

СЮЖЕТ ТА МИСТЕЦЬКЕ ВТІЛЕННЯ КАРТИНИ АРТЕМІЗІЇ ДЖЕНТИЛЕСКІ «ЮДИТ, ЩО ВІДТИНАЄ ГОЛОВУ ОЛОФЕРНУ» КРІЗЬ ПРИЗМУ ЖИТТЄВИХ ОБСТАВИН ХУДОЖНИЦІ

Лілія Іваницька

The plot and artistic embodiment of Artemisia Gentileschi's painting «Judith Beheading Olofernus» through the prism of the artist's life circumstances

Liliia Ivanytska

*The article describes the early life of the Italian Baroque artist Artemisia Gentileschi. The main **purpose** of the study is to determine how the tragic circumstances of Artemisia's personal life influenced the formation and further artistic achievements of the young artist. In writing the article, the **principles and methods** of historical and anthropological research were used in combination with biographical, historical and comparative, iconographic, figurative, and stylistic methods. Among the historical and anthropological methods, the principle of anthropological interpretation and reduction is used, on the basis of which Gentileschi's work is analyzed as a way of self-objectification of the artist, and the principle of extrapolating a single fact from the artist's life to the anthropological interpretation of her works. The biographical method was used when working with biographical data, while iconographic and figurative-stylistic methods were used to study the attribution of works and analyze artistic visual means.*

The study is based on a detailed analysis of two early works by Artemisia Gentileschi: Susanna and the Elders and Judith Beheading Olofernus. The article touches upon the attribution and dating of the paintings, the non-randomness of the choice of the storylines, and the specific interpretation of the depicted elements on the canvases. The conclusion is made about the uniqueness of Artemisia's interpretation of iconographic canons and images in biblical stories. In her works, she tries to present her heroines not as passive objects from the male point of view, which were traditionally represented on the canvases of that time, but as purposeful individuals capable of making their own decisions. She portrayed them in a completely different way, giving them a power that other artists did not.

*Summing up the results of the research, the author **concludes** with their own assessment of Artemisia Gentileschi's works through the prism of the artist's life circumstances. It is argued that the subjects chosen by the artist for artistic embodiment reflect her own experience of emotional and sexual violence, public trial, contradictory testimonies, too lenient punishment for the rapist, and, finally, a kind of indifference and self-interest from her father towards his daughter. The study of psychological trauma is firmly established as a legitimate field of research. The example of Artemisia Gentileschi clearly demonstrates the fact that art can be used as a way of reflection, and the current situation with the growth of psychological traumas of various kinds in society requires a comprehensive search for various ways to overcome traumatic conditions in society.*

Keywords: *artist, painting, gender studies, trauma, sexual violence, feminist criticism, medieval and early modern art.*

Відвідуючи художні галереї та музеї серед іншого кидається в очі відсутність у мистецьких збірках творів, авторами яких є жінки. Особливо це стосується періоду середньовіччя та нового часу. Можна безкінечно апелювати до відомої роботи американської

історикині мистецтв, провідної фахівчині в галузі історії феміністичного мистецтва Лінди Нохлін (Linda Nochlin) «Чому не було великих жінок-художниць» та аналізувати суспільні стереотипи і гендерні упередження, характерні для того часу, досліджувати складнощі щодо отримання жінками мистецької освіти, проблеми, пов'язані із атрибуцією мистецьких творів тієї доби та багато інших перешкод, що постали перед мисткинями періоду середньовіччя та початку Нового часу (Nochlin 1971). Незаперечним залишається той факт, що жінки-мисткині творили всупереч всім цим обставинам та, що на творчість багатьох із них вплинули особисті життєві обставини.

Чи не найяскравішим підтвердженням зазначеної тези є життєві обставини та мистецький доробок італійської художниці Артемізії Джентілескі (Artemisia Gentileschi), чий сюжет до робіт, на наше глибоке переконання, відрефлексовують свій власний досвід сексуального насильства. Багато картин мисткині відображають тематику зловживання владою, зґвалтування, різного роду насильства. Практично у всіх роботах художниця в якості головної героїні зображує сильних жінок, які чи то домінують над чоловіками, або ж знаходяться з ними в паритетному становищі. **Метою** даної публікації є дослідження мистецького втілення Артемізією Джентілескі сюжету її робіт, присвячених легенді з Біблійного Старого Заповіту про Юдит і Олоферна, крізь призму життєвих обставин художниці. Досягнути мети ми плануємо застосувавши антропоцентричний підхід до аналізу творів Артемізії Джентілескі, який і дасть змогу презентувати твори мистецтва для самооб'єктивізації художниці. При написанні статті використовувались **принципи та методи** історико-антропологічного дослідження у поєднанні з біографічним, історико-порівняльним, іконографічним, образним та стилістичним методами. Серед історико-антропологічних використовується принцип антропологічної інтерпретації та редукції, на основі яких аналізується творчість Артемізії Джентілескі як спосіб самооб'єктивізації художниці, принцип екстраполяції окремого факту (зґвалтування) з життя мисткині на антропологічну інтерпретацію її творів. Біографічний метод використовувався під час роботи з біографічними даними художниці, іконографічний та образно-стилістичний (колірні характеристики, прийоми композицій, обрання ракурсу) при дослідженні атрибуції творів та аналізі художніх образотворчих засобів.

