

Цитування:

Гончарова О. М. Культурологічна методологія гендерного аналізу творів образотворчого мистецтва (на прикладі сюжету «Юдит і Олоферн» у європейському живописі). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 4. С. 9-19.

Goncharova O. (2021). Cultural studies methodology of gender analysis of works of fine art (on the example of the story "Judith and Holofernes" in European painting). *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 4, 9-19 [in Ukrainian].

Гончарова Олена Миколаївна,

доктор культурології, професор, професор кафедри івент менеджменту та індустрії дозвілля Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8649-9361>
Researcher ID F-6473-2015
Scopus 57217102458
o.m_goncharova@yahoo.com

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНА МЕТОДОЛОГІЯ ГЕНДЕРНОГО АНАЛІЗУ
ТВОРІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА (НА ПРИКЛАДІ СЮЖЕТУ
«ЮДИТ І ОЛОФЕРН» У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ)**

Мета дослідження. Виходячи із узагальненого об'єкта гендерних досліджень як взаємодії чоловіків і жінок у суспільстві, апробувати культурологічну методологію гендерного аналізу творів образотворчого мистецтва на прикладі сюжету «Юдит і Олоферн» у європейському живописі. **Методологія** складається з поєднання низки загальнотеоретичних: аналізу і синтезу – і спеціальних методів наукового дослідження: хронологічного, проблемно-хронологічного, історико-порівняльного, іконологічного, іконографічного методів, методу формально-стильового аналізу, методу семантичного аналізу візуального ряду, а також біографічного і ретроспективного методів. Враховувався принцип психоаналітичної інтерпретації мистецтва як форми сублимації підсвідомого. **Наукова новизна.** Проведене дослідження дозволяє отримати нове знання щодо специфіки гендерного аналізу в царині мистецтвознавства та застосування його культурологічної методології до аналізу творів образотворчого мистецтва. **Висновки.** Застосуванням описаної методології аналізу до картин на гендерно релевантний сюжет «Юдит і Олоферн», створених жінками-художницями і художниками-чоловіками, дозволив дійти висновків: 1) у кількісному відношенні картини, авторами яких є чоловіки, на порядок перевищує картини, написані жінками-художницями; 2) за виключенням двох картин авторства Артемизії Джентилескі, композиція яких детермінована не тільки прикладом аналогічної картини Караваджо, але й драматичними подіями в житті художниці, на картинах, написаних жінками, композиція будується за принципом пост фактум, що дозволяє уникнути зображення моменту відсікання голови Олоферна; 3) серед картин авторства художників-чоловіків виділяється кількісно значна група творів, в яких, починаючи з «Юдити» Джорджоне, відбувається еротизація образу головної героїні, об'єктивуючи таким чином еротичні фантазії і бажання чоловіків; 4) паралельно еротизації формується танатологічна об'єктивнація: «еротизована смерть» (R. W. Whalen.) та підсвідомий страх чоловіків перед «владною жінкою».

Ключові слова: культурологічна методологія гендерного аналізу, живопис, європейський живопис, «Юдит і Олоферн», Артемизія Джентилескі, Елізабетта Сірані, Феде Галіція, Вірджінія Веццо, еротизація образу, танатологічна об'єктивнація, гендерно релевантні сюжети.

Goncharova Olena, Doctor of Science in Cultural Studies, professor, professor of the Event Management and Leisure Industry Department, Kyiv National University of Culture and Arts

Cultural studies methodology of gender analysis of works of fine art (on the example of the story "Judith and Holofernes" in European painting)

The purpose of the Article. Based on the generalized object of gender research as the interaction of men and women in society, to test the cultural studies methodology of gender analysis of works of fine art on the example of the story "Judith and Holofernes" in European painting. **The methodology** consists of a combination of a number of general theoretical: analysis and synthesis – and special methods of scientific research: chronological, problem-chronological, historical-comparative, iconological, iconographic methods, method of formal-stylistic analysis, method of semantic analysis of visual series, and biographical and retrospective methods. The principle of psychoanalytic interpretation of art as a form of sublimation of the subconscious was taken into account. **Scientific novelty.** The study allows gaining new knowledge about the specifics of gender analysis in the field of art history and the application of its

cultural studies methodology to the analysis of works of fine art. **Conclusions.** Applying the described methodology of analysis to the paintings on the gender-relevant plot "Judith and Holofernes", created by women artists and male artists, allowed us to conclude: 1) in quantitative terms, paintings by men are an order of magnitude higher than paintings by women artists; 2) with the exception of two paintings by Artemisia Gentileschi, whose composition is determined not only by an example of a similar painting by Caravaggio but also by dramatic events in the artist's life, the composition is based on the post-factum principle, 3) among the paintings by male artists stands out a quantitatively significant group of works in which, starting with "Judith" by Giorgione, there is an eroticization of the image of the protagonist, thus objectifying the erotic fantasies and desires of men; 4) in parallel with eroticism, thanatological objectification is formed: "eroticized death" (R. W. Whalen) and men's subconscious fear of "women's power".

Keywords: cultural studies methodology of gender analysis, painting, European painting, "Judith and Holofernes", Artemisia Gentileschi, Elisabetta Sirani, Fede Galizia, Virginia Vezzo, eroticization of the image, thanatological objectification, gender-relevant plots.

Актуальність теми дослідження. Починаючи з останньої третини ХХ століття у низці наукових галузей під впливом феміністичних ідей сформувався потужний дискурс гендерних досліджень. Гендерні дослідження визначаються як дослідження, що спираються на феміністичну методологію або взагалі є новим етапом її розвитку [6, 38-47]. Водночас, відмінність між ними полягає у тому, що гендерні дослідження спрямовані на взаємодію чоловіків і жінок у суспільстві, «систему відносин, яка є основою стратифікації суспільства за ознакою статі» [6, 43], у той час як феміністичні мають своїм об'єктом лише жінку і здійснюються «з позицій жіночого досвіду» [6, 41].

В Україні ідеї гендерного аналізу застосовуються в психології (Л. Заграй), у політичному і політологічному контекстах, при дослідженнях системи державного управління (В. В. Черняхівська), економіки (Н. Куцмус), юриспруденції (Д. Я. Войтюк), тощо. У деяких науках сформувались цілі підгалузі, що використовують гендерний підхід, наприклад, гендерне літературознавство (О. Шаф та ін.).

