

С. Габіббейлі, канд. політ. наук
Інститут кавказознавства НАН Азербайджану, Баку, Азербайджанська Республіка

ЕНЕРГЕТИЧНІ ПРОЕКТИ АЗЕРБАЙДЖАНУ ТА ГРУЗІЇ

Після того, коли Азербайджан відновив державну незалежність, одним із головних його завдань стало використання природних ресурсів в інтересах азербайджанського народу й держави. Вже на початку 1990-х років кілька західних компаній проявили інтерес до джерел енергії Каспійського регіону. Тому було вжито заходів, аби отримати ці енергетичні ресурси та вивести їх на світовий ринок. Укладений Азербайджаном 20 вересня 1994 р. "Контракт століття" з 11 транснаціональними нафтовими компаніями заклав підвалини власної нафтової стратегії, яку запропонував азербайджанський президент Гейдар Алієв. Реалізація цієї стратегії дозволила Азербайджану відігравати провідну роль у Кавказькому та Каспійському регіонах, перетворила його на один із міжнародних центрів видобутку та продажу енергетичних ресурсів. Опісля важливим стало питання пошуку шляхів транзиту нафти й газу. Вибір Грузії як транзитної країни відповідав би азербайджанським інтересам. Починаючи з 1999 року нафта транспортувалась трубопроводом Баку-Супса, а з 2006 року ще трубопроводом Баку-Тбілісі-Джейхан. Через Грузію транспортується також газ. З кінця 2006 року газ транспортується газопроводом Баку-Тбілісі-Ерзурум, а з червня 2007 року – до Туреччини.

Південний газовий коридор очевидно є найбільшим газовим проектом. Запропонований Азербайджаном та за участі Грузії, він покликаний постачати газ із родовища Шахденіз – із Каспію до Європи. Складовою цього проекту є розбудова Південно-Кавказького трубопроводу, що обумовлює будівництво нових трубопроводів й інфраструктурних об'єктів як в Азербайджані, так і Грузії. Першу чергу Південного газового коридору відкрито 29 червня 2019 р. на терміналі "Сангачал". В рамках енергетичного проекту AGRI (Азербайджан, Грузія, Румунія) заплановано транспортувати природний газ трубопроводом з Азербайджану до Чорноморського узбережжя Грузії, де його зріджуватимуть і танкерами транспортуватимуть до румунського порту Констанца. Там переведуть у газоподібний стан і заганятимуть у румунський газопровід, яким постачатимуть до європейських країн.

З іншого боку, Грузія є не лише транзитером, але й одним із найбільших споживачів азербайджанських енергетичних ресурсів. Державна нафтова компанія Азербайджанської Республіки (SOCAR) працює в Грузії з 2006 року. Її діяльність здійснюється через "SOCAR Georgia Petroleum", "SOCAR Georgia Gas Export-Import", "SOCAR Georgia Gas Distribution", "Чорноморський термінал" та ін.

Ключові слова: енергетичні проекти, запаси вуглеводів, нафтова стратегія, газопровід Баку-Тбілісі-Джейхан, Південний газовий коридор.

УДК 929:75

<https://doi.org/10.17721/1728-2640.2018.139.06>

Л. Іваницька, канд. іст. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ ТА ТВОРЧІСТЬ ПРОПЕРЦІЇ ДЕ РОССІ В КРУГОВЕРТІ ПОНЯТЬ "СЕРЕДНЬОВІЧНА ЖІНКА", "МИСТЕЦТВО", "СУСПІЛЬСТВО"

Порушуються питання ролі та місця жінок у середньовічному мистецькому просторі. Досліджуються можливості для реалізації мистецького потенціалу жінками художницями та жінками-скульпторами. На прикладі аналізу життєвого шляху та творчого доробку Проперції де Россі продемонстрована нетерпимість середньовічного суспільства та мистецького загалу до можливості самореалізації середньовічної мисткині як скульптора. Авторка сформулювала висновок про нагальну необхідність у критичному аналізі досить тенденційного сучасного викладення історії мистецтва та потребу перегляду раніше непомітних гендерних аспектів у канонічному західноєвропейському мистецтві.

Ключові слова: Проперція де Россі, жінка-скульптор, мистецтво, Болонья, середньовічне суспільство.

