

МОДЕЛИРОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА «ЖЕНСКОГО» В ЖИВОПИСИ XIX ВЕКА: «МУЖСКОЙ ВЗГЛЯД» И «ЖЕНСКОЕ ТЕЛО»

Статья посвящена исследованию женского образа в живописи XIX века и его интерпретации в контексте гендерной теории и феминистской критики. Изучены особенности моделирования и репрезентации женского образа и социального статуса женщины через призму изобразительного искусства XIX века.

Ключевые слова: женский образ, «мужской взгляд», женское тело, гендерная идентичность, фаллологоцентризм, женская сексуальность, гегемонная маскулинность.

Стаття присвячена дослідженню жіночого образу в живописі XIX століття і його інтерпретації в контексті гендерної теорії і критики фемінізму. Досліджено особливості моделювання й репрезентації жіночого образу та соціального статусу жінки через призму образотворчого мистецтва XIX століття.

Ключові слова: жіночий образ, «чоловічий погляд», жіноче тіло, гендерна ідентичність, фалологоцентризм, жіноча сексуальність, гегемонна маскуліність.

The article is devoted to the study of the female image in the painting of the 19th century and its interpretation in the context of gender theory and feminist criticism. It was investigated modeling and representation of the female image and social status of women through the prism of the fine art of 19th century.

The keywords: female image, «masculine gaze», the female body, gender identity, androcentrism, female sexuality, hegemonic masculinity.

Актуальность данного исследования обусловлена недостаточной изученностью взаимосвязей классических видов искусства и современных жанров медиаиндустрии, в том числе живописи и кинематографа, применением постмодернистской критики визуальных практик по отношению к современной массовой культуре в искусствоведении, необходимостью использования постколониальной и гендерной теории в контексте изучения изобразительного искусства XIX века.

Методологической основой предпринятого анализа является гендерный подход в современной теории культуры и визуальной антропологии, а также концепции «мужского взгляда» в искусстве и кинематографии (Л. Малви [9], И. Кон [7]), теории постколониальной критики (Г. Спивак [15]), феминистской критики (Г. Поллок [12], Л. Нохлин [11], Д. Батлер [2], Л. Иригарэ [5], Т. Лауретис [8]), теории Другого (Ж.-П. Сартр [14], С. Жижек [3]), критики власти (М. Фуко [16], Р. Барт [1]). В статье использованы сравнительно-описательный метод, гендерный и феминистский анализ визуальных текстов.

В философско-культурологическом дискурсе проблема репрезентации «женского» в культуре была рассмотрена Л. Малви и И. Коном, которые исследовали, каким образом эстетические предпочтения «мужского взгляда», «вуайеристские» по своей природе [9], выстраивают политики патриархатного социума в мире искусства

и кинематографии. Теоретики отмечали, что «женское» с начала истории было дискредитировано в политической, профессиональной, творческой сферах, что позволило говорить о закреплении и господстве «гегемонной маскулинности» [7] в искусстве. Исследователи делали вывод, что власть «фаллоцентризма» [7; 9] призвана конструировать интересы зрителя (прежде всего мужчины) как главного потребителя визуальных образов и манипулировать «феминностью» как материалом для эффективного поддержания их экономической востребованности.

Целью данной работы является анализ женских образов в живописи XIX века в контексте феминистской критики «зрительского взгляда» и «гегемонной маскулинности».

Задачи исследования: определить различия в репрезентации «восточной» и европейской женщины в изобразительном искусстве XIX века, благодаря которым конструируются позиции субъекта и объекта видения, обусловленные спецификой восприятия «женского тела» западноевропейскими художниками; показать возможности применения гендерной методологии и визуальной критики по отношению к произведениям классической живописи XIX века и женских образов в ней.

Научная новизна работы состоит в том, что женские образы в живописи XIX века рассматриваются с позиции гендерной и феминистской критики, что дает возможность определить, как гендерная позиция субъекта, субъективность взгляда зрителя и изобразительная техника живописца влияют на специфику репрезентации социальной роли и статуса женщины в искусстве.

