

ПРОБЛЕМИ ДОСТУПУ ДО МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ЖІНОК ЕПОХИ ПІЗЬНОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА РАНЬОГО НОВОГО ЧАСУ

Лілія Іваницька

Problems of the Artistic Education Availability for the Late Medieval and Early Modern Women

The article deals with the gender discrimination in the field of artistic education during the late medieval and early modern periods. The author analyzes the historiography of the gender art history, focusing on the publications concerning the artistic education of the period mentioned above. As far as the Ukrainian scholarship is concerned, the author highlights the absence of studies dealing with the portraits of female characters and paintings by female artists of the late medieval and early modern times. There are only a few papers dealing with the subject, since as a rule, the women were almost excluded from the history and, in particular, from the history of art.

Consequently, the author concludes that the artistic education for women was more like a conformance exception than a rule. The absence of great female artists among the masters of late mediaeval and early modern art may be explained as the result of social restrictions, which determined the women's position in society, the hierarchy of arts, the lack of the artistic education availability, the prohibition to draw the academic figures, the restriction either to sign the paintings, or to sell them. It was prohibited for women artists to establish their own ateliers as well. All these facts testify to the existence of gender inequality in the artistic education in the late medieval and early modern periods.

Keywords: gender, art education, unequal opportunities, female artists.

В останні роки у вітчизняному соціумі зростає особливий інтерес до гендерної проблематики. Гендерно-рольові аспекти вивчаються в різних контекстах досліджень: економічному, політичному, соціальному, освітньому, культурному. Слід зазначити, що зростання зацікавлення даною тематикою супроводжується прискореним процесом стирання гендерного розподілу ролей між чоловіками та жінками у суспільстві та новими можливостями статей. На жаль, найменш досліджуваною залишається мистецька складова цієї проблеми як у вітчизняному, так і у загальноєвропейському контексті.

Прикрийсть ситуації полягає у тому, що гендерна історія мистецтв, зокрема історія жінок в мистецтві, є проблемою, що досить широко досліджується західноєвропейськими науковцями. Проте, на даний момент вона практично не привертає увагу вчених в Україні. Безумовно, дослідження даної проблеми західноєвропейськими колегами мають хорошу стартову позицію, адже у їхньому розпорядженні широка документальна та специфічно-довідникова база. Матеріали з гендерної тематики представлені у спеціалізованих бібліотеках (наприклад, складова бібліотеки Лондонського Університету Метрополітен – бібліотека

жіночого мистецтва у Лондоні Women's Library [1]), музеях жіночого мистецтва, Асоціаціях художниць (наприклад, Women Artists of the West – WAOW), спеціалізованих арт-резиденціях для жінок (A.I.R., Нью-Йорк), багаточислених конференціях та жіночих конгресах, жіночих бієнале тощо. До слова, коли у 2008 році в місті Мерано, що на півночі Італії, проходив 1-й міжнародний конгрес жіночих музеїв, в його роботі взяли участь представниці жіночих музеїв, що репрезентували багато країн. Зокрема, було представлено п'ять жіночих музеїв Німеччини і навіть два жіночих музеї В'єтнаму. В Україні жіночих музеїв на той час не існувало. Нині ж створений лише один вітчизняний спеціалізований музей історії жіноцтва, історії жіночого та гендерного руху, який, до того ж, має віртуальний характер [6].

Так чи інакше, але вітчизняним дослідникам слід активніше підключатись до процесів відтворення історії в різних її проявах та заповнювати «білі плями» стосовно персоналій тих, хто донедавна виключався із всесвітньої історії та історії великого мистецтва. В значній мірі ці зауваження стосуються саме жіночих портретів та їх мистецьких доробків в період середньовіччя та нового часу – періоду, коли жінки повністю виключались не тільки з історії мистецтв, а з історії взагалі. Саме цю мету, зокрема дослідження питань, пов'язаних із можливістю отримання мистецької освіти жінками, переслідувала автор даної статті. Адже не зважаючи на офіційну заборону отримувати спеціальну художню освіту, в історії мистецтв були представниці прекрасної статі, які, всупереч всім існуючим правилам, наважувались своєю творчістю претендувати на окреме місце серед мистецьких канонів.