Життєвий шлях та творчий доробок мисткині епохи бароко Артемізії Джентілескі потрапив у поле зору європейських науковців за історичними вимірами порівняно недавно. Італійський критик Роберто Лонгі (Roberto Longhi) аналізує мистецький доробок Джентілескі як послідовниці стилю великого Караваджо (Michelangelo Merisi da Caravaggio), справедливо віддаючи належне сміливим та впевненим жіночим образам, авторства мисткині (Longhi 1916, Longhi 1951). В своїй статті він повертає особистості Артемізії художній статус, звільнивши її творчість від сексистських упереджень та називає художницю «єдиною жінкою в Італії, яка коли-небудь щось знала про живопис, розфарбовування, малювання та інших основах» (Longhi 1916, р. 235-314). Історія про Артемізію захопила дружину Лонгі – Анну Банті (Anna Banti – уроджена Lucia Lopresti) (Banti 2007), яка в 1944 році написала історичний роман, присвячений життю мисткині епохи бароко. Твір Банті – це роман-діалог письменниці та художниці, намагання відтворити внутрішній світ Артемізії в історичному контексті, роздуми про тогочасні звичаї та норми поведінки та інтерпретація подій XVI століття крізь призму сучасного сприйняття. Принагідно зазначимо, що драматичні обставини життя художниці пізніше будуть відображені у художніх роботах американки Венди Вассерштайн (Wendy Wasserstein), канадійки Саллі Кларк (Sally Clark), французьки Александри Лап'єр (Alexandra Lapierre) та американської художниці С'юзен Вріленд (Susan Vreeland).

Нова хвиля наукових досліджень життя художниці пов'язана із появою гендерних досліджень. Першою найбільш повно описала життя Артемізії американська історикиня мистецтва Мері Дюбоз Гаррард (Mary DuBose Garrard) (Garrard 1991, Garrard 2001) – одна із

основоположниць феміністської теорії мистецтва. В своїх роботах науковиця намагається змінити стереотипні підходи до оцінок мистецького доробку жінок в історії європейського мистецтва, розглядаючи, зокрема, Артемізію Джентілескі в контексті феміністського протесту, який, на глибоке переконання Мері Гаррард, мав місце в Європі вже в період раннього Нового часу. У 2001 році в Метрополітен-музеї відбулась перша повномасштабна виставка 51 картини Ораціо (Orazio Gentileschi Lomi – батька Артемізії) та 35 картин власне самої Артемізії Джентілескі. Після виставки був випущений друком каталог робіт художників, доповнений роботами дослідників творчого спадку родини. Резюмуючи статті, розміщені у даному виданні зазначимо, що в результаті дискусії серед науковців вималювались дві основні тенденції (Mann & Keith 2001). Одні дослідники притримувались тієї точки зору, що роботи батька мають перевагу в художньому сенсі над роботами доньки. Інші – поставили під сумнів цю тезу, підкреслюючи панування мистецьких упереджень, яких зазнавали жінки-мисткині, що працювали в період раннього Нового часу. Так чи інакше, але зазначена виставка сприяла утвердженню репутації Артемізії як динамічної та оригінальної мисткині, а співкуратор виставки Джудіт Манн (Judith W. Mann) закликала до дискусії щодо оцінки мистецького доробку художниці. Авторці нашої публікації найбільше імponує позиція британської феміністської науковиці Гризельди Поллок (Griselda Pollock), яка пропонує змістити акцент сенсаційності робіт Артемізії Джентілескі на більш глибокий аналіз картин Артемізії, особливо тих, які присвячені втратам та смерті (Pollock 2003). Саме це **завдання** ставить перед собою авторка даної публікації.

Особиста ідентичність Артемізії Джентілескі тісно переплітається з її мистецькою творчістю, а в її житті було багато подій, які сформували як її долю, так і її мистецтво. Народилась Артемізія 1593 року в Римі в родині Пруденції Монтоне та Ораціо Джентілескі. Мати дівчинки померла в 1605 році під час чергових пологів і під опікою батька залишилось четверо дітей: найстарша – Артемізія та троє молодших хлопчиків. Ораціо Джентілескі був достатньо відомим і талановитим художником епохи бароко, що спеціалізувався на зображенні людських фігур, був послідовником стилю великого Караваджо, з яким мав досить дружні стосунки. Ці стосунки навіть стали підставою для того, щоб у 1603 році Ораціо відсидів за Караваджо короткий термін у в'язниці: обох художників тоді визнали винними у наклепі за написання глузливих віршів про вітвар, розписаний іншим художником.

