

1. Соціокультурний вимір комунікативної конвенції толерантності засобами конструктивного діалогу

Ніна Авер'янова

Мова образотворчого мистецтва в добу тоталітаризму: український контекст

Показано, що українське образотворче мистецтво в умовах тоталітаризму постійно перебувало в залежності від кон'юнктурних обставин.

It is shown, that Ukrainian fine art in the situation of totalitarianism was constantly contingent on social-political conditions of that time.

Держави з тоталітарним політичним режимом ХХ ст. – нацистська Німеччина, фашистська Італія, Китай, СРСР та ін. – мають багато спільного між собою. Їх ріднять технології тоталітарного панування, наповнені лише різним ідеологічним змістом. Держави з тоталітарним політичним режимом прагнуть контролювати все, включаючи думки й емоції кожного громадянина, такі держави створюють особливий культурний феномен зі своєю специфічною ідеологією, естетикою, організацією та стилем. Характерною рисою тоталітарних культур є знецінення людини як особистості. Однак розглядати культуру СРСР, зокрема мистецтво, лише в негативному ракурсі було б однобоким явищем. Особливості мистецтва тоталітарних режимів Європи ґрунтовно досліджували: Світлана Бойм, Ігор Голомшток, Орест Голубець, Борис Гройс, Ханс Гюнтер, Володимир Паперний, Олексій Роготченко та ін. Вони зосереджували свою увагу на ідеологічних принципах тоталітаризму, на механізмах управління мистецтвом, на становленні офіційного державного художнього стилю, на творенні канонів у мистецтві та на особливостях соціалістичного реалізму.

Українське образотворче мистецтво початку ХХ ст. розвивалося у контексті західноєвропейських новацій – імпресіонізму, постімпресіонізму, модерну. Не дивлячись на культурні орієнтації Західної України (спрямовувались на мистецтво Кракова, Мюнхена, Відня, тощо) та Російської України (орієнтувались на запити Петербурга, Москви), мета українських художників була спільною – удосконалення професійного рівня українського образотворчого мистецтва, вирішення проблеми співвідношення традиції та новаторства, підвищена увага до національної тематики творів з метою активізації національної самоідентифікації українства, духовне єднання митців, розділених кордонами України, їхнє прагнення творити самобутнє національне обличчя українського мистецтва. Такі талановиті художники й скульптори як О. Архипенко, М. Бойчук, Д. Бурлюк, О. Екстер, І. Кавалерідзе,

С. Левицька, К. Малевич, О. Мурашко, О. Новаківський та ін. зробили не лише значний внесок у культурну скарбницю України, а й стали визнаними майстрами далеко за межами батьківщини [1].

1917 р. в Україні було створено Українську академію мистецтв, де важливим принципом навчання була різноманітність творчих поглядів і методів. В академії викладали О. Богомазов, М. Бойчук, М. Бурачек, М. Жук, Л. Крамаренко, В. і Ф. Кричевські, К. Малевич, А. Маневич, В. Меллер, О. Мурашко, Г. Нарбут, О. Новаківський. Пріоритетною у розбудові мистецької школи була концепція розвитку українського образотворчого мистецтва, що включала в себе вирішення проблеми співвідношення народних традицій та новаторства, зорієнтованого на засвоєння модерних здобутків тогочасного світового мистецтва. Значення створення Української академії мистецтв для розвитку українського образотворчого мистецтва важко переоцінити. Саме відсутність в Україні вищого навчального закладу призводила до того, що багато митців їхали за кордон на навчання й не поверталися. За межами України, наприклад, формувалася творчість таких яскравих митців як О. Архипенко, С. Левицька, К. Малевич, В. Татлін.

Головною складовою культурного процесу в Україні 1920 рр. стала «українізація». На відміну від російського мистецтва в українському найбільш актуальними залишалися проблеми національного самовизначення, вибір шляху культурного поступу. Разом з тим у 1920 – 1930 рр. в українському образотворчому мистецтві відбувалися процеси, що об'єднували його з європейськими тенденціями у мистецтві. Наприклад, українські художники впродовж 1924 – 1934 рр. брали участь у всіх Венеційських бієнале (популярних і престижних виставках мистецтва) [11, с. 184], що доводить їхній професіоналізм, майстерність і обізнаність з тогочасною європейською культурою. В цей час утворювалися численні художні організації та об'єднання. Але незалежна діяльність мистецьких

