УДК 7.072.2
DOI: 10.17721/sophia.2021.17.8

О. А. Заруцька, канд. філос. наук, асист.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна
ORCID: 0000-0003-2024-4662
e-mail: o.a.zarutska@ukr.net

ФЕМІНІСТСЬКЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО ГРІЗЕЛЬДИ ПОЛЛОК ЯК ВИКЛИК МИСТЕЦТВУ МИНУЛОГО

Розглядається теоретичний доробок однієї із фундаторів та провідних фігур сучасного феміністського мистецтвознавства Грізельди Поллок. Представляючи дослідників, ідеї яких формувалися під впливом радикальної культурної та суспільної революції у 1960-х – 1970-х роках, вона належить до другого покоління у феміністичній мистецтвознавчій критиці. Вказується на еклектичність методологічної позиції Г. Поллок, яка поєднує низку напрямів, пов'язаних своєю "радикальністю" щодо класичних напрямів мистецтвознавчої та суспільної думки. Зокрема, це марксизм, постструктуралізм Р. Барта та М. Фуко, фрейдистський психоаналіз тощо. Методологічний еклектизм Г. Поллок дозволяє припустити, що провідною у її творчості є ідеологічна установка, а не дослідницька позиція. Хоча теоретичні розробки Г. Поллок формально ґрунтуються на конкретних біографічних та мистецтвознавчих дослідженнях художників минулого, методологічна еклектика не дозволяє охарактеризувати їх як наукові або послідовно логічні у своїй побудові. Концепція Г. Поллок спирається на трактування жіночого або чоловічого початку в творчості митця як гендерної категорії, яка є визначеною панівними у суспільстві соціальними ролями і стереотипами. Г. Поллок використовує поняття "буржуазності" щодо культури маскулінного суспільства минулого, здійснює спроби розвинути концепцію "смерті автора" Р. Барта у трактуванні соціально визначеної постаті художника (на прикладі В. Ван Гога), досить довільно використовує апарат фрейдистського психоаналізу для прочитання ("деконструкції") художніх творів, зокрема, картин В. Ван Гога та А. де Тулуз-Лотрека. Грізельда Поллок перетворює феміністську мистецтвознавчу критику на ідеологічну платформу, насамперед це стосується розвитку спектра ідейно-теоретичних течій, які об'єднані своїм радикалізмом і опозиційністю, та класичного мистецтва й ідейних основ сучасної цивілізації загалом.

Ключові слова: Грізельда Поллок, феміністичне мистецтвознавство, феміністична критика мистецтва.

Постановка проблеми. Грізельда Поллок є однією із найбільш титулованих і визнаних осіб у сучасному академічному мистецтвознавстві. Її роботи, які належать до феміністичного напряму в мистецтвознавчій критиці, нині формують провідний академічний напрям у дослідженнях мистецтва і культури. Його вплив на сучасну теорію мистецтва є надзвичайно великим. Розвиток її ідей пережив еволюцію від маргінального і радикального напряму до мейнстріму протягом останньої половини століття і є актуальним прикладом для аналізу своїх ідейних, методологічних і теоретичних засад.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичному доробку Г. Поллок присвячена велика кількість публікацій, які стосуються розвитку сучасного мистецтвознавства і його феміністичної критики. Це ґрунтовні дослідження Т. Гуми-Петерсон та П. Метьюс, К.-Е. Барцман, В. Хорн та А. Тобін; критичний огляд Т. Квіглі; ціла низка рецензій і критичних відгуків на її окремі публікації. Фактично жодна ґрунтовна публікація, яка стосується проблеми розвитку феміністичного мистецтвознавства, не може обминути праці цієї дослідниці.

Мета статті. Метою статті є аналіз теоретичного доробку Г. Поллок як представниці феміністського мистецтвознавства, визначення його ідейних, методологічних і концептуальних засад.

Виклад основного матеріалу. Грізельда Поллок за своїм походженням належить до вельми мультикультурного середовища. Будучи народженою у єврейській родині у Південній Африці, вона зростала в Канаді, маючи досвід життя у її англомовній та франкофонній частинах. У 1967–1970 рр. вона навчалася у Оксфордському університеті, отримавши ступінь бакалавра в Новітній історії. Надалі вона продовжила навчання у престижному Кортландському інституті мистецтв Лондонського університету, отримавши ступінь магістраіз Європейського мистецтва. Її докторське дослідження, захищене в 1980 р., було присвячене доволі академічній тематиці, а саме – сучасним трактуванням творчості Ван Гога в контексті голландського живопису. Г. Поллок викладала в Редингському та Манчестерському університетах; від 1977 р. вона пов'язана із Університетом Лідса, де отримала звання професора історії мистецтва і фільмографії та персональну кафедру соціальної і критичної історії мистецтва, що в британських університетах є знаком визнання академічних заслуг. Зрештою, вона є директором Центру культурного аналізу, теорії та історії університету Лідса. У 2019 р. їй було надано, разом із Д. Люксембург, звання почесного доктора від Кортландського інституту мистецтв та від Естонської академії мистецтв, що також мало слугувати визнанню її "видатного внеску у теорію образотворчого мистецтва" [5].