В Римі він був власником мистецької майстерні. Амбітний та марнославно Ораціо сподівався, що сини продовжать справу батька, але помилився: жоден із хлопців не мав мистецького таланту. Що стосується єдиної доньки, то Ораціо, будучи людиною свого часу, навіть не уявляв собі дівчину за мольбертом і тому мав намір віддати її до монастиря. Але тричі отримавши відмову врешті взяв дівчинку до своєї майстерні, де вона поруч із господарськими обов'язками опановувала функції помічника: змішувала та перетирила фарби, готувала лаки, ґрунтувала полотна, створювала фони для картин, прибирала. Ораціо не вважав за потрібне дбати про класичну освіту дівчини – Артемізія не вміла навіть читати і писати, натомість вона майстерно копіювала роботи свого батька. Крім того, дівчина отримала рідкісну для тогочасної жінки можливість вивчення формату зображення чоловічого тіла моделей, які позують для художників у майстерні батька. Що стосується зображень жіночого тіла, то іншого варіанту, аніж використати себе в якості моделі у неї не було.

Підприємливий Ораціо, постійно зайнятий своїм ремеслом та гонитвою за новими замовленнями не полишав нагоди мати зиск зі своєї доньки. Зокрема, він пише рекомендаційний лист герцогині Кристині Лотарингській (Cristina di Lorena), яка була відомою покровителькою науковців та митців «... ця діва, так дав Бог, який направив її в професію живописця, протягом трьох років стала такою вправною в цій справі, що я можу із впевненістю сказати – немає подібних їй, і створене нею таке, що може навіть найважливіші майстри цього ремесла не можуть зрівнятися з її уміннями» (Agnati та ін., 2008). Можливо Ораціо і

перебільшує таланти доньки, але тільки для того, щоб досягти бажаного покровительства гранд-дамі і отримати очікувану винагороду за дочку. Одночасно, Ораціо зображує її, розписуючи в 1611 р. Casino delle Muse всередині палацу Паллавічіні-Роспільозі (Palazzo Pallavicini Rospigliosi) у Римі (навіщо ж витрачатись на натурниць, якщо у тебе під рукою завжди є ексклюзивна модель?) (Іл. 1), а згодом, зображує її гордовито та чуттєво виглядаючою, і на фресці для Сципіона Боргезе, де Ораціо працював разом із своїм колегою Агостіно (Agostino Tassi), який ще відіграє у житті Артемізії свою брудну роль. Зображуючи у такому вигляді свою доньку Ораціо, можливо і несвідомо, ніби пропонує її спогляданням та бажанням колеги. Ми навмисно зупиняємось на діях Ораціо щодо Артемізії, адже це дасть можливість краще зрозуміти традиційне для того часу ставлення до жінок, а також наслідки подібного стану речей, які і вплинуть з часом на вибір сюжетів та мистецький доробок художниці.

1610 роком датована перша (із відомих на цей час) велика робота Артемізії «Сусанна і старці» (Іл. 2). Дівчині 17 років, вона росте без матері, виконує всю важку хатню роботу, батько постійно намагається мати якийсь практичний зиск зі своєї (єдиної) доньки, вона не отримала ніякої освіти (я уже не кажу про фахову мистецьку), їй, як жінці, заборонено в мистецькому контексті практично все: робити замальовки на римських вулицях, зображувати такі сюжети, які включають в себе оголене чоловіче тіло, її взагалі не розглядають як мисткиню навіть в перспективі, і за цих умов з'являється справді шедевральний твір. Не даремно, відразу після появи в 1977 році твору в мистецькому просторі (до цього часу картина була ретельно прихована від очей громадськості у приватній колекції доктора Карла Графа фон Шенборна у замку Вайссенштайн німецького Поммерсфельдену) у науковців з'являється сумнів щодо атрибуції картини. Хоча картина містить помітний підпис на сходинці внизу ліворуч (Іл. 3. особистий автограф Артемізії Джентілескі), вчені розділились в думках на тих, хто вважають Артемізію авторкою твору і тих, хто вважає автором її батька Ораціо Джентілескі (Garrard 1982, р. 147-175). Нам здається, що в ситуації існуючого правового поля, в якій опиняються жінки-мисткині в період початку Нового часу важко навіть уявити ситуацію, що картину пише батько, а донька ставить на неї свій підпис, як правило в той час все було навпаки. Залишався іще варіант, що підпис та (або) дату було змінено чи додано пізніше. Але після проведення ретельного і неупередженого лабораторного аналізу частини картини і підпису, експерти прийшли до висновку, що характер пігменту, структура напису та його відповідність внутрішньому освітленню картини, а також кракелюр поверхні – все це переконливо вказує на те, що підпис і дата становлять оригінальну частину зображення (Garrard 1982, р. 147-175). Таким чином, усі технічні докази вказують на автентичність підпису та дати, а отже, на автентичність «Сусанни та старців» як найранішої збереженої картини власне Артемізії Джентілескі.