Працюючи над розробкою курсу «Гендерна історія мистецтв» звертаєш увагу на недостатню кількість досліджень, які б аналізували питання соціальних обмежень та суспільних стереотипів, що унеможливлювали отримання жінками мистецької освіти в період пізнього середньовіччя та раннього нового часу. Серед науковців, які вперше звертаються до зазначеної проблематики слід відзначити перш за все північноамериканську дослідницю історії феміністичного мистецтвознавства Лінду Нохлін (Linda Nochlin). Саме вона вперше в своїх роботах почала досліджувати вплив статі на сприйняття мистецьких творів та аналізувати питання щодо відсутності жіночих імен в історії мистецтв. Можна вважати, що 126 робіт Лінди Нохлін, опубліковані 12-ма мовами, заклали основу для цілого розділу феміністичного мистецтвознавства [18]. Більше того, робота Нохлін «Чому не було великих жінок-художниць?» (1971), актуалізувала питання відсутності жіночих імен не тільки в історії мистецтв, але і в історії взагалі [7, с. 15-46]. Слід зазначити, що до тридцятирічного ювілею своєї революційної роботи дослідниця у 2001 році презентувала нове видання «Чому не було великих жінок-художниць? Тридцять років по тому», в якій відкрила нові імена жінок-мисткинь, таким чином, продовживши свої пошуки й заохочуючи інших дослідників до вивчення даної проблематики.

Одразу після публікації роботи Лінди Нохлін з'являються дослідження Елеонори Тафтс [22], Карен Петерсен, Дж. Уілсон [20], які повертають все нові і нові жіночі імена до світової історії мистецтв, стверджуючи, що єдине місце, де вони не знайшли жодної жінки-художниці (мається на увазі територія – Л.І.) було там, де вони ще не проводили свої дослідження. Проте зупинялись науковці більше на поверненні до мистецького наукового обігу імен невідомих мисткинь, аніж на аналізі умов їхньої діяльності та можливості отримання ними мистецької освіти. Представлені видання можна розглядати швидше як добре ілюстрований каталог, в якому у хронологічній послідовності викладено біографічні дані жінок-художниць. В 1970-1980-х роках були опубліковані роботи Томаса Хесса [15, 16], Елізабет Бейкер [21] та Директора

Центру із вивчення жіночої літератури Жермен Грир, в яких досліджується статус жінок-мисткинь та їхні досягнення в сфері мистецтва.

Серед науковців, які вивчають зазначену проблему, слід відзначити також роботи англійських дослідниць Грізельди Поллок [8, с. 718-738] та Росіки Паркер, які в своїх роботах намагаються переосмислити історію мистецтв, досліджуючи ідеологічні причини відсутності жіночих імен в історії мистецтв [19, 21]. Що стосується сучасних дослідників проблеми жіночої історії мистецтва, то в цьому контексті слід відзначити роботу «Гендерна теорія та мистецтво. Антологія: 1970-2000» [2], в якій об'єднані тексти провідних західних феміністок за останні тридцять років (Лінди Нохлін, Марліте Хальбертсма, Мері Келлі, Мішель Баррет, Донни Хорауей, Лори Коттінгем та багатьох інших). Заслужують на увагу роботи А.Усманової [13, 14], Т.Злобіної [4], Н.Плугняк. Однак всі приведені матеріали не містять досліджень тих соціальних процесів, що вплинули на можливість отримання мистецької освіти жінками в період пізнього середньовіччя та раннього нового часу.

Як зазначають науковці, живопис з самого початку його існування вважався, переважно, справою чоловічою (через господарську та родинну зайнятість жінок). На перших «картинах» ми бачимо переважно зображення мисливців та звірів, а от перші статуетки до нас доносять в тому числі і зображення жінок, хоча й перебільшено пишних форм. Жіночі образи були присутніми у творах митців-чоловіків Давньої Греції та Риму. Зокрема, у чорнофігурному вазописі, скульптурі, живописних та графічних творах. Однак у майстернях художників цього періоду жінки були присутні виключно як моделі або як Музи, що надихали митців. Але існували й такі жінки, які хотіли бути не тільки об'єктами, а й суб'єктами мистецького життя. І, не зважаючи на укладені в суспільстві норми поведінки, що відводили чоловікам і жінкам свої чітко окреслені місця, наважувались брати до рук пензлі та глину, знаряддя скульптора та приладдя для тих мистецьких напрямів, в яких могли себе проявити. Природня необхідність народжувати дітей та займатись їх вихованням, а також хатні обов'язки вимагали від жінки проводити значну кількість часу в оселі. Тому види мистецтв, якими вони займались були пов'язаними з цією специфікою їхнього місця у суспільному житті: гончарство, ткацтво, створення одягу, плетіння, килимарство, вишивка стали переважно жіночим заняттям.

