

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

АВЕРШИНА АЛІНА ОЛЕГІВНА

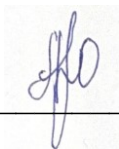
УДК 73/76.046-055.2:008-028.22:316.72](477)"1991/2024"(043.5)

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МІФОЛОГІЧНИХ ОБРАЗІВ ЖІНКИ В СУЧАСНІЙ
ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ**

Спеціальність 034 Культурологія
Галузь знань 03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з культурології

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів та текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



А. О. Авершина

Науковий керівник: Щербань А. Л., доктор культурології, професор

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Авершина А. О. Репрезентація міфологічних образів жінки в сучасній візуальній культурі України. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 034 Культурологія. – Міністерство культури України, Харківська державна академія культури, Харків, 2026.

Дисертація присвячена дослідженню репрезентації міфологічних жіночих образів у візуальній культурі України періоду незалежності. Практики образотворчого мистецтва розглянуто як такі, що зумовлені соціокультурною динамікою та забезпечують сенсоутворення в просторі культури.

Мета дослідження полягає в культурологічному осмисленні динаміки та варіативності художньої репрезентації жіночих міфологічних образів у візуальній культурі незалежної України в образотворчому мистецтві. Об'єктом дослідження є візуальна культура України періоду незалежності. Предметом дослідження є міфологічні жіночі образи в художніх практиках візуальної культури України 1991–2024 рр.

Досліджено соціокультурний контекст періоду незалежності в хронологічній перспективі, а саме: 1991–2000 рр., період від Помаранчевої революції до Революції гідності, період Революції гідності, початок російсько-української війни. Звернуто увагу на інституалізацію феміністичного руху в результаті революційних подій в Україні. Прослідковано динаміку трансформації образів жінки-матері та жінки-держави як міфологеми Берекіні, а також образу жінки-воїтельки внаслідок російсько-української війни. Вивчено актуалізацію демонологічного пласту української міфології на прикладі образів відьми, смерті, ляльки-мотанки, русалки та мавки. Зазначено, що демонологічна образність унаочнила потенціал української нації у вимірах самобутності та ідентичності. Проаналізовано неоміфологічні образи Сталевої

відьми і Святої Джавеліни, репрезентація яких зумовлена подіями російсько-української війни.

Наукова новизна одержаних результатів виражається в цілісному культурологічному дослідженні репрезентації міфологічних жіночих образів у візуальній культурі України періоду незалежності. Представлено варіативність та динаміку типології жіночих міфологічних образів, зумовлених соціокультурними трансформаціями.

У роботі використано методи з арсеналу культурології, гендерної теорії, історії та візуальної культури. Залучено культурологічний, гендерний, історико-культурний, соціокультурний, мистецтвознавчий, герменевтичний та структуралістський підходи. Також для вивчення візуальної культури застосовано метод аналізу візуальних джерел. Дослідження соціально-політичного становища жіноцтва потребувало використання гендерного підходу, у рамках якого залучено метод дослідження жіночої історії. Можливості реалізації підходів здійснювалось через застосування до дослідження теорії «дискурсивних влад» М. Фуко, вивчення міфу Р. Барта, гендерної теорії Дж. Скотт і дослідження візуальної культури Г. Фостера.

Вивчено стан розкриття теми та виокремлено історико-культурний, культурологічний, структурно-семіотичний, гендерно-феміністичний напрями в науковому доробку з художньої репрезентації жіночих міфологічних образів у візуальній культурі незалежної України. Впорядковано понятійно-категоріальний апарат дослідження та поглиблено зміст ключового поняття «візуального образу» як змінного в залежності від соціокультурної динаміки, трансльованого за допомогою нових медіа, й такого, що впливає на глядача, а також включеного в міфологічний простір.

Показано соціально-політичне становище жіноцтва в Україні періоду 1991–2004 рр. як таке, що вплинуло на формування фемінної візуальної образності жінки-держави та жінки-матері як міфологеми Берегині у значенні культурно прийнятних поведінкових моделей. Також зазначено, що фемінна

візуальна образність зумовлена формуванням національної парадигми у соцікультурному просторі молодшої держави.

Розглянуто вплив революційних подій на динаміку репрезентацій фемінних образів в українському образотворчому мистецтві. Визначено становлення гендерно-рівної політики та інституалізації фемінізму й формування жіночих громадських організацій, діяльність яких зумовила становище жіноцтва в Україні. Революційні події 2014 р. сприяли становленню демократичних тенденцій в українському суспільстві. Дані зміни забезпечили трансформації в патріархально-стереотипній жіночій візуальній образності й трансляціях традиційної ролі жіноцтва. Демонологічні образи розглянуто як демонстрацію сили та емансипації жінки в українському суспільстві, візуалізація, що корелюється з міфологією української традиційної культури.

Показано, що під час Війни за Незалежність України семантичний спектр жіночої образності у візуальній культурі сукупно репрезентує силу та спротив держави. Визначено процес оновлення фемінної образності як маркер становлення гендерної рівності й національної ідентичності. Розглянуто актуалізацію архетипу жінки-воїтельки як такий, що в історичній ретроспективі відсилає до періоду українського козацтва та свідчить про укоріненість традиції презентації образу жінки-козачки у період Гетьманщини. Тоді як під час російсько-української війни образ зумовлений змінами соціальних ролей жінки.

Узагальнено трансформаційні процеси в художньо-мистецьких репрезентаціях міфологічного образу жінки у візуальній культурі незалежної України. Культура України динамічно змінювалась й трансформувалась під час проголошення Незалежності. Візуальна культура стала полем для репрезентації соціально-політичної ситуації, що склалась в країні. Так, становлення гендерної політики та розвиток феміністичних ідей в Україні, що розпочався у період 1990-х рр. та формується до сьогодні. Показано, що історичне підґрунття українського жіночого руху, революційні події, російсько-українська війна вплинули на репрезентації жіночої образності у візуальній

культури. Зазначено, що відбулася трансформація від традиційного образу Берегині до оновлених міфологічних, неоміфологічних та емансипованого образів жіноцтва.

Результати дослідження можуть бути використані в подальших наукових розвідках із культурології, мистецтвознавства, феміністичної критики та медіадослідженнях. Матеріали роботи доцільно застосовувати у викладанні навчальних курсів із культурології, теорії та історії мистецтва, візуальної культури, гендерних студій. Висновки дисертації можуть бути корисними для кураторських, виставкових і освітніх проєктів, спрямованих на переосмислення фемінних образів у сучасній українській культурі.

Ключові слова: українська культура, візуальна культура, архаїчна культура, міф, неоміф, архетип, гендер, нові медіа, репрезентація, візуальний образ, візуальний поворот, національна ідентичність, цінності, національний костюм, мистецтво, російсько-українська війна.

ABSTRACT

Avershyna A. O. Representation of Mythological Female Images in Contemporary Visual Culture of Ukraine. — Qualification: scientific work as a manuscript.

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 034 Cultural Studies. — Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2026.

The thesis examines the representation of mythological female images in Ukrainian visual culture during the period of independence. Visual art practices are considered phenomena shaped by sociocultural dynamics and as mechanisms that generate meaning within the cultural space.

The study aims to analyze the dynamics and variability of representations of mythological female images in the visual culture of independent Ukraine, through the prism of fine art as a case study. The object of the research is the visual culture of Ukraine in the period of independence. The subject of this research is the representation of mythological female figures in the artistic practices of Ukrainian visual culture from 1991 to 2024.

The study examines the specifics of the demonization of the images of the woman-mother and the woman-state as the mythologeme of Berehynia, as well as the image of the woman-warrior, which has intensified as a result of the Russian-Ukrainian war. The actualization of the demonological layer of Ukrainian mythology is analyzed through the pictures of the witch, death, the motanka doll, the mermaid, and the mavka. Neo-mythological images such as the Steel Witch and Saint Javelin are also examined.

The scholarly novelty of the research lies in a comprehensive cultural studies analysis of the representation of mythological female images in the visual culture of independent Ukraine. The variability and dynamics of the typology of mythological female images determined by sociocultural transformations are identified and systematized.

The research employs methods from cultural studies, history, visual culture studies, and gender theory. The study draws on cultural, historical-cultural, art historical, hermeneutic, and structuralist approaches. The method of visual source analysis is applied to the study of visual culture. The analysis of the sociopolitical status of women required a gender approach, which employed the method of women's history. The research's theoretical framework includes Michel Foucault theory of "discursive power," Roland Barthes theory of myth, Joan Scott gender theory, and Hal Foster approaches to visual culture.

The state of scholarly research on the topic is analyzed, and historical-cultural, cultural studies, structural-semiotic, and gender approaches to the artistic representation of mythological female images in the visual culture of independent Ukraine are identified. The conceptual and categorical apparatus of the study is

systematized, and the content of the key concept, “visual image,” is deepened as a phenomenon that changes depending on sociocultural dynamics, is transmitted through new media, influences the viewer, and is embedded in a mythological space.

The sociopolitical status of women in Ukraine from 1991 to 2004 is examined as a factor influencing the formation of feminine visual imagery of the woman-state and the woman-mother as the mythologeme of Berehynia, understood as culturally acceptable behavioral models.

The study examines the formation of gender-equality policies, the institutionalization of feminism, and the development of women’s civic organizations, whose activities significantly shaped women's status in Ukraine. The revolutionary events of 2014 contributed to the establishment of democratic tendencies in Ukrainian society. These changes led to transformations of patriarchal and stereotypical female visual imagery and traditional representations of women’s social roles. Demonological images are interpreted as manifestations of women’s strength and emancipation in Ukrainian society, visualizations correlated with the mythology of Ukrainian traditional culture. Additionally, these images function as expressions of authenticity in mass culture and influence mass consciousness. It is demonstrated that sociopolitical processes of destabilization have contributed to the actualization of the traditional mythological layer of Ukrainian culture.

The research shows that during Russia’s full-scale invasion of Ukraine, the semantic spectrum of female imagery in visual culture collectively represents the strength and resistance of the state. The renewal of feminine imagery is defined as a marker of the formation of gender equality and national identity. The actualization of the archetype of the woman-warrior is examined as referring, in historical retrospect, to the period of Ukrainian Cossackdom and indicating the rootedness of the tradition of representing the image of the Cossack woman during the Hetmanate period. In contrast, during the Russian-Ukrainian war, this image is conditioned by changes in women’s social roles.

The transformational processes in artistic representations of the mythological image of woman in the visual culture of independent Ukraine are generalized.

Ukrainian culture has undergone significant changes since the proclamation of independence, and visual culture has emerged as a key field for representing the country's sociopolitical situation. The development of gender policy and feminist ideas in Ukraine, which began in the 1990s and continues to the present, as well as the historical background of the Ukrainian women's movement, revolutionary events, and the Russian-Ukrainian war, have influenced representations of female imagery in visual culture. These representations have transformed from the traditional image of Berehynia to renewed mythological, neo-mythological, and emancipated images of womanhood.

The results of this research can be applied in subsequent studies in cultural studies, art history, feminist criticism, and media studies. The thesis materials may be used in teaching courses in cultural studies, the theory and history of art, visual culture, and gender studies. The conclusions of the thesis may also be helpful for curatorial, exhibition, and educational projects that aim to rethink feminine imagery in contemporary Ukrainian culture.

Key words: Ukrainian culture, visual culture, archaic culture, myth, neo-myth, archetype, gender, new media, representation, visual image, visual turn, national identity, values, national costume, art, Russian-Ukrainian war.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні результати дослідження

1. Авершина А. Образ Берегині в авторському плакаті як складова візуальної культури періоду повномасштабного вторгнення // Культура України. 2024. Вип. 86. С.21–27. DOI: 10.31516/2410-5325.086.03.
2. Авершина А. Модифікація образу жінки-воїтельки у візуальній культурі України в період російського вторгнення // Культурологічний Альманах. 2024. № 4(12). С. 293–297. DOI: 10.31392/cult.alm.2024.4.34.
3. Авершина А. Трансформація образу жінки-матері у візуальній культурі незалежної України // Культура України. 2023. №81. С. 7–13. DOI: 10.31516/2410-5325.081.01.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

4. Авершина А. Образ жінки-матері в сучасній українській медіакulturі // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. 17-18 листоп. 2022 р. Харків : ХДАК, 2022. С. 28–29.
5. Авершина А. Жіночі образи української міфології в українському образотворчому мистецтві як реакція на війну // Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство : зб. матеріалів III Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. та інформ. політики України, 10 листоп. 2022 р. Київ : НАКККиМ, 2022. С. 270–271.
6. Авершина А. Трансформація образу жінки-жертви у візуальній культурі незалежної України // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук. конф. 20-21 квіт. 2023 р. Харків : ХДАК, 2023. С. 25–26.
7. Авершина А. Візуальний образ України в мистецьких практиках 2000-х років // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 22–23 листоп. 2023 р. У 2 ч. Ч. 1 / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2023. С. 46–47.
8. Авершина А. Актуалізація образу жінки-матері в сучасній українській візуальній культурі // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук. конф. молодих вчених, 18-19 квіт. 2024 р. У 2 ч. Ч. 1 / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2024. С. 11–12.
9. Авершина А. Варіативність образу Берегині в сучасній візуальній культурі України // Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення : зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2024. С. 7–9.
10. Авершина А. Демонізація образу жінки в образотворчому мистецтві України періоду російсько-української війни // Культура і мистецтво сучасний науковий вимір : зб. матеріалів VIII Всеукр. наук. конф. молод. вч.,

07 листоп. 2024 р. / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2024. С. 24–25.

11. Авершина А. Актуалізація образу жінки-воїтельки у візуальних практиках періоду повномасштабного вторгнення // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., присвяч. 95-річчю ХДАК (21–22 листоп. 2024 р.). Харків: ХДАК, 2024. С. 22–23.

12. Авершина А. Оновлені міфологічні жіночі образи в образотворчих практиках періоду повномасштабного вторгнення на території України // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.: матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 17–18 квіт. 2025 р. У 2 ч. Ч. 1. / за ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2025. С. 23–24.

13. Авершина А. Соціокультурні чинники формування жіночої образності 2004–2014 рр. // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф, 20–21 листоп. 2025 р. У 2 ч. Ч. 1 / за ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2025. С. 69–71.

ЗМІСТ

ВСТУП	13
РОЗДІЛ 1	19
ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	19
МІФОЛОГІЧНИХ ОБРАЗІВ ЖІНКИ У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ	19
1.1. Джерела та історіографія дослідження гендерного виміру у візуальній культурі України.....	20
1.2. Методи дослідження репрезентації міфологічних жіночих образів у візуальній культурі	41
1.3. Понятійно-категоріальний апарат дослідження.....	47
Висновки до розділу 1	54
РОЗДІЛ 2	57
СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖІНОЧИХ ВІЗУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНІ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ	57
2.1. Соціокультурні чинники репрезентації жіночих образів в Україні 1991-2004 рр.	58
2.2. Зміна оптики у візуальних репрезентаціях жіночого під впливом Помаранчевої революції та Революції Гідності	71
2.3. Вплив російсько-української війни на оновлення жіночих образів у візуальній культурі України	85
Висновки до розділу 2	97
РОЗДІЛ 3	100
ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФІЧНОГО ОБРАЗУ ЖІНКИ У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ	100
3.1. Візуальні практики конструювання образів жінки-держави та жінки-матері як міфологеми Березині	101
3.2. Демонізація жіночих образів внаслідок бойових дій на території України 2014-2024 рр.	120
3.3. Жінка-воїтелька як репрезентація зламу патріархальної парадигми в українському суспільстві	137
Висновки до розділу 3	151
ВИСНОВКИ	153
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	159
ДОДАТКИ	187

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження зумовлюється теоретичним осмисленням репрезентації міфологічних жіночих образів у візуальній культурі України образотворчого мистецтва.

У сучасній культурі візуальний образ поширюється завдяки практикам презентації в новітніх медіа. Феномен «візуального повороту» уможливив розширення меж поняття «культура» за рахунок її нетрадиційних і некласичних форм. Упровадження технологічних новацій не суперечить використанню традиційних наукових підходів до аналізу культури. Проте візуальна культура як новий вимір культурної реальності потребує власної дослідницької програми, яка узгоджується з методологічною мультидисциплінарністю культурології. Дане дослідження виконано на перетині культурологічного та гендерного підходів.

Водночас візуальна культура є складовою художньої культури, яка включає образотворче мистецтво. З цієї причини в фокусі дослідження знаходяться твори образотворчого мистецтва українських митців, представлені в соціальних мережах і поза ними. Аналіз візуальної образності дозволяє виявити змістові домінанти трансформацій міфологічної та демонологічної фемінної образності в українській культурі.

Динаміка гендерної парадигми у сучасній культурі зумовила увагу до жіночих образів. Засоби їх репрезентації в соціальних мережах є чинником трансформації соціокультурних уявлень про жіноцтво. Репрезентації сюжетів та образів традиційної міфології є однією зі складових національної ідентичності. Але динаміка візуальної культури дозволяє простежити зміни в інтерпретації архаїчних образів у масовій свідомості відповідно до актуальних історичних, політичних і соціальних контекстів.

Також воєнні події на території України зумовили актуалізацію оновлених фемінних образів демонологічного пласту української міфології відьми, смерті, ляльки-мотанки, русалки, мавки та неоміфологічної образності Металевої

Відьми та Святої Джавеліни. Крім того актуалізувався архетип Діви-воїтельки, що презентовано у візуальному образі жінки-воїтельки. Так, зміни в гендерній політиці та соціокультурному просторі зумовлені політично-нестабільною ситуацією в країні вплинули на репрезентації фемінності у візуальному вимірі.

Зв'язок роботи з науковими планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до комплексної науково-дослідної теми ХДАК «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер № 0109U000511). Вона є складовою теми кафедри культурології та музеєзнавства «Проблеми історії та теорії культури».

Мета дослідження – здійснити культурологічне осмислення динаміки та варіативності художньої репрезентації жіночих міфологічних образів у візуальній культурі незалежної України.

Реалізація поставленої мети зумовила вирішення таких наукових завдань:

1. Окреслити стан вивчення, теоретико-методологічної розробки та понятійно-категоріального апарату теми;
2. Вивчити соціокультурний контекст репрезентації жіночих візуальних образів в Україні доби Незалежності;
3. Розглянути візуальні практики конструювання образів жінки-матері та жінки-держави як міфологеми Берегині;
4. Простежити механізм демонізації жіночих образів в результаті бойових дій на території України 2014–2024 рр.;
5. Показати жінку-воїтельку як репрезентацію зламу патріархальної парадигми в українському суспільстві;
6. Узагальнити трансформаційні процеси в художньо-мистецьких репрезентаціях міфологічного образу жінки у візуальній культурі незалежної України.

Об'єктом дослідження є візуальна культура України доби Незалежності.

Предметом дослідження – міфологічні жіночі образи в художніх практиках візуальної культури України 1991–2024 рр.

Методи дослідження. Специфіка візуальної культури зумовила використання методів з арсеналу культурології, гендерної теорії, історії та візуальної культури. Провідними у дослідженні є культурологічний, гендерний, історико-культурний, соціокультурний, мистецтвознавчий, герменевтичний, структуралістський підходи. Культурологічний підхід дозволив виявити механізм творення міфологічних образів у візуальній культурі України. За допомогою гендерного підходу відбувається осмислення соціального становища жіноцтва та появи фемінних візуальних образів. У рамках даного підходу використовується метод дослідження жіночої історії, який слугує вивченню жіночих досвідів та їх презентації за допомогою різноманітних образотворчих практик. Історико-культурний підхід дав змогу простежити умови візуальних трансформацій у контексті ключових історичних подій періоду незалежності. У межах даного підходу використано порівняльно-історичний метод, що демонструє закономірності у зображеннях фемінних образів у історично-хронологічному вимірі. Соціокультурний підхід надав можливість дослідити специфіку репрезентації міфологічних жіночих образів в соціальному вимірі українського суспільства. Мистецтвознавчий, герменевтичний, структуралістський підходи доцільно використовувати щодо аналізу образотворчих практик, завдяки яким зображено фемінні образи. Метод семіотичного аналізу передбачає інтерпретацію смислових аспектів жіночих образів у медіа-просторі. Для аналізу візуальної культури використано метод аналізу візуальних джерел. Впорядкування термінологічного апарату здійснено шляхом залучення методу термінологічного аналізу.

Теоретичну основу дослідження склали теорії «дискурсивної влади» М. Фуко, міфу Р. Барта, гендеру Дж. Скотт і дослідження візуальної культури Г. Фостера.

Джерельну базу дослідження становлять тексти Дж. Батлер, Р. Барта, С. Де Бовуар, М. Фуко, Г. Фостера, Н. Мірзоева, В. Беньяміна, Ж. Бодріяра, К. Юнга, К. Леві-Строса, Е. Тайлора, О. Брюховецької, Л. Кульчинської. Також використано положення Закону України «Про організацію трудових відносин в

умовах воєнного стану (із змінами)» № 2136-IX від 15.03.2022, Закону України «Про забезпечення рівних прав та можливостей жінок і чоловіків в Україні» № 2866-IV від 08.09.2005 р., та інтерв'ю й авторські рефлексії митців і мисткинь щодо творчості й соціокультурного контексту.

Візуальна складова джерельної бази включає каталоги і сайти виставок, картини, електронні версії творів в особистих акаунтах українських художників і художниць Алевтини Кахідзе, Маші Шубіної, Марини Скугареєвої, Лесі Хоменко, Гриці Ерде, Миколи Маценка, Павла Величка, Ольги Рондяк, Андрія Єрмоленко, Нікіти Тітова, Сергія Савченка, Ярослава Войцехівського, Олени Ємчук, Юлії Беляєвої, Kinder Album, Надії Ричок, Катерини Лисовенко, Ольги Гайдамаки, Марини Соломенникової, Юлії Тверітіної, Марії Химинець, Тані Приймич, Андрія Мороза, Святослава Пащука, Ксенії Дацюк, Анастасії Гайдаєнко, Наталії Лещенко, Михайла Скопа, Libertatem Ave Amor, Катерини Ткаченко, Анастасії Осмолівської, Єлизавети Анісімової, Михайла Скопа, Єлизавети Анісімової.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в комплексному дослідженні художньо-мистецької міфологічної фемінної образності як культурної стратегії репрезентації змін статусу жіноцтва в українському суспільстві впродовж 1991–2024 рр.

У результаті розвідки вперше:

- комплексно досліджено репрезентацію міфологічних жіночих образів як культурну практику в Україні 1991–2024 рр.;
- простежено динаміку та варіативність міфологічних жіночих образів, зумовлених Помаранчевою революцією та Революцією Гідності;
- виокремлено візуальні репрезентації міфологеми Берекіні у варіаціях жінки-матері та жінки-держави;
- висвітлено механізм актуалізації демонологічних жіночих образів (відьма, Смерть, лялька-мотанка, русалка та мавка) і неоміфологічних (Металева Відьма та Свята Джавеліна) як зумовлених соціокультурним контекстом революційних подій та Війни за Незалежність України;

– показано оновлення демонологічних жіночих образів як інтертекстуальне поєднання авторських інтерпретацій з культурно-мистецькими практиками репрезентації фемінного;

– розглянуто образ жінки-воїтельки як такий, що набув культурної суб'єктності через воєнні дії та гуманітарну кризу в Україні.

Удосконалено:

– зміст поняття «візуального образу» як змінного залежно від соціокультурної динаміки, трансльованого за допомогою нових медіа, й такого, що впливає на глядача, а також включеного в міфологічний простір;

– історико-культурні, мистецтвознавчі, гендерно-феміністичні, культурологічні дослідження образів жінки-матері та жінки-держави;

Набуло подальшого розвитку:

– термінологічний апарат досліджень з візуальної образності шляхом уточнення понять «візуальна культура», «архаїчна культура», «міф», «нові медіа», «неоміф», «архетип», «гендер», «репрезентація», «візуальний образ»;

– культурологічна оптика зв'язку між міфологічними персонажами та їх художніми репрезентаціями;

– представленість жіночих образів у візуальній культурі України;

– дослідження репрезентації фемінної образності у контексті соціокультурних змін;

– вивчення гендерної політики в Україні та дослідження жіночого досвіду під час політично нестабільних періодів, а також їх презентацію у медіа-просторі;

– осмислення фемінних міфологічних образів, створених у період Війни за Незалежність України.

Практичне значення отриманих результатів дисертаційного дослідження полягає можливості залучати матеріали дослідження до наукової, викладацької та проєктної діяльності в культурно-мистецькій та музейно-культурологічній сферах. Теоретичний доробок може залучатися до написання наукових досліджень в галузі української культури, мистецтвознавства,

візуальної культури та феміністичної критики. Матеріали дослідження можуть бути використані для формування лекційних курсів із культурології, мистецтвознавства, теорії культури, культурної антропології медійної та візуальної культури, гендерної політики, медіа-грамотності. Також результати досліджень можуть бути використані у експозиційних, культурно-освітніх, популяризаторських проєктах із візуальної культури, медіа-культури, жіночої образності, української міфології, гендерної політики.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження виконано самостійно, усі наукові результати і висновки дослідження одержані автором особисто. Усі публікації за темою одноосібні, праць у співавторстві немає.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертаційного дослідження були апробовані на міжнародних, всеукраїнських наукових, науково-теоретичних і науково-практичних конференціях: щорічних наукових конференціях у Харківській державній академії культури «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харківська державна академія культури, 2022, 2023, 2024, 2025), «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харківська державна академія культури, 2023, 2024, 2025), Всеукраїнська науково-практична конференція «Культурні та мистецькі студії XXI століття» (Київ, 2022), Міжнародна наукова конференція «Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення» (Київ, 2023), Міжнародна науково-практична конференція «Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни» (Київ, 2024), Всеукраїнська наукова конференція «Культура і мистецтво сучасний науковий вимір» (Київ, 2024).

Публікації. Основні наукові положення дисертації викладено в 13 одноосібних публікаціях. Серед них: 3 – статті в наукових фахових виданнях України, 10 – тези доповідей на наукових конференціях.

Структура дисертації зумовлена метою та завданнями дослідження і складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел – 252 позицій, зокрема 51 – іноземними мовами, додатків. Загальний обсяг дисертаційної роботи становить 206 сторінок, основного тексту – 158 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МІФОЛОГІЧНИХ ОБРАЗІВ ЖІНКИ У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

Дослідження динаміки та варіативності художньої репрезентації жіночих міфологічних образів у візуальній культурі незалежної України передбачає окреслення стану вивчення, теоретико-методологічної розробки та понятійно-категоріального апарату теми.

Вивчення історіографії дослідження гендерного виміру у візуальній культурі України передбачає осмислення та аналіз наукового доробку з даної теми. Виокремлення основних наукових напрямів, теоретичних прогалин і проблематики предмету уможлиблюється шляхом звернення до аналізу робіт із гендерної тематики та культурологічних досліджень. Також доцільним є обґрунтування джерельної бази, особливо візуального матеріалу та його соціокультурного значення для даної роботи.

Окремої уваги потребують представлення методів і теоретичних підходів до вивчення соціокультурного контексту становлення та динаміки, а також безпосередньо репрезентації міфологічних жіночих образів у візуальній культурі. Обґрунтування міждисциплінарного характеру дослідження забезпечує його комплексність, а також відображається на змістовності висновків.

Понятійно-категоріальний апарат дослідження зумовлений його специфікою. Визначення терміну «візуальний образ» як ключового у даній роботі досягнуто за допомогою вивчення та уточнення ключових понять. Також прояснення змісту понять і зв'язку між ними допомогло реалізувати культурологічний вимір дослідження репрезентації міфологічної жіночої образності в мистецьких практиках візуальної культури.

1.1. Джерела та історіографія дослідження гендерного виміру у візуальній культурі України

Культурологічна рецепція міфологічних образів жінки в сучасній візуальній культурі потребує детального аналізу розмаїтої джерельної бази. У її складі виокремлюємо візуальні джерела, інтерв'ю, щоденники мисткинь, законодавчу базу, а також історико-культурні, культурологічні, гендерно-феміністичні та мистецтвознавчі праці.

1. Візуальні джерела: картини, інтернет-ілюстрації, особисті акаунти українських художників та художниць: Алевтини Кахідзе, Маші Шубіної, Марини Скугареєвої, Лесі Хоменко, Гриці Ерде, Миколи Маценко, Павла Величка, Ольги Рондяк, Андрія Єрмоленка, Нікити Тітова, Сергія Савченка, Ярослава Войцехівського, Олени Ємчук, Юлії Беляєвої, Kinder Album, Надії Ричок, Катерини Лисовенко, Ольги Гайдамаки, Марини Соломенникової, Юлії Тверітіної, Марії Химинець, Тані Приймич, Андрія Мороза, Святослава Пащука, Ксенії Дацюк, Анастасії Гайдаєнко, Наталії Лещенко, Михайла Скопа, Libertatem Ave Amor, Катерини Ткаченко, Анастасії Осмолівської, Єлизавети Анісімової, Михайла Скопа, Єлизавети Анісімової та каталоги виставок.

Дослідженню візуального матеріалу сприяє їх об'єднання в каталоги. Зокрема, «Наївна», де розміщено біографічний матеріал і тексти про практику жіночого мистецтва у світовій культурі. До даного каталогу увійшли роботи: Алевтини Кахідзе, Маргарити Болгар, Олени Небесної, що вдавались до презентації фемінності у власних роботах [112].

В каталозі виставки «TEXTUS. Вишивка, текстиль, фемінізм» [233], представлено роботи Ксенії Гнилицької, Аліни Клейтман, Аліни Копиці, Оксани Брюховецької. Поняття «текстиль» і «текст» походять від латинського й означають «тканина», «поєднання», «переплетіння». Переплетіння ниток було «жіночою» справою, його функція – прикрашати, створювати затишок і комфорт – була співзвучною тій ролі, що відводилася жінкам у традиційних культурах. Техніка вишивки і текстилю були зведені до ремесла та ніколи не

прирівнювались до мистецтва та живопису. Жіночі техніки стали важливими для репрезентації феміністичного мистецтва, що представлені у даному каталозі та слугують джерелом для вивчення візуальних жіночих образів.

2. Інтерв'ю про мистецтво та фемінізм опубліковані в спеціалізованих збірках. Перша, під редакцією О. Брюховецької та Л. Кульчинської, – «Право на істину. Розмови про мистецтво та фемінізм» [141]. Дослідниці структурували матеріал, розділивши на три частини, де між першим розділом з назвою «Мистецькі практики» і третім – «Мистецькі інституції й активізм» – розмістили інтерв'ю з Женев'єв Фресс в умовному розділі з назвою «Філософія». У представлених розмовах відкривається проблема феміністичного активізму та його прояви. Важливою є ідея, висловлена французькою кураторкою й дослідницею Ф. Кац про відкритість фемінізму для всіх. Дане дослідження розкриває соціокультурну проблематику фемінізму та питань гендеру так, як їх демонструють кураторки виставок і мисткині у власних візуальних інтерпретаціях.

Друга – збірка Т. Марценюк «Безстрашні. Історія українського фемінізму в інтерв'ю» [106], до якої увійшли інтерв'ю з жінками, котрі стояли біля витоків фемінізму в незалежній Україні. Окремо акцентована увага на розмову з О. Кісь про феміністичну історію й антропологію. Дослідниця описала етапи становлення фемінізму в українському науковому дискурсі, згадала жіночі організації, що створювались впродовж років незалежності. Важливим для даного дослідження є інтерв'ю з М. Рубчак про ідеї та образ Берегині в українському суспільстві. Зокрема, Мар'яна Рубчак розповіла про актуалізацію образу Берегині на початку проголошення незалежності та його поширення в тогочасних медіа.

Третя – щоденники мисткинь. У дисертаційному дослідженні вони використовуються як візуальний і текстовий матеріал, необхідний для розуміння контексту, в якому створена певна творча робота. Наприклад, щоденник української художниці Влади Ралко, ранній період творчості якої представлено «Роботами на папері», куди увійшли твори 2004-2007 рр. з таких

серій як «Китайський еротичний щоденник», «Шкільна цигейка» та «Спортивна» [150]. Також «Львівський щоденник», що об'єднав роботи, написані під час повномасштабного вторгнення [32]. У серії робіт зафіксовано руйнацію тілесності під час воєнних подій, які супроводжуються терором і насильством. Мисткиня зобразила деформовані тіла, що постраждали внаслідок військових подій. Також у «Київському щоденнику» зображено роботи періоду Революції Гідності та початку російсько-української війни. Художниця створила власний образний ряд, представлений оновленими українськими традиційними архетипами. Фемінні образи, презентовані в щоденнику, проаналізовано у дисертаційному дослідженні. Образ жінки у віночку, що є втіленням України, мотанка-праматір смертних, символ родючості, жінка-мамай та жінка-смертниця, котрі є подальшим розгортанням архетипу жінки-воїна [151].

Четверта група джерел – законодавча база. Найперше – Закон України «Про організацію трудових відносин в умовах воєнного стану (із змінами)» від 15.03.2022 [145], зміни до якого внесено після початку повномасштабного вторгнення. Серед іншого, цим Законом жінкам дозволено працювати в шахтах, що свідчить про створення рівних гендерних умов працевлаштування. Це вплинуло на зміни в галузях, які раніше вважалися суто чоловічими.

Закон України «Про забезпечення рівних прав та можливостей жінок і чоловіків в Україні» від 08.09.2005 р. має на меті «досягнення паритетного становища жінок і чоловіків у всіх сферах життєдіяльності суспільства шляхом правового забезпечення рівних прав та можливостей жінок і чоловіків, ліквідації дискримінації за ознакою статі та застосування спеціальних тимчасових заходів, спрямованих на усунення дисбалансу між можливостями жінок і чоловіків реалізовувати рівні права, надані їм Конституцією і законами України» [144].

П'ята група джерел, найбільш об'ємна, складає: культурологічні, історичні, філософські тексти, що висвітлюють фон досліджуваного періоду, причини та передумови репрезентації міфологічних образів жінки в сучасній

візуальній культурі України та філософсько-культурологічні аспекти гендеру. Такі джерела поділяються на: історико-культурні, культурологічні, гендерно-феміністичні, мистецтвознавчі.

Перші – презентовано дослідження з історії України, вивчення сучасної концепції міфу та візуальної культури. Їхня сутність полягає у характеристиці історичних подій, що вплинули на формування культурних тенденцій в українському вимірі. Коротко охарактеризуємо публікації, що використані в даному дослідженні. Наприклад, у розділі «Перші роки самостійності», монографії Я. Грицака «Нарис історії України. Формування модерної нації XIX–XX ст.» [46] описано визначні події перших років незалежності. Автор виокремив головні чинники 1990-х рр. XX ст., які посприяли утвердженню України, як незалежної держави на міжнародному рівні. У тезах доповіді Ю. Новікова «Історичний шлях становлення незалежності України: пострадянський період» [128], концептуально висвітлені основні події становлення незалежності України від ухвалення Акта проголошення незалежності України до подій Революції Гідності. У висновку акцентовано увагу на важливості зміни поколінь українського народу та підтримки європейських цінностей.

Тенденції розвитку культури періоду становлення незалежності висвітлені в роботі Г. Красницької «Культура України на етапі становлення незалежності» [86]. Авторка дослідила тенденції розвитку культури та розглянула основні стадії трансформації різноманітних сфер культури в залежності від зовнішніх соціальних впливів.

Історична довідка про події Помаранчевої революції та Революції Гідності [140] допомогла дослідити контекст оновлення жіночих образів внаслідок революційних подій. Також у роботі Ю. Мацієвського «Помаранчева революція» крізь призму міждисциплінарних соціальних досліджень» [112] розкрито специфіку революційних подій як час переходу в історичній ретроспективі.

Висвітлення візуальної культури представлено у текстах Г. Чміль,

Н. Корабльової, О. Брюховецької, О. Павлової, В. Скуратівського, В. Соломатової, Н. Мірзоева, Г. Фостера, В. Беньяміна, В. Дж. Т. Мітчелла [191; 190; 87; 135; 159; 161; 163; 231; 216; 207; 233], що розкривають специфіку репрезентації та впливу візуального на соціальне сприйняття.

Проблему вивчення візуальної культури презентовано у монографії Г. Чміль «Людина – екран: візуальна антропологія (пост)сучасності». Дослідницею розкрито феномен екрану в сучасній культурі, показано, що на дисплеї екрану відображено соціокультурну реальність. Продемонстровано феномен екрану в (пост)сучасному світі, проаналізовано екранну культуру, як дискурс влади крізь кінематограф та творення реальності крізь екран [191]. Варто зазначити, що предметом вивчення у представленій роботі є кіно, що не входить до сфери дисертаційного дослідження. Поза увагою залишилась репрезентація гендерної проблематики в просторі сучасного екранного мистецтва.

Монографія «Візуалізація реального в сучасному культурному просторі» [190] науковиць Г. Чміль та Н. Корабльової присвячено дослідженню культурного поля, перетвореного в екранну реальність, яка впливає на глядача. У роботі зазначено, що візуальний досвід людини впливає на її подальше розуміння культури та соціуму. Зазначено, що екранні образи формують нову реальність, трансформовану в штучну та віртуальну. Авторки послуговувалися методологією Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі проаналізували специфіку кіномистецтва, як екранного та його владну складову, вплив на суспільство. Зауважимо, що в цих двох монографіях описано специфіку екранного мистецтва крізь призму кіно, але проігноровані інші візуально-мистецькі практики, зокрема образотворче мистецтво.

До рецепцій з проблематики візуальної культури та культурології вдалась О. Брюховецька у роботі «Візуальний поворот у культурі та культурології» [87], що є частиною монографії «Культурологія: могилянська школа». Дане дослідження вмістило дослідницькі рецепції О. Брюховецької про розвиток ті становлення візуальної культури та її методології у гуманітарній науці

починаючи з кінця XIX ст. Крім того, авторка зробила акцент на визначних постатях, які мали вплив на виникнення візуального повороту в гуманітарній сфері, акцентуючи увагу на іменах та висвітленні їх підходів у вивченні візуального, а саме: Дж. Т. Мітчел, Н. Мірзоєв, Г. Фостер, М. Баль. Зауважимо, що дослідниця сфокусувалась на англomовних розвідках з візуальної культури, не охоплюючи український контекст візуального у науковому дискурсі.

Стаття О. Павлової «Візуальна культура та повсякденність доби постмодерну» [136], розкриває визначення поняття візуальної культури як історично необхідного предметного поля. Авторський наголос зроблено на візуальному образі як залежному від реальності, що його оточує. Дослідниця керувалася тим, що сучасне суспільство постійно в процесі споглядання, через що людина стає споживачем масової культури та її творцем. Відтак сучасна повсякденність не може існувати без візуальної культури, яка, у свою чергу, є інтердисциплінарним дослідженням, і візуальне стає домінантою в сучасній соціокультурній парадигмі. Крім того, О. Павлова проаналізувала визначення візуальної культури Н. Мірзоєва та У. Мітчела, а також звернулася до концепції модерну за Ж.-Ф. Ліотаром. Дослідниця розглянула візуальну культуру в контексті сучасності, підтримала ідею Н. Мірзоєва про те, що візуальна культура і є культурою постмодерну.

У монографії «Екранні мистецтва у соціокультурних процесах XX ст.» [161] В. Скуратівського досліджено специфіку екранних мистецтв. Автор розглянув ретроспективу становлення екранного мистецтва від реалізму до появи фотографії та кіно. Визначено, що екранна інформація виконує окрему функцію у суспільстві та впливає на нього. Автор розглянув соціокультурні умови поширення кіноматографічної техніки. Зазначимо, що в даному дослідженні описані кіно та відеоматеріали. Тоді як практики зображувального мистецтва перебувають поза сферою наукової уваги автора.

Вагомою роботою з вивчення візуальної культури та огляду ключових питань візуальності у межах соціального та гуманітарного дискурсу є монографія В. Соломатової «Парадигма візуального в сучасній культурі» [163].

Розкрито питання теорії та практики візуальної культури про візуальні стратегії постмодерну та метамодерну, крім того проаналізовано візуальне у сучасному мистецтві, та нових медіа.

Американський дослідник мистецтва Г. Фостер у праці «Бачення і візуальність» [216] проаналізував процес споглядання візуального образу. Автор розмежував терміни «бачення» та «візуальність», визначивши, що бачення є фізичною операцією, а візуальність – соціальною. Крім того, Г. Фостер наголосив, що дані терміни не є тотожними: завдяки баченню ми вчимося споглядати світ крізь історію, ідеологію та владу.

Дослідження візуального образу як частини соціального та культурного життя представлено в англomовному перекладі В. Беньяміна «Мистецький твір у добу його технічної відтворюваності» [207]. Автор виводить поняття «аура», що передає унікальність художнього образу. На думку автора, з поширенням візуальних образів у масовій культурі твір мистецтва втрачає цю неповторність, що порушує питання унікальності конкретного твору, взаємодії його з суспільством, а в контексті нашого дослідження підключає проблему змісту й функціонування мистецтва у цифрову епоху.

Робота Дж. Т. Мітчела «Теорія зображень» [233] є одним із ключових досліджень візуальної культури та візуального образу, де розкрито властивості візуального образу та його впливу на суспільство. Дослідивши візуальні образи, презентовані в медіа США після Другої Світової війни, автор зауважив, що текст є невід'ємним від візуального образу. На думку автора, тривале панування тексту та друкованої книги змінилось візуальними образами кіно, відео і різних форм мультимедіа. Назвавши цю трансформацію «пiкторальним поворотом», автор розглянув вплив образів у соціальному, культурному та владному контексті, визначивши, що образи мають владу в сучасному просторі.

Ключовим для дослідження є вивчення міфу у сучасній культурі, що дає можливість дослідити тенденції до формування міфологічних образів і впливу соціально-культурного виміру на їх репрезентації у візуальній культурі. Дослідження міфу представлено англomовними перекладами текстів Р. Барта і

Ж. Бодріяра. У «Міфології» [206] Р. Барта висвітлено концепцію міфу. Вчений наголосив, що міф є комунікативною системою повідомлення, а сучасний міф виконує подвійну функцію: він означає, вселяє певні значення та дає можливість їх зрозуміти. Для нашого дослідження важливим є висновок про те, що семіологічна система є системою цінностей. Той, хто використовує міфи, приймає їх значення за систему фактів. Крім того, у роботі «Риторика образу» [205] автор розглянув історичність міфу, те що міфологія знаходить свою основу в історії, але вічного міфу не буває. Тобто міф у Р. Барта представлено як соціокультурний феномен, що має вплив на суспільство, яке, у свою чергу, продукує міфи. Завдячуючи концепції Р. Барта, міфологічні жіночі образи у нашому дослідженні розглянуто з позиції трактування міфу як історичного та створеного внаслідок соціокультурних змін.

Сучасну концепцію міфу та презентації образу у медіа представлено у роботі Ж. Бодріяра «Симулякри і Симуляція» [25], де описано теорію симуляції. У дослідженні розглянуто фази образу: «він є відображенням глибокої реальності; він маскує і спотворює глибоку реальність; він маскує відсутність глибокої реальності; він позбавлений зв'язку з будь-якою реальністю: він є чистим симулякром самого себе» [25, с.12]. Також для дослідження важливою є думка Ж. Бодріяра про те, що комунікація та соціальне функціонують у замкненому колі, як приваба, з якою пов'язана сила міфу.

Дослідження міфології як частини українського наукового дискурсу представлені в працях В. Головей, І. Костюк, О. Титар, О. Смержевської, С. Стоян, О. Тараненко [42; 83; 173; 162; 166; 172]. Дослідниця В. Головей у статті «Міф і міфологічні нарації в сучасній медіакультурі: семіотичний аспект» [42] проаналізувала особливості репрезентації міфічного в медіакультурі. Аналіз концепції Р. Барта дозволив науковиці виявити знаково-символічну специфіку міфологічних нарацій у медіа та визначити міф, як складову медіа простору та культури.

У роботі «Міф як соціокультурний феномен: функціональне

навантаження» [83] І. Костюк, вдалась до аналізу концепцій міфу від XIX ст. до сьогодення. Звертаючись до визначення міфу за архаїчними суспільствами та сучасне сприйняття міфу, як комунікативну систему.

Семіотичному аналізу присвячена монографія «Семіотичний аналіз явищ культури» [158], окреслено методологічний потенціал семіотики та представлено широкий спектр аналізу явищ культури з використанням семіотичного методу.

У роботі «Логіка міфу в просторі сучасної культури» [173] О. Титар звернулася до концепції міфу М. Еліаде та відзначила, що міф уявлявся як структуруючий принцип, за допомогою якого людина могла пізнати та зрозуміти оточуючий світ. Дослідниця визначила міф як структуруючий принцип сучасної культури, проаналізувавши античне, середньовічне та сучасне визначення міфу. Відзначила, що елементи міфологічного мислення, присутні в сучасній культурі, а також визначені тим, що одним з елементів міфу є його сакралізація. Тож, міф відіграє легітимну роль для науки та релігії, бо є соціально значущим.

Гендерно-феміністичний напрям є важливим для дослідження контексту формування політики щодо жіноцтва та змін у феміністичному вимірі, що вплинули на репрезентації жіноцтва.