Формування Г. Поллок як дослідника припало на рубіж 1960-х – 1970-х років, які справді заслуговують на визначення бурхливих. У цей час відбувається революція в європейській культурі, яка має багато аспектів, серед яких піднесення феміністського руху, виникнення постструктуралістської філософії та зростання популярності радикальних лівих рухів. Повною мірою ці тенденції захопили і теорію мистецтва, де одним із найактивніших їх представником виступила Г. Поллок, яка сама охарактеризувала себе як "продукт руху інтелектуальних пригод та політичного пробудження" тих років [14, XIII]. Характеризуючи ті часи, Г. Поллок пише, що її знання набуті у 1970-ті роки, були результатом праці "груп читання та колективів, сформованих у радикальній традиції робітничих груп самодопомоги та підвищення феміністичної свідомості. Ми створили групи для читання і вивчення Маркса, Лакана та Фуко. Ми ходили на конференції, організовані кінотовариствами, щоб примиритися з психоаналізом. Ми читаємо журнали, як "Screen", "New Left Review" та "Red Rag". Поєднання колективної самодопомоги та інтелектуальної мішанини перевиховало коло активістів та інтелектуалів, які шукали засобів для усунення безладдя між тим, що офіційно пропонувалося як знання – чи то мистецтво, історія чи суспільство – і тим, що нам потрібно було, щоб бути здатними розуміти, зважаючи на кризу, яку ми переживали" [15, с. 17]. Однією з таких груп був Жіночий колектив історії мистецтв (The Women's Art History Collective), заснований у 1973 році в Лондоні Деніз Кейл, Пат Кан, Тіною Кін, Розсікою Паркер, Грізельдою Поллок, Ален Страусберг, Лізою Тікнер та Енн де Вінтер – відомими згодом діячами феміністського руху, художницями, дослідницями і теоретиками мистецтва [7, с. 78].

© Заруцька О. А., 2021

Вихідним пунктом її творчості, як і переломним пунктом у розвиткові феміністичного мистецтвознавства загалом, вважають статтю Ліди Нохлін "Чому немає великих жінок митців?", надруковану у 1971 р. у збірнику "Жінка у сексістському суспільстві: дослідження могутності та безсилля" [9]. Стаття мала великий резонанс і стала джерелом для низки тез, щодо яких розгорталася наступна мистецтвознавча дискусія. Л. Нохлін висловлює принципове судження, за яким мистецтво не є результатом автономної діяльності обдарованої особистості, його зміст визначається соціальною структурою і соціальною ситуацією, а отже, наявною системою соціальних інституцій. У суспільстві минулих епох ці інституції визначають митця як чоловічу особистість, що призводить до систематичного применшення мистецького внеску жінок. Як продовження цієї тематики виходить ціла серія академічних досліджень, які присвячувалися знехтуваним та невизнаним жінкам-митцям. У 1976 р. Л. Нохлін та А. Сазерленд видали фундаментальний каталог жінок-митців, який охоплював постаті за період 1550–1950 рр. [6].

Деякі з таких праць належать і Г. Поллок. У 1980 р. вона видає ґрунтовну роботу, присвячену французькій художниці-імпресіоністці Мері Кассат (1844–1926) [16], до творчості якої буде звертатися неодноразово у своїх працях. Щодо М. Кассат дослідниця розвиває інноваційне, феміністичне представлення різних стадій жіночого життя. Вона аналізує унікальну якість жіночих фігур, змінюючи ставлення глядача до художнього образу. М. Кассат виразно підкреслює їхні інтелектуальні та рефлексивні здібності, роблячи їх більше суб'єктами твору, ніж об'єктами, якими виступали жінки в межах "маскулінної" культури. Особливої уваги Г. Поллак приділяє композиціям жінки та дитини на картинах М. Кассат, відзначаючи поєднання мотиву "становлення" та "буття" жінки. Проводиться думка, що жінкою радше становляться, аніж народжуються, знаходячи в цьому вияв штучного процесу навчання бути жінкою, що є частиною континууму "сімох віків жінки". Зрештою, успіх М. Кассат вона вбачає в загальній стильовій фемінності імпресіонізму, до того ж фемінність виявляється не статевою, а класовою ознакою. Вишуканість, ніжність, нервовість відповідали витонченим смакам вищого суспільства, обумовлюючи стильову аристократичність імпресіонізму. Надалі Г. Поллок досліджувала творчість німецької художниці Шарлотти Саломон (1917–1943) [13], сучасних фотохудожниць Х. Вілке та Б. Еттингер (у співавторстві) [3; 21], низки представників імпресіонізму.