Але, не зважаючи на отримані висновки професіоналів у галузі атрибуції, твір Артемізії залишається під наглядом пильного ока мистецтвознавців (Bissell 2001, р. 113). Надалі виникло питання щодо датування полотна. Розглядався варіант не 1610, а 1619, або ж 1616 років – на думку експертів, занадто «дорослим» виглядав сюжет, а надто авторське виконання картини, щоб, його могла написати 17-річна недосвідчена дівчина. Більш пізнє датування, яке обґрунтовувалось не чітко прописаною останньою цифрою в датуванні, нібито більше відповідало мистецькій зрілості Артемізії та її життєвому досвіду, які втілились у технічній витонченості картини. Нагадаємо, сюжет картини «Сусанна і старці» зображує відому сцену зі Старого Заповіту, досить популярну серед художників, не в останню чергу тому, що не так багато було нагод зобразити оголену жіночу натуру окрім біблійних та міфологічних сюжетів. Але уже в першій своїй професійній картині Артемізія демонструє власне бачення героїні Книги пророка Даниїла (Дан. 13). Її Сусанна не пасивна учасниця подій, що розгортаються навколо, вона виразно демонструє свою реакцію на домагання з боку двох чоловіків, як виразом обличчя, сповненим огиди, так і рухом всього тіла. До речі, картина утверджує для

глядача ще й нову перспективу. Сусанна зображена у досить «закрученому» ракурсі – напівобернена в талії, рішуче ухиляється від чоловіків, які нависають над нею згори. Через свою незручну позу та наготу вона передає повний спектр почуттів: зневаги, тривоги, страху та сорому, які відчуває жінка-жертва, яка стоїть перед вибором між зґвалтуванням і публічним наклепом. Але дивлячись на головну героїню не складається враження, що вона опиниться в ролі потенційної жертви зґвалтування, вона здатна рішуче зупинити цей процес. Через свою героїню Артемізію, на нашу думку, намагається продемонструвати свої власні, певна не безпідставні, відчуття загрози насилля над нею. Саме в цьому полягає особлива спорідненість самої художниці із сюжетом її полотна, саме тому їй вдається так вдало передати весь спектр людських емоцій.

Дехто із дослідників вважає, що ця робота стала пророчою в житті Артемізії Джентілескі, адже за рік вона особисто переживе всі ті почуття, що сама ж презентувала на полотні. Інші вважають, що робота була написана відразу після зґвалтування 1611 року, а дата 1610 була вказана помилково. В цьому випадку, рішення, безсумнівно, прийняв Ораціо з подвійною метою — підтвердити уявлення про свою доньку як ранню художницю – він знав, що він робить, а також приховуючи прямий і потенційно незручний зв'язок між змістом картини та особистою травмою художниці. На нашу думку, можливий третій варіант: Артемізія цілком могла зазнавати сексуальних домагань протягом деякого часу до того, як фактично сталося зґвалтування. Про це вона говорить у своїх свідченнях на суді, в яких описує спроби Тассі спокусити її. Тому, на нашу думку, «Сусанна і старці» у виконанні Артемізії це картина про те, як одна молода дівчина в даний момент гостро відчуває свою сексуальну вразливість.

У 1610 році, Ораціо, намагаючись розширити межі мистецької вправності доньки, запросив свого колегу 30-річного Агостіно Тассі, з яким на той час співпрацює в мистецькому проекті, навчити її найтоншим деталям перспективи. Ця подія стане знаковою для подальшої долі дівчини. Агостіно Тассі відомий на той час як пейзажист, мариніст та майстер створення ілюзійністських архітектурних просторів під час декоративного розпису стін (квадратури). Що стосується особистих якостей, то про нього ходили чутки щодо судового процесу за інцест із невісткою, обвинувачення у спробі застрелити коханку, намаганні вбивства законної дружини, яка за офіційною версією нібито пропала без вісти. Лучано Берті (Luciano Berti) характеризує Тассі як «... хвалька, авантюриста, тюремного підданого, ... наближеного до світу можновладців» (Berti & Magherini, 2002, p.136). Але подібна «слава» не завадила Ораціо долучити Тассі до регулярного відвідування свого помешкання, де Агостіно, скориставшись відсутністю свідків 6 травня 1611 року зґвалтував Артемізію.

Тассі розумів, що потрапив у халепу. Адже на той час об'єктом зґвалтування була не власне жінка, а її цнота, символ її честі, який розглядався як своєрідний соціальний актив, що належав родині. Відповідно, Тассі здійснив акт крадіжки по відношенню до самого Ораціо Джентілескі. Саме цей момент найбільше тривожив Тассі. Він обіцяє Артемізії одружитись з нею (своєрідний *pozze di riparazione*). Варіант із одруженням, ніби, влаштовує всіх: Ораціо надалі плідно співпрацює з Тассі, розписуючи *Casino delle Muse* всередині палацу Паллавічіні-Роспільозі, замовлення на спільну роботу художників продовжують надходити, чималі гроші тішать кишені амбітного Ораціо. Для репутації Артемізії шлюб із Тассі – це самовиправдання у власних очах та очах суспільства, крім того, шлюб – відносна комфортність жіночого та мистецького існування. Але невдовзі з'ясувалось, що не зважаючи на обіцянки Тассі зовсім не збирався їх дотримуватись, адже він уже був одружений.