Водночас, у царині вітчизняної культурології та мистецтвознавства методологія гендерних досліджень залишається недосконалою, а методологія гендерного аналізу артефактів візуальних мистецтв, зокрема образотворчого, взагалі не розробленою. При тому, що методологія такого аналізу у царині мистецтвознавства має свою специфіку і суттєво відрізняється від методології гендерного аналізу в інших науках.

Мета дослідження. Виходячи із узагальненого об'єкта гендерних досліджень як взаємодії чоловіків і жінок у суспільстві, апробувати культурологічну методологію гендерного аналізу творів образотворчого мистецтва на прикладі сюжету «Юдит і Олоферн» у європейському живописі.

Аналіз досліджень і публікацій. У зарубіжному мистецтвознавстві за період з останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. було проведено інтенсивні дослідження гендерного спрямування щодо історії образотворчого мистецтва. Здебільшого їхніми авторами були жінки, а самі дослідження спирались на феміністичну методологію, що означала погляд на проблему «очима жінки». Феміністична методологія, попри побоювання щодо її односторонності, виявилась високо продуктивною в царині аналізу візуального ряду, у т.ч. живопису.

Наприклад, проведений Гризельдою Поллок аналіз малюнку Ван Гога дозволив дійти важливого в методологічному плані висновку про те, що «існує фундаментальний зв'язок між сексуальною відмінністю та організацією візуального ряду» [10]. Щоправда, процедура самого аналізу ґрунтувалась на синтетичній методології, яка поєднувала фемінізм із ідеями марксизму і психоаналізу.

Інша представниця феміністичної парадигми Лінда Нохлін виходила з аксіоматичного припущення, що в образотворчому мистецтві немає видатних жінок-художниць, і пояснювала це обмеженням доступу жінок до мистецької освіти у тому ступені, який був звичним для чоловіків. Подібна дискримінація, як зауважувала Л. Нохлін, обмежувала перспективи професійного зростання жінок-художниць і не давала їм сформуватися як рівним чоловікам-художникам за майстерністю [23].

Проте, як справедливо звернула увагу Елізабет Кроппер, цитуючи Мері Гарард, жіноче мистецтво неминуче відрізняється від чоловічого, оскільки «статі підготовлені до неоднакових життєвих випробовувань у світі» [13, 263] (переклад з англійської мій. – О. Г.).

Сама ж М. Гарард, враховуючи власні дослідження і дослідження інших науковців,

дійшла висновку, що жінки ранньомодерного періоду італійської культури володіли культурними агенціями як художники [16, 7]. (Додамо, що цей висновок Гарард можна підтвердити, звернувшись до прикладу Елізабетти Сірані).

Ліана де Джироламі Чейні, провівши порівняльний аналіз картин, авторами яких були чоловіки і жінки, засвідчила, що у картинах чоловіків і жінок-художників тієї самої епохи: 1) немає відмінностей між жіночим і чоловічим творчим розумом; 2) у жіночих картинах є різні теми, які не зустрічаються в картинах чоловіків, з точки зору материнства, абортів та аспектів пубертатної трансформації [14, 1].

Деякими науковцями висловлювались оцінки, що були явно перебільшеними під впливом феміністичного підходу. Так, у дисертації італійської мистецтвознавиці Рози Лени Робінсон «Чудові жінки: Софонісба Ангвіссоло, Лавінія Фонтана та Артемізія Джентілескі. Критичний аналіз автопортретів жінок-художниць епохи Ренесансу та Бароко», стверджується, що жіночий ідеал, характерний для періодів Ренесансу та Бароко, частково є прямим відображенням ідеалу, виробленого в практиці живопису автопортрету гарними жінками, першими видатними художницями цих періодів [25, 17].

Із таким висновком Робінсон важко погодитись через те, що у зазначений історичний період мав місце високий ступінь гендерної асиметрії у представниці жінок у професії художника.

В українському мистецтвознавстві можна назвати лише поодинокі дослідження гендерного спрямування.

Так, у статті Л. Іваницької «Життєвий шлях та творчість Проперції де Россі в круговерті понять «середньовічна жінка», «мистецтво», «суспільство» зазначається, «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» [7, 36]. Не можна не погодитись з її ж висновком про те, що «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» [7, 36].

В іншій своїй статті Іваницька аналізувала гендерні стереотипи на прикладі картини

Йоганна Георга Цоффані [8]. Однак, попри назву статті, не сюжет картини був головним у вербалізованій нею експлікації, а символічна семантика композиції в цілому та в її окремих елементах. Утім, погоджуємося із загальним висновком авторки про те, що «Живописні полотна, як джерела інформації важливі не тільки фіксованими зоровими образами, що вони їх зберігають, а й закодованою у них інформацією» [8, 45].

Як зауважує О. Гончарова у статті «Філософія жіночого мистецтва Проперції де Россі у ранньомодерній Болоньї», «більш успішною у професії мисткині може стати черниця у монастирі, або донька художника у майстерні батька. Вдома жінці дозволяли брати уроки малювання і живопису, займатися різьбленням, але коли це ставало її професією, вона потребувала маркетингу свого мистецтва, шукала замовників серед нобілітету, долаючи їхній скептицизм. Твори італійської скульпторки Проперції де Россі уособлюють філософію її жіночого мистецтва, пов'язаного з релігійною тематикою. Соціальний статус Проперції де Россі, скульпторки, художниці, мініатюристики та граверки підвищується і наближається до соціального статусу гуманістичної інтелігенції, ніж до статусу ремісниця» [4, 53].

Спроба семантичного аналізу картин Артемізії Джентілескі, типізованих за сюжетом, була здійснена О. Гончаровою в іншій статті. Аналіз «лінійок» творів Артемізії Джентілескі, що розглядались як візуальні самооб'єктивації художниці, дозволив на основі зміни композиційної і колористичної семантики деяких повторюваних сюжетів дійти висновків про характер особистісної еволюції художниці [5].

Втім, ці поодинокі дослідження не є достатніми для наближення вітчизняної культурології та мистецтвознавства до світового рівня розробки гендерної історії мистецтв. У тому числі через нерозробленість методологічних засад аналізу «організації візуального поля» творів живопису.