Стаття Л. Нохлін була рубіжною і ще в одному сенсі. Як зазначають Т. Гума-Петерсон та П. Метьюс, вона слугувала поділом між феміністичним мистецтвознавством першого та другого поколінь [4, с. 338]. Представниці першого покоління мистецтвознавчого фемінізму прагнули дослідити нове вираження жіночої сексуальності в мистецтві, відкинути ідеалізацію образу жінки, яким він був репрезентований у мистецтві минулого, крізь чоловічу точку зору. Ставилося завдання, вироблення жіночоцентричного мистецтва, яке стало б активним та комфортним, для вираження жіночого розуміння тілесності. Постулювалося, що жінки замкнені в патріархальній системі соціальних відносин та не мають відповідної мови для художнього самовираження, окрім тієї, яка була вироблена чоловічоорієнтованим художнім мистецтвом. Отже, жіноче мистецтво має виробити власні сенси, "деколонізувавши" жіноче тіло та пов'язані із ним табу [20, с. 238–239].

Друге покоління дослідниць у феміністичному мистецтвознавстві пропонує більш радикальний ідеологічний і методологічний порядок. Ставилися під питання самі "визначені чоловіками" поняття про величність та досягнення у мистецтві. Задля уникнення "жіночого" повтору патріархальної моделі "білого чоловіка" в образі митця, заперечувалася придатність чоловічого стандарту до оцінки досягнень жінок у мистецтві. Вони відмовляються від питань жіночої сексуальності та жіночої чуттєвості на користь гендерного розуміння рольових відмінностей людської поведінки. Концепція визволення "колонізованого" та "відчуженого" жіночого тіла в чоловічій культурі для них уже не є актуальною. Замість цього використовується апарат постструктуралістської філософії для деконструкції гендерних ролей у мистецтві [4, с. 338]. Ця тенденція становить основний зміст феміністичної критики мистецтва із 1970-х років та в її становленні визначну роль відіграють праці Г. Поллок.

У своїй резонансній роботі "Старі коханки: жінки, мистецтво та ідеологія" (1981 р.), написаній у співавторстві із Р. Паркер, британським психологом, істориком мистецтва та ідеологінею феміністського руху, постають питання про саму оцінку "величі" митця як про ідеологічну практику, яка є залежною від соціальних відносин та соціальних стереотипів, що домінують у суспільстві. Робота є відповіддю на фундаментальне запитання Л. Нохлін про соціальні механізми, які запобігали появі великих жінок-художниць. Авторки вважають, що ставлення жінок до пов'язаних із мистецтвом соціальних структур було іншим, ніж ставлення митців-чоловіків. Роблячи висновок із дослідження мистецтва жінок-художників минулого, вони кажуть про систематичну недооцінку їхнього творчого внеску в суспільстві, яке було побудоване на ворожих щодо жінок соціальних стереотипах. Їхня творчість відкидалася, а твори обмовлялися та піддавалися викривленим оцінкам.

У цій роботі Г. Поллок переходить від дослідження біографій і творчості жінок-митців до аналізу "відносин між жінками, мистецтвом та ідеологією" [11, с. 132–133]. З позиції методології, підхід Г. Поллок та її співавторки можна визначити як деконструкцію образу жінки-митця, що розглядається крізь призму соціального міфу, пов'язаного зі сприйняттям жіночої творчості у суспільстві [4, с. 329]. У цьому він є близьким як до соціуралістської течії у тогочасній філософії, так і до марксизму, адже мистецтво підкреслено розглядалося як вид суспільного виробництва. Центральним поняттям тут є жіночість як ознака, типова для всіх художніх творів жінки-митця. А втім, авторки намагаються продемонструвати, що жіночість є соціально визначеним і соціально конструйованим терміном. Ознаки "жіночості" у творі, як це розумілося суспільством, – витонченість, делікатність, декоративність, – є приводом вважати її неспіввісним із мейнстрімом (чоловічим) мистецтвом та вважати маргінальним [11, с. 10]. Жіноче мистецтво вбудовувалося у мейнстрім, певним чином маніпулюючи тими стилями і жанрами, які домінували в поточний період. Наприклад, Артемізія Джентілескі надавала "жіночості" класичним біблійним ситуаціям у своїх картинах, а Камері Розальбі використовувала пастелі, перетворюючи їх на визнаний засіб художньої творчості.