Цинізму Тассі доводиться лише дивуватись: не збираючись одружуватись із дівчиною він всіляко намагається її скомпрометувати в очах суспільства. Зокрема, Тассі неодноразово запрошує Артемізію на заміські прогулянки, одночасно беручи із собою своїх друзів, для того щоб пізніше, під час судового розгляду обвинуватити її у розпусній вдачі. Коли Ораціо зрозумів всю химерність сподівання на шлюб доньки із Тассі, через 9 місяців після самої події

зґвалтування, в кінці лютого 1612 року, він подає позов до суду. Задokumentовані у найменших подробицях свідчення учасників процесу були віднайдені у 1876 році та являються яскравим свідченням ганебного відношення до жінок у Римі початку XVII століття (*Processo ad Agostino Tassi*).

Протягом семи місяців поки відбувався суд Артемізія зазнавала всіляких принижень та катувань (Garrard 1991, p. 20). Це і катування сивіли (своєрідний тогочасний детектор брехні, так званий золотий стандарт правдивості) під час проведення якого дівчина, витримуючи неймовірний біль від стискування пальців ризикувала втратити руку, що для художниці означало би повний крах мистецького майбутнього. Не менш болючими і принизливими були два акушерських обстеження, які повинні були підтвердити свідчення Артемізії, присутнім на яких повинен був судовий нотаріус. А скільки наклепів та несправедливих звинувачень довелось здолати дівчині (Garrard 1991, p. 22). Чого варті тільки покази подружки Артемізії, яка несподівано дала покази на користь ґвалтівника. Так чи інакше, але в процесі судового розгляду виявились й інші злочини з боку Тассі. Врешті, 27 листопада 1612 року суд змушений був визнати Тассі винним і запропонував йому вибір: 5 років виправних робіт або вигнання із Риму (гідне покарання для ґвалтівника). Тассі обрав вигнання, але Риму він так і не покинув. Чому? Бо він був улюбленцем Риму, його творчість шанували місцеві вельможі, навіть сам Папа Лев XI. Агостіно Тассі захищали найбільш впливові чоловіки. Саме через це у квітні 1613 року відбувся ще один суд, який виправдав Тассі і він отримав загальне прощення.

Слід зазначити, що через певний час і Ораціо Джентілескі відновив співпрацю з ґвалтівником (Garrard 1991, p. 36). Це знову ж таки були особливості тогочасного патріархального світу: впливові чоловіки мали верховенство над усім й обирали насамперед вигоду. Вигоду навіть в тому випадку, коли мова іде про честь власної доньки. На наступний день після того, як закінчився судовий процес Ораціо видав свою доньку заміж за такого собі посереднього художника П'єрантоніо Стіаттезі (*Pierantonio Stiattesi*) та відправив подружжя до Флоренції. Таким чином, Ораціо ніби сам поставив крапку у конфліктній ситуації: відсутність Артемізії означало те, що проблема вичерпана.

Травмована такими подіями в своєму житті молода жінка могла би зневіритись і опустити руки. Але не Артемізія. Навпаки, вона здобула для себе внутрішню моральну силу, яку трансформувала в художній зиск. У Флоренції художниця серед інших створює 2 версії картини «Юдит, що відтинає голову Олоферну». (Перша з них 1611-1612 рр. створення, нині знаходиться у неапольському музеї Каподімонте (Іл. 4), друга – 1614-1620 рр. – в галереї Уффіці у Флоренції (Іл. 5)). Сюжет картини відображає відому біблійну легенду саме в тій її частині, коли молода іудейська жінка Юдит відтинає голову асирійському полководцю Олоферну. Підтекст картини очевидний: в ролі Юдити – сама Артемізія здійснює своєрідний художній акт помсти своїм кривдникам. Сюжет картини був дуже популярний серед живописців періодів ренесансу та бароко. Ми бачили зазначену сцену (Юдит в момент після здійсненого вбивства із відтятою головою Олоферна) у виконанні Мікеланджело (*Michelangelo di Lodovico di Leonardo di Buonarroti Simoni*), Боттічеллі (*Sandro Botticelli*), Крістофано Аллорі (*Cristofano Allori*), Паоло Веронезе (*Paolo Veronese*) і багатьох інших художників (Квінн 2018, с. 22-23). Для цих митців Юдит була уособленням смертельної спокуси, жіночої підступності, що призводить до зради та загибелі. Але ні у кого, навіть у Караваджо, в стилі барокової школи якого творила художниця, ця сцена не зображена так жорстко і криваво як у Артемізії.

Мисткиня зображає момент безпосереднього відтинання голови Олоферну (чим не еквівалент для покарання зрадника Агостіно Тассі? До речі, у Тассі так само як у зображеного Олоферна було темне хвилясте волосся і борода). На картині – кривава сцена із лякаючими подробицями: дві не дуже молоді жінки (а не одна як у біблійній історії, бо задум передбачає необхідність жіночого союзу, що вже є сміливим іконографічним рішенням), не можна сказати, що дуже привабливі, адже на обличчя жінок, яскраво освітлені з нижнього лівого кута