Для сучасної жінки займатись будь-якою сферою мистецтва є цілком звичайною справою. Однак, протягом довгих століть жінки існували лише "поруч" із образотворчим мистецтвом, в той час як створенням справжніх шедеврів могли займатись виключно чоловіки. Середньовічні жінці у світському житті в кращому випадку була відведена роль вірної дружини чи покірної доньки, неймовірної музи чи прекрасної натурниці, вправної коханки або ж всемогутньої та щедрої покровительки художника чи скульптора. В історії мистецтва добре відомі імена коханої Джуліано Медичі та музи Сандро Ботічеллі – Сімонетти Віспуччі; коханки та натурниці Вечелліо Тиціана – Віоланти; напівлегендарної натурниці Рафаеля – Форнарини; поціновувачки мистецтва та покровительки знаменитих художників, однієї із найвідоміших жінок періоду італійського Ренесансу, "примадонни Відродження" – Ізабелли д'Есте. Дослідники присіплюють вивчають життя цих жінок, яке нерідко обростає легендами, ними милуються і захоплюються, про них складають вірші та поеми, їхні образи відтворюють у своїх творах наступники великих художників та скульпторів.

Значно менше уваги дослідники середньовічної історії мистецтва приділяють жінкам-художницям та їхнім творам, як, наприклад, першій із відомих історій художниць епохи Відродження Софонісбі Ангвіссолі (Sofonisba Anguissola) чи то Маріанджолі Кріскуоло (Mariangiola Crisculo), що створювала вітварні картини, одній із чотирьох художниць, про яку згадує Джорджо Вазарі у своїй монументальній праці "Життєпис

найславніших живописців, скульпторів та архітекторів" [1] – Барбарі Лонгі (Barbara Longhi) чи то портретистці Marietti Робусті Тінторетто (Marietta Robusti Tintoretta), роботи якої, можливо, донині приписують її без сумнівів знаменитому батьку. Складається враження, що для дослідників терміни "жінка" і "художник" взаємовиключають один одного.

Невже має рацію неперевершена Лінда Нохлін, роблячи припущення що "...серед жінок, наскільки відомо, не було дійсно великих художниць, хоча й було багато художниць цікавих і дуже добрих, творчість яких залишилася недооціненою чи недостатньо дослідженою; як не було й великих джазових музикантів серед литовців чи великих тенісистів серед ескімосів, як би ми не бажали протилежного. Звісно, шкода, але жодні маніпуляції з історичними або критичними свідченнями ситуацію не змінять; не змінять її і звинувачення дослідників у перекручуванні історії з позиції чоловічого шовінізму. Немає жінок, рівних Мікеланджело чи Рембрандту, Делакруа чи Сезанну, Пікассо чи Матіссу, або навіть геніям наших днів де Кунінгу та Ворхолу, як і нема рівних їм серед чорних" [4, с. 17].

Досліджуючи поставлену проблему, глибше бачиш нагальну необхідність у критичному аналізі досить тенденційного сучасного викладення історії мистецтва та необхідність перегляду раніше не помітних гендерних аспектів у канонічному західноєвропейському мистецтві, що сприятиме переосмисленню традиційних маскулінних кліше. Адже наразі стає зрозуміло, що довгий перелік суспільних стереотипів, обмежений

доступ для отримання професійної мистецької освіти та художньої практики, відсутність соціальної та економічної незалежності, соціальна дискримінація та утиски в процесі входження до складу андроцентричної професійної еліти та багато інших аспектів здебільшого виключали можливості для повноцінної творчої реалізації середньовічних жінок-художниць. Але, всупереч зазначеним перешкодам, середньовічні мисткині вперто працювали та створювали свої шедевральні твори. Чому ж їхній доробок не знаходить гідного місця в історії мистецтв? Адже, якщо чоловікам-художникам потрібно було докласти чималих зусиль для отримання визнання свого таланту, то жінкам було набагато складніше: їм потрібно було для початку завоювати право на можливість самореалізації.

Складається враження, що подібна гегемонна маскулінність є логічним результатом багатовікового домінування чоловіків у суспільстві в цілому та мистецтві зокрема, які й до нинішнього часу не хочуть поступатись тими нішами, що в силу певних обставин свого часу були ними зайняті. Зазначена ситуація стосується жінок-художниць. Що вже говорити про перших жінок-скульпторів, які своїм життям та мистецьким доробком взагалі руйнують усі можливі стереотипи середньовічного суспільства, зокрема епохи Відродження.

В представленій статті досліджується життєвий шлях та творчий доробок Проперції де Россі (Properzia de' Rossi) (1490(91) – 23.02.1530) – першої відомої жінки-скульптора епохи Відродження, яка, не беручи до уваги існуючі на той час у західноєвропейському суспільстві правила життя і норми поведінки, завдяки своїй залізній волі й непереборному бажанню творити в обраному напрямі мистецтва займалась, як тоді вважалося, виключно чоловічими заняттям – різьбою по каменю, обробкою мармуру, гравюрою та виготовленням незвичних мініатюр.