Виклад основного матеріалу. Сюжет Юдити і Олоферна, запозичений з другоканонічної «Книги Юдити», що входить до Старого заповіту, протягом кількох століть був одним з найпопулярніших в європейському образотворчому мистецтві. Скульптура Донателло «Юдит і Олоферн» (1457–1464) і диптих Сандро Боттічеллі «Повернення Юдити у Ветлуї» (1470–1472, Уффіці, Флоренція, авторський варіант у Художньому музеї Цинцинатті, США) та

«Виявлення ассирійцями обезголовленого тіла Олоферна» (1470–1472, Уффіці, Флоренція), а також його «Юдит виходить з намету із головою Олоферна» (1490–1497 р., Рейксмузеум, Амстердам) – найбільш ранні роботи італійського ренесансного мистецтва, створені на даний сюжет.

Суворий пафос скульптури Донателло і наратив візуальної трилогії Боттічеллі символізували історичну епоху боротьби демократії Флорентійської республіки проти спроб узурпації влади тогочасним олігархатом, який уособлював банкірський дім Медичі.

Поразка флорентійської комуні у перший третині наступного XVI ст. і перетворення республіки на спадкову монархію Медичі анігілювало соціальний контекст сюжету. Вже протягом решти століття він набуває приватного, інтимного звучання. Як-от «Юдит» Джорджіо Вазарі (1554 р. Художній музей Сент-Луїса, США), в якій, порівняно з картинами Боттічеллі, різко зменшується кількість дієвих осіб, присутність яких в картинах Боттічеллі надавала сюжету саме соціальне значення. Тепер це виглядало не як героїчний вчинок заради порятунку свого народу, а як приватна справа двох осіб: чоловіка і жінки.

У XV ст. в мистецтві Італії про себе голосно заявляють художниці. Серед них – Феде Галіція (1578–1630). Феде була донькою ломбардського художника Нунціо Галіція, в якого і навчилася живопису. Вона дуже рано досягла значних успіхів, тому вже у 12-річному віці удостоїлась згадування в книзі Паоло Ломатцо, який написав, що вона «dandosi all'imitation de i piu eccellenti dell'arte nostra» («віддає себе імітації найвидатнішого нашого мистецтва») [19, 163] (переклад з італійської мій. – О.Г.).

Феде працювала як в техніці мініатюри, так і в станковому живописі, писала композиції на релігійні сюжети, портрети і натюрморти. Популярність її була настільки високою, що Феде отримала кілька замовлень на створення вівтарів і розписів декількох храмів Мілана.

Феде Галіція було написано три версії «Юдити із головою Олоферна»: 1596 р. – знаходиться у приватній збірці у Мілані; 1601 р. – в Галереї Боргезе, Рим, інв. номер 165 [30]; 1610 р. – в художньому музеї Джона і Мейбл Рінглінів (John and Mable Ringling Museum of Art) у Сарасоті, Флоріда, США, інв. номер SN684 [31]. Композиції усіх трьох версій є незмінними, змінювався лише колорит картини. Невеличкі, але суттєві зміни було

внесено також у моделюванні обличчя Юдити, яке з кожним повторенням набувало відстороненої суворості. Найбільш драматичне враження справляє варіант, що знаходиться у музеї Рінглінів (Рис. 1).



*Рис. 1. Феде Галіція (1578–1630).
Юдит з головою Олоферна. 1596 р.
Олія, полотно, 120,7×94 см. Інв. ном. SN684.
Художній музей Джона і Мейбл Рінглін,
державний музей Флоріди, Сарасота, США [31].*

Юдит зображено в момент одразу після вбивства: у лівій руці вона тримає відтіту голову Олоферна, при цьому корпусом розгорнута у протилежний бік, демонструючи певну огиду до голови, з якої стікає кров у таз, завбачливо підставлений її служницею. (Вважається, що в образі головної героїні художниця зобразила себе).

Інакше трактує образ Юдити молодша сучасниця Феде – Артемізія Джентілескі (1593–1652/3). Артемізією було написано шість картин [15, 157] на цей сюжет. Це: «Юдит обезголовлює Олоферна» (1613) у неаполітанському Каподімонте [33], «Юдит та її служниця» (1613–1614), що знаходиться у флорентійському Палаццо Пітті, «Юдит обезголовлює Олоферна» (1620) у флорентійському Уффіці, Італії, інв. номер 1567 [32], «Юдит та її служниця з головою Олоферна» (1625) у Детройтському інституті мистецтв, Детройт, США, інв. номер 52.253 [29], «Юдит та її служниця з головою Олоферна» (1645) у Музеї досліджень світу (колишній Музей де ла Кастр) у Каннах, Франція і «Юдит та її служниця Абра з

головою Олоферна» (1650) – Каподімонте, Мілан, Італія.

Дві з них – 1613 р. і 1620 р. – змальовують сам процес відсічення голови Олоферна, чотири інші – момент одразу після цієї кривавої події.

Варіант – коли закарбовано момент відсікання голови Олоферна, – в живописі зустрічається рідко. Предтечею картин Джентілескі можна вважати картину Караваджо з однойменною назвою і схожим композиційним рішенням (1598–1599 рр., Національна галерея стародавнього мистецтва у Римі) [17, 265-266]. Безперечно з цим шедевром Караваджо, який ще під час дитинства Артемізії відвідував її батька, вона була знайома.

У 2014 році у французькій Тулузі було виявлено нову версію картини Караваджо на цю тему [2]. Картина має назву «Юдит. Відсічення голови Олоферна». В обох варіантах представлено момент відсікання голови Олоферна жінкою. Лише у тому варіанті, що зберігається у Римі, ця зовсім юна жінка, майже дівчина, яка вдягнута у білу (колір непорочності) із червоним сукню, відсікає голову на максимально можливій у такій ситуації відстані від чоловіка на ліжку, а у тулузькому – на нас суворо дивиться значно старша жінка одягнута у чорне – траурне – вбрання, яка майже закінчила процес усікновення.

Нічого траурного немає у згаданих картинах Джентілескі. Слід врахувати, що увага художниці до цього сюжету мотивувалась й причинами особистого характеру: у віці 17 років (6 травня 1611 р.) Артемізію було зґвалтовано колегою батька, художником Агостіно Тассі [12, 432-445]. Як зазначає італійський історик мистецтв К. Бронзіні, служниця Тузія Медалья, яка жила з родиною Джентілескі, була в суді над гвалтівником під присягою, коли повідомила, що батько Ораціо вважав за краще, щоб Артемісія стала монахиною, а не вийшла заміж...» [11, 418].