Гендерно-феміністичний напрям представлено англомовними та українськими дослідженнями. Англомовні розвідки презентовано: С. де Бовуар, М. Кімел, Дж. Скотт, К. Мендес, С. Картер, Г. Поллок [23; 75; 242; 229; 236]. У свою чергу вивчення гендеру в українській науці об'єднує: Т. Марценюк, О. Луценко, М. Маєрчик, О. Плахотнік, Г. Ярманова, Т. Злобіна, О. Кісь, Т. Журженко [105; 100; 103; 41; 78; 59].

Вагоме значення для досліджень з гендерної політики в Україні має медіа-ресурс «Гендер в деталях», завдяки якому розкрито гендерну проблематику в українському суспільстві, а саме в статті «Російсько-українська війна з 2014 року і фемінізм» Г. Гриценко [45], «Жінки на війні проблеми бійчинь ЗСУ після повномасштабного вторгнення» [160] Ю. Скібіцької. У

дослідженнях представлено проблеми гендерної рівності у Збройних Силах України. Крім того визначено причини існування гендерних упереджень щодо жінок в армії, що пов'язано з маскулінністю та мілітаризмом. Поза увагою лишився аналіз візуального фемінного образу, презентованого у масовій культурі періоду російсько-української війни. Таким чином, у представлених дослідженнях окреслено соціальну та політичну проблематику ролі жінки в суспільстві.

Розвідка С. де Бовуар «Друга стаття», написана в середині ХХ ст. [23], є одним з перших гендерно-феміністичних досліджень. Авторка розглянула поняття жіночої екзистенції, жіночого призначення та ролі жінки в суспільстві. Також акцентувала увагу на патріархальних переконаннях, які заважають сприймати жінку такою як вона є. Авторка вдалася до аналізу впливу біологічних ознак чоловіка та жінки. Зробила висновок про те, що коли жінка перебуває в патріархальному суспільстві, вона позбавлена свободи вибору.

В антології з гендерної проблематики «Образ, тіло, порядок» [130] презентовано гендерні міждисциплінарні дослідження з англomовного та німецькомовного наукового простору за редакцією К. Міщенко та С. Штретлінг. Привертає увагу текст Дж. Батлер «Перформативність, прекрасність та сексуальна політика» [130, с. 93], у якому представлена перформативна теорія гендеру. Дослідниця визначила, що формування гендеру в суспільстві витікають з концепту влади, тому що відтворення гендерних норм у звичайному житті є узгодженням із формами влади. Гендер за Дж. Батлер сформувався внаслідок норм, представлених у суспільстві, тому він діє всередині встановлених політичних контекстів.

У монографії О. Луценко «Філософія та культура статі: гендерний аналіз» [100] авторка вдалась до аналізу гендерних аспектів культурних символів, а також проаналізувала соціокультурні феномени гендерного аналізу на прикладі сімейних відносин. Варто зазначити, що науковиця розкрила питання жіночого образу в літературі, зокрема, звернула увагу на міфологічний жіночий образ у контексті літератури. Хоч авторка охопила широкий спектр гендерної та

фемінної проблематики у дослідженні, тим не менш, поза увагою залишилися фемінні образи, які представлено в українських візуальних практиках.

Монографія «Гендерні дослідження прикладні аспекти» [40] за редакцією В. Кравця, представлено прикладні аспекти проблеми гендеру та впровадження гендерно чутливого підходу у практику освіти.

Українська дослідниця гендерної теорії та фемінізму Т. Марценюк у роботі «Чому не варто боятись фемінізму» [108] дослідила гендерну теорію та розвиток фемінізму у світовому науковому дискурсі. Окремо зроблено огляд на здобутки гендерної теорії та становлення фемінізму 1990-і рр. XX ст. в Україні. Виокремлено огляд діяльності руху стосовно феміністичного активізму в Україні. Дане дослідження сприяє окресленню межі розвитку фемінізму та гендерної теорії в Україні.

Крім того, звернемо увагу на видання, в якому об'єднано статті про гендерний аспект життя жінок і чоловік від початку Війни за Незалежність України «Гендерні дослідження, проект «Донбаські студії»». У даній збірці представлено статтю Т. Злобіної «Гендер. Майдан і Війна і те, що після війни» [41, с. 138], яка містить одну з перших рецепцій події Майдану, початку російсько-української війни у гендерному вимірі. Зокрема, у розвідці описано нові соціальні ролі жіноцтва, намагання встановити гендерну рівність, а також взаємодію сучасних українських жінок у патріархальному суспільстві. Події, що проаналізовано в статті сприяли актуалізації образу жінки-воїтельки в художніх рецепціях.

У дослідженні М. Кіммела «Гендероване суспільство» [75] представлено сучасні уявлення про гендер та констатація гендерних стосунків у суспільстві. Зазначимо, що розвідка є соціологічною, в якій гендер виступає ключовою категорією у створенні суспільних відносин. Крім того, автор наголошував, що поняття «гендеру» змінюється залежно від культури та суспільства, в контексті якого ми його використовуємо. У даній роботі важливим є перший розділ про «Витлумачення гендеру», але автор наголошує на новому підході розуміння гендеру через чоловічу історію. Згідно з М. Кіммелом, вивчення гендеру

відбувається в оптиці феміністичної теорії, тоді як маскулінна оптика в цьому питанні стає другорядною. Натомість у логіці нашого дослідження унеможлиблюється повноцінний розгляд гендеру, адже ми зосереджуємося саме на досвіді жіноцтва, артикульованому за допомогою засобів образотворчого мистецтва.

У даному напрямку виокремимо працю М. Фуко «Наглядати й карати. Народження в'язниці» [182], де автор дослідив тіло у контексті владних відносин, що має вплив на політичну сферу. Перспективною для нашої дисертації є теза М. Фуко про тіло як соціальний об'єкт, у зв'язку з чим робимо висновок про те, що презентація оголеної жіночої тілесності у візуальних мистецтвах періоду повномасштабного вторгнення є політизованим об'єктом.

Дослідниця Дж. Батлер у роботі «Фрейми війни» [21] представила тіло у контексті політично-соціальної нестабільності, зокрема, війни. Авторка визначила, що тіло є соціальним феноменом, відкрите для інших і є вразливим. Існування тіла залежить від соціальних і політичних мереж, у які включено. Дослідження Дж. Батлер та М. Фуко сприяють вивченню презентованих у нашому дослідженні візуальних фемінних образів, створених під час повномасштабного вторгнення на територію України.

Вивчення історії українського фемінізму презентовано: І. Ігнатенко, С. Павличко, О. Кісь, О. Хромейчук, Т. Хомою, Т. Мельник, Т. Марценюк, М. Рубчак [68; 134; 78; 58; 114; 117; 108; 239].

Для розуміння репрезентації жіночих образів у візуальній культурі звернули увагу на презентацію жіночого у традиційній культурі у роботах І. Ігнатенко, а саме: «Жіноче тіло і традиційній культурі українців», «Тіло, секс, шлюб. Історія інтимних стосунків в українських традиціях» [68; 67]. Авторка вдалась до аналізу жіночого на прикладі українського традиційного суспільства, виокремивши етапи жіночого життя, що вважались стереотипними для українських селян XIX ст. Починаючи від дорослішання, шлюбу, вагітності, материнства, старіння, дослідження розкрило уявлення про формування образу жінки-матері, що актуалізувався в сучасній українській

культури. Крім того, у роботі «Тіло, секс, шлюб. Історія інтимних стосунків в українських традиціях» розкрито питання жіночої тілесності та ставлення до жіночого тіла в українських традиційних уявленнях. Для розгляду візуальних жіночих образів у сучасній українській культурі є потреба у зверненні до традиційних уявлень про жінку в українському суспільстві, зокрема образу материнства та маргіналізованих уявлень про жінку як відьму.

Дослідження жіночого досвіду у Другій світовій війні представлено у збірці наукових праць «Жінки Центральної та Східної Європи у Другій світовій війні: гендерна специфіка досвіду в часи екстремального насильства» [56]. Варто звернути увагу на статтю О. Кісь «Жіночі обличчя війни: ключові теми і підходи у західній феміністській історіографії», авторка розглянула підходи до вивчення жіночих досвідів війни, визначивши, що історія війни зазвичай фокусувалась на чоловічих досвідах. Дослідниця сфокусувалась на вивченні жіночих образів, що представлено під час війни. Звернула увагу на жіночі образи, які були презентовані у радянській культурі під час Другої Світової війни. Було зазначено, що жінка асоціюється з миром та тією що дає життя, тому постать жінки під час війни відходила на другий план. Вважалось, що жінка у війську це виняток з правила чи її постать маргінізувалась суспільством.

Дослідниця С. Павличко у збірці «Фемінізм» [134] вперше в незалежній Україні зробила рецепції щодо проблем фемінізму в науково-літературному дискурсі. Звернемо увагу на статтю «Фемінізм як можливий підхід до аналізу української культури», авторка запропонувала розглянути українську культуру крізь призму літературних текстів що були написані українськими письменницями. Перечитання української культури через призму жіночого надало можливість позбутись патріархальних міфів та стереотипів, що склались в українській культурі XIX початку XX ст. У роботі «Фемінізм і націоналізм» розкрито питання появи жіночих організацій та розвитку феміністичних ідей початку 1990 рр., що сформувались завдяки концепції української незалежності. Дана збірка є важливою для подальшого розгляду соціального

становища жінок у період 1990 рр. XX ст. та становлення феміністичної проблематики в українській культурі.

Дослідження О. Кісь «Краса врятує світ»: Жіночі стратегії в українській політиці та випадок Юлії Тимошенко» [220] проаналізовано візуальний образ Юлії Тимошенко та його вплив на соціум у період 2000-і рр. Важливим аспектом є аналіз варіативності образу Юлії Тимошенко, що розкрився у візуальному образі берегині, жінки-держави та жінки-воїтельки. Крім того, постать політикині стала провідною моделлю жіночності, що трансливалась у тогочасному суспільстві. Авторка проаналізувала візуальний образ Юлії Тимошенко в контексті тогочасних подій Помаранчевої революції, зазначивши, що це був створений політичний імідж, який мав вплив на тогочасне суспільство, зокрема, сприйняття жіночих соціальних ролей, що вважались суто патріархальними. Зауважимо, що образ Юлії Тимошенко мав на меті не лише політичний вплив, а й зміни статусу жіноцтва в політиці, а також сприйнятті соціальної ролі жінки в українському суспільстві.

Колективна монографія «Жіночі виміри минулого: уявлення, досвіди, репрезентації» [58] присвячена висвітленню аспектів історичного досвіду українського жіноцтва у контексті соціальних інститутів, суспільних уявлень. У статті «Мілітаризм та фемінізм, або як вписувати військовослужбовиць в історію війн», що входить до монографії, О. Хромейчук звернула увагу на сучасний досвід жіноцтва під час війни та їх презентації в українській культурі. Зокрема, авторка зауважила, що у суспільстві існує велика увага до жінок у війську або навпаки їх ролі непомітні. Розглянуто ієрархію у війську та його структуру, яка побудована на рангах та владних відносинах. Крім того, зазначено, що насильство в суспільстві асоціюється з чоловіками. Авторка наголосила на тому, що звернення до жіночих образів у культурі не завжди свідчить про гендерну рівність.

Також важливим джерелом для розуміння коренів репрезентації міфологічних образів жінки в сучасній візуальній культурі України стали роботи з дослідження архаїчної культури та архетипу. Вивчення архаїчної

культури та її впливу на формування сучасної культури посприяло дослідженню проявів традиційності під час нестабільних моментів у соціально-політичному вимірі. Використано роботи К. Леві-Строса, Е. Тайлора, К.-Г. Юнга. Зокрема, з розвідки К. Леві-Строса «Первісне мислення», залучено результати застосування для аналізу методу структуралізму. Наприклад, те, що мислення первісної людини є проявом колективного несвідомого, міфологічне мислення є характерним для архаїчного суспільства та протилежним індивідуальному мисленню, міфологічне мислення визначається потягом до символізації навколишнього світу та поглиблює своє пізнання за допомогою образу світу [93]. З висновків Е. Тайлора важливим для нашого дослідження є той, що різні стани культури можуть вважатись стадіями поступового розвитку. Кожен стан культури вважається продуктом минулого та відіграє важливу роль у формуванні майбутнього [248].

З роботи К.-Г. Юнга «Архетип і символ», де розкрито теорію архетипів, колективного несвідомого та символів, залучено розуміння архетипу як первинного образу колективного несвідомого [197]. Дане дослідження може використовуватися і під час вивчення фемінних архетипів, презентованих у сучасній візуальній культурі.

Наукових публікацій, що стосуються безпосередньо дослідження репрезентації жіночих образів у візуальній культурі України, небагато. Зокрема, О. Смержевська в роботі «Міфологія війни: мистецькі образи та смисли» [162] розглянула міфологічні образи: Привид Києва, Буча, Азовсталь, Чорнобаївка, Зміїний, Змієбаївка, Рудий Ліс, Пес Патрон, Крим, Бавовнятко, які репрезентувались в українській культурі від початку повномасштабного вторгнення. Дослідниця виокремила творення нових міфів і звернення до архетипових образів української традиційної культури. Але в цій статті поза увагою лишились жіночі міфологічні образи, презентовані у візуальній культурі періоду повномасштабного вторгнення.

Важливим для вивчення образотворчих тенденцій та аналізу візуальних образів у художніх рецепціях є мистецтвознавчий напрям, який об'єднує

роботи, присвячені історії та аналізу українського мистецтва часів незалежної України та розвитку феміністичного мистецтва в науковому вимірі. Використано роботи з вивчення історії мистецтва України періоду незалежності А. Ложкіної, А. Лазар, Г. Глеби, К. Яковленко, О. Хромейчук [99; 189; 185].

У роботі «Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ ст.» [98] А. Ложкіна дослідила найвизначніші події, що вплинули на формування українського мистецтва, зробивши історичні та культурні рецепції. Взявши до уваги період ХХ ст. та початок ХХІ ст., проаналізувала мистецькі зрушення у контексті соціально-політичних і культурних подій. Важливою для нашого дослідження є друга частина – про мистецтво незалежної України, в якій наголошено на політичних подіях після проголошення незалежності та мистецьку відповідь на дані зміни. Другий розділ «Покоління «Оранж». 2004-2013» продемонструвало важливість мистецтва під час революційних подій у державі. Крім того, авторка розглянула створення груп українських художників та художниць, що творили революційне мистецтво (наприклад, група «Р.Е.П.»). Дане дослідження спрямоване на формування уявлень про розвиток українського мистецтва у нестабільний період становлення незалежності України. В ньому також описана діяльність та створення виставкових проєктів та їх важливості у контексті формування сучасної української арт-сцени та арт-ринку, що вплинуло на загальну тематику роботи.

Монографія А. Ложкіної «Мистецтво України» [99] висвітлює найважливіші періоди в історії українського мистецтва з ХХ ст. до сьогодення. Привертає увагу розділ «Між війною та рейвом: революція 2013 року й пізніші часи», в якому дослідниця описала вплив революційних подій на формування оновлених художніх практик. Крім того, авторка описала особисті досвіди жінок від революції 2013 р., під час воєнних подій та їх репрезентації за допомогою візуального.

Діяльність Революційного Експериментального Простору розкрито у роботі А. Лазар «Р.Е.П.:10 років про метод», де авторка проаналізувала революційні події 2004 р. Створення революційного простору розглянуто як

реакцію на соціально-політичні процеси, що відбувались в Україні, а також у контексті вироблення мистецького стилю. Крім того, зазначено, що група Р.Е.П. черпала натхнення з проблемної дійсності й реалізовувала акції та протести, спрямовані на розкриття важливих соціальних проблем. Аналіз діяльності Р.Е.П. важливий у контексті нашого дослідження, оскільки у дисертації розглянуто візуальні жіночі образи учасниць експериментального простору Лесі Хоменко, Ксенії Гнилицької та Жанни Кадирової.

Діяльність українських художників і художниць 1990-х рр. представлено у збірці «Паркомуна. Місце. Спільнота. Явище» [137], де опубліковано статті про значення перехідної доби 1990-х рр. в українському мистецтві та діяльність Паркомуні як об'єднання художників. Зокрема, робота К. Яковленко «Формування і становлення сквоту «Паризька комуна в Києві» містить детальну історію формування сквоту, взаємозв'язки та взаємовпливи художників і художниць, що входили до об'єднання. Крім того, дана збірка є рецепцією на мистецьке життя Києва початку 1990-х рр. Важливим для нашого дослідження є феномен та специфіка мистецького життя початку становлення незалежності України.

У статті Н. Мусієнко «Мистецтво Майдану» проаналізоване мистецтво часів революційних подій на Майдані 2013–2014 р. [121]. Дослідниця відзначила кілька популярних тоді мистецьких вимірів: інсталяція, плакат, фотографія, скульптура, живопис, музика, театр, кіно, література, поезія, перформанс. Хоча авторка зазначила, що мистецтво Майдану було яскравим і різноманітним, але поза увагою лишила питання феміністичних візуальних образів, актуалізованих під час подій Революції Гідності.

Важливою роботою у контексті українського мистецтва крізь гендерний вимір є колективна розвідка «Критичний погляд. Чому в українському мистецтві є великі художниці» [189], що стала спробою перегляду та осмислення ролі художниць в українському мистецтві на початку ХХ ст. до сьогодення. Дослідниці описали початки зацікавленості фемінізмом і популяризацію у 1990-х рр. феміністичної тематики. Виокремили діяльність

Оксани Чепелик, Алевтини Кахїдзе та Маші Шубїної. Також звернули увагу на мистецькі виставки періоду незалежності України, що розкривали феміністичну проблематику. Ними зроблені акценти на досвіді українських художниць радянського періоду, що дає змогу детальному розкриттю проблематики існування феміністичного мистецтва в 1990-і рр. до сьогодення.

Культурологічний напрям представлений роботами про візуальні рецепції гендеру та презентації у медіа. Звернемо увагу на дослідження фемінних образів, міфології та архетипу. У контексті вивчення гендерно-зумовленого мистецтва важливою є діяльність та дослідження О. Брюховецької «Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм» [27]. Вперше в українському науковому дискурсі зроблено рецепції жіночого візуального образу, який представлено в образотворчих практиках українських художниць у період 2000-і рр.. Авторка виокремила основні мистецькі виставки сучасної України, на яких було представлено роботи українських мисткинь. Дослідниця проаналізувала репрезентацію материнства в художніх практиках, звернула увагу на роль жінки в соціальному аспекті та візуальний образ фемінності в українському мистецтві. Авторка наголосила на чоловічих наративах, що переважають в українському мистецтві в 1990-і рр., де образ жінки сексуалізовувався або демонструвалась жінка-жертва. Окремо розглянуто вплив діяльності феміністичних об'єднань на зміни в художніх практиках.

Вивчення гендеру в медіа презентовано в роботі «Трансформації жіночої гендерної ідентичності в сучасному медіа-просторі» [50] розглянуто особливості трансформації образу жінки в сучасних медіа. У даному дослідженні розкрито проблематику конструювання гендеру в медіа. Досліджено вплив історичних умов, традиційних уявлень про жінку на формування соціального статусу сучасної української жінки. Тоді як у дослідженні не розглянуто варіативність фемінних образів, які презентовано в сучасних медіа.

В англomовному дослідженні К. Мендеш та С. Картер «Феміністичні та гендерні медіа-дослідження: Критичний огляд» [229] розглянуто діяльність

жінок в ЗМІ та медіа. Дослідниці звернули увагу на стереотипні зображення в рекламі з наголосом на те, що зазвичай жінок зображували в ролі жертви. У період 2000-і рр. актуалізувались сексуалізовані фемінні зображення в медіа. Дане дослідження розкрило проблематику презентації гендеру в медіа, що дало можливість розглянути візуальні жіночі образи, які презентовано українськими митцями та мисткинями в медіа.

Українська дослідниця І. Зубавіна вивчила феномен жінки-воїтельки та архетипу Діви-воїтельки у статті «Актуалізація архетипу діви-воїтельки в кінематографі України початку XXI-го століття» [63], де розкрила втілення жіночих персонажів, що асоціюються з архаїчним архетипом Діви-Воїтельки який руйнує традиційне уявлення про жінку як слабку. Дослідниця визначила, що даний образ знаходить осмислення в кінематографі України початку XXI ст. Це свідчить про розширення фемінних образів, представлених у візуальному мистецтві України. Також у дослідженні наголошено на новому досвіді українських жінок внаслідок бойових дій на території України. Авторка зазначила про вихід за рамки стереотипного бачення жінки у художніх українських практиках. Підкреслимо, що в даному дослідженні розкрито жіночий образ крізь кінематограф, який не входить у поле нашого дослідження.

Образ материнства досліджено у роботі І. Зубавіної «Ціннісно-сміслові домінанти часу в концепт-образі Матері (на матеріалі кінематографа України)» [64], в якому авторка звернулася до аналізу кінематографічного образу жінки-матері, що представлено в Україні від 1920-2020 рр. Досліджено актуалізацію образу материнства в кіно під час Другої Світової війни, де матір постає як втілення «суворого» материнського архетипу, коли жінка вбиває власних дітей чи знищує власну оселю. Зауважимо, що архетип материнства, презентований у візуальному мистецтві періоду Другої Світової війни, відрізняється від архетипу материнства у сучасних варіаціях. Авторка статті звернула увагу на презентацію материнства в кіно після початку російсько-української війни та зауважила, що з'явився образ матері-захисниці. І в цій роботі образ материнства досліджено лише на прикладі кіно, що унеможливорює дослідження широкого

спектру художніх практик, наприклад, зображення, картини та інтернет-ілюстрації.

Окремі аспекти репрезентації міфологічних образів жінки в сучасній візуальній культурі України висвітлювалися в сучасних дисертаційних дослідженнях. Зокрема, Т. Мельник у роботі «Трансформація образів чоловічого та жіночого у візуальній культурі України періоду незалежності. Гендерний аспект» [116] запропоновано періодизацію візуальних презентацій фемінного та маскулінного в незалежній Україні: «1990-ті – період входження в актуальне поле гендерної проблематики; друге десятиліття незалежності, «нульові» роки — фаза активного опанування дискурсом, етап наслідування західним зразкам; у першу половину 2010-х спостерігається – рухливе розширення типології чоловічого і жіночого; 2020-х – фаза радикалізації феміністичного наступу, актуалізація модусів чоловічого героїчного, а також діви воїтельки та матері-берегині» [116, с.71].

Дослідниця Ю. Марційчук в дисертації «Процеси візуалізації в культурі незалежної України» [109] охарактеризувала візуальне як домінуюче у сучасній культурі нашої держави, запропонувала визначення сутності візуалізації в межах культурологічного підходу через дихотомію невидиме/видиме, де видиме є перетворенням колективних цілей в артефакти культури завдяки візуальному відображенню соціального. Завдяки візуалізації нині є можливість демонструвати раніше невидимі об'єкти. Таким чином, за її висновком, візуалізація культурних феноменів, де представлено відродження національних традицій, є символічною системою, за допомогою якої презентується досвід поколінь.

У дисертаційному дослідженні В. Кметь «Архетип відьми в українській літературі XIX-XX ст.» [66], досліджено процес демонізації жінки та варіативності образу відьми на прикладі художньої літератури періоду XIX-XX ст. Архетип відьми розглянуто на прикладі фольклорних творів. Авторка виокремила варіативність образів відьми, представлених в українській літературі (фатальна-жінка, жінка-Єва, жінка-змія, жінка-кішка, демонізація

іншого). Авторка зазначила, що у літературі XIX та XX ст. простежується новий образ жінки, що викриває чи маскує її демонічну природу та фатальність. Зроблено висновок, що архетип відьми для української культури є репрезентативно активним, як у фольклорному матеріалі так у художніх текстах.

В дисертації О. Стрельник «Материнство як соціальна практика: структурно-діяльнісна концепція» [167], досліджена соціальна роль материнства. Розкрито соціально-історичні, соціально-демографічні аспекти чинники сучасного материнства, крім того з'ясовано мінливість материнських практик у історичній ретроспективі. Виявлено, що в українському суспільстві гендерний порядок створює модель соціальних відносин, де жінкою закріплено відповідальність за сферу приватного. Зазначено, що соціокультурні уявлення про гендерні ролі та турботу про дітей є вагомим механізмом структурування материнства.

У дисертаційному дослідженні А. Біленької «Еволюція сценічного слова в українському театрі та кінематографі: історико-культурний контекст (XX–перша чверть XXI ст.)» [22] дослідила репрезентацію архетипу української національної культури в сценічному слові українського театру та ігрового кіно 1991–2023 рр., вказавши на переважання патріархальних проявів та домінування сільської тематики в українській культурі. Крім того авторка вдалась до аналізу виміру жіночої образності, що відповідає матриці Т. Вульф (матір – гетера – медіум – амазонка). Зазначила, що культурна жіноча образність зумовлена репродуктивною функцією, що відповідає архетипу матері та є уособленням України.

Отже, вивчення соціальної ролі жіноцтва в українському суспільстві є важливим аспектом у дослідженні візуальних репрезентацій фемінних образів. Воно спирається на презентативну джерельну базу. Соціокультурні аспекти, історично-традиційні уявлення про жінку в українському суспільстві є основою у формуванні образу жіноцтва у медіа. Але досі поза увагою лишалось вивчення варіативної фемінної образності у контексті соціально-історичних

впливів, актуалізації демонологічних образів під час російсько-української війни, а також варіативність образу жінки-матері, представленого у різноманітних образотворчих практиках. Разом із тим, недостатньо досліджені традиційні уявлення про жінку в українській культурі, що є основою для подальшого розгляду актуалізованих міфологічних фемінних образів у сучасній візуальній культурі. Поза увагою залишилися дослідження архетипних традиційних образів, що формують символічну систему сучасних українців, яка ґрунтується на зверненні до традиційної культури в період соціально-політичних нестабільностей. Необхідне подальше комплексне вивчення міфологізованих образів жінки у візуальній культурі України, інтернет-зображеннях та різноманітних образотворчих практиках, аналіз сучасних міфологізованих фемінних образів, викликаних соціально-політичними та культурними змінами в українському суспільстві, презентації гендеру в медіа та вплив гендерної політики на зображення візуальних фемінних образів.

1.2. Методи дослідження репрезентації міфологічних жіночих образів у візуальній культурі

Дослідження міфологічних жіночих образів, презентованих у різноманітних образотворчих практиках, потребують застосування міждисциплінарного інструментарію шляхом залучення культурологічного, гендерного, історико-культурного, соціокультурного, мистецтвознавчого, герменевтичного, структуралістського підходів.

Культурологічний підхід є ключовим у даному дослідженні, адже вивчає культуру та її специфіку. Важливою для нашого дослідження є ідея можливості залучення культурологічної методології при вивченні мистецтвознавчих питань. Використання культурологічного підходу у даній розвідці дало можливість розглянути появу міфологічних жіночих образів у різноманітних образотворчих практиках, що виникли внаслідок соціально-політичних нестабільностей, а також прослідкувати трансформації традиційних архетипів

та їх актуалізації у візуальній культурі України.

У межах культурологічного підходу використано метод семіотичного аналізу, що забезпечив дослідження значення міфологічних образів, які транслують сенси та розкриття їх у контексті соціальних, культурних і політичних змін. Дослідниця В. Головей зазначила, що «у семіотичному аспекті репрезентація є різновидом знакового відношення. Проте семіотична природа художньої репрезентації є доволі специфічною, оскільки тут має місце не просте указування на «інше», а безпосереднє представлення цього іншого через його образ, який виражає його смисл» [43, с. 216]. Даний метод продемонстрував різноманітність трансляції сенсів та соціокультурних змін, представлених за допомогою візуальних образів. У роботі «Міфології» Р. Барт зауважив, що «семіологічна система є системою цінностей; тепер споживач міфів приймає значення за систему фактів: міф читається як фактична система, тоді як він є лише семіологічною системою» [206, с.130]. Цей висновок дозволив нам дотримуватися погляду, що актуалізація образу жінки-воїтельки чи жінки-матері під час воєнних подій на території України зумовлена ціннісною системою українського суспільства.

Посилаючись на гендерний підхід у вивченні культури, що є невіддільною складовою дослідження гендерної та жіночої історії й важливим інструментарієм у аналізі жіночих репрезентацій. Дослідник П. Баррі визначив, що «ключовою ідеєю фемінізму є «сконструйованість» фемінності, питання обставин і соціалізації, а також вплив образів та репрезентації фемінності в культурі та літературі» [17, с. 158].

Використання гендерного підходу дало можливість визначити соціальне становище жінок у сучасному українському суспільстві. Осмислити появу фемінних міфологічних образів в історичній та хронологічній ретроспективі української культури. Крім того, переглянути процеси конструювання фемінності у медіа середовищі, як визначили К. Мендеш та С. Картер використовуючи постструктураліський погляд на визначення категорії «гендер», «ЗМІ беруть участь у створенні гендеру» [228, с. 1705].

У межах гендерного підходу використано метод дослідження жіночої історії, що сприяв вивченню культурного та історичного досвіду українського жіноцтва періоду незалежності України. Дослідниця жіночої історії Дж. Скотт, запропонувала розглядати окремо історію жіноцтва та чоловіків. Проаналізувавши підходи до вивчення жіночих досвідів крізь призму приватної історії та власні документи, листи. Дж. Скотт розглянула вивчення жіночої історії крізь політичні відносини, посилаючись на теорію М. Фуко про владні відносини, де наголошено на виробленні дискурсів статі у царині владних взаємовідносин. Завдяки даному методу ми звернули увагу на формування феміністичного мистецтва після 2010 р. в Україні, що було пов'язано з розвитком гендерної політики та громадською діяльністю жіноцтва. Метод дав змогу показати, що після подій Революції Гідності та початку російсько-української війни роль жінки у суспільстві змінилася.

За допомогою історико-культурного підходу визначено ключові події в історії незалежної України: період 1990-і рр., від Помаранчевої революції до Революції Гідності, початок російсько-української війни та повномасштабне вторгнення. Дані явища вплинули на зміни в культурі, суспільстві, крім того обумовили розвиток українського образотворчого мистецтва у хронологічній ретроспективі.

Для визначення закономірностей актуалізації традиційних фемінних образів у сучасній візуальній культурі України у межах історико-культурного підходу було використано порівняльно-історичний метод. Дослідник В. Шейко відзначив, що в контексті культурологічних досліджень це: «сукупність пізнавальних засобів, процедур, які дозволяють виявити схожість і відмінність між явищами, що вивчаються, визначити їхню генетичну спорідненість» [194, с. 59]. Використання даного методу дало можливість розглянути зміну міфологічних фемінних образів в історичній ретроспективі їх схожості та відмінності у презентаціях.

Соціокультурний підхід надав можливість дослідити соціокультурні чинники репрезентації жіночих образів у період незалежності України. Окрім

того, стало можливим розглянути вплив подій українських революцій початку ХХІ ст. та російсько-української війни на зображення фемінних візуальних образів.

Мистецтвознавчий підхід у дослідженні візуального образу надав можливість розглянути, як за допомогою різноманітних образотворчих практик транслиювалися ідеї гендерної рівності та української ідентичності, внаслідок соціально-політичних та культурних змін трансформувались автентичні образи. Дослідник Г. Фостер запропонував підхід до вивчення візуального, де зображення вбудовані в контекст дискурсу влади. Зауважив, що методологія мистецтвознавства зосереджена на творах як об'єктах естетичного сприйняття. У свою чергу візуальні студії досліджують контекст і виробництво зображення та його сприйняття глядачем [215].

Вагоме значення у дослідженнях візуальної культури має герменевтичний підхід. Г. Гадамер у роботі «Герменевтика і поетика», виклав теорію розуміння та тлумачення текстів і культури. Зокрема, він наголошував на тому, що будь-який твір мистецтва пізнається та піддається інтерпретації. Він проаналізував значення образу та першообразу, зазначив, що зображення сягає за рамки поняття представлення та саме зображення пов'язане з першообразом. Зазначив, що «за своїми можливостями будь-яке зображення – це зображення для когось» [33]. Візуальні образи створені для впливу на суспільство. Таким чином, міфологічні жіночі образи та їх презентація у сучасному мистецтві впливає на відношення до жіноцтва у суспільстві. Таким чином, використання герменевтичного підходу сприяло інтерпретації фемінних міфологічних образів у візуальній культурі України.

Застосування структуралістського підходу дозволило розглянути візуальний образ як частину візуальної культури України, що має вплив на глядача та продукує сенси, котрі залежать від культурної ситуації. Дослідник П. Баррі зазначив, що «структуралісти читають культуру, частиною якою ми є, як мову, тому що культура створена з багатьох структурних мереж, які несуть значення й функціонують як система» [17]. У нашому дослідженні жіночі

міфологічні образи є сегментарними, що складають цілісну систему, яка є частиною культури. Крім того вони транслують закодовані сенси, характерні для певного історичного періоду в українській культурі.

Дослідник К. Леві-Строс зазначив, «якщо у міфах міститься суть, то вона визначається не окремими елементами, а способом поєднання елементів» [221, с. 431]. Жіночі образи репрезентуються, як динамічна система повідомлень, що змінюються залежно від історичного періоду та є частиною української культури. Таким чином, міфологічний жіночий образ у рамках структуралістського підходу розглянуто, як частину, що складає цілісність в культурно-соціальній площині.

Також у роботі використано метод аналізу візуальних джерел, який допоміг визначити, як інтернет-зображення авторок та авторів є частиною масової культури, за допомогою котрих художники та художниці представляють соціальну реальність, становище жінок в українському суспільстві та трансформації міфологічних фемінних образів. Дж. Т. Мітчел зазначив, що за межами осмислення візуальної культури лишаються фізіологічні аспекти бачення, фокусуючись на культурному конструюванні бачення та зображення [233]. У свою чергу Дж. Роуз запропонувала методологію вивчення візуального зображення, розглянувши його як символ носія соціальних значень. Дослідниця наголосила про критичний аналіз візуальних матеріалів, продемонструвавши, що через візуальне зображення відображаються соціальні структури влади, соціально-культурні норми. Також зазначила, що візуальні об'єкти сприймаються по різному в залежності від соціального контексту в якому перебуває споглядач. Авторка надала можливість до розгляду візуальної методології та її подальшого використання [238]. Зважаючи на це, візуальні образи в дисертації досліджувалися через призму культурної репрезентації зображень.

Використання методу термінологічного аналізу дало можливість розкрити значення термінів, використаних у даному дослідженні. В. Шейко та Н. Кушнарєнко зазначили, що «термінологічний принцип передбачає вивчення

історії термінів і позначуваних ними понять, розробку або уточнення змісту та обсягу понять, встановлення взаємозв'язку» [194, с. 30].

Теоретичними засадами дослідження стали: теорія «Дискурсивних влад» М. Фуко, «Концепція міфу» Р. Барта, теорія гендеру Дж. Скотт та дослідження візуальної культури Г. Фостера. Теорія «Дискурсивних влад» стала основою розвитку гендерної теорії. Дослідник М. Фуко визначив владу загальноновизнаних знань, що є всепроникною, а знання організовує суспільство. Внаслідок дії дискурсивної влади з'являється гендерна влада, що будується на взаємодії різних груп. Таким чином, гендер конструйований дискурсивною владою [182]. Так, використання даної теорії у дисертаційному дослідженні надало можливість розглянути політику гендерної рівності в українському суспільстві та її вплив на конструювання фемінного образу у різний історичний період української культури.

Використання поняття «гендеру» в науковому дискурсі свідчить про перехід від дослідження жінок до розвитку теорії гендеру. Це було пов'язано з діяльністю Дж. Скотт яка продовжила ідею М. Фуко про владні відносини, визначивши гендер, як первинний спосіб владних стосунків. У роботі «Гендер: корисна категорія історичного аналізу» [242], вона запропонувала проводити «гендерну експертизу» чотирьох груп соціально історичних «підсистем». Першими були гендерні стереотипи, гендерні норми, гендерна ідентичність та соціальні інститути. Зазначимо, що гендер визначено нами як соціальну статтю, використання гендерної експертизи щодо аналізу жінки в соціальному українському середовищі визначило, що представлені в культурі символи та образи, сприйняття жіночності у традиційній українській культурі вплинуло на формування подальших стереотипів, які продукуються у сучасному українському суспільстві.

Використання міфологічної концепції Р. Барта дало можливість визначити, що міфологічні образи залежать від історії та соціально-політичного контексту. Дослідник зауважив, що міф може бути дуже давнім, але вічних міфів не буває, вказавши на міф, як розповідь. «Розповідь присутня в кожній

епосі, в кожному місці, в кожному суспільстві; вона починається з самої історії людства і ніде немає і не було народу без розповіді»[206, с.76]. Крім того вчений визначив, що міфологія знайшла свою основу в історії. Таким чином Жіночі образи репрезентуються, як динамічна система повідомлень та змінюються в залежності від історичного періоду.

Концепцію візуальної культури представлено у дослідженні Г. Фостера «Бачення і візуальність» [216]. Автор розглянув терміни «бачення» та «візуальність», зазначивши, що «бачення передбачає фізичну операцію, а візуальність як соціальний факт, вони не протиставляються, як природа і культура: бачення також є соціальним та історичним, а візуальність включає в себе тіло і психіку» [216, с.7].

Зазначимо, що візуальний образ відповідає даній концепції Г. Фостера, образ формується в залежності від соціальних факторів та є історично змінним, крім того має вплив на суспільство. Дослідник визначив бачення провідним почуттям сучасної епохи, що свідчить про вплив візуального образу на суспільство.

Отже, дослідження репрезентації міфологічних жіночих образів у візуальній культурі зумовило використання комплексної моделі теоретико-методологічної схеми даної дисертації.

1.3. Понятійно-категоріальний апарат дослідження

Розгляд понять «візуальна культура», «архаїчна культура», «міф», «нові медіа», «неоміф», «архетип», «гендер», «репрезентація», «візуальний образ» дозволить встановити зв'язок між ними, надає можливість конкретизувати та поглибити зміст даного дослідження.

Виникнення терміну «візуальна культура» пов'язане з візуальним поворотом 1990 х рр., котрий вплинув на зміну пріоритету вербальної комунікації в суспільстві, що замінилась візуальними образами.

За визначенням Дж. Т. Мітчела візуальна культура є не лише соціальним аспектом візуального, а й візуальною конструкцією соціального [233]. Як частину сучасного життя, візуальну культуру розглядав Г. Фостер, у роботі «Бачення і візуальність» [216], зазначивши, що бачення як фізична операція, візуальність – як соціальний акт.

Дослідник Н. Мірзоев зауважив, що «парадокс візуальної культури в тому що вона є скрізь і ніде одночасно. Ми живемо у світі насиченим екранними зображувальними об'єктами які вимагають щоб ми дивились на них» [230, с. 2]. Крім того дослідник наголошував про історичність візуальної культури: «візуальна культура залежить від сучасної тенденції до зображення чи візуалізації існування. Візуальна культура є обов'язково історичним предметом, заснованим на визначенні, що візуальний образ не є стабільним» [230, с. 2].

У свою чергу дослідниця М. Баль, визначила, «візуальна культура несе потенціал інтердисциплінарності, що створює об'єкт який не належить жодній із дисциплін» [204, с. 7].

Науковиця О. Брюховецька зазначила, що «новизна візуальних досліджень, хоч і перебуває на перетині словесного і візуального, все ж полягає у своєрідному «поверненні від» текстуальності образу, його мови чи риторики, що передбачає діалектичне включення того не редукованого до мовних структур залишку, який чинить опір вербалізації, а саме – афективної дії образу (візуального, але також словесного), наголос на його статусі відбитку, матеріального сліду чи документа реальності» [87, с. 147]. О. Павлова визначила, що «візуальна культура — це історично необхідне предметне поле, засноване на усвідомленні того, що візуальний образ не є стабільним, а змінює своє співвідношення із зовнішньою реальністю в різних історичних формах культури» [135, с. 31].

У нашому розумінні візуальна культура – це витвори образотворчого мистецтва, представлені в інтернет просторі та поза ним. Візуальна культура перебуває в історичному та соціокультурному дискурсі, тому вона залежить від подій у політичному соціальному та історичному вимірі. Крім того за

допомогою візуальної культури ці події переосмислюються та презентуються глядачеві.

Під час розгляду репрезентації жіночих образів у візуальній культурі використовуємо термін «архаїчна культура». В історичному контексті архаїчна культура включає період від 50 до 10 тис. р. до н. е., коли з'явилися такі світоглядні вірування як анімізм, магія, ритуали. «Архе у первісному значенні – це оповідь про народження й життя богів. Стародавні міфи, на думку М. Еліаде, є своєрідним відтворенням архе у сфері мислення, у ритуалах чи будь якій іншій діяльності, зовнішньо навіть не пов'язаної з міфом» [81, с. 26]. Дослідник К. Леві-Строс, вивчивши культури сучасних дикунів визначив, що «первісне мислення є логічним – у тому ж сенсі і таким же чином, як і наше, але воно є таким, яким є наше мислення, коли застосовується до пізнання універсуму, в якому пізнає одночасно і фізичні і семантичні якості» [93, с.293]. У нашому дослідженні важливим елементом архаїчної культури вважаємо первісне мислення, як своєрідне підґрунтя для формування сучасних культурних тенденцій. У свою чергу, як складову первісного мислення розглядаємо міфологію та міф. Про останній К. Леві-Строс стверджував, що він «є явищем мовного порядку, він невіддільний від мови, проте мова, що нею створено міф, виявляє специфічні властивості» [94, с.199].

Послугуючись визначенням міфу Б. Маліновського, зазначимо, що міф є невід'ємною складовою культури та соціального простору. Вчений зауважив, «міф є життєво важливим компонентом людської цивілізації; це не пусті байки, а важко зароблена активна сила; це не інтелектуальне пояснення чи художній образ, а прагматична хартія первісної віри та моральної мудрості.» [226, с. 23].

Репрезентацію міфологічного у сучасній культурі дослідив Р. Барт визначив, що «міф – комунікативна система повідомлення. Міф має подвійну функцію, він одночасно означає та сповіщає» [206, с.107]. Дослідник Ж. Бодріяр відзначив, що «міф, витіснений з реального насильством історії, знаходить притулок на кіноекрані» [25, с. 64]. У даному випадку автор

відходить від ідеї історичності міфічного, але зазначає, що історія у вигляді міфу приходить на екран.

Українська дослідниця В. Головей відзначила, «елементи з яких конструюється міф, є носіями інформації, їх матеріальна основа обумовлює певні особливості репрезентації та сприйняття міфічного» [42].

За визначенням І. Костюк, «міф є історично змінним феноменом, його функції змінюються разом зі зміною культурних епох» [83]. Дослідивши міф у контексті медіакультури В. Головей визначила, що «новітні міфи трансльовані новітніми медіа, як і міфи традиційної культури, задають парадигму-образів для наслідування» [42, с. 24].

Дослідниця І. Солярська-Комарчук відзначила, що «неоміфологічна свідомість стала однією з головних напрямків культурної ментальності ХХ ст., починаючи із символізму і завершуючи пост-постмодернізмом (чи метамодерном)... Важливо, що в ролі міфу можуть виступати також історичні перекази, побутова міфологія, художні тексти минулого» [165, с.135].

У нашому дослідженні міф вбачається як складова сучасного соціокультурного простору. Він сприймається як історична конструкція, що піддається трансформаціям внаслідок соціально-політичних змін у суспільстві. Сучасний міф сприймається як повідомлення, що транслюється за допомогою візуальних образів. Він має канали комунікації та трансляції і саме нові медіа використовуються для передачі інформації. Отже, міф є відображенням соціального та складовою культури.

Розгляд терміну «нові медіа» є ключовим у дослідженні візуальної культури яка презентується завдяки їм. «Нові медіа (англ. new media) — термін, який застосовують щодо інтерактивних електронних видань і нових форм комунікації виробників контенту зі споживачами, що відрізняє їх від традиційних медіа, таких як: традиційне ТБ, радіо, газети і журнали» [66]. М. Маклюен у книзі «Розуміння медіа» [224] проаналізував різні види засобів комунікації, вважаючи їх повідомленнями. Автор розділив засоби комунікації на «гарячі» та «холодні медіа», і зробив висновок, що гарячі медіа розширюють

одне відчуття до ступеня завершеності, а холодні медіа надають менше візуальної інформації.

Н. Луман у роботі «Реальність мас-медіа» підсумував, що «Реальність засобів масової інформації, їхня справжня реальність, як ми можемо сказати, полягає в їхній власній діяльності. Інформація друкується і транслюється. Інформація читається. Програми приймаються. Ця діяльність супроводжується численними комунікаціями, що включають підготовку та подальше обговорення» [223, с. 3].

Українські дослідники у колективній монографії «Нові медіа в сучасному суспільстві: культурологічний вимір» відзначили, що рушійною силою для появи «нових медіа» стали, «комп'ютеризація, інтернетизація, медіація і віртуалізація інформації. Саме комп'ютер вперше дав змогу подати (не лише окремо, а й разом) будь-який із видів інформації – текстовий, звуковий, відео чи зображальний – у цифровій формі» [127, с. 51].

Дослідниця Н. Зражевська зазначила, що «нові медіа трансформують медіакультуру, вони впливають не лише на традиційні засоби передавання інформації, а й на весь спектр соціальних комунікацій, змінюючи їх форму і зміст, а також впливаючи на повсякденне життя» [66, с. 75].