Гендерна історія мистецтв, зокрема історія жінок в мистецтві, це проблема, яка досить активно досліджується американськими та західноєвропейськими науковцями, але на даний момент практично не опрацьована в Україні. Серед науковців, які вперше звертаються до зазначеної проблематики, слід відзначити перш за все північноамериканську дослідницю історії феміністичного мистецтвознавства Лінду Нохлін (Linda Nochlin) [4, с. 15-46], а також роботи англійських дослідниць Грізелди Поллок (Griselda Pollock) [5] та Росіки Паркер (Rozsika Parker) [7], які у своїх працях намагаються переосмислити гендерну термінологію в історії мистецтв, досліджуючи ідеологічні причини відсутності жіночих імен в історії мистецтв. Певні кроки в дослідженні проблеми піднімає у своїх розвідках авторка даної статті [2; 3].

Стосовно досліджень життєвого шляху та мистецького доробку безпосередньо Проперції де Россі, то слід зазначити, що першим про неї згадує основоположник сучасного мистецтвознавства Джорджо Вазарі в окремій статті своєї монументальної праці "Життєписи найславніших живописців, скульпторів та архітекторів" (1550 р.) [1, с. 331-338]. Слід зазначити, що стаття про Проперцію де Россі єдина, яка присвячена середньовічним жінкам-мисткиням, а уже в межах цієї історії автор відмічає мистецькі здібності ще трьох жінок, що творили в той самий період. І хоч Вазарі белетризував життєпис де Россі та продемонстрував досить зневажливе ставлення до її особистості й творчості, його свідчення є чи не єдиними фактично документальними згадками про життя талановитої мисткині. Поява наступного дослідження відноситься до початку XX століття, коли з'являється робота Лаури Марії Пар' (Laura Maria

Roberts Ragg), в якій міститься певна інформація про жінок-художниць епохи Відродження, зокрема Святу Катерину Болонську (Santa Caterina da Bologna), Лавінію Фонтану (Lavinia Fontana), Елізабету Сірані (Elisabetta Sirani) [8]. Стаття присвячена Проперції де Россі, розміщена у згаданому виданні, містить деякі нові свідчення щодо життєвого шляху мисткині та зображення її найкращих робіт [8, с. 167-189]. Фотографії практично всіх збережених робіт майстрині зібрані в ілюстрованому збірнику, виданому професором історії мистецтв Університету мистецтв у Філадельфії Ненсі Геллер (Nancy Heller) та архітектором, фотографом, пов'язаним із архітектурною школою університету Флоренції, Овідіо Гуайта (Ovidio Guaita) [6]. Незважаючи на достатній обсяг інформації про життєвий та творчий шлях Проперції де Россі, викладений у цих виданнях, аналізу з точки зору місця і ролі жінки-мисткині у середньовічному суспільстві вони практично не містять.

Проперція де Россі народилась у 1491 (за іншими даними у 1490) році в родині заможного та знаного у Болоньї нотаріуса Джованні Мартіно Россі да Модена [8, с. 168]. На той час дівчата, що відчували потяг до заняття мистецтвом, як правило отримували початки майстерності у своїх сім'ях, їхніми першими учителями були батьки або брати. У Проперції такої можливості не було. Але її батько, який був прихильником всіляких новацій, завдяки своєму статусу та матеріальному становищу мав можливість відправити дівчину на навчання до Болонського університету, унікальною особливістю якого була відкритість для навчання дівчат. Там, будучи жінкою епохи Відродження, Проперція вивчала живопис, музику, танець, поезію та класичну літературу. Під керівництвом відомого на той час італійського гравера Маркантоніо Раймонді (Raimondi Markantonio), що виготовляв гравюри з творів художників епохи Відродження, зокрема з більшості робіт самого Рафаеля, дівчина вивчала малювання. Проперція виявилась дуже здібною ученицею і Маркантоніо Раймонді, який визнавав талант молодій дівчині, навіть довіряв їй виконувати деякі гравюри, які потім використовував у видавничій діяльності під своїм ім'ям [6, с. 23]. Про особливість Проперції змушений говорити і сам Вазарі, зазначаючи, що вона "...була здатна не тільки до справ домашніх, але і до багатьох наук, так що заздрили їй не тільки жінки, але і всі чоловіки" [1, с. 332] (ця "заздрість" ще зіграє злий жарт із талановитою мисткинею).

