалення» [41; 287]. Проте дослідження показали, що Елізабетта Сірані померла найімовірніше від прободної виразки шлунку.

Геніальність Е. Сірані виявляється не лише в її сакральних темах і портретах, але у її вмінні написати алегоричні та історичні сюжети, які часто представлені за допомогою оригінальних іконографічних рішень, манері поєднання жіночих і чоловічих естетичних чеснот, у навичках, які вона розвинула завдяки читанню літературних творів у великій бібліотеці свого батька Джованні Андреа. Він сам був художником, першим учителем Елізабетти, а також одним із головних факторів, що сприяли її блискучій кар'єрі художниці, керівниці художньої студії, очільниці сімейного бізнесу, викладачки у художній школі для дівчат у Болоньї, повної професорки Академії Св. Луки в Римі.

Наукова новизна дослідження полягає в авторській методиці аналізу творів візуального (образотворчого) мистецтва з точки зору антропоцентричного підходу, а також у розгляді трансформацій творчості жінки-художниці ранньомодерного періоду культури Болоньї як її самооб'єктивацію, що породжує нову культурну реальність. Результати проведеного дослідження не лише надають інформацію щодо стереотипів соціуму, специфіки ранньомодерної культури Болоньї, але й дають вихід на «авторську особистість» мисткині. Авторкою статті заперечено поширений стереотип щодо другорядності мистецтва, створеного жінками.

Висновки. Трансформаційні процеси мистецтва жінки-художниці в ранньомодерній культурі Болоньї відбувалися складніше, ніж чоловіка. Значний вплив на культурно-мистецькі практики жінок здійснював Болонський університет (1088 р.), в якому дозволялося вчитися дівчатам. Видавництва при університеті заохочували роботу груп мініатюристів ще у XIII–XIV ст., серед яких були жінки-мініатюристки. У Болоньї була найбільш розвинена школа жінок-художниць поза монастирем в Італії, починаючи з XI ст., яка розвинулася у суспільстві XVI ст. та розквітла протягом XVII ст. Виняткова культурно-мистецька діяльність жінок засвідчує специфіку ранньомодерної Болоньї, що сприяла жіночій творчості і відносній свободі виробництва у різних сферах.

Професійний та соціальний статус художниці легше було здобути доньці художника у майстерні батька, черниці у монастирі, або дворянці, яка здобула клієнтуру завдяки зв'язкам батька при дворі короля, чи римського папи. Вдома жінці дозволяли брати уроки рисування і живопису, займатися різьбленням, але коли це ставало її професією, вона потребувала маркетингу, комерціалізації свого мистецтва, шукала замовників та меценатів серед нобілітету, долаючи їхній скептицизм та отримуючи меншу грошову оплату, ніж художники-чоловіки [6; 8–9]. Твори італійської художниці уособлювали парадигму її культурно-мистецької практики, пов'язаної з релігійною, біблійною, історичною, міфологічною, алегоричною тематикою.

Елізабетта Сірані була особливо важливою фігурою в професіоналізації жіночих мистецьких практик ранньомодерного періоду Італії. Її посередництво полягало у створенні альтернативних шляхів для освіти жінок, у відкритті своєї художньої студії для молодих дівчат – не всіх з сімей художників, були також дворянки – які хотіли продовжити кар'єру в образотворчому мистецтві. Як професійний практикуючий митець, маєстро, вчитель і жінка, Елізабетта запропонувала радикальну альтернативу усталеній моделі художньої освіти (від чоловіка до чоловіка/ від чоловіка до жінки) чоловічого наставника, розробивши передання мистецького навчання за жіночою лінією. Таким чином, професійні, технічні знання та культурний капітал передавалися жінками та через них, а не лише чоловіками. Відтак Болонья виявилася благодатним ґрунтом для таких розробок, з її гуманістичною традицією відомих жінок, які викладали в університеті, писали та публікували, а також малювали, ліпили, висікали. Елізабетта Сірані є втіленням цієї багатой культурної спадщини [32; 94].