падають тіні, що не додають останнім принаданості, сильними напруженими руками тримають свою жертву. Обличчя Юдити рішуче і зосереджене, тверда майже чоловіча рука міцно тримає клинок, який безжально здійснює акт помсти «рубаячи» композицію картини по вертикалі. Позиція служниці, що височіє над тулубом лежачого генерала, створює відчуття глибини картини, формуючи простір, з якого вона виходить, і створюючи таким чином додатковий вимір, рухаючись до нього, а отже, до глядача. Композиція підкреслено реалістична: потоки крові буквально стікають по білому простирадлу на ліжку і бризкають на всі боки (дослідники стверджують, що траєкторія бризок точно відображає прорахований Галілео Галілеєм, з яким товаришувала Артемізія, параболічний шлях снарядів). На обличчі приреченого Олоферна застигла смертельна байдужість, хоча права рука ще злетіла в останній спробі марного опору. Артемізія демонструє неабияку майстерність у зображенні людського тіла – то сильним і напруженим, як руки Юдити, то м'яким і практично безвольним, як плечі та ноги Олоферна. Крім цього, вона за допомогою руху тіла та міміки вміло демонструє та посилює людські емоції. Не виникає запитань – кому належить влада в даному сюжеті – безперечно, жінкам.

Оголений Олоферн корчиться у передсмертній агонії. На противагу чоловіку – жінки не просто вдягнені – одна із них вдягнена дуже ошатно як досить заможна особа. На Юдит елегантне золотаве вбрання з низьким вирізом, комбіноване з багряною тканиною, що римується із вбранням служниці, кольором верхнього покривала на Олоферні та червоною кров'ю чоловіка. Як же майстерно Артемізія використовує текстуру тканини та колір для того, щоб додати глибини та драматизму своїй роботі. Рукава вбрання засукані вище ліктя, зазвичай ми так робимо тоді, коли передбачаємо брудну або важку роботу. Жінка трохи відхиляється від бризок крові Олоферна – не хочеться забруднити такий гарний і дорогий одяг. На руці у жінки пара золотих браслетів. Ширший – дуже гарний, пишно декорований, придивившись можна помітити, що овали браслета містять зображення богині Діани. Грецьке ім'я Діани – Артеміда, відповідно зашифроване ім'я самої художниці. (Нагадаємо, що Артеміда – грецька богиня полювання, покровителька й захисниця дітей та жінок).

Картина вдало моделюється завдяки потужному використанню драматичної світлотіні. Яскраве світло падає зліва, освітлюючи темний простір, посилює напруженість сцени. Це, безумовно, вплив Караваджо, але Артемізія не просто слідує стилю Мікеланджело да Караваджо, вона вносить в роботи власний голос і власне бачення. Безперечно, Артемізія стрімко росте як професіонал, звільнившись від жорсткого наставництва батька, підглядаючи і беручи найкраще у своїх колег по цеху, адаптуючи свою техніку під поставлене завдання, винаходить несподівані композиції та ракурси до традиційних сюжетів, із властивою тільки їй майстерністю.

Звернімо увагу, як змінюється сюжетна лінія в двох вище проаналізованих роботах Артемізії Джентілескі. На кожній із цих картин основними дійовими особами були троє людей. Але якщо в «Сюзанні і старцях» одна жінка зазнавала залякування з боку двох чоловіків, то в «Юдит, що відтинає голову Олоферну» дві жінки здійснюють кривавий акт помсти по відношенню до одного чоловіка. Між написанням полотен минуло 2-3 роки, але крізь призму трансформації цього трикутника дійових осіб творів проглядається стан внутрішньої впевненості художниці. За короткий період часу Артемізія із досить невпевненої в собі дівчини трансформується у вперту бунтарку, що прагне справедливого покарання для брехуна і гвалтівника.

Артемізія в подальшій творчості ще не раз зверталась до розглянутих у даному дослідженні сюжетів, втім як і до інших, в яких мало місце жорстокість вбивства та насильство. Науковці, досліджуючи психологічні травми, стверджують, що факт травматичної події не засвоюється або не переживається жертвою повністю в найближчий період після її здійснення. Вона може «накривати» пізніше протягом багатьох років і будь-що може послугувати своєрідним тригером для того, щоб повернутись у травматичну ситуацію. Американська

історикиня Кеті Карут (Cathy Caruth) зазначає «стійкість... травми до повного теоретичного аналізу та розуміння ... відкривають перспективу щодо способів, якими травма може бути подолана, і засобів залучення цієї можливості через різні способи терапевтичного, літературного, педагогічного проявів» (Caruth 1991, р. 9). Ми би додали до переліку дієвих способів боротьби із травматичним досвідом мистецький та навіть історіографічний прояв.

Існує думка, що повернення до створення жорстких сюжетів допомагали Артемізії пережити психологічну травму і, таким чином, помститись кривдникові не ножем, а пензлем. Деякі мистецтвознавці вважають, що жінка просто вдало намагалась використати свою популярність після судового процесу у справі про зґвалтування, щоб заповнити нішу на ринку сексуально зарядженого мистецтва, в якому домінують жінки із покровителями-чоловіками. Шанована Гризельда Поллок переконана, що історія Юдити та Олоферна – не про помсту. На її думку мова йде про двох жінок, що працюють разом для того, щоб скоїти зухвале політичне вбивство під час війни, що, за словами Поллок, є історією про політичну мужність. На нашу думку, Артемізію Джентілескі потрібно оцінювати як художницю, яка маючи певний травматичний особистий досвід, використовуючи свої власні якості характеру та художні здібності як зброю, рішуче боролася проти упереджень і забобонів, які існували щодо жінок-художниць в період середньовіччя та початку нового часу.