Однак і в цей час були жінки, що прагнули займатись «чоловічим заняттям» - живописом. Про таких жінок ми знаємо з античних робіт Гомера, Цицерона, Вергілія і, особливо, Плінія Старшого, який залишив після себе можливо перший перелік жінок-художниць в європейській історії. Серед них – Елена Єгипетська, Олімпія, Тімадет, Ейрена, Каліпсо, Іайя, Арістарете [23]. На жаль, про їх творчий доробок ми достеменно нічого не знаємо, адже їм було заборонено підписувати свої твори, та їх імена збереглись в ранній історії мистецтв.

В період середньовіччя переважна більшість жінок-мисткинь не наважувались відкрито протестувати проти суспільних традицій і займались мистецтвом за зачиненими дверима своїх помешкань. Тому свої мистецькі здібності вони реалізовували у фантастичних за красою вишивках та гобеленах. Кінець Середньовіччя і початок Нового часу припадає на розквіт епохи Відродження – культурно-філософського руху, що ґрунтувався на ідеалах гуманізму. Здавалося, що це був ідеальний час для зміни суспільних стереотипів по відношенню до місця жінок у мистецькому загалі. Але не зважаючи на прогресивний характер, гендерна картина суспільства не привела до зміни традицій у сфері мистецтва. Як і в попередні періоди, жінку продовжували розглядати виключно крізь призму її біологічних функцій, а соціальні обмеження, що були накладені на життя жінки в суспільстві, не сприяли розвитку творчих здібностей.

Так, голландський філософ і науковець Бенедикт Спіноза заперечував можливість рівних прав жінок і чоловіків, оскільки, на його думку, жінки поступаються своїми здібностями останнім. Здібності жінкам не потрібні, адже чоловіки цінують їхній розум лише з огляду на їхню красу [11, с. 382]. Французький мораліст Жан де Лабрюйєр, підтримуючи думку сучасників вважав, що особливістю жіночої психології є невміння ні у чому знайти середину, а також перевага почуттів над розумом [5, с. 301]. З огляду на такі судження робився висновок про нездатність жінок самостійно займатись будь-якою справою, тим більше – творчістю. Через це основними вимогами для тогочасних жінок були скромність, слухняність та добродійність. Як бачимо – можливість відкритої творчої самореалізації та мистецької індивідуальності для жінок подібними канонами не передбачалась. А жіноча освіта майже завжди передбачала надання певних навичок та розвивальних програм, які б стимулювали природні жіночі якості та допомагали б жінці якомога вдаліше влаштувати особисте життя.

Заняття живописом в зазначений період належало до тієї категорії мистецьких проявів, в яких присутність жінок навіть теоретично була неможливою. На відміну, наприклад, від літературної творчості, де представниці прекрасної статі могли конкурувати із чоловіками на більш менш рівних умовах, і, навіть, бути законодавицями певних нових напрямів (згадаємо Мадам де Лафайєт, Мадлен де Сюдєрі, Мері Роулендсон, Емілі Бронте або Емілі Дікінсон), заняття живописом, крім вродженого таланту, вимагало попереднього навчання спеціальним навичкам та мистецьким технікам із певною послідовністю, у визначеній мистецькій інституції, а також ознайомлення зі специфічним словником іконографії та сюжетів, необхідних для створення кінцевого мистецького продукту. Крім зазначених умов, заняття живописом вимагало ще і значних матеріальних витрат.

Здавалося б, все складалось так, що жінки-мисткині не мали жодних шансів – аж до кінця XIX століття для жінок був закритим доступ для офіційного отримання художньої освіти в мистецьких школах та академіях, тому здобуття її було виключенням з правил. Як можливий варіант отримання мистецьких знань для жінок залишалося або навчання по родинній лінії, або, за певних обставин, можна було стати ученицею відомого митця. Але і в першому, і в другому випадках пріоритети надавались, безумовно, чоловікам.

