

СУКОВАТАЯ В.А. (профессор кафедры теории культуры и философии науки ХНУ имени В.Н. Каразина),
ФИСУН Е. Г. (бакалавр культурологии ХНУ имени В.Н. Каразина)

**ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ЖИВОПИСИ РУССКИХ И ФРАНЦУЗСКИХ
ОРИЕНТАЛИСТОВ: ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

В статье представлены Case studies: на примере трех произведений живописи французского и русского ориентализма XIX века исследуется семантика «Востока» через репрезентации образов восточной женщины. Цель исследования – проанализировать эволюцию идеологии ориентализма в культурном сознании. Новизна обусловлена применением постмодернистского и гендерного анализа к образцам классической живописи, что позволяет определить специфику диалога «Восток – Запад» с позиций властных и гендерно-расовых иерархий.

Ключевые слова: женственность, ориентализм, сексуальность, постколониальная критика, диалог «Восток – Запад», «зрительский взгляд», гендерный анализ.

Суковата В.А., Фісун К.Г. ЖІНОЧІ ОБРАЗИ РОСІЙСЬКИХ І ФРАНЦУЗСЬКИХ ОРІЄНТАЛІСТІВ: ФІЛОСОФСЬКО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ У статті представлені Case studies: на прикладі трьох творів живопису французького та російського орієнталізму XIX століття досліджується семантика «Сходу» через

репрезентації образів східної жінки. Мета дослідження - проаналізувати еволюцію ідеології орієнталізму в культурній свідомості. Новизна обумовлена застосуванням постмодерністського та гендерного аналізу до зразків класичного живопису, що дозволяє визначити специфіку діалогу «Схід - Захід» з позицій владних і гендерно-расових ієрархій.

Ключові слова: жіночність, орієнталізм, сексуальність, постколоніальна критика, діалог «Схід - Захід», «глядацький погляд», гендерний аналіз.

Sukovataya V. Fisun K. THE WOMEN'S IMAGES IN THE PAINTINGS OF RUSSIAN AND FRENCH ORIENTALISTS: THE PHILOSOPHICAL AND ANTHROPOLOGICAL ANALYSIS The paper presents the Case studies: the semantics of "East" was studied through the representations of images of the Eastern woman on material of the three samples of paintings of French and Russian Orientalism of the 19th century (on material of the works by J.A.D. Ingres, E. Delacroix, V. Vereschagin).

The purpose of the study is to analyze the evolution of the ideology of Orientalism in the cultural consciousness of the 19th century in the context of the gender and postcolonial critique. The tasks are: putting the postmodernist and feminist methodologies into visual arts history practices, the comparative analyses of the national specifics of the Russian and French Orientalism, analyses of the constructions of the femininity in the European colonial imagination. The methodological base of research is works by E. Said, J.-P. Sartre, L. Mulvey, M. Foucault, G. Spivak.

Actuality of the research is stipulated by necessity to study the relationship between gender and race in the Orientalist painting of the 19th century, to consider the image of "East" ("Orient") in the context of the cultural notions on femininity and gender subordination. The novelty is due to the using of postmodernist and gender analysis to classical painting, which allows to identify the specifics of the dialogue "East - West" from positions of power and gender-racial hierarchies.

There was examined the status of the Eastern ("colored") woman in the French imperial consciousness of the 19th century in comparison with European ("white") through the images of the "oriental" sexuality and gender subordination. It was proving that semantics of "East" in the Western European colonial mentality is connected with "femininity", "wildness", "debauchery", "exoticism" and the relations of the "East-West" are reflected as opposition civilized, rational and cultural European "the I" and the secretive, unpredictable, coarse, indecent, irrational "Other". The goal of this hierarchical opposition to make a significant moral distance between the European subject and the Eastern Other to justify the West European colonial invasion in the view of own public opinion and to create a cultural legitimation of the French colonial policy. So, femininity and gender status played an important role in the Orientalism consciousness: if the West personified the image of "men", "center", "hegemony", "authority", the East logically reproduced a metaphor of "woman", "marginality", "deviance" and "dependence". The "Eastern body" was constructed as a "non-normative body" in comparison with "European norms" of women's behavior and a living space. That is why a harem is the favorite place to present the Eastern woman in the European orientalist painting.