Повернувшись додому, Проперція виявила бажання займатись скульптурою. Але на той час скульптура вважалась виключно чоловічою парафією, оскільки для заняття цим напрямом мистецтва потрібна була достатня фізична сила та "чоловічий інтелект" – адже потрібно було вправно володіти такими чоловічими інструментами, як, принаймні, молоток, долото та різець. Крім того, було прийнято навчатись майстерності скульптури у зрілих та іменитих майстрів і на це мав піти не один рік. Для юної дівчини подібна ситуація була абсолютно неприйнятною. Отож, винахідлива Проперція знайшла оригінальний вихід із цієї ситуації: вона зайнялась різьбленням на персикових та вишневих кісточках, опрацьовувала вироби у срібні оклади та виставляла на продаж по всій Болоньї. Складні візерунки, тонка робота та витончена манера зображень здавались болонцям неймовірним дивом [8, с. 170-171]. Для своїх робіт Проперція обирала традиційні на той час релігійні сюжети. Страсті Христові із великою кількістю дійових осіб, вирізані в середині крихітної кісточки, що були виконані за допомогою ювелірного різьблення, виглядали витончено, фантастично і дуже незвично.

Та навіть подібні дивовижні речі не переконали болонське суспільство в тому, що жінка може бути скульптором. Проперція та її родина стали своєрідними ізгоями в місті: їх перестали запрошувати на громадські заходи, з ними не спілкувались. Проти такого заняття дівчини не заперечував хіба що її батько, що постійно підтримував доньку в її мистецьких уподобаннях. Але Проперція вже поступово ставала самостійною, зокрема й фінансово, тож тепер вона не занадто переймалась ситуацією щодо схвалення суспільством її заняття. До речі, і Джорджо Вазарі у своєму "Життєписі..." висловлює "глибокі сумніви щодо придатності мистецтва скульптури для заняття жінкою". Вазарі зазначає, що він "...і не намагається приховувати своє несхвалення вибором Проперцією свого заняття". Особливо переймається основоположник сучасного мистецтвознавства думкою про те, що "...щоб позбавити нас (чоловіків – Л.І.) права вихвалитися своє перевагою, вони (жінки – Л.І.) не гребують братися своїми ніжними і білосніжними ручками і за ручну роботу, орудуючи жорстким мармуром і твердим залізом, щоб задовольнити своїм бажанням і здобути собі славу..." [1, с. 332]. Що ж, таким був менталітет того часу: жінка не мала права втручатись у скульптурні практики, бо цим могли займатись виключно чоловіки, а жінка, що займалась чоловічим мистецтвом розцінювалась як загроза традиційному (чоловічому) верховенству в мистецтві, і з цим не могли змиритись не тільки пересічні громадяни, але і знані поціновувачі мистецтва. Адаже тогочасні концепції "генії", "майстерності", "талант" були розроблені чоловіками стосовно виключно самих же чоловіків. Жіноче втручання у цю гегемонію розцінювалось з деяким презирством як "...задоволення своїх бажань для здобуття собі слави" (ніби подібні бажання не були притаманні амбіційним чоловікам).

З ранніх рельєфів Проперції збереглось небагато і тим ціннішими вони мають бути для мистецтвознавців. Для прикладу, срібний двоголовий герб, виконаний на замовлення відомого в Болоньї сімейства Grassi (Grassi Family Crest), на перший погляд здається дійсно витонченим зразком ювелірного мистецтва епохи Відродження (рис. 1). Філігранний візерунок виробу представляє цікавий ажурний рисунок досить крихкої та легкої конструкції. Своєрідним контрастом на фоні мережива філіграні виглядають грубіші вкращення коричневого кольору. Якщо уважніше розглянути ці 11 різьблених вставок, що органічно вписані у виріб, то ми можемо роздивитись сливові та вишневі кісточки, на яких зображені в повний ріст мученики та діви, і доповнені ці зображення спеціальною іконографією (рис. 2, 2а). Роботи мисткині абсолютно неповторні й не мають тогочасних аналогів щодо манери створення. Та, на жаль, вони не так широко відомі у мистецькому світі, втім, як і їхня авторка.

Наступним етапом у творчості Проперції таки стала скульптура. Талановита і гарна дівчина, незважаючи на ігнорування її суспільством, вдало вийшла заміж за чоловіка, який гідно зміг оцінити її неповторність. Чоловік Проперції, мессір де Россі, був замужньою людиною, належав до давньої аристократичної родини та мав чималу вагу у Болоньї. Щоправда, він був набагато старшим за дружину (на 30 років, що для середньовіччя було звичайною практикою), але нічого не мав проти занять своєї дружини мистецтвом. Більше того, саме мессір де Россі, скориставшись своїм впливом у Болоньї, знайшов для мисткині велике та престижне замовлення.

В середині 1520-х років собор Сан-Петроніо (свято-го покровителя Болоньї), що вже протягом тривалого

часу перебував у стані добудови, вирішили прикрасити скульптурними композиціями. Доопрацювання з боку скульпторів потребували три портали головного фасаду храму. Попечитель собору, безумовно, хотів запросити для цього майстрів із Флоренції, де, як тоді вважалося, проживали та працювали найкращі скульптори. Але мессір де Россі запропонував попечителю скористатись талантом своєї дружини. Попечитель опинився у скрутному становищі: категорично відмовити такій багатій і впливовій людині він не міг (адже подібне загрожувало б втратою щедрих і регулярних внесків з боку де Россі), але доручити таку відповідальну роботу жінці було майже неможливо.