Якщо ж, попри все, жінка потрапляла до художньої академії, то тут на неї чекали чергові обмеження: жінкам до кінця XIX століття заборонялось малювати оголену натуру. А як відомо, академічна програма була побудована від етапу копіювання малюнків та гравюр через малювання гіпсових копій відомих скульптур до зображення живої моделі [9, с. 52-58]. Тому саме навчання малюнку з оголеної натури становило у досліджуваній період основний етап мистецького навчання для будь-якого молодого художника, фундамент для мистецького твору з подальшою претензією на величність та основу історичного живопису в цілому, що вважався вершиною мистецтва. Відсторонити ученицю від цієї стадії навчання означало, по суті, не надати їй можливість для створення конкурентного твору мистецтва, поставити її майстерність у залежність від статі й вчергове продемонструвати «вторинність» по відношенню до колег-чоловіків. Лінда Нохлін порівнює становище учениці в цьому контексті зі становищем студента-медика, якому б заборонили препарувати або навіть просто спостерігати за оголеним людським тілом.

Відомий факт про те, що аж до 1893 року студенток Королівської академії в Лондоні не допускали до занять із малюнку з оголеної натури, а пізніше, якщо вони туди й потрапляли, тіло моделі мало бути частково прикритим. З огляду на цей факт, про які рівні можливості в опануванні мистецької освіти можна вести мову? Тому і не дивно, що більшість жінок-

художниць працювали в «низьких» жанрах – пейзажі, натюрморті, портретному, побутовому, що відповідно, звужувало тематику кінцевого мистецького продукту й послаблювало конкурентні позиції художниці.

Якщо ж ставалось практично неймовірне й жінка отримувала мистецьку освіту, подальша її творчість також супроводжувалась значними перешкодами. Можливість вдосконалення та розвитку своєї творчості молоді художники отримували в результаті участі у системі конкурсів та нагород, які існували в різних країнах. Так у Франції, наприклад, найвищою нагородою у галузі мистецтв з 1663 року вважалась Велика Римська премія (Grand Prix de Rome). Надавалась вона випускникам художніх закладів молодим художникам, граверам, скульпторам та архітекторам й передбачала реальну можливість працювати протягом трьох - п'яти років за рахунок патрона премії (з самого початку ним був король Людовік XIV) у Французькій академії у Римі. Серед лауреатів премії були всесвітньо відомі юні Франсуа Буше, Фрагонар, Жан-Франсуа П'єр Пейрон, Шарль Персьє, Жан Огюст Домінік Енгр та багато інших [10, С.502-503]. Серед лауреатів – жодної жінки. І це не було показником здібностей жінок-мисткинь, але лише черговим обмеженням їхніх прав і можливостей. Аж до кінця XIX століття, допоки вся академічна система не втратила свого значення, жінкам було заборонено брати участь у подібних конкурсах.

Здається практично неймовірним, що відрізані від заохочень, освітніх можливостей та винагород за свою роботу, жінки все ж вперто продовжували досягати професійних успіхів в мистецтві. Черговою перешкодою для досягнення жінками успіху у мистецтві могла стати відсутність патенту – документу, що надавав право або привілей на заняття мистецьким промислом. Без наявності даного документу мисткиня не могла відкрити свою майстерню, в якій мала б змогу працювати. Але отримати патент представниці слабкої статі не могли навіть теоретично, адже жінкам подібні документи не видавались. Так, навіть улюблена портретистка Марії Антуанетти, одна із найвеличніших художниць XVIII століття Луїза Віже-Лебрюн змушена була зачинити свою мистецьку майстерню через формальну причину – відсутність патенту.

Жінок не приймали до гільдії художників і, таким чином, у них не було можливості приймати участь у громадських замовленнях: розписі ратуш, церков, створенні офіційних портретів, тобто таких творів, які користувались більшим попитом і були суспільно відомими. Жінкам забороняли ставити підписи на своїх картинах, через що нині іноді важко ідентифікувати твори жінок-мисткинь. А іноді ситуація доходила до абсурду: у 1723 році голландська художниця Маргарета Гаверман була вигнана з Королівської Академії за те, що представила картину, яку було кваліфіковано як занадто хорошу, щоб її написала жінка [3]. Члени Королівської Академії не повірили Маргареті Гаверман, що вона самотійно могла написати подібну картину.