Художественной особенностью романтизма XIX века становится большое количество образов полуобнаженных красавиц, которые представлены в разнообразных ролях: восточных принцесс, библейских героинь, одалисок. В работах Ж. О. Д. Энгра («Большая одалиска», 1814; «Одалиска с рабами», 1839; «Источник», 1856; «Турецкая баня», 1862), Э. Делакруа («Одалиска», 1827; 1857, «Женщина с попугаем», 1827) и Э. Мане («Олимпия», 1863) изображения гаремных наложниц становятся в первую очередь удовлетворением «мужского желания» и стереотипов о «загадочной восточной женственности». На наш взгляд, в подобных изображениях для французских художников женщина означает прежде всего «объект желания», а потребитель-мужчина, в свою очередь, видит ее только как объект для удовольствия своих потребностей. Образы «одалисок» художников первой половины – середины XIX века (Ж. О. Д. Энгра, Э. Делакруа, Э. Мане) провоцируют, пользуясь терминологией Л. Малви, «скопофилические наклонности» [9] зрителя-мужчины, инспирируют в нем желание «разглядывать» женское тело. На эту мысль наталкивают визуальные приемы, которые используют французские художники: 1) например, материя, прикрывающая оголенное женское тело, добавляет загадочности и незаконченности в его полной эротизации; 2) лежащая поза становится источником роста мужской фантазии, «желания насильственно войти» и, наконец, «овладеть тайной» [5]. В популярных западных кинолентах, по мнению С. Жижека и Л. Малви, роль женщины-героини стереотипирована и ограничивается предписываемыми ей шаблонами «пассивности» и «жертвы манипуляций» [3]. Как утверждает автор в

своей известной работе «Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру», героиня киноповести с точки зрения мастерства построения кинонарратива обладает важным для нее преимуществом: она не только удовлетворяет «скопофилический интерес» мужчины-зрителя, но и сама коррелирует его, управляя приуроченной «нарциссической идентичностью» [3].

В современной киноиндустрии подобные образы обнаженных женщин считаются одной из наиболее привлекательных форм мужского развлечения тогда, когда в XIX веке лишь отсутствие одежды на модели Викторине Меран привело публику в замешательство и побудило ее к дублированию слов критика «Олимпии» А. Кантелуба: «Серьезно говоря, молодым женщинам в ожидании ребенка, а также девушкам я бы советовал избегать подобных впечатлений» [10, с. 79]. Подобно тому, как режиссер, по утверждению Л. Малви, «контролирует фильмовую фантазию» [9], эффективность данного метода мы наблюдаем и в творчестве Ф. Гойи, который в начале XIX века написал две взаимосвязанные между собой картины «Маха Обнаженная» (1800) и «Маха Одетая» (1802). Для того чтобы понять содержание и главную особенность его работ, обязательным элементом, по мнению В. Прокофьева [13], было переворачивание женского образа от изображения «одетой» до «обнаженной» цыганки. Вопрос о целесообразности данного метода написания картин в ракурсе искусствоведческих исследований творчества Ф. Гойи рассматривался с точки зрения социально-политических событий того времени, когда подобные изображения обнаженных женщин могли стать причиной преследования инквизиции, которое вскоре стало неизбежным для испанского художника. В. Прокофьев писал, что «зрительное обнажение» женщины, которое стирало грань между дозволенным и запрещенным, придавало пикантность самому процессу написания картины, неприемлемому с точки зрения этического отношения к женскому полу в то время.

Отталкиваясь от концепции Л. Малви, мы хотим отметить, что, перемещая взгляд зрителя от «одетой» до «обнаженной» Махи, подготовленному зрителю удастся определить, насколько ему хочется обнажить Маху, какие участки тела он хочет видеть обнаженными, насколько его «вуайеристические» фантазии были удовлетворены в результате, а какие нереализованные желания стали заботой «скопофилика». Во время всего процесса зритель-мужчина чувствует власть собственного взгляда над образом «Махи», а вместе с тем идентифицирует себя с завоевателем и победителем, подтверждает свою власть и силу влияния «фаллоцентризма» [7]. «Переворачивание» Махи происходит по тому же принципу, как и замещение кадров в кинопроизводстве. Пространство картины, на которой изображена изящно лежащая модель (возможно, позировала сама герцогиня Альба), становится «сценой пространственной иллюзии», на которой разворачивается мужская фантазия и где сам зритель берет на себя роль координатора «зрелища» [9]. В. Прокофьев настаивал, что эротико-визуальный акт, продлеваемый с Махой, становится особой формой «общения с предполагаемым зрителем» [13], когда, по словам И. Кона, происходит контроль над психоэмоциональным состоянием самого мужчины, – в этом заключается власть «скопофилического инстинкта» над телом и

эмоциями самого мужчины-зрителя.