This ideological subordination was discovered by the authors of this paper in the French orientalist painting: on one hand, a "spectator's look" reflected the masculine point of view in which a woman presented as an object of observation and control. On other hand, the spectator's look in the most well-known works by the Orientalism painting is coincided with the "imperial gaze", the position of a masculine, white, heterosexual dominated man.

There was evolution of Orientalism ideology: if J.A.D. Ingres pictured the Eastern woman as a colorful and tempting exoticism; E. Delacroix constructed the Eastern female images as a metaphor of a sexual accessible French woman; V. Vereschagin created a type of a "oppressed" Eastern women and he implicitly condemning so cruel colonial policies. To sum up that the evolution of European Orientalism was dependent on what type of identity – "hegemonic" or "colonial" – a painter as a subject sympathized with.

Keywords: femininity, Orientalism, sexuality, postcolonial criticism, dialogue "East - West", "spectator's look", gender analysis.

Актуальность исследования обусловлена недостаточной изученностью: взаимосвязей гендера и расы в ориенталистской живописи XIX века, влияния национальных различий на восприятие семантики «Востока» как диалектики «Я и Другого», применением постмодернистского и феминистского методологического аппарата к изучению эволюции образов «Востока» и восточной женщины в сознании XIX века.

Целью исследования является анализ эволюции женских образов и идеологии ориентализма в европейском и русском ориентализме XIX века (на примере работ Э. Делакруа, Ж. О. Д. Энгра и В. Верещагина).

Методологически работа базируется на концепции постколониальной критики (Э. Саид, Г. Спивак), гендерной теории (С. де Бовуар), теории Другого (Ж.-П. Сартр), критики власти (М. Фуко, Р. Барта, А. Грамши), и визуальной теории (Л. Малви). В статье использованы сравнительно-описательный метод, гендерный анализ и теория Другого.

Как известно, в философский обиход концепцию **ориентализма** ввел Э. Саид [1], обозначив ею определенный тип отношений между «европейским субъектом» и Другими, в число которых, по мысли Саида, входят жители стран Азии, Африки, арабского Востока; представители неевропейских культур, жители «культурных окраин». Э. Саид определял «ориентализм» как систему репрезентаций восточной культуры через призму западного типа мышления, и одним из важнейших принципов этой репрезентации является создание иерархий, в результате которых европейскому субъекту явно или скрыто отводится место культурного и/или политического Центра и «нормативной субъективности», в то время как семантика «Востока» коррелируется с идеей «периферии», «маргинальности», «не-нормативного тела». Э. Саид выявил основные причины формирования «ориентализма» как культурной политики и типа сознания: а) это легитимация стремления Запада доминировать над Востоком, закрепленная в оппозициях (белый-черный, христианский-не-христианский, свой-чужой, и т.д.); б) реализация имперских амбиций Запада на этико-эстетическом уровне; в) акцент на иррациональности восточного Другого, требующего рациональной власти Запада. Выводы, которые следует из этого, имеют, согласно Саиду, политический характер и используются для укрепления «культурного империализма» и подтверждения доминирующей позиции белой, маскулинной, христианской культуры.

Цель нашего исследования состоит в том, чтобы в контексте теории Э.Саида и гендерной критики проанализировать типы репрезентаций восточной женщины в произведениях трех представителей ориентализма и выявить, при помощи каких явных или неявных средств, формируются колониальные иерархии в художественных произведениях XIX века.

Если обратиться к истории, то введение восточных тем, сюжетов в европейское искусство и литературу, стало актуализироваться еще в эпоху географических открытий, начавшихся с путешествий Колумба. Экспедиция Наполеона Бонапарта в Египет, колониальная экспансия Франции, Великобритании в Азию, Африку, открыли перед западными европейцами чудесный, неизведанный мир, который нельзя было познать европейской логикой и который обладал собственным очарованием – «экзотическим очарованием», с точки зрения европейцев. Позже территориальный образ «Востока» воспринимался в Европе не столько географически, сколько символически, то есть как «не-европа», «не цивилизационная норма». При этом у каждой европейской державы был свой «Восток»: у французов это был преимущественно ближний Восток, страны Магриба; у англичан одним из главных воплощений «Востока» долгое время выступала Индия (см. «Индийские рассказы» Р. Киплинга, «Поездка в Индию» Э. М. Форстера). Свой «Восток» был и у России – это, прежде всего, среднеазиатские территории, присоединенные «огнем

и мечом» к российской империи в XIX веке, а также «Кавказ» и даже внутренние нехристианские народности [2] как образы российской колонизированной периферии.