Перелік традицій та стереотипів, які доводилось долати жінкам у разі їхнього бажання зайняти своє місце в системі художніх канонів можна продовжувати. Але і представлених аргументів достатньо, щоб констатувати: жінка в мистецтві зазначеного періоду, на жаль, частіше з'являється під вуалями з витонченості, делікатності та загадковості, аніж у фактах і чесному змаганні з чоловіками. І подібна теза чи не найбільше відноситься до можливості отримання жінками мистецької освіти та подальшого їх шляху на мистецький Олімп.

Список джерел та літератури

1. Бібліотека жіночого мистецтва у Лондоні Women's Library [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://digital.library.lse.ac.uk/collections/thewomenslibrary> - Назва з екрану. – Дата звернення: 15.04.2016.
2. Бредихина Л. Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Бредихина Л., Дипуэл К. – М. РОССПЭН, 2005. – 592 с.
3. Георгиевская Е. Почему не было великих женщин-художниц? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://thequestion.ru/questions/69092/pochemu-ne-bylo-velikikh-zhenshin-khudozhnic> - Назва з екрану. – Дата звернення: 1.04.2016.
4. Злобіна Т. Маскарад жіночності як успішна художня стратегія // Критика. – 2011. - № 1-2. – с. 159-160.
5. Ларошфуко Ф. де. Суждения и афоризмы / Ларошфуко Ф. де, Паскаль Б., Лабрюйер Ж. де. - М.: Издательство политической литературы, 1990. – 388 с.
6. Музей історії жіноцтва, історії жіночого та гендерного руху [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Музей_історії_жіноцтва,_історії_жіночого_та_гендерного_руху - Назва з екрану. – Дата звернення: 10.05.2016.
7. Нохлин Л. Почему не было великих женщин-художниц? / Линда Нохлин // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной. - К. Дипуэлл. – М., 2005. - С. 15-46.
8. Поллок Г. Созерцающая историю искусства: видение, позиция, власть / Г. Поллок // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия. — Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. — С. 718-738.
9. Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию. Зарубежная школа рисунка / Н.Н.Ростовцев. – М.: Просвещение 1981. – 104 с.
10. Сати Э. Воспоминания задним числом / Сати, Ханон. — СПб.: Центр Средней Музыки & Лики России, 2010.— 682с.
11. Спиноза Б. Богословско-политический трактат / Б. Спиноза // Избранные произведения. – М.: Государственное издательство политической литературы, 1957. – 554 с.
12. Тикнер Л. Феминизм, история искусства и сексуальное различие / Л. Тикнер // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия. — Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. — С. 695-718.
13. Усманова А. Женщины и искусство: политики репрезентации / А. Усманова // Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие. — Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. — С. 465-493.
14. Усманова А. Антология гендерной теории / А. Усманова; под ред. Е. Гаповой и А. Усмановой. - Минск, Изд-во ЕГУ: Пропилеи, 2000. – 382 с.
15. Hess Th. B. Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art. 1730 — 1970 / Th. B. Hess, L. Nochlin. — New York: Newsweek Inc., 1972. — 258 p.
16. Hess Th. B. Art and sexual politics : women's liberation, women artists, and art history / Th. B. Hess, Elizabeth C. Baker. — New York : Macmillan, 1973. — 150 p.
17. Lippard L. From the Center: Feminist Essays on Women's Art / Lucy R. Lippard. — New York : Dutton, 1976. — 314 p.
18. Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? / Linda Nochlin // ARTnews. — 1971. — Nr. 69. — S. 22-39.

19. Parker R. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* / R. Parker. – New York: Newsweek Inc., 1981. – 208 p.
20. Petersen Karen, Wilson J.J. *Women Artists: Recognition and Reappraisal From the Early Middle Ages to the Twentieth Century* / Karen Petersen, J.J. Wilson. – London: New York University Press, 1976. – 212 p.
21. Pollock G., Parker R. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* / G. Pollock, R. Parker. – London: Pandora Books, 1981. – 208 p.
22. Tufts Eleanor. *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists* / Eleanor Tufts. – New York: Paddington Press, 1974. – 186 p.
23. Women Artists in History. [Online]. Available from: <http://www.wendy.com/women/artists.html>. [Accessed: 3rd March 2015].