«Маскарадность» [2] женских образов функционирует в двух контекстах прочтения: изобразительном, создающем женский двойник, а также идентифицирующем, для которого данный зеркальный образ становится источником непрерывно модифицирующегося самоопределения женщины. Оказываясь в центре внимания женщины-зрительницы, живопись становится предметом сравнения себя со сконструированными женскими образами, что приводит, по Дж. Батлер, Л. Малви, И. Кону, И. Иригарэ к непрерывным процессам женской «самообъективизации», противопоставлению себя «означающему Другому», в дальнейшем – к разочарованию в несоответствии оригиналу и неспособности удовлетворить требования «мужской фаллической игры» [9]. Возможность «спекулировать» женским превращается в способ создания аллюзии «женского удовольствия», которое соответствует типу удовольствия, получаемого мужчиной. В данном случае проецирование «мужского желания» оказывается для нее вынужденным, а сама она не обладает возможностью выразить «женское» и личные интересы.

Оставаясь «связанной» мужской точкой зрения на собственную красоту и сексуальность, женщина лишается права на конструирование индивидуальности. Власть «мужского взгляда» действует настолько эффективно, что мы не можем знать, что есть сексуальность для самой женщины и в чем именно она видит привлекательность собственного тела. Ориенталисты Ж. О. Д. Энгр и Э. Делакруа, а также импрессионист Э. Мане обнажают восточную женщину в соответствии с западными стереотипами сексуальности и представляют ее в роли «побрякушки», тем самым осуществляя над ней «двойную колонизацию» [15], а изображая западную, подтверждают доминирование европейской идеологии над миром. Превращаясь в материал для утоления европейских стремлений, по Л. Иригарэ, женщина перестает «распознавать» саму себя в «экономике визуального» и обладать собственной идентичностью.

Картина Э. Мане «Завтрак на траве» (1863) примечательна не только тем, что посредством изображения обнаженной женщины в кругу высокопоставленных буржуа художник обнажил гендерные стереотипы современного ему парижского общества, но и интересна в ракурсе конструирования политических стратегий визуального искусства. Э. Мане иронизирует над зрителем, внимание которого, несомненно, при первом взгляде на картину неизбежно фиксируется на обнаженном женском теле. Благодаря такому шагу Э. Мане удается постоянно вести наблюдение за зрителем, контролировать его фантазию. Импрессионист демонстрирует ту стратегию «зрительского взгляда», которая успешно реализуется в киноиндустрии: он показал, как «гегемония взгляда» «кастрированной женщины» [9] совпадает с активной властью «эротического взгляда». Обнаженная парижанка на фоне утреннего пикника выступает первым объектом «разглядывания», а само ее присутствие становится причиной подсознательного исключения всех остальных субъектов действия, описанного Э. Мане, так как «эротическому взгляду» больше не удастся сосредоточить свое внимание на остальных деталях картины. В отличие от ориенталистских «ню», в которых гендерная природа зрителя (мужчины-зрителя)

установлена изначально, в работе Э. Мане «одалиска» выступает объектом власти над «мужским взглядом», героиня «Завтрака на траве» сама начинает контролировать взгляд реципиента.