Відтак соціальний та професійний статус Е. Сірані підвищувався і наближався до суспільного положення гуманістичної інтелігенції, аніж до статусу ремісника. Зразки жіночої творчості, розглянуті в статті, можуть служити яскравим прикладом спроможності жінки як художниці в широкому сенсі цього слова. Їй підвладні будь-які напрямки в мистецтві. На тлі трансформаційних процесів ранньомодерної культури Болоньї цей феномен можна вважати показником парадигмальних змін у суспільній свідомості у ставленні до соціального значення обдарованої жінки-художниці.

Список використаної літератури

1. Аукціонний будинок Sotheby's. *Elisabetta Sirani. Portia Wounding her Thigh, 1664, oil on canvas, signed lower left and dated ELISAB.A SIRANI F., Lot 44, 25.01.2008, 505000 USD.* URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/important-old-master-paintings-including-european-works-of-art-n08404/lot.44.html> (дата звернення: 28.08.2024).
2. Біблія; пер. І. Огієнка. URL: <https://only.bible/bible/ubio/> (дата звернення: 02.09.2024).
3. Виткалов С. В., Шумарова М. Музей у сучасному культурному просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб.* Упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 43. С. 81–86. Режим доступу: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/download/585/605> (дата звернення: 01.09.2024).
4. Гончарова О. М. Культурно-мистецькі практики Елізабети Сірані у ранньомодерній Болоньї. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі*: мат. III Всеукр. конф. КНУКіМ, 12–13 квіт., 2024 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2024. [370 с.] С. 33–38.
5. Гончарова О. М. Культурологічна методологія гендерного аналізу творів образотворчого мистецтва (на прикладі сюжету «Юдит і Олоферн» у європейському живописі). *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.* 2021. Вип. 4. С. 9–19. Режим доступу: URL: <http://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/250231> (дата звернення: 21.11.2024).
6. Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва скульпторки Проперції де Россі у культурі чинквеченто

Болоньї. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2021. Вип. 39. С. 3–15. Режим доступу: https://kulturologiya.rshu.edu.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=49:ukrainska-kultura-mynule-suchasne-shliakhy-rozvytku-vyp-39&catid=27&Itemid=101 (дата звернення: 24.02.2024).

7. Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва в ранньомодерний період італійської культури. *Культура і мистецтво в сучасній Україні: теорія, історія, практики*: кол. монографія; відпов. ред. Ю. В. Трач. Київ : Нац. ун-т культури і мистецтв, 2020. С. 81–121.

8. Плутарх. Порівняльні життєписи; пер. з давньогр. Й. Кобів, Ю. Цимбалюк; передм. Й. Кобів. Київ : Дніпро, 1991. 440 с.

9. Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений*. 9 (24), 2015. С. 109–118.

10. Bianconi G. *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*: con 14 tavole in rame. Bologna: Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1835. 284 p.

11. Bohn Babette. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. *Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship*. Ed. G. M. Anselmi, A. De Benedictis, N. Terpstra. Bologna: Bononia University Press, 2013. 285 p. P. 113–127.

12. Bonafede Carolina. *Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi*. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845. 184 p.

13. Bosi G. *Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee ...* Bologna : Tip. Chierici da san Domenico, 1853. Vol. I. 400 p.

14. British museum, London, Great Britain. Retrieved from: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1946-0713-1413 (accessed 08.01.2024).

15. Burghley House Gallery, Stamford, UK. Retrieved from: <https://collections.burghley.co.uk/collection/elisabetta-sirani/> (accessed 21.11.2024).

16. Bullart I. *Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmy diverses Nations de l'Europe: Avec leurs Portraits tirez sur des Originaux au Naturel*. Divisée En Deux Tomes. Band 1. Paris, 1682. P. 375–377.