Таким чином завдяки новим медіа презентуються візуальні образи у сучасному соціальному просторі. Візуальний образ стає повідомленням, яке транслюється «новими медіа». У своєму дослідженні новими медіа називаємо соціальні мережі українських художників та художниць де представлені їхні роботи, вебсайти, соціальні мережі. Крім того соціальні мережі та сторінки слугують майданчиком для презентації та демонстрації власних творів мистецтва.

Для подальшого розуміння та розкриття сутності жіночого образу, а також звернення до архетипів Діви-воїтельки, Великої матері варто розглянути розуміння терміну «архетип». Перш за все за визначенням К. Г. Юнга, «архетип є символічною формулою, яка починає функціонувати усюди там, де або ще не існує свідомих понять, або ж там, де такі згідно з внутрішніми і зовнішніми

підставами взагалі неможливі» [197]. Дослідник М. Еліаде зазначив, що «архетипи це структури колективного несвідомого» [229, с. 9].

У роботі І. Процик «Архетип і символ: проблеми визначення та взаємодії» зазначено, «рисом архетипу є його амбівалентна природа, що різниться від природи символу, який є багатозначним, і значення якого можуть, але закономірно не вступають у суперечливі зв'язки» [147]. У свою чергу в роботі «Поняття архетипу в науковій літературі: генетико-теоретичний аспект» дослідниця зауважила, «саме архетип має тенденцію до збереження й відтворення первісних уявлень про світ, які усвідомлюються людиною» [148].

У даному дослідженні «архетип» означає збережений образ фемінності, що був характерним для архаїчної культури і трансформувався внаслідок соціальних, історичних, культурних змін.

Дослідження жіночих візуальних образів потребує використання терміну «гендер», котрий до 1970-х рр. використовувався в філологічній термінології на позначення граматичного роду. Наприкінці 1960-х рр. у соціальних дисциплінах почали вживати даний термін для позначення соціальної належності людини (замість біологічного «стать»). Це надало можливість пояснювати культурну та соціальну різницю між жінкою та чоловіком. Американська вчена Дж. Скотт [242] назвала «гендер» первинним способом визначення владних стосунків. У свою чергу Дж. Батлер зазначила, що «гендер не належить до культури так, як стать належить до природи; гендер – це також дискурсивний, культурний засіб, за посередництва якого «статева природа» або «природна стать» породжується і встановлюється як «додискурсивна», докультурна, політично нейтральна поверхня, на якій діє культура» [39, с. 20-21].

Український дослідник В. Кравець також зазначив, що гендер є соціальною категорією, «гендер – це так звана «соціальна стать», тобто система взаємин між чоловіками і жінками, створена через соціальні зв'язки (на відміну від природних взаємин)» [40, с. 4]. Н. Оніщенко та О. Львова підтримали ідею, що «гендер – це система цінностей, норм і характеристик, які суспільство

моделює для чоловіків і жінок. Він підтримується такими інститутами суспільства, як поведінка, спосіб життя та мислення. Ролі та стосунки чоловіків і жінок визначаються статтю, яка набувається під час соціалізації» [132]. Отже, гендер – це соціальна категорія, що формує суспільну належність та моделює певні характеристики, притаманні чоловікам чи жінкам. Окрім всього, гендерні відносини побудовані на владних відносинах між чоловіком та жінкою.

У даному дослідженні вагоме значення має термін «репрезентація». У тлумачному словнику української мови зазначено, що це – «представництво когось, чого-небудь і від когось, чогось» [154]. У «Великій українській енциклопедії» йдеться про те, що «репрезентація – це відтворення; відображення одного в іншому або на інше; спосіб подання, оприявлення ідей, уявлень» [153].

У творчості Г. Гадамера зазначено, що «відображення має буття, самостійне стосовно зображення. Буття видається применшеним порівняно з представленим» [33]. Таким чином термін «репрезентація» у вчені Г. Гадамера має значення як «представлення чогось».

Українська дослідниця О. Лагода зазначила, що «у візуальних мистецтвах репрезентація – це не копія побаченого, а явище, якому притаманна інтерпретативність» [92, с. 41]. Послугуючись цим визначенням, в своєму дослідженні вважаємо, що репрезентації – це процес представлення візуального образу глядачеві.

Розгляд понять «візуальна культура», «архаїчна культура», «гендер» та «репрезентація», дає змогу розглянути термін «образ», як опозиційний щодо тексту і такий, що є елементом формування уявлень про світ. У дослідженні «Істина і метод» Г. Гадамер виклав власну ідею методу пізнання мистецтва, де визначив, що «зображення не змінюється у вказівній функції, але у власному бутті бере участь у тому, що воно відображає. Саме зображення робить представлене тим, що зображується образним» [33, с.147]. Автор розрізняв знак та зображення, але у свою чергу вказував, що символ і зображення вказують на сенси.

Візуальний образ є частиною зображення. Як визначив Р. Барт, «зображення стає письмом як тільки набуває значення як і письмо воно створює висловлювання» [19, с.77].

Образ впливає через екран на людське сприйняття світу та соціально-політичні зміни, чи навпаки зміни формують візуальний образ, також екран є сполучником між образом та людською свідомістю. У розвідці А. Бойлен зазначено, «жден візуальний об'єкт не існує сам по собі. Коли ми бачимо щось то бачимо і те, що довкола нього, те, про що воно нагадує нам»[26, с. 46]. Українська дослідниця О. Павлова визначила, що «візуальний образ не є стабільним, а змінює своє співвідношення із зовнішньою реальністю в різних історичних формах культури»[136]. У свою чергу Г. Чміль зазначила, «екран наповнює свідомість мас образами які притупляють концентрацію уваги на реальних соціальних проблемах»[191, с. 205].

Висновки до розділу 1

Проаналізовано ступінь наукового осмислення візуальних репрезентацій, сформовано теоретико-методологічну базу та здійснено огляд основних стратегій вивчення презентації фемінного образу у візуальній культурі.

Встановлено, що дослідження репрезентації жіночих образів у візуальній культурі України можна поділити на такі напрями: історико-культурний, культурологічний, гендерно-феміністичний, мистецтвознавчий. Історико-культурний напрям (презентовано дослідженнями з історії, міфу та візуальної культури); культурологічний напрям (об'єднав дослідження конструювання сучасних міфів та візуальних рецепцій гендеру у різноманітних образотворчих практиках); гендерно-феміністичний (розвідки про жіночі історичні досвіди, включаючи сучасне становище жіноцтва в Україні та гендерної політики); мистецтвознавчий (включає вивчення тенденцій розвитку українського мистецтва періоду незалежності та візуальної культури).

Дослідження джерельної бази свідчить про інформативний потенціал в письмових (законодавча база, щоденники мисткинь, література гендерного та культурологічного спрямування) та візуальних (зображення художників, художниць в інтернет-просторі, на особистих сторінках у соціальних мережах) джерелах.

Методологічною базою дослідження є міждисциплінарний інструментарій, що представлено культурологічним, гендерним, історико-культурним, соціокультурним, мистецтвознавчим, герменевтичним та структуралістським підходами у рамках яких використано історико-генетичний аналіз, семіотичний методи, аналіз візуальних джерел та дослідження жіночої історії.

Використання культурологічного підходу дало можливість розглянути появу міфологічних жіночих образів у різноманітних образотворчих практиках, що виникли внаслідок соціально-політичних нестабільностей, а також прослідкувати трансформації традиційних архетипів та їх актуалізації у візуальній культурі України.

Гендерний підхід є одним із ключових у даному дослідженні. Завдяки його використанню зроблено аналіз фемінних образів, що транслюються в інтернет-просторі. У рамках даного підходу використано метод дослідження жіночої історії, що дало можливість розглянути жіночі досвіди під час соціально-політичних нестабільностей та їх презентації у мистецтві.

Соціокультурний підхід надав можливість дослідити соціокультурні чинники репрезентації міфологічних жіночих образів у період незалежності та розглянути вплив соціально-політичних подій на презентацію даних образів.

Використання мистецтвознавчого підходу допомогло вивчити зміни в українському мистецтві в історичній ретроспективі, розкрити суттєві тенденції до змін у мистецтві, що відбулись впродовж періоду незалежності.

У свою чергу герменевтичний підхід сприяв інтерпретації фемінних міфологічних образів у візуальній культурі. Застосування структуралістського підходу дозволило розглянути візуальний образ, як частину візуальної культури

України, що впливає на глядача та сприяє формуванню соціально-культурної сфери.

Застосування методів історико-генетичного аналізу, семіотичного та аналізу візуальних джерел надало можливість ширше розглянути проблематику презентації візуального образу в медіа середовищі та його вплив на суспільство.

Завдяки розгляду понять, «візуальна культура», «архаїчна культура», «міф», «нові медіа», «неоміф», «архетип», «гендер», «репрезентація» та їх дослідження вдалось з'ясувати зміст поняття «візуальний образ», що є змінним залежно від історичних, соціальних, політичних подій.

Висновки і результати розділу опубліковані в працях авторки [1; 2; 3].

РОЗДІЛ 2

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖІНОЧИХ ВІЗУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНІ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Для вивчення соціокультурного контексту необхідно дослідити соціальні та культурні чинники репрезентації жіночих образів в Україні 1991–2004 рр.. Також доцільним буде показати зміну оптики у презентаціях жіночого під впливом Помаранчевої революції та Революції Гідності. Крім того, варто розкрити вплив війни за Незалежність України на оновлення жіночих образів у візуальній культурі України.

Конструювання жіночих візуальних образів зумовлювалося соціополітичними подіями в країні. Проголошення незалежності характеризувалося зміною політичного та культурного курсу. Лібералізація та демократизація суспільства надали можливість для формування нової соціокультурної парадигми. Семантика фемінної образності реалізовувалася у спектрі між образами Березині та Барбі, як відображення національних і глобалізаційних тенденцій у трансформаційній соціокультурній динаміці 1991–2004 рр.

Початок 2000-х рр. став переломним для політичної та культурної ситуації в Україні, адже ознаменувався подіями Помаранчевої революції. Вони дали поштовх до змін у соціальному та політичному аспектах, що вплинуло на українське візуальне мистецтво. Відбулось звернення до політичних образів, також актуалізувалась образність жінки-держави та жінки-матері.

Події Революції Гідності стали свідченням змін у гендерній політиці України, що знайшли відображення у візуальній культурі. Поширення у мистецьких рецепціях набули демонологічні образи та образ жінки-воїтельки.

Натомість війна за Незалежність України, розпочата 2014 р., стала переломною для політичного, соціального, економічного та мистецького життя країни. Дієвими були зміни гендерної політики і прав українського жіноцтва, що відобразилося на сучасних українських візуальних практиках через

оновлення демонологічних та неоміфологічних образів. Зокрема, Сталевої відьми та Святої Джавеліни.

2.1. Соціокультурні чинники репрезентації жіночих образів в Україні 1991-2004 рр.

Дослідження репрезентації жіночих образів в Україні потребує аналізу соціокультурних чинників, що зумовлюють зміни у візуальних практиках. Формування феміністичних ідей та гендерної політики 1991–2004 рр. вимагає детального розгляду задля розуміння становища жіноцтва в українському суспільстві та презентації фемінності у візуальній культурі. У спектрі жіночих образів досліджуваного періоду варто виокремити візуальний образ Берегині як націоналістичної міфологеми, що сформувався внаслідок проголошення незалежності України. А також образ Барбі як прояву глобалізації в пострадянському просторі.

Для повноти розуміння соціокультурних чинників репрезентації жіночих образів в Україні 1991–2004 рр. варто зазначити, що феміністичні ідеї відродилися тут зі здобуттям незалежності. Жіночий рух в Україні формувався з XIX ст., але в часи радянської окупації феміністичні ідеї, що транслиювалися жіночими українськими організаціями були під заборонаю.

Щодо новітньої доби, процеси лібералізації розпочалися ще наприкінці 1980-і рр. Зокрема, в тогочасній Україні як частині СРСР відбувалася «перебудова», що супроводжувалося демократизацією в суспільстві та політичній системі, тоді як радянська ідеологія ставала недієвою. Зі здобуттям Україною незалежності почала змінюватися радянська ідеологічна система, а на міжнародній політичній арені держава отримала можливість для подальшого становлення зв'язків із західними країнами. Вихід України зі складу СРСР свідчив про розпад великої тоталітарної машини, що сформувалась завдяки імперській ідеології. Як зазначила А. Ложкіна, «1990-ті в Україні – це, з одного боку, епоха романтичного піднесення, пов'язаного зі здобуттям країною

незалежності, доба пошуків ідентичності, формування нових цінностей і суспільного ладу. Водночас це напівголодні дикі роки, розвал промисловості, безробіття, розквіт злочинності» [98, с. 269].

З відновленням незалежності в Україні продовжували існувати пострадянські цінності — це стосувалося різноманітних сфер життя, включно з політикою. Внаслідок політичних і суспільних змін відродилася українська феміністична традиція, а також відбулось переосмислення ролі жінки в суспільстві. Впродовж існування радянської системи проблеми емансипації жінки розглядалися лише в оптиці комуністичної партії. Нав'язаний комуністичною ідеологією канон жіночності радянського образу «наджінки» поступово втрачав авторитет і оскаржувався українським націоналізмом і новими світоглядними моделями, що стали проявлятися не лише в соціальному аспекті, а й в художніх образах жіноцтва.

Аналіз соціокультурного контексту й візуального матеріалу 1990–2004 рр. дозволив побачити тенденції звернення до історичної спадщини і міфологізованої історії у радикальних проявах, що супроводжувалося також патріархальною логікою ставлення до жінки. Або ж, за висновком С. Павличко: «у процесі формування нового, нерадянського ставлення до жінок відновлюється або витворюється заново різного роду патріархальна міфологія, що є частиною так званого національного відродження» [134, с. 58]. Тобто проблеми націоналістичного та фемінного дискурсу, які збереглися у тогочасному політичному та громадському житті в Україні, були пов'язані з проголошенням незалежності та державотворчими процесами всередині країни.

Відповідно до цієї суперечливої ситуації в громадському, культурному та політичному аспектах відбулась актуалізація міфологічних образів та автентичних сюжетів, що надали відчуття національної приналежності. Тоді як актуальність проблематики жіноцтва посилилась внаслідок появи в суспільстві міфів про Берекію та матріархат. Водночас в перші роки незалежності України збільшилася кількість жінок – громадських діячок, які засновували гендерні та феміністичні об'єднання й стояли біля витоків формування

гендерної проблематики в українській гуманітаристиці. Адже на той час важливо було створювати й розвивати в університетській системі освіти наукові дослідження з гендерних питань. Специфікою феміністичних інтелектуальних практик в Україні 1991–2004-і рр. була орієнтованість на художньо-мистецькі репрезентації. Зокрема, дослідниця історії фемінізму Т. Марценюк охарактеризувала період за допомогою таких слів: «у пострадянську науку феміністична тематика прийшла зі сфери літературознавства. Для розробки тематики феміністичного дискурсу в літературі...» [108, с. 285] Це свідчило про початковий вплив літературних репрезентацій на візуальний вимір українського мистецтва.

Водночас для українського феміністичного руху були характерними також громадянська активність і спроби політичної суб'єктності. Однією з представниць політичного напрямку феміністичного руху була Т. Мельник, котра актуалізувала питання гендерної рівності в тогочасному суспільстві на рівні держави. Перш за все діяльність Т. Мельник пов'язано із законопроектом «Про національну стратегію поліпшення становища жінок в Україні» та «Про гендерну рівність», які було відхилено Верховною Радою. Дані процеси відбулись наприкінці 1999 р., що підтвердило недовіру тогочасного українського уряду у питаннях захисту прав жінок і впровадженні та реалізації гендерної політики. Для повноти картини щодо питання законодавчої бази прав жінок, Закон «Про забезпечення рівних прав та можливостей жінок і чоловіків» набув чинності у 2005 р. [144].

Подальше вивчення інформації про соціокультурні чинники репрезентації жіночих образів в Україні 1991–2004-і рр. показало, що в науковій літературі простежується розмаїття підходів та інтерпретацій щодо феміністичного руху на початках Незалежності. Так, дослідниця О. Кісь здійснювала історико-етнологічні дослідження на засадах гендерного підходу. Зокрема, у роботі «Жінка в традиційній українській культурі (друга половина XIX– початок XX ст.)» була здійснена спроба дослідити досвід українського жіноцтва. Тоді як Т. Хома у статті «Чи був фемінізм в Україні?», піддала критиці союз між

фемінізмом і націоналізмом, що було характерно для тогочасного жіночого руху. Запропонувавши розділяти дані терміни, бо вони конструюють різні сенси. У свою чергу Т. Журженко навпаки підтримувала ідею спільних історичних коренів націоналізму та фемінізму в Україні. У статі «Небезпечні зв'язки»: націоналізм та фемінізм в Україні» дослідниця назвала дискурс, що переважав на початку формування незалежності, «національним фемінізмом» [59, с. 140].

У зв'язку з тематикою дослідження доцільним буде виокремити дві тенденції, які сприяють розумінню соціо-політичного та ідеологічного підґрунтя формування фемінної образності вперше десятиліття незалежності України. На нашу думку прояви жіночого активізму в незалежній Україні 1991–2004-і рр. реалізовувалися між двома тенденціями – посткомуністичною та національною. Обидві тенденції відповідали загальному стану соціокультурних процесів в Україні після розпаду СРСР.

Перша, посткомуністична тенденція характеризувалася прив'язкою до старого культурного поля, що зумовлювало патерналістську модель сприйняття жінки та взаємодії з нею. Очолювані колишніми партійними діячками феміністичні організації були ідейно відмежовані від інтелектуального спадку європейських феміністичних ідеологій. Зокрема, Т. Марценюк, аналізуючи концепцію Н. Дідик щодо класового підходу та лівого фемінізму у вивченні феміністичного руху пострадянської України, зазначила, «що жіночі організації 90-х рр. допомагали жінкам вижити в умовах «дикого капіталізму», що після розпаду СРСР спричинило низку соціальних проблем» [108, с. 281]. В результаті, посиляючись на дослідницю соціологічного виміру становища жінки в Україні Н. Лавріненко, Н. Буковинська навела такі чинники уповільнення феміністичного руху у період 1991–2004-і рр.: «патріархальні стереотипи українського суспільства («ренесанс патріархату», що особливо зміцнив свої позиції в пострадянський період); нерозвинена самосвідомість і слабка зорганізованість жінок; відмежування приватного життя в окрему сферу,

що часто табується (домашнє насильство, сексуальне насильство тощо)» [28, с. 19].

Натомість друга тенденція, національна, була властива проактивній меншості. Проте сповідуванні нею ідеї набули популярності, адже заповнили собою сенсові лакуни, спорожнілі через поступове вгасання впливу комуністичних ідей в українському суспільстві. Однак тенденція відображала перехідний стан українського суспільства: ідея тяглості національної традиції, державотворення та націотворення, увага до історичного надбання супроводжувалися вигаданими наративами. Тому для тенденції були властиві ідеї реміфологізації, зокрема, повернення до історичного міфу про матріархат. Крім того формувалась ідея духовної матері народу або дівчини, що символізує молоду державу та є відтворювачем нації.

Тобто в цілому посттоталітарна культура в Україні розвивалась в націоналістичному та патріархальному дискурсі по відношенню до жінки в соціумі та жіночого руху. У роботі «Фемінізм» С. Павличко зазначила, що «Оглядаючи нові явища української пострадянської культури, приходиш висновку, що в ній заковані сексистські..., а часто й жінконенависницькі стереотипи. Зрозуміти їх, перечитати їх істинний зміст не завжди легко. Посттоталітарний вакуум стосується й науки, яка не виробила ще методики прочитання цих нових феноменів і процесів» [134, с. 65]. Дослідниця це пов'язувала з козацькою культурою та актуалізацією образу Берегині, що був притаманний для народницького періоду в історії України і став частиною національного відродження. Феміністичний рух ґрунтувався на націоналістичних ідеях, які були пов'язані з творенням незалежності. Крім того патріархальні пережитки в українському суспільстві обмежували розвиток гендерної рівності. В результаті жінка сприймалась суто з позиції материнства, що також було притаманним патріархальному дискурсу.

У результаті таких процесів у соціокультурному просторі України 1991–2004-і рр., не тільки в жіночому громадському русі, але й в публічному просторі закріпилась міфологема Берегині. Даний образ апелює до

матріархального міфу, пропонуючи жінкам ідеальну ідею гендерних ролей, на яку орієнтувався тогочасний жіночий рух. Як зазначила О. Кісь, «протягом перших кількох років незалежності (а часом ще й понині) лідерок та активісток деяких всеукраїнських жіночих організацій національно-патріотичного спрямування («Українська Християнська Партія Жінок», «Жіноче товариство ім. Олени Теліги», «Союз українок», та ін.) опанувала тверда переконаність у засадничій гендерній егалітарності чи матріархальності української селянської сім'ї» [77].

Дослідниця Н. Лавріненко проаналізувавши соціальне становище жіноцтва в Україні, зазначила, «образ жінки-господарки, Берегині, матері. Експлуатуючи його, маніпулюючи ним у реальному житті, дуже зручно першою чергою звільняти жінок і відмовляти їм у кар'єрному просуванні, мотивуючи ці вчинки тим, що головним для них є сім'я, а не робота» [90, с.160].

У свою чергу Т. Гундорова зазначила, що «материнський архетип є одним із субстантивних для розвитку культурної образності та уяви. Однак материнство є соціокультурною конструкцією, тож реальне біологічне материнство часто підмінюється соціальними й культурними конструкціями та підпорядковується ідеологічній меті» [48, с. 162]. Тобто материнство для української культури є соціокультурною конструкцією в часи становлення національних дискурсів.

Образ міфологеми Берегині в українській культурі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. розглядали, як «оберіг». Оскільки жінка асоціювалась з турботою та доглядом за власною родиною, це відсилало до образу материнства. З проголошенням Незалежності України дана міфологема набула політичного конструкту, а саме почала означати «оберіг» в націоналістичній площині. Даний символ репрезентували, як образ Берегині, що «оберігає» державу.

Також поширення ідеї материнства під час проголошення незалежності зумовлено переосмисленням радянських міфів про Батьківщину та роль матері

в радянському суспільстві. Соціальні механізми контролю політики щодо материнства сформовані у радянський період, вплинули на конструювання міфологеми Берегині вже в незалежній Україні. Це спричинило зміни в політиці щодо жіноцтва під час становлення незалежності. Дану тенденцію прослідковуємо на прикладах привітання зі «Святом восьмого березня». Дослідниця українського фемінізму М. Рубчак в інтерв'ю для «Безстрашні: історія українського фемінізму в інтерв'ю» зазначила, «коли була в Україні у раних 1990-х рр., на 8 березня на Хрещатику висіли плакати «Вітаємо берегинь»» [106, с. 95]. Зазначимо, що більшість жінок не були обізнані в гендерній теорії чи фемінізмі, тому критично не сприймали інформацію, яка презентувалась у масовій культурі, що прослідкували на прикладі публічних привітань з «восьмим березня». Також це свідчило про ігнорування поліпшення соціальних практик материнства, випадків домашнього насильства та рівної оплати праці. Соціальний механізм декретної відпустки, фінансова допомога після народження були відсутніми у радянській політичній системі. Дані написи свідчили про поширення варіативного образу Берегині, а саме презентації жінки-держави, яка постала в образі молодої жінки, та жінки-матері, котра опікується власною родиною. Крім того, ці аспекти діяльності жінок переважали у традиційних уявленнях про їхню роль у родинних стосунках і соціальному статусі.

Для ґрунтовнішого розуміння соціокультурних чинників репрезентації жіночих образів в Україні 1991–2004 рр. варто звернутися до мистецьких практик цього часу та розглянути, як здійснювалася художня рецепція соціокультурних трансформацій фемінної образності. Вивчення літератури та джерел показало, що ключовими для нашого дослідження тенденціями у мистецьких процесах було протестне мистецтво та реміфологізація. Адже за умов відсутності системної гендерної політики та наявності проявів дискримінації жіноцтва більшість візуальних образів, створених жінками, були аналогом політичного акту й наміром вдосконалювати дійсність за допомогою художніх практик. Тоді як увага до історичного минулого за умов обмеженості

інформації стимулювала розвиток образності, створеної із залученням недостовірної інформації.

Зазначимо, що в результаті проголошення незалежності в 1991 р. в українській культурі відбулось відродження національних мотивів, які довгий час під впливом ідеологічної радянської політики знищувалися. Розпад радянського союзу дав можливість для знайомства з різноманітними мистецькими стилями, що існували за кордоном у масовій культурі, де вагоме значення мали візуальні образи, репрезентовані за допомогою різноманітних образотворчих практик. В українському мистецтві з'явилась тенденція до зображення відвертої тілесності, що асоціювалась з незалежністю та демократичним світом. Зазначимо, що у роботі А. Тапол «Криза візуальних практик модерну» « візуальні практики людини з її ментальними структурами. Думка породжує образ, або ж образ народжується завдяки прагненню індивіда пізнати світ» [171, с. 42].

Важливо звернути увагу на тенденції, що популяризувалися у мистецтві періоду становлення незалежності. Це дасть змогу досягнути культурний пласт фемінної образності. У тогочасному мистецтві актуалізувались національні міфи, що свідчили про переосмислення митцями імперського минулого. Також художники і художниці створювали кітчеві зображення радянського чи демонстрації національних стереотипів, що були сформовані імперською та радянською ідеологією. Таким чином художники та художниці не лише створювали твори мистецтва, але й досліджували українську історію та вивчали минуле. Це був час для виявлення, дослідження та репрезентації історичного минулого яке приховувалось радянською владою. Зазначимо, що домінування націоналістичного образу у візуальному тогочасному мистецтві свідчило про актуальність тематики національних стереотипів та української традиційності.

Дослідниця мистецтва А. Ложкіна зазначила, «коли країна здобула незалежність, було важливо переоцінити попередній радянський історичний наратив і деконструювати колоніальні стереотипи, коріння яких сягало ще в імперське минуле» [98, с. 139]. У результаті ключовими ідеями для тогочасного

мистецтва ставала політика, історичне минуле, національна міфологія. Власний досвід художників фокусувався на переосмисленні політичних і державних наративів, у які були включені діячі та діячки українського мистецтва.

Зокрема, однією із ключових тенденцій у політизованому мистецтві була реміфологізація тогочасних національних міфологем, що формувались на підґрунті традиційної культури. Також дані тенденції вплинули на формування нових концептів в образотворчому мистецтві України. Відбулось повернення до традиційної міфології й світоглядних уявлень. Дослідниця С. Стоян визначила чинники процесу реміфологізації: «по-перше, визнання міфу вічно живим началом, який виконує практичну функцію і в сучасному суспільстві, по-друге, виділення в самому міфі його зв'язків з ритуалом та концепцією вічного повторення, по-третє, максимальне зближення міфу з ідеологією, психологією, а також з мистецтвом» [166, с. 2].

Дані характеристики образотворчого мистецтва початку 1990-і рр. в Україні були пов'язані зі складною політичною, соціальною та культурною ситуацією. Крім радикального взаємопов'язаного з соціально-політичною ситуацією мистецтва в українському культурному просторі формувались протилежні ідеї. На культуру в цілому вплинули соціально-політичні зміни в суспільстві. У період становлення незалежності в культурі поширеними були західні тенденції, національна семантика та пострадянські пережитки, що вплинули на конструювання гендерних стереотипів.

Зазначимо, що мистецтво 1991–2004 рр. розвивалось у взаємодії з навколишнім середовищем і соціально-політичними впливами. Прикладом є об'єднання «Паризька комуна» («Паркомуна», м. Київ 1990–1994 рр.), до складу якої входили, Валерія Трубіна, Ілля Чичкан, Арсен Савадов. Зазначимо, що «художники Паркомуні розвивалися на тлі переломних складних процесів у радянській Україні наприкінці 1980-х у 1990-х роках. Політичні події в часи розпаду великих наративів та ідеологій спровокували мистецтво, яке по суті своїй було вкрай аполітичним і декларувало відстороненість від соціуму» [137, с. 15; с. 8]. Більшість тогочасних художників репрезентували власні

переживання, вдавались до презентації тілесності й оголеності, що визначалось тогочасними культурними та соціальними змінами.

Зазначимо, що дані дискурси формувались у масовій тогочасній культурі, інакші ідеї створились у просторі мистецтва андеграунду, що підживлювалось ідеями змін у тогочасний період. Більшість художників і художниць репрезентували власний досвід, переосмислювали радянську спадщину. Дослідниця А. Ложкіна описала образотворче мистецтво початку 1990-і рр. як «масштабні постмодерністські картини, переповнені цитатами й всіяні міфологічними темами, були основою ранньої творчості «Нової хвилі»» [98, с. 135]. Самі представники «Нової хвилі» назвали свій рух трансавангардом, що означало «після авангарду», паралельно сформувалась група художників, що фокусувались на національній міфології. Це було протестне мистецтво, що набувало розвитку. Художники та художниці, які не підтримували тогочасний політичний курс вдавались до створення карикатур, кітчевих візуальних образів. Зазначимо, що це об'єднання «Вольова грань», досліджували українську історію та за допомогою кітчевих зображень репрезентували національні стереотипи. До даного об'єднання входила художниця Марина Скугарєва.

Також у період 1990-і рр. у візуальній культурі відбулось звернення до жіночої тематики, що посилилося появою великої кількості жінок-художниць. У цьому контексті варто вказати, що першою феміністичною виставкою вважають «Рот Медузи» 1995 р. кураторки Наталії Філоненко, «Прес-реліз виставки починався фразою про те, що «Рот Медузи» стала носієм особливих, експериментальних, оригінальних і, мабуть, перших спроб мистецьких висловлювань про феміністичні ідеї. У тексті сказано про різне сприйняття фемінізму в «західному» світі і на пострадянському просторі, де панував соціалізм із «задекларованими» правами жінок» [198].

Репрезентації жіночих образів у тогочасному мистецькому просторі, залежали від соціально-політичної ситуації у суспільстві. Дослідниця Т. Мельник зазначила, що «в українському мистецтві після здобуття

незалежності переважають чоловічі наративи, жінка розглядається як вродливе, сексуальне тіло» [113, с. 145]. Дані наративи передували патріархальним уявленням та стереотипам, що існують в українському суспільстві. Цьому сприяли медіа образи фемінності, як приклад модель Барбі, що конструювалась у тогочасній масовій культурі, внаслідок чого жіночність сприймалась глядачем з позиції сексуалізації вродливого тіла.

У свою чергу українські художниці на початку становлення Незалежності вдавались до репрезентації тілесності у власних роботах. Так художниці зосереджувались на індивідуальності, приватності та інтимному. Мистецтво було андеграундним і революційним передовсім щодо усталеного людського мислення, яке сформувалось внаслідок існування радянської системи. У візуальних практиках передовими були дві моделі жіночності – Березина та Барбі. Дослідниця О. Кісь зазначила, що переважали два фемінні образи: Барбі, як уособлення західного стереотипу краси, жіночності, та національна міфологема Березини, яка втілювала ідею реміфологізації матріархату. У дослідженні громадської організації «Київський інститут гендерних досліджень», керівниця проекту Людмила Малес в межах «Програми рівних можливостей» розвитку ООН в Україні «Гендер і етнічність. Україна перед європейським вибором», зазначено, що «міфологема Березини набула значного поширення, її обстоювали не лише публіцисти, а й громадські та політичні діячі; у багатьох аспектах образ Березини надихав та визначав цілі українського жіночого руху початку та середини 1990-х рр. навіть частково вплинув на визначення мети і завдань державних програм у сфері сім'ї та гендерної політики того часу» [37, с. 12].

Образ Березини став символом періоду незалежності України та вийшов за межі національної конструкції. У образі Березини поєдналися ідея біологічного материнства та соціальний конструкт. Крім того в міфологемі Березини переосмислено радянський образ материнства, що сакралізувався у візуальних інтерпретаціях. Варто додати, що дані дуальні образи фемінності були притаманні для трансляції в тогочасних медіа та масовій культурі, які

відрізнялись від художніх рецепцій художників і художниць, що входили до складу мистецьких об'єднань.

Отже, міфологема Берегині сформувалась в архаїчному суспільстві та функціонує в сучасній українській культурі. Актуалізація відбулася в результаті становлення Незалежності, коли відбувалася популяризація ідей націоналізму у масовій культурі за умов відсутності достовірної інформації. У результаті цих процесів міфологема Берегині стала складовою націоналістичних проявів і провідною відносно жіноцтва в тогочасному соціальному дискурсі. Також образ Берегині розглядали, як оберег у період проголошення Незалежності, що символізував захист молодій державі. Крім того дана міфологема є історичним концептом, що сформувався завдяки архетипу Великої матері та актуалізувався й трансформувалася у сучасних інтерпретаціях.

Дослідниця О. Кісь у роботі «Кого оберігає Берегиня або матріархат як чоловічий винахід» зазначила: «що матріархатний міф став невід'ємною частиною української національної міфологеми. Тому-то доволі швидко образ Берегині – символу жінки-матріарха – перекочував з академічно-письменницької царини у площину громадсько-політичну» [76, с. 6]. Таким чином за допомогою візуального образу Берегині трансформувалась ідея молодій нації. Також внаслідок даної міфологеми образ материнства вийшов за межі приватного простору жінки та її дитини, що означало прояв концепту материнства в суспільній сфері. Крім того образ матері символізував материнство як репродуктивну функцію жіноцтва, та жінка-матір як опікунка українського народу. Зазначимо, що це вплинуло на появу образу жінки-матері як духовної матері народу.

Дослідниця М. Рубчак наголошувала, що «сучасний культурний текст відображає ще одне переосмислення стародавнього матріархального міфу, який слід розглядати як щось, що не обмежене часом, не є історично специфічним, а є істотним уособленням вічної української жіночності, що резонує з сучасною реальністю України» [239, с. 9]. Саме за такою схемою, на нашу думку, в період становлення незалежності відбулось переосмислення давнього

матріархального міфу, сенси якого відобразились у репрезентації міфологеми Берегині, як духовного символу.

На підтвердження нашого висновку варто навести думку Т. Журженко, котра обґрунтовувала генезу жіночого руху послуговуючись ідеєю матріархату: «ідеологія сучасного українського жіночого руху переважно базується на історичному міфі про «українську матріархальну культуру», а не на західних феміністичних ідеях емансипації жінок від патріархальної влади. Суть цього міфу, суспільство в якому статі мали додаткові ролі приблизно рівної цінності, що вони користувалися «рівністю в різниці» і... їх природні жіночі ролі були високо оцінені» [251, с. 5].

Зазначимо, що надалі міфологема Берегині репрезентувалась у двох варіативних образах: жінки-держави та жінки-матері, де матір є господаркою власного дому та опікункою своєї родини. Також біологічні можливості жіночого тіла, де народження представляли як природний процес, що знайшло відображення в стереотипних уявленнях суспільства про жінку як майбутню матір, або реалізовану матір, а також образотворчих рецепціях на цю тему. Даний образ відповідав архетипу Великої матері та традиційним уявленням про жінку, як ту що дарує життя, був обмежений сенсами репродуктивних можливостей жінки.

Українські художниці створювали нові жіночі візуальні образи, що символізували свободу. Зазначимо, що в середині 1990-і рр. феміністична думка повернулась в незалежну українську культуру через літературу та матеріалізацію образу емансипованої жінки в художньому вимірі. Тому більшість ідей та візуальних інтерпретацій фемінного образу черпали з літературних рефлексій О. Забужко, Т. Гундорової, С. Павличко. Семантика образів транслиувала висміювання радянських пережитків і стереотипів, що існували у тогочасному українському суспільстві. Зазначимо, що поширились зображення жіночих образів і власних досвідів художниць. Більшість мисткинь вдавались до репрезентації оголеної фемінної тілесності, що символізувала

жіночність у соціальному вимірі гендерної нерівності та проблем українського жіноцтва.

Таким чином у середині 1990-і рр. з'явилися перші феміністичні маніфестації в образотворчому мистецтві. Художниці актуалізували у власних репрезентаціях проблеми жіноцтва в тогочасній Україні.

Отже, період становлення Незалежної України охарактеризувався проявами радянських і патріархальних стереотипів у суспільстві, що стосувалися питання жіноцтва. Крім того відсутність гендерної політики та феміністичного руху вплинуло на подальші репрезентації жіночих образів. Зазначено, що жіночі образи балансували на межі сексуалізації жіночого та презентації національної міфологеми Берекіні, підґрунтям якого вбачали матріархальний архетип Великої матері.

2.2. Зміна оптики у візуальних репрезентаціях жіночого під впливом Помаранчевої революції та Революції Гідності

Для розкриття питання зміни оптики у візуальних репрезентаціях жіночого у 2004–2014 рр. необхідно вивчити соціокультурні чинники, що зумовили собою трансформаційні процеси. Події Помаранчевої революції та Революції Гідності вплинули на соціально-політичні зміни та зумовили світоглядні оновлення. У вимірі гендерної політики відбулась модифікація у сприйнятті фемінного від патріархального до емансипованого образу жінки. Тоді як у міжреволюційний період у візуальній культурі актуалізувалась фемінна образність, зумовлена соціальною проблематикою жіноцтва. У свою чергу події Революції Гідності вплинули на переосмислення традиційних патріархальних ролей жіноцтва, що змінювались під впливом поширення демократичних ідей.

Подальше формування незалежної держави відбулось у контексті революційних подій, що стали переломними для історії України. Звернімо увагу на такі ключові моменти в українському державотворенні періоду 2000-

і рр. як «Помаранчева революція» 2004 р. та «Революція Гідності» 2013–2014 рр., які змінили наративи візуального в контексті сучасної української культури.

Окреслимо явища двох революцій, що відбулись в Україні доби незалежності й вплинули на зміни в соціальному, культурному та політичному дискурсі. Початок ХХІ ст. для України ознаменувався новою віхою політичних змін. Резонансною виявилася подія, яка увійшла в новітню історію під назвою «Помаранчева революція», що в оптиці поточної ситуації в Україні вартує статусу не окремого політичного явища, а є складовою процесу націотворення. Зокрема, на сайті Національного меморіального комплексу Героїв Небесної Сотні – Музею Революції Гідності міститься таке визначення Помаранчевої революції: «це акції протесту українських громадян, викликані масовими фальсифікаціями президентських виборів 2004 р. на користь провладного кандидата Віктора Януковича. Зазначені події отримали назву за кольором, який використовували прибічники кандидата в президенти Віктора Ющенка... Під помаранчевими стягами гуртувалися громадяни, яким була небайдужа доля України» [140].

У свою чергу, що стосується міжреволюційного періоду, С. Кульчицький зазначив, що «У світлі всього, що трапилося в Україні за півтора десятиліття після Помаранчевої революції, можна стверджувати, що вона мала характер соціального вибуху, нерозривно пов'язаного з Революцією розпаду. Ця електоральна революція не змогла внести вирішальні корективи у формування суспільно-економічного ладу, але відіграла велику роль у подоланні радянської ментальності українського соціуму» [89]. Тож в контексті нашої теми Помаранчева революція стала чинником, що зумовив поступові, але неминучі світоглядні зміни в українському суспільстві.

Сайт Національного меморіального комплексу Героїв Небесної Сотні – Музею Революції Гідності дає визначення Революції Гідності як рубіжної події в новітній історії України та етапу на шляху до розбудови громадянського суспільства: «Боротьба українських громадян за свої права, яка одержала назву

Євромайдан», а згодом Революція Гідності, була наймасштабнішою подією в новітній історії України, 21 листопада 2013 р. півтори тисячі людей вийшли на площу в знак протесту проти того, що проросійський президент Віктор Янукович відмовився підписувати угоду про асоційоване членство України в Європейському Союзі» [140].

Після подій Революції Гідності, розпочалася Війна за Незалежність України, внаслідок нападу Російської Федерації. Вона стала випробуванням оновленого українського суспільства на міцність і єдність. Водночас анексія Криму та бойові дії у частинах Донецької та Луганської областей зумовили теоретичну й мистецьку рефлексію. Вивчення інформації та джерел цього етапу в історико-культурному процесі України показало поступове виведення жіноцтва з пасивної позиції та наділення його суб'єктністю.

Для розуміння зміни оптики візуальних репрезентацій жіночого під впливом Помаранчевої революції та Революції Гідності варто зауважити, що революція та війна розглядається в традиційній парадигмі з позиції андроцентризму, де центральною фігурою історичних змін є чоловік. Невід'ємним елементом революцій та воєн є насильство. Водночас у вимірах культурологічної рецепції революції постають чинниками змін в соціальному, громадському, історичному та політичному дискурсі. Часто саме жінки активно включаються в боротьбу та з пасивних символів державності стають активними діячками державотворення. Зазвичай їх роль в боротьбі знецінювалась, з приводу чого, зокрема, дослідниця Т. Журженко зазначила: «Тому зображення «сильної матері» можна інтерпретувати у феміністичний/націоналістичний спосіб і жінки можуть бути представлені не тільки як біологічні, але й як духовні відтворювачки нації. У такому тлумаченні незалежну українську державність можна розглядати як «новонароджену дитину», яка потребує материнського догляду» [252, с. 4]. Так авторка підкреслила не тільки роль жінки як біологічної відтворювачки нації, але й її значення у соціалізації, формуванні національної ідентичності, вказавши на те, що роль жінки має

символічне значення у творенні національної ідентичності та встановленні незалежності.

Політична ситуація в тогочасній Україні, творення демократично-європейських ідей, відхід від пострадянського та переважання патріархальних стереотипів в українському суспільстві вплинули на збереження жіночої міфологеми Берегині. Возвеличення жінки як Берегині відбувалось під час двох революцій, коли масовою культурою трансливалась ідея того, що жінки на майдані виконують суто господарські справи чи опікуються протестувальниками. Також на сприйняття жінки як Берегині вплинула несформована гендерна політика та мінімальна кількість жіночих організацій, відсутність розробленого механізму формування гендерно-рівної політики в Україні. В результаті у візуальному просторі 2000-і рр. набули поширення образи жінки-держави, жінки-матері та жінки-домогосподарки, що були складовими міфологеми Берегині.

У даному контексті дослідниця О. Кісь звернула увагу на презентацію в масовій культурі постаті Юлії Тимошенко як активної політичної діячки, зазначивши: «очікується, що жінка, зацікавлена в політичній кар'єрі в Україні, повинна виконувати щонайменше дві ролі: як Берегиня, вона повинна стати добродією матір'ю свого народу; як Барбі, вона повинна бути національним секс-символом. Образ Юлії Тимошенко став втіленням жіночої емансипації, існує безліч варіацій називання войовничої жіночності Юлії Тимошенко: Залізна Леді, Амазонка, Принцеса-Воїн, Принцеса-Революціонерка, Українська Маріанна, Самурай у спідниці» [220, с. 40]. Таким чином образ політикині став популярним у тогочасному візуальному вимірі України та варіювався у різних образно-символічних конструкціях. Зазначимо, що дані візуальні образи були створені з метою формування іміджу Юлії Тимошенко, що свідчило про проявлення жіночої постаті у патріархальному вимірі, яке було виключенням для тогочасного українського медійного простору.

Вивчення літератури та візуальних джерел періоду Помаранчевої революції та Революції Гідності показало, що мистецтво політизувалось

внаслідок соціально-політичних змін. Так у період Помаранчевої революції жіночі образи символізували політичні наративи. Також у візуальних репрезентаціях актуалізувались національні ідеї, образи української традиційної міфології та культури. Це відбулось на тлі революційних подій, що свідчило про формування української державності. Передовсім це були кітчеві зображення чи замальовки, що мали політичний характер. Зокрема жінок зображували в ролі Берегинь. На думку Т. Марценюк тенденція в зображеннях жінок Берегинями зумовлювалася роллю жінок як підтримки для «справжньої» чоловічої діяльності: «Під час Помаранчевої революції жінок розглядали як «помічниць» чоловіків, які були рушійною силою революції» [228, с. 3]. Зазначимо, що під час Помаранчевої революції активна меншість жінок формувалась з відомих на той час політикинь і культурних діячок, які були представлені в медіа як духовні матері народу, що символізувало спорідненість з міфологемою Берегині. Прикладом явища, в тому числі, слугує образ співачки та громадської активістки Руслани Лижичко.

Протилежний дискурс з'явився за часів Євромайдану, коли збільшилась кількість жінок, що мали активну соціально-політичну та громадську позиції. Крім того період Євромайдану став можливістю для жінок висловлювати не лише політичні ідеї, а й феміністичні, які полягали в становленні рівних відносин між чоловіками та жінками. Однак, разом зі становленням гендерно-рівних відносин між жінками та чоловіками, жінок під час революційних подій зображували як духовних символів нації. Жіночу активну позицію все ще ігнорували, адже активна емансипована жінка була скоріше виключенням ніж нормою для тогочасного українського суспільства. Дана динаміка була зумовлена зрушеннями в політиці щодо жіноцтва у період 2010 рр. Зокрема, активну діяльність у сфері гендерної рівності, національного відродження та традиції впроваджували феміністичні організації «Союз Українок» і «Спілка жінок України».