Женщина и гендер играли важную роль в концепции ориентализма: если Запад олицетворял образ «мужчины», «центра», «гегемонии», то Восток логическим образом воспроизводил метафоры «женского», «вторичного», «ненормативного» и «подчиненного». В своей концепции ориентализма Э. Саид творчески развил идеи Антонио Грамши о классовой и гендерной гегемонии [3], теорию Другого Ж.-П. Сартра [4] и Симоны де Бовуар [5], который «отчуждается» при помощи взгляда. Согласно М. Фуко [6], именно взгляд активного субъекта, возможность наблюдения, превращает того, за кем наблюдают, в Другого – в пассивный, зависимый объект изучения или отчуждения. Л. Малви в своем знаменитом эссе «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» [7] утверждала, что именно обладание способностью наблюдать, следить за кем-то, оставаясь невидимым для объекта наблюдения, то есть объективировать Другого, указывает на «мужской» статус в культуре, на того, кто обладает властью.

Интерпретируя идеи Малви и Саида, можно заметить, что именно обладание способностью наблюдать, оценивать, критиковать отличает традиционно мужской статус от женского, чья позиция состоит в том, что женщина как бы «открывает» себя «мужскому» («зрительскому») взгляду, демонстрирует, старается понравиться. Даже в тех случаях, когда женщина пытается скрыться от взгляда наблюдающего субъекта, она, тем не менее, принимает этот взгляд самым фактом изменения своего поведения. С точки зрения властных отношений, *взгляд* становился символом контроля и установления иерархий, а изображение восточной женщины – идеальным пространством пересечения расы и гендера, резервуаром для сексуально-властных фантазий мужчины.

Первые изображения восточных женщин появляются в искусстве Возрождения и были связаны преимущественно с библейскими темами. Однако, можно утверждать, что популярность неевропейских женщин в европейском искусстве было обусловлено не столько модой эстетических концепций (академизм, романтизм, импрессионизм), но более всего политическими реалиями и общественным мнением о статусе не-европейской женщины в иерархии европейского общества. Легко заметить, что визуальной особенностью большинства ориенталистских сюжетов европейских художников выступает принятие и даже акцентирование «экзотичности» Востока, что означало, прежде всего, стремление создавать свои произведения с позиции дистанцирования себя (как европейского субъекта) от инородной («восточной») ментальности.

Наша концепция состоит в том, что ориентализм на протяжении XIX века не был монолитным, и внутри ориенталистской парадигмы можно выявить элементы *деконструкции* ориенталистской (колониальной) идеологии; существует разница национальных парадигм ориентализма (в частности, «французского» и «русского»), обусловленных спецификой диалога «Восток-Запад» в разных национальных традициях.

На наш взгляд, анализ двух репрезентативных картин французского ориентализма очевидным образом продемонстрирует эволюцию образа Востока на Западе. В классической работе Ж. О. Д. Энгра «Одалиска с рабами» (1839) изображена лежащая в расслабленной позе, практически обнаженная женщина, лишь лоно которой прикрыто простыней; ее окружают рабы, играющие на музыкальных инструментах. Ориенталистское мышление Энгра проявилось в типе изображения женского тела героини: она обнажена настолько, насколько художник никогда бы не посмел обнажить на картине белую француженку – однако с восточной женщиной он проделывает то, что запрещено со «своей». Можно утверждать, что в картине Энгра имплицитно присутствует оппозиция «западного» как *пристойного, морального, нормативного* к визуализированному «восточному» как *непристойному, развратному, нарушающему гендерные нормы стыдливости*, что подсознательно укрепляет идею морального превосходства европейской культуры.

В картине Э. Делакруа «Одалиска» (1857), образ восточной женщины уже представлен менее схематично: восточная красавица изображена как объект «экзотической» телесности и как социально детерминированный, но духовно раскрепощенный субъект. На картине Делакруа зрители видят темноволосую женщину, сидящую прямо перед зрителем, и глядящую с полуулыбкой в упор, как бы осознавая свою власть над зрителем-мужчиной. Например, Л. Вергвари, выделяя художественные особенности картины Э. Делакруа, писал, что образ восточной женщины стал для художника типом, в котором «одухотворяется эротика» [8]. Можно утверждать, что для Делакруа тело восточной женщины интересно не в качестве предмета идеализированных внешних форм (которые стремился смоделировать Ж. О. Д. Энгр), но как самобытный тип восточной женственности.