В есе "Бачення, голос і сила. Феміністська історія мистецтв та марксизм" (1983 р.) Г. Поллок визначає структурну роль, яку відіграють жінки в мистецькому розвитку, що відбувається, незважаючи на їх виключення із панівного мистецького канону [17, с. 25–69]. Творчість та геніальність присвоюються чоловічому як соціальному конструкту, жіночне трактується як протилежність маскулінності – необхідна протилежність щодо визнаного чоловічого привілею мистецтва. Г. Поллок заперечує оцінну критику мистецтва, яка є інструмен-

том пригнічення і зневаги до жіночої творчості. Вона розвиває дослідження історичних форм пояснення художньої продукції жінки, зосереджуючись на індивідуальних жіночих стратегіях та практиках щодо впливу на очікувану аудиторію. Також Г. Поллок досліджує саме виробництво гендерної різниці в мистецтві, визначаючи засоби, за допомогою яких глядачі ідентифікують гендерну суб'єктивність, яка, власне, і виробляється у культурі і через культуру.

Г. Поллок доводить адаптацію марксистських форм аналізу в історії феміністичної мистецтва, зміщуючи фокус істориків мистецтва з описових історій на аналіз мистецтва в його історичному контексті, щоб показати, як на виробництво продукції впливає ідеологія та як вона виражає ідеологічні припущення [18, с. 7–8].

Дослідниця заявляє, що фемінізм призвів до зміни парадигми в історії мистецтв, яка розкриває попередню історію мистецтва як маскуліністичний дискурс і реконцептуалізує мистецтво як соціальну практику. У своїх нарисах вона використовує марксистські та психоаналітичні дискурси для аналізу та деконструкції соціальної побудови жіночності та жінки в художніх уявленнях [17, с. 124]. Г. Поллок не відмовляється від своєї марксистської дослідницької програми і надалі. Окреслюючи динаміку розвитку категорії жіночого в мистецтві останніх століть, вона постулює, що вона є "історією консолідації, тобто буржуазних суспільних відносин та їх панівних ідеологічних форм, які нам потрібно аналізувати та підривати. Отже, взаємозв'язок марксизму та фемінізму в історії мистецтва не може бути грубим. Це має бути плідним набігом марксизму на його пояснювальні інструменти, на аналіз діяльності буржуазного суспільства та його ідеологій з метою виявлення конкретних конфігурацій буржуазної жіночості та форм містифікації, які маскують реальність соціальних та сексуальних антагонізмів. Заперечують жіноче бачення та позбавляють їх також і влади" [18, с. 9].

Дослідження Г. Поллок щодо гендерної побудови пов'язувало її мистецько-історичний підхід з усе більш радикальними міждисциплінарними методологіями Р. Паркер та вимагали повного демонтажу наявної історії мистецтва, яку вони вважали побудованою на упереджених та апріорних ідеях, щодо натуралістського і біологічного розуміння природи жіночості, яке, утім, мало б бути історичним і соціологічним [2, с. 60]. Уже в цій праці Г. Поллок зміщується до гендерної позиції в аналізі природи "чоловічого" та "жіночого" мистецтва та "чоловічої" та "жіночої" художньої творчості, що перебувала в його основі, чому слугували і елементи використовуваної нею марксистської парадигми. Лише соціальні обставини визначають специфіку жіночої та чоловічої творчості – ця теза обґрунтовується прикладами М. Кассат та Б. Морісо, життя і мистецтво яких було "структуровано" суспільно визначеним розумінням статевих ролей і відмінностей [10, с. 109]. Можна погодитися із думкою М. Джеймса, який характеризував підхід Г. Поллок як феміністичний марксизм, що поверхово адаптує риторику деконструктивізму [8, с. 342].

Культурне виробництво характеризується як "місце представлення", з якого конструюються соціальні сенси, а автор є лише "ознакою" ідеології, формульованою расою, класом та гендером [19, с. 407]. Концепція Г. Поллок, таким чином, виступає мистецтвознавчою версією відомої тези філософії постструктуралізму про "смерть автора".

Стаття Г. Поллок "Агенція та Авангард: Думки про авторство та історію шляхом Ван Гога" (1989 р.) розпочинається епіграфом із праці Р. Барта "Смерть автора" [12, с. 5] та являє собою намагання розв'язати проблему творчості видатного постімпресіоніста через тези Р. Барта та роботи "Що є автор?" М. Фуко. Розглядаючи статтю, Т. Квіглі вказує на суперечності, які виникають через намагання Г. Поллок поєднати цілу низку радикальних методологічних підходів. Предметом дослідження Г. Поллок була класична щодо мистецтвознавства тема творчості Ван Гога, якому вона присвятила свої ранні доробки, і яке потребувало досить структурного історико-мистецтвознавчого аналізу. Утім, питання, яке вирішує Г. Поллок, є розуміння ролі, яку відіграє ім'я художника та "сумнівності" статусу авторства. Г. Поллок "намагається узгодити свою критику семіотичного та постструктуралістичного, психоаналітичні теорії суб'єктивності та культурного виробництва, з її прихильністю до культурного матеріалізму та теорії мистецтва Реймонда Вільямса як соціальної практики" [19, с. 407]. Конструкція автора є поєднанням соціально структурованих характеристик раси, класу та гендера.