Також аналіз інформації та візуальних джерел періоду 2004–2014 рр. дав змогу виявити ще одну тенденцію поруч із візуалізацією відомих жіночих

образів. У цей час продовжували існувати художні репрезентації жіночого тіла як сексуалізованого об'єкта, що також залишало фемінну образність залежною від процедур наділення сенсами в межах патріархального дискурсу. Тоді як соціально-політична активність жіноцтва продовжувала ігноруватися. Зокрема, дослідниця Т. Злобіна надала таке тлумачення щодо заборони жінкам перебувати на барикадах під час подій на Революції Гідності: «перше – це не усвідомлений спосіб втишити паніку і відчутти себе сильними всупереч несприятливим для цього умовам – за рахунок протиставлення себе (чоловіків) слабшим (жінкам): якщо я за когось сильніший, то, може, і Беркут не такий страшний; якщо жінка така ж сильна, як я, значить я слабкий. Друге – сприяння мобілізації. Дискурс «захисників» апелював до глибинного інстинкту, який з нами ще зі світанку еволюції – інстинкту репродукції, похідним від якого є інстинкт захисту самок і дітей» [41, с. 145]. Також дослідниця наголосила на тому, що жінок на Майдані дискримінували свідомо, вчергове демонструючи, що жінка має залишатись домогосподаркою. Тож семантику жіночої образності у кореляції з реальністю під час Революції Гідності варто інтерпретувати як продовження традиції стереотипного призначення жінки для народження дітей, тоді як призначенням чоловіка є захист сім'ї.

Однак всупереч візуальному нівелюванню соціальної активності жіноцтва під час подій Революції Гідності, жінки об'єднувалися навколо ідеї гендерної рівності та емансипації жіноцтва в спільноти і демонстрували громадянський активізм за різними напрямками. Прикладами жіночої активності є «39 жіноча сотня самооборони Майдану», громадські організації «Перший жіночий ветеранський простір «РеХаб», «Жіноча Сила України». В результаті процесів активізації жіноцтва під час Революції Гідності жінки ставали захисницями майдану, а згодом – учасницями Війни за Незалежність України, розпочатої у 2014 р.

Тим не менш, заглиблюючись у подальше вивчення інформації та візуальних джерел, простежуємо тенденцію до героїзації виключно чоловіків в українській масовій культурі 2004–2014-і рр., тоді як жінки залишаються поза

увагою. До прикладу, історії трьох жінок, Антоніни Дворянець, Людмили Шеремет і Ольги Бури, що стали героїнями Небесної сотні, не були представлені у медійному дискурсі. Хоча їх участь в революційних подіях вказує на активну позицію. Однак у наративі про Небесну Сотню монополія належить чоловічим історіям.

Наші висновки підсилюють слова М. Рубчак щодо відношення медіа до жінок під час подій Революції Гідності: «під час Майдану жінки становили близько половини всіх протестувальників, які ЗМІ регулярно відсували; з самого початку протест представляв чоловіче обличчя. На майдані патріархальні цінності влучно закарбувалися в «Нерозказані історії української революції: люди називали Майдан силою «героїв»» [240, с. 2]. Тобто діяльність жінок у революційних протистояннях сприймалась як другорядна.

Водночас Революція Гідності й подальші бойові дії у зв'язку з російською збройною агресією в частинах Донецькою та Луганської областей, відповідали загальним тенденціям у вимірі жіночої образності. Вивчення інформації та джерел з питання соціальних ролей жінок і чоловіків у суспільстві, а також відображення цих ролей у художніх практиках показало, що за умов соціально-політичної нестабільності та загрози воєнної агресії з громадянського дискурсу зменшувалися практики опису та зображення жіноцтва за допомогою ознак вторинності й слабкості. Або словами Т. Злобіної у роботі «Гендер, Майдан і Війна, і те що після Війни»: «Риторика про слабких і тендітних жінок завжди спростовувалась у часи, коли наступали кризи, важкі воєнні ситуації, часи випробувань. У ці моменти зникала риторика слабкої жінки, тому що ставало очевидним – цього немає. Є людина, і, незалежно від статі, у кризові моменти він чи вона проявляє себе передусім як людина – достойно чи не дуже» [41, с. 146].

Варто окремо розглянути особливості візуальних репрезентацій жіночих образів за умов Помаранчевого Майдану та Революції Гідності. У першу чергу варто зазначити, що територія Майдану стала не лише місцем політичного активізму, що сприяв змінам у суспільстві, а й проявом мистецьких рецепцій з

урахуванням медійного простору. На відміну від 1990-х рр., висвітлення світовими медіа, а також поява якісного інтернету в Україні забезпечили масове розповсюдження інформації та художніх творів. Водночас українське жіноцтво долучалося до феміністичного руху, а також отримувало доступ до літератури з феміністичної та гендерної проблематики. У контексті досліджуваної теми візуальні репрезентації жіночого отримали аудиторію завдяки глобальному висвітленню та підтримці, що стало відображенням поступових трансформацій статусу жінки в соціокультурному контексті двох революцій та початку Війни за Незалежність України.

На думку О. Павлової, «візуальний образ не є стабільним, а змінює своє співвідношення із зовнішньою реальністю в різних історичних формах культури» [136, с. 31]. Під час революційних подій візуальний образ набув суспільного впливу. Важливо, що під час двох революцій в Україні жіночий образ змінювався від зображення політичних персон до появи оновлених образів фемінності, що були зумовлені соціально-політичними змінами. Тож репрезентація візуального образу залежить від соціально-політичних подій в країні, а під час нестабільної ситуації у державі відіграє важливе значення у формуванні суспільної свідомості.

У період Помаранчевої революції переважали кітчеві зображення, в яких продемонстровано соціально-політичне становище держави і тогочасних політичних лідерів. У даний період художники та художниці об'єднались навколо політичної тематики. Революційне мистецтво реалізовувалося у формах широкоформатних картин і плакатів.

Зазначимо, що період соціально-політичних змін і руху в напрямку європейських цінностей розпочався з протестів під час Помаранчевої революції. Дослідниця мистецтва А. Ложкіна зазначила, що «Помаранчева революція була першою видовищною акцією громадського спротиву і вперше її транслювали світові ЗМІ, вона почалася в період значного пришвидшення потоків інформації у зв'язку з розвитком інтернету. Вперше Україна виразно з'явилася у світовому інформаційному просторі» [98, с. 407]. Тож під час

Помаранчевої революції активно розвивалися медіа, які презентували дані події у візуальному вимірі. Це свідчило про презентацію України як незалежної держави на світовій політичній арені, тому важливу роль у даній репрезентації відіграли візуальні образи. Завдяки новим технічним можливостям образ жінки-держави як духовної матері українського народу було презентовано у світовому політичному контексті. Зазначимо, що обличчям даної образності стали визначні жіночі постаті української культури та політики: співачка та депутатка Оксана Білозір, політикиня Юлія Тимошенко, співачка та громадська активістка Руслана Лижичко, письменниця Оксана Забужко.

Явище Помаранчевої революції було виражено мистецькою елітою України у візуальній культурі. У дослідженні А. Лазар «Р.Е.П.: 10 років. Про метод» щодо мистецьких практик 2004 р. зазначено: «Художниці й художники одностайно кажуть, що Помаранчева революція стала для них досвідом, який їх сформував. Тоді вони переконалися, що рішення окремих людей мають вплив на політичну дійсність, що революція – це щось на зразок перезавантаження застояної суспільної ситуації. Як студенти художніх академій, завдяки цьому вони зробили висновки і щодо стану мистецтва. Їх було надто мало, щоби змінити щось в офіційних мистецьких інституціях, але достатньо багато, щоби започаткувати в них інші точки відліку й шукати власні рішення. Революція показала, що горизонтальна модель привабливіша, ніж вертикальна, а чесне ставлення до публічної сфери надає життю нової якості» [152].

Події Помаранчевої революції змінили не лише політичну ситуацію в країні, а й культурну, що вплинуло на формування візуальних, популярних тенденцій в образотворчому мистецтві. Крім того розвиток медіа надав можливість для виходу образотворчого мистецтва на масову аудиторію у медіа-середовищі, зображення стало доступним в інтернет-просторі. Провідні образи які існували наприкінці 1990 рр., продовжували втілюватися в політично-алегоричних зображеннях у 2000 рр.

Дослідниця О. Брюховецька зауважила, що «у час між першою (Помаранчевою) і другою (Майданом) революціями певний зріз сучасного

мистецтва був тісно пов'язаний з політичним активізмом. Усе це відбувалося на загальному тлі консервативного і комерційного мистецтва, яке продовжувало відтворювати патріархальні канони» [27]. За допомогою візуальних образів художники та художниці висловлювали власну позицію щодо політичної ситуації в країні. Зазначимо, що саме образотворче мистецтво, завдяки якому трансливались соціально-політичні події, ставало масовим, адже орієнтувалося на суспільну свідомість й мало технічні можливості. Міфологема Берегині, що існувала з 1990 рр. та втілювалась у варіативних образах жінки-держави та жінки-матері, актуалізувалась у період революційних подій. Так, під час Помаранчевої революції образ Берегині був провідним у медіа та втілював ідею матері-держави.

Поглиблене вивчення наукової літератури та візуальних джерел показало, що в семантичному ряді фемінної візуальної образності в міжреволюційний період з'явилися образи жінки-матері, жінки-домогосподарки, а також образ Барбі. Поширеною була тематика материнства, також презентувались патріархальні стереотипи та сексуалізована тілесність. Надалі образ Барбі та жінки-матері актуалізувався у період російсько-української війни в репрезентації жінки-воїтельки, що представлено сексуалізованими мотивами та буде більш детально розглянуто в підрозділі 3.3 «Жінка-воїтелька як репрезентація зламу патріархальної парадигми в українському суспільстві», розділу 3 «Трансформація міфологічного образу жінки у візуальній культурі незалежної України».

Важливо зазначити, що в міжреволюційний період розвивалось феміністичне мистецтво, яке супроводжувалось появою феміністичних виставок та участі жінок у мистецькому житті на посадах кураторок і директорок виставкових просторів. Провідними діячками тогочасного феміністичного мистецтва були українські художниці Влада Ралко, Маша Шубіна, Алевтина Кахідзе, що зображували радикальні та патріархальні жіночі образи. Художниці презентували власний досвід дорослішання або переживання материнства.

Зокрема, Влада Ралко у циклі зображень «Спортивна» 2004 р. представила власний дитячий досвід спортивних секцій. Авторка намагалась передати безсоромність жіночих роздягалок у спільних душових, зобразивши жіночі оголені та деформовані образи. У період 2007 р. художниця створила проект «Має бути» про деконструкцію жіночих образів із глянцевих журналів у оптиці тілесності. З приводу тематики проекту художниця, зокрема, зазначила: «Мене зачаровує те, що глянець переважно зосереджений на тілесному, на варіантах включення тіла в систему ринку... я приборкувала репресивні жести глянцю» [150, с.15]. Таким чином авторка у власних образотворчих практиках не зображувала стереотипні сексуалізовані жіночі образи. У авторських інтерпретаціях фемінної тілесності у культурному, соціальному та політичному вимірі тенденцій тогочасної масової культури. Художниця відходила від масових стереотипів стосовно жіночої краси, що сформувався у медіа-культурі. Натомість Влада Ралко переосмислила ідеал жіночності, що формувався у медіа-середовищі.

На противагу жіночій тілесності, представленої у творчості Влади Ралко, художниця Маша Шубіна однією з перших у міжреволюційний період створила семантично споріднений образ Барбі, що був втіленням глобалізації, нового світу й сексуалізованого жіночого образу. Образ жінки, подібної до ляльки, створений художницею в результаті існування патріархальних стереотипів в українському суспільстві, репрезентувався у тогочасному інтернет просторі. Образ існував із початку 2000-і рр. в українському візуальному просторі та під час подій Євромайдану трансформувався у сексуалізоване зображення жінки з мілітарі-елементами. Тобто образність, створена Машою Шубіною, є мистецькою відповіддю на соціокультурний контекст, в якому, не дивлячись на активну громадську та політичну позиції жіноцтва, патріархальні стереотипи функціонували в українському медіа-середовищі.

Також вивчення інформації та візуальних джерел показало, що впродовж 2004–2014 рр. в образотворчих практиках актуалізувалась проблема сприйняття жінки в тогочасному суспільстві, що було представлено за допомогою образу

домогосподарок, які відображали роль жінки в побуті. Розглянемо на прикладах творчості Лесі Хоменко, Марини Скугареєвої.

Жіночі образи Лесі Хоменко із серії робіт «Дачні Мадонни» 2004 р., де художниця показала жінок за працею на землі. Постаті виглядають гігантськими, займають весь простір полотна, що відсилає до маскулінних жіночих образів радянського періоду. У дослідженні А. Ложкіної зазначено, що «корпулентних дачниць показано в ракурсі знизу, характерному для соцреалістичного пафосного звеличення людини праці» [98, с. 425]. Зазначимо, що в художніх рецепціях 1990-і рр. та 2000-і рр. проявлялись соцреалістичні тенденції, як приклад масштабність зображень і великоформатність людей, що репрезентувались у даних картинах. Тобто художниця вдалась до возвеличення звичайної селянки за допомогою зображувальних прийомів соцреалізму.

Також образ жінки-домогосподарки представлений у творчості художниці Марини Скугареєвої. У серії «Домашні домогосподарки», створеної протягом 1997–2010-і рр. Художниця малювала жінок за побутовими справами на роздруківках з інтернет-чатів домогосподарок, які обговорювали різні життєві питання. Порівняно із картинами Лесі Хоменко, жіночі образи Марини Скугареєвої не є масштабними. У Марини Скугареєвої графічні зображення, тоді як картини Лесі Хоменко – це живопис з елементами соцреалізму. Спільною у даних образотворчих репрезентаціях обох художниць є актуалізація ідеї важкої жіночої праці.

Крім образу жінки-домогосподарки з'явився варіативний ряд образності материнства, що транслиував у візуальних рецепціях лише жіночі репродуктивні функції. Художниці рефлексували над образами фемінності, які втілювали стереотипи патріархального суспільства. Як приклад – скандальна виставка Гриці Ерде «Самки і яйцекладки: жінки з культури» 2007 р. Дослідниця О. Брюховецька, посилаючись на цензорів виставки, зазначила, що «художниця «зазіхає на «святе» – публічну репрезентацію жіночої краси, принижує жінок, зображуючи їхні тіла більш наближеними до грубої реальності – втомленими і деформованими репродуктивною працею і життям»

[27]. Художниця вдалась до репрезентації соціальних проблем материнства, втіливши їх у візуальних образах. Дані зображення є авторською реакцією на актуальну проблематику з наміром показати, що в українському мистецтві не лише трансформуються масові ідеали жіночої краси та патріархальні стереотипи, а й репрезентовано соціально значущі теми.

Зазначимо, що до 2010 р. більшість кураторів та очільників мистецьких інституцій були чоловіками, що свідчило про переважання патріархальних стереотипів у сфері мистецтва. Після 2010 р. завдяки формуванню структури ООН жінки в Україні почали створюватись гендерно-рівні умови у соціокультурному житті України. Крім того поширення іноземної літератури з гендерної проблематики та її перекладів посприяло збільшенню жінок ролі у сфері мистецтва. Дослідниця А. Ложкіна зазначила, що «мистецтво стало територією жінок... багато тем, які обговорювали в СРСР у 1920 х рр., були підняті західним суспільством лише наприкінці ХХ ст. серед них і про збільшення впливу жінок» [99, с.245]. Художниці репрезентували у візуальних інтерпретаціях власний досвід життя, соціальні і гендерні проблеми, з якими стикається жіноцтво в українському суспільстві.

Період між двома революціями в українській історії видався динамічним для створення дослідницьких інституцій з фемінізму та гендеру. У 2006 р. набув чинності Закон України «Про забезпечення рівних прав та можливостей жінок і чоловіків в Україні». Метою даного Закону було забезпечення рівних прав жінок і чоловіків та подолання дискримінації у різних соціальних сферах. У звіті з дослідження «Індексу гендерної нерівності» за 2022 р. зазначено, «Жінки займають 20,3% місць у Парламенті. 95,7% жінок та 93,5% чоловіків в Україні мають середню освіту. Рівень зайнятості складає для жінок – 47,8%, для чоловіків – 62,9%... індекс гендерної нерівності з 0,468 (у 1995 році) зменшився до 0,188 (у 2022 році), що свідчить про плавне та стабільне зменшення кількості відмінностей між чоловіками та жінками»[70]. Впродовж 2010-х рр. відбувалася професіоналізація гендерних студій. Також у 2010 р. було засновано незалежну феміністичну групу «Феміністична офензива», що

прагнула створити простір гендерних дискусій та подолання патріархальних устроїв в українському суспільстві. Тобто наведені нами дані свідчать про поступові зміни в соціальній політиці щодо жіноцтва в Україні починаючи з 2006 р.

Соціально-політичні зміни, зумовлені двома революціями та періодом між ними, вплинули на мистецьке життя. У тому числі почали проводитися виставки про материнство та проблеми жінок-домогосподарок. Прикладом є виставка «Що в мені є від жінки?» (2015 р.). На виставці було представлено твори художниць сучасного мистецтва Оксани Брюховецької, Ксенії Гнилицької, Гриці Ерде, Аліни Клейтман, Аліни Копиці, Ірини Кудрі, Марії Куликівської, Валентини Петрової, Аліни Якубенко. Виставка була присвячена існуванню жінок у сучасному українському суспільстві. Представлено теми ідентичності, історії, любові, війни та гендерних ролей. Тобто, в цілому після 2010 р. українське образотворче мистецтво почало насичуватися феміністичними наративами. Сформувалось феміністичне мистецтво, що фокусувалось на зображеннях жіноцтва та за допомогою художніх форм демонструвало проблеми жінок в Україні.

Звернімо увагу на презентації фемінності у мистецтві періоду Революції Гідності. Дослідниця Т. Гундорова зазначила, що «Євромайдан став значущою політичною та революційною подією, яка підкреслила тісний зв'язок між культурними й політичними практиками» [48, с. 34].

Вивчення візуальних джерел та наукової літератури показало, що за часів Революції Гідності поширеними були зображення жінки-держави, що веде боротьбу з ворогом, та образ жінки-матері як берегині власної родини та активної громадської діячки. Зазначимо, що під час революційних подій фемінний образ представлено у візуальних інтерпретаціях як сильний та емансипований.

Художниці революційного періоду вдавались до власних ретроспектив і досвіду, який проживали в соціально-політично нестабільний час, тому з'явилися нові авторські образи, що символізують силу жіноцтва та

демонструють різноманітність його соціальних ролей. Дослідник П. Кратохвіл та дослідниця М. О'Салліван зазначили, що «емансипація жінок була важливою частиною швидкої суспільної трансформації після Майдану, і ці зміни відіграли вирішальну роль у мобілізації жінок для опору повномасштабному вторгненню, що послідувало за ним» [219, с. 356].

Зокрема, під час Революції Гідності художниця Влада Ралко вдалась до репрезентації українських культурних архетипів у альбомі «Київський щоденник». Художниця зобразила жінку у віночку подібно до образу Катерини Тараса Шевченка або образу України, традиційний український архетип Покрови, мотанку, жінку-смертницю, що розгортається в архетипі жінки-воїтельки. Тобто Влада Ралко виробила власний образний жіночий ряд у зображеннях, що відповідали українській традиційній символіці.

Після Революції Гідності до сьогодні в мистецтві актуалізувались теми державності, війни, міграції та окупації. Відповідно образ жінки формувався під впливом соціальних і політичних подій у контексті представлених тематик.

Отже, впродовж революційного періоду у візуальних практиках розширився спектр жіночих образів. У період Помаранчевої Революції та Революції Гідності розвивалось фемінне мистецтво. Також відбувся відхід від патріархального сприйняття жіночого, натомість репрезентувались соціальні проблеми сучасного жіноцтва в українському історично-культурному контексті.

2.3. Вплив російсько-української війни на оновлення жіночих образів у візуальній культурі України

Військове вторгнення Російської Федерації на українські землі, яке супроводжувалося анексією Криму та окупацією частини Донецької та Луганської областей вплинуло на соціально-політичне становище країни та зміни в культурній сфері. Не стали винятком проблеми гендерної політики та становища жінок у війську. Художники та художниці реагували на дані зміни у

власних мистецьких репрезентаціях, вдаючись до зображення оновлених жіночих образів. Зокрема, трансформації у візуальних репрезентаціях фемінності були характерні для демонологічних образів та образу жінки-воїтельки.

На сайті Українського інституту національної пам'яті зазначено, що «Російська Федерація розв'язала проти України імперіалістичну, загарбницьку й екзистенційну війну, спрямовану не лише на захоплення території, а й на знищення української державності, національної ідентичності, геноцид українського народу. Російська держава й ідеологія рашизму, яку сповідує російський політикум і підтримує більшість пересічних росіян, офіційно заперечують існування українців як окремої нації, а ті, хто не погоджуються з цим, підлягають фізичному знищенню» [71]. Тобто починаючи з 2014 р. російська агресія проти України здійснювалася не тільки на фізичному фронті. Ворожа діяльність відбувалася в різних сферах суспільно-політичного та культурного життя з метою нівелювати самобутність української нації. Тож візуальна культура, створювана українськими митцями та мисткинями, набувала ідеологічного й стратегічного значення. Також культурно-мистецькі практики поставали інструментом подолання русифікаторської політики та протистояння наслідкам довготривалої імперської ідеології. У зв'язку з чим для візуальної культури періоду Революції Гідності й початку Війни за Незалежність України характерною є увага до української ідентичності, а також звернення до традиційної культури як підґрунтя для формування сучасних мистецьких практик.

Вивчення наукової літератури та візуальних джерел з питання впливу російсько-української війни на оновлення візуальних образів у культурі України показало, що тогочасні зміни соціально-політичного становища жіноцтва вплинули на фемінний візуальний ряд. Жінка набула вагомого статусу під час відображення військових дій та репрезентована в різноманітних образах.

Для подальшого аналізу обираємо такі демонізовані категорії оновлених традиційних фемінних міфологічних образів, як «відьма», «Смерть», «лялька-мотанка», «русалка» та «мавка», актуалізованих у візуальній культурі України за часів війни. У симбіозі з актуалізацією традиційної культури та міфологічних уявлень з'явилися неоміфологічні образи Святої Джавеліни та Сталевої відьми.

Також актуалізувався образ жінки-воїтельки, що протистоїть ворогу. У даному пункті лишень пунктирно позначимо, що генеза тематики фемінної образності зумовлена сучасними авторськими інтерпретаціями стереотипних уявлень про жіноцтво у традиційній культурі художників і художниць. В оновлених демонологічних образах простежується тенденція до ритуальності, жертвовності, войовничості, мілітаризації жіночого образу та зумовлених воєнними подіями авторських інтерпретацій.

Як комплексно охарактеризувала трансформацію статусу жінки в українському суспільстві посилаючись на соціологічні дані Г. Гриценко, «частина війни – насильство над жінками переможеного ворога... Російсько-українська війна змінила становище українських жінок. До стандартних гендерно зумовлених проблем мирного часу додалися... породжені російською військовою агресією.... Серед внутрішньо переміщених осіб багато жінок і дівчат... жіночі організації отримують багато повідомлень... про сексуальне насильство з боку озброєних чоловіків, і це стосується бійців обох армій. У сім'ях учасників бойових дій фіксують... домашнє насильство» [45]. Тобто українська жінка набуває подвійного символічно-реалістичного статусу. Адже на символічному рівні українське жіноцтво уособлює державу та країну, проти якої чиниться насильство, і яка, відповідно, потребує захисту. Водночас події Війни за Незалежність України зумовлюють низку реальних чинників, що несуть загрозу життю та здоров'ю українського жіноцтва. Тож у цілому жінки під час воєнної агресії залишаються найбільш незахищеною соціальною категорією. Але саме така символічно-реалістична вразливість зумовлює увагу до жіночого образу.

Схожої думки дотримувалась О. Забужко, яка у збірці філософських есе «Хроніки від Фортінбраса» зазначила, що «на архетипальному рівні «жіночність» країни (кожної), має... кілька протилежно обернених іпостасей: «матір'ю» вона дивиться «всередину себе», тоді як «назовні», для «чужих» (а всякий «чужий» – потенційний нападник) виглядає саме «жінкою» – об'єктом підкорення, імпліцитно сексуального: статеві насильства армій на завойованих територіях... мають прихований ритуальний смисл – переможець... символічно стверджує своє владче право на «репрезентовану» нею територію» [60, с. 160].

У свою чергу дослідниця С. Федерічі зазначила, що «Важливо підкреслити, що насильство проти жінок є ключовим елементом нової глобальної війни не тільки через жах, який воно викликає, або сигнали, які воно надсилає, а й через те, що жінки уособлюють здатність утримувати свої спільноти разом і, що не менш важливо, захищати некомерційні уявлення про безпеку та багатство» [215, с. 58].

Також на думку О. Забужко в оптиці постколоніальної критики прикметним є образ Роксолани як архетипу жінки для колонізованого народу, коли виокремлюються не особисті якості історичної персоналії, а її жіноча привабливість: «Факт, що жінка, яка «відходить» від національного «тіла» обслуговувати іноетнічний генофонд, може ідеалізуватися трохи не як модель національної жіночності, найповніше доводить, що те «тіло» собі не належить: безсила чоловічість фетишизує опановану чужинцем жіночість, як, опосередковано, саме ту «чужинську» силу» [60, с. 167-168]. Однак звернімо увагу, що від початку Війни за Незалежність України у візуальній культурі не простежуються аналогічні образи, що вказує на зміну риторики.

Тобто образ жінки у візуальних практиках початку російсько-української війни є одним із ключових у символічному вимірі ідеологічного протистояння. Зокрема, під час війни на території України виник образ жінки-жертви, що символізує державу, яка страждає від військової агресії, протистоїть ворогу або має реальний досвід насилля.

Також для розуміння впливу російсько-української війни на оновлення жіночих образів у візуальній культурі України варто наголосити на тому, що окрім дискурсу спротиву, вивчення наукових і візуальних джерел показало, що зміни у фемінній образності зумовлені також трансформаційними процесами у соціальних практиках українського жіноцтва. До прикладу, більшість матерів вимушені виживати фізично та рятувати власних дітей від військової агресії. Дослідження Центру економічної стратегії показало, що «жінки з дітьми становлять найбільшу групу українських біженців. У січні 2024 року дітей було близько третини біженців. До грудня 2024 частка неповнолітніх скоротилася – з 32% до 29%. Це сталося через статистично значуще зменшення частки хлопчиків віком 0-9 років (з 9% до 6%). Найбільшою групою досі є жінки віком 35-44 років, більшість з яких (54%) виїхали з дітьми» [181, с. 22].

Також варто вказати на три важливі для нашого дослідження процеси – мобілізацію жінок до ЗСУ, розширення спектру цивільних професій для жінок, а також волонтерство і громадський активізм. Окремо необхідно торкнутися питання тенденції відповідності патріархальним уявленням про жінку.

Отже, в першу чергу звернімо увагу на процес мобілізації жінок до лав ЗСУ, який сприяє розумінню впливу російсько-української війни на оновлення жіночих образів у візуальній культурі України. Після початку російсько-української війни жінки почали активно ставати на захист держави. Варто зазначити, що 2014 р. став переломним для України. Українська армія була не готовою до військової агресії з боку РФ, тому внаслідок цього зародився потужний волонтерський та добровольчий рух, де жінки відігравали важливу роль. Посилаючись на дослідження від медіа «Гендер в деталях», зазначимо, що «у 2014 р. було зафіксовано сплеск мобілізації жінок до ЗСУ, другий припадає на 2022 р. після початку повномасштабного вторгнення» [156]. На сторінці медіа «Укрінформ» зазначено, що «після російського повномасштабного вторгнення кількість жінок в Збройних силах України зросла на 40%. Станом на початок 2024 року загальна кількість жінок, які працювали і служили в ЗСУ, становила понад 62 тисячі, серед них 45587 військовослужбовиць» [177].

У контексті розуміння впливу російсько-української війни на оновлення жіночих образів у візуальній культурі України важливим є те, що жінки, котрі стали частиною Збройних сил України, презентуються у візуальних рецепціях із маскулінними рисами та асоціюються з чоловічою діяльністю. Так війна сприймається як нежіноча справа. У свою чергу дослідниця О. Кісь зазначила, що дане несприйняття жінки у війську має архаїчне підґрунтя та пов'язане з ідеєю материнства, адже «жінка покликана давати життя, а не відбирати його» [56, с. 20]. Зазначимо, що образ жінки-воїтельки увібрав символіку материнства, соціальна практика якого змінилась під час військових подій. Матері вимушені ховатися разом із дітьми від російських атак, мігрувати в інші країни, виховувати дітей самотійно, що ускладнює практики материнства українських жінок. Зазначимо, що актуалізація образу материнства може свідчити про традиційні пережитки в українському суспільстві та стереотипні уявлення про суто репродуктивні функції жінок. У той же час жінки-матері презентовані у візуальному вимірі як жінки-воїтельки, котрі захищають власну сім'ю. Варто наголосити на тому, що така образність не відповідає стереотипним уявленням про традиційні жіночі функції в українському суспільстві.

Змінам візуальної образності в українському мистецтві передували соціально-політичні зрушення. Важливою подією серед тогочасної жіночої політики було заснування руху «Невидимий батальйон», що ініціював скасування закону про неможливість жінкам обіймати бойові посади. Лише після 2018 р. положення жінок в армії переглянули завдяки внесеним змінам у законодавстві. Зокрема, Закон України «Про військовий обов'язок і військову службу» 2232-ХІІ у поточній редакції від 22.09.2025 р. [142] отримав оновлення згідно Закону «Про внесення змін до деяких законів України щодо забезпечення рівних прав і можливостей жінок і чоловіків під час проходження військової служби у Збройних Силах України та інших військових формуваннях» 2523-VIII від 6.09.2018 р., яке уможливило службу жінок на бойових посадах: «Жінки виконують військовий обов'язок на рівних засадах із

чоловіками (за винятком випадків, передбачених законодавством з питань охорони материнства та дитинства, а також заборони дискримінації за ознакою статі), що включає прийняття в добровільному порядку (за контрактом) та призов на військову службу, проходження військової служби, проходження служби у військовому резерві, виконання військового обов'язку в запасі та дотримання правил військового обліку» [142]. Тобто важливі щодо жіноцтва оновлення в законодавстві були зумовлені російсько-українською війною.

Водночас, для розуміння впливу російсько-української війни на оновлення жіночих образів у візуальній культурі України варто наголосити на тому, що позитивні для жіноцтва зміни у чинному законодавстві супроводжувалися уповільненою реакцією суспільства. Зокрема, у лавах ЗСУ жінок не підвищували по службі та не надавали їм офіцерські звання. Тоді як лише після 2021 р. назву Дня захисника України було змінено на День захисників та захисниць України. Також до 2021 р. в медіа репрезентувались лише чоловіки-військові та їх історії, а образи жінок зображували з позиції патріархальних стереотипів, де фемінність розглядалась як прикраса колективу чи жінка ставала втіленням турботи. Дані тенденції прослідковано у візуальних репрезентаціях жінок-воїтельок у сексуалізованих образах з мілітарі-елементами. Зазначимо, що Інститутом масової інформації у 2021 р. було проведено дослідження про згадки жінок-військовослужбовиць у медіа. Зокрема, дослідження показало: «на згадки про жінок-військовослужбовиць в досліджуваних медіа припало лише 5% від загальної кількості згадок про військових. Найбільше таких матеріалів у моніторинговий період було зафіксовано на сайті Суспільного. Жінки, які згадувались в матеріалах про війну та ООС, мали наступні посади: бойова медикіня, інструкторка з тактичної медицини, військовослужбовиця ЗСУ, прес-офіцерка» [126].

Після початку повномасштабного вторгнення відношення до жінок на військовій службі змінилось. У медіа почали висвітлювати постаті жінок у військових структурах, наприклад у дослідженні 2024 р. зазначено, що «14% матеріалів розповідали про те, як українські військовослужбовиці виконують

обов'язки на рівні з чоловіками: про успішну роботу операторки зенітно-ракетного комплексу С-300, про військовослужбовицю, яка несе службу в ТЦК, та жінку, яка перша в родині пішла на службу, а згодом до неї приєднався син» [55]. Зауважимо, що представлені сюжети є виключенням ніж нормою в українському суспільстві. Зазначимо, що у візуальному мистецтві образ жінки-воїтельки є поширеним, на відмінну від історій та інтерв'ю в медіа, що зображують реальні події. Історії про жінок у війську популяризуються в жіночих медіа, як приклад інтернет-журнал «DIVOCHE. MEDIA» чи «Українки».

На підтвердження наших думок, а також для подальшого вивчення впливу російсько-української війни на оновлення жіночих образів у візуальній культурі України варто навести статистичні дані, які ілюструють зміни щодо уявлення про жіноцтво, зумовлені повномасштабною війною. У дослідженні соціологічної групи «Рейтинг» 2020 р. зазначено, що, «Абсолютна більшість опитаних погоджуються з твердженнями, що найважливіше завдання жінки – дбати про дім та сім'ю (83%) та те, що найважливіше завдання чоловіка – це заробіток грошей (75%)» [156]. Підкреслимо, що дане опитування було проведено до повномасштабного вторгнення, коли більшість опитаних сприймали жінок із позиції патріархальності. Тоді як тенденція щодо стереотипної ролі жінки в українському суспільстві змінилась після 2022 р., на підтвердження чого варто послатися на інформацію, наведену радницею з гендерних питань Командувача Сухопутних військ ЗСУ Оксаною Григор'євою: «в 2018 році 50% українців та українок підтримували присутність жінок в армії, а нині, станом на 2023 рік, це вже 80%. Тобто підтримка зростає» [177].

У дослідженні «Жінки на війні. Проблеми бійчинець ЗСУ після повномасштабного вторгнення» зазначено: «за період російсько-української війни жінок в армії стало більше, також вони почали займати бойові посади. Все одно більшість з них залишаються незахищеними в армійській структурі внаслідок патріархальності суспільства та бюрократичності» [160]. Тому проблеми жіноцтва у ЗСУ є соціально-політичними, які актуалізувались у

візуальних презентаціях, що надало можливість вплинути на політиків, представників громадськості та змінити ситуацію. Тобто візуальний образ створено не лише внаслідок соціально-політичних нестабільностей, також він вплинув на зміну даних подій та становище жіноцтва. Водночас соціальна роль жінки як військової досі сприймається українським суспільством маргіналізовано. Впливовими чинниками все ще лишаються радянські пережитки та стереотипи стосовно жіноцтва під час Другої Світової війни, а також традиційні уявлення щодо суспільних ролей жінки в українському суспільстві.

Також у дослідженні О. Кісь зазначено, що «озброєна жінка-воїн загрожує усталеному зв'язку поміж маскулінністю і військовою справою. Фемінізуючи роль вояка, жінка-солдат знецінює її, підважуючи і статус цієї ролі, її ексклюзивність, і виключно чоловічий доступ до неї. Річ у тому, що жінка зі зброєю більше не потребує чоловіка-захисника – вона сама може захистити себе, свою родину і навіть чоловіків» [56, с. 24].

Другим процесом, розуміння якого сприяє розкриттю питання впливу російсько-української війни на оновлення жіночих образів у візуальній культурі України, є зумовлені соціально-політичним становищем зміни в традиційних гендерних ролях, які існували в українському суспільстві, де чоловіки зазвичай є годувальниками, а жінки доглядають за дітьми. У зв'язку з цим аналіз ринку праці показав, що жінки зайняли робочі місця, які раніше вважались суто чоловічими, але внаслідок мобілізації підприємства втратили робітників чоловічої статі. Даний факт зафіксовано на державному рівні в Законі України «Про організацію трудових відносин в умовах воєнного стану» 2136-IX, у поточній редакції від 01.10.2025 [145]. Згідно тексту закону, жінки під час воєнного стану можуть працювати навіть під землею. Адже, як зазначено в URSA media, «із шахт по видобутку вугілля на Дніпропетровщині вже мобілізували близько 3500 працівників. Взамін на підприємстві навчили професії шахтаря пів тисячі жінок, які успішно виконують свою роботу сьогодні» [139].

Також у 2025 р. стартував експериментальний проєкт навчання жінок на стереотипно чоловічі професії від Державної служби зайнятості. Прикладом слугують такі професії як верстатник деревообробних верстатів, верстатник широкого профілю, електрогазозварник, електромонтер із ремонту та обслуговування електроустаткування. На сайті Державної служби зайнятості знаходимо інформацію, що вже долучилося 763 жінки [201]. У КП «Київський метрополітен» у 2024 р. було заявлено про набір на спеціальний курс для жінок із навчання керувати потягом метро. Тоді як у м. Харків Анастасія Мазуркова є першою жінкою, яка керує потягом у КП «Харківський метрополітен» [226].

І третім, необхідним для повноти розуміння впливу російсько-української війни на оновлення жіночих образів у візуальній культурі України, є процес активізації жіночої діяльності у волонтерстві та громадських організаціях, що зумовлене подіями Революції Гідності, а також початком російської збройної агресії на території України. Зміни відбулись не лише в сприйнятті фемінності, а також в українському законодавстві, що регулювало права жінок на військовій службі та покращення умов перебування жінки у війську. Метою законотворчих, соціальних і світоглядних процесів є зміни в гендерній рівності та безпечне середовище для перебування на службі.

Зазначимо, що під час повномасштабного вторгнення з'явилися громадські та волонтерські ініціативи, що сприяють покращенню соціального та громадського життя українського жіноцтва. Звернімо увагу, що у дослідженні «ООН Жінки» за 2022 р. зазначено: «щодо жінок-активісток у громадській або місцевій політиці, 53% респондентів погоджуються, що хотіли б бачити більше жінок на цих посадах, чоловіки та молодь віком 18-29 років менш схильні підтримувати це (44% та 39% респондентів відповідно). Вікові тенденції є статистично значущими як на національному, так і на місцевому рівнях» [235, с.133].

Також за даними ООН Жінки, в рамках програми «1000 днів повномасштабної війни» міститься інформація про те, що «українські жіночі громадські організації були серед перших, хто відреагував на гуманітарну

кризу, спричинену повномасштабним російським вторгненням 1000 днів тому. Співпрацюючи з 54 жіночими громадськими організаціями, за підтримки Жіночого фонду миру та гуманітарної допомоги Організації Об'єднаних Націй (WPHF), ООН Жінки та партнери охопили програмами допомоги понад 100 000 жінок і дівчат в громадах, постраждалих від війни. ООН Жінки також активно підтримує уряд та громадянське суспільство в подальшому просуванні законів та політик, спрямованих на розширення прав і можливостей жінок» [200].

Також для розуміння впливу російсько-української війни на оновлення жіночих образів у візуальній культурі України варто послатися на результати дослідження «Базове дослідження гендерних норм та стереотипів у країнах Східного партнерства». Дослідження, проведене у 2022 р. ООН Жінки в Європі та Центральній Азії з метою визначення прогресу в досягненні гендерної рівності, зокрема, зазначено: «Респонденти повідомляють, що гендерні ролі в домогосподарствах залишаються, але порівняно з їхнім дитинством спостерігається більш егалітарна тенденція. 71% жінок і 50% чоловіків-респондентів зазначають, що зараз жінки в основному відповідають за неоплачувану домашню роботу. 56% жінок і 31% чоловіків-респондентів зазначають, що жінки в основному відповідають за догляд за дітьми та літніми людьми» [235, с. 131]. Тобто результати дослідження є свідченням поширених патріархальних упереджень, які зумовлювали собою функції жіноцтва в Україні станом на початок повномасштабного вторгнення.

Натомість, за словами дослідниці О. Кісь, котра зазначила, що «війна актуалізує питання гендерного укладу суспільства... під час війни у суспільстві зазвичай відбувається чітка поляризація сфер чоловічого (фронт) та жіночого (тил)» [56, с. 19]. Тобто в сучасних українських реаліях відсутня чітка поляризація чоловічого та жіночого, адже відбулись зміни гендерного укладу. Межі сфер чоловічого та жіночого стерлись після 2014 р., в результаті чого жінку почали презентувати як сильну та емансиповану особистість. Під час воєнних подій на території України спектр жіночих образів розширився.

Водночас турбота, захист власної дитини та родини, притаманні образу материнства, виходять за межі домашнього простору та охоплюють власну державність і країну. Тобто в цілому простежуються ознаки патріархального сприйняття жінки, яка тепер має піклуватися не лише за власну дитину, але й переносити батьківську турботу на всю країну.

У результаті, як показало вивчення дослідницької літератури, в науковому дискурсі представлено дві протилежні тези стосовно ролі жінки: відтворення образу Березини як сутності жіночого в українському суспільстві, а також розмаїття образного ряду, зумовлене варіативністю рольових моделей жіноцтва. Сучасна роль жінки в українському суспільстві демонструє відхід від міфологеми Березини, яка засвідчує різноманітні соціально-громадські ролі жінки. Також репрезентація в медіа соціально активного жіноцтва та створення візуальних образів жінки-воїтельки підкреслює тенденцію до демократичних гендерно-рівних відносин між чоловіком і жінкою.

Відомі випадки репрезентації традиційних ролей фемінності, що суперечать сучасним тенденціям зображення сильної жінки-воїтельки. Сексуалізація проявляється у фемінних зображеннях із мілітарі-елементами.

Наголосимо, що війна на території України вплинула не лише на соціально-політичне та громадське становище жіноцтва, а й змінила повсякденне життя. Внаслідок розгортання російсько-української війни відбувся розвиток проектів, що працюють для покращення побутових умов жінок, які перебувають у військових структурах і розбудову гендерно-рівних відносин у війську. Прикладом слугує проект «ArmWomenNow», що забезпечує жінок в секторі оборони повсякденними речами. Діяльність полягає у створенні жіночої форми та жіночої білизни. Зокрема зазначено, що «у 2024 р. закуплено 100 тисяч комплектів жіночої білизни, але передано лише 11 тисяч топів і 10 тисяч трусів. 42% жінок взагалі не отримали білизни» [203]. Це важливо, адже до 2023 р., жінки взагалі не отримували жіночої білизни в армії, що характеризує відсутність врегулювання жіночого повсякдення в цій структурі. Варто зазначити, що за ініціатив громадських жіночих організацій створено

покращені варіанти військової жіночої форми, ніж ті, які жінки-військові отримують від державних інституцій. До прикладу, громадська організація Veteranka свідчить: «головним фокусом роботи цеху Veteranka ми обрали пошиття якісної жіночої військової форми, яку ми безоплатно надаємо на запит від захисниць. Форма by VTRNK розроблена за оригінальними лекалами та з урахуванням досвіду жінок-військових носіння форми в різних умовах фронту, міжнародних стандартів та особливостей жіночої анатомії» [56].

У дослідженні О. Хромейчук зазначено, що «жінки які вступають до війська, видимі не тому, що вони вправні бійчині, а тому що вони жінки в маскулінному середовищі» [58, с. 423]. Це також одна з причин актуалізації образу жінки-воїтельки у медіа та різноманітних образотворчих практиках.

Українські митці реагують на події сьогодення репрезентацією образів війни у творах. Крім того активно демонструють це в соціальних мережах, вебсайтах, плакатах, що відносяться до масової культури, яка впливає на свідомість українського народу.

Отже, події військового вторгнення вплинули на зміни в політичному житті країни. Період воєнного протистояння відзначився соціально-політичною нестабільністю, що зумовила актуалізацію демонологічного пласту української традиційної культури та появу неоміфологічних образів. Також це вплинуло на формування візуального образу жінки-воїтельки, що став втіленням розвитку гендерної політики в українському суспільстві. Українські художники та художниці реагуючи на дану соціально-політичну нестабільність вдавались до зображення переосмислених ролей жіноцтва в українському тогочасному історично-культурному контексті.

Висновки до розділу 2

Проаналізовано соціокультурні чинники репрезентації жіночих образів в Україні періоду 1991–2004 рр. З'ясовано, що ідея фемінізму в українському суспільстві сформувалась завдяки національним проявам, створенню перших

феміністичних організацій, які відстоювали ідею рівності чоловіків та жінок. Крім того, зазначено, що ідея незалежної-демократичної країни вплинула на формування тогочасного популярного фемінного образу Березини, де жінку репрезентовано як молоду державу. У даному образі прослідковано прояви традиційного погляду на роль жінки в українському суспільстві, що зумовлено пострадянськими та патріархальними явищами. До прикладу, функції обірання власної родини та піклування про неї та свою країну.

Продемонстровано зміну оптики у презентаціях жіночого під впливом Помаранчевої революції та Революції Гідності, що стали переломними для мистецьких практик і створили ажіотаж навколо політичних персон. Фемінною моделлю у 2000-і рр. став образ Юлії Тимошенко, що втілювався в різноманітних міфологізованих концептах: жінки-держави, жінки-матері. Зазначили, що це була перша жінка в українському незалежному уряді, образ якої поширився в тогочасній масовій культурі.

У міжреволюційний період у художніх практиках актуалізовано образ жінки-домогосподарки, репрезентація яких зумовлена соціальними проблемами жіноцтва. Зокрема, насилля в сім'ї, соціальні практики материнства та їх вплив на життя жінки, оплата праці. Після 2010 р. тема жіноцтва в образотворчому мистецтві посилювала розвиток фемінних мистецьких репрезентацій. Це стало переломним моментом для українського мистецтва, адже в перші роки становлення незалежності домінували маскуліні наративи.

Під час Революції Гідності зросла увага світових медіа до українського суспільства. Цей період позначився змінами в законодавстві, посиленням демократизації та поліпшенням гендерної політики щодо жінок.