17. Catalogo generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura. URL: <https://catalogo.beniculturali.it/> (accessed 30.05.2024).

18. Chadwick W. *Women, Art, and Society*; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London: Thames & Hudson Ltd., 2020. 602 p.

19. Cheney Girolami L. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy*. University of Massachusetts Lowell, 2011. P. 1–21.

20. Detroit Institute of Arts, Detroit, USA. URL: <https://dia.org/collection/rest-flight-egypt-61529> (accessed 21.11.2024).

21. Fortune J. *Research program on «Women Artists in the age of Medici»*. Retrieved from: <https://www.medicis.org/?s=P.+Fortune+> (accessed 15.05.2024).

22. Galleria Borghese, Roma, Italia. URL: <https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/lucrezia-2>

23. Garrard Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 10, No. 2, 2016. P. 5–43.

24. Giordani G. *Guida per la Pontificia Accademia di belle Arti in Bologna*. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1846. 92 p.

25. Golahny Amy. Elisabetta Sirani's Timoclea and visual precedent. *Source Notes in the History of Art*, July 2011, 30 (4): 37–42. DOI:10.2307/23208497 (accessed 14.11.2024).

26. Goncharova O. Women artists of the Renaissance and Baroque period in Italy: *Cultural studies discourse. Integration of traditional and innovation processes of development of modern science* : collective monograph. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2020. pp. 230–280. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-021-6-13> Retrieved from: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/86/2238/4826-1> (accessed 14.10.2024).

27. Guidicini G. G. B. *Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*. Opera divisa in Quattro Vol. Bologna: Tipografia dei Compositori, 1870. Includ. già le correz. di L. Breventani, pubblicate nel «Supplemento alle Cose Notabili ...», 1908. Vol. III. 338 p.

28. Kelly Joan. *Women, history & theory: the essays of Joan Kelly*. Ed. C. R. Stimpson. Chicago & London : University of Chicago Press, 1986. P. 19–50.

29. Malvasia Carlo Cesare. Di Gio. Andrea Sirani e di Elisabetta sua figlivola. *Felsina pittrice, vite de pittori Bolognesi*, 2 vols, Bologna, 1678, Vol. II, pp. 453–487. Digital Edition : <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t7zm0193h&view=lup&seq=463> (accessed 11.10.2024).

30. Malvasia C. C. *Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi*. Bologna: Publisher Tip. Guidi all'Ancora, 1841. Vol. I. P. I, II, III. 416 p.

31. Modesti Adelina. Il Pennello Virile': Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as Masculinized Painters? *Artemisia Gentileschi in a Changing Light*. Ed. S. Barker. Turnhout : Brepols Publishers, 2018. 247 p. P. 131–146. (Medici Archive Project).

32. Modesti Adelina. Maestra Elisabetta Sirani, «Virtuosa del Pennello». *Imagines. The magazine of the Uffizi Galleries*. №2, 2018. P. 84–97.