Застосовуючи схеми Барта та Фуко до Ван Гога, Г. Поллок конструює поняття "Ван Гог" як конфігурацію можливих суб'єктивностей, визначених соціальним порядком – діалектичною грою мови, суб'єктивності та соціальної організації. "Ван Гог" трактуватиметься на двох рівнях: як симптоматика історичної системи (мови), визначеної в голландському та паризькому авангарді 1880-х років, та як конкретна артикуляція мови в межах цієї системи [19, с. 410]. Г. Поллок проводить "археологію" (у поняттях філософії М. Фуко), щодо реконструкції мережі соціальних форм, практик і текстів, з яких формується мистецьке поняття "Ван Гог", і поєднує її із психоаналітичною характеристикою його розвитку.

Надалі Г. Поллак поглиблює свій аналіз творчості постімпресіоністів, усе глибше застосовуючи техніки й методи психоаналізу. Прикладом деконструкції художнього твору, заснованої на психоаналізі, є її робота "Розходження канону: феміністичне бажання та написання історій мистецтва" (1999), де розглядається творчість і твори низки визначних імпресіоністів. Зокрема, вона аналізує творчість В. Ван Гога і А. Тулуз-Лотрека як виявлення модерністського міфу про чоловіче, певну "фалічну майстерність". У начерку "маскулінного художника" Ван Гога "Селянка, що копає" (1885) вона вбачає в її масштабних, обрізаних обрамленнях і задньому куті огляду сліди "архаїчного, материнського тіла". У художньому образі представлена присутність амбівалентності любові та ненависті, що є виразним знаком неповної репресії у термінах З. Фрейда. Але трактування мотивації митця як емпатичного торжества або садистичного приниження жіночого тіла вона вважає спрощеним, зазначаючи, що "материнське тіло може таким чином звільнитись від своєї функції як фантазії цілісності... та її неминучої нижньої сторони як зневіреного жаху... щоб функціонувати як складна ознака амбівалентного процесу людської суб'єктивності" [14, с. 49, 60]. Фантазії, засновані на "неповній репресії" Г. Поллок знаходить і у зробленому А. Тулуз-Лотреком зображенні Джейн Авріл, танцівниці кан-кану (1893). Зображення може бути пов'язаним із несвідомими фантазіями художника щодо неоднозначно злитої чоловічої та жіночої сексуальності, одягненого в тартан батька, із провокаційно зведеними та одягненими в панчохи ногами, як це зафіксовано на сімейній фотографії [14, с. 72].

Головне зло чоловічої фалоцентричної культури вона вбачає в тому, що жінка залишається всього лише об'єктом. Бути об'єктом означає займати нижчу ступінь в ієрархії цивілізації, бути об'єктом означає бути предметом маніпуляції з боку активного, "діяльного", творчого суб'єкта. Об'єкт, природа виступають в цій концепції як сирий матеріал, з якого творець робить те, що він

замислив. До того ж з даного йому природного матеріалу він творить щось зовсім інше, що вже не є природнім, а має ознаки його діяльності.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Грізельда Поллок є знаковою представницею покоління дослідників, яке формувалося в умовах та під безпосереднім впливом ідей радикальної революції у культурі та суспільстві 1960-х – 1970-х років. Вона належить до так званого другого покоління у феміністичній мистецтвознавчій критиці, будучи однією із її фундаторів та провідних фігур.

Методологічна позиція Г. Поллок є еклектичною, включаючи низку напрямів, пов'язаних своєю "радикальністю" щодо класичних напрямів мистецтвознавчої та суспільної думки: це марксизм; постструктуралізм Р. Барта та М. Фуко; фрейдистський психоаналіз тощо. Методологічний еклектизм Г. Поллок дозволяє припустити, що провідною в її творчості є її ідеологічна установка, а не дослідницька позиція. Теоретичні побудови Г. Поллок формально спираються на конкретні біографічні і мистецтвознавчі дослідження художників минулого, але методологічна еклектика не дозволяє охарактеризувати їх як наукові або послідовно логічні у своїй побудові.

За змістом концепція Г. Поллок спирається на трактуванні жіночого та чоловічого початку у творчості митця як гендерної категорії, визначеної соціальними ролями і стереотипами, що панували в суспільстві. Г. Поллок використовує поняття "буржуазності" щодо культури маскулінного суспільства минулого, здійснює спроби розвинути концепцію "смерті автора" Р. Барта у трактуванні соціально визначеної постаті художника (на прикладі В. Ван Гога), досить довільно використовує апарат фрейдистського психоаналізу для прочитання ("деконструкції") художніх творів, зокрема, картин В. Ван Гога та А. де Тулуз-Лотрека.

Г. Поллок перетворює феміністську мистецтвознавчу критику на ідеологічну платформу, насамперед це стосується розвитку спектра ідейно-теоретичних течій, які об'єднані своїм радикалізмом і опозиційністю та класичного мистецтва й ідейних основ сучасної цивілізації загалом.