Після початку російсько-української війни збільшилась кількість жінок у лавах ЗСУ, поява масштабного волонтерського руху та громадянська позиція жінок. Все це вплинуло на поширення феміністичних зображень у різноманітних образотворчих практиках. Зазначимо, що внаслідок російсько-української війни у візуальній культурі актуалізувались емансиповані, сильні жіночі образи, що чинять опір та протистоять окупантам.

Період російсько-української війни відзначився появою та актуалізацією демонологічних образів: відьми, Смерті, ляльки-мотанки, русалки, мавки та неоміфологічних Сталева відьма та Свята Джавеліна.

Також під час війни актуалізувались жіночі образи у медійному середовищі, які символізують силу та є мілітаризованими, маскулініними, що зумовлені проявами гендерної рівності в українському суспільстві. Образ жінки-воїтельки відсилає до архетипу діви-воїтельки та постає в кількох варіаціях волонтерки, жінки-військової, активної громадської діячки, дана фемінна образність презентувалась у різноманітних образотворчих практиках.

Висновки і результати розділу опубліковані в працях авторки [1; 2; 3; 5; 7; 9; 13].

РОЗДІЛ 3

ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФІЧНОГО ОБРАЗУ ЖІНКИ У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

Для повноцінного дослідження трансформацій міфологічного образу жінки у візуальній культурі незалежної України варто розглянути візуальні практики конструювання образів жінки-держави та жінки-матері як міфологеми Берегині. Дослідити демонізацію жіночих образів внаслідок бойових дій на території України. Охарактеризувати образ жінки-воїтельки як репрезентація зламу патріархальної парадигми в українському суспільстві.

Міфологема Берегині, що була поширеною під час становлення незалежності, супроводжувалась проявами націоналізації та тенденції повернення до традиції, відзначилась двома варіаціями: жінка-держава та жінка-матір. Візуальний образ жінки-держави виник як втілення української молодшої держави, у свою чергу варіативність образу жінки-матері є духовним символом українського народу.

У період 2000-х рр. у медіа поширився образ Юлії Тимошенко, що супроводжувався політично-соціальними змінами в країні. Паралельно у художніх практиках актуалізувалась проблема материнства та жінки-жертви. Крім того художниці створювали образотворчі рецепції щодо власного життєвого досвіду. Тематика образотворчого мистецтва змінилась після 2010 р., коли набули поширення феміністичні тенденції в образотворчому мистецтві України.

Після революційних подій 2013–2014 рр. у мистецьких українських практиках актуалізувались демонізовані образи фемінності та неоміфологічні, що були зумовлені соціально-політичною ситуацією в Україні. Складна політична ситуація вплинула на актуалізацію та звернення до архаїчності, що асоціюється з українськими традиційно-міфологічними уявленнями. Крім того з'явилися неоміфологічні фемінні образи (Сталева Відьма та Свята Джавеліна), що були зумовлені ситуацією сьогодення. Події російсько-української війни

вплинули на актуалізацію образу жінки-воїтельки та його оновлених репрезентацій в образотворчих практиках.

3.1. Візуальні практики конструювання образів жінки-держави та жінки-матері як міфологеми Берегині

Розглянемо візуальні практики конструювання міфологеми Берегині періоду незалежності у варіативних образах жінки-держави та жінки-матері. Соціокультурна динаміка України від 1990 рр. до сьогодення зумовила собою трансформації образності. Візуальна фемінна образність формувалася під впливом тогочасної соціально-політичної ситуації та пережитків патріархальних стереотипів. У міжреволюційний період в українському суспільстві відбулось становлення гендерно-рівної політики та актуалізація феміністичного в мистецтві. Після Революції Гідності та початку російсько-української війни становище жіноцтва та розвиток гендерної політики вплинули на подальші репрезентації Берегині у візуальній культурі.

Для розуміння принципу конструювання образів жінки-держави та жінки-матері як міфологеми Берегині, варто наголосити на соціальній природі візуальних практик і здатності візуального конструювати простір культури. Для розкриття нашої думки звернімося до розвідки англomовного дослідника Х. Фостера «Бачення та візуальність», в якому зазначено, що «Хоча зір асоціюється з фізичною операцією, а візуальність — із соціальним фактом, ці два поняття не протиставляються один одному як природа і культура: зір також є соціальним і історичним, а візуальність охоплює тіло і психіку. Бачення є фізичною операцією, а візуальність є соціальним фактом» [215, с. 9]. Відштовхуючись від думки Х. Фостера, зазначимо, що соціальні та політичні явища, які відбуваються в країні, візуалізуються в образотворчому мистецтві за допомогою образів, які інформують суспільство. Візуальні образи оточують людину в повсякденному житті та впливають на формування світогляду й громадянської позиції. Відносно нашого дослідження візуалізується фемінність,

яка так само конструюється внаслідок соціально-політичної ситуації. Саме візуальність як соціальний факт свідчить про поширення візуальних практик, що допомагають конструювати реальність, яка включає соціальний, політичний і культурний виміри.

У результаті візуального повороту інформацію транслують глядачеві за допомогою візуальних образів, що робить її доступнішою для людини. Глядач завдяки візуальним образам шукає символи та значення, які його цікавлять. Крім того різноманітна інформація, представлена у масовій культурі, може сприйматись неусвідомлено чи навпаки репрезентуватись через візуальний ряд. При застосуванні такої логіки до теми нашого дослідження можна зазначити, що трансляція інформації за допомогою візуальних образів є способом розповсюдження патріархальних і пострадянських стереотипів у суспільстві. Візуальні практики включають образотворчі рецепції, що з'явилися в зображеннях, при цьому це можуть бути ілюстрації, картини або плакати, на яких презентовано варіативні образи міфологеми Берекіні від проголошення незалежності до сьогодення.

Варто звернути увагу на репрезентацію міфу у візуальній культурі, який, за визначенням І. Костюк, «є історично змінним феноменом, тому його функції впродовж століть змінюються разом із зміною культурних епох» [83, с. 368]. Тобто міф конструюється у візуальній культурі завдяки змінам у соціальних, політичних і культурних категоріях. Також зазначимо, що міф формується у будь-якому історичному періоді. Міф, як і візуальний образ, доносить інформацію до споглядача. Міфологема, продемонстрована завдяки образотворчим рецепціям, є семіотичною структурою. Відтак візуалізація міфологеми є зображенням міфічного образу, що пристосований до історичних подій або створений в результаті даних подій.

Для комплексного розуміння візуальних практик конструювання образів жінки-держави та жінки-матері як міфологеми Берекіні періоду незалежності необхідно враховувати, що міф про Берекіню, який існував у традиційній українській культурі, трансформувався в історичній перспективі. Він є

прикладом історично змінного феномену, залежного від соціального середовища. Даний образ хронологічно не обмежений власним існуванням. На думку О. Кісь, «Попри очевидну еклектичність образу Берегині (що містить фрагменти архаїчних... вірувань у Велику Матір-Землю, матріархатного міту, елементи християнського маріїнського культу, а також залучає окремі фольклорні мотиви та риси літературних персонажів), він розглядається як іманентний, одвічний (тобто, позачасовий і позаісторичний), втілене осердя жіночої ідентичності українки» [77]. Варто додати, що внаслідок формування патріархальних стереотипів в українському суспільстві на початку становлення незалежності, даний міф набував візуальних репрезентацій. Тож міфологема Берегині є історично гнучкою конструкцією.

Підсилимо свою думку посиланням на Р. Барта котрий визначив міф як комунікативну систему повідомлення. За логікою французького філософа, візуальна культура слугує каналом для трансляції повідомлень [206]. Відповідно, образ міфологеми Берегині, транслює систему повідомлень, трансформованих впродовж історичних епох і змінених у результаті сучасних соціально-політичних подій. Зазначимо, що дана міфологема продовжує функціонувати у сучасному середовищі та водночас набуває нового семантичного забарвлення. Соціокультурні чинники зумовили собою формування варіативних образів жінки-держави та жінки-матері.

Архетип Великої Матері за визначенням О. Кісь є проявом Берегині в сучасному контексті. Так, міф про Берегиню трансформувався в історичній перспективі. Міф є історичним феноменом, тому архетипні уявлення про Велику матір, що О. Кісь відносить до сучасного виявлення Берегині, представлено у масовій культурі.

Відтак міфологема Берегині на початку становлення незалежності України стала частиною соціально-політичного життя як втілення духовного образу жіноцтва чи репродуктом молодої держави. Це був фемінний символ, що об'єднав традиційні цінності про роль жінки в українській родині. У період

становлення Незалежності він активно популяризувався в українському просторі.

Жіночий рух на початку 1990-х рр. гуртувався навколо ідеї націотворення, тоді як ідеї фемінізму були другорядними. Зазначимо, що міфологема Березині у період 1990–2000 рр. була політичною конструкцією, що символізувала молоду державу. У даній візуальній конструкції поєднувалась національна ідея та водночас традиційність сприйняття образу жіноцтва в українському суспільстві.

З 2000-х рр. міфологема Березині актуалізувалася у візуальних українських практиках у зв'язку з публікацією книги О. Забужко «Хроніки від Фортінбраса» та її екранізацією мисткинею О.Чепелик. Обидві авторки представили образ жінки-держави, який постав у ролі жертви, що мав національне підґрунтя, де жінка уособлювала Україну, яка впродовж різних історичних періодів страждала від російсько-імперської політики.

У цілому, виникнення феміністичних ідей в незалежній Україні стало поштовхом для подальшого розгортання у візуальній культурі жіночих образів.

Доречно згадати картину Миколи Маценка, де зображено монумент Незалежності, на якому продемонстровано молоду жінку з піднятими руками вгору (іл.1), що є символом адорації, звернення-молитви до Бога. Жіночий образ у даному випадку є спробою канонізувати образ Березині, через візуальне уподібнення Оранті. Також у картині зображено монумент, який відсилає до використання художником інтертекстуальності. Вплив патріархального сприйняття жінки в українському суспільстві та об'єднання ідей фемінізму з національною політикою призвели до презентації Березині, як державного символу жінки-опікунки.

Проводячи паралель з сучасністю, зазначимо, що в 2022 р. у зображенні Павла Величка «Київська Березиня», представлено монумент «Батьківщини матері» (іл. 2). Показово, що автор зобразив скульптуру підкреслено великою відносно іншої архітектури, демонструючи образ жінки-держави як втілення сили та перемоги. У цих двох випадках художники вдалися до

інтертекстуальності, яка проявилась у візуалізації вже існуючих символів державності, але різних періодів історії України. Символ молодої держави встановлено на майдані у 2001 р. та зображено Миколою Маценком упродовж 2002-2003 рр. Тоді як монумент «Батьківщини матері» у зображенні Павла Величка створено в радянський період. Дані образи набули нових символічних варіацій під час повномасштабного вторгнення як втілення сильної держави або, навпаки, нагадування про радянське минуле та його культурний спадок. Семантика образу може свідчити про явище реміфологізації, що відбувається в суспільстві під час переломних історичних подій та переосмислення візуального образу державності, створеного у радянський період. Звернення до усталених символів, притаманних певній спільноті, у даному випадку презентація монументальних образів, зображених в образотворчих практиках, є функціональними, мобільними і протрансльованими у медіа просторі.

Отже, два жіночих образи, які символізують жінку-державу, перебувають в різних аксіологічних вимірах. Жінка-держава Миколи Маценко є варіативним образом міфологеми Березині, яка сформувалась завдяки ідеї відродження традиційності, що є підґрунтям для української культури та націотворення після розпаду СРСР. У свою чергу «Батьківщина матір» Павла Величка стала переосмисленням радянської спадщини як впізнаваний на пострадянському просторі образ. Спільним для двох зображень є втілення державності та дотримання академічності у зображеннях.

Також для розуміння принципів візуальних практик конструювання образів жінки-держави та жінки-матері як міфологеми Березині варто зазначити, що впродовж 2000-х рр. поширеними були політизовані зображення міфологеми Березині, що використано у політичній кампанії Юлії Тимошенко. Вивчення літератури та візуальних джерел показало, що імідж Юлії Тимошенко був побудований на синонімічній до міфологеми Березині ідеї «матері нації». Актуалізація образу Юлії Тимошенко як втілення державності була пов'язана з політичною ситуацією в країні під час Помаранчевої революції. Міфологема

Берегині, що є втіленням жінки-держави, проілюстрована у зображеннях на календарях Юлії Тимошенко, створених під час передвиборчої кампанії.

Зокрема, ілюстративним для розуміння образу політикині є календар 2005 р. з написом «Краса врятує світ», де зображено як Юлія Тимошенко дарує квіти представникам силових структур під час Помаранчевої революції, чим демонструє причетність до держави та народу, а також опіку й турботу, тобто якості, характерні для міфологеми Берегині.

Також прикладом спрямування візуальної образності в рамках політичної кампанії Юлії Тимошенко є новорічний плакат 2002 р., на якому її зображено в білому светрі з її традиційною зачіскою та написом: «Теплого вам року». Тобто образ у даному випадку поєднував ідею турботи з домашнім затишком і святковим настроєм, спрямовуючись на максимально широку аудиторію. З цього приводу дослідниця українського мистецтва А. Ложкіна зазначила: «Юлія Тимошенко стала іконою стилю: її коса, що нагадувала водночас і українські вікові традиції, і зачіску принцеси Леї із «Зоряних воєн», підкорила серця людей» [98, с. 408].

Вплив образу Юлії Тимошенко був ширший за політичний, адже вона була прикладом емансипованої та сильної жінки у політиці та надихала собою. Однак варто наголосити на тому, що образ Берегині, за допомогою якого постать Юлії Тимошенко було протрансльовано у медіа, залишався політизованим. Водночас жінка в політиці сприймалась з точки зору патріархальних цінностей, що переважали в українському суспільстві. У зв'язку з поширенням різноманітних образів Юлії Тимошенко в образотворчих практиках, міфологема Берегині була популярним образом у тогочасній масовій українській культурі та набувала різноманітних варіацій. Проте чільною в семантичному спектрі образів Юлії Тимошенко була ідея поєднання образів сили з турботою.

Зазначимо, що у міжреволюційний період варіація жінки-держави не була поширеною у візуальних репрезентаціях. Але на противагу їй актуалізувалась тема материнства, що зумовила появу образу жінки-матері. Звернімо увагу, що

у період Революції Гідності посилились образотворчі рефлексії щодо образу державності. На той час головним наративом у суспільстві було збереження та підтримка держави, ідеї яких трансформувались та репрезентувались у суспільстві за допомогою різноманітних зображень. У тому числі, як показало дослідження наукової літератури та джерел, під час Революції Гідності актуалізувалась варіативність образності.

Зокрема, події Революції Гідності у зв'язку з варіативною образністю жінки-держави, зображено в «Київському щоденнику» Влади Ралко. Художниця презентувала власні інтерпретації образів, які відповідають українським архетипам. Прикладом слугують: «жінка у віночку – саме так – не жінка, не віночок. Звісно, що це Катерина Тараса Шевченка, образ України, Покрова – матір з розпанаханою утробою, з якої породила, в якій захищає і в якій хоронить своїх синів-оборонців мотанка – праматір смертних, що вважають себе українцями, пов'язана з обрядом плодючості та продовження роду, культом предків, жінка мамай – ідеалізований образ козака та своєрідний духовний символ України. Але у Ралко він головню постає у образі козачки – самої Влади Ралко – жінки-воїна, жінки-смертниця, шахідка – це подальше розгортання того самого архетипу жінки-воїна» [151, с. 10].

Зображений у щоденнику Образ України відповідає міфологемі Березині. Як приклад можна навести малюнок, де жінку зображено у віночку з оголеними грудьми, попереду неї – поле. Вінок є елементом українського народного дівочого вбрання, тоді як поле є символом родючості української землі, що відповідає сенсам годування жіночими грудьми. Тобто у даному зображенні семантика образу набуває втілення жінки-землі. В іншому зображенні художниці жіноче тіло розірвано ведмедем як втіленням ворога української держави. Тобто в двох малюнках Влада Ралко зобразила Україну з її природними ресурсами та жінку-державу, що страждає від військової агресії. Варто зазначити, що у даних візуальних репрезентаціях образ Березині постає як нетрадиційне осмислення даної міфологеми, що було характерним на початку 2000-х рр. Міфологема є авторським переосмисленням, де фемінні

зображення відрізняються від типових презентацій жінки-берегині. Тож, у творчості Влади Ралко відбулось семантичне переосмислення даної образності.

Також жіночі образи в українському вінку бачимо в циклі робіт «Ідентичність, перервана» американської художниці з українським корінням Ольги Рондяк, створеному під впливом подій на Майдані та початку військової агресії на Сході України. Особливістю зображень є їх підкреслена фрагментарність, адже «мисткиня використовувала елементи поп-арт стилю і колажі з газетних та журнальних вирізок зі свідченнями про події у Криму та Євромайдан» [15]. Дані зображення є власною рефлексією художниці на сприйняття своєї ідентичності та приналежності. У зображеннях переважають жіночі обличчя. На головах – українські вінки чи очіпки, що символізують український народний костюм. У роботі «Мистецтво Майдану» зазначено, що «образи Майдану, як їх бачить у своїх колажах Ольга Рондяк, – жіночі обличчя: і Божа матір з дитятком на руках, і «обличчя протесту». На більшості картин – дівчата у вінках. Цій традиційній українській жіночій прикрасі – віночкам – Майдан надав нового сучасного прочитання» [116, с. 25]. Однак наголос на фрагментарності жіночої образності відображає ідею конструювання ідентичності як добровільного вибору, що є репрезентацією особистого вибору художниці.

У зображеннях Рондяк українська жінка постає з традиційними елементами, що належать до української культури та традиції. Варто зауважити, що дані презентації не характеризують жінку, як сильну статтю чи рівну з чоловіками в українському сучасному суспільстві. Художниця продемонструвала традиційний образ жіноцтва в українській культурі зробивши акцент на елементі костюма. Зазначимо, що протести на Майдані стали одним з чинників для публічного осмислення позиції жіноцтва в українському суспільстві.

У дослідженні «Гендер Майдан і війна» Т.Злобіна зазначила, що «риторика про слабких і тендітних жінок завжди спростовувалась у часи, коли наступали кризи, важкі воєнні ситуації, часи випробувань. У ці моменти

зникала риторика слабкої жінки, тому що ставало очевидним – цього немає. Є людина, і, незалежно від статі, у кризові моменти він чи вона проявляє себе передусім як людина – достойно чи не дуже» [41, с. 146]. Зазначимо, що дана риторика надалі сприяла появі образу жінки-воїтельки, що презентувався під час російсько-української війни.

Соціально-політичне становище жіноцтва під час революційних подій сприяло актуалізації фемінних образів. Прикладом є виставка «Жінки Майдану», в рамках якої був представлений різноманітний візуальний матеріал – зображення, фото, колажі, плакати. Крім того, це була можливість продемонструвати, що активну участь у революціях і війнах беруть не лише чоловіки, а й жінки, котрі займають різноманітні соціальні ролі у даних протестах. Варто наголосити на різноманітності фемінного досвіду, в тому числі віку жінок, які брали активну участь у протестах під час Революції Гідності. Дослідницею О. Хромейчук у роботі «Гендер і націоналізм на майдані» зазначено, що «у випадку Майдану вражає не спільність, а саме розмаїття протестувальниць щодо походження, віку чи етнічності. Не менш вражає той факт, що більшість цих жінок були однаково невидимими і нечутними» [185]. Вплив патріархальних стереотипів, відсутність гендерної політики в українському суспільстві, спровокували пасивне відношення щодо жіноцтва під час Революції Гідності. Натомість, як зазначила дослідниця Н. Мусієнко, «виставка «Жінки Майдану» стала успішною спробою зафіксувати й зберегти різносторонній жіночий образ протесту» [121, с. 25]. Тобто жіночі образи не обмежувались традиційними втіленнями сприйняття жіноцтва, що закарбувалось історично, а символізували боротьбу жінки, яка є уособленням держави.

Зазначимо, що фемінні образи були різноманітними та символізували як силу та боротьбу українського жіноцтва, так і зображення турботи, опіки над чоловіками під час революції. Традиційне втілення жінки-берегині, що було притаманно на початку становлення незалежності України у 2000-х рр. та нові авторські інтерпретації жінки-держави, які наповнювались новими сенсами,

спільним мали зображення української-традиційної символіки, як приклад віночок елемент українського народного костюма

Для повноти розуміння візуальних практик конструювання образів жінки-держави та жінки-матері як міфологеми Березині необхідно враховувати, що під час Революції Гідності з поширенням проєвропейських ідей активізувався феміністичний рух на території України. З цієї причини художники та художниці зображували жіночі образи, що були не лише втіленням державності, а й особистого досвіду боротьби та країни у фемінних візуальних образах. Прикладом є постер Андрія Єрмоленко «Свобода!» (іл. 3), де за основу взято створену під час французької революції картину Ежена Делакруа «Свобода, що веде народ». В українській авторській інтерпретації центральний жіночий образ зображено на барикадах Майдану у м. Київ, але замість прапора Франції жінка тримала прапор Європейського союзу, що демонструвало проєвропейський вибір України та цінності, які відстоювали протестувальники.

У роботі Олени Штепури зображено оголену жіночу постать у синьо-жовтому хітоні, з грудей якої замість молока падають кулі (іл. 4). Художниця порівнює цей образ із міфологічною Герою з античного сюжету про Геракла, якого Зевс підклав сплячій богині, щоб зробити дитину безсмертною. Проте Гера відштовхнула немовля, і краплі молока, що розсипалися по небу, утворили Чумацький Шлях. Таким чином, мисткиня створила образ жінки-держави, яка не зобов'язана бути матір'ю лише тому, що належить до жіночої статі, але має право на спротив.

За визначенням Р. Барта, «міф може бути дуже давнім, але вічних міфів не буває, тому що людська історія може перетворити реальність у слово, тільки від цього залежить життя і смерть міфічної мови. І в давнину і в наш час міфологія може знайти свою основу тільки в історії» [205, с. 76]. У даному випадку словом у значенні одиниці комунікації постає візуальний текст, який продемонстровано завдяки фемінним образам, що актуалізувались як реакція на соціально-політичні нестабільності, революції, війну на території України. Тож,

слово – це візуальний образ, завдяки якому транслиуються соціальні та політичні наративи, що функціонують та існують у суспільстві.

Також вивчення наукової літератури та візуальних джерел у питанні візуальних практик конструювання образів жінки-держави та жінки-матері як міфологеми Берегині показало, що в подальшому варіативність міфологеми Берегині у постаті жінки-держави актуалізувалась внаслідок повномасштабного вторгнення на території України. Зазначимо, що у період російсько-української війни художники та художниці створили символічно-релігійні образи жінки-держави, в яких зчитується тотожність з Богородицею. Підтвердження нашої думки знаходимо у О. Кісь, котра вважала, «що попри штучність образу Берегині він містить елементи християнського культу Богородиці... він розглядається як автентичний, одвічний, позачасовий та позаісторичний» [76]. Прикладом слугують зображення Нікити Тітова, в яких продемонстровано іконографічний образ Оранти, що освітлює Україну (іл. 6). Роботу виконано у кольорах українського прапора. Постать жінки тримає руки до гори, це символізує жест адорації (молитви) та відсилає до християнського символу Богоматері Оранти, мозаїчного образу з Софії Київської. Тобто образ Оранти, що створений у період Київської Русі, залишився актуальним і сьогодні.

Тоді як Сергій Савченко в роботі «Україна» (іл. 7) та Андрій Єрмоленко в роботі «П'єта» (іл. 8) звернулися до католицького зображувального канону «П'єта» (оплакування Христа). У сучасній інтерпретації українських художників Богоматір символізує Україну, що тримає на руках понівеченого солдата.

Не менш ілюстративним для розуміння залучення релігійних мотивів до візуальних практик конструювання образів жінки-держави та жінки-матері є картина Ярослава Войцехівського «Маріуполь Пієта» (іл. 9). У роботі простежується поєднання двох православних зображувальних канонів – «Елеуса» (замилування) і «Тучна гора» (коли Матір Божа на одній руці тримає немовля, на іншій храм). Богородиця, голова якої покрита синьо-жовтим

мафорієм, милується театром як власною дитиною, яка в майбутньому загине, що відсилає до зруйнованого театру та загиблих у ньому людей.

Наступним кроком у розумінні візуальних практик конструювання образів жінки-держави та жінки-матері як міфологеми Берегині є вивчення варіативного образу жінки-матері, що є похідним від міфологеми Берегині. Зауважимо, що образ актуалізувався у медійному просторі та художніх рецепціях у міжреволюційний період, що було зумовлено соціальним становищем жінок в українському суспільстві. Метою демонстрації візуального образу материнства у культурі була актуалізація проблем соціальних практик материнства. Зокрема про становище жіноцтва в мистецькому просторі України О. Брюховецька зазначила: «в українському мистецтві, включно з періодом незалежності, переважають чоловічі наративи, у яких відтворюється класичний чоловічий погляд на жінку впершу чергу як на вродливе тіло, образ, що надихає митця. Серед художників, які стали практикувати сучасне мистецтво в 90-х, домінували чоловіки, а в мистецьких спільнотах, разом із новими альтернативними пошуками, панував традиційний гендерний розподіл ролей» [14]. Отже, українські художниці представили власний доробок у міжреволюційний період. Тому на зміну чоловічим наративам у мистецтві актуалізувалась тематика материнства та репрезентації фемінної проблематики, що зумовлена тогочасним становищем жіноцтва в Україні.

У свою чергу за допомогою образу материнства репрезентувались гендерно-традиційні ролі жінки, що були притаманними для українського жіноцтва у ХІХ ст. Впродовж 2000-х рр. образ жінки-матері мав спільні ідеї із зображеннями жінки-домогосподарки, яка займалась побутовими справами та страждала від домашнього насильства, що відповідало образу жінки-жертви у вимірі родинних відносин. Художниці намагались за допомогою власної творчості передати соціально-побутові проблеми, з якими стикались жінки-матері, що перебували у нерівноправних стосунках із чоловіком. Окрім того художниці продемонструвати відношення до жінок в українському суспільстві на прикладі повсякденного досвіду.

Зазначимо, що образ жінки-матері є традиційним для патріархальної української культури періоду XIX – поч. XX ст. Дослідниця І. Ігнатенко зазначила: «у соціальній ієрархії для чоловіка батьківство не було таким визначальним, як для жінки. Дружину наділяли репродуктивними обов'язками стати матір'ю й продовжувачкою роду, а у випадку відсутності дітей саме на неї покладали провину й відповідальність» [67, с. 125-126].

Натомість у сучасній українській культурі ставлення до материнства поступово трансформується в результаті змін історичних епох та політики щодо жіноцтва. Варто зазначити, що незважаючи на модернізацію та зміни в українському суспільстві, поширеним залишились патріархальні прояви та сексистські стереотипи щодо жінок. На дані тенденції вплинула міфологема матріархату, що зберіглась з архаїчних часів, а також підтримка традиції в українській культурі, тому варіативні образи жінки-матері стали медійними в період 2000-х рр.

Зокрема, в українському мистецтві у цей період з'явилась велика кількість художниць, що актуалізовували тогочасні проблеми жінки в українському суспільстві. Мисткині вдавались до зображення оголеної тілесності та вульгаризованих образів, що презентували страждання жінки від домашнього насилля або проблему соціальних практик материнства, що вплинули на професійний розвиток жінки.

Прикладом слугує робота Гриці Ерде «Чотиригруда Діва Марія», що була представлена на виставці «Самки та яйцекладки: жінки з культури», під час якої продемонстровано інтерпретацію нав'язаних українській культурі жіночих образів материнства. До прикладу, на картині «Чотиригруда Діва Марія» зображено оголену жінку з чотирма грудьми, яка тримає дитину на руці. Варто зауважити, що дане зображення є анатомічно гіпербалізованим, за допомогою чого мисткиня продемонструвала авторський міфологізований фемінний образ, тілесність якого не відповідає природньому жіночому тілу. За допомогою такої важкої образності авторка відобразила страждання, які відчуває жінка під час материнства та засудження зі сторони соціуму.

Подібними Гриці Ерде є авторські рецепції Юлії Беляєвої «Остання мати і дитина роду людського» (2015 р.), де зображено оголену жінку з дитиною на руках в густих джунглях. Художниця вдалась до зображення первісності та водночас природної ролі репродуктивної функції жінки, що їй притаманна з самого початку існування людства. Зазначимо, що в даних роботах архетип Великої Матері представлено як початок життя, про що свідчить зображення виражених жіночих дітородних органів і відсилає до первісного, обмеженого сприйняття жінки, як тієї що лише народжує дітей.

Однак звернімо увагу на різницю хронології між роботами обох художниць: зображення Гриці Ерде створено у період 2005 р. час, коли переважали патріархальні наративи у суспільстві та мистецтві, тому дана робота є революційною для тогочасної візуальної культури. Крім того, на початку XXI ст. в українській соціально-політичній системі питання фемінізму та гендеру лишалися поза увагою. На противагу цьому у 2015 р. під впливом Революції Гідності в українському суспільстві поширились ідеї демократизації суспільства, зокрема гендерної рівності. Жінки створювали гендерно-феміністичні організації та об'єднання, але водночас у масовій культурі циркулювали пострадянські та патріархальні наративи. Тому для тогочасних художниць важливим було продемонструвати соціальні проблеми материнства.

Дані характеристики прослідковуємо в одній з робіт *Kinder Album* (іл. 10), на якій вагітну жінку зображено на фоні Палеолітичної Венери – статуетки жінки без обличчя, але з надмірними вторинними статевими ознаками, що була символом родючості. У даному зображенні жінка є втіленням тієї, що дарує життя та апелює до архетипу Великої Матері, який представлено образом Палеолітичної Венери.

Зазначимо, що образ Палеолітичної Венери також актуалізовано в сучасних мистецьких рецепціях українських художниць. Прикладом є інсталяція «Відродження» Дар'ї Зименко та Тетяни Зубченко (іл. 11). Мисткині презентували образ Прадавньої Матері, в якому розкрито проблему травми та здатність її подолання. Палеолітична Венера символізувала джерело сили для

сучасних жінок, що пережили травматичний досвід. Отже, архетип Великої Матері апелює до подій сьогодення. Також образ Палеолітичної Венери є символом, що ідентифікує приналежність до України і має ціннісний вимір для сучасних жінок та презентацій досвіду материнства.

Представлення материнства як важкої психологічної та фізичної праці репрезентовано у виставці «Материнство» (2015 р.), де продемонстровано фото та зображення українських художниць. У даній виставці художниці намагались продемонструвати поєднання практик материнства з професійним становленням як мисткинь. Кураторка виставки О. Брюховецька зазначила, що «материнство досі сприймається як щось «природне» або як певна «функція», яку необхідно виконувати жінці. Така «норма» вимагає від жінки виконання багатьох складних завдань водночас, усі ці навантаження ніколи не оцінюються за зразком професійної сфери. Навпаки, жінка залишається цілковито витісненою у сферу приватного, де часто самотужки змушена давати собі раду зі своїми проблемами» [246, с. 5].

У художніх рецепціях Олени Штепури презентовано оголене жіноче вагітне тіло під назвою «Венера з Маріуполя» 2022 р. На даному зображенні продемонстровано реальну історію жінок, що постраждали під час ракетного обстрілу пологового будинку в Маріуполі. Зазначимо, що у картині переважає темна палітра, яка символізує жах війни та вразливість людського тіла під час військових подій. Особливістю цієї роботи є те, що на даному зображенні продемонстровано реальні досвіди материнства під час ракетного обстрілу. У зображенні «Весна в Україні» 2022 р. (іл. 12) художниця зобразила оголені фігури вагітних жінок. Дослідниця Дж. Батлер зазначила, що «війна підточує демократію чуттів, обмежуючи їх діапазон і налаштовуючи нас на відчай» [21]. Отже, образ материнства у даних зображеннях є втіленням жахіття війни та її наслідків для психологічного стану жіноцтва.

У свою чергу образ жінки-матері у картині під назвою «З квітами» Лілії Небери (іл. 13), де представлено вагітну жінку, що тримає квітку як символ нового життя, навпаки є втіленням світлого відчуття материнства поза війною.

Характерно, що зображення, порівняно з попереднім, виконано в яскравих кольорах і сюрреалістичному стилі. Це свідчить про різноманітність образотворчих технік. Варто зазначити, що художниці не обмежувались семантикою війни, а фокусуються на репрезентації життя.

До презентації власного досвіду материнства під час повномасштабного вторгнення вдалась мисткиня Інна Харчук, зображуючи також вагітних жінок з квітами. Роботи художниці виконані в білій та рожевій кольоровій гамі, переважає оголена жіноча тілесність та фокусування на вагітності, як центральній тематиці її робіт. Варто зазначити, що для даних зображень властивим є оголеність і демонстрація дітородних органів жінок.

У роботах Олени Штепури проілюстровано життя та смерть як втілення жахів війни, в якому знаходяться жінки з її картин. Крім того, дані характеристики репрезентовано в іконологічному образі галактотрофуси – Діви Марії з оголеними грудьми, що годує маленького Ісуса. У власних авторських інтерпретаціях цей образ представлений у роботах Надії Ричок «Материнство», Катерини Лисовенко «Свята післяпологова депресія», Мирослави Перевальської «Молоко на чорноземі», Ольги Гайдамаки, Марини Соломенникової «Київська Мадонна».

Зазначимо, що дані зображення створено під час російсько-української війни. Революційні події 2013-2014-і рр. та початок військових дій вплинули на гендерне становище жіноцтва, проблеми материнства актуалізувались в тогочасному мистецькому просторі де художниці за допомогою візуальних практик демонстрували власні досвіди догляду за дітьми. Крім того, політичні та соціальні події вплинули на формування образу жінки-матері, яка виживає у воєнних реаліях. Українські митці з початку російсько-української війни вдалися до власних репрезентацій релігійного символічного образу Богоматері у різних її проявах.

У зображенні Марини Соломенникової «Київська Мадонна» (іл. 14), створеному за часів повномасштабного вторгнення російських військ на територію України, показано жінку, яка годує власну дитину грудьми в

київському метро під час ракетної атаки. Дана робота стала символом стійкості українських матерів, які в жахливих умовах війни продовжують жити разом із дітьми під обстрілами. Зображення демонструвалося закордонному глядачеві, а також використовувалося як ікона в католицькому храмі в Неаполі. Це може свідчити про створення неоміфологізованих образів, що набувають священного значення внаслідок соціально-історичних нестабільностей. Крім того героїзація українських матерів і демонстрація звичних материнських практик за умов війни для більшості жінок у світі є неприйнятними та жахливими, але для українських жінок-матерів – це їх життя та повсякдення.

Іконологічний образ Богородиці «Елеуса» (замилування) представлено в авторській інтерпретації Ярослава Войцеховського «Чорна Мадонна Бомбосховищ» (іл. 15). Зображено жінку, голова якої покрита мафорієм синьо-жовтого кольору, на руках тримає маленьку дитину. У сучасних візуальних практиках християнський іконологічний образ транслює ідею турботи та захисту дитини в умовах небезпеки, де фізичний акт годування грудьми набуває значення ритуалу збереження життя.

Також зображувальний канон «Елеуса» представлено в картині «Втрата» Олексія Ревіки (іл. 16): жінка тримає дитячий силует, що символізує дитячі смерті під час повномасштабного вторгнення. У короткому описі до картини зазначено: «Внаслідок повномасштабної збройної агресії росіян, станом на 20.04.22 більше 578 дітей постраждали в Україні. 205 загинули...» [118]. Зазначимо, що в загаданих зображеннях фемінні образи символізують турботу, любов і втрату.

Мотив захисту прослідковуємо у зображеннях Влади Ралко періоду 2013–2015-і рр. «Київський щоденник», де художниця презентувала жінку з розп'ятим черевом, в якому знаходиться сповитий солдата-немовля. Семантика даного образу відображає події російсько-української війни та її наслідків, що втілено в постаті солдата з ампутованими кінцівками який одночасно є дитиною для своєї матері та захисником власної держави. На думку О. Мартинюк, це зображення – «одна з найстрашніших метафор в серії Ралко –

сповитий солдат-немовля: жахливе поєднання немовляти у пелюшках і забинтованого людського тулуба з ампутованими кінцівками» [110, с. 152].

Зазначимо, що зображення материнства зумовлено сприйняттям приналежності до певного гендеру. Тоді як сам гендер є інструментом для породження якостей, що приписуються культурою чоловікові або жінці. Це пов'язано з усталеними соціальними конструктами та асоціаціями, що нав'язано суспільством, традиційними уявленнями про роль жінки, які візуалізуються в образі матері чи жінки держави. Відповідно у контексті творення нової міфологеми з'явився образ Берегині на початку становлення незалежності України.

Під час воєнних подій на території України образ материнства актуалізувався не лише як символ турботи та захисту, а й як радикалізму щодо ворога. Прикладом слугує робота Катерини Лисовенко в якій зображено постать жінки з дитиною, що демонструють радикальне ставлення до ворога показуючи жест зневаги. Дослідниця А. Ложкіна зазначила, що «Катерина Лисовенко намалювала матір із дитиною на руках, жінку вдягнену в грецьку туніку ... Проте замість більш традиційного й статичного зображення цей твір сповнений люті. Жінка показує середній палець невидимому ворогу, відмовляючись прийняти роль пасивної жертви» [99, с. 256]. Характерно, що в міжреволюційний період художницями демонструвався пасивний образ жінки-домогосподарки, що жертвує власними інтересами задля інших. Тоді як під час воєнних подій фемінність не є пасивною, а навпаки образ жінки-матері радикалізувався.

До прикладу, в зображенні Нікіти Тітова «Україна мати» (іл. 6) жінка захищає своє немовля від снарядів, намагаючись прикритись рукою. Тоді як у роботі з написом «Сонце зійде» на фоні жінки з дитиною зображено руїни. Для двох зображень характерним є синьо-жовтий одяг жінок, що символізує Україну.

У свою чергу художниця Юлія Тверітіна створила ілюстрований щоденник війни, де представлено досвіди жінок, що рятуються від війни.

Зокрема, робота «Шляхи війни» (іл. 17) створена 2022 р., де зображено жінку з дитиною, яка втікає від жахів війни, на фоні неї зображено зруйноване місто.

Також мотив порятунку та водночас супротиву війні показано у роботі Анастасії Батарон «Мати» (іл. 18): жінка тримає дитину за руку, в іншій руці в неї зброя, вони разом йдуть до залізничного вокзалу, який є символом дороги та можливості виїхати в безпечне місце.

У роботі «Вітчизна» Ярослава Войцеховського (іл. 19) продемонстровано жінку, що тримає на руках дитину, захищаючи її щитом, на якому зображено герб України. Зауважимо, що у даній картині присутня українська державна символіка, яка ідентифікує приналежність до України. Картина Віктора Бабака «Україна-Мати» (іл. 20), де продемонстровано жінку, одягнену у вишивану сорочку. На її голові – український віночок як елемент традиційного костюму. Руками жінка прикриває від російських ракет маленьку дитину, яка спить. Зауважимо, що дане зображення має спільний мотив із картиною Нікити Тітова, де жінка є втіленням матері-держави, що захищає власних дітей. У згаданих зображеннях мотив захисту поєднується з супротивом щодо військової агресії. Загалом в усіх зображеннях продемонстровано фемінний образ з елементом українського-народного костюма або з українською символікою.

Крім того мисткині вдалися до презентації жіночих досвідів виживання під час воєнних подій, показуючи реальні історії. Прикладом є зображення Мар'яни Микитюк до розповіді жінки для медіа Ukrainer, якій вдалося вирватись із Маріуполя (іл. 21). На ілюстрації змальовано жінку з дитиною на руках під час прильоту ракети по її квартирі, – вона намагається прикрити дитину, таким чином захистивши її. Власний досвід захисту дитини від війни зобразила мисткиня Інна Харчук презентувавши жінку, що притискає дитину рукою, коли ворог їм загороджує шлях під час виїзду з окупованого міста.

Отже, міфологема Берегині має варіативні образи жінки-держави, підґрунтям яких була національна ідея. Крім того зображення жінки в образі держави було зумовлено соціально-політичними подіями, двома революціями та Війною за Незалежність України. Варіативний образ материнства у

міжреволюційний період співіснував з презентаціями жінок-домогосподарок і з'явився під впливом актуалізації українського традиційного стереотипу про жінку-матір. Внаслідок російсько-української війни відбулось звернення до традиційності та архаїчності, що є підґрунтям у формуванні української культури. Дана тенденція актуалізувалась у репрезентаціях материнства, де жінка-матір є захисницею власної дитини та виживає у складних життєвих обставинах. Також, звернення до іконологічних релігійних жіночих образів Божої Матері поширений у світовому образотворчому мистецтві та є втіленням образу жінки-матері, що демонструє силу, турботу, захист власної дитини. За допомогою різноманітних образотворчих практик зображуються реальні історії та досвіди жіночого виживання протягом ведення бойових дій на території України.

3.2. Демонізація жіночих образів унаслідок бойових дій на території України 2014-2024 рр.

Бойові дії на території України зумовили зміни у візуальних презентаціях. Зокрема, збільшився спектр фемінної образності, що включає оновлені інтерпретації жіночих міфологічних образів української традиційної культури та появу авторських рецепцій як інтертекстуального феномену візуальної культури. Варто розглянути візуальні демонізовані й неоміфологічні жіночі образи, що актуалізувались внаслідок російсько-української війни та соціально-політичних змін.

Вивчення візуального матеріалу часів російсько-української війни демонструє тенденцію до зображення демонологічної фемінної образності. Художники та художниці презентували образи української міфології, а також створили авторські інтерпретації жіночих образів.

Варто наголосити на тому, що актуалізація в художніх практиках традиційних демонологічних образів і створення новітніх першочергово точково простежувалися вже під впливом подій Революції Гідності. Звернення

до міфологічних жіночих образів пов'язане з традиційними уявленнями про жіноцтво в українській культурі, що надає змогу глядачеві даного візуального контенту ідентифікувати себе з представленими репрезентаціями. Міфологічні жіночі образи української культури є конструкцією, що впродовж століть модифікувались та оновлювалась внаслідок змін історичних епох. Відновлення уваги до традиційності зумовлено трансформаціями політичного режиму та влади шляхом революційних подій 2013–2014-х рр. Крім того соціально-політичні аспекти вплинули на формування та актуалізацію міфічного в масовій культурі. Важливо, що дані образи поширювались українськими митцями за межі України, що стало однією з можливостей інформувати світову спільноту про загрозу втрати самобутньої української культури внаслідок воєнних дій на території України.

Уявлення про діяльність жінки в суспільстві та патріархальні стереотипи стосовно жіноцтва в Україні сформувались внаслідок традиційних ролей жінки в українській родині та культурі. Родинні відносини в українському суспільстві залишались традиціоналістичними на рівні регіонів та сільської місцевості. Жінці зазвичай відводилась роль бути матір'ю, опікункою родини, але водночас формувались міфологізовані уявлення стосовно жіночого як чогось демонізованого та ритуалізованого.

У фольклорі містяться згадки про жіночі демонологічні образи, що наділені позитивними та негативними якостями. На думку О. Кісь, візуалізація демонологічного пласту жіночих образів в українській традиційній культурі формувалася під впливом переконання про завершення доби Великої Матері та початком епохи Світового Дерева, «з утвердженням базової семантичної опозиції чоловік жінка. Жіноче поступово втрачає сакральний смисл та зближується з поняттям хаосу, темряви» [78, с. 168]. За логікою дослідниці, саме такі погляди лежать в основі ситуації ототожнення жінок із темною силою та приписуванням їм надприродних властивостей, що було властивим традиційній культурі XIX ст.

Наголошуючи на подіях сьогодення, звернімо увагу, що художники та художниці вдалились до презентації демонізованих образів жіноцтва, які символізують хаос та є втіленням негативу, що відповідає традиційним патріархальним уявленням про фемінне. З числа виокремлених для дослідження образів традиційним характеристикам відповідає відьма, візуальні репрезентації якої розглянемо першими.

За допомогою образу відьми відображено воєнні події на території України, які є втіленням темряви та жаху. Зокрема, в дослідженні І. Ігнатенко наведено відомості про те, що «будь-які відхилення від стандартної зовнішності, а особливо каліцтво робили жінку не тільки негарною, але в очах суспільства ще й відьмою» [87, с. 49]. Це пояснює зображення демонологічних жіночих образів зазвичай зі спотвореними рисами, які жахають, або гіперболізованими частинами тіла, що не відповідають дійсності.

Вивчення сучасних художніх творів показало представленість міфологічних авторських персонажів, створених для репрезентації в масовій культурі, за рахунок яких відбувається актуалізація традиційної культури. Однак варто наголосити на відмінностях, які наявні в художніх практиках і не містять сліпого відтворення усталеного візуального ряду. Для розуміння специфіки використання образу відьми за умов візуальної культури варто послатися на ілюстрації до публікації твору «Вій» М. Гоголя 2022 р. видавництва «Фоліо», де зображено відьму з демонізованими рисами обличчя та деформованим тілом. Дослідник Е. Радж зазначив, що «Не існує незалежного значення, незалежного тексту та незалежної інтерпретації. Однозначність є ілюзорною. Текст стане текстом, який відкриє динаміку інтертекстуальності всередині і поза текстом. Інтертекстуальність передбачає вивчення взаємозв'язків між текстами, які розміщують створення сенсу через діалогічний процес, який відбувається між текстом і аудиторією» [237, с. 80]. Отже, відбулася не лише реміфологізація традиційних українських образів, а й репрезентація художниками та художницями інтертекстуальних зображень, що відсилають до творів художньої літератури або візуальних практик, де

використано образ відьми. Так міфологічний образ відьми у сучасних репрезентаціях стає частиною візуальної культури, яка сформувалася як синтез впливу соціально-політичної ситуації і традиційної культури, що асоціюється з українською культурою в цілому та дозволяє використовувати поняття інтертекстуальності.