груп була перервана постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» (23 квітня 1932 р.). Метою постанови було об'єднання всіх митців, які «підтримують платформу радянської влади і прагнуть брати участь в соціалістичному будівництві» [9, с. 1] в єдині творчі союзи за родом їхньої художньої діяльності. У пресі колишні творчі об'єднання піддавалися гострій критиці, а на адресу окремих українських художників лунали звинувачення в націоналістичних ухилах. Тому вже на I з'їзді художників УРСР (27 жовтня 1938 р.) була створена Спілка радянських художників України, що скеровувала творчість митців «на шлях активної участі у соціалістичному будівництві, на шлях реалістичного відображення дійсності» [9, с. 1], строго дотримуючись творчого методу соціалістичного реалізму з його постулатами партійності, ідейності, народності, оптимізму, героїки та ін. Створення творчих спілок у різних видах мистецтва означало повний ідеологічний і фаховий контроль над митцями. І хоча керівництво цих спілок обиралося відповідними з'їздами, проте в дійсності керівників призначали партійні органи держави (досить часто в умовах інтриг з трагічними наслідками).

Саме після постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» розпочався тотальний рішучий наступ на вільнодумство й незалежність, розпочалося масове знищення художників, які не вписувалися в рамки соціалістичного реалізму. Запанував культ вождів, відбувалося жорстке втручання партійних органів держави у культуру, спостерігалось безальтернативне висвітлення й прийняття рішень у будь-яких мистецьких справах. Такий тиск не міг не відбитися на психологічному стані митців, що, в свою чергу, відобразилося на їхньому таланті, професійності та, звичайно, на творах. Таким чином, художники вже не могли самостійно обирати ні творчого методу, ні теми твору, ні художнього стилю та ін., тобто відбувалася деформація художника як творчої особистості. Метод соціалістичного реалізму панував з 1932 р. до початку 1990 рр., є підстави вважати, що він існує і в наші дні як один з напрямків образотворчого мистецтва. Відношення ж партійного керівництва Радянського Союзу до мистецтва в цілому можна охарактеризувати так – взяти зі світової спадщини «саме найкраще» (звичайно, в розумінні партійних вождів), «саме корисне» й використовувати ці надбання для побудови нового соціалістичного світу. Твір образотворчого мистецтва розглядався як частина державної пропаганди і як потенційний експонат музею.

«Стосовно українського образотворчого мистецтва 1930-х рр. можна констатувати, що воно було під пильним наглядом не лише місцевого, але і московського мистецтвознавства» [11, с. 96]. Тому, звичайно, що таке яскраве національне явище як «бойчукізм» в українському

образотворчому мистецтві радянська тоталітарна система пропустити не змогла. Оскільки підвалинами творчості М. Бойчука і бойчукістів були традиції візантійського мистецтва та давнього українського іконопису, то для радянської влади, яка опиралася на атеїзм і масово знищувала церкви й ікони, таке творче підґрунтя було неприйнятним. А головне – «бойчукізм» різко відхилявся від ідеологічної доктрини Радянського Союзу, що дало змогу звинувачувати М. Бойчука і його школу як велике зло для всієї української художньої культури. М. Бойчук, його школа та їхні твори були фізично знищені, про них спочатку згадували лише в негативному ракурсі, а потім вони надовго зникли зі сторінок мистецтвознавчої літератури.

Упродовж передвоєнних років у центрі мистецьких теоретичних дискусій обговорювалося питання, пов'язане з тлумаченням основ соціалістичного реалізму. Однак всі проблеми щодо цього питання, найперше, стосувалися не художньо-естетичної системи, а політичної стратегії партії. Соціалістичний реалізм створювали не маси, а від імені маси – освічена еліта, яка пройшла довгий шлях творчих пошуків в авангардному мистецтві. Основні методи соціалістичного реалізму були розроблені в ході складних і високоінтелектуальних дискусій, учасники яких «досить часто платили за невдале або несвоєчасне формулювання життям, що, звичайно, ще більше підвищувало їхню відповідальність за кожне висловлене слово» [3, с. 15-16]. У мистецтві соціалістичного реалізму художники обов'язково славили могутність і велич СРСР, мудрість керівників комуністичної партії, оспівували красу рідного краю, при цьому звичайні побутові та прозаїчні речі набували характеру героїчного пафосу. Митці увічнювали героїзм пересічних радянських людей, а тема «безсмертя людини в її справах» – найбільш розповсюджена і найбільш тиражована в радянському мистецтві. Буденність отримувала рис піднесеного й святкового, а герой в соцреалізмі – це, найперше, «маленька людина», яка поставила собі для досягнення високу мету. Це не Прометей, не «надлюдина», підкреслює Олена Богатирьова, а самий звичайний (тобто «з низів») герой, який обов'язково добивався успіху та соціального визнання завдяки своїм зусиллям – наполегливою працею та навчанням [2, с. 9]. Герой висвітлювався у творах образотворчого мистецтва як будівельник нового життя, як переможець ворогів і різноманітних перешкод, при цьому особисте щастя героя ніколи не відділялося від щастя держави в цілому. Над усіма існуючими радянськими героями здіймався «мудрий батько» – Сталін, який діяв не як простий персонаж твору, а як вища інстанція, як гарант щасливого майбутнього. У мистецтві сформувався його усталений образ – привітна посмішка, гострий погляд, впевненість у вчинках, виваженість у рішеннях, стриманість і