Для того, щоб остаточно подолати вагання попечителя, де Россі запропонував компромісний варіант: Проперція мала виконати мармуровий портрет графа Гвідо Пепполі – батька головного попечителя собору – і це мало стати екзаменом мисткині для отримання бажаного замовлення. Проперція вирувала мармуровий портрет графа Гвідо Пепполі (він і донині зберігається в соборі Сан-Петроніо). Робота попечителю дуже сподобалась: він визнав, що Проперція де Россі – геніальний скульптор, і таким чином мисткиня отримала бажане замовлення. Вазарі з приводу задоволення попечителя роботою де Россі вживає визначення "...робота сподобалась безкінечно не тільки йому, але і всьому народу" [1, с. 333].

Протягом 1525-1527 рр. Проперція де Россі натхненно та творчо виконувала замовлення для собору і в результаті створила два прекрасних мармурових барельєфа: один із зображенням відомої біблійної історії про Йосифа Прекрасного та дружини Потіфара (рис. 3), а другий – із Соломоном та царицею Савською (рис. 4). У той самий час нею був створений великий чудовий рельєф "Два янгола" (ці роботи й донині знаходяться у соборі Сан-Петроніо у Болоньї). Безперечно, дивлячись на ці твори, приходиш до однозначного висновку: Проперція дійсно прекрасно оволоділа мистецтвом скульптури, настільки завершеними і реалістичними вони виглядають. До речі, один із зазначених барельєфів тісно пов'язаний з історією, яка стосується особистого життя самої мисткині. Мова йде про згадуваний барельєф із зображенням біблійної історії Йосифа Прекрасного та дружини Потіфара.

Під час роботи в соборі Сан-Петроніо Проперція зустріла там прекрасного юнака з великими темно-оливковими очима, кудрявим волоссям та сильними руками – Антона Гелеацію ді Наполеоне Мальвазія. Вперше в житті Проперцію зацікавило щось більше, ніж мистецтво скульптури. Але жінку чекало неймовірне розчарування – Антон Гелеацію ді Наполеоне Мальвазія гідно оцінив мистецькі роботи Проперції, був у неймовірному захопленні від них, але не зміг оцінити її щирого кохання. І на думку того-таки Вазарі, сюжет геніального барельєфа був створений для того, щоб дати вихід справжнім почуттям мисткині, своєрідне зізнання у палкому коханні за допомогою холодного каменю.

Сюжетом для барельєфу була обрана відома історія зі Старого Заповіту про юного і привабливого Йосифа, який перебував у єгипетському рабстві, та закохану в нього дружину його господаря Портіфара (персонаж, не наділений власним іменем), що намагалась добитись прихильності Йосифа (Joseph and Potiphar's Wife). Зрозумівши, що Йосиф не пристане на її пропозицію, дружина Портіфара в розпачі зірвала з юнака одяг із чисто жіночою вправністю та вишуканістю. На своєму барельєфі Проперція розміщує фігури у широкому і надзвичайно динамічному стилі, в цілому характерному для скульптури епохи Відродження. Самі постаті передані з

анатомічно пропорційною точністю та виразністю; класичне вбрання на фігурах із неймовірними драпіруваннями та скрупульозне зображення найменших деталей є характерними рисами цього барельєфу. В цілому сюжет наповнений пристрасстю та експресією.

Після презентації цього барельєфу стало зрозуміло, що Проперції де Россі підкорилось головне завдання майстра епохи Відродження – зображення оголеного чоловічого і жіночого тіла. Але саме подібні зображення на той час були абсолютно заборонені у виконанні жінок. На жаль, настільки добре людські тіла були продемонстровані в роботах Проперції, що це призвело до поширення неймовірно брудних пліток про неї, а її репутація була знищена вщент.

Проперція своїми творами кинула мистецький виклик суспільству (чоловічому) і відповідь з їхнього боку була миттєвою. У Проперції де Россі з'явився особистий ворог і головний суперник – ексцентричний Аміко Аспертіні (Amico Aspertini), який дуже ревниво сприймав успіхи будь-якого митця. Але його заздрощі до таланту мисткині-скульптора взяли гору над здоровим глуздом. Аспертіні обвинуватив де Россі у непрофесіоналізмі, адже йому, учню Філіппо Ліппі-молодшого, краще було знати, якими мають бути скульптурні зображення. Аргументи Аміко Аспертіні зводились до того, що він особисто відвідав Флоренцію, Рим, Сієну, Умбрію та інші італійські міста, бачив багато видатних робіт неймовірних майстрів, але ніде не бачив, щоб жінка займалась скульптурою – тим самим вона соромить Болонью!