Список джерел та літератури

- КВІНН, Б., 2019, *Неймовірні: п'ятнадцять жінок, які творили мистецтво та історію*. – К.: ArtHuss.
- AGNATI, T. et al., 2008, *Artemisia Gentileschi. La pittura della passione*, Milano.
- BANTI, A., 2007, *Artemisia*. Roma, 256.
- BERTI, L. & MAGHERINI, G., 2002, *Artemisia Gentileschi, Nostra Contemporanea*. Nicomp L.E.
- BISSELL, R., 2001. *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*. University Park: Pennsylvania State UP.
- CARUTH C., 1991, «Introduction», *American Imago*, 1 (48), *Psychoanalysis, Culture and Trauma*.
- GARRARD, M., 1982, *Artemisia and Susanna*. In: N. Broude, *Feminism and art history: Questioning The Litany*. Harper and Row, 147-175
- GARRARD, M., 1991, *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art*. Princeton: Princeton UP.
- GARRARD, M., 2001, *Artemisia Gentileschi around 1622: the shaping and reshaping of an artistic identity*. Berkeley: University of California Press.
- LONGHI, R., 1951, *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*. Milano: Palazzo Reale, aprile-giugno: catalogo. Firenze: Sansoni.
- LONGHI, R., 1916, *Gentileschi padre e figlia*, *L'Arte*, 19, 235—314.
- MANN, J. & Keith Ch. 2001, *Orazio and Artemisia Gentileschi: Father and Daughter Painters in Baroque Italy*. Metropolitan Museum of Art; First Edition
- NOCHLIN L., 1971, *Why Have There Been No Great Women Artists?* *ARTnews*, 22-39, 67-71.
- POLLOCK G., 2003, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London: Routledge
- Processo ad Agostino Tassi per lo stupro di Artemisia Gentileschi. [Online]. Available from: https://it.wikipedia.org/wiki/Processo_ad_Agostino_Tassi_per_lo_stupro_di_Artemisia_Gentileschi [Accessed: 30th March 2024].
- POLLOCK, G., 1999, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Routledge, London and New York.

References

- AGNATI, T. et al., 2008, *Artemisia Gentileschi. La pittura della passione*, Milano.
- BANTI, A., 2007, *Artemisia*. Roma, 256.
- BERTI, L. & MAGHERINI, G., 2002, *Artemisia Gentileschi, Nostra Contemporanea*. Nicomp L.E.
- BISSELL, R., 2001. *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*. University Park: Pennsylvania State UP.
- CARUTH C., 1991, «Introduction», *American Imago*, 1 (48), *Psychoanalysis, Culture and Trauma*.
- GARRARD, M., 1982, *Artemisia and Susanna*. In: N. Broude, *Feminism and art history: Questioning The Litany*. Harper and Row, 147-175
- GARRARD, M., 1991, *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art*. Princeton: Princeton UP.
- GARRARD, M., 2001, *Artemisia Gentileschi around 1622: the shaping and reshaping of an artistic identity*. Berkeley: University of California Press.
- LONGHI, R., 1951, *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*. Milano: Palazzo Reale, aprile-giugno: catalogo. Firenze: Sansoni.
- LONGHI, R., 1916, Gentileschi padre e figlia, *L'Arte*, 19, 235—314.
- MANN, J. & Keith Ch. 2001, *Orazio and Artemisia Gentileschi: Father and Daughter Painters in Baroque Italy*. Metropolitan Museum of Art; First Edition
- NOCHLIN L., 1971, Why Have There Been No Great Women Artists? *ARTnews*, 22-39, 67-71.
- POLLOCK G., 2003, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London: Routledge
- Processo ad Agostino Tassi per lo stupro di Artemisia Gentileschi. [Online]. Available from: https://it.wikipedia.org/wiki/Processo_ad_Agostino_Tassi_per_lo_stupro_di_Artemisia_Gentileschi [Accessed: 30th March 2024].
- POLLOCK, G., 1999, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Routledge, London and New York.
- QUINN, B., 2019, *Unbelievable: Fifteen Women Who Made Art and History*. – K.: ArtHuss.

Сюжет та мистецьке втілення картини Артемізії Джентілескі «Юдит, що відтинає голову Олоферну» крізь призму життєвих обставин художниці

В статті розповідається про ранній період життя італійської художниці епохи бароко Артемізії Джентілескі. Основною **метою** дослідження є з'ясування того, як трагічні обставини особистого життя Артемізії вплинули на становлення і подальший мистецький доробок молодої художниці. При написанні статті використовувались **принципи та методи** історико-антропологічного дослідження у поєднанні з біографічним, історико-порівняльним, іконографічним, образним та стилістичним методами. Серед історико-антропологічних використовується принцип антропологічної інтерпретації та редукції, на основі яких аналізується творчість Джентілескі як спосіб самооб'єктивізації художниці, принцип екстраполяції окремого факту з життя мисткині на антропологічну інтерпретацію її творів. Біографічний метод використовувався під час роботи з біографічними даними, іконографічний та образно-стилістичний при дослідженні атрибуції творів та аналізі художніх образотворчих засобів.