передбачливість. Такі риси його характеру підтверджують атрибути у зображеннях – книги, газети, папери й рукописи, над якими працює, виступи на з'їздах, зустрічі з молоддю. Тобто Сталін – «батько» всього радянського народу, дбайливий друг усіх трудящих, добрий учитель і наставник молодого покоління, суворий і безпощадний до ворогів Батьківщини. Приклади такого створеного образу Сталіна можна побачити у роботі А. Резніченка «Виступ Й. В. Сталіна на VIII з'їзді комсомолу», де Сталін зображений в центрі композиції і підноситься над усіма присутніми; у літографії І. Бойченко «Маркс, Енгельс, Ленін, Сталін» – Сталін зображений на передньому плані; на гравюрі В. Касіяна «Соціалістичне будівництво» – Ленін і Сталін вказують робітникам і селянам шлях до соціалізму; а на полотні В. Сварога «Й. В. Сталін та члени Політбюро серед дітей в Центральному парку культури та відпочинку ім. Горького» зображено доброго вождя, що грається з юрбою дітей. Сталін – це й законний спадкоємець Леніна: «Ленін і Сталін – невідокремлювані. Ленін і Сталін – єдине зосередження найбільших ідейних і емоціональних сил багатоміліонних мас всього величезного духовного світу народу» [10, с. 6]. Тематика «Ленін – Сталін» звучить у І. Грабаря «Ленін і Сталін приймають ходоків», Б. Йогансона «Ленін і Сталін у Смольному», О. Самохвалова «Ленін і Сталін на II з'їзді Рад», П. Белоусова «Зустріч Леніна і Сталіна в 1917 р. на квартирі робітника», М. Давид «Ленін і Сталін» (скульптурна композиція) та ін.

Таким чином, висловлювання на зразок: «під керівництвом комуністичної партії й вождя народів товариша Сталіна...» [4, с. 4], «згуртування навколо бойового прапора ленінсько-сталінської комуністичної партії забезпечить небачений розквіт нашого мистецтва» [4, с. 4], «...під керівництвом ленінської комуністичної партії, за геніальним провідом великого Сталіна виконується щасливе життя для всього трудящого людства» [9, с. 1] сприймалися радянськими людьми досить серйозно і з великою вірою. Образ Сталіна, створений мистецтвом і розтиражований пропагандою удостоювався тотемічного вшанування, а глузування над ним каралося. Портрети вождя стали необхідним елементом інтер'єру як суспільних, так і приватних будівель. Їхня образно-зображувальна форма набула рис канону й імпровізація художника могла бути кваліфікована як провокація з відповідними наслідками. Тобто митець втратив свободу творчості, без чого не може існувати мистецтво.

Тоталітарний політичний режим не може обійтися як без героя, так і без ворога. Тому в сталінський період у мистецтві широко культивувався образ «ворога народу» – ворога усієї держави. Оскільки боротьба з ворогами вимагає сил, часу і мудрості, то добродішністю героя ставала пильність, тобто можливість

розпізнати ворога при будь-яких обставинах, як би він не замаскувався. Масові репресії в 1936 – 1938 рр. – це кульмінація цих уявних «ворогів народу» з їхніми фіктивними злочинами. Владі було дуже зручно свої помилки й прорахунки в побудові соціалізму перекидати на удаваних імперіалістичних агентів, буржуазних націоналістів, куркулів, шпигунів, контрреволюціонерів та ін. Окрім цього, суспільство, яке постійно живе в страху перед придуманими й реальними ворогами, не може виступати проти деспотії, воно, навпаки, само з готовністю включається в активну боротьбу з «ворогами народу». Високий талант художників примушував тисячі радянських людей вірити у створені образи героїв і ворогів. Митець повинен був підкреслювати виняткове значення політики комуністичної партії СРСР у вирішенні будь-яких проблем життя країни, демонструвати свою повну згоду з керівництвом держави.