33. Murphy, C. P. *Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna*. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, March, 1996. 319 p.
34. Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli, Italia. URL: <https://capodimonte.cultura.gov.it/> (accessed 18.02.2024).
35. National Gallery of Art, Washington, USA. URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50849.html> (accessed 22.05.2024).
36. National Museum of Women in the Arts, Washington, USA. URL: <https://nmwa.org/art/collection/virgin-and-child/> (accessed 10.10.2024).
37. Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January 1971. P. 22–39.
38. Nochlin, L. *Why Have There Been No Great Women Artists?* Introd. by C. Grant. 50 anniversary ed. London : Thames & Hudson Ltd, 2021. 112 p.
39. Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna, Italia. URL: https://pinacotecabologna.beniculturali.it/content_page/item/353-madonna-col-bambino-e-san-giovannino (accessed 12.03.2024).
40. Polo Museale Fiorentino. *Inventario 1890*: online database, Uffizi, Firenze, Italia. URL: <http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/inventario.asp> (accessed 10.09.2024).
41. Ragg, Laura Marie Roberts. *The Women Artists of Bologna*. London: Methuen&Co, 1907. 320 p. URL: <https://archive.org/details/cu31924020692624/page/n9/mode/2up> (accessed 15.09.2024).
42. Rocco Patricia. *Maniera Devota/ mano Donnesca: Women, Virtue and Visual Imagery during the Counter-Reformation in the Papal States, 1575–1675*. New York: Graduate Center, City University of New York, 2014. 250 p.
43. Samuel Vitali. «Iussu patris»? Prolegomena on Form and Function of Women Artists' Signatures in the Early Modern Period. *RIHA Journal 0272* | 06 September 2022. DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2022.1.86935> (accessed 01.10.2024).
44. Sandrart J. von. Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch-und Nied. *L'Academia Todesca della architettura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg, 1675. Bd. 1. 388 s. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sandrart1675d/0100/image.info> (accessed 15.04.2024).
45. The Walters Art Museum, Baltimore, USA. Retrieved from: <https://art.thewalters.org/detail/9874/> (accessed 15.10.2024).
46. Thalmann J. Bolognese Women Artists at Christ Church, Oxford. Drawings by Elisabetta Sirani and Properzia de' Rossi in Christ Church, Oxford. *Artherstory*, March 9, 2021.
47. Uffizi Florence, Italy. URL: <https://www.uffizi.it/news/maestra-elisabetta-sirani-virtuosa-del-pennello> (accessed 15.03.2024).
48. Università di Bologna, Fondazione Federico Zeri, Bologna, Italia. URL: <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/fotografia/106484/Anonimo%2C%20Sirani%20Elisabetta%20-%20sec.%20XVII%20-%20Scena%20biblica%20%28%3F%29> (accessed 24.02.2024).

References

1. Auktsionnyi budynok Sothebys. Elisabetta Sirani. Portia Wounding her Thigh, 1664, oil on canvas, signed lower left and dated ELISAB.A SIRANI F., Lot 44, 25.01.2008, 505000 USD. URL: www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/important-old-master-paintings-including-european-works-of-art-n08404/lot.44.html (data zvernennia: 28.08.2024).
2. Bibliia; per. I. Ohienka. URL: <https://only.bible/bible/ubio/> (data zvernennia: 02.09.2024).
3. Vytkalov S. V., Shumarova M. Muzei u suchasnomu kulturnomu prostori. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : nauk. zb.* Uporiad. i nauk. red. V. H. Vytkalov. Rivne : RDHU, 2022. Vyp. 43. S. 81–86. Rezhym dostupu: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/download/585/605> (data zvernennia: 01.09.2024).
4. Honcharova O. M. Kulturno-mystetskiy praktyky Elizabety Sirani u rannomodernii Boloni. Aktualni pytannia, problemy ta perspektvy rozvytku humanitarnykh nauk u suchasnomu sotsiokulturnomu prostori: mat. III Vseukr. konf. KNUKiM, 12–13 kvitnia 2024 r. Kyiv : Vyd. tsentr KNUKiM, 2024. [370 s.]. S. 33–38.
5. Honcharova O. M. Kulturolohichna metodolohiia hendernoho analizu tvoriv obrazotvorchoho mystetstva (na prykladi siuzhetu «Yudyt i Olofern» u yevropeiskomu zhyvopysi). *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. 2021. Vyp. 4. S. 9–19. Rezhym dostupu: URL: <http://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/250231> (data zvernennia: 21.11.2024).
6. Honcharova O. M. Fenomen zhinochoho mystetstva skulptorky Propertsii de Rossi u kulturi chynkvechento Boloni. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : nauk. zb.* Uporiad. i nauk. red. V. H. Vytkalov. Rivne : RDHU, 2021. Vyp. 39. S. 3–15. Rezhym dostupu: https://kulturologiya.rshu.edu.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=49:ukrainska-kultura-mynule-suchasne-shliakhy-rozvytku-vyp-39&catid=27&Itemid=101
7. Honcharova O. M. Fenomen zhinochoho mystetstva v rannomoderniyi period italiiskoi kultury. *Kultura i mystetstvo v suchasni Ukraini: teoriia, istoriia, praktyky: kol. monohrafiia; vidpov. red. Yu. V. Trach.* Kyiv : Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, 2020. S. 81–121.
8. Plutarkh. Porivnialni zhyttypysy; per. z davnohr. Y. Kobiv, Yu. Tsymbaliuk; peredm. Y. Kobiv. Kyiv : Dnipro, 1991. 440 s.
9. Romanenkova, Yu. V. XVI stolittia yak «Batktivshchyna» avtoportretu: peredumovy vynyknennia, svitohliadni zasady. *Molodyi vchenyi*. 9 (24), 2015. S. 109–118.
10. Bianconi G. *Guida del forestiere per la citta di Bologna e suoi sobborghi*: con 14 tavole in rame. Bologna: Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1835. 284 p.