З огляду на ситуацію, що склалась – обвинувачення у непрофесіоналізмі та несподівана смерть чоловіка Проперції де Россі – попечителі собору переглянули своє рішення щодо оплати і заплатили мисткині за її шедевральні роботи мізерну суму, "оцінивши" таким чином геніальність жінки-скульптора. Тому й не дивно, що, незважаючи на прохання попечителів продовжити роботу над іншими скульптурними композиціями для собору Сан-Петроніо, де Россі відмовилась від подібного співробітництва. Знову Проперції нагадали, що вона жінка і тому не гідна займатись чоловічою справою. І не важливо, що у своєму виді мистецтва вона перевершила чоловіків-скульпторів: не жіноча це справа і крапка. Навіть Вазарі змушений був визнати, що Проперції заплатили "найменшу ціну за її роботу" [1, с. 334]. На додачу до всього, Проперція була обвинувачена у вандалізмі на території приватного саду (подробіці цієї історії Джорджо Вазарі на жаль не повідомляє, а лише констатує зазначений факт), а в 1529 році у жінки з'являється борг перед лікарнею для жертв від чуми. Її гравюри на міді, які мисткиня знову починає виготовляти для продажу з метою отримання коштів для прожиття, ніхто не купує, і 24 лютого 1530 року Проперція де Россі, не досягнувши віку 40 років, помирає повним банкрутом, на самоті, без родичів чи друзів. Згідно з останньою волею мисткині, вона була похована при лікарні делла Мorte в Болоньї.

День смерті видатної мисткині був офіційно зафіксований, так як у той самий день у Болоньї відбувся публічний спектакль на честь коронації Карла V Габсбурга як імператора Священної Римської імперії, здійсненої папою римським Климентом VII у соборі Сан-Петроніо у Болоньї. За деякими свідченнями,

Климент VII після цієї події висловив бажання зустрітись із геніальною мисткинею. І не дивно, адже коронація відбувалась у соборі, для якого Проперція де Россі створила свої найкращі геніальні роботи. Та було вже занадто пізно...

Якщо ви думаєте, що після цього мистецький загаль Болоньї схаменувся і визнав професіоналізм і талант Проперції де Россі – то аж ніяк. Про неї всі остаточно забули. Щодня сім'ями приходячи до головного собору міста, милуючись роботами Проперції на головному фасаді храму, жителі Болоньї і словом не згадували про їхню авторку. До речі й нині, знайомлячись із інформацією про головний собор Болоньї Сан-Петроніо, згадки про участь де Россі в оздобленні собору ви не знайдете – розповідається про Якопо делла Кверча, закидаючи йому неправильні пропорції людського тіла та сухість контурів; згадується про Бальдассаре Перуцці, Андреа Палладіо, Джакомо Бароцці да Віньйолю, інших скульпторів; про Проперцію де Россі ні слова. А могли б згадати хоча би з огляду на те, що це була єдина жінка-скульптор, що брала участь в оздобленні собору. Добре, хоч Джорджо Вазарі у своєму знаменитому творі подає бодай якусь інформацію про талановиту мисткиню.

Ставлення батька сучасного мистецтвознавства і, до того ж, першого і головного автора життєпису Проперції де Россі до самої особистості та творів мисткині досить неоднозначне. З одного боку, він дуже схвально відгукується про твори жінки-скульптора, визнає їхню непересічність і "чудесність". Але з іншого – вперто продовжує стверджувати, що заняття скульптурою не є тією формою мистецтва, якою в принципі можуть займатись жінки. Він відкрито глузує над жінкою, стверджуючи, що зображення дружини Потіфара на згаданому вище барельєфі є автопортретом нероздільно закоханої Проперції де Россі. Складається враження, що Вазарі використовує життя і творчість мисткині як приклад того, що всі жінки, нехай навіть досить талановиті й такі, що можуть створювати цікаві роботи, неспроможні у своїх творах уникнути "жіночого в своєму характері": "меланхолії та нерозділеного кохання". І, відповідно, образ самотньої жінки-скульптора, що проводить свої останні дні у страшних злиднях, якимось дуже традиційно, зручно і "по-чоловічому" вписується в його бачення жіночої перспективи в мистецтві [1, с. 336].