У роки II світової війни не припинялася виставкова діяльність українських художників. На потребу часу було відновлено традиції агітаційно-масового мистецтва часів громадянської війни. Найкраще інформаційно-пропагандистські функції виконував плакат. Оскільки він розклеювався на вулицях, в офіційних установах і громадських місцях, то плакат займав одне з перших місць у формуванні суспільної свідомості того часу. Змістом плакатів було образне розкриття закликів відстояти незалежність і честь своєї Батьківщини, перемогти будь-якими зусиллями ненависного ворога. Художня критика прихильно ставилася до широкомасштабних творів на тему Великої вітчизняної війни, де зображувався масовий героїзм радянських людей. Роками війни датуються чимало цікавих творів української пластики.

В умовах тоталітаризму українська культура постійно перебувала в залежності від кон'юнктурних обставин. Тому вже після закінчення II світової війни з боку партійно-ідеологічної цензури прокотилася нова хвиля звинувачень на адресу українських митців. Їм інкримінували буржуазний націоналізм, низькопоклонство перед буржуазним Заходом, прояви національної обмеженості, перекручування у висвітленні української історії. Так, у 1947р. мистецтвознавча критика жорстко писала про національну обмеженість в українській тематичній картині та про наслідування українських митців художніх стилів європейських шкіл. У 1949 р. творчість багатьох українських художників було піддано гострій критиці: «рецидиви буржуазно-націоналістичних тенденцій і національної обмеженості було виявлено у творах М. Деревуса («Хмельниччина»), І. Шульги («Пісня запорожців»). А в пейзажах М. Глушенка, В. Мироненка, Г. Світлицького, С. Шишка – реакційну романтизацію, оспівування патріархальщини» [7, с. 175]. Західноукраїнські

митці звинувачувалися в формалізмі, відході від радянської тематики та у небажанні приєднуватися до когорти радянських художників.

Після смерті Сталіна духовне життя суспільства в СРСР активізувалося, зокрема й в Україні. Відхід від сталінізму сприяв послабленню ідеологічної цензури, пом'якшенню національної політики держави, що стимулювало українську творчу інтелігенцію звертатися до витоків національної культури та до пошуків нових стилістичних напрямів у мистецтві. Уряд України почав виділяти значні кошти на розвиток мистецтва й мистецтвознавчої літератури, внаслідок цього видавалися монографії, альбоми про життя й творчість українських митців. На межі 1950 – 1960 рр. розпочало свій творчий шлях сузір'я молодих інтелігентів – шістдесятників. Найпомітніші серед них – М.Вінграновський, І. Дзюба, Л. Костенко, І. Світличний, Є. Сверстюк, В. Симоненко, В. Стус, Л. Танюк, В. Чорновіл, В. Шевчук та ін.; художники – А. Горська, О.Заливаха, В. Зарецький, Л. Семикіна, Г. Севрук. Шістдесятники відразу привернули до себе увагу суспільства, адже були не лише талановитими, обдарованими, ерудованими, а й відрізнялися мужньою громадянською позицією та почуттям як власної, так і національної гідності. Георгій Касьянов підкреслює, що «традиційно на вістрі подій опинилася літературно-мистецька інтелігенція. Її нове покоління крім більшої свободи мало в активі ширшу ерудицію, вищий культурний рівень, талант і смак. Воно вважало природним своє право на розкутість, щирість, звернення передусім до внутрішнього світу людини, індивідуалізм. Новаторство шістдесятників стосувалося як форми, так і змісту» [6, с. 17].