11. Bohn Babette. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. *Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship*. Ed. G. M. Anselmi, A. De Benedictis, N. Terpstra. Bologna: Bononia University Press, 2013. 285 p. pp. 113–127.
12. Bonafede, Carolina. *Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi*. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845. 184 p.
13. Bosi G. *Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee ...* Bologna: Tip. Chierici da san Domenico, 1853. Vol. I. 400 p.
14. British museum, London, Great Britain. Retrieved from: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1946-0713-1413 (accessed 08.01.2024).
15. Burghley House Gallery, Stamford, UK. Retrieved from: <https://collections.burghley.co.uk/collection/elisabetta-sirani/> (accessed 21.11.2024).
16. Bullart, I. *Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmy diverses Nations de l'Europe: Avec leurs Portraits tirez sur des Originaux au Naturel*. Divisée En Deux Tomes. Band 1. Paris, 1682. P. 375–377.
17. Catalogo generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura. URL: <https://catalogo.beniculturali.it/>.
18. Chadwick W. *Women, Art, and Society*; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London: Thames & Hudson Ltd., 2020. 602 p.
19. Cheney Girolami L. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy*. University of Massachusetts Lowell, 2011. pp. 1–21.
20. Detroit Institute of Arts, Detroit, USA. URL: <https://dia.org/collection/rest-flight-egypt-61529> (accessed 21.11.2024).
21. Fortune J. *Research program on «Women Artists in the age of Medici»*. Retrieved from: <https://www.medici.org/?s=P.+Fortune+> (accessed 15.05.2024).
22. Galleria Borghese, Roma, Italia. URL: <https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/lucrezia-2>.
23. Garrard Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 10, No. 2, 2016, pp. 5–43.
24. Giordani G. *Guida per la Pontificia Accademia di belle Arti in Bologna*. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1846. 92 p.
25. Golahny Amy. Elisabetta Sirani's Timoclea and visual precedent. *Source Notes in the History of Art*, July 2011, 30(4): 37–42. DOI:10.2307/23208497 (accessed 14.11.2024).
26. Goncharova O. Women artists of the Renaissance and Baroque period in Italy: *Cultural studies discourse. Integration of traditional and innovation processes of development of modern science*: collective monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2020. pp. 230–280. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-021-6-13> URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/86/2238/4826-1> (accessed 14.10.2024).
27. Guidicini G. G. B. *Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*. Opera divisa in Quattro Vol. Bologna: Tipografia dei Compositori, 1870. Includ. già le correz. di L. Breventani, pubblicate nel «Supplemento alle Cose Notabili ...», 1908. Vol. III. 338 p.
28. Kelly Joan. *Women, history & theory: the essays of Joan Kelly*. Ed. C. R. Stimpson. Chicago & London: University of Chicago Press, 1986. pp. 19–50.
29. Malvasia Carlo Cesare. Di Gio. Andrea Sirani e di Elisabetta sua figlivola. *Felsina pittrice, vite de pittori Bolognesi*, 2 vols, Bologna, 1678, Vol. II, pp. 453–487. Digital Edition: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t7zm0193h&view=1up&seq=463> (accessed 11.10.2024).
30. Malvasia C. C. *Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi*. Bologna: Publisher Tip. Guidi all'Ancora, 1841. Vol. I. P. I, II, III. 416 p.
31. Modesti Adelina. Il Pennello Virile': Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as Masculanized Painters? *Artemisia Gentileschi in a Changing Light*. Ed. S. Barker. Turnhout: Brepols Publusers, 2018. 247 p. pp. 131–146. (Medici Archive Project).
32. Modesti Adelina. Maestra Elisabetta Sirani, «Virtuosa del Pennello». *Imagines. The magazine of the Uffizi Galleries*. №2, 2018. pp. 84–97.
33. Murphy C. P. *Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna*. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, March, 1996. 319 p.
34. Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli, Italia. URL: <https://capodimonte.cultura.gov.it/> (accessed 18.02.2024).
35. National Gallery of Art, Washington, USA. URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50849.html> (accessed 22.05.2024).
36. National Museum of Women in the Arts, Washington, USA. URL: <https://nmwa.org/art/collection/virgin-and-child/> (accessed 10.10.2024).
37. Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January 1971. pp. 22–39.
38. Nochlin L. *Why Have There Been No Great Women Artists?* Introd. by C. Grant. 50 anniversary ed. London: Thames & Hudson Ltd, 2021. 112 p.
39. Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna, Italia. URL: https://pinacotecabologna.beniculturali.it/content_page/item/353-madonna-col-bambino-e-san-giovannino (дата звернення: 12.03.2024).
40. Polo Museale Fiorentino. *Inventario 1890*: online database, Uffizi, Firenze, Italia. URL: <http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/inventario.asp> (accessed 10.09.2024).