Список використаної літератури

1. *Арсланов В. Г.* История западного искусствознания XX века : учебное пособие для вузов / В. Г. Арсланов. – М. : Академический проект, 2003. –768 с.
2. *Alloway L.* Old mistresses: women, art and ideology by Rozsika Parker, Griselda Pollock / L. Alloway // *Woman's Art Journal*. – 1982. – Vol. 3, No 2. – P. 60–61.
3. *Ettinger B.* Art as compassion / B. Ettinger. – Brussels : ASA publishers, 2011. – 241 p.
4. Gouma-Peterson T. The feminist critique of art history / T. Gouma-Peterson // The Art Bulletin. – 1987. – Vol. 69, No 3. – P. 326–357.
5. Griselda Pollock and Daniella Luxembourg awarded honours by the Courtauld Institute of art [Electronic resource] // The Courtauld. – 22.01.2019. – Mode of access: https://courtauld.ac.uk/griselda-pollock-and-daniella-luxembourg-awarded-honours-by-the-courtauld-institute-of-art.
6. *Harris A. S.* Women artists 1550–1950 / A. S. Harris. – Los Angeles County Museum of art : Random House, 1976–368 p.
7. *Horne V.* An unfinished revolution in art historiography, or how to write a feminist art history / V. Horne // Feminist Review. – 2014. – No 107. – P. 75–83.
8. *James M.* Avant-Gardes and Partisans / M. James ; Reviewed by Fred Orton, Griselda Pollock // The Burlington Magazine. – 1998. – Vol. 140, No 1142. – P. 342–342.
9. *Nochlin L.* Why Are There No Great Women Artists? / L. Nochlin // Woman in sexist society; studies in power and powerlessness. Basic Books. – New York, 1971. – P. 344–366.
10. *Osborne C.* Old mistresses: women, art and ideology by Rozsika Parker, Griselda Pollock / C. Osborne // Woman's Art Journal. – 1982. – No 12. – P. 108–110.
11. *Parker R.* Old mistresses: women, art and ideology / R. Parker // Pantheon Books. – New York, 1981. – No XXI. – P. 184.
12. *Pollock G.* Agency and the Avant-Garde: thoughts on authorship and History by Way of Van Gogh / G. Pollock // Routledge. – New York, 1989. – No XV. – 315 p.
13. *Pollock G.* Charlotte Salomon and the theatre of memory / G. Pollock. – New Haven : Yale University Press, 2018. – 542 p.
14. *Pollock G.* Differencing the canon : feminist desire and the writing of art's histories / G. Pollock // Routledge. – New York, 1999. – No XVIII. – 345 p.
15. *Pollock G.* Generations & geographies in the visual arts : feminist readings / G. Pollock // Routledge. – New York, 1996. – No XX. – 300 p.
16. *Pollock G.* Mary Cassatt / G. Pollock. – New York, 1980. – 119 p.
17. *Pollock G.* Vision and difference : femininity, feminism, and histories of art / G. Pollock // Routledge. – New York, 1988. – 239 p.
18. *Pollock G.* Women, art, and ideology: questions for feminist art historians / G. Pollock // Women's Studies. – 1987. – Vol. 15, No 1/2. – P. 2–9.
19. *Quigley T. R.* Shooting at the father's corpse: the feminist art historian as producer / T. R. Quigley // The journal of aesthetics and art criticism. – 1994. – Vol. 52, No 4. – P. 407–413.
20. *Tickner L.* The body politic: female sexuality & women artists since 1970 / L. Tickner // Art History. – 1978. – Vol. 1, No 2. – P. 236–251.
21. *Wilke H.* Sculpture 1960-80s: works from the Hannah Wilke Collection & Archive / H. Wilke. – London : Alison Jacques Gallery, 2014. – 87 p.