Інтертекстуальність у цьому розумінні вміщує, окрім авторських інтерпретацій традиційних образів, зображення, які представлено у рекламі брендів одягу, ілюстрації в книгах, зображення на посуді чи елементах прикрас. Міфологічні образи слугують культурним кодом, що сприймається споживачем даного візуального контенту та асоціюється з українською культурою. Прикладом є, зокрема, колаборація творців фільму «Конотопська Відьма» з ювелірним брендом «Золота країна» та лінійкою одягу від бренду «Авіація Галичини», де представлено переосмислені зображення відьми та магічної символіки у контексті подій сьогодення. Інші приклади інтертекстуальності демонологічних образів з поясненнями також будуть присутніми в цьому пункті.

Соціально-політична ситуація та зміни, зумовлені війною, вплинули на актуалізацію автентичних мотивів у візуальних практиках. Художники та художниці досліджували і зображували традиційно-міфологічні образи. Українська художниця Марія Химинець репрезентувала магічність та містичність українських Карпат. У авторській інтерпретації відьму представлено молодою, оголеною жінкою, здатною до перевтілення, котра краде місяць на мітлі, чим нагадує літературний образ відьми з твору М. Гоголя «Ніч перед Різдвом». Зауважимо, що дані зображення є сумісними з народним уявленням про відьму як ту, що літає на мітлі та краде місяць і зорі. У свою чергу з етнографічних розвідок дізнаємось, що в різних регіонах України існували різноманітні уявлення про відьму. Як приклад, у роботі «Антологія українського міфу» зазначено, що «Відьма в лиці негарна, міняста, жовта, очі чорні-глибоко» [30, с. 244].

Авторка створила також образ відьми зі зміями, які вилазять з її рота, а в руці вона тримає жабу, підписавши дану ілюстрацію гаслом: «Don't lick the sacred frog» («Не облизуй священну жабу») (іл. 22). У традиційних уявленнях вважалось, що відьми здатні до перевтілення у жабу та змію, це релевантно ідеї метаморфоз стосовно міфологічних істот у народних віруваннях українців. Як зазначено у «Антології українського міфу», відьми вдавались до подібних перевтілень, аби заподіяти шкоду: «Вийшла одна жінка пізно ввечері до хліва, а там жаба корову ссе. Баба взяла і повідривала жабі лапи. Другого дня йде дорогою дівчина без рук...» [30, с. 240]. Дані перекази ХІХ ст. дають змогу прослідкувати тенденцію уявлень про відьом в українській традиційній культурі. Також дана здатність відьом до метаморфоз представлена у зображеннях української художниці.

Проте відьми в роботах Марії Химинець зображені як молоді привабливі, сильні та енергійні жінки. Хоча дії персонажок відповідають таким традиційним відьомським практикам як ворожіння, чаклунство, приворот, обернення на тварин, шкода господарству, викрадення зірок і місяця. Тоді як «у художніх зображеннях відьом часто наділяли різними рисами, з яких найпоширенішою була наявність хвоста. Насправді це атавізм – подовжений куприк... можуть бути зрощені пальці, або будь-яке каліцтво: заріст по хребту, зрощені брови, чорні чи глибоко зелені очі або з різними вкрапленнями на райдужці»[35]. Тобто мисткиня подала авторську інтерпретацію зовнішності відьми, зберегла властиві їй дії, але ідеалізувала образ. Підтвердженням нашого висновку є слова авторки про її позитивне ставлення до демонологічного пласту української міфології як аутентичної відносно української культури, що знайшло відображення у відьомській образності: «Наша давня родова лють ніколи не мала такої сили, як тепер. І після ще однієї сторінки вогню та крові ми воскреснемо, як і наші Боги» [224].

Дослідники В. Галайчук та А. Ніколаєва зазначили, що «відьмами в українській традиції називають не лише тих, хто шкодить, а й тих, хто допомагає, таких «магічних консультанток» ще йменують знахарками або

шептухами. Саме слово «відьма» на асоціативному рівні в народі пов'язане з негативним» [35]. Зазначимо, що візуальні презентації відьми актуалізувались під час війни, як втілення зла й негативу по відношенню до ворога та відповідають уявленням про відьму, як демонологічного образу традиційної культури.

Так само показовим є образ відьми, розроблений у серії робіт «Жіночі обличчя війни» (іл. 23) художниці, ілюстраторки та письменниці Наталії Лещенко. У творах представлено образ відьми, що є втіленням м. Конотоп. Серед робіт, присвячених жіночим образам міст, які чинили опір окупанту від початку повномасштабного вторгнення, на одній з ілюстрацій бачимо напис «Конотоп» і зображення молодої дівчини, одягненої в український народний костюм і молодіжні кеди. У руці вона тримає мотанку, на плечі – сидить ворон, позаду неї – місяць. Подол плахти заткнутий за крайку, як робили жінки у традиційній культурі під час фізичної праці. Дівчина склала руки на грудях і демонструє незадоволення, на обличчі у неї – пластир, сорочка забруднена кров'ю. Візуальною вказівкою на приналежність персонажки до відьомства є мотанка як ознака проведення ритуалу. Рана на обличчі та брудна сорочка є вказівкою на фізичне насильство, але поза, атрибути та загальний настрій композиції вказують на активну позицію персонажки – вона чинить спротив всіма можливими способами: б'ється та ворожить.

Варто додати, що саме українське місто Конотоп асоціюється в масовій культурі з відьмами, завдячуючи твору української літератури «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка. Крім того під час воєнних подій в Україні образ конотопської відьми актуалізувався у візуальній культурі. На початку повномасштабного вторгнення жителі прикордонних областей зупиняли самотужки колони окупантів. Зокрема, популярності набуло відео, на якому жінка в Конотопі звернулася до окупантів зі словами: «Ти, взагалі, знаєш де ти знаходишся? Це Конотоп! Тут кожна друга баба – відьма!» [187]. Ці слова засвідчували відверто негативне ставлення до окупантів та готовність до боротьби.

У свою чергу, масовим попитом образ відьми почав користуватися завдяки словам із вірша «Враже» (2022) авторства Людмили Горової, які стали текстом пісні «Враже» (2022) гурту «Енджі Крейда», а також театральній виставі «Конотопська відьма» Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка (реж.-постановн. І. Уривський, прем'єра – 28 квіт. 2023 р.) й однойменному фільму «Конотопська відьма» (реж. А. Колесник, Україна, прем'єра – 22 серп. 2024 р.). Так, на афіші до вистави зображено старе жіноче обличчя, що замуроване в стіні, одне око відкрите, на ньому зображено квітку синього кольору, це вказує на магічність образу, адже трави та квіти у традиційній українській культурі використовували в якості ритуального чи магічного елемента, що асоціюється з міфологічними образами. Тоді як на плакаті до фільму «Конотопська відьма» міститься напис слів із вірша Людмили Горової та зображено головну героїню в образі відьми, що є втіленням помсти.

Крім того образ відьомства в поєднанні зі словами «Буде тобі, враже, так, як Відьма скаже» використано у поштових марках Укрпошти. Дані зображення вшановують українських жінок, які ведуть боротьбу проти ворога. Художниця Катерина Штанко обрала для першої марки «образ відьми у нічному польоті на ракеті – як символ протистояння ворогу, що прагне захопити українську землю. На другій – зобразила чарівну дівчину, яка уособлює магічні сили, покликані зберегти українську державність. Вона дивиться на квітку, в серці якої герб України, що житиме та розквітатиме віками» [73]. Важливою деталлю є те, що осучаснений образ відьомства представлено на ракеті замість мітли, чим продемонстровано боротьбу з ворогом.

Образи відьомства презентовано також у зображеннях «Буде пороблено всім ворогам» та «Відьма» Андрія Єрмоленка (іл. 24). За мотивами плакату «Буде пороблено всім ворогам» було розроблено шеврон із написом «Українські бойові відьми», де проілюстровано жіноче обличчя з жовтими очима. На плакаті під назвою «Відьма» зображено жіночий череп, що відсилає до образу Святої Смерті – релігійного культу смерті, поширеного в Мексиці.

Важливим для нашого дослідження є те, що образи відьом не відповідають традиційним уявленням про відьму в українській культурі. У плакаті «Відьма» художник вдався до асоціацій з мексиканським культом Смерті. Тоді як у зображенні «Буде пороблено всім ворогам» репрезентував жіноче обличчя з яскравими жовтими очима. Тож обидва зображення не мають характерно-традиційних рис, якими наділяли відьму в українських демонологічних уявленнях. Авторські інтерпретації образу відьми у візуальній культурі наповнені зовні оновленими рисами, не притаманними традиційним зображенням. Водночас відьма має негативні наміри щодо ворога. Це засвідчує традиційне сприйняття відьми як негативного персонажа української демонології.

Зауважимо, що Андрій Єрмоленко використав поширений у масовій культурі образ мексиканської смерті, поєднавши з українським міфологічним образом відьми. У представлених зображеннях продемонстрована лють щодо ворога, проте відсутні характерні ознаки відьомства, як наприклад, хвіст, що вказує на авторську оновлену інтерпретацію образу. Образ відьми, що відповідає українській міфології та традиційним уявленням, актуалізувався у період соціально-політичних нестабільностей в країні. На даному етапі у візуальній культурі поширились самобутні образи української міфології. У свою чергу автор намагався продемонструвати осучаснений образ жінки-відьми, що є втіленням жаху та ритуальності. Водночас актуалізація даної образності відбулась не лише в образотворчих практиках, а вийшла за межі плакатного зображення та знайшла відображення на шевроні. Тож, завдяки популярним зображенням відьми у медіа презентувалась ідея люті та помсти за допомогою поєднання візуального та слів із вірша «Враже», що свідчить про міфічність образу відьми та її ритуальної сили.

Другим із виокремлених для аналізу демонологічних образів є Смерть. Для образного ряду Смерті так само характерні традиційні та авторські інтерпретації у виконанні сучасних художників і художниць. Образ Смерті, що актуалізувався в період повномасштабного вторгнення у візуальній культурі,

відтворений виключно у фемінних репрезентаціях, що відповідає традиційним уявленням українців. На думку дослідниці ритуалів переходу М. Маєрчик, жіноцтво було активно задіяним у поховальній обрядовості. Зокрема, жінки готували тіло померлого до похорону: «жінки часто були активними учасницями, виконавицями ритуалу. В ХІХ ст. ритуал, магію сприймали, як суто жіночий жанр, жіночу сферу» [102, с. 52]. Тож через асоціацію жіноцтва з похоронним циклом і забобонами відбулася демонізація фемінного у традиційному суспільстві. Процес демонізації набув продовження у подальшій репрезентації у візуальній культурі.

Художниця Ave Libertatemave amor вдалась до традиційної презентації жіночого образу Смерті, як старої жінки з косою, що косить людські кістки. На фоні жінки – місто, яке знаходиться під обстрілом російських ракет. Тобто зображенню авторка надала сучасного контексту, але сам образ Смерті вписується в традиційну парадигму, згідно з якою смерть уявляли «старою, сухою бабою з косою. Коли вона стане в ногах хворого, він виздоровіє, коли у головах і махне ще косою, він зараз умре» [30, с. 3].

Також образ Смерті репрезентовано у творчості Андрія Єрмоленка. Так, на ілюстрації з написом «Welcome» (іл. 25) представлено скелет жінки в українському народному костюмі, що тримає хліб із сіллю. У даному зображенні показано, що на ворога в Україні чекає лише смерть. Зазначимо, що образ представлено у народному українському костюмі, що вказує на приналежність до української культури. Також в ілюстрації з написом «Дівчина зі статуеткою» (іл. 26), зображено постать жінки у чорній мантії з покритою головою та з косою, яка тримає погруддя російського президента. У «Знадобах до української демонології» зазначено, що «смерть показується у постаті жінки в білій плахті, завиненій цілком із головою» [30, с. 3]. Тоді як в авторських інтерпретаціях образ Смерті представлено у чорній плахті з покритою головою.

Тоді як у зображенні Надії Ткаченко представлено образ, стилізований під мексиканський культ смерті. Проте водночас у даному фемінному образі прослідковуються елементи традиційного жіночого костюма. Крім того,

картина має напис: «Не лізь, бо вб'є», що адресовано ворогу. Також на ілюстрації бачимо зброю, що є свідченням войовничості та супротиву під час війни. Зазначимо, в період повномасштабного вторгнення у зображеннях демонізованих образів поширеною є презентація мілітарі-символіки.

Образ Смерті репрезентовано у постері з написом «Чорнобаївка» авторства Наталії Лещенко (іл. 27). Зображено жіночу постать, одягнену в українське традиційне вбрання. Її голова покрита хусткою, що вказує на заміжній статус в українській традиції. Натомість замість обличчя – скелет, а в руці жінка тримає маску у вигляді обличчя молодої дівчини, завдяки чому художниця продемонструвала метаморфози демонологічного образу. Однак зауважимо, що в українських традиційних уявленнях Смерть не мала змоги перевтілюватись. Тому дана ознака є авторським оновленням щодо образності Смерті.

У картині художниці Kinder Album під назвою «Nuclear doctrine» («Ядерна доктрина») (іл. 28) продемонстровано образ жінки в чорній сукні. Її голова покрита чорною напіврозорою вуаллю, навколо неї – палаюче від атомних вибухів місто. Авторка представила катастрофу майбутнього, якщо людство почне використовувати у війні атомну зброю, як це неодноразово погрожував зробити російський президент.

Також у зображенні «Over 135 children killed since start of Russian invasion in Ukraine» (З початку російського вторгнення в Україні вбито понад 135 дітей) (іл. 29), створеному навесні 2022 р. продемонстровано два образи Смерті у вигляді скелетів у чорних сукнях, які стоять біля човнів, на яких діти відпливають за обрій. Одна постать на човні пливе з хлопчиком, інша дарує хлопчику, що стоїть на березі, іграшковий човник. Дана репрезентація Смерті засвідчує наслідки війни для українських дітей, які гинуть від російських бомбардувань.

Третім образом, який було виокремлено для вивчення в рамках дослідження, є лялька-мотанка, як втілення магічних сил для захисту. Зазначимо, що лялька-мотанка з'явилася як впізнаваний символ на

загальнодержавному рівні після виходу праці О. Найдена «Українська народна іграшка». Автор вказав на ймовірні обрядові функції ляльок: «Найбільш характерні ознаки цих ляльок дають підставу шукати їх глибинні семантичні витоки у давніх обрядових антропоморфних першообразах» [124, с. 149]. У сучасній культурі лялька-мотанка вважається українським оберегом, що існує з дохристиянських часів і має магичні властивості. Сучасні художники вдалися до репрезентацій мотанок як оберегу, крім того, у авторських інтерпретаціях бачимо зображення ляльки-мотанки з мілітарі елементами. Так, образ ляльки-мотанки символізує різноманітні сенси від оберега до демонологічно-ритуальної ляльки.

Зазначимо, що у візуальній культурі образ мотанки представлено як ритуальний з етномотивами та войовничий з мілітарі-елементами. Поширеними є зображення мотанки з написом зі словами пісні «Колискова для ворога» виконавиці СТАСІК: «Ти ж хотів землі цієї, тож тепер змішайся з нею».

Прикладом слугують авторські зображення мотанки, створені Владою Ралко у «Київському щоденнику», які, за словами самої мисткині, мають символічне та культурне значення. Художниця зазначила, «мотанка – праматір смертних, що вважають себе українцями, пов'язана з обрядом плодючості та продовженням роду, культом предків» [151, с.10]. Даний образ в інтерпретації Влади Ралко має символічну спільність з образом Берегині, адже підґрунтям для цих образів слугує архаїчний культ Великої матері. Крім того в репрезентаціях авторки образ ляльки-мотанки сповнений традиційних сенсів, якими наділяли мотанку в українській культурі, де лялька-мотанка слугувала ритуальним елементом.

У свою чергу в зображеннях ляльки-мотанки зі словами з пісні «Враже» гурту «Енджі Крейда» прослідковано інтертекстуальність, а саме у літературних відсилках до слів із вірша Людмили Горової. Де згадується українська відьма, таким чином, демонологічний образ відьми у вірші перенесено в зображеннях ляльки-мотанки. Так робимо висновок, що лялька-мотанка стає елементом у відьомських ритуалах. Також образ ляльки-мотанки

презентовано у ювелірній колекції «Конотопська Відьма» від бренду «Золота країна». Як зазначено на сайті бренду, «колекція поєднує у собі риси української міфології, народних традицій та сучасного дизайну. Центральним елементом колекції стала підвіска у вигляді таємничого символу – Шолому Жаху, що є невід’ємною частиною сили Конотопської Відьми» [69]. Рекламні кампанії є прикладом інтертекстуальності, що відсилає до символів, які були представлені у фільмах чи інших візуальних формах. Дані символи традиційної культури та образи української міфології репрезентовані в рекламі як такі, що мають ціннісне значення для українського суспільства. Якщо фільм у прес-релізі має визначення «фільму-помсти» та містить чітку візуалізацію фізичної розправи над ворогом, що супроводжується ненавистю і люттю, на які має право головна героїня як уособлення не тільки зґвалтованого жіноцтва, але й всієї України, на територію якої загарбницьки зазіхнув ворог. Тоді колекція ювелірних прикрас є більш поміркованим, естетизованим, а відтак привабливим варіантом помсти – на рівні смислів, натяків, таємних сенсів, відсилок до містичного компоненту традиційної культури. Тож, обидва елементи, фільм та ювелірна колекція, є візуалізацією теми помсти і можливості це втілити, але різними засобами репрезентації, чим і комбінується семантика інтертекстуального поля образу ляльки-мотанки. З цієї причини сама здатність ляльки-мотанки помститися та відновити справедливість є одним з чинників ідентифікації глядача і споживача з цим образом, а разом із тим – із українською традиційною культурою в її містичних проявах.

Також поширеним під час військової агресії на території України став образ русалки, що набув нових сенсів та інтерпретацій. В образотворчих практиках представлено образ русалки, як втілення жінки-жертви та жінки, що чинить опір окупантам і завдає їм шкоди. За традиційними міфологічними уявленнями русалки були істотами, в яких перетворювались померлі дівчата та нехрещені діти. Простежується візуальна тотожність сучасних зображень з традиційними уявленнями про русалку: «русалки дуже гарні з лиця, з русими або зеленими косами з осоки, з зеленими або чорними очима. Вони

розпускають по плечах розкішні довгі коси аж до самих колін, ходять лише в сорочці або зовсім голі» [30, с. 574]. Також варто додати, що міфи про русалок як другорядних духів українського народу були найповніше розвинуті, тому що вода мала важливе значення для тогочасного життя, а образ русалки пов'язували саме з водоймами.

В образі русалки, як і в інших демонологічних презентаціях, наявне поєднання авторських інтерпретацій з традиційними уявленнями. Ілюстративними в розкритті питання про синтезовану природу демонологічних образів у візуальній культурі є роботи художниці Тані Приймич, котра створила комікс про українських русалок, зґвалтованих російськими військовими під час російсько-української війни. Русалок зображено молодими оголеними дівчатами, що мешкають у водоймі й топлять своїх ворогів. Характерним є мотив страждання та водночас сили української русалки, яка знищує свого ворога. У дослідженні «Русалка в системі демонологічних уявлень українців» визначено, «русалок уважали мстивими істотами: їх боялися ще через те, що не всі живі мали здатність їх бачити, оскільки вони самі вирішували, кому показатися, а кому ні» [18, с. 239]. Отже, Таня Приймич в образі русалок продемонструвала мотив помсти щодо ворога.

Окремо варто звернути увагу на оголеність русалок. Зображення русалок відтворюють традиційні уявлення про них як мстивих істот, котрі постають у вигляді оголених жінок, що відповідає народним віруванням. Проте простежується ще й сучасний контекст, зумовлений війною. Як зауважила Дж. Батлер, «тіло є соціальним феноменом, воно відкрите до інших і тому вразливе за визначенням» [21, с. 52]. Відповідно, зобразивши оголених русалок, авторка продемонструвала біль і водночас помсту українських жінок як скаліченого тіла молодої дівчини, що в даному випадку постає соціальною трагедією та втіленням страждань українських жінок, які пережили досвід зґвалтування. Тобто властива традиційному русалчиному образу мстивість набуває значення справедливої помсти ворогу. Збирально українське жіноцтво

постає як таке, що може стати жертвою насильства з боку окупанта, а також як здатне до помсти.

Трагедія сексуального насилля під час війни актуалізувалась у візуальній культурі, що надало можливість говорити публічно про дану проблему, а саме: вбивства українських жінок та дітей внаслідок сексуального насилля в період повномасштабного вторгнення. Інформацію щодо злочинів сексуального характеру знаходимо на сторінках українських медіа: «Станом на листопад 2023 року Офіс Генпрокурора України зареєстрував 235 випадків сексуального насильства під час війни, з них 13 – щодо дітей. Реальна ж кількість постраждалих набагато більша» [24]. З 2024 р. кількість випадків сексуального насильства зросла: «Станом на 1 листопада... зафіксовано 326 фактів сексуального насильства, пов'язаного з конфліктом... Більшість випадків стосуються жінок, втім, серед потерпілих є 117 чоловіків, а також неповнолітні дівчата і хлопці. Херсонська область – серед регіонів, де зафіксована найбільша кількість випадків сексуального насильства – 103» [54].

Також зображення русалок знаходимо в інтернет-ілюстраціях, в яких репрезентовано воєнні мотиви. Прикладом є ілюстрація «Русалочка» (іл. 30) невідомого автора. Зображено дівчину-русалку, що сидить посеред моря на жовто-блакитному камені, позаду неї – розтрощений корабель. Зазначимо, що даний образ не відповідає традиційним українським уявленням про русалок як демонологічних істот. Натомість художній образ є релевантним Діснеївській русалоньці. Однак на ілюстрації є напис: «Russian warship, go fuck yourself!», який став поширеним у масовій культурі України після початку повномасштабного вторгнення.

Окрім візуальних рецепцій в мистецтві, демонологічний образ русалки зображено на аксесуарах та посуді. Зокрема, прикладом є колекція 2023 р. українського бренду GUNIA під назвою «Русалка» з оптимістичним описом: «візуальний нарис про літо у формі кераміки, одягу, аксесуарів і прикрас. У колекції змальовуються мрійливість, безтурботність та спогади про чарівне узбережжя, на яке ми ще обов'язково повернемось» [180].

Відмінною рисою зображень русалок на хустках, герданах і керамічних виробах є «тризуб Чорновола» та зображення Ведмідь-гори. Жест, що використовує три пальці для утворення зображення тризуба, набув популярності завдяки українському політичному діячу В'ячеславу Чорноволу, а перед тим був притаманний січовим стрільцям та учасникам національного підпілля. У свою чергу Ведмідь-гора – це гора на території Криму, як втілення спогадів про український Крим, який окуповано з 2014 р. Тож відсилки до ландшафту українського Криму та обіцянка повернутися, разом із жестом лідера національного руху й тих, хто виборював незалежність для України, є позицією сили та спротиву. Натомість делікатна іронічна естетика та широка лінійка продукції постають опосередкованим способом трансляції таких ідей. Бренд GUNIA трансформувалася демонологічний образ, обернувши його на один із зовнішніх маркерів приналежності до української культури.

Також зображення міфічних істот використано у рекламі українського ювелірного бренду SOVA. У спецпроекті «Мавки, мольфари, чугайстри: український бестіарій» презентували ювелірні прикраси, що зображені на міфологічних істотах, зокрема, русалці» [88]. Зазначимо, що образи міфологічних істот є сексуалізованими, що відсилає до образу жінки-барбі, як втілення патріархальних стереотипів які транслуються та популяризуються в масовій культурі.

Також з числа демонологічних образів, актуалізованих у візуальній культурі через бойові дії російсько-української війни варто зупинитися на демонологічному образі мавки. Вивчення літератури та візуального матеріалу показало, що актуалізація образу мавки так само зумовлена подіями Революції Гідності та початком АТО. Зокрема, звернемо увагу на одну з перших тодішніх авторських інтерпретацій мавки. Зауважимо, що дані зображення не відповідають традиційним уявленням про мавок в українській міфології. Наприклад, художня рецепція, здійснена мисткинею Анастасією Усатюк в 2020 р. (іл. 31). Дослідник В. Гнатюк зазначив, що «мавки живуть по лісах і з'являються людям як молоді, гарні дівчата. Заманивши когось до себе своєю

красою, розмовляють з ним, кокетують, а потім залоскочують на смерть» [34, с. 394]. Тоді як мавки у художниці перегукуються із зображеннями індуїстських богів. У творах Анастасії Усатюк з'являються зображення дияволів, циклопів, вампірів, мавок, що є образами власної рефлексії художниці на її досвід пам'яті. Зазначимо, що дане зображення мавок створено до початку повномасштабного вторгнення тому мілітарі мотиви відсутні. Однак вже простежуються механізми активації не задіяних раніше пластів культури.

Поглиблене вивчення інформації з питання репрезентації демонологічних образів показало, що актуалізація образу мавки відбулася під час повномасштабного вторгнення. Образ мавки став символом жіночого спротиву, який набув популярності завдяки жіночому українському руху опору під назвою «Зла мавка», що є втіленням жіночої української могутності та сили. Даний рух об'єднує жінок, які чинять опір в окупації. Звернемо увагу на оформлення сторінки руху в інтернеті, на якій, зокрема, міститься плакат із написом: «Мавки запалюють» (іл. 32). На плакаті зображено молоду дівчину з вогнем у руці в традиційному вбранні, яка підпалює російський прапор, чим демонструє лють і зневагу до ворога. Крім того рух опору є прикладом презентації сили та відваги українських жінок. Показовою для дослідження є назва руху, що асоціюється з українською традиційно-міфологічною культурою. Як вже було зазначено стосовно семантичного наповнення жіночих демонологічних образів, які асоціювались з темною силою та жахом, даний жіночий рух супротиву відповідає традиційним уявленням про міфологічний образ мавки.

Зазначимо, що «міфічні концепти позбавлені стійкості – вони можуть створюватись, змінюватись, зникати. Вони історичні, та історія їх легко може скасувати» [206, с. 88]. Тож історичні події впливають на створення оновлених міфологічних образів або відроджуються з традиційних, автентичних уявлень народу.

Демонологічні образи відьми, смерті, мотанки, русалки та мавки є авторськими інтерпретаціями, що актуалізувались під час російсько-української

війни. Спільною є традиційність даних презентацій, що асоціюється з українськими віруваннями про демонологічний пласт української міфології. Крім того, виникли новітні міфологічні образи внаслідок соціально-політичної та історичної ситуації, що склалась в період воєнних подій на території України.

Також, українські митці та мисткині вдалися до презентації оновлених авторських міфологічних образів. Самобутнім прикладом є образ Металевої Відьми Олександра Ком'яхова, створений під час подій Революції Гідності та презентований у коміксі «Тато» (іл. 33). Зазначимо, що даний жіночий образ представлено у вінку. Жінка тримає в руках серп чи шаблю, що свідчить про силу, войовничість даного образу та жорстокість до ворога. Оновлений образ відьми зовні нагадує зображення смерті, які актуалізувались у масовій культурі під час військових дій на території України. Художник зазначив, що Металева Відьма є вигаданим персонажем, схожим «на Калі – на індуїстське божество. Можливо, схожа на Моріган – богиню війни з ірландської міфології. Були потрібні яскраві образи, які могли би метафорично розкривати тему війни, насильства. Зобразив образ у жіночій подобі» [196]. Таким чином, образ Металевої Відьми є втіленням архетипу Діви-воїтельки, що представлено, як неоміфологічний образ, який виник під впливом Революції Гідності, а надалі став уособленням жахиття війни та боротьби проти ворога. Сам автор зазначив, що «Металева Відьма у творі – містичний персонаж, персоніфікована війна, що пробуджується. З'являючись у снах дитини, ніби подає знаки, якісь натяки» [146].

Також прикладом слугує образ Святої Джавеліни, «замість немовляти вона ніжно тримає на руках Javelin – переносний протитанковий ракетний комплекс американського виробництва. Стилізована Богородиця може й не бути святою, схваленою церквою» [199]. Представлено жінку у мафорії зеленого кольору з джавеліном в руках, також бачимо зображення українського герба як символу державності. Зауважимо, що даний образ є адаптацією картини американського художника Кріса Шоу «Мадонна зі зброєю» 2012 р., на

якій відсутні будь які символи державності, а жінка тримає автомат. Зображення Святої Джавеліни актуалізувалось внаслідок повномасштабного вторгнення в Україну завдяки журналісту Крістіану Борису та українському графічному дизайнеру Євгенові Шалашову. Вони створили мем Святої Джавеліни та використали зображення як принт в одязі та наліпках під час збору донатів на ЗСУ. Поширення набули зображення Святої Джавеліни в авторстві Станіслава Луніна, образ Богородиці, що тримає зброю. Жінка одягнена у вбрання зеленого кольору з мілітарі-елементами. Зазначимо, що в даному зображенні жіноча постать героїзується та міфологізується. Таким чином, події війни зумовили появу неоміфологічного образу Богородиці, зображеного з мілітарі-елементами.

Отже, у період соціально-політичних нестабільностей актуалізувались демонологічні жіночі образи української традиційної культури та з'явилися неоміфологічні образи. Дані репрезентації зумовлені зверненням до архетипних і традиційних символів, що асоціюються з українською культурою та нацією. Образ відьом, Смерті, ляльки-мотанки, русалок, мавок, Сталевої Відьми, Святої Джавеліни є втіленням боротьби та водночас страждань які переживають українські жінки під час російсько-української війни.

3.3. Жінка-воїтелька як репрезентація зламу патріархальної парадигми в українському суспільстві

Соціально-політичні зміни в країні вплинули на сприйняття традиційної ролі жінки в українському суспільстві. Це зумовило актуалізацію образу жінки-воїтельки у сучасній візуальній культурі України. Він є архетипним для української культури, презентувався у різноманітних варіаціях залежно від історичних реалій. У сучасній візуальній культурі образ актуалізувався внаслідок воєнних подій на території України.

Зміни в гендерній політиці та поява новітніх фемінних образів, зумовлених соціально-політичними трансформаціями в українському

суспільстві, детально розглядалися у другому розділі дослідження. Тепер варто нагадати, що події Революції Гідності та російсько-української війни 2014 р. вплинули на культуру, зокрема на її візуальну складову, за допомогою якої протрансльовано образи, що відсилають до подій сьогодення. Одним із таких є втілення архетипу «жінки-воїтельки» у візуальних репрезентаціях.

За К. Г. Юнгом, «архетип є символічною формулою, яка починає функціонувати усюди там, де або ще не існує свідомих понять, або ж там, де такі згідно з внутрішніми і зовнішніми підставами взагалі неможливі» [197]. Архетип «жінки-воїтельки» актуалізувався в українській культурі у період нестабільностей в державі та функціонує, транслуючи незламність і силу українських жінок.

Під час політично нестабільних моментів для країни у візуальному вимірі відбулась героїзація особистостей, які є учасниками воєнних чи революційних подій, що впливають на зміни в державі. Зазначимо, що дана героїзація супроводжується поверненням до традиційності та переосмисленням архетипних образів.

Жінка-воїтелька – це жінка, що займається типовою чоловічою справою та має сильний характер. Вивчення джерел, присвячених науковій рецепції образу жінки-воїтельки, вказує історичні та психологічні підстави артикуляції питання. Адже стереотипно жінка-воїтелька асоціюється з амазонками, дослідження феномену котрих нерідко свідчить про них як про воячок. Тоді як у психологічному вимірі витоки образу простежуються в жіночій архетипіці. Послідовниця К. Г. Юнга Т. Вольф [250] запропонувала чотири жіночих архетипи: матір, гетера, амазонка та медіум. У рамках нашого дослідження звернімо увагу на амазонку, «яка знаходить своє основне визначення та задоволення у зовнішньому світі. У нашому суспільстві це зазвичай відбувається через якусь професійну діяльність. Вона робить те, що роблять чоловіки, і часто є здатною, ресурсною та майстерною у своїй роботі, роблячи значні соціальні внески як лікар, вчений, адміністратор, секретарка або в іншій сфері» [250]. На думку В.Зубавіної саме в типології Т. Вольф вперше в

науковому дискурсі категорія героїчного поєднується із образом жінки, а не чоловіка [65, с. 19]. Тепер розглянемо безпосередньо український варіант жінки-воїтельки, який існував у візуальних інтерпретаціях із козацького періоду української історії. Однак під час імперської колонізації та радянської окупації був замінений образом сильної жінки-трудівниці. Оскільки розгортання тези виходить за межі нашого дослідження, вкажемо на тяглість традиції зображення жінки-воїтельки й проілюструємо динаміку. З часів козацтва зберігся портрет Анастасії Скоропадської невідомого автора (іл. 34). Анастасія, жінка гетьмана Івана Скоропадського, зображена в українському традиційному вбранні з шапкою, схожою на традиційну козацьку, що є показником влади та впливовості в суспільстві. У свою чергу в радянський період поширення набули плакати із зображенням жінок-трудівниць, наприклад, зображення з написом «Відбудуємо на славу» (іл. 35): жінку представлено з лопатою, переважають маскулінні риси тіла, що є демонстрацією сили. Тобто навіть у порівнянні цих двох зображень вбачається зміна образу жінки-воїтельки, що у період радянського союзу наповнився новими сенсами, які не відповідають українській традиції зображення жінки-козачки.

Тепер повернімося до вивчення образу жінки-воїтельки, та зазначимо, що дослідниця архетипу жінки-воїтельки в українському кінематографі І. Зубавіна вважала, що «для українського символічного універсуму репрезентації дів-воїтельок глибоко, міцно вкорінені в національній міфологічній традиції, де жіночі божества мали статус рівності в магічно-містичному пантеїстичному світі дохристиянської доби. Відтак, репрезентації дів-воячок виглядають стихійним, несвідомим проривом «матріархатних» уявлень з-під шару патріархальних норм, затверджених православ'ям» [64, с. 2]. Думка дослідниці відповідає уявленням про жіночі міфологічні образи в традиційній культурі як надприродні істоти, асоційовані з містикою та потойбіччям.

Натомість на думку А. Біленької, котра вивчала вербальну культуру в театральних і кінематографічних практиках України XX – першої чверті XXI ст., жіноча образність на сцені та в кіно вписується в матрицю Т. Вольф, де «Амазонка постає жінкою, котра за певних сюжетних обставин змушена не просто виконувати чоловічі обов'язки у господарстві..., а за функціями бути тотожною козаку, тобто бути жінкою-воїном» [22, с. 184]. Тобто за логікою дослідниці, жінка-воїтелька є наче неповноцінною версією чоловіка, спроможною на героїчні вчинки вимушено. Натомість у період повномасштабного вторгнення на території України вивчення зображувальних практик дає підстави говорити, що жінка-воїтелька є самостійною, здатною протистояти ворогу на рівні з чоловіками. Крім того в даний період більшість жінок вимушені без допомоги чоловіка виховувати дітей, що зумовлено воєнними подіями. Законодавчі та суспільно-політичні зміни, зумовлені повномасштабним вторгненням, також повпливали на трансформацію образу жінки воїтельки. Тож сумарно варто говорити вже про суб'єктність жінки-воїтельки.

Під час становлення незалежності України образ жінки-воїтельки актуалізувався у художніх практиках українських художників та художниць, що зумовлювалося постмодерними тенденціями в образотворчому мистецтві й характеризувалось переосмисленням минулого та створенням міфологічних сюжетів. Однією з найпопулярніших була картина Арсена Савадова та Георгія Сенченка «Печаль Клеопатри» (1987 р.) (іл. 36), що стала емблемою українського постмодернізму. На картині ображено жінку, яка сидить верхи на тигрі, жіноча постать надмірно кремезна, через що стає комічною, крім того деталізовані груди, які є ознакою еротизації. Естетика соцреалізму, використана у роботі, робить образ жінки пародією на маскулінізованих і мілітаризованих колгоспниць і робітниць з радянських картин. Також еротизовані жіночі образи продемонстровано в іншому зображенні Арсена Савадова «Без Назви» (1987 р.) (іл. 37), два леви ведуть боротьбу між собою, тоді як дві жіночі постаті поряд з ними нагадують античних богинь. Одна з них лежить оголена спираючись на

каміння, інша тримає смолоскип. Саме в цих двох картинах простежуються одні з перших проявів образу жінки-воїтельки в образотворчому мистецтві кінця 1980-х – поч.1990-х рр.

Надалі 2000 і рр. у мистецтві характеризувались появою кітчевих репрезентацій відомих соціально-політичних постатей. Зокрема, привертають дослідницьку увагу зображення Юлії Тимошенко в образі жінки-воїтельки у період 2004–2006 рр., що були зумовлені тогочасною політичною кампанією та її популярністю в масовій культурі.

Однак в міжреволюційний період образ жінки-воїтельки не набув значного поширення у мистецьких рецепціях України. Натомість актуалізація образу у візуальній культурі України простежується під час Революції Гідності. У період російсько-української війни образ жінки-воїтельки набув нових варіацій та сенсів. Соціально-політична нестабільність та патріархальні стереотипи зумовили появу міфологізованих, маскулінізованих і сексуалізованих жіночих образів — військової, волонтерки, матері-захисниці та громадської активістки.

Жінки долучаються до військової служби, ведуть активне громадське життя, займаються волонтерством, що є свідченням змін традиційної ролі жінки-домогосподарки всупереч патріархальним очікуванням.

Так, в українському суспільстві під час російсько-української війни актуалізувався громадянський, волонтерський рух, який очолюють жінки. Крім того простежується поява громадських організацій, що допомагають жінкам у війську та підтримують ветеранок. Дослідники П. Кратохвіл і М. О'Салліван у роботі «Війна, не схожа на жодну іншу: Вторгнення Росії в Україну як війна проти гендерного порядку» зазначили, «що загалом емансипація жінок була важливою частиною швидкої суспільної трансформації після Майдану, і ці зміни відіграли вирішальну роль у мобілізації жінок на опір повномасштабному вторгненню, що послідувало за ним» [218, с. 356]. Дана теза вказує на трансформаційний досвід щодо змін у гендерній політиці під час російсько-української війни.

Однією з причин актуалізації образу жінки-воїтельки та появи різноманітних його інтерпретацій у візуальній культурі є збільшення кількості жінок у армійських структурах, що до 2014 р. для українського суспільства не було звичною практикою. Вивчення питання представленості жіноцтва в українському війську показало чинники історико-культурного порядку. З числа складових, що зумовили становище сучасної жінки-бійчині та її візуалізації в художніх практиках сучасної України, варто виокремити два важливі для дослідження компоненти – стереотипне сприйняття жінки невід’ємно від материнства, що властиво українському традиційному суспільству, а також радянський період цілеспрямованого заперечення та викривлення участі жінок у Другій світовій війні.

Відносно вивчення жіночого досвіду під час Другої світової війни, варто наголосити на його ігноруванні з боку радянської історичної науки, що вплинуло на подальше сприйняття жінки у війську. Водночас аналіз візуальної культури воєнного періоду на прикладі ілюстрацій, плакатів, картин показав актуалізацію гендерних стереотипів. Так, О. Кісь щодо ролі жінки-військової у Другій світовій війні вказала на те, що «впродовж війни пропагандистські плакати, воєнні фільми та преса не відображали реальних жіночих ролей та внесків під час війни, а маніпулювали панівними гендерними стереотипами в політико-стратегічних інтересах урядів держав, які воювали» [56, с. 36]. Даний факт демонструє маргіналізацію ролі жінки-військової в патріархальному суспільстві та поширення гендерних стереотипів у тогочасній культурі, що демонструвались за допомогою візуальних образів.

Повертаючись до сьогодення, зазначимо, що на думку О. Хромейчук «у більшості суспільств насильство асоціюється з чоловіками, а мир – з жінками. Ось чому міфічні амазонки – це винятки, які існують для підтвердження правила. Вони служать попередженням про те, що може статися, якщо чоловіки не будуть пильними та дозволять жінкам брати участь у політичному насильстві нарівні з ними, а відтак дістануть доступ до влади у суспільстві» [58, с. 421]. Тобто образ жінки-воїтельки актуалізувався внаслідок змін у

соціально-політичному житті України. Трансформації у суспільстві підсилили собою зміни у гендерних відносинах, що знайшло своє відображення у візуальному вимірі.

Поштовхом до змін становища жіноцтва в українському суспільстві стало формування феміністичних і гендерних інституцій в Україні. Актуалізація гендерної тематики у науковому дискурсі супроводжувалась появою у 2010 р. кафедр гендерних студій в українських університетах. Саме з 2010-х рр. з'явилися громадські феміністичні ініціативи та організації, зокрема, «Феміністична Офензива» (Київ), «Група ФРАУ» (Феміністичне Радикальне Анонімне Угрупування) (Київ), «Феміністична майстерня» (Львів).

Роль жінки в суспільстві змінилась під час переломних соціально-політичних подій, зокрема у період сучасної війни на території України. З 2014 р. прослідковуємо варіативний образ жінки-воїтельки, а саме сексуалізований, маскулінізований та міфологізований. Розглянемо дані варіації на прикладі творчості українських митців Святослава Пашука, Андрія Мороза, Ксенії Дацюк, Kinder Album, Влади Ралко, Олександра Барболіна, Антона Логова, Давида Чичкана, Станіслава Луніна, Михайла Скопа, Анастасії Осмолівської, Єлизавети Анісімової, Maryana Luchi.

У період російсько-української війни в образотворчих практиках набув поширення сексуалізований образ жінки з мілітарі-елементами. Зокрема, у серії пін-ап плакатів Святослава Пашука під назвою «Сепаратизм шкідливий для Вашого здоров'я» (іл. 38), жіночі образи змальовано зі справжніх волонтерок. Жінок представлено у відвертих образах з мілітарі елементами, а їх одяг відповідає стилю пін-ап. Також сексуалізований фемінний образ представлено у серії робіт «Краса на варті миру» Андрія Мороза (іл. 39). У даних зображеннях продемонстровано жіночі постаті, що тримають зброю, також на одязі присутні мілітарі елементи. Сам художник зазначив, що «намагався додати якусь іронію. Звідси і слоган про красу на варті миру. Я точно не хотів принизити жодним чином військових жінок. Я захоплююсь мужністю жінок які

зараз там захищають мене тут. Як би це не звучало. Але це зрештою мистецтво» [186].

В англomовному дослідженні К. Мендеш і С. Картер зазначено, що «жінок, як правило, зображували як пасивних сексуальних об'єктів, останнім часом зросла кількість рекламних оголошень, які показують їх активними сексуальними суб'єктами. Це збіглося зі зростаючою сексуалізацією в засобах масової інформації, що означає збільшення сексуальних репрезентацій як чоловіків, так і жінок» [228, с. 7]. На художні рецепції впливають не лише соціально-політичні та соціокультурні зміни, а й тенденції, що транслуються у масовій культурі. Дана сексуалізація фемінних образів із мілітарі-елементами зумовлена військовими подіями на території України, пережитками патріархальних стереотипів, тенденцією до сексуалізації та об'єктивізації жіночого образу.

Перш за все у згаданих роботах зображено сексуалізовані фемінні фігури, де переважають такі ознаки як слабкість, чуйність, сексуальність, що відповідають соціальному ідеалу жіночності. Другорядним є втілення сили та мужності реальних жінок і їх досвідів перебування у збройних силах на рівні з чоловіками.

Сексуалізація жіночих образів зумовила поширення у візуальній культурі оголеного жіночого тіла, представленого як політизований об'єкт у контексті соціально-політичних подій. Дослідник М. Фуко зазначив, «тіло ще й безпосередньо занурене в політичну царину; владні відносини чинять на тіло прямий вплив. Тіло не перетвориться на корисну силу, поки не стане водночас і продуктивним і поневоленим» [182, с. 39].

Окрім тенденції до зображення оголеного жіночого тіла простежуємо популяризацію образу жінки у війську або жінки, яка наділена маскулінізованими рисами, що протистоїть ворогу та чинить опір. Мотив оголення у візуальних репрезентаціях, які виникають під час повномасштабного вторгнення, відображає не лише сексуалізацію та

об'єктивізацію жіночого тіла, а й асоціюється зі стражданням та вразливістю в культурному, політичному та соціальному вимірі людської тілесності.

До створення власних інтерпретацій жінок-воїтельок звертались українські художниці, що презентували оголені фемінні тіла з мілітарі-елементами. Прикладом слугують картини Ксенії Дацюк, де художниця зобразила оголених жінок, їх тіла рожевого кольору, що є наскрізним образом її творчості. Фемінні образи зображено озброєними на блокпосту. У картині «Коктейль» (іл. 40) жінка готує «Бандера-Смузі», що є саморобною запалювальною зброєю, поширення набув після початку повномасштабного вторгнення на території України. У картині «Безпечна-Небезпека» (іл. 41), авторка зобразила оголене жіноче тіло у ванній зі зброєю, що свідчить про елемент захисту, водночас тіло жінки перебуває у воді, що символізує спокій, зосередженість. Тоді як у картинах «Блокпост» (іл. 42) та «Коктейль» авторка зобразила оголених жінок, що є активними учасницями військового протистояння. Жінки тримають зброю, виглядають зосереджено, готові до боротьби, що не відповідає семантиці попереднього зображення.