41. Ragg Laura Marie Roberts. *The Women Artists of Bologna*. London: Methuen&Co, 1907. 320 p. URL: <https://archive.org/details/cu31924020692624/page/n9/mode/2up> (accessed 15.09.2024).

42. Rocco Patricia. *Maniera Devota/ mano Donnesca: Women, Virtue and Visual Imagery during the Counter-Reformation in the Papal States, 1575–1675*. New York: Graduate Center, City University of New York, 2014. 250 p.

43. Samuel Vitali. «Iussu patris»? Prolegomena on Form and Function of Women Artists' Signatures in the Early Modern Period. *RIHA Journal* 0272 | 06 September 2022. DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2022.1.86935> (accessed 01.10.2024).

44. Sandrart J. von. Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch-und Nied. *L'Academia Todesca della architettura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg, 1675. Bd. 1. 388 s. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sandrart1675d/0100/image.info> (accessed 15.04.2024).

45. The Walters Art Museum, Baltimore, USA. Retrieved from: <https://art.thewalters.org/detail/9874/>

46. Thalmann J. Bolognese Women Artists at Christ Church, Oxford. Drawings by Elisabetta Sirani and Properzia de' Rossi in Christ Church, Oxford. *Artherstory*, March 9, 2021.

47. Uffizi Florence, Italy. URL: <https://www.uffizi.it/news/maestra-elisabetta-sirani-virtuosa-del-pennello>

48. Università di Bologna, Fondazione Federico Zeri, Bologna, Italia. URL: <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/fotografia/106484/Anonimo%2C%20Sirani%20Elisabetta%20-%20sec.%20XVII%20-%20Scena%20biblica%20%28%3F%29> (accessed 24.02.2024).

ІЛЮСТРАЦІЇ



Рис. 1. Елізабетта Сірані. *Юдит з головою Олоферна*. 1658. Олія, полотно, 236,5 x 183 см. Підписано і.р.: ELISABta.. SIRANI. F. 1658. Інв. ном. PIC304. Галерея Бурглі Хауз, Стемфорд, Великобританія [15]. <https://collections.burghley.co.uk/collection/elisabetta-sirani/>



Рис. 2. Елізабетта Сірані.