Життєвий і творчий шлях Проперції де Россі слугує яскравим прикладом гегемонії маскуліності та неналежного ставлення середньовічного суспільства в цілому і мистецького загалу зокрема до тогочасних гендерних опозицій. Відновлення фактично втрачених імен жінок-мисткинь та їхніх досягнень, а також осмислення механізмів відсторонення жінок від активної участі у мистецькому житті аж ніяк не зменшує мистецьких досягнень іменитих творців у канонічному західноєвропейському мистецтві. Але подібні дослідження дадуть змогу по-новому переосмислити традиційні і сталі кліше та під іншим кутом подивитись на можливості та реалії середньовічного суспільства в цілому і місця жінок у тогочасному мистецькому загалі зокрема. І, можливо, після подібного переосмислення відповідь на питання Лінди Нохлін "Чому не було великих художниць?" стане цілком очевидною.



(C) Wolters|Knoor

Рисунок 1.

Properzia De' Rossi - срібло - 39 x 22 см - (Museo Civico Medievale (Bologna, Italy))



Рисунок 2.

Properzia De' Rossi - срібло - 39 x 22 см - (Museo Civico Medievale (Bologna, Italy))



Рисунок 2а



Рисунок 3.



Рисунок 4

Список використаних джерел:

1. Вазари Джорджо. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том 3 / Джорджо Вазари. – Москва – Берлин: DirektMEDIA, 2015. – 558 с.
2. Іваницька Л. Проблеми доступу до мистецької освіти жінок епохи пізнього середньовіччя та раннього нового часу [Електронний ресурс] / Л. Іваницька // Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва. – 2016. – №1. – С. 52-59. – Режим доступу: <http://txim.history.knu.ua/index.php/TXIM/article/view/10>.
3. Іваницька Л. Сюжет картини Йоганна Георга Цоффани як демонстрація гендерних стереотипів в мистецтві нового часу [Електронний ресурс] / Л. Іваницька // Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва. – 2017. – №2. – С. 39-48. – Режим доступу: <http://txim.history.knu.ua/index.php/TXIM/article/view/41>.
4. Нохлин Л. Почему не было великих художниц? / Л. Нохлин // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Под ред. Л.М. Бредихиной, К. Дипуэлл. – Москва: Росспэн, 2005. – С. 15-46.
5. Поллок Г. Созерцая историю искусства: видение, позиция, власть / Г. Поллок // Введение в гендерные исследования. Часть II: Хрестоматия / Под ред. И.А. Жеребкиной. – Харьков: ХЦГИ, 2001. – С. 718-738.
6. Heller, N. Women Artists: An Illustrated History / N. Heller, O. Guaita. – New York: Abbeville Press, 1997. – 280 p.
7. Parker, R., Pollock, G. Old Mistresses: Women, Art and Ideology / R. Parker, G. Pollock. – New York: Newsweek Inc., 1981. – 184 p.
8. Ragg, L.M.R. Properzia de' Rossi // The Women Artists of Bologna [Online] / L.M.R. Ragg. – London: Methuen&Co, 1907. – Pp. 167-189. – Available from: <https://archive.org/details/cu31924020692624>.

References:

1. VASARI, J. (2015). *Zhizheopisaniya naibolee znamenitix zhivopiscev, vayatelej i zodchix*. [The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects]. Vol. 3. Moscow – Berlin, DirektMEDIA. [In Russian]
2. IVANYTSKA, L. (2016). Problemy dostupu do mystetskoi osvity zhinkov epokhy piznioho seredniovichchia ta rannioho novoho chasu. [Problems of the Artistic Education Availability for the Late Medieval and Early Modern Women]. [Online]. *Text and Image: Essential Problems in Art History*, 1, 52–59. Retrieved from <http://txim.history.knu.ua/index.php/TXIM/article/view/10>. [In Ukrainian]
3. IVANYTSKA, L. (2017). Siuzhet kartyny Yohanna Heorha Tsoffani yak demonstratsiya hendernykh stereotypiv v mystetstvi novoho chasu. [The Story of Johann Georg Zoffanie as a Demonstration of Gender Stereotypes in the Art of Modern Age]. [Online]. *Text and Image: Essential Problems in Art History*, 2, 39–48. Available from: <http://txim.history.knu.ua/index.php/TXIM/article/view/41>. [In Ukrainian]
4. NOXLIN, L. (2005). Pochemu ne bylo velikix xudozhnic? [Why Have There Been No Great Women Artists?]. In: L. Bredixina, K. Dipuell, eds., *Gender Theory and Art. Anthology: 1970-2000*. Moscow: Rosspen. Pp. 15–46. [In Russian]
5. POLLOCK, G. (2001). Sozercaya istoriyu iskusstva: videnie, poziciya, vlast' [Beholding Art History: Vision, Place, Power]. In: I.A. Zhrebkina, ed., *Vvedenie v gendernye issledovaniya. Chast' II: Xrestomatiya*. Kharkiv: XCH. Pp. 718–738.
6. HELLER, N. (1997). *Women Artists: An Illustrated History*. New York: Abbeville Press.
7. PARKER, R., POLLOCK, G. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: Newsweek Inc.
8. RAGG, L.M.R. (1907). *Properzia de' Rossi*. [Online]. In: L.M.R. Ragg. *The Women Artists of Bologna*. London: Methuen&Co. Pp. 167–189. Retrieved from <https://archive.org/details/cu31924020692624>.