Художниця Kinder Album також вдавалась до презентації оголених фемінних тіл, що протистоять ворогу. Авторка репрезентувала образи в жанрі фігуративного мистецтва, яке представляє собою «стиль мистецтва, у якому людську форму зображують впізнавано та реалістично» [88]. У роботі «Ukraine will resist» («Україна чинитиме опір») (іл. 43) бачимо жінок, які зупиняють бронетранспортер. У зображенні «The Burial» («Поховання») (іл. 44) представлено жінок, що несуть пакет із тілом ворога. Характерно, у даних картинах представлено жінок, які разом протистоять ворогу. У зображенні «Dozens of Civilians were Killed by Metal Darts from Russian Artillery» («Десятки мирних жителів загинули від металевих дротиків російської артилерії») (іл. 45) показано жінку, тіло якої пронизано металевими дротиками, вона намагається їх витягнути. Зауважимо, що у даних презентаціях оголена тілесність символізує протистояння та опір ворогу.

Влада Ралко вдалась до створення власних образів жінки-воїтельки, зазначила, що архетип діви-воїтельки є вкоріненим в українській культурі. Зазначимо, що оголена тілесність є наскрізним образом у творчості художниці. Тіло постає перетином між традицією та соціально-політичним, що втілено в образі жінки-воїтельки. Влада Ралко представила зображення вразливої деформованої жіночої тілесності у «Львівському щоденнику», де зібрано малюнки періоду початку повномасштабного вторгнення. Мисткиня вдалась до авторських інтерпретацій соціально-політичних подій та власних переживань війни. Авторка репрезентувала оголенні фемінні образи, що ведуть боротьбу зі злом, яке зображено темним кольором на малюнку. Тоді як для жіночих образів обрано червоний, що символізує жажіття війни, в той же час за допомогою тілесного протрансльовано життя, що перемагає смерть. На сторінках медіа-ресурсу «Читомо» зазначено, що «серія робіт Влади Ралко «Львівський щоденник» фіксує стани руйнації тіл після терору і насильства, як фізичного, так і символічного. Роботи Ралко реагують на мову війни, ставши її літописом, актом повертання власної мови і голосу» [32].

У такій естетиці трансформованих оголених тіл, що чинять спротив, художниця Влада Ралко відтворила власні варіації образу жінки-воїтельки: «жінкамамай – ідеалізований образ козака та своєрідний духовний символ України. Але у Ралко він головню постає у образі козачки – самої Влади Ралко – жінки-воїна; жінка-смертниця, шахідка – це подальше розгортання того самого архетипу жінки-воїна; юдита, жінка-смертниця – всі ці архетипи стосуються одного – відплати, боротьби слабкого з переважаючою силою – це знову жінка-воїн» [151, с. 10]. Зауважимо, що оголена постать жінки-воїтельки із сокирою в руках в авторській інтерпретації схожа на соцреалістичні образи. В іншому малюнку маскулінізована жінка, що нагадує радянських робітниць, тримає над собою сокиру, а позаду неї – безмежне поле, яке асоціюється з українськими ландшафтами. Дані візуальні презентації були створені під впливом подій Революції Гідності. Зазначимо, що художниця репрезентувала соцреалістичні

образи у власних роботах, наповнила їх етно-мотивами української культури, що популяризувались у медіа-просторі під впливом революційних подій.

Ідея запозичення європейського досвіду протрансльована у мистецьких репрезентаціях художника Олександра Барболіна що працює в естетиці голландського натюрморту. У роботі «Beauty kills» («Краса вбиває») (іл. 46) 2022–2023 рр. репрезентовано жіночу постать, озброєну гранатометом. Поряд із жінкою бачимо натюрморт з їжею за мотивами голландської образотворчої традиції. Фемінний образ зливається з естетикою натюрморту й тримається на невідповідності між її тендітністю й брутальністю гранатомету. Митець вдавався до поєднання голландської естетики з мілітарі-елементами, що відсилає до війни в Україні.

Також митці у зображеннях жінки-воїтельки демонструють українську символіку. Зокрема, художник Антон Логов створив постер, у якому презентовано жінку-воїтельку, одягнену в синьо-жовту сукню, що символізує кольори українського прапора. Жінка в репрезентації художника проколює ножом голову російського президента, що відображає лють українського народу, втілену в жіночій постаті.

Символіка української культури присутня у зображенні Станіслава Луніна «На захисті свободи» (іл. 47), де представлено озброєну жінку в бронежилеті, одягнену в український традиційний костюм. У даних презентаціях митці вдалились до зображення жінки-воїтельки з українською символікою, що ідентифікує належність до культури та держави. Крім того фемінний образ протистоїть ворогу, а українська символіка на постерах є втіленням сили українського народу та держави. Дана образність відсилає до елементів образу жінки-держави, що веде боротьбу з окупантами.

Так само до створення образів жінок-воїтельок в українській армії в період повномасштабного вторгнення вдався під час російсько-української війни (загинув у серпні 2025 р.) художник Давид Чичкан у роботі «Анархісти й анархістки в лавах ЗСУ» (іл. 48). На передньому фоні крупним планом зображено портрет жінки, одягненої у військову форму, а позаду неї – чоловічі

постаті тримають прапори анархічних об'єднань. Акварельне зображення показує жінку ідеалізовано. Композиційно її образ не контрастує з чоловічими фігурами, що формує уявлення про доречність присутності жінки на фронті.

Окрім того образ жінки-воїтельки представлено в плакатах Андрія Єрмоленка. Так, на плакаті «Мама Анархія» (іл. 49) бачимо напівоголену жінку, що сидить на троні, тримаючи в руках коси та шаблі, однією ногою вона спирається на череп. Дана репрезентація фемінності є втіленням сили та протистояння, але водночас у назві до зображення зустрічаємо слово «анархія», що означає відсутність влади. Даний напис символізує соціально-політичну нестабільність під час будь яких збройних конфліктів і революцій. На противагу образу жінки у військовій формі де підкреслена ідеалізована «жіночність» у Давида Чичкана, Андрій Єрмоленко вдався до зображення жінки-воїтельки, що не відповідає зовнішнім характеристикам попереднього зображення жінки у війську. У презентації художника представлено відвертий та водночас радикальний фемінний образ.

Робота Андрія Єрмоленка «Слава Україні! Героям Слава» (іл. 50) створена у 2020 р. у співпраці з Українським інститутом національної пам'яті. Художник розробив серію плакатів для інформаційної кампанії до Дня захисника України з метою показати тяглість традицій українського війська та вшанувати всі покоління борців за українську державність. Центральною фігурою є жінка-воїтелька, оточена чоловіками-військовими, які представляють різні історичні епохи України. Зазначимо, що саме сучасні воєнні події презентовано жіночим обличчям, що свідчить про підтримку гендерної рівності в Україні під час війни. У зображенні продемонстровано, що жінка може вести боротьбу на рівні з чоловіками. Тобто даним плакатом жінку вписують в історію України та історію українського спротиву. Відтак це відновлення історичної справедливості на візуальному рівні.

Інша робота Андрія Єрмоленка, – плакат, на якому зображено пам'ятний знак на честь заснування Києва, що є частиною серії робіт «Всі на захист Києва», але герої експозиції переодягнені у військовий стрій. Центральна

фігура сестри Либідь одягнена в бронежилет та озброєна. Автор використав інтертекстуальність у власній репрезентації, відсилаючи до легенди про заснування Києва та пам'ятного знака.

Також варті уваги зображення Анастасії Гайдаєнко, де жінка в традиційному українському одязі з мілітарі-елементами зашиває рану на нозі, поряд з нею лежить зброя. Жіночий образ є втіленням сили та протистояння ворогу. Рана є символом наслідків воєнних подій для кожного українця під час війни. В іншій роботі авторка вдалась до презентації жіночої постаті в українському вбранні, яка тримає в руках ляльку, одягнену в «кокошник», що є втіленням російської культури. Характерним є демонстрація української сили, яку представлено у фемінній постаті, що тримає російську ляльку, як втілення культури та загалом образу ворожої держави.

Жіночі образи, які представлено в творчості Наталії Лещенко, сповнені героїзму та мужності. Так, у серії робіт «Жіночі обличчя війни» художниця презентувала українські міста в жіночих образах із мілітарі-елементами в одязі та зі зброєю. Прикладом слугує ілюстрація «Маріуполь» (іл. 51), де репрезентовано поранену жінку зі зброєю у мілітарі-одязі та плащі, за яким ховаються діти. Даний образ символізує жінку-матір, що захищає дітей від війни. Також у зображеннях «Харків» і «Миколаїв» продемонстровано жінок зі зброєю та українською символікою на одязі. Дані жіночі образи є втіленням жінки-воїтельки в поєднанні з елементами образності жінки-матері, мілітарі та українськими символами, за допомогою чого створюється образ жінки-воїтельки як захисниці власної держави.

На противагу жіночим образам з елементами мілітарі та маскулінними рисами постають міфологізовані постаті жінок у творчості Михайла Скопа, Анастасії Осмолівської, Єлизавети Анісімової, Maryana Luchi. Зокрема, плакат авторства Михайла Скопа «Справедливість» (іл. 52) містить постать жінки у військовій формі, яка має крила, що викликає асоціації з образом Архангела Михаїла, котрий вбиває диявола. У даному зображенні постать жінки з мечем вбиває ворога під час захисту дитини. Також міфологізований образ

простежуємо у зображенні «Імператриця» (іл. 53), на якому бачимо жінку, що переможно сидить на тілах ворогів, спираючись на рушницю.

Поширеним у візуальних практиках є образ ляльки-мотанки-войовниці, як приклад зображення Анастасії Осмолівської у серії робіт «Ми з України». Твори, що є складовою серії робіт «Ми з України», в них зображено мотанки (народний символ, лялька оберіг) зі зброєю. Даний мистецький образ полягає в актуалізації віднайденого потенціалу національної спадщини, але й поглибленні та розширенні традиційного сприйняття жінки як сильної, відважної та незламної особистості. Жінка-Мотанка тримає зброю на рівні з чоловіками. У даному зображенні зброя слугує проявленням сили української жінки. Мотанки одягнені в український традиційний одяг. Художниця продемонструвала традиційний образ, що асоціюється з ритуальними елементами та є оберегом. Але завдяки поєднанню з мілітарі-семантикою дана репрезентація наповнилась сенсами боротьби, що є синонімічним образу жінки-воїтельки.

У свою чергу в зображенні Катерини Ткаченко «Все в наших руках» (іл. 54), постать ляльки-мотанки тримає голову російського президента. Художниця Єлизавета Анісімова також вдалась до репрезентацій образу ляльки-мотанки у зображенні «Спадщина оберігає» (іл. 55). У центрі картини стоїть солом'яна лялька-мотанка в полі пшениці, від неї падає тінь у формі скульптури Батьківщини-Мати. У руках мотанка тримає меч і щит із зображенням герба України. Картина обрамлена українським орнаментом, художниця використала два образи, що символізують захист: мотанка в традиційній українській культурі та відсилка до Батьківщини-Мати як знакового для України образу незламності.

Міфологізоване зображення жінки-воїтельки представлено у роботі української художниці Maryana Luchi «Last Day» (Останній день) (іл. 56). Авторка презентувала постать жінки, одягнену в обладунки лицаря, яка мечем вбиває змія, що є уособленням зла та ворожості.

Характерними ознаками для більшості зображень є символіка української традиційності, наприклад: український традиційний костюм, орнамент, ритуалізовані образи ляльки-мотанки. Варто зазначити, що мисткині та митці вдавались до репрезентації міфологізованих образів жінок-воїтельок, що були соціально обумовлені та маскулінізовані. Крім того присутні сексуалізовані образи жінок-воїтельок в авторських інтерпретаціях образу оголеної жінки на кшталт амазонки, що асоціювався з первісністю та дикістю.

Отже, події російсько-української війни зумовили актуалізацію архетипу жінки-воїтельки, що представлено у різноманітних авторських інтерпретаціях, а саме сексуалізованому, маскулінізованому, мілітарі та міфологізованому образі.

Висновки до розділу 3

Розглянуто візуальні практики конструювання міфологеми Березини в образах жінки-держави та жінки-матері. Визначено, що образ жінки-держави актуалізувався у зв'язку зі становленням незалежності та презентувався в культурному просторі в образі молодой держави. Крім того впродовж Помаранчевої революції та Революції Гідності даний образ був символом сили та державності. Після початку російсько-української війни варіативний образ жінки-держави втілено в авторських інтерпретаціях Богоматері.

Поширення набули зображення материнства як соціальної практики та репрезентація образу жертвовності української жінки, що є домогосподаркою. За допомогою даних образів транслиувались повсякденні проблеми українських матерів і жінок, що страждали від домашнього насилля. Після подій Революції Гідності та початку російсько-української війни рольовий діапазон жіноцтва розширився шляхом доповнення жінки-матері та жінки-дружини громадянською та соціальною ролями в українському суспільстві.

Досліджено демонізовані жіночі образи відьми, Смерті, ляльки-мотанки, русалки, мавки, а також неоміфологічні образи Сталева відьма, Свята Джавеліна. Дані образи представлено у візуальній культурі в результаті

бойових дій на території України. Розглянуто демонізовані фемінні образи, що актуалізувались завдяки реміфологізаційним процесам української культури в період революційних та подій російсько-української війни. Політична ситуація вплинула на актуалізацію та звернення до традиційно-міфологічних фемінних образів, як символів української культури. Крім того з'явилися авторські варіації фемінних міфологічних образів у творчості: Андрія Єрмоленко, Марії Химинець, Наталії Лещенко, Катерини Штанко, Надії Ткаченко, Влади Ралко.

Охарактеризовано образ жінки-воїтельки, як репрезентації зламу патріархальної парадигми в українському суспільстві та проблем гендерної рівності в армії. Даний образ відсилає до архетипу «Діви-воїтельки» за допомогою якого у візуальній культурі протрансльовано силу, відвагу та рівність жінки в українському суспільстві. Також це пов'язано з міфом про матріархат в українській архаїчній культурі та в історичній ретроспективі, що представлено в образі жінки-козачки у період Гетьманщини.

Фемінний образ жінки-воїтельки зображено у маскулінній та сексуалізованій варіаціях де оголена тілесність репрезентована у декількох вимірах: культурному, соціальному та політичному. Отже, візуальні образи жінок у період з 2000-х рр. до сьогодення презентовано у варіаціях міфологеми Берегині, а саме жінка-держава, жінка-матір. Події Революції Гідності та російсько-української війни зумовили появу образу жінки-воїтельки та актуалізацію демонологічних образів, відьми, Смерті, ляльки-мотанки, русалки, мавки, створення неоміфологічних фемінних образів.

Висновки і результати розділу опубліковані в працях авторки [4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12].

ВИСНОВКИ

Виконане культурологічне осмислення динаміки та варіативності художньої репрезентації жіночих міфологічних образів у візуальній культурі незалежної України дозволило сформулювати висновки.

1. Окреслено стан вивчення теми та виокремлено візуальні джерела, інтерв'ю, щоденники мисткинь, законодавчу базу, історико-культурні та культурологічні, гендерно-феміністичні, мистецтвознавчі праці. Обґрунтовано залучення методів з арсеналу культурології, гендерної теорії, історії, візуальної культури, де культурологічний гендерний підходи позначено як провідні, що дозволило виявити механізми формування міфологічних образів у візуальній культурі України. Культурологічний підхід сприяв вивченню репрезентації жіночого візуального образу, що формувався внаслідок тенденцій масової культури та їх трансляції завдяки новим медіа. Гендерний підхід надав можливість для осмислення конструювання гендеру в суспільстві та дослідження тенденцій гендерної політики та розвитку феміністичних ідей. Сутність історико-культурного підходу уможливила виявлення взаємозв'язку культурних подій, що формуються внаслідок зміни історичних епох та притаманних їм характеристик. Метод дослідження жіночої історії вплинув на аналіз специфіки фемінного в історичному українському контексті. Вивчення міфу та його репрезентації й функціонування в культурному та соціальному вимірі вдалось дослідити завдяки структуралістичному підходу.

Встановлення взаємозв'язку між поняттями «візуальна культура», «архаїчна культура», «міф», «нові медіа», «неоміф», «архетип», «гендер», «репрезентація» надало можливість поглибити зміст терміну «візуальний образ» як змінного в залежності від соціокультурної динаміки, трансльованого за допомогою нових медіа, такого, що впливає на глядача, а також включеного в міфологічний простір.

2. У результаті вивчення соціокультурного контексту репрезентації жіночих візуальних образів в Україні доби Незалежності було виокремлено ключові для становлення та зміни фемінної образності періоди: 1990–2004 рр., коли радянські стереотипи поєднувалися з патріархальними, націоналістичними та демократичними, що зумовило появу образів Берегині та Барбі; революційних подій в Україні 2004 р. та 2014 р., що супроводжувався становленням демократичної політики та формуванням національної свідомості українського народу внаслідок Помаранчевої революції та Революції Гідності, для якого характерна актуалізація феміністичного мистецтва й становлення гендерно-феміністичних інституцій у візуальному вимірі презентувались образи жінки-держави та жінки-матері; 2014–2024 рр., період російсько-української війни, що вплинула на зміни в соціально-політичному вимірі та який відрізнявся появою оновленої демонологічної образності жіноцтва, а також презентацією войовничості за допомогою фемінних образів.

Також показано, що сприйняття ролі жінки впродовж становлення Незалежності змінилося від патріархальних стереотипів і демонстрації традиційної ролі жіноцтва до уособлення сили та емансипованої образності внаслідок зміни гендерної політики та воєнних дій на території України. Визначено, що початок 1990-х рр. став відродженням ідей українського фемінізму, які поєдналися з націоналістичними проявами відбудови незалежної демократичної держави.

Зазначено, що період становлення незалежної України відзначився проявами радянських стереотипів у суспільстві, які стосувалися питання жіноцтва, зокрема, патріархального сприйняття жінки та відсутності механізму гендерної політики в тогочасному українському суспільстві вплинули на соціальне становище жінок.

Продемонстровано зміни в політиці щодо жіноцтва в період революційних подій в Україні 2004 р. та 2014 р., які посприяли формуванню гендерної політики. Нестабільне становище держави вплинуло на зміну в гендерній політиці щодо жіноцтва.

У період Помаранчевої революції переважали патріархальні стереотипи стосовно ролі жіноцтва в українському суспільстві. У свою чергу, в міжреволюційний період актуалізувалася тема материнства у соціальному вимірі, що було зумовлено відсутністю правового врегулювання практик материнства на державному рівні. Тема жіночого материнства та жертвності актуалізувалася у візуальному вимірі, що було зумовлено появою жіночих громадських організацій. Зміна патріархального дискурсу в українській культурі відбулася після 2010 р., що характеризувалось інституціалізацією фемінізму та розвитком громадських жіночих організацій.

Зазначено, що революційні події 2014 р. вплинули на формування демократичних європейських ідей як у політиці, так і в соціальному житті; крім того, це був шлях до переосмислення ролі жінки в українському суспільстві. Після революційних подій розвитку набули гендерно-феміністичні організації, які сприяли поліпшенню політики щодо жіноцтва. Процес становлення гендерної рівності в українському суспільстві, що характеризувався у законодавчих змінах стосовно рівних можливостей праці, створенні сприятливих умов повсякденного життя жінок у війську, триває впродовж російсько-української війни.

3. Розглянуто візуальні практики конструювання образів жінки-матері та жінки-держави як міфологеми Берегині, поява яких зумовлена поєднанням відроджених на початках незалежності України ідей фемінізму з націоналістичними та демократичними на фоні зародження державності. Показано, як соціально-політична ситуація в державі вплинула на репрезентацію варіативності міфологеми Берегині. Простежено динаміку образності жінки-держави як втілення молодого державності, затребуваної під час нестабільної соціокультурної ситуації. Вона репрезентує молоду державу, яка страждає від наслідків радянської окупації та намагається протистояти подальшим проявам імперської політики на її території. Доведено, що образ жінки-матері відповідає укоріненості патріархальних цінностей та ролі жіноцтва в українському суспільстві початку 1990-х рр., що є втіленням

турботи за власною дитиною та презентує роль української жінки, яка транслиувалась традиційною українською культурою.

Також виявлено використання образу Березині як прояву уявлень про традиційну роль жіноцтва в українському суспільстві. У візуальному вимірі поширеним був варіативний образ материнства, що у міжреволюційний період співіснував із презентаціями жінок-домогосподарок і з'явився під впливом актуалізації українського традиційного стереотипу про жінку-матір. Догляд за дітьми та хатніми справами розглядався як суто жіноча справа, але зазначено, що після 2010 р. в образотворчому мистецтві материнство презентовано як соціальна проблема.

Підкреслено, що впродовж подій Революції Гідності та початку російсько-української війни актуалізувався образ жінки-держави, який демонструє силу та водночас презентацію держави, котра страждає від військових подій. Крім того, у даний період посилилася тенденція до зображення жінки-матері, що оберігає свою родину та надає допомогу тим, хто цього потребує. У свою чергу, в період повномасштабного вторгнення образ материнства радикалізувався: жінка-матір стає на захист власної дитини та держави. У період російсько-української війни у візуалізаціях материнства презентовано архаїчні символи традиційної української культури, які символізують силу українського жіноцтва. Наголошено на зверненні до власної ідентичності та архаїчності як підґрунтя у формуванні української культури.

Простежено актуалізацію іконологічного релігійного жіночого образу Божої Матері, поширеного у світовому образотворчому мистецтві, який є втіленням образу жінки-матері. У репрезентації даного образу продемонстровано силу, турботу і захист власної дитини.

Зазначено, що під час повномасштабного вторгнення поширення набули презентації протесту жінки-матері проти ворога та демонстрація жіночого досвіду виживання під час воєнних подій.

4. Простеження механізму демонізації жіночих образів в результаті бойових дій на території України 2014–2024 рр. показало їх зумовленість

поєднанням розповсюдження уваги до архаїчних форм культури як підґрунтя сучасної культури та звернення до архетипних образів української міфології за умов нестабільної ситуації в державі. Виокремлено та вивчено трансформації у сучасній візуальній культурі України демонологічних образів української відьми, смерті, ляльки-мотанки, русалки та мавки. Наголошено на зумовленості демонізації фемінного образу початком Війни за Незалежність України у 2014 р. через співзвучність почуттів, зумовлених бойовими діями, з жахом і сумом, стереотипно властивим жіноцтву в традиційній українській культурі. Прослідковано інтертекстуальність у демонологічних репрезентаціях, що символічно відповідали традиційним уявленням про міфологічні жіночі образи. Розглянуто співвідношення візуальних міфологічних жіночих образів із художньо-літературними та вказано на відповідність зовнішніх рис візуальним зображенням. Водночас констатовано відмінність у смислових наповненнях, зумовлених історичним періодом і соціально-політичною ситуацією, що переважає із тяжінням до традиційної репрезентації. Традиційність прослідковано у зовнішньому вигляді зображувального образу й демонологічних характеристик, що були притаманні традиційним уявленням.

У дисертації простежено створення неоміфологічних жіночих образів Сталевої відьми та Святої Джавеліни, які зумовлені подіями повномасштабного вторгнення та актуалізацією демонологічних образів. Дані прояви свідчать про звернення до традиції та зображення української ідентичності в різноманітних образотворчих формах під час соціально-політичних нестабільностей у країні. За допомогою цих неоміфологічних образів транслують суспільні зміни в країні.

5. Показано жінку-воїтельку як репрезентацію зламу патріархальної парадигми в українському суспільстві та виявлено актуалізацію архетипу Діви-воїтельки у зв'язку з початком російсько-української війни. Даний образ відсилає до архетипу «Діви-воїтельки», за допомогою якого у візуальній культурі протрансльовано силу, відвагу та рівність жінки в українському суспільстві. Також встановлено зв'язок образу з міфом про матріархат в

українській архаїчній культурі та в історичній ретроспективі, що представлено в образі жінки-козачки у період Гетьманщини та актуалізовано в сучасних образотворчих практиках в образі жінки-воїтельки.

6. Узагальнено трансформаційні процеси в художньо-мистецьких репрезентаціях міфологічного образу жінки у візуальній культурі незалежної України які зумовлені соціокультурним контекстом і такі, що забезпечують сенсоутворення в просторі культури. Візуальна культура як частина української культури в цілому стала полем для репрезентації соціально-політичної ситуації років Незалежності, тоді як новітні медіа постали інструментом охоплення аудиторії та формування горизонтальних зв'язків, опосередкованих образністю. Зазначено, що підґрунтям сучасної української культури є пласт традиційної культури, що вміщує міфологічні жіночі образи. Простежена динаміка та варіативність цих образів виявила синхронізовані процеси націотворення та символізації цих образів як духовних символів у 1990-і рр. Чинниками подальшої трансформації фемінної образності у візуальній культурі від традиційної жінки-матері до емансипованого жіноцтва постали український жіночий рух, події двох революцій 2004 р. і 2014 р. та Війна за Незалежність України. Демонологічна образність унаочнила потенціал української нації у вимірах самобутності, ідентичності, сили та спротиву. Тож, жіноча образність протягом років незалежності показувала нерозривний зв'язок із традиційною культурою та відображала зміни в культурному контексті. Тому в дослідженні було показано, що художньо-мистецькі практики є не тільки відображенням соціокультурної динаміки, але й інструментом її трансформацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авершина А. Образ Березини в авторському плакаті як складова візуальної культури періоду повномасштабного вторгнення. *Культура України*. 2024. №. 86. С.21–27. DOI: 10.31516/2410-5325.086.03.
2. Авершина А. Модифікація образу жінки-воїтельки у візуальній культурі України в період російського вторгнення. *Культурологічний Альманах*. 2024. № 4(12). С. 293–297. DOI: 10.31392/cult.alm.2024.4.34.
3. Авершина А. Трансформація образу жінки-матері у візуальній культурі незалежної України. *Культура України*. 2023. №81. С. 7–13. DOI: 10.31516/2410-5325.081.01.
4. Авершина А. Образ жінки-матері в сучасній українській медіакulturі. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : зб. матеріалів міжнар. наук. конф., м. Харків, 17-18 листоп. 2022 р. Харків, 2022. С. 28–29.
5. Авершина А. Жіночі образи української міфології в українському образотворчому мистецтві як реакція на війну. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : зб. матеріалів III Всеукр. наук.-практ. конф. М-во культ. та інформ. політики України., м. Київ, 10 листоп. 2022 р. Київ, 2022. С. 270–271.
6. Авершина А. Трансформація образу жінки-жертви у візуальній культурі незалежної України. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали міжнар. наук. конф., м. Харків, 20-21 квіт. 2023 р. Харків, 2023. С. 25–26.
7. Авершина А. Візуальний образ України в мистецьких практиках 2000-х років. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф., м. Харків, 22–23 листоп. 2023 р. У 2 ч. Ч. 1. Харків, 2023. С. 46–47.
8. Авершина А. Актуалізація образу жінки-матері в сучасній українській візуальній культурі. *Культура та інформаційне суспільство*

XXI століття : матеріали міжнар. наук. конф. молодих вчених, м. Харків, 18-19 квіт. 2024 р. У 2 ч. Ч. 1. Харків, 2024. С. 11–12.

9. Авершина А. Варіативність образу Берегині в сучасній візуальній культурі України. *Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення* : зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2024. С. 7–9.

10. Авершина А. Демонізація образу жінки в образотворчому мистецтві України періоду російсько-української війни. *Культура і мистецтво сучасний науковий вимір* : зб. матеріалів VIII Всеукр. наук. конф. молод. вч., м. Київ, 07 листоп. 2024 р. Київ, 2024. С. 24–25.

11. Авершина А. Актуалізація образу жінки-воїтельки у візуальних практиках періоду повномасштабного вторгнення. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф., присвяч. 95-річчю ХДАК, м. Харків, 21–22 листоп. 2024 р. Харків, 2024. С. 22–23.

12. Авершина А. Оновлені міфологічні жіночі образи в образотворчих практиках періоду повномасштабного вторгнення на території України. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.* : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, м. Харків, 17–18 квіт. 2025 р. У 2 ч. Ч. 1. Харків, 2025. С. 23–24.

13. Авершина А. Соціокультурні чинники формування жіночої образності 2004–2014 рр. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф, м. Харків, 20–21 листоп. 2025 р. У 2 ч. Ч. 1. Харків, 2025. С. 69–71.

14. Агеєва В. П. Жіночий простір. *Магістеріум*. 2002. Вип. 8. С. 3–10. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/b55cebfe-5f18-4c3d-80c6-ad55d9e2467e> (дата звернення: 10.12.2025).

15. Американська художниця презентувала у Києві виставку про українську жінку. 02.04.2018. *Укрінформ* : вебсайт. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/2433692-amerikanska-hudoznica->

prezentovala-u-kievi-vistavku-pro-ukrainsku-zinku.html (дата звернення: 11.12.2025).

16. Байдак М. Жінка в умовах війни у світлі повсякденних практик (на матеріалах Галичини 1914–1921 pp.) : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Львів, 2018. 308 с.

17. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с.

18. Барт Р. Від твору до тексту. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 1990. № 4. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n4texts/bart.htm> (дата звернення: 17.11.2025).

19. Барт Р. *Camera lucida*. Нотування фотографії. Харків : Moksop, 2022. 176 с.

20. Батаєва К. Соціальна візуалістика і медіа-візуальність : навч. посіб. Київ : Кондор, 2017. 344 с.

21. Батлер Дж. Фрейми війни. Чиї життя оплакують? Київ : Медуза, 2016. 280 с.

22. Біленька А. Еволюція сценічного слова в українському театрі та кінематографі: історико-культурний контекст (XX — перша чверть XXI ст.) : дис. ... д-ра філософії з культурології : 034.03. Харків, 2023. 241 с.

23. Бовуар де С. Друга Стать. Київ : Основи, 1994. 390 с.

24. Боглевська О. Сексуальне насильство під час війни: права постраждалих повинні бути захищені. *Національна спілка журналістів України* : вебсайт. URL: <https://nsju.org/publikaczi%D1%97/seksualne-nasyilstvo-pid-chas-vijny-prava-postrazhdalyh-povynni-but-y-zahyshheni/> (дата звернення: 12.12.2025).

25. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхун. Київ : Основи, 2004. 230 с.

26. Бойлен А. Візуальна культура. Київ : ArtHuss, 2021. 208 с.

27. Брюховецька О. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм. *Prostory* : вебсайт. URL:

<https://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i-feminizm> (дата звернення: 24.10.2025).

28. Буковинська Н. Напрями удосконалення організаційного та правового забезпечення гендерної політики в Україні. *Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Серія 18: Право*. 2021. Вип. 36. С. 16–21. DOI <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series18.2021.36.03>. URL: <https://chasopys.law.npu.kiev.ua/archive/36/36-2021.pdf> (дата звернення: 24.10.2025).

29. Вербовська М. Історії жінок із Небесної сотні. *Повага : кампанія проти сексизму* : вебсайт. URL: <https://povaha.org.ua/istoriji-zhinok-iz-nebesnoji-sotni/> (дата звернення: 20.10.2024).

30. Войтович В. Антологія українського міфу. У 3 т. Т. 1. Тернопіль : Навч. книга–Богдан, 2006. 912 с.

31. Войтович Н. М., Штангрет Г. З. Русалка в системі демонологічних уявлень українців. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. 2021. Т. 32, № 4. С. 237–242. DOI <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2021/4.34>. URL: https://www.hist.vernadskyjournals.in.ua/journals/2021/4_2021/36.pdf (дата звернення: 10.11.2025).

32. Влада Ралко. Львівський щоденник. *Chytomo* : вебсайт. URL: <https://chytomo.com/lvivskyjshchodennyk/> (дата звернення: 16.12.2024).

33. Гадамер Г. Герменевтика і поетика : вибрані твори : пер. з нім. Київ : Юніверс, 2001. 288 с.

34. Гайдук О. Вплив інформаційної культури на формування образу супергероя ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 2. С. 75–78. URL: <https://share.google/NwH4mOtaUHzFFFb53> (дата звернення: 10.11.2025).

35. Галайчук В., Ніколаєва А. Хто така українська відьма? *Локальна історія* : вебсайт. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/khto-taka-ukrayinska-vidma/> (дата звернення: 18.11.2025).

36. Гардашук Т. В. Дослідницьке поле та методологічні підходи біо- та екосеміотики. Семіотичний аналіз явищ культури : монографія / відп. ред. Т. В. Гардашук. Київ, 2021. С. 219–275.

37. Гендер і етнічність. Україна перед Європейським вибором / упоряд. М. Скорик. Київ : ПРООН, 2006. 49 с. URL:https://genderindetail.org.ua/netcat_files/71/79/032_ender_etn_chn_st_.Ukra_na_pered_vropeys_kim_viborom_2006_.pdf (дата звернення: 18.11.2025).

38. Гендерний аналіз українського суспільства / наук. ред. Т. Мельник. Київ, 1999. 298 с. URL: https://www.gender.org.ua/images/lib/gender_analysis_ukr.pdf (дата звернення: 18.11.2025).

39. Гендерний підхід: історія, культура, суспільство : зб. ст. / під ред. Л. Гентош, О. Кісь. Львів : ВНТЛ–Класика, 2003. 250 с.

40. Гендерні дослідження : прикладні аспекти : монографія / за наук. ред. В. П. Кравця. Тернопіль : Навч. книга–Богдан, 2013. 448 с. URL: <https://surli.cc/emozwf> (дата звернення: 09.06.2025).

41. Гендерні дослідження : проект «Донбаські студії» : зб. ст. / Фонд ІЗОЛЯЦІЯ, Платформа культурних ініціатив, Представництво Фонду ім. Генріха Бюлля. Київ, 2015. 228 с. URL: https://ua.boell.org/sites/default/files/gender_publication_all.pdf (дата звернення: 09.09.2025).

42. Головей В. Міф і міфологічні нарації в сучасній медіакulturі: семіотичний аспект. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. Серія: Філософські науки*. 2018. № 10. С. 23–28.

43. Головей В. Семіотика візуального мистецтва: теоретико-методологічний аспект. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 3. С. 213–220. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-29>.

44. Горський В. Міф у сучасній культурі та його модифікації на полі історико-філософського українознавства. *Дух і літера*. 1998. № 3/4. С. 92–112.

URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/d9cb13aa-777e-4579-ae79-624194b779e6/content> (дата звернення: 18.11.2025).

45. Гриценко Г. Російсько-українська війна з 2014 року і фемінізм. *Гендер в деталях* : вебсайт. URL: <https://surl.li/dqeqgy> (дата звернення: 18.11.2025).

46. Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної нації XIX–XX ст. Київ : Yakaboo, 2019. 653 с.

47. Гнатюк В. Останки передхристиянського релігійного світогляду. URL: http://catalog.library.tnpu.edu.ua/hnatjuk/Etnografia/hnatjuk_viruvannja.pdf (дата звернення: 12.12.2025).

48. Гундорова Т. Транзитна культура і постколоніальна травма. Київ : Віхола, 2024. 272 с.

49. Гадамер Г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики. Т. 1 / пер. з нім. О. Мокровольського. Київ : Юніверс, 2000. 458 с.

50. Даніл'ян В. О., Ковальова Г. П. Трансформація жіночої гендерної ідентичності в сучасному медіа-просторі. *Вісник Національної юридичної академії України ім. Ярослава Мудрого. Серія: Філософія, філософія права, політологія, соціологія*. 2011. № 11. С. 148–158.

51. Денисюк О., Бурлаченко М. Образ жінки-воїна у творчості українських мисткинь після 2014 року. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 88, т. 1. С. 106–112. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/88-1-15>.

52. Дерріда Ж. Позиції. Київ : Дух і літера, 1994. 160 с.

53. Джеймісон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму : пер. з англ. Київ : Курс, 2008. 504 с.

54. Довгоп'ята Д. Сексуальне насильство під час війни: що фіксують та розслідують в Офісі генерального прокурора. *Радіо Свобода* : вебсайт. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/novyny-pryazovya-seksualne-nasylstvo-pid-chas-viynu/33190694.html> (дата звернення: 18.11.2025).

55. Жінки в армії. Присутність військовослужбовиць у матеріалах медіа зменшилась майже вдвічі. *Інститут масової інформації* : вебсайт. URL:

<https://imi.org.ua/monitorings/na-ukrayinskyh-vijskovosluzhbovyts-prypadaye-lyshe-3-zgadok-v-media-doslidzhennya-imi-i61580> (дата звернення: 18.12.2025).

56. Жінки Центральної та Східної Європи у Другій світовій війні: гендерна специфіка досвіду в часи екстремального насильства : зб. наук. пр. / наук. ред.: Г. Грінченко, К. Кобченко, О. Кісь. Київ : Арт книга, 2015. 335 с.

57. Жіночий ветеранський рух. *Цех VETERANKA* : вебсайт. URL: <https://uwvm.org.ua/uk/напрямки-роботи/цех-veteranka/> (дата звернення: 08.10.2025).

58. Жіночі виміри минулого: уявлення, досвіди, репрезентації : монографія / під наук. ред. О. Кісь. Львів : Центр міської історії, 2023. 440 с.

59. Журженко Т. «Небезпечні зв'язки»: націоналізм і фемінізм в Україні. *Україна. Процеси націотворення* : збірка / упоряд. А. Каппелер. Київ, 2011. С. 137–153. URL: <https://surl.lu/qufxwx> (дата звернення: 08.11.2025).

60. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса : вибр. есеїстика. 4-те вид. Київ : Факт, 2009. 352 с.

61. Зайцева М. В., Небесник Ю. Ю., Мараєва У. М. Трансформація жіночого образу у мистецтві. *Current trends in art and culture* : Proc. Intern. Sci. Conf. (Apr. 3–4, 2024, Wloclawek, Republic of Poland). Riga, 2024. С. 22–27. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-427-6-5>. URL: <https://surl.lu/ejfrjq> (дата звернення: 18.12.2025).

62. Зборовська Н. Український культурний канон: феміністична інтерпретація. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 1998. № 13. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n13texts/zborovs.htm> (дата звернення: 19.11.2025).

63. Злобіна Т. Маскарад жіночності як успішна художня стратегія. *Критика*. 2011. № 1/2. С. 23–24.

64. Зубавіна І. Ціннісно-сміслові домінанти часу в концепт-образі Матері (на матеріалі кінематографа України). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2022. № 31. С. 51–60. DOI <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267518>.

65. Зубавіна І. Актуалізація архетипу діви-воїтельки в кінематографі України початку XXI століття. *Сучасне мистецтво* : зб. наук. пр. 2022. № 18. С. 19–26. DOI <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269658>.

66. Зражевська Н. Нові медіа і нові форми комунікації в медіакультурі. *Актуальні питання масової комунікації*. 2013. № 14. С. 70–75. URL: <https://er.ucu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c2ea92f4-84ec-4165-863d-bfe953e24abf/content> (дата звернення: 23.11.2025).

67. Ігнатенко І. Тіло, секс, шлюб. Історія інтимних стосунків в українських традиціях. Київ : Віхола, 2023. 256 с.

68. Ігнатенко І. Жіноче тіло в традиційній культурі українців. Харків : КСД, 2016. 223 с.

69. Ігнатенко І. Краса по-українськи: канони краси в українській традиційній культурі, або Що означало бути красивою/им понад 200 років тому. *Вісник Львівського університету. Серія історична*. 2017. Спец. вип. С. 858–880.

70. Індекс гендерної нерівності. *Конституційний Суд України* : вебсайт. URL: <https://ccu.gov.ua/storinka/indeks-gendernoyi-nerivnosti> (дата звернення: 18.11.2025).

71. Інформаційні матеріали до 10-ої річниці від початку російсько-української війни. *Український інститут національної пам'яті* : вебсайт. URL: <https://salolii/72494De> (дата звернення: 18.11.2025).

72. Інформаційні матеріали до 10-ої річниці російсько-української війни: вебсайт. URL: <https://surl.li/uxnbun> (дата звернення: 18.11.2025).

73. Кадакова К. «Буде тобі, враже, так, як відьма скаже»: Укрпошта представила новий набір марок, присвячений українським жінкам. *DIVOCHE MEDIA* : вебсайт. URL: <https://surl.li/iihhjv> (дата звернення: 18.11.2025).

74. Кілар А. Зміна уявлень про роль жінки в російсько-українській війні 2014–2022 рр. *Народознавчі зошити*. 2022. № 5. С. 1013–1040. DOI <https://doi.org/10.15407/nz2022.05.1013>.

75. Кімел М. Гендероване суспільство. Київ : Сфера, 2003. 456 с.

76. Кісь О. Кого оберігає берегиня, або Матріархат як чоловічий винахід. *Я : інформаційно-освітнє видання*. 2006. № 4. С. 11–16.

77. Кісь О. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2003. № 27. URL: <https://www.ji.lviv.ua/n27texts/kis.htm> (дата звернення: 11.12.2025).

78. Кісь О. Жінка в традиційній українській культурі другої половини XIX — початку XX ст. : монографія. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2012. 233 с.

79. Кметь В. Архетип відьми в українській літературі XIX–XXст. : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Львів, 2017. 201 с.

80. Ковтун Н. М. Архетип та повторюваність у системі філософських поглядів М. Еліаде. Дні науки філософського факультету – 2007 : тези Міжнар. наук. конф., 18–19 квіт. 2007 р. / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2007. С. 143–145. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/6257/.pdf> (дата звернення: 11.12.2025).

81. Ковтун Н. Структурно-функціональний аналіз архетипу культурного героя : монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2019. 182 с.

82. Колекція Конотопська Відьма. *ЗОЛОТА країна* : вебсайт. URL: <https://zolutakraina.ua/ua/kolektsiya-konotopska-vidma/> (дата звернення: 12.12.2025).

83. Костюк І. Міф як соціокультурний феномен: функціональне навантаження. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2010. Вип. 21. С. 367–378. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/21/35.pdf (дата звернення: 19.11.2025).

84. Костюк І. Культура XXI століття у полоні міфологій: причини та перспективи. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. Вип. 29. С. 37–46. DOI <http://doi.org/10.5281/zenodo.207220> URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2016_29_6 (дата звернення: 19.11.2025).

85. Кравченко О., Манич Н., Фєдотова Н. Демонічні образи в сучасній українській рекламі. *Образ*. 2022. № 3. С. 84–93. DOI [https://doi.org/10.21272/Obraz.2022.3\(40\)-84-93](https://doi.org/10.21272/Obraz.2022.3(40)-84-93). URL: <https://surl.li/ceykmu> (дата звернення: 19.11.2025).

86. Красніцька Г. М. Культура України на етапі становлення незалежності. *Гілея : наук. вісн. : зб. наук. пр.* Київ, 2019. Т. 146 (1). С. 67–69. URL: <https://surl.li/nftyws> (дата звернення: 09.06.2025).

87. Культурологія: Могилянська школа : монографія / під ред. М. О. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая. Київ : Видавець Олег Філюк, 2018. 297 с.

88. Купити фігуративне мистецтво. *Jose Art Gallery* : вебсайт. URL: <https://joseartgallery.com/uk/artworks/figurative> (дата звернення: 16.12.2025).

89. Кульчицький С. Від Революції розпаду до Революції Гідності-3. *День* : вебсайт. URL: <https://day.kyiv.ua/article/istoriya-i-ya/vid-revolyuitsiyi-rozpadu-do-revolyuitsiyi-hidnosti-3> (дата звернення: 16.12.2025).

90. Лавріненко Н. Гендерні відносини в українській родині. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*. 2010. № 1. С. 138–162.

91. Лавріненко Н. Динаміка гендерної нерівності в сучасній Україні. *Жінки в політиці : міжнародний досвід для України*. 2006. С. 110–143. URL: <https://surl.li/qklxnl> (дата звернення: 19.11. 2025).

92. Лагода О. Репрезентація як форма наративізації. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2013. № 4. С. 39–43. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=had_2013_4_10 (дата звернення: 20.11. 2025).

93. Леві-Строс К. Первісне мислення : пер. з фр. Київ : Укр. Центр духовної культури, 2000. 324 с. URL: <https://file.lib.in.ua/pdf/levi-strauss-claude-pervisne-myslennia.pdf> (дата звернення: 19.11.2025).