Семантика обох картин свідчить, на нашу думку, про «позбавлення» психотравми через її візуальну об'єктивацію [5, 13]. Композиційно обидві картини є майже ідентичними, але мають різне колористичне рішення. У картині «Юдит обезголовлює Олоферна» бл. 1613 року у музеї Каподімонте (картина написана шойно після процесу або ще під час процесу над гвалтівником Тассі) Юдит рішуче і навіть спокійно відрізає мечем голову Олоферна, тримати якого їй допомагає

служниця, чия червона сукня створює тривожний контраст із синьою сукнею своєї господині (Рис. 2). Кров із шиї Олоферна стікає на біле простирadlo ліжка, на якому смерть застала сплячого чоловіка [5, 13-14]. Р. Л. Робінсон звертає увагу на недосвідченість художниці, яка виявляється навіть у елементах наративу, помітних у жанровій сцені. Композиція виявляє значну фізичну недосвідченість жінки у поводженні зі зброєю [25, 151].



**Рис. 2. Артемізія Джентілескі (1593–1652/53).
Юдит відсікає голову Олоферну.
Бл.1613. Олія, полотно, 158,8x 25,5 см.
Музей Реал Боско Каподімонте,
Неаполь, Італія [33].**

Другий варіант картини із збереженням тієї ж композиції, але з трохи зміненим моделюванням образу головної героїні, іншим колористичним рішенням і значно більш «кривавим» натуралізмом, було написано 1620 р. (Уффіці, Флоренція). Колорит на відміну від, умовно кажучи, трагічного (сукня героїні насиченого синього кольору, червона сукня служниці, коричневий фон) першої картини змінюється на яскравий і майже святковий: золотисте плаття Юдити, світлого оливкового кольору сукня служниці, білі подушки і простирadла, яскраво червона ковдра, що нею прикритий Олоферн, кров якого вже не просто стікає по простирadлах, а пружним струменем б'є у різні боки.

Це – апофеоз помсти, тому це радість і майже свято. (Що підводить до думки, що й через вісім років жага помсти у художниці не

згасла). Святковий характер події підкреслює золотий браслет на руці Юдити, обличчя якої на відміну від першої картини, набуває більш зосередженого виразу разом із подібністю до обличчя самої художниці. Юдит навіть якимось діловито виконує свою справу: крім зосередженості на її обличчі немає ані страху, ані огиди – це просто відрізання голови ворога народного і особистого [5, 14].

Композиції сюжету, коли дійство щойно відбулось, також представлено в творчості Артемізії Джентілескі: перший варіант було написано майже одразу після процесу, але після «кривавого» варіанту 1612 року. Це картина «Юдит та її служниця» (1613–1614), що знаходиться у флорентійському Палаццо Пітті.

Ця картина Артемізії може вважатись ремейком композиції двох картин її батька Ораціо Джентілескі: «Юдит та її служниця» (1608–1609) (Національна галерея в Осло, Норвегія) і «Юдит та її служниця з головою Олоферна» (1612 р., приватна колекція). Від першої запозичено фігуру і положення в просторі служниці, з другої – фігуру і положення Юдити, піднятий меч у руці якої, на відміну від опущеного в першому варіанті, символізує перемогу. (Ще одна картина Ораціо Джентілескі на цей сюжет: «Юдит та її служниця з головою Олоферна» (1610–1612 р. Водсворт Атенеум, Гартфорд, США) – має інше композиційне рішення).

Відмінну композицію мають і три інші картини Артемізії: «Юдит та її служниця з головою Олоферна» (1625) – Детройтський інститут мистецтв, потім 1645 року «Юдит та її служниця з головою Олоферна» – у Каннах, у 1650 р. – «Юдит та її служниця Абра з головою Олоферна» – Каподімонте, Неаполь. Усі три є майже повторенням одна одної. Усі три картини виконані в класичному караваджійському стилі: контраст світла, що надає свіча (на відміну від цих трьох на картині 1613 року джерело світла знаходиться поза картиною), і тіней якнайкраще передають тривогу жінок, котрим необхідно встигнути врятуватись і винести доказ знищення ворога: відтяти голову Олоферна.

Однак, таке повторення до 1650 року – за кілька років художниці не стане – засвідчує, що тема помсти не покидає Артемізію, хоча, зважаючи на відсутність відтворення «кривавої» варіації сюжету, схоже, поступово позбавляється своєї гостроти.

Зовсім по-іншому вирішено цей сюжет Елізабеттою Сірані (1638–1665). Елізабетта була старшою донькою болонського

художника Джованні Андреа Сірані, який був учнем Гвідо Рені – найвідомішого представника болонської школи живопису. Незважаючи на те, що Елізабетта Сірані прожила дуже мало, вона померла у 27 років від прободної виразки [24, 283–287], Елізабетта залишила по собі чималий художній спадок: близько 200 картин і малюнків, які нині знаходяться у різних музеях Європи і США, а також у приватних колекціях [17, 274]. Як зауважує австралійський історик мистецтв Аделіна Модесті, цьому сприяла неймовірна працездатність художниці, в середньому вона створювала понад 20 картин на рік. Елізабетта вела записи всіх своїх картин: від картин до малюнків та гравюр. Вона записала імена всіх своїх замовників і дала детальний опис кожної роботи. Ці записи дозволяють точно атрибутувати роботу, встановити дату розпису, а також визначити кількість картин, що вражає продуктивністю її роботи [21, 87].

Описуючи талант і майстерність Сірані, італійський історик мистецтв К. Ч. Мальвазія у «*Felsina pittrice, vité de pittori bolognesi*» (1678 р.) складає повний перелік її картин, малюнків та гравюр у 1655–1665 роках [20, 467–476] та зазначає: 'Ma ancorché in si pochi anni ch'ella visse, e che cominciò a dipingere solamete, per cosi dire, tante qui si vedano esser l'opre da lei regisirate, che più in un intero, e ben lungo corso di vita non n' auria fatto qual siasi altro Pittore...' ««Але хоча вона прожила ті кілька років і почала писати, так би мовити, вона написала більше творів, ніж за цілий і дуже довгий життєвий проміжок життя зроблено будь-яким іншим Художником...» (мій переклад. – О.Г.) [20, 476].

Сірані мала особливу здібність до історичного живопису з жінками як головними дійовими особами, і багато з цих творів у неї замовляли багаті купці Болоньї, такі як банкір Андреа Катталані – картину «Юдит з головою Олоферна», підписана, 1658 р., нині знаходиться у Стемфорді, Галереї Бурглі Хауз (Burghley House Gallery), Великобританії [22, 817].