Дослідження побудоване на докладному аналізі двох ранніх творів Артемізії Джентілескі «Сусанна і старці» та «Юдит, що відтинає голову Олоферну». Зачіпається аспект атрибуції та датування картин, не випадковості вибору сюжетної лінії робіт, специфічному трактуванню зображуваних елементів на полотнах. Робиться висновок про унікальність

інтерпретації Артемізією іконографічних канонів та образів у біблійних сюжетах. В своїх роботах вона намагається представити своїх героїнь не як пасивні об'єкти з чоловічого погляду, що традиційно були представлені на тогочасних полотнах, а як цілеспрямованих особистостей, здатних приймати власні рішення. І робила це вона зовсім по-іншому, що надавало їм силу, якої не було у інших художників.

Підводячи підсумки дослідження авторка робить **висновок** щодо своєї власної оцінки творів Артемізії Джентілескі крізь призму життєвих обставин художниці. Стверджується, що сюжети, які обирає для мистецького втілення художниця, відрефлексовують свій власний досвід емоційного та сексуального насильства, публічного суду, суперечливих свідчень, занадто м'якого покарання для гвалтівника та, врешті, своєрідної байдужості та корисливості батька по відношенню до своєї доньки. Вивчення психологічних травм, здається, міцно утвердилось в якості законного поля досліджень. Приклад Артемізії Джентілескі наочно демонструє факт використання мистецтва в якості способу рефлексії, а сучасна ситуація із наростанням у суспільстві психологічних травм різного характеру потребує всебічного пошуку різноманітних шляхів подолання травматичних станів у суспільстві.

Ключові слова: художник, картина, гендерні дослідження, травма, сексуальне насильство, феміністична критика, середньовічне та ранньомодерне мистецтво.

Liliia Ivanytska PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Лілія Іваницька, кандидат історичних наук, доцент кафедри історії мистецтв Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7325-1949>

Received: 10-03-2024

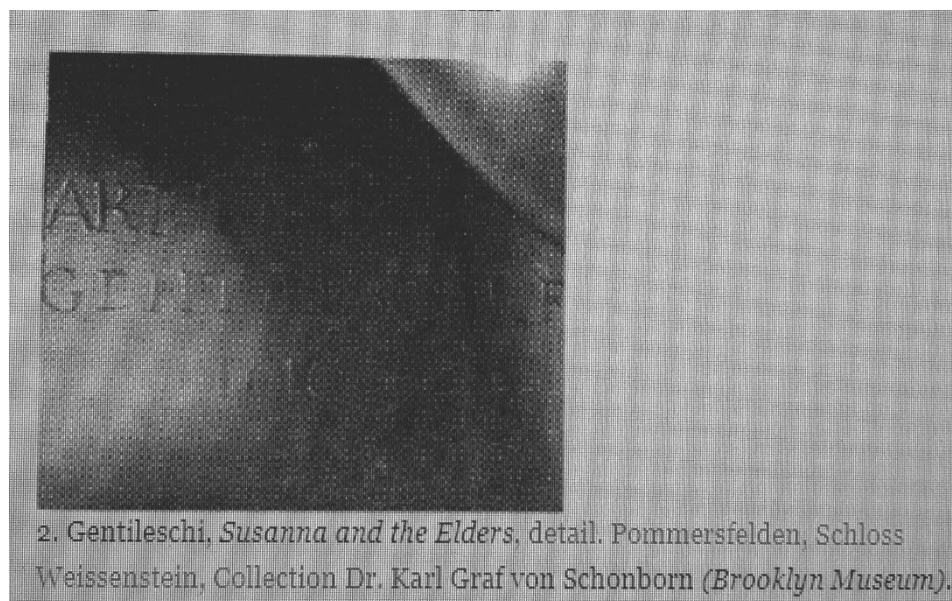
Advance Access Published: May, 2024



Іл. 1. Джентілескі Ораціо, Тасці Агостіно «Casino delle Muse», Palazzo Pallavicini Rospigliosi, 1611-1612. Настінний живопис, фреска. 1200 x 881



Іл. 2. Джентілескі Артемізія «Сусанна і старці», Schloss Weissenstein, Pommersfelden, Germany, 1610 р. Олійні фарби, полотно. 170×119 см.



Іл. 3. Оригінальний підпис Артемізії Джентілескі на полотні «Сусанна і старці», 1610 р.
Фото з: Garrard, M., 1982, *Artemisia and Susanna*. In: N. Broude, *Feminism and art history: Questioning The Litany*. Harper and Row, 147-175



Іл. 4. Джентілескі Артемізія. «Юдит, що відтинає голову Олоферну», Музей Каподімонте, Неаполь. 1611-1612 рр.. Олійні фарби, полотно. 125,5 x 158,8 см.



Іл. 5. Джентілескі Артемізія. «Юдит, що відтинає голову Олоферну», Галерея Уффіці, Флоренція. 1614-1620. Олійні фарби, полотно. 199 x 162,5 см.