References

1. Arslanov, V.G. Istoria zapadnogo iskysstvoznania XX veka (History of Western art history of the XX century). Moskva, Akademicheskiy proekt, 2003. 768 p.
2. Alloway, L. Old mistresses: women, art and ideology by Rozsika Parker, Griselda Pollock. *Woman's Art Journal*. 1982. Vol. 3, No 2. P. 60-61.
3. Ettinger, B. Art as compassion. Brussels: ASA publishers, 2011. 241 p.
4. Gouma-Peterson T. The feminist critique of art history. *The Art Bulletin*. 1987, Vol. 69, No 3. P. 326-357.
5. Griselda Pollock and Daniella Luxembourg awarded honours by the Courtauld Institute of art. *The Courtauld,* 22.01.2019, available at: https://courtauld.ac.uk/griselda-pollock-and-daniella-luxembourg-awarded-honours-by-the-courtauld-institute-of-art.
6. Harris, A. S. Women artists 1550–1950. Los Angeles County Museum of art, Random House, 1976. 368 p.
7. Horne, V. An unfinished revolution in art historiography, or how to write a feminist art history. *Feminist Review*. 2014. No 107. P. 75-83.
8. James M. Avant-Gardes and Partisans. *The Burlington Magazine*. 1998. Vol. 140, No 1142. P. 342–342.
9. Nochlin L. Why Are There No Great Women Artists? *Woman in sexist society; studies in power and powerlessness. Basic Books*. New York, 1971. P. 344–366.
10. Osborne C. Old mistresses: women, art and ideology by Rozsika Parker, Griselda Pollock. *Woman's Art Journal*. 1982, No 12. P. 108-110.
11. Parker R. Old mistresses: women, art and ideology. *Pantheon Books.* New York, 1981, No XXI. P. 184.
12. Pollock G. Agency and the Avant-Garde: thoughts on authorship and History by Way of Van Gogh. *Routledge.* New York, 1989. No. XV. 315 p.
13. Pollock G. Charlotte Salomon and the theatre of memory – New Haven, Yale University Press, 2018. 542 p.
14. Pollock G. Differencing the canon : feminist desire and the writing of art's histories. *Routledge*. 1999, No XVIII. 345 p.
15. Pollock G. Generations & geographies in the visual arts : feminist readings. *Routledge*. New York, 1996, No XX. 300 p.
16. Pollock G. Mary Cassatt. New York, 1980. 119 p.
17. Pollock G. Vision and difference : femininity, feminism, and histories of art. *Routledge.* New York, 1988. 239 p.
18. Pollock G. Women, art, and ideology: questions for feminist art historians. *Women's Studies*. 1987, Vol. 15, No 1/2. P. 2–9.
19. Quigley T. R. Shooting at the father's corpse: the feminist art historian as producer. *The journal of aesthetics and art criticism*. 1994, Vol. 52, No 4. P. 407–413.
20. Tickner L. The body politic: female sexuality & women artists since 1970. *Art History*. 1978, Vol. 1, No 2. P. 236–251.
21. Wilke H. Sculpture 1960-80s: works from the Hannah Wilke Collection & Archive. London, Alison Jacques Gallery, 2014. 87 p.

Надійшла до редколегії 24.02.21

Е. А. Заруцкая, канд. филос. наук, ассист.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев, Украина

ФЕМИНИСТСКОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ ГРИЗЕЛЬДЫ ПОЛЛОК КАК ВЫЗОВ ИСКУССТВУ ПРОШЛОГО

Рассматривается теоретическое наследие одной из основательниц и ведущих фигур современного феминистского искусствоведения Гризельды Поллок. Указывается на эклектичность методологической позиции Г. Поллок, которая сочетает ряд направлений, связанных своей "радикальностью" относительно классического искусствоведения, и относительно общественного мнения. В частности, это марксизм, постструктурализм Р. Барта и М. Фуко, фрейдистский психоанализ и др. Методологический эклектизм

Г. Поллок позволяет предположить, что ведущей в ее творчестве является идеологическая установка, а не исследовательская позиция. Концепция Г. Поллок основывается на трактовке женского или мужского начала в творчестве художника как гендерных категориях, а также господствующих в обществе социальных ролях и стереотипах.

Ключевые слова: Гризельда Поллок, феминистическое искусствоведение, феминистическая критика искусства.

Olena Zarytska, PhD of Philosophical Sciences, Assist.
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

FEMINIST ART GRIZELDY POLLOK AS A CHALLENGE TO THE ART OF THE PAST

The theoretical work of one of the founders and leading figures of modern feminist art Griselda Pollock is considered. Representing researchers whose ideas were shaped by the radical cultural and social revolution of the 1960s and 1970s, she belongs to the second generation of feminist art criticism. The author points to the eclectic methodological position of G. Pollock, which combines a number of areas associated with its "radicalism" in relation to the classical areas of art history and social thought. In particular, it is Marxism, poststructuralism of R. Bart and M. Foucault, Freudian psychoanalysis etc. Methodological eclecticism G. Pollock suggests that the leading in her work is her ideological attitude, rather than research position. Although G. Pollock's theoretical constructions are formally based on specific biographical and art studies of artists of the past, methodological eclecticism does not allow to characterize them as scientific or at least consistently logical in their construction. The author concludes that substantively, the concept of G. Pollock is based on the interpretation of female (and male) principles in the artist's work as a gender category, defined by the prevailing social roles and stereotypes in society. G. Pollock uses the concept of "bourgeoisie" in relation to the culture of the masculine society of the past; attempts to develop the concept of "death of the author" by R. Bart in the interpretation of the socially determined figure of the artist (on the example of W. Van Gogh); quite arbitrarily uses the apparatus of Freudian psychoanalysis to read ("deconstruct") works of art, in particular, paintings by W. Van Gogh and A. de Toulouse-Lautrec. Thus, G. Pollock turns feminist art criticism into an ideological platform for the development of a range of ideological and theoretical currents, united by their radicalism and opposition to classical art and the ideological foundations of modern civilization as a whole.