Елізабеттою Сірані написано дві картини на тему Юдити. Одна знаходиться в художньому музеї Волтерса у Балтиморі, Меріленд (США) [37]. Ця картина «Юдит з головою Олоферна» (інв. ном. 37.253) вирішена у руслі традиційної композиції: Юдит тримає в обох руках щойно відтяти голову Олоферна. При цьому вона відвернулася у бік і, хоча її обличчя виглядає абсолютно спокійним, мова її тіла свідчить про

огиду до здобутого трофею. Композиційне і навіть колористичне рішення повторює аналогічну картину Гвідо Рені (знаходиться у приватній колекції), послідовником якого вважається Елізабетта Сірані. Більше того, можна відзначити, що картина Елізабетти Сірані, яку подеколи відносять до авторства її батька, є дзеркальним повтором картини Гвідо Рені.

Значно цікавішою є композиційне рішення другої картини Елізабетти Сірані «Юдит з головою Олоферна» (1658), Стемфорд, Галерея Бурглі Хауз (Burghley House Gallery), Великобританія [28]. На ній представлено момент повернення Юдити до рідного міста і пред'явлення голови Олоферна його мешканцям. Люди, зібравшись на площі, оточили поміст, стоячи на якому Юдит дістає з мішка страшний трофей. Дія відбувається вночі при світлі факелів, зірок і молодого півмісяця, який на Близькому Сході вважається символом удачі й успіху у справах (Рис. 3).



**Рис. 3. Елізабетта Сірані (1638–1665).
Юдит з головою Олоферна. 1658.
Підписано l.r.: ELISABTa.. SIRANI. F. 1658.
Олія, полотно, 236,5 x 183 см. Інв. ном. PIC304.
Галерея Бурглі Хауз, Стемфорд,
Великобританія [28].**

Дві картини на тему Юдити і Олоферна належать італійській художниці Вірджинії да Веццо (1601–1638).

Вірджинія відвідувала школу малювання життя, яку французький художник Симон Вуе відкрив у 1621 р. поблизу Страда-Ферратіна,

де проживала родина да Веццо, як це підтверджено документами парафії Сан'Андреа делле Фратте. Її безсумнівні мистецькі здібності, а також її особлива краса спонукали Вуе полюбити її, і він одружився з нею в 1626 р. в церкві Сан-Лоренцо в Лучіні. На той час Вірджинія була відомим живописцем, настільки, що була призначена академіком римської Академії Св. Луки, ймовірно, ще в 1624 році [18, 64]. Зважаючи на її стать і вік, це було надзвичайною подією. Наступного року після весілля Вірджинія переїхала до Парижу.



**Рис. 4. Вірджинія да Вецці (1600–1638).
Юдит. Бл. 1624-1626 рр.
Олія, полотно, 97,8x74,5 x 2,4 см.
Інв. 09.1.1.P.
Музей мистецтв, Нант, Франція [34].
Domaine public, libellé © Crédit photographique:
Cécile Clos/Musée d'arts de Nantes.**

Ще до одруження Вірджинією да Веццо було написано «Юдит з головою Олоферна» (1624–1626, Музей вишуканих мистецтв у Нанті, Франції, інв. ном. 09.1.1.P) [34]. Приблизно у той же час, тобто до одруження, що є важливим, було написано ще одну «Юдит з головою Олоферна» (1620–1625, знаходиться у Старій пінакотеці Мюнхена, Німеччині). Цю картину намагались приписувати її чоловікові Симону Вуе. (Так, у Старій пінакотеці, згідно з атрибуцією, картина написана Симоном Вуе (1590–1649), інв. ном. 2279) [27]. Проте достатньо порівняти її композицію та обличчя моделі з «Юдитою» з музею у Нанті (Рис. 4), авторство Вірджинії щодо якої підтверджено Клодом Мелланом, який на гравюрі, зроблений з цієї картини у 1626 році, вигравірував

«Virginia de Vezzo pinx.» (Британський музей, Лондон, Великобританія, інв. ном. 1951.0407.108) [35], аби утвердитись у переконанні, що автором і другої картини була да Веццо. А порівняння з гравірувальним портретом Вірджинії, створеним Клодом Мелланом того ж 1626 року безпосередньо перед її від'їздом з Риму до Парижу [18, 64], (знаходиться у Національній галереї у Вашингтоні, США, інв. ном. 1991.164.8) [36], дозволяє побачити схожість Вірджинії із обома її Юдитами.

Композиційне рішення обох картин Вірджинії да Веццо однакове: Юдит спокійно сидить, прямо дивлячись на глядача і поклавши ліву руку з мечем на відтятую голову Олоферна.

Як зауважує італійська історик мистецтв Консуело Лоллобриджиди, союз між Вірджинією да Веццо та Симоном Вуе був не просто партнерством любові та сім'єю; у них було справжнє життя та прояв ідеальної сублімації в мистецтві. І також з цієї причини все ще проблематично відрізнити роботи Вірджинії від тих, що сумнівно приписуються Симону. Вірджинія починала як учениця, потім продовжувала як дружина, відтак вона не була позбавлена від його впливу, отже вуеттизм її творів, очевидно, слідує синтаксичному шляху чоловіка-вчителя ще з римського періоду... Під час перебування в Парижі мистецтво і талант Вірджинії були оцінені при дворі, що було особливо помічено королевою Марією Медічі та кардиналом Рішельє [18, 67].

У червні 2006 року картину Вірджинії да Веццо «Юдит з головою Олоферна» було продано на аукціоні Christie's за 64480 євро [1]. Нині картина перебуває у колекції Музею вишуканих мистецтв у Нанті, Франції.

Зовсім інша справа з написаними чоловіками картинами на тему Юдити і Олоферна, кількість яких на порядок перевищує написане жінками. При чому актуальність цієї теми у творчості чоловіків-художників ніколи не зникала, сюжет постійно циркулював і візуально відтворювався, незалежно від часу і стилю: Джорджоне, Вазарі, Тинторетто, Мікеланджело, Кристофано Аллорі, Тиціан, Веронезе, Рембрандт, Рубенс, Клімт, Штук та ін.

Символізацію жіночого начала як «еротизованої смерті» [26, 81] було розпочато «Юдитою» (бл. 1504 р.) Джорджоне (Ермітаж, Санкт-Петербург). Художник зобразив Юдит у момент її триумфу: вона, оголеною майже до стегна, ногою попирає голову Олоферна. (Така

контраверсійність образу Юдит нині неодмінно викликає аналогію з фрейдистською дихотомією «Ерос – Танатос»).