Надійшла до редколегії 01.11.18

L. Ivanytska, PhD in History, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

LIFE PATH AND CREATIVITY OF PROPERZIA DE ROSSI IN THE CYCLE OF CONCEPTS "MEDIEVAL WOMAN", "ART", "SOCIETY"

The article raises questions about the role and place of women in medieval society and the artistic space. The possibilities for realizing the artistic potential of female artists and female sculptors are explored. The historiography of the outlined problem is analyzed. It is noted that the main obstacles to full creative self-realization of the female artists were numerous social stereotypes, limited access to professional artistic education and artistic practice, lack of social and economic independence, social discrimination and harassment in the process of becoming part of the androcentric professional elite.

An example of an analysis of the way of life and the creative work of the first famous sculpture woman of the Renaissance Properzia de Rossi era demonstrated the intolerance of the medieval society and the artistic community to the possibility of self-realization of the medieval female artist as a sculptor.

The main source for research is the monumental work of the Italian architect, theorist and first historian of art, Giorgio Vasari, "The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects". Properzia de Rossi is one of the four female artists whom Vasari is paying attention in his stories. The author of the article has shown that Vasari belted the biography of Propercia de Rossi, as he strengthened his contemptuous attitude to the mistress. Vasari used the life and work of de Rossi as an example of the fact that all women, albeit very talented and capable of creating interesting work, are not in a position to escape certain female character traits in their writings. Finally, Vasari recognizes the talent of Properzia de Rossi and states the lack of understanding and worthy support from the contemporary society.

At the end of the article, the author concludes on the urgent need for a critical analysis of the rather tendentious present-day presentation of the history of the arts and the need to revisit previously unobserved gender aspects in canonical Western-European art.

Key words: Properzia de Rossi, female sculptor, art, Bologna, medieval society.

УДК 94(38)

<https://doi.org/10.17721/1728-2640.2018.139.07>

К. Кумінова, студентка магістратури
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ОБРАЗИ АНАХАРСИСА ТА СКИЛА В АНТИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Акцентовано увагу на образах Анахарсиса та Скила в античній літературі V ст. до Р.Х. – III ст. після Р.Х. На основі аналізу згадок про цих персонажів у працях грецьких та римських авторів було з'ясовано, як змінювалося ставлення до постатей Анахарсиса та Скила в античному світі. Було розглянуто, які політичні та економічні особливості розвитку Давньої Греції та Риму сприяли формуванню й популярності образу "благородного варвара" в добу античності.

Вперше згадку про Анахарсиса і Скила ми знаходимо в "Історії" Геродота. Після цього про Скила античні джерела більше не згадують. Анахарсис же стає популярним літературним героєм доби античності. Зміна ставлення до постатей Анахарсиса припадає на IV ст. до Р.Х. Це були часи, коли грецькі поліси були ослаблені після затяжної Пелопоннеської війни (431-404 рр. до Р.Х.). Античні автори, втомлені від політичної ворожнечі між різними грецькими полісами та економічної розрухи, шукали новий ідеал, який був би далекий від усіх протиріч тогочасного суспільства. Анахарсис став одним із найяскравіших прикладів ідеалу "благородного варвара" і прославився в античному світі своєю природною мудрістю, любов'ю до знань та простотою в побуті. Скил же був одним із прикладів розбещеної багатством людини, яка живе заради власного задоволення. У часи Римської імперії образ "благородного варвара" не втратив своєї популярності. У II-III ст. після Р.Х. біографія Анахарсиса поповнюється новими сюжетами.

Автор дійшов висновку, що античні автори використовували образ мудрого скіфа Анахарсиса для підтвердження власної думки про те, що лише природне є правильним, будь-яка надмірність є шкідливою і необхідно повернутись до старих добрих традицій. Цей літературний образ був своєрідною реакцією античного світу на кризові явища у культурному, політичному та економічному житті тогочасного суспільства. У статті підтверджується думка дослідниці Ш. Шуберт щодо двох етапів формування образу Анахарсиса в античній літературі.

Ключові слова: Анахарсис, Скил, літературний образ, античні автори, благородний варвар, кризи в часи античності.

Анахарсис, скіфський філософ-еллінофіл, неодноразово згадується у творах античних авторів. Для давніх греків і римлян він став прикладом людини, що не була

зіпсована пороками цивілізації. Вислови, які, за легендою, належать скіфському філософу, зберегли у своїх працях Арістотель, Діодор Сицилійський та інші античні