References

1. Biblioteka zhinochoho mystetstva u Londoni [Online]. Available from: <http://digital.library.lse.ac.uk/collections/thewomenslibrary> [Accessed: 15 April 2016].
2. Bredikhina L. (2005) *Hendernaia teoria v iskusstve. Antolohia: 1970-2000* Moskva: ROSSPEN.
3. HEORHIEVSKAIA E. *Pochemu ne bylo velikikh zhenshin-khudozhnits?* [Online]. – Available from: <https://thequestion.ru/questions/69092/pochemu-ne-bylo-velikikh-zhenshin-khudozhnic> [Accessed: 1 April 2016].
4. ZLOBINA T. (2011) *Maskarad zhinochnosti yk uspishna khudozhnia stratehiia. Krytyka. 1-2, 159-160.*
5. LAROSHFUKO F. de (1990). *Suzhdenia i aforyzmy.* Moskva: Izdatelstvo politicheskoi literatury.
6. Muzei istorii zhinotstva, istorii zhinochoho ta hendernoho rukhu [Online]. – Available from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Muzei_istorii_zhinotstva,_istorii_zhinochoho_ta_hendernoho_rukhu [Accessed: 10 May 2016].
7. NOKHLIN L. (2005). *Pochemu ne bylo velikikh zhenshin-khudozhnits? Hendernaia teoriya i iskusstvo. Antolohiya: 1970-2000 / Pod red. L. M. Bredskhsnoi.* – Kyiv: Dypuell.
8. POLLOK H. (2001). *Sozertsaiia istoriu iskusstva: videnie, pozitsiia, vlast. Vvedenie v hendernye issledovania. Ch. II: Khrestomatia. 718-738.*
9. ROSTOVTSEV N.N. (1981) *Istoriya metodov obucheniia risovaniu.* Moskva: Prosveshchenie.
10. SATY E. (2010). *Vospominania zadnim chyslom.* Sankt-Peterburh: Tsentr Srednei Myzyki & Lyky Rossyy.
11. SPINOZA B. (1957). *Bohoslovsko-politicheskii traktat. Izbrannye proizvedeniia.* Moskva: Hosudarstvennoe izdatelstvo politicheskoi literatury.
12. TIKNER L. (2001). *Feminizm, istoriia iskusstva i seksualnoe razlichie. Vvedenie v hendernye issledovania. Ch. II: Khrestomatyiia.* — Kharkov: KhTSHY. 695-718.
13. USMANOVA A. (2001). *Zhenshchiny i iskusstvo: politiki reprezentatsii. Vvedenie v hendernye issledovaniia. Ch. I: Uchebnoe posobie.* — Kharkov: KhTSHY. 465-493.
14. USMANOVA A. (2000). *Antolohia hendernoi teorii.* Minsk: Propiley.
15. HESS TH. B., NOCHLIN L. (1972). *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art. 1730 — 1970.* New York: Newsweek Inc.
16. HESS T. B., BAKER E. C. (1973). *Art and sexual politics : women's liberation, women artists, and art history.* New York : Macmillan.
17. LIPPARD L. (1976). *From the Center: Feminist Essays on Womens Art.* Dutton.

18. NOCHLIN L. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? *ARTnews* 69.
19. PARKER R., POLLOCK G. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: Pandora Press.
20. PETERSEN K., WILSON J.J. (1976). *Women Artists: Recognition and Reappraisal: From the Early Middle Ages to the Twentieth Century*. The Women's Press. London: New York University Press.
21. POLLOCK G., Parker R. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Pandora Books.
22. TUFTS E. (1974). *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists*. New York: Paddington Press.
23. Women Artists in History. [Online]. Available from: <http://www.wendy.com/women/artists.html>. [Accessed: 3rd March 2015].

Проблеми доступу до мистецької освіти жінок епохи пізнього середньовіччя та раннього нового часу

В результаті проведеного дослідження автор акцентує увагу на тому, що здобуття жінками мистецької освіти було, швидше, виключенням з правил, аніж суспільною нормою. Існування соціальних обмежень, що контролювали життя жінки в суспільстві, певна ієрархія видів мистецтв, відсутність доступу до художньої освіти, заборона малювати з оголеною натури, відсутність юридичного права на підпис під своїми роботами, продаж картин та заснування власних майстерень й інші обмеження, з якими жінкам доводилось стикатись на шляху до мистецького визнання – ці та інші причини призвели до відсутності яскравих жіночих імен в пантеоні мистецьких геніїв. Представлені красномовні аргументи свідчать про нерівні умови гендерні умови для митців у період пізнього Середньовіччя та раннього нового часу.

Ключові слова: гендер, мистецтво, освіта, мистецька освіта, нерівні можливості, мисткині.