Після Джорджоне еротизацію Юдити продовжили Паоло Веронезе, який в одній зі своїх картин на цю тему оголив груди героїні, і Бальоні в «Юдиті» (1608).

Набагато радикальніше взялися за оголення Юдити фламандські художники: часткове – чотири картини Яна Массейса, у т.ч. «Юдит з головою Олоферна» 1540 року, що знаходиться у Луврі, і повне – Ян ван Хемессен «Юдит з головою Олоферна» (1540 р., Художній інститут Чикаго, США).

У подальшому оголення героїні стало загальним місцем численних «Юдит», створених художниками: Пітера Пауля Рубенса «Юдит з головою Олоферна» (1616 р., Музей герцога Ульріха Брауншвейгського, Брауншвейг, Німеччина), Франческо дель Каїро «Юдит з головою Олоферна» (1633–1637 рр., Художній музей Джона і Мейбл Рінглінів (John and Mable Ringling Museum of Art), Сарасота, Флоріда, США), Джованні Пеллегріні «Юдит з головою Олоферна» (після 1737 р., Художній музей Смоленська, РФ), Густава Клімта – «Юдит I» (1901 р., галерея Бельведер, Відень, Австрія; авторський варіант в художній галереї Острави, Чеська республіка) і «Юдит II» (1909 р., Музей сучасного мистецтва у Венеції, Італія). Допоки Франц Штук повністю «не роздягнув» її у трьох своїх картинах «Юдит і Олоферн» (усі 1927 р., Мюнхен, Німеччина).

Щоправда, були й виключення. Наприклад, Лукас Кранах старший, який на цю тему написав з десяток картин, серед яких парна композиція «Юдит на бенкеті у таборі Олоферна» і «Юдит обезголовлює Олоферна» (обидві 1531 р.). Художник, який мав чимало картин із зображенням оголеної жіночої натури, у втіленні цього сюжету дотримувався біблійної легенди щодо побачення Юдит з Олоферном, адже у «Книзі Юдити» прямо сказано про Олоферна: «Він не вчинив зі мною гріха мені на ганьбу та на сором» [9].

Отже, еротизація образу Юдити в живописі протягом століть створювалась саме художниками-чоловіками, які у такий спосіб об'єктивували свої сексуальні бажання і фантазії. Прочитання вчинку Юдити як громадянського та національного подвигу відходить у таких картинах на другий план або зникає зовсім. Фабула зводиться до зваблення і вбивства, що навіть суперечить самій біблійній історії, незважаючи на її оцінку з точки зору відповідності історичному контексту.

Наукова новизна. Отже, проведене дослідження дозволяє отримати нове знання щодо специфіки гендерного аналізу в царині культурології та мистецтвознавства, застосування його культурологічної методології щодо гендерно релевантних сюжетів образотворчого мистецтва та експлікувати об'єктивації у візуальних образах гендерно чутливих творів підсвідомого їхніх творців. Гендерний аналіз візуальних образів у живописі не тільки надає інформацію щодо гендерних стереотипів соціуму певної історичної доби, але й дає вихід на «авторську особистість» художника або художниці.

Висновки. Застосування описаної культурологічної методології при аналізі картин на гендерно релевантний сюжет «Юдит і Олоферн», створених жінками-художницями і чоловіками-художниками дозволив дійти висновків: 1) у кількісному відношенні картини, авторами яких є чоловіки, на порядок перевищують картини, написані жінками-художницями; 2) за виключенням двох картин Артемізії Джентілескі, художниці уникали зображувати момент відсікання голови, віддаючи композиції *post factum*. Картини А. Джентілескі із зображенням процесу вбивства детерміновані не лише впливом картини Караваджо, але й драматичними подіями в житті художниці: її згвалтуванням; 3) серед картин художників-чоловіків виділяється значна у кількісному відношенні група картин, в яких, починаючи з «Юдити» Джорджоне, еротизується головна героїня і таким чином об'єктивуються еротичні фантазії і бажання чоловіків; 4) паралельно еротизації формується танатологічна об'єктивація чоловіків-художників: «еротизована смерть» та підсвідомий страх перед «владою жінки».

Література

1. Аукціонний будинок Christie's. Lot 83. Режим доступу: <https://www.christies.com/lot/lot-4729864> (28.09.2021).
2. Во Франції обнаружена новая версия картины Караваджо «Юдифь. Усекновение Олоферна». Режим доступу: <https://stuki-druki.com/facts1/Vo-Francii-obnaruzhena-novaya-versiya-kartini-Caravaggio-Judith-Useknovenie-Holofernes-FOTO.php> (01.09.2021).
3. Гербут Н. Теоретико-методологічні засади гендерних досліджень. Наукові записки ІПЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України. 2012. Вип. 1 (57). С. 344–361.
4. Гончарова О. М. Філософія жіночого мистецтва Проперції де Россі у ранньомодерній Болоньї. Філософія подієвої культури: історія та сучасність: зб. мат. Всеукр. наук.-практ. конф. Київ: КНУКіМ, 2021. С. 49–54. Режим доступу: [http://knukim.edu.ua/wp-](http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/02/Zbirnyk_Filosofiya-podiyevoyi-kultury-2021.pdf)

[content/uploads/2021/02/Zbirnyk_Filosofiya-podiyevoyi-kultury-2021.pdf](http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/02/Zbirnyk_Filosofiya-podiyevoyi-kultury-2021.pdf) (26.03.2021).

5. Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва Артемізії Джентілескі у ранньомодерний період італійської культури. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне : РДГУ, 2020. Вип. 35. С. 11–19. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.355>
6. Заграй Л. Теорії гендеру: гендерні дослідження у психології: навчальний посібник. Івано-Франківськ, 2019. 264 с.
7. Іваницька Л. В. Життєвий шлях та творчість Проперції де Россі в круговерті понять «середньовічна жінка», «мистецтво», «суспільство». Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія Історія. 4 (139), 2018. С. 35–41.
8. Іваницька Л. Сюжет картини Йоганна Георга Цоффані як демонстрація гендерних стереотипів в мистецтві нового часу. Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва. 2017. №2. С. 39–48.
9. Книга Юдити. Святе Письмо; пер. І. Хоменка. Режим доступу: <https://bibliya.in.ua/index.php/site/knyha?k=jdt#r13> (02.09.2021).
10. Поллок Г. Созерцаю историю искусства: видение, позиция и власть. Введение в гендерные исследования: хрестоматия. ХЦГИ. СПб.: Алетейя, 2001. С. 718–737.
11. Barker Sheila. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018. Vol. 3. pp. 405–435.
12. Cavazzini Patricia. Documents Relating to the Trial of Agostino Tassi. Orazio and Artemisia Gentileschi. Ed. J.P. O'Neill. New York: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2001. pp. 432–444.
13. Cropper, Elizabeth. Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Women Painter. Orazio and Artemisia Gentileschi. Ed. J.P. O'Neill. New York: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2001. pp. 262–281.
14. Girolami Cheney L. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy*. University of Massachusetts Lowell, 2011. pp. 1–21.
15. Fortune, Jane. *Invisible Women: Forgotten Artists of Florence* (2. ed.). Florence: The Florentine Press, 2010. 228 p.
16. Garrard, Mary D. Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art. Princeton, Princeton Univ. Press, 1989. 664 p.
17. Goncharova O. Women artists of the Renaissance and Baroque period in Italy: Cultural studies discourse. Integration of traditional and innovation processes of development of modern science : collective monograph. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2020. pp. 230–280. Retrieved from: DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-021-6-13> URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/86> (accessed 03.09.2021).
18. Lollobrigida Consuelo. Virginia da Vezzo: Un inedito e qualche riflessione. *Diana*. Vol. 2. 2011. pp. 64–69.

19. Lomazzo, Gio. Paolo. Idea del tempio della pittura. Milano, 1590. 168 p. Retrieved from: https://archive.org/details/bub_gb_YC59KugXgdQC/page/n3/mode/2up (accessed 12.09.2021).

20. Malvasia Carlo Cesare. Di Gio. Andrea Sirani e di Elisabetta sua figliuola. Felsina pittrice, vité de pittori bolognesi, 2 vols. Bologna, 1678. Vol. II. pp. 453–487. Digital Edition: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t7z-m0193h&view=1up&seq=463> (accessed 10.10.2021).

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

22. Modesti Adelina. Sirani Elisabetta. *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2018. Vol. 92. pp. 816–819. Retrieved from: https://www.treccani.it/enciclopedia/elisabetta-sirani_%28Dizionario-Biografico%29/ (accessed 05.09.2021).

23. Nochlin, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January 1971. pp. 22–39.

24. Ragg Laura Marie Roberts. *The Women Artists of Bologna*. London: Methuen&Co, 1907. 320 p. Retrieved from: <https://archive.org/details/cu31924020692624> (accessed 12.12.2020).

25. Robinson, Rosa Lena Reed. *Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentileschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Female Artists*. Studio Art Centers International Florence, Italy, 2017. 244 p.

26. Whalen, Robert Weldon. *Sacred Spring God and the Birth of Modernism in Fin de Sicle Vienna*. Grand Rapids, MI and Cambridge, U.K.: Wm. B. Eerdmans Publishing Co, 2007. 349 p.

27. Alte Pinakothek München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Germany. Retrieved from: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/jWLPZea4KY/simon-vouet/judith-mit-dem-haupt-des-holofernes> (accessed 06.09.2021).

28. Burghley House Gallery, Stamford, UK. Retrieved from: <https://collections.burghley.co.uk/collection/elisabetta-sirani/> (accessed 20.10.2021).

29. Detroit Institute of Arts, Michigan, USA. Retrieved from: <https://www.dia.org/art/collection/object/judith-and-her-maidservant-head-holofernes-45746> (accessed 17.10.2021).

30. Galleria Borghese, Roma, Italia. Retrieved from: <https://galleriaborghese.beniculturali.it/en/opere/judith-with-the-head-of-holofernes-2/> (accessed 15.10.2021).

31. John and Mable Ringling Museum of Art, State museum of Florida, Sarasota, USA. Retrieved from: <https://emuseum.ringling.org/emuseum/objects/24553/judith-with-the-head-of-holofernes?ctx=1cf2e39b-d33e-4d6e-9d66-a0a26780af50&idx=0> (accessed 13.10.2021).

32. Le Gallerie degli Uffizi, Roma, Italia. Retrieved from: <https://www.uffizi.it/en/artworks/judith-beheading-holofernes> (accessed 16.10.2021).

33. Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli, Italia. Retrieved from: <https://capodimonte.cultura.gov.it/litalia-chiamo-capodimonte-oggi-racconta-giuditta-decapita-oloferne-di-artemisia-gentileschi/> (accessed 16.10.2021).

34. Musée d'Arts, de Nantes, France. Retrieved from: <https://museedartsdenantes.nantesmetropole.fr/en/home/au-cur-du-musee/les-collections/toutes-les-collections.html> (accessed 03.09.2021).

35. The British Museum, London, Great Britain. Retrieved from: https://www.britishmuseum.org/collect/object/P_1951-0407-108 (accessed 04.09.2021).

36. The National Gallery of Art, Washington, USA. Retrieved from: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.73730.html> (accessed 05.09.2021).

37. The Walters Art Museum's, Baltimore, USA. Retrieved from: <https://art.thewalters.org/detail/9874/> (accessed 08.10.2021).

References

1. Auction house Christie's. Lot 83. URL: <https://www.christies.com/lot/lot-4729864> (28.09.2021). [in Ukrainian]

2. A new version of Caravaggio's painting "Judith. Beheading of Holofernes". URL: <https://stuki-druki.com/facts1/Vo-Franci-obnaruzhena-novaya-versiya-kartini-Caravaggio-Judith-Useknovenie-Holofernes-FOTO.php> (01.09.2021). [in Russian]

3. Herbut N. (2012). Theoretical and methodological principles of gender research. *Naukovi zapysky IPIEND im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy*. Is. 1 (57). 344–361. [in Ukrainian]

4. Goncharova O. M. (2021). The philosophy of women's art of the Properti de Rossi in early modern Bologna. *Philosophy of event culture: history and modernity: coll. of mat. All-Ukrainian Scientific and Practical Conference*. Kyiv: KNUKiM. 49–54. URL: http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/02/Zbirnyk_Filosofiya-podiyevoyi-kultury-2021.pdf (26.03.2021). [in Ukrainian]

5. Goncharova O. M. (2020). The phenomenon of women's art by Artemizii Gentileschi in the early modern period of Italian culture. *Ukrainian culture: past, present, ways of development shliakhy rozvytku*. Rivne: RDHU. Issue 35. P. 11–19 [in Ukrainian].