Усвідомлення власного «я» гостро реалізувалося в мистецькій творчості шістдесятників, воно невіддільно пов'язувалося з національною самоідентифікацією. Українськими художниками цього періоду розроблялися фольклорно-етнографічні мотиви, міфо-поетика та історична символіка. Переосмислювалося мистецтво «розстріляного відродження», авангарду та народне мистецтво. «Усі шукали можливостей виходу за межі соцреалізму. Це стосувалося усіх галузей мистецтва. Чи не найбунтівнішою була поезія. Літературна критика вже не хотіла погоджуватися із накиненою їй примітивною, службовою роллю. Художники відчували, що вони вже не можуть малювати так, як їх вчили в академії. Кожний творець шукав чогось нового. І така атмосфера невдоволення й пошуку була характерною для початку шістдесятих років» [8, с. 75]. Такі тенденції викликали спротив з боку партійної номенклатури, особливо яскраво це було продемонстровано під час обговорення вітража у вестибулі Київського державного університету імені Тараса Шевченка, виконаного А. Горською, О. Заливахою, Г. Зубченко, Г. Севрук, Л.Семикіною. Вітраж визнали ідеологічно шкід-

ливим, він, як чужий принципам «соціалістичного реалізму», був знищений.

З другої половини 1960 рр. закінчився лібералізм «хрущовської відлиги». Митці, які зайняли принципову позицію щодо визнання окремішності й самодостатності українців, їхньої мови й культури були кваліфіковані «тодішньою владою – партійним та кадебістським керівництвом – як принциповий ворог влади. ...все українське було під підозрою» [5, с. 132]. Інакомислячих знайшли серед членів Спілки художників України – І. Гончара, А. Горську, Д. Горбачова, Г. Григор'єва, О.Заливаха, В. Зарецького, В. Кушніра, Г.Севрук, Л. Семикіну та ін. Партійне керівництво з гнівом та обуренням таврувало художників, які піддалися впливу «буржуазної ідеології», формалізму й абстракціонізму. Ідеологічно-репресивний тиск посилювався в 1968 р., коли прогресивна інтелігенція підписала лист-протест проти політичних репресій. Результатом цієї події стали переслідування, арешти, суди, ув'язнення, в окремих випадках, навіть фізична загибель (наприклад, смерть А. Горської). У мистецтві знову на перший план висувалася «революційна», «ленінська», «робітничо-колгоспна» тематика художніх творів.

1970 – 1980 рр. в українському образотворчому мистецтві знаменують собою складний і неоднозначний етап розвитку. З одного боку, як і в попередні часи, образотворче мистецтво знаходилося в полоні комуністичної ідеології та постулатів соціалістичного реалізму. Художники повинні були виконувати державні замовлення до широкомасштабних тематичних виставок – полотна, естампи, скульптури з історико-революційними, військово-патріотичними і трудовими сюжетами. А з іншого, – саме в цей період значно активізувалось спорудження пам'ятників і меморіальних архітектурно-скульптурних комплексів, при цьому багато з них мали високий художньо-професійний рівень, було побудовано значну кількість музеїв, постійно організовувалися художні виставки, зібрано цінні художні колекції з творів митців різних поколінь, що становлять золотий фонд українського образотворчого мистецтва.

В наш час образотворче мистецтво радянського періоду стало популярним і затребуваним власниками художніх галерей країн Західної Європи, адже «по своєму замислу соцреалізм виглядає досить репрезентативним художнім напрямком ХХ ст.» [2, с. 10-11]. В Україні ж митців, представників соціалістичного реалізму, часто звинувачують у кон'юнктурщині, у заідеологізованості творів, проте замовчують їхній професійний рівень, що не відображає об'єктивного підходу до творчості художників радянського періоду. Але українські митці в умовах відсутності творчого вибору все-таки творили справжні шедеври. Парадоксом мистецтва тоталітарного режиму стало те, що в умовах партійно-ідеологічного та репресивного тиску, українське образотворче мистецтво зберігало й удосконалю-

вало високу академічну майстерність і професіоналізм, воно стало доступним для розуміння багатьом радянським людям, навіть тим, хто не мав художньої освіти.

1. *Авер'янова Н.* Українське образотворче мистецтво як невід'ємний чинник етнозбереження та націєтворення // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Українознавство». – Вип. 13. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2009. – С. 18–21. 2. *Богатырёва Е. А.* Еще раз о соцреализме // Культурологический журнал. – 2010. – № 1. – С. 1–13. 3. *Гройс Б.* Стиль Сталин // Утопия и обмен / Борис Гройс. – М.: Из-во «Знак», 1993. – 374 с. 4. Завдання Спілки радянських художників УРСР // Малярство і скульптура. – 1938. – № 9 (вересень). – С. 2–4. 5. *Зарецький О.* Алла Горська під ковпаком КДБ. Антиукраїнська спрямованість спецоперацій / Олексій Зарецький // Українознавство. – 2010. – №4. – С. 127–133. 6. *Касьянов К.* Незгодні: українська інтелігенція в