Порція поранила стегно.

1664 р. Олія, полотно, 101 см x 138 см, підписана внизу ліворуч і датована ELISAB.A SIRANI F. 1664. Приватна колекція з 1988 р.

Sotheby's, Lot 44, 25.01.1988.

Sale price 505000\$ [1].

www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/important-old-master-paintings-including-european-works-of-art-n08404/lot.44.html



Рис. 3. Елізабетта Сірані.

Тімоклея вбиває капітана армії Олександра Македонського. 1659 р. Олія, полотно, 228 см x 174.5 см. Національний музей Каподімонте, Неаполь, Італія [34].
<http://www.museocapodimonte.beniculturali.it>



Рис. 4. Елізабетта Сірані.

Мадонна з немовлям. 1663 р. Олія, полотно, 86,4 см x 70 см. Національний музей жінок у мистецтві, Вашингтон, США. Подарунок Веллеса та Вільгельміни Холладей [36].
<https://nmwa.org/art/collection/virgin-and-child/>

UDC 130.2:7.041:7.044

TRANSFORMATION PROCESSES OF WOMEN'S ART BY ELISABETTA SIRANI IN EARLY MODERN CULTURE OF BOLOGNA

Olena Goncharova – Doctor of Science in Cultural Studies, professor, professor of the Museum Management Department, Kyiv National University of Culture and Arts,

On the basis of the anthropocentric approach to the analysis of visual self-presentations of a female artist of the early modern period of Bologna culture in the first half of the 17th century, to fill in the opportunities that exist in domestic cultural studies and museology regarding the transformational processes of female creativity by Elisabetta Sirani. When writing the article, the principles and methods of philosophical and anthropological research were used in combination with biographical, historical and comparative, chronological, iconographic and figurative-stylistic methods. The scientific novelty lies in the author's methodology for analyzing works of visual (fine) art from the point of view of an anthropocentric approach, as well as in considering the creativity of a female artist of the early modern period of Bologna culture as her self-objectifications, identifying the genesis and iconography of her artistic creativity, which generates a new cultural reality. It has been established that the transformational processes of Elisabetta Sirani's female art in diachronic development can be considered as her self-objectification and a phenomenon of early modern Bologna culture. The results of the study not only provide information about stereotypes of society, the specifics of early modern Bologna culture, but also provide an outlet for the artist's «author's personality». The author of the article refutes the widespread stereotype about the secondary nature of art created by women. It has been found that it was easier for an artist's daughter to gain professional and social status in her father's studio, a nun in a monastery, or a noblewoman who gained clientele thanks to her father's connections at the court of the king or the Pope. At home, a woman was allowed to take drawing and painting lessons, to engage in carving, but when this became her profession, she needed marketing, commercialization of her art, looking for customers and patrons among the nobility, overcoming their skepticism and receiving less money than male artists. The works of the Italian artist embodied the paradigm of her cultural and artistic practice, associated with religious, biblical, historical, mythological, allegorical themes. Elisabetta Sirani headed her father's art studio, founded an art school for girls, and became a professor at the Academy of St. Luca in Rome. Thus, Elisabetta Sirani's social and professional status rose and approached the social position of the humanistic intelligentsia rather than the status of an artisan. Against the backdrop of the transformational processes of early modern culture in Bologna, this phenomenon can be considered an indicator of paradigmatic changes in public consciousness in relation to the social significance of a gifted female artist.

Key words: Elisabetta Sirani, female artist, painting, woman, self-objectification of the artist, visual self-presentations in works of painting, anthropocentric approach, culture, cultural studies, museology, early modern period, Italian culture, Bologna, Italy.

Надійшла до редакції 1.12.2024 р.