В качестве кратких выводов можно отметить, что создание женских портретов «ню» в живописи XIX века выступило попыткой продемонстрировать политику «маскулинной гегемонии» через адаптацию метафор «экзотики» к эстетическим вкусам европейского зрителя, а в будущем обозначило перспективы на пути к ее реализации в более усовершенствованных формах современной киноиндустрии. В начале XIX века Ф. Гойя при помощи написания «Мах» показал, как объект изображения может управлять вниманием зрителя и способен привлечь его «взгляд» визуальными образами «запретного плода». «Нагие» образы в живописи Ф. Гойи, Ж. О. Д. Энгра, Э. Делакруа, Э. Мане стали объектом визуально-телесных манипуляций, которые художники не позволили бы себе совершить, изображая европейек. Утверждение превосходства европейской, «белой» культуры происходит через закрепление семантики «Востока» как «ненормативного», «переполненного чувствами» и «пропитанного зовом природы» в изображениях «женского тела». Западноевропейские художники сконструировали субъект видения посредством ориентации на европейскую идеологию «фаллологоцентризма» (в терминологии Ж. Деррида).

В живописи (на примерах изобразительного творчества Ф. Гойи, Ж. О. Д. Энгра, Э. Делакруа, Э. Мане) мы зафиксировали, в каких случаях женщина становится пассивным объектом «мужского взгляда», а в каких посредством направления «зрительского взгляда» конструирует его. Мы увидели, как художественные практики могут использовать женскую сексуальность, но в тоже время убедились, что сама женская сексуальность занимает центральное место в развенчивании зрительской фантазий. Произошло смещение роли женщины в художественной практике: теперь живопись может не только концентрировать на себе «мужской взгляд», но и менять его направление.

Литература:

1. *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт ; пер. с франц. – М. : AdMarginem, 1997. – 86 с.
2. *Батлер Дж.* Лакан, Ривьер и стратегии маскарада / Дж. Батлер // Гендерная теория и искусство. Антология 1970–2000. – М. : РОССПЭН, 2005. – С. 422–442.
3. *Жижек С.* Глядя вкось: Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру / С. Жижек ; пер. с англ. – М. : 1999. – 184 с.
4. *Жюллиан Ф.* Эжен Делакруа / Ф. Жюллиан ; пер. с фр. И. В. Радченко. – М. : Искусство, 1986. – 221 с.
5. *Иригарэ Л.* Пол, который не единичен / Л. Иригарэ // Введение в гендерные исследования. Ч. 2. Хрестоматия – Х. : ХЦГИ ; СПб. : Алетейя, 2001. – С. 127–135.
6. *Кларк К.* Нагота и искусство / К. Кларк ; пер. с англ. М. В. Курениной, И. В. Кытмановой, А. Т. Толстой. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 481 с.
7. *Кон И.* Мужчина в меняющемся мире / И. Кон. – М. : Время, 2009. – 496 с.
8. *Лауретис Т.* Американский Фрейд / Т. Лауретис // Введение в гендерные исследования. Ч. 2. – Х. : ХЦГИ ; СПб. : Алетейя, 2001. – С. 23–47.
9. *Малви Л.* Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Л. Малви // Антология гендерной теории – Минск : Прописи, 2000. – С. 280–297.

10. Мане Э. Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников / Э. Мане; пер. с фр. – М. : Искусство, 1965. – 262 с.
11. Нохлин Л. Почему не было великих художниц? / Л. Нохлин // Гендерная теория и искусство / под ред. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. – М. : РОССПЭН, 2005. – С. 15–46.
12. Поллок Г. Созерцающая история искусства: видение, позиция и власть / Г. Поллок // Введение в гендерные исследования : хрестоматия. – Х. : ХЦГИ ; СПб. : Алетейя, 2001. – С. 718–737.
13. Прокофьев В. Гойя в искусстве романтической эпохи / В. Прокофьев. – М. : Искусство, 1986. – 205 с.
14. Сартр Ж. П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Ж. П. Сартр ; пер. с франц. – М. : Республика, 2004. – 639 с.
15. Спивак Г. Ч. Могут ли угнетенные говорить? / Г. Ч. Спивак // Введение в гендерные исследования. Ч. 2. Хрестоматия. – Х. : ХЦГИ ; СПб. : Алетейя, 2001. – С. 649–670.
16. Фуко М. История сексуальности : в 3 т. / М. Фуко ; пер. с фр. – Т. 1. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. – М. : Касталь, 1996. – 448 с.