русі опору 1960–80 років / Георгій Касьянов. – К.: Либідь, 1995. – 224 с. 7. *Криволапов М.* Українське образотворче мистецтво другої половини 1930–1950 років в оцінці художньої критики // Про мистецтво та художню критику України ХХ століття. Вибрані статті різних років / М. О. Криволапов. – К.: Видавничий дім А+С, 2006. – 268 с., іл. – С. 161–185. 8. Ми вибирали життя. Розмова з Євгеном Сверстюком // Бунт покоління: Розмови з українськими інтелектуалами / Богуміла Бердиховська, Оля Гнатюк. – К.: Дух і літера, 2004. – 344 с. – С. 33–90. 9. Передмова. П'ятиліття історичної постанови // Малярство і скульптура. – 1937. – № 4 (14). – С. 1. 10. *Рабинович І.* Образ Леніна і Сталіна в образотворчому мистецтві // Образотворче мистецтво. – 1941. – № 1. – С. 6–13. 11. *Роготченко О. О.* Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Олексій Роготченко. – К.: ФЕНІКС, 2007. – 608 с.

Людмила Афанасьєва

Вплив гендерних стереотипів на жіночі ролі в сучасній циганській родині Мелітопольщини

У статті відображені основні тенденції щодо гендерного розподілу в циганській родині; на основі емпіричних досліджень висвітлюються проблеми щодо статусу та ролі в ній жінки; виявлена динаміка стереотипних уявлень гендерної нерівності на різних етапах життєвого шляху циганки.

The article reflects the main trends in the gender distribution in the gypsy family, based on empirical research considered issues regarding the status and role of women in family, revealed recurrent stereotypes of gender inequality at different stages of life gypsy.

Ми живемо в епоху гендерного творення української держави, де сьогодні формується національна гендерна культура, виникають нові форми трудової етики, відбуваються зрушення у сфері масової свідомості та моралі. Проте, не дивлячись на декларовану рівність, в українському суспільстві існують стереотипи щодо стосунків між статями, оскільки в країні проживає чимало етнічних груп, які мають свої традиції, звичаї та норми. Узгодження цих етнічних особливостей з існуючим законодавством становить чималу проблему.

Слід зазначити, що у різних етнічних культурах існують певні стереотипні уявлення щодо родинних обов'язків чоловіка та жінки. Подружні стосунки мають національну (етнічну) специфіку – кожній етнічній спільноті притаманна певна соціально-рольова адаптація до родинного життя. В нашому випадку, особливої уваги потребує дослідження гендерної нерівності та соціального статусу жінки-циганки, оскільки роми дійсно є доволі закритим етносом, їх культура досить консервативна, відкидає соціальні новації [1, с. 39]. Для жінки-циганки, в порівнянні з представницями інших етнічних спільнот, характерні більш маскуліні риси. Така стратегія соціальної адаптації потенційно містить у собі конфлікт з державними системами й соціумом тому говорити

про гендерну рівність в середовищі ромів не варто.

Вивчення феномену стереотипів започаткували американські вчені на початку ХХ століття. Вагому базу проблеми дослідження стереотипів становлять ідеї зарубіжних мислителів, зокрема це: Г. Олпорт, Д. Тібо, Г. Келлі, Г. Хоманс, Ф. Хайдер, Т. Ньюком, М. Осгуд, Д. Кац, К. Брейлі.

Серед вітчизняних науковців ґрунтовні дослідження гендерних стереотипів і гендерних ролей здійснюють І. Жеребкіна, І. Головащенко, І. Лебединська, Т. Мірошник, Н. Чухим, О. Кісь, Т. Виноградова, Т. Балакун, О. Кікінежді, І. Грабовська, Т. Воропаєва, Т. Ісаєва, Т. Дороніна, В. Семенов, П. Горностаї, М. Пірен, В. Суковата. Також гендерна проблематика в українському суспільстві висвітлюється у працях Р. Ануфрієвої, О. Балакіревої, О. Бойка, Г. Герасименко, О. Вілкової, В. Довженко, І. Демченко, Т. Журженко, О. Забужко, О. Іваненко, К. Карпенко, В. Кушакова, Н. Лавріненко, А. Лантух, В. Лапшина, С. Оксамитної, М. Рубчак, М. Скорик, О. Яременка та ін.

Однак наукових праць, в яких на міждисциплінарному рівні досліджуються гендерні родинні ролі та стереотипи ромського етносу досі не має. У більшості видань ще