94. Леві-Строс К. Структурна антропологія : пер. з фр. Київ, 2000. 387 с.
95. Легеза О. Соціальна концепція міфу Б. Малиновського. *Вісник Львівського університету. Серія: Філософсько-політологічні студії*. 2020. Вип. 29. С. 84–89. DOI <https://doi.org/10.30970/PPS.2020.29.11>. URL: <https://surl.lt/iddwmv> (дата звернення: 18.12.2025).
96. Лещук О. Візуальний потенціал рекламного зображення: філософсько-культурологічний аналіз. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки*. Луцьк, 2016. № 10. С. 33–38. <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/14734> (дата звернення: 18.12.2025).
97. Ліщинська О. Вияви національно-культурної ідентичності в сучасній українській візуальній культурі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2014 № 14 (1). С. 89–97.
98. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття. Київ : ArtHuss, 2019. 544 с.
99. Ложкіна А. Мистецтво України. Київ : ArtHuss, 2024. 272 с.
100. Луценко О. Філософія та культура статі: гендерний аналіз : монографія. Суми : Вид-во ФОП Цьома С. П, 2019. 350 с.
101. Мавки, мольфари, чугайстри: український бестіарій. *Was media* : вебсайт. URL: <https://was.media/2020-10-22-bestiarij/> (дата звернення: 20.11.2025).
102. Маєрчик М. Ритуал і тіло. Структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу : монографія. Київ: Критика, 2011. 325 с.
103. Маєрчик М., Плахотнік О., Приходько О. Гендер для медій : підруч. із гендерної теорії. Київ : Критика, 2017. 224 с.
104. Майбутнє статусу українців за кордоном. *Центр економічної стратегії* : вебсайт. URL: <https://ces.org.ua/wp-content/uploads/2025/03/doslidzhennya-2.pdf> (дата звернення: 18.12.2025).

105. Марценюк Т. Гендерна соціологія Майдану: роль жінок у протестах. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/e959d5e1-bc5f-4937-974a-2e68592aa27c/content> (дата звернення: 10.11.2025).

106. Марценюк Т. Безстрашні. Історія українського фемінізму в інтерв'ю. Київ : Creative Women Publishing, 2025. 320 с.

107. Марценюк Т. Гендерні студії в Україні із часів незалежності : Чи боїться академічна спільнота фемінізму? URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c0084590-0939-4dc9-bb38-a6c2184a7fa1/content> (дата звернення: 18.12.2025).

108. Марценюк Т. Чому не варто боятися фемінізму: Київ : Комора, 2023. 325 с.

109. Марційчук Ю. Процеси візуалізації в культурі незалежної України : дис. ... канд. культурології : 26.00.04. Харків, 2016. 187 с.

110. Мартинюк О. Сади толерантності: війна на Донбасі очима українських художниць. *East/West: Journal of Ukrainian Studies*. 2022. № 1. С. 139–177. URL: <https://ewjus.com/index.php/ewjus/article/download/631/404> (дата звернення: 11.12.2025).

111. Маслова Ю. П. Моделі гендерної ідентичності жінки на сторінках друкованих ЗМІ. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка. Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський, 2009. Вип. 20. С. 400–403. URL: <https://surl.lt/gxqeip> (дата звернення: 19.11.2025).

112. Мацієвський Ю. «Помаранчева революція» крізь призму міждисциплінарних соціальних досліджень. *Політичний менеджмент*. 2005. № 6. С. 7–22. URL: <https://surl.lu/ramywf> (дата звернення: 19.11.2025).

113. Мельник Т. Постать жінки в сучасному візуальному мистецтві України. *Сучасне мистецтво* : зб. наук. пр. Київ, 2019. № 15. С. 145–148. DOI <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185932>. URL: <http://sm.mari.kyiv.ua/article/view/185932> (дата звернення: 20.12.2025).

114. Мельник Т. Творення суспільства гендерної рівності: міжнародний досвід. Закони зарубіжних країн з гендерної рівності. Київ : Стилос, 2010. 440 с.

115. Мельник Т. Тілесність як чинник художньої образності в культурі України. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. № 18. С. 96–100. DOI [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260431](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260431).

116. Мельник Т. Трансформація образів чоловічого та жіночого у візуальній культурі України періоду незалежності. Гендерний аспект: дис. ... д-ра філософії : 034 «Культурологія». Київ, 2023. 238 с. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inlinefiles/Dissertation_Melnyk.pdf (дата звернення: 19.11.2025).

117. Михайлова Т., Шандренко О. Демонстративна символізація національної ідентичності в дизайні олімпійського парадного костюма. *Культура і сучасність*. 2019. № 2. С. 140–145.

118. Мистецтво перемоги. *Український культурний фонд* : вебсайт. URL: <https://milart.ucf.in.ua/> (дата звернення: 20.11.2025).

119. Міжнародна конференція «Роль жінок у відновленні України»: ключові тези. *Heinrich Böll Stiftung* : вебсайт. URL: <https://ua.boell.org/uk/2023/12/07/mizhnarodna-konferentsiya-rol-zhinok-u-vidnovlenni-ukrayiny-klyuchovi-tezy> (дата звернення: 19.11.2025).

120. МІСТ : мистецтво, історія, сучасність, теорія. Вип. 10 : зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2014. 272 с. URL: <https://surl.li/qphoyb> (дата звернення: 19.11.2025).

121. Мусієнко Н. Мистецтво Майдану. Київ, 2015. 100 с. URL: https://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Moussienko_MAIDAN_ART.pdf (дата звернення: 19.11.2025).

122. Мусієнко О. Новітні аудіовізуальні репрезентації української ідентичності на відеохостингах в умовах російсько-української війни. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків, 2022. Вип. 78. С. 30–37. DOI <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.03>.

123. На згадки про жінок-військовослужбовиць в медіа припадає лише 5 % – дослідження ІМІ. *Інститут масової інформації* : вебсайт. URL: <https://surl.li/lqgsdf> (дата звернення: 19.11.2025).

124. Найден О. С. Українська народна іграшка. Київ : АртЕк, 1999. 260 с.

125. НАЇВНА. Художниці сучасного наїву. Київ : Артбук, 2021. 80 с.

126. Не тільки машиністи, а й машиністки: «Київський метрополітен» оголошує набір на курси. *Суспільне. Культура* : вебсайт URL: <https://suspilne.media/culture/772927-ne-tilki-masinisti-a-j-masinistki-kiivskij-metropoliten-ogolosue-nabir-na-kursi/> (дата звернення: 08.10.2025).

127. Нові медіа в сучасному суспільстві: культурологічний вимір : монографія / В. М. Судакова та ін. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2017. 352 с. URL: https://icr.org.ua/wp-content/uploads/2019/10/New-Media-in-Contemporary-Society_Cultural-Dimension.2017.pdf (дата звернення: 19.11.2025).

128. Новіков Ю. Ю. Історичний шлях становлення незалежності України: пострадянський період. Національно-визвольна боротьба та становлення і збереження державності України : зб. матеріалів XIV Всеукр. наук.-практ. конф., м. Харків, 19 листоп. 2020 р. Харків, 2020. С. 45–48.

129. Образ. *Словник : портал української мови та культури* : вебсайт. URL: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7> (дата звернення: 20.11.2025).

130. Образ, тіло, порядок. Антологія / за ред. К. Міщенко, С. Штретлінг. Київ : Медуза, 2014. 232 с.

131. Олійник В. Трансформація жіночого образу в українській ілюстрації від радянських часів до сьогодення. *Дизайн візуальних комунікацій. Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2023. Т. 6, № 2. С. 266–278. DOI <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.2.2023.292150>. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ditpd_2023_6_2_5 (дата звернення: 19.11.2025).

132. Оніщенко Н., Львова О. Гендерна рівність: крок до розвитку чи моральна криза сучасного суспільства? *Держава і право. Юридичні і політичні науки* : зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 62. С. 3–11. URL: <https://surl.li/txrzdz> (дата звернення: 10.11.2025).

133. Откович К. Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму : монографія. Київ : КАРБОН, 2010. 209 с.

134. Павличко С. Д. Фемінізм. Київ : Основи, 2002. 327 с.

135. Павлова О. Візуальна культура як поле ліквідності модерну. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 2 (5). С. 15–19.

136. Павлова О. Візуальна культура та повсякденність доби постмодерну. *Культура і сучасність*. 2015. № 2. С. 30–35.

137. Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище / авт.-упоряд. Т. Кочубінська. Київ : Publish Pro, 2018. 207 с. URL: https://uartlib.org/downloads/Parkomuna_uartlib.org.pdf?direct=1 (дата звернення: 19.11.2025).

138. Поліщук А. В. Неоміфологізм у живописній творчості випускників НАОМА у 1980–1990-х роках : дис. ... д-ра філософії : 023. Київ, 2021. 279 с. URL: <http://195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmlui/handle/123456789/510?locale-attribute=en> (дата звернення: 19.11.2025).

139. Помада, дзеркальце і ключі від трактора: як українки освоюють «стереотипно» чоловічі професії під час війни. *Ursa media* : вебсайт. URL: <https://ursamedia.com.ua/history/pomada-dzercalcze-i-klyuchi-vid-traktora-yak-ukrayinky-osvoyuyut-stereotypno-cholovichy-profesiyyi-pid-chas-vijny/> (дата звернення: 20.11.2025).

140. Помаранчева Революція. *Національний меморіальний комплекс Героїв Небесної Сотні – Музей Революції Гідності* : вебсайт. URL: <https://www.maidanmuseum.org/uk/storinka/pomarancheva-revolyuciya> (дата звернення: 20.11.2025).

141. Право на істину : розмови про мистецтво і фемінізм : зб. інтерв'ю / за ред. О. Брюховецької, Л. Кульчинської. Київ : АВАНТПОСТ-ПРИМ, 2019. 143 с. URL: https://euroalter.com/wp-content/uploads/2020/02/The-Right-to-Truth_WEB-1.pdf (дата звернення: 20.12.2025).

142. Про військовий обов'язок і військову службу : Закон України від 25 берез. 1992 р. № 2232 (зі змінами і доповн.). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2232-12#Text> (дата звернення: 20.12.2025).

143. Про внесення змін до деяких законів України щодо забезпечення рівних прав і можливостей жінок і чоловіків під час проходження військової служби у Збройних Силах України та інших військових формуваннях : Закон України від 6 верес. 2018 р. № 2523. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2523-19#Text> (дата звернення: 20.12.2025).

144. Про забезпечення рівних прав та можливостей жінок і чоловіків в Україні : Закон України від 8 верес. 2005 р. № 2866 (зі змінами і доповн.). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2866-15#Text> (дата звернення: 20.12.2025).

145. Про організацію трудових відносин в умовах воєнного стану (із змінами) : Закон України від 15 берез. 2022 № 2136 (зі змінами і доповн.). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2136-20/conv#n3> (дата звернення: 20.12.2025).

146. Прокопенко І. Заборона російських книжок сприяє розвитку українських коміксів. *Gazeta. Ua* : вебсайт. URL: https://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/_zaborona-rosijskih-knizhok-spriyaye-rozvitku-ukrayinskih-komiksiv/904483 (дата звернення: 03.11.2025).

147. Процик І. Архетип і символ: проблеми визначення та взаємодії. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство*. 2011. № 24. С. 368–377.

148. Процик І. Поняття архетипу в науковій літературі: генетико-теоретичний аспект. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. Запоріжжя, 2009. № 2. С. 56–67.

149. Пуларія Т. Архетип, міф, символ: до співвідношення понять. *Аркадія*. 2015. № 1. С. 19–25.

150. Ралко В. Роботи на папері. Київ : Артбук, 2007. 112 с.

151. Ралко В. Київський щоденник. Канів : Галерея «Червонечорне», 2016. 396 с. URL: https://vladaralko.com/books/VR_Kyiv_Diary.pdf (дата звернення: 20.12.2025).

152. Р.Е.П. Революційний експериментальний простір. Берлін : The Green Box Kunst Editionen, 2015. 265 с.

153. Репрезентація. *Велика Українська енциклопедія* : вебсайт. URL: <https://surl.lu/vgbmjm> (дата звернення: 10.04.2025).

154. Репрезентація. *Словник : портал української мови та культури* : вебсайт. URL: <https://surl.li/eetlbo> (дата звернення: 10.04.2025).

155. Родик Г. Національна ідентичність як конфліктогенний чинник сучасного суспільства. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія: *Культурологія* : зб. наук. пр. Острог, 2011. Вип. 7. С. 342–344.

156. Роль жінок в українському суспільстві. *Rating group* : вебсайт. URL: <https://www.ratinggroup.ua/news/rol-zhenschin-v-ukrainskom-obschestve> (дата звернення: 03.11.2025).

157. Саракун Л. Криза національної ідентичності: причини та прояви. *Гуманітарний часопис* : зб. наук. пр. Харків, 2012. № 4. С. 70–74.

158. Семіотичний аналіз явищ культури : монографія / ред. Т. В. Гардашук. Київ : Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України, 2021. 396 с. URL: http://web.kpi.kharkov.ua/philosophy/wp-content/uploads/sites/124/2021/11/Semiot_analys.pdf (дата звернення: 05.12.2025).

159. Сидоренко В. Візуальне мистецтво. Від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століття. Київ : ВХ[студіо], 2008. 188 с.

160. Скібіцька Ю. Жінки на війні. Проблеми бійчинь ЗСУ після повномасштабного вторгнення. *Гендер в деталях* : вебсайт. URL: <https://surl.li/jwrebq> (дата звернення: 05.12.2025).

161. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ ст. Ч. 1. Київ, 1997. 224 с.

162. Сморжевська О. Міфологія війни: мистецькі образи та смисли. *Українознавчий альманах*. 2022. Вип. 30. С. 108–114. DOI <https://doi.org/10.17721/2520-2626/2022.30.15>. URL:

<https://ukralmanac.univ.kiev.ua/index.php/ua/article/view/462/448> (дата звернення: 05.12.2025).

163. Соломатова В. В. Парадигма візуального в сучасній культурі : монографія. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2020. 236 с.

164. Соломатова В. Специфіка візуальних форм ідентичності в соціальному віртуальному середовищі. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків, 2019. Вип. 64. С. 47–55.

165. Солярська-Комарчук І. Неоміфологічна свідомість та її прояв у мистецтві неоекспресіонізму. *Актуальні питання гуманітарних наук* : зб. наук. пр. Дрогобич, 2024. Вип. 73, т. 3. С. 132–137. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-20>.

166. Стоян С. П. Процес «реміфологізації» в сучасній культурі. *Культура і сучасність*. 2004. № 1. С. 39–43. URL: <https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/20053> (дата звернення: 20.11.2025).

167. Стрельник О. О. Материнство як соціальна практика: структурно-діяльнісна концепція : дис. ... д-ра соціологічних наук : 22.00.04. Київ, 2017. 459 с.

168. Стяжкіна О. Жінки в історії української культури другої половини ХХ століття : монографія. Донецьк : Схід. вид. дім, 2002. 270 с.

169. Стяжкіна О. «Радянська жінка» і «лірична героїня»: створення стереотипів в українській літературі 50-х – 90-х років. *Наукові праці НАУКМА. Історичні науки*. 2001. Т. 10. С. 142–146.

170. Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики : колект. монографія / за заг. ред. Ю. С. Сабадаш. Київ : Ліра-К, 2021. 432 с.

171. Тапол А. І. Криза візуальних практик модерну. *Українські культурологічні студії*. 2019. № 2 (5). С. 41–47. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/915645> (дата звернення: 20.11.2025).

172. Тараненко О. Поєднання тенденцій демасифікації та реміфологізації в пропагандистському впливі медіа-дискурсу на аудиторію. *Діалог: медіа студії*. 2016. № 22. С. 4–17. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/104178> (дата звернення: 22.12.2025).

173. Титар О. Логіка міфу в просторі сучасної культури. *Вісник Харківського національного університету*. 2008. № 13. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/46590906.pdf> (дата звернення: 22.12.2025).

174. Титар О. В. Українські національно-культурні ідентичності Слобожанщини у контексті глобалізації: філософсько-антропологічний вимір : дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.04. Харків, 2016. 493 с. URL: <https://ekhnuir.karazin.ua/items/1dd5ae20-de54-493b-9494-001a5aa6aedb> (дата звернення: 22.12.2025).

175. Тормахова А. Візуальні практики та мистецтво в інтернет-просторі. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2019. № 15. С. 95–98. DOI 10.31500/1992-5514.15(1).2019.169012.

176. Триколенко С. Т., Єлісеєв І. А. Війна очима українських митців — знакові образи і новітня символіка. *Сталий розвиток авіаційної інфраструктури України* : колект. монографія / за ред. В. В. Карпова. Львів ; Торунь, 2023. Т. 1. С. 285–300. URL: <http://catalog.lihapres.eu/index.php/lihapres/catalog/download/216/4951/11087-1?inline=1> (дата звернення: 22.12.2025).

177. У Збройних силах України служать 45 тисяч 587 жінок. *Укрінформ* : вебсайт. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/3837160-u-zbrojnih-silah-ukraini-sluzat-ponad-45000-zinok.html> (дата звернення: 07.10.2025).

178. Україна. Процеси націотворення : збірка / упоряд. А. Каппелер. Київ : К.І.С., 2011. 415 с.

179. Українське тіло : каталог виставки. Київ, 2012. 95 с.

180. Український бренд GUNIA Project представив нову літню колекцію «Русалка». *ELLE* : вебсайт. URL:

<https://elle.ua/moda/novosty/ukrainskiy-brend-gunia-project-predstaviv-novu-litnyu-kolekciyu-rusalka/> (дата звернення: 03.11.2025).

181. Українські біженці після трьох років за кордоном: скільки їх та хто повернеться? Четверта хвиля дослідження : аналіт. записка / Центр екон. стратегії ; підгот.: Михайлишина Д. та ін. ; кер. проєкту Г. Вишлінський. Київ : Центр екон. стратегії, 2025. 102 с. URL: <https://ces.org.ua/wp-content/uploads/2025/03/doslidzhennya-2.pdf> (дата звернення: 03.11.2025).

182. Фуко М. Наглядати й карати. Народження в'язниці. Київ : Комбук, 2023. 452 с.

183. Хома Т. Чи був фемінізм в Україні? *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2000. № 17. URL: <https://surl.li/ljfhfn> (дата звернення: 22.11.2025)

184. Храбан Т., Самойленко К. Висвітлення образів військовослужбовиць в українських медіа в період російсько-української війни. *Український соціум*. 2023. № 2 (85). С. 145–167. DOI <https://doi.org/>. URL: https://ukr-socium.org.ua/wp-content/uploads/2023/07/145_167_No-2-85_2023_ukr.pdf (дата звернення: 20.11.2025).

185. Хромейчук О. Гендер і націоналізм на Майдані. *Historian* : вебсайт. URL: <https://surl.lu/dovcuh> (дата звернення: 22.12.2025).

186. Художник малює українських спокусливих захисниць. *Українська правда* : вебсайт. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2015/06/19/195861/> (дата звернення: 20.11.2025).

187. Це Конотоп! Тут кожна друга баба — відьма!, – жінка прогнала російських окупантів. *Пряма мова Львова NTA* : вебсайт. URL: <https://www.nta.ua/public/konotopski-zhinky-oryginalno-prognaly-rosijskyh-okupantiv> (дата звернення: 22.12.2025).

188. Чернявська Т. Мистецьке осмислення на прикладі проєкту 2025 року «Жінка. Мати. Берегиня». *Актуальні питання гуманітарних наук* : зб. наук. пр. Дрогобич, 2025. № 87, т. 3. С. 173–179. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-3-25>.

189. Чому в українському мистецтві є великі художниці / упоряд. К. Яковленко. Київ : Publish Pro, 2019. 224 с. URL: https://uartlib.org/downloads/WomenArtists_uartlib.org.pdf?direct=1 (дата звернення: 22.12.2025).

190. Чміль Г., Корабльова Н. Візуалізація реального в сучасному культурному просторі : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМУ, 2016. 256 с.

191. Чміль Г. Людина — екран: візуальна антропологія (пост)сучасності : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМУ, 2020. 256 с.

192. Шейко В. Методологічні засади культурології: історіографічний аспект. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків, 2022. Вип. 75. С. 7–15. DOI:10.31516/2410-5325.075.01.

193. Шейко В., Кушнарєнко Н. Методологічна рефлексія культурологічних і мистецтвознавчих досліджень. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16, ч. 1. С. 44–48. DOI <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205237>. URL: <http://hudkult.mari.kyiv.ua/article/view/205237> (дата звернення: 22.12.2025).

194. Шейко В., Кушнарєнко Н. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : навч. посіб. 7-ме вид., стер. Київ : Знання, 2011. 310 с.

195. Шульга О. Типи жіночих образів в українській романістиці про козацтво: канони, модифікація, еволюція : дис. ... канд. філол. наук. : 10.01.01. Запоріжжя, 2021. 185 с.

196. Щокань Г. «Україна — не гоголівська ідилія. Можемо взяти серп і дати ворогу відсіч» : художник про постмайданівську творчість. *Gazeta.ua* : вебсайт. URL: https://gazeta.ua/articles/culture/_ukrayina-ne-gogolivska-idiliya-mozhemo-vzyati-serp-i-dati-vorogu-vidsich-hudozhnik-pro-postmajdanivsku-tvorchist/1068912 (дата звернення: 03.11.2025).

197. Юнг К. Архетип і символ. Київ : Центр навч. літ., 2024. 339 с.

198. Яковленко К. «Рот Медузи» : перші спроби феміністичних виставок. *Korydor* : вебсайт. URL: <https://surl.li/augzan> (дата звернення: 22.12.2025).

199. Як мем «Свята Джавеліна» зібрав мільйон доларів для України – WP. *TEXTY.ORG.UA* : вебсайт. URL: <https://texty.org.ua/fragments/107773/yak-mem-svyata-dzhavelina-zibrav-miljon-dolariv-dlya-ukrayiny-wp/> (дата звернення: 03.11.2025).

200. 1000 днів повномасштабної війни: українські жінки керують гуманітарною допомогою та відновлювальними роботами на тлі зростаючих загроз безпеці. *ООНЖінки* : вебсайт. URL: <https://surl.lu/nalvdk> (дата звернення: 03.11.2025).

201. 763 жінки опановують «чоловічі» професії, завдяки Служби зайнятості. *Державна служба зайнятості* : вебсайт. URL: <https://dcz.gov.ua/news/singlenews/1075> (дата звернення: 08.10.2025).

202. Ankersmit F. History and Tropology : The Rise and Fall of Metaphor. Berkeley : University of California Press, 1994. URL: <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=kt9k4016d3&brand=ucpress> (дата звернення: 09.06.2025).

203. ArmWomenNow : платформа підтримки жінок у Збройних силах України : website. URL: <https://armwomennow.com/en/#about> (дата звернення: 03.11.2025).

204. Bal M. Visual essentialism and the object of visual culture. *Journal of Visual Culture*. 2003. Vol. 2, Iss. 1. P. 5–32.

205. Barthes R. Rhetoric of the Image. *Image Music Text* / Roland Barthes London : Fontana Press, 1977. P. 32–51. URL: https://monoskop.org/images/0/0a/Barthes_Roland_Image-Music-Text.pdf (дата звернення: 09.06.2025).

206. Barthes R. Mytologie. New York : The Noonday Press, 2004. 164 p.

207. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media. Cambridge : Harvard University Press, 2008. 448 p.

208. Bryant J. Fundamentals of media effects. Boston, Mass. : McGraw-Hill, 2002. 398 p.

209. Butler J. «Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity». New York ; London : Routledge, 1999. 256 p. URL: <https://surl.lu/csebtb> (дата звернення: 24.12.2025).

210. Campbell N., Schroeder J. Visual Culture. *Encyclopedia of Consumer Culture* / ed. D. Southerton. London : SAGE Publications, Inc, 2011. P. 1506–1510.

211. Carreiras H. Gender and the Military A Comparative Study of the Participation of Women in the Armed Forces of Western Democracies. Florence, 2004. 390 p.

212. Cassier E. The Philosophy of Symbolic Forms. London : Yale University Press, 1957. 521 p. URL: https://uberty.org/wp-content/uploads/2015/12/Ernst_Cassirer_The_Philosophy_of_Symbolic_Forms3c.pdf (дата звернення: 24.12.2025).

213. Curzon L. Introduction: Visual Culture and National Identity. *Invisible Culture* : website. URL: <https://doi.org/10.47761/494a02f6.21ede05d> (дата звернення 24.12.2025).

214. Federici S. Witches, Witch-Hunting, and Women. Oakland, CA : PM Press, 2018. 121 p. URL: https://dialecticalartist.wordpress.com/wp-content/uploads/2021/03/witch-hunting-past-and-present-and-the-fear-of-the-power-of-women-100-notes-100-thoughts-by-silvia-federici-z-lib.org_.pdf (дата звернення: 24.12.2025).

215. Foster H. Vision and Visuality. Seattle : Bay Press, 1988. 145 p. URL: https://monoskop.org/images/3/39/Foster_Hal_ed_Vision_and_Visuality.pdf (дата звернення: 24.12.2025).

216. Gender Role Scenarios of Women's Participation in Euromaidan Protests in Ukraine. URL: <https://surl.li/sdojuz> (дата звернення: 24.12.2025).

217. Hall S. Representation: Cultural representations and signifying practices. London : SAGE Publications, 1997. 78 p. https://fotografiaeteoria.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/05/the_work_of_representation__stuart_hall.pdf (дата звернення: 24.12.2025).

218. Kratochvil P., O'Sullivan M. A war like no other: Russia's invasion of Ukraine as a war on gender order. *European Security*. 2023. Vol. 32, № 3. P. 347–366. DOI <https://doi.org/10.1080/09662839.2023.2236951> URL: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/09662839.2023.2236951?needAccess=true> (дата звернення: 24.12.2025).

219. Kis O. Beauty Will Save The World! : Feminine Strategies in Ukrainian Politics and the Case of Yulia Tymoshenko. *Spaces of Identity*. 2007. Vol. 7, № 2. P. 31–75. URL: <https://nz.lviv.ua/public/004.pdf> (дата звернення: 09.06.2025).

220. Levi-Strauss C. *Mythologiques. The Raw and the Cooked*. Chicago : University of Chicago Press, 1983. 402 p.

221. Levi-Strauss C. The Structural Study of Myth. *Journal of American Folklore*. 1955. Vol. 68, № 270. P. 428–444. URL: https://www.people.iup.edu/sherwood/Archived-Courses/ENGL752SuII-05/Docs/Structural_Study_of_Myth.pdf (дата звернення: 24.12.2025).

222. Luhmann N. *The reality of the Mass Media*. California, 2000. 159 p. URL: https://monoskop.org/images/6/6c/Luhmann_Niklas_The_Reality_of_the_Mass_Media.pdf (дата звернення: 24.12.2025).

223. McLuhan M. *Understanding Media : The Extensions of Man*. London ; New York : Routledge, 1994. 396 p. URL: <https://designopendata.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf> (дата звернення: 24.12.2025).

224. Magic of the Ukrainian Carpathians in Maria Khymynets's Art. *Pigiama* : website. URL: <https://pigiama.com/> (дата звернення: 24.12.2025).

225. Malinowski B. Myth in Primitive Psychology. *Magic, science and religion and other essays* / Bronislaw Malinowski. Glencoe, Illinois : The Free Press, 1948. P. 72–124.

226. Martsenyuk T. Gender Issues in Ukraine: Were the EuroMaidan Protests Patriarchal or Egalitarian? URL: https://www.academia.edu/75895998/Gender_Issues_in_Ukraine_Were_the_EuroMaidan_Protests_Patriarchal_or_Egalitarian?email_work_card=title (дата звернення: 24.12.2025).

227. Martsenyuk T., Troian I. Gender Role Scenarios of Women's Participation in Euromaidan Protests in Ukraine. *Crisis and Change in Post-Cold War Global Politic*: 2018. P. 129–153. DOI:10.1007/978-3-319-78589-9_6. URL: https://www.researchgate.net/publication/324894077_Gender_Role_Scenarios_of_Women's_Participation_in_Euromaidan_Protests_in_Ukraine (дата звернення: 24.12.2025).

228. Mendes K., Carter C. Feminist and Gender Media Studies: A Critical Overview. *Sociology Compass*. 2008. <https://compass.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1751-9020.2008.00158.x> (дата звернення: 24.12.2025).

229. Eliade M. Cosmos and history : The Myth of the Eternal Return. New York : Harper and Brothers, 1959. 176 p. https://monoskop.org/images/f/f7/Eliade_Mircea_Cosmos_and_History_The_Myth_of_the_Eternal_Return_1959.pdf (дата звернення: 24.12.2025).

230. Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture. 3rd ed. London : Routledge, 1999. 274 p. URL: http://imagesociale.fr/wp-content/uploads/Mirzoeff_IntroductiontoVisualCulture.pdf (дата звернення: 24.12.2025).

231. Mirzoeff N. What is visual culture. URL: <https://cl4englishlistening.files.wordpress.com/2014/04/doc-21-mirzoeff-what-is-visual-culture.pdf> (дата звернення: 24.12.2025).

232. Mitchell W. J. T. World pictures: globalization and visual culture. *Neohelicon*, Dec. 2007. Vol. 34, Iss. 2. P. 49–59. URL: <https://pages.ucsd.edu/~bgoldfarb/cogn150s12/reading/wtj-mitchell-world-pictures.pdf> (дата звернення: 24.12.2025).

233. Mitchell W. J. T. Image Theory. New York : Taylor & Francis, 2017. 311 p.

234. Nochlin L. Why Are There No Great Women Artists? Women in Sexist Society. *Studies in Power and Powerlessness* / eds.: V. Gornick, B. Moran. New York, 1971. URL: https://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf (дата звернення: 24.12.2025).

235. Onyshchenko A., Smith N., Masliaieva A., Kostiuchenko T., Sinelnychenko K., Howard C. On Gender Norms and Stereotypes in the Countries of the Eastern Partnership: Baseline Study. Київ : UN Women & UNFPA, 2022. 206 с. URL: https://ukraine.unwomen.org/sites/default/files/202203/BASELINE%20STUDY-5_0.pdf (дата звернення: 24.12.2025).

236. Pollock G. Vision and Difference Feminism, femininity and the histories of art. London, 2003. 368 p.

237. Raj E. Text/Texts: Interrogating Julia Kristeva's Concept of Intertextuality. *Ars Artium*. 2015. Vol. 3. P. 77–80. URL: https://www.academia.edu/11551580/Text_Texts_Interrogating_Julia_Kristevas_Concept_of_Intertextuality (дата звернення: 24.12.2025).

238. Rose G. Visual Methodologies : An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. London : Sage Publications, 2017. 240 p. URL: <https://teddykw2.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/07/visual-methodologies.pdf> (дата звернення: 24.12.2025).

239. Rubchak M. Evolution of a Feminist Consciousness in Ukraine and Russia. *The European Journal of Women's Studies*. 2001. Vol. 8, Iss. 2. P. 149–160. URL: <https://library.fes.de/libalt/journals/swetsfulltext/12573901.pdf> (дата звернення: 24.12.2025).

240. Rubchak M. A Fiery EuroMaidan Ignites a Feminist Voice. *Perspectives on Europe*. 2014. Vol. 44, Iss. 2. P. 82–87. URL: https://www.academia.edu/10345528/A_Fiery_EuroMaidan_Ignites_a_Feminist_Voice?email_work_card=title (дата звернення: 24.12.2025).

241. Rubchak M. Mapping Difference. The many faces of women in contemporary Ukraine. New York : Berghahn books, 2011. 240 p.

242. Scott J. Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review*. 1986. Vol. 91, No. 5. P. 1053–1075. URL: <https://genderstudiesgroupdu.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/07/scott-gender.pdf> (дата звернення: 24.12.2025).

243. Smith M. Visual culture studies. Los Angeles ; London, 2008. 264 p. URL: <https://instituteformodern.co.uk/wp-content/uploads/2010/05/a-9781412923699-Smith-final-LR.pdf> (дата звернення: 24.12.2025).

244. Sturken M., Cartwright L. Practices of Looking : An Introduction to Visual Culture. New York : Oxford University Press, 2009. 344 p. URL: <https://surl.lt/eifbls> (дата звернення: 24.12.2025).

245. Sztompka P. Sociologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005. 150 s. URL: <http://ewa.home.amu.edu.pl/Sztompka,%20Socjologia%20wizualna.pdf> (дата звернення: 24.12.2025).

246. Textus : embroidery, textile, feminism : catalog. Kiyv : Visual Culture Research Center, 2017. 125 с.

247. The Female Archetypes. *Reddit* : website. URL: https://www.reddit.com/r/JungianTypology/comments/ahnx72/the_female_archetypes/?rdt=63350 (дата звернення: 24.12.2025).

248. Tylor E. Primitive Culture. London, 1871. 465 p. URL: https://darwinonline.org.uk/converted/pdf/1871_Tylor_PrimitiveCulture_CUL-DAR.LIB.635.pdf (дата звернення: 12.10.2025).

249. Why There Are Great Women Artists in Ukrainian Art. Kyiv : Publish Pro, 2019. 224 p. URL: https://pinchukartcentre.org/files/2020/womenartists_en.pdf (дата звернення: 12.11.2025).

250. Wolff T. Structural forms of the feminine psyche. Zurich, 1956. URL: https://ufdcimages.uflib.ufl.edu/AA/00/00/15/82/00001/AA00001582_00001.pdf (дата звернення: 24.12.2025).

251. Zhurzhenko T. Free market ideology and new women's identities in post-socialist Ukraine. *European Journal of Women's Studies*. 2001. Vol. 8, Iss. 1. P. 29–49. URL: <https://library.fes.de/libalt/journals/swetsfulltext/10055366.pdf> (дата звернення: 24.12.2025).

252. Zhurzhenko T. Ukrainian Feminism(s): Between Nationalist Myth and Anti-Nationalist Critique. *IWM Working Paper*. 2001. № 4. P. 2–12. URL: https://www.academia.edu/3312252/ukrainian_feminism_s_between_nationalist_myth_and_anti_nationalist_critique (дата звернення: 24.12.2025).

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні результати дослідження

1. Авершина А. Образ Берегині в авторському плакаті як складова візуальної культури періоду повномасштабного вторгнення // Культура України. 2024. Вип. 86. С.21–27. DOI: 10.31516/2410-5325.086.03.
2. Авершина А. Модифікація образу жінки-воїтельки у візуальній культурі України в період російського вторгнення // Культурологічний Альманах. 2024. № 4(12). С. 293–297. DOI: 10.31392/cult.alm.2024.4.34.
3. Авершина А. Трансформація образу жінки-матері у візуальній культурі незалежної України // Культура України. 2023. №81. С. 7–13. DOI: 10.31516/2410-5325.081.01.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

4. Авершина А. Образ жінки-матері в сучасній українській медіакulturі // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. 17-18 листоп. 2022 р. Харків : ХДАК, 2022. С. 28–29.
5. Авершина А. Жіночі образи української міфології в українському образотворчому мистецтві як реакція на війну // Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство : зб. матеріалів ІІІ Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. та інформ. політики України, 10 листоп. 2022 р. Київ : НАКККиМ, 2022. С. 270–271.
6. Авершина А. Трансформація образу жінки-жертви у візуальній культурі незалежної України // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. наук. конф. 20-21 квіт. 2023 р. Харків : ХДАК, 2023. С. 25–26.
7. Авершина А. Візуальний образ України в мистецьких практиках 2000-х років // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії

розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 22–23 листоп. 2023 р. У 2 ч. Ч. 1 / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2023. С. 46–47.

8. Авершина А. Актуалізація образу жінки-матері в сучасній українській візуальній культурі // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук. конф. молодих вчених, 18-19 квіт. 2024 р. У 2 ч. Ч. 1 / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2024. С. 11–12.

9. Авершина А. Варіативність образу Берегині в сучасній візуальній культурі України // Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення : зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2024. С. 7–9.

10. Авершина А. Демонізація образу жінки в образотворчому мистецтві України періоду російсько-української війни // Культура і мистецтво сучасний науковий вимір : зб. матеріалів VIII Всеукр. наук. конф. молод. вч., 07 листоп. 2024 р. / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2024. С. 24–25.

11. Авершина А. Актуалізація образу жінки-воїтельки у візуальних практиках періоду повномасштабного вторгнення // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., присвяч. 95-річчю ХДАК (21–22 листоп. 2024 р.). Харків: ХДАК, 2024. С. 22–23.

12. Авершина А. Оновлені міфологічні жіночі образи в образотворчих практиках періоду повномасштабного вторгнення на території України // Культура та інформаційне суспільство XXI ст.: матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 17–18 квіт. 2025 р. У 2 ч. Ч. 1. / за ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2025. С. 23–24.

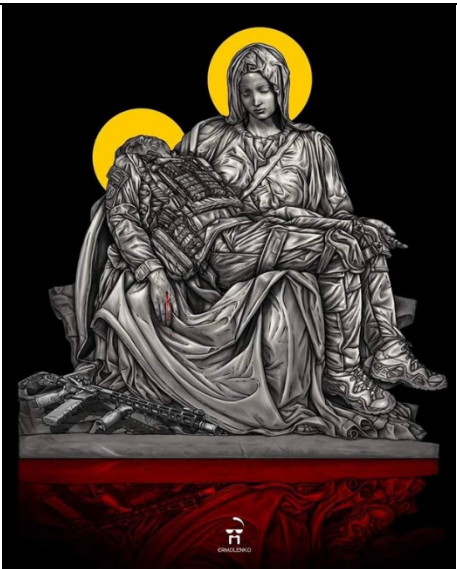
13. Авершина А. Соціокультурні чинники формування жіночої образності 2004–2014 рр. // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 20–21 листоп. 2025 р. У 2 ч. Ч. 1 / за ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2025. С. 69–71.

Додаток Б

Візуальні матеріали дисертації

№	Зображення	Підпис/опис	Джерело або локація
1.		Без назви	Микола Маценко З відкритих джерел інтернету
2.		Київська Берегиня	Павло Величко З відкритих джерел інтернету
3.		Свобода	Андрій Єрмоленко З відкритих джерел інтернету

4.		Без назви	Олена Штепура З відкритих джерел інтернету
5.		Без назви	Нікіта Тітов З відкритих джерел інтернету
6.		Україна-мати	Нікіта Тітов З відкритих джерел інтернету

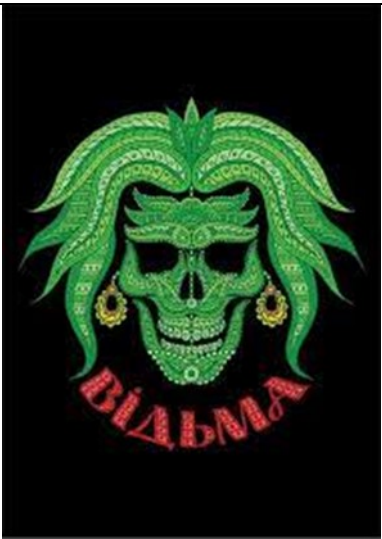
7.		Україна	Сергій Савченко З відкритих джерел інтернету
8.		«П'єта»	Андрій Єрмоленко З відкритих джерел інтернету
9.		«Маріуполь Пієта»	Ярослав Войцехівський З відкритих джерел інтернету

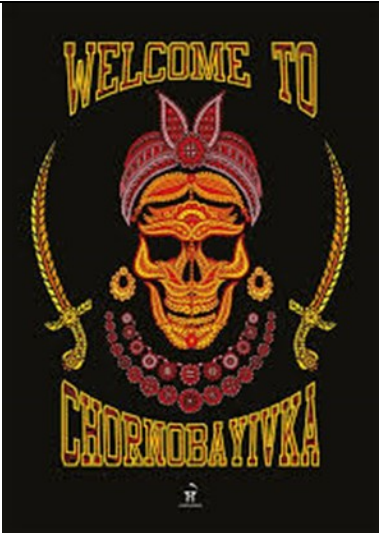
10.		Без назви	Kinder Album З відкритих джерел інтернету
11.		«Відродження»	Дар'я Зименко та Тетяна Зубченко З відкритих джерел інтернету
12.		«Весна в Україні»	Олена Штепура З відкритих джерел інтернету

13.		«З квіткою»	Лілія Небера З відкритих джерел інтернету
14.		«Київська Мадонна»	Марина Соломенніков а З відкритих джерел інтернету
15.		«Чорна Мадонна Бомбосхови щ»	Ярослав Войцеховськи й З відкритих джерел інтернету

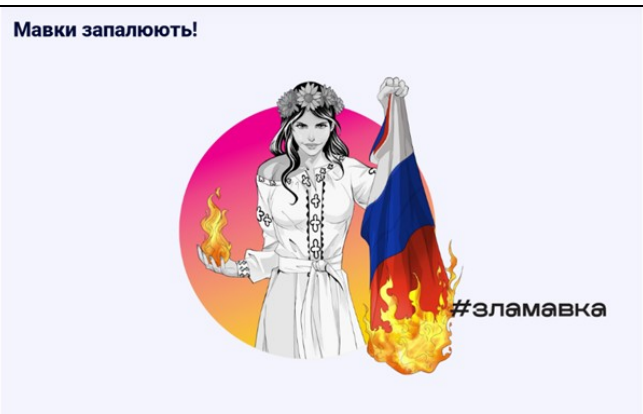
16.			«Втрата»	Олексій Ревіка З відкритих джерел інтернету
17.			«Шляхи Війни»	Юлія Тверітіна З відкритих джерел інтернету
18.			«Мати»	Анастасія Батарон

19.		Без назви	Ярослав Войцехівський
20.		«Україна- мати»	Віктор Бабак З відкритих джерел інтернету
21.		«Ілюстрація до розповіді жінки, якій вдалося вирватись із Маріуполя для Ukrainer»	Мар'яна Микитюк З відкритих джерел інтернету

22.		«Don't lick the sacred frog»	Марія Химинець З відкритих джерел інтернету
23.		«Жіночі обличчя війни»	Наталія Лещенко З відкритих джерел інтернету
24.		«Відьма»	Андрій Єрмоленко З відкритих джерел інтернету

25.			«Welcome»	Андрій Єрмоленко З відкритих джерел інтернету
26.	ДІВЧИНА ЗІ СТАТУЕТКОЮ  п		«Дівчина зі статуеткою»	Андрій Єрмоленко З відкритих джерел інтернету
27.	ЧОРНОБАЇВКА 		«Чорнобаївка»	Наталія Лещенко З відкритих джерел інтернету

28.			«Nuclear doctrine»	Kinder Album З відкритих джерел інтернету
29.			«Over 135 children killed since start of Russian invasion in Ukraine»	Kinder Album
30.			«Русалочка»	З відкритих джерел інтернету

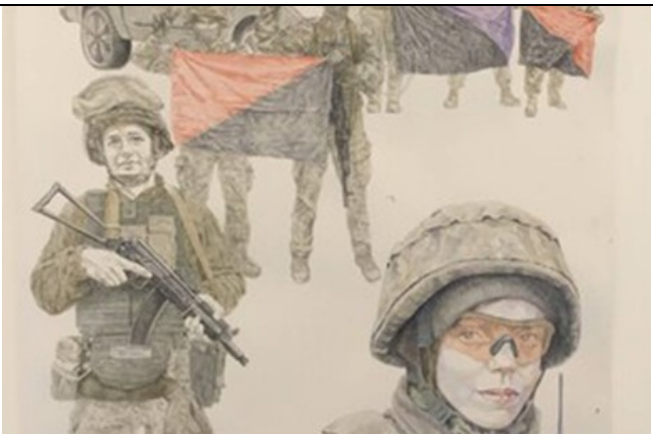
31.		«Налякана мавка Сара»	Анастасія Усатюк З відкритих джерел інтернету
32.	Мавки запалюють! 	«Мавки запалюють»	З відкритих джерел інтернету
33.		«Сталева відьма»	Олександр Ком'яхов З відкритих джерел інтернету

34.		«Портрет Анастасія Скоропадська»	З відкритих джерел інтернету
35.		«Відбудуємо на славу»	З відкритих джерел інтернету
36.	 Арсен Савадов, Георгій Сенченко. Печаль Клеопатри, 1987, полотно, олія, 275 × 320. Приватна колекція	«Печаль Клеопатри»	Арсен Савадов, Георгій Сенченко З відкритих джерел інтернету

37.		Без назви	Арсен Савадов 3 відкритих джерел інтернету
38.		«Сепаратизм шкідливий для Вашого здоров'я»	Святослав Пашук 3 відкритих джерел інтернету
39.		«Краса на варті миру: Донбас»	Андрій Мороз 3 відкритих джерел інтернету

40.			«Коктейль»	Ксенія Дацюк З відкритих джерел інтернету
41.			«Безпечна-Небезпека»	Ксенія Дацюк З відкритих джерел інтернету
42.			«Блокпост»	Ксенія Дацюк З відкритих джерел інтернету
43.			«Ukraine will resist»	Kinder Album З відкритих джерел

			інтернету
44.		«The Burial»	Kinder Album З відкритих джерел інтернету
45.		«Dozens of Civilians were Killed by Metal Darts from Russian Artillery»	Kinder Album

46.		«Краса вбиває»	Олександр Барболін З відкритих джерел інтернету
47.		«На захисті свободи»	Станіслав Лунін З відкритих джерел інтернету
48.		«Анархісти й анархістки в лавах ЗСУ»	Давид Чичкан З відкритих джерел інтернету

49.			«Мама Анархія»	Андрій Єрмоленко З відкритих джерел інтернету
50.			«Слава Україні! Героям Слава»	Андрій Єрмоленко З відкритих джерел інтернету
51.			«Маріуполь»	Наталія Лещенко З відкритих джерел інтернету

52.	 «Справедливість»		«Справедлив ість»	Михайло Скоп З відкритих джерел інтернету
53.			«Імператриця»	Михайло Скоп З відкритих джерел інтернету
54.			«Все в наших руках»	Катерина Ткаченко З відкритих джерел інтернету

55.			«Спадщина оберігає»	Єлизавета Анісімова З відкритих джерел інтернету
56.			«Last Day»	Maryana Luchi З відкритих джерел інтернету