6. Zahrai L. (2019). *Gender theories: gender research in psychology: a textbook*. Ivano-Frankivsk. 264. [in Ukrainian]

7. Ivanytska L. V. (2018). The way of life and work of Propertsii de Rossi in vortex of concepts "medieval woman", "art", "society". *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Seriya Istorii*. 4 (139). 35–41. [in Ukrainian]

8. Ivanytska L. (2017). The plot of Yohanna Heorha Tsoffani's painting as a demonstration of gender stereotypes in modern art. *Text and image: current problems of art history*. №2, 39–48. [in Ukrainian]

9. *The Book of Judith.. Scripture*. (I. Khomenka, Trans.). URL: <https://bibliya.in.ua/index.php/site/knyha?k=jdt#r13> (02.09.2021). [in Ukrainian]

10. Pollok G. (2001). *Contemplating Art History: Vision, Position and Power. Introduction to Gender Studies: chrestomathy*. KhTsGI. SPb.: Aletyya. 718–737. [in Russian]

11. Barker Sheila. (2018). *The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on*

Women Artists. Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz. Vol. 3. 405–435.

12. Cavazzini Patricia. (2001). Documents Relating to the Trial of Agostino Tassi. Orazio and Artemisia Gentileschi. Ed. J.P. O'Neill. New York: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London. 432–444.

13. Cropper, Elizabeth. (2001). Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Women Painter. Orazio and Artemisia Gentileschi. Ed. J.P. O'Neill. New York: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London. 262–281.

14. Girolami Cheney L. (2011). Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. Forum on Public Policy. University of Massachusetts Lowell. 1–21.

15. Fortune, Jane. (2010). Invisible Women: Forgotten Artists of Florence (2. ed.). Florence: The Florentine Press. 228.

16. Garrard, Mary D. (1989). Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art. Princeton, Princeton Univ. Press. 664.

17. Goncharova O. (2020). Women artists of the Renaissance and Baroque period in Italy: Cultural studies discourse. Integration of traditional and innovation processes of development of modern science : collective monograph. Riga, Latvia : «Baltija Publishing». 230–280. Retrieved from: DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-021-6-13> URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/86> (accessed 03.09.2021).

18. Lollobrigida Consuelo. (2011). Virginia da Vezzo: Un inedito e qualche riflessione. Diana. Vol. 2. 64–69. [in Italian]

19. Lomazzo, Gio. Paolo. (1590). Idea del tempio della pittura. Milano. 168. Retrieved from: https://archive.org/details/bub_gb_YC59KugXgdQC/page/n3/mode/2up (accessed 12.09.2021). [in Italian]

20. Malvasia Carlo Cesare. (1678). Di Gio. Andrea Sirani e di Elisabetta sua figliuola. Felsina pittrice, vitè de pittori bolognesi, 2 vols. Bologna. Vol. II. 453–487. Digital Edition: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t7zm0193h&view=1up&seq=463> (accessed 10.10.2021). [in Italian]

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

22. Modesti Adelina. (2018). Sirani Elisabetta. Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 92. 816–819. Retrieved from: https://www.treccani.it/enciclopedia/elisabetta-sirani_%28Dizionario-Biografico%29/ (accessed 05.09.2021). [in Italian]

23. Nochlin, Linda. (January 1971). Why Have There Been No Great Women Artists? Art News. 22–39.

24. Ragg Laura Marie Roberts. (1907). The Women Artists of Bologna. London: Methuen&Co. 320. Retrieved from: <https://archive.org/details/cu31924020692624> (accessed 12.12.2020).

25. Robinson, Rosa Lena Reed. (2017). Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentileschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Female Artists. Studio Art Centers International Florence, Italy. 244.

26. Whalen, Robert Weldon. (2007). Sacred Spring God and the Birth of Modernism in Fin de Sicle Vienna. Grand Rapids, MI and Cambridge, U.K.: Wm. B. Eerdmans Publishing Co. 349.

27. Alte Pinakothek München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Germany. Retrieved from: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/jWLpZea4KY/simon-vouet/judith-mit-dem-haupt-des-holofernes> (accessed 06.09.2021). [in German]

28. Burghley House Gallery, Stamford, UK. Retrieved from: <https://collections.burghley.co.uk/collection/elisabetta-sirani/> (accessed 20.10.2021).

29. Detroit Institute of Arts, Michigan, USA. Retrieved from: <https://www.dia.org/art/collection/object/judith-and-her-maidservant-head-holofernes-45746> (accessed 17.10.2021).

30. Galleria Borghese, Roma, Italia. Retrieved from: <https://galleriaborghese.beniculturali.it/en/opere/judith-with-the-head-of-holofernes-2/> (accessed 15.10.2021). [in Italian]

31. John and Mable Ringling Museum of Art, State museum of Florida, Sarasota, USA. Retrieved from: <https://emuseum.ringling.org/emuseum/objects/24553/judith-with-the-head-of-holofernes?ctx=1cf2e39b-d33e-4d6e-9d66-a0a26780af50&idx=0> (accessed 13.10.2021).

32. Le Gallerie degli Uffizi, Roma, Italia. Retrieved from: <https://www.uffizi.it/en/artworks/judith-beheading-holofernes> (accessed 16.10.2021). [in Italian]

33. Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli, Italia. Retrieved from: <https://capodimonte.cultura.gov.it/litalia-chiamo-capodimonte-oggi-racconta-giuditta-decapita-oloferne-di-artemisia-gentileschi/> (accessed 16.10.2021). [in Italian]

34. Musée d'Arts, de Nantes, France. Retrieved from: <https://museedartsdenantes.nantesmetropole.fr/en/home/au-cur-du-musee/les-collections/toutes-les-collections.html> (accessed 03.09.2021). [in French]

35. The British Museum, London, Great Britain. Retrieved from: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1951-0407-108 (accessed 04.09.2021).

36. The National Gallery of Art, Washington, USA. Retrieved from: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.73730.html> (accessed 05.09.2021).

37. The Walters Art Museum's, Baltimore, USA. Retrieved from: <https://art.thewalters.org/detail/9874/> (accessed 08.10.2021).

*Стаття надійшла до редакції 16.09.2021
Отримано після доопрацювання 05.10.2021
Прийнято до друку 08.10.2021*