Keywords: Griselda Pollock, feminist art history, feminist critique of art.

УДК 32.019.51
DOI: 10.17721/sophia.2021.17.9

В. Ю. Омельченко, канд. філос. наук, асист.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна
ORCID: 0000-0001-7589-7834
e-mail: victoria.007.omelchenko@gmail.com

ДО ПИТАННЯ ПРО СУЧАСНІ МІФИ. ПОЛІТИЧНИЙ МІФ ЯК ПРИКЛАДНА МІФОЛОГІЯ

Присвячено дослідженню поняття "міфу" та виявленню сутнісних ознак "політичного міфу", з'ясуванню та прояснення питання, чим є "політичний міф" сьогодення, якою мовою він говорить, до чого апелює. Доведено, що "політичний міф" є комунікативною системою, яка деформує реальність. Встановлено, що кожен "політичний міф" має свій строк придатності і межі своєї інтерпретації. Підтверджено, що "політичний міф" є одним із найефективніших інструментів для задоволення таких політичних цілей, як досягнення влади та її легітимація. Завдяки дослідженню специфічних ознак "політичного міфу" вдалося виявити, що політичний дискурс є ірраціональним, а політичні промови апелюють до аргументу чуттєвого, а не раціонального. "Політичний міф" моделює свою "картину світу", яка є спрощеною, самозрозумілою, самоочевидною. Обґрунтовано, що здатність критичного судження, уміння працювати з інформацією та якісна аналітика з вуст незаангажованих ЗМІ та експертного середовища, хоч і не є панацеєю, але все ж таки частково нівелює "силу" "політичного міфу". Окрім цього, виявлено роль і значення таких понять, як "політична магія" та "політичний спектакль" у контексті "політичної міфології" як прикладної міфології.

Ключові слова: міф, політичний міф, політтехнології, електорат, політичні цілі, "теорія змови", "політична магія", "політичний спектакль".

"Благо цілого вимагає саможертовності окремого",
Ф. Ніцше

Ніщо так не приваблює людей, як жага до влади, саме "воля до влади" (Ф. Ніцше) продукує застосування перевірених часом і емпіричним досвідом інструментів політтехнологій, одним із яких є політичний міф. Політичний міф реанімує наші первісні почуття, апелює до інстинктів, деформує реальність.

Проблема міфу є досить масштабною і вивчається з різних позицій і за посередництва різних методологій. Розмаїття аспектів міфу розглядається у сферах генеалогії міфу, релігієзнавства, психоаналізу, медіа, реклами, піару, маркетингу тощо. У межах цієї статті нас цікавить сутність міфу в її сучасному контексті прочитання. Об'єктом нашої розвідки є поняття міфу взагалі, а предметом – сутнісні ознаки політичного міфу.

Як теоретичною основою та джерелознавчим фундаментом ми послуговуватимемось роботами О. Лосєва [8], А. Цуладзе [13], Г. Лебона [5], Е. Касірера [4], М. Едельмана (Murray Edelman) [16], Г. Тюдора (Henry Tudor) [17], Р. Барта [2] та ін. У вітчизняному контексті вивчення політичного міфу розглядається у таких аспектах, як політичний інструмент і політична реальність (Ю. Шайгородський [14]), як знаряддя впливу на електоральні вподобання (Д. Мадрига [9]), як засіб впливу на індивідуальну та масову свідомість (О. Березовська-Чміль та Т. Черниш [3], С. Матвієнків та В. Штерн [10]) поряд із вивченням ролі міфу в контексті відродження національної свідомості українського народу (Ю. Левенець [6]).

Відповідно, досліджуючи цю тему, ми будемо рухатись від "загального до конкретного" (мовою Г. Гегеля), від поняття "міфу" взагалі до поняття "політичного міфу" зокрема. Розпочнемо з подолання передсудів, згідно з якими визначення "міфу" трактують як загадкову оповідь первісних людей, а сам "міф" розглядається як такий, що передує науковому сприйняттю світу. На противагу такому визначенню, ми пропонуємо визначати "міф" як спосіб пояснення світу, а "політичний міф" – як штучно створену "реальність", обумовлену жагою до влади, що досягається засобом впливу на масову свідомість.

Звернемось до альфи і омеги дослідження міфології, а саме – дослідження О. Лосєва (1893–1988), філософа, перекладача, історика, філолога, автора таких робіт, як "Філософія імені", "Діалектика художньої форми", "Історія античної естетики" та "Діалектика міфу", яку ми й осмислюємо в межах цього дослідження. Оле-

© Омельченко В. Ю., 2021