Более того, можно установить и определенное смещение «взгляда наблюдателя» (gaze), в результате которого «зрителю» (spectator's look) становятся доступны разные локусы «восточного мира». Если позицию зрителя в картине Энгра «Одалиска с рабами» можно идентифицировать как позицию европейца-соглядатая, того, кто скрытно проник на женскую половину восточного дома и подглядывает картинку из жизни гарема – наиболее экзотического и непонятного феномена восточной сексуальности, то «Одалиска» Э. Делакруа, на наш взгляд, изображает восточную женщину, *в фокусе взгляда восточного мужчины*. Что указывает на это? Если героиня Энгра в «Одалиске с рабами» обнажена *соблазнительно и непристойно*, нагота ее тела акцентирована, а лицо имперсонально, то в «Одалиске» Делакруа героиня не скрывает своего лица, ее взгляд устремлен на зрителя, а тело размыто, давая только намек на наготу. «Восточность» Одалиски Энгра подчеркивает внешний антураж, экзотичное окружение, в то время как в Одалиске Делакруа восточные признаки не акцентированы ничем кроме названия и декоративного одеяния. Можно сказать, что Одалиска на картине Делакруа не отличается от парижанки, ждущей возлюбленного. Иначе говоря, если демонстрация Востока и женственности на картине Энгра сконструирована как бы с позиции «чужого мужчины», зрителя, для которого самым заманчивым является «экзотизм» чужой сексуальности, то на картине Делакруа героиня изображена в фокусе взгляда близкого ей мужчины, «своего» («восточного»), для которого главным привлекательным моментом является не «экзотизм», а искренняя, игривая сексуальность женщины. На наш взгляд, это позволяет говорить о неожиданном переносе зрительской субъектности с европейского мужчины (у Энгра) на восточного мужчину-зрителя (у Делакруа). В свою очередь, это позволяет сделать вывод о подсознательных поисках диалога «Восток-Запад» в европейской культуре, включении восточного мира в систему культурных ценностей.

Совсем иной тип зрительского взгляда можно идентифицировать в картине В. Верещагина «Узбекская женщина в Ташкенте» (1873), который продолжает тему «восточной женственности». На картине Верещагина изображена азиатская женщина в закрытой мусульманской одежде, даже лицо которой увидеть невозможно. Работа Верещагина принципиально сфокусирована на изображении патриархального уклада и *неромантической* гендерной повседневности, в рамках которой восточная женщина выступает как повод поразмышлять о судьбе (а не о теле) Другого.

Такая сокрытость может быть истолкована двояко: и как обезличивание женщины восточной культурой, и как определенная загадочность, непредсказуемость как самой женщины, так и культуры, эмоции и желания которой остаются невидимыми для наблюдателя-европейца. Можно утверждать, что зрительский взгляд в картине Верещагина сконструирован с позиции европейца, однако европейца, с уважением относящегося к традициям Востока и не нарушающего их. Как известно, в мусульманской культуре существует три уровня открытости восточной женщины для взгляда, которые основаны на принадлежности зрителя к определенной этнокультурной группе: мусульманская женщина может быть обнажена только для мужа; остальные мужчины мусульманского мира занимают «маргинальное» положение, а европеец выступает

«чужим» и потому субъективность и сексуальность восточной женщины скрыты от него. Изображая восточную женщину в скрывающей тело и лицо парандже, Верещагин демонстрирует свое (иностранца) принятие чужих культурных традиций.

На наш взгляд, Верещагин обращается к сюжетам, косвенным образом предполагающим признание позиции культурного Другого как полноправного участника диалога, и это обусловлено демократическими взглядами самого В. Верещагина (о которых неоднократно писалось [10], [9]), а также национальной спецификой «русского ориентализма», в значительной степени впитавший пафос русской демократической литературы XIX века (Гоголя, Достоевского) и ориентированного на обличение русского колониализма. Верещагин, автор «Туркестанской серии» и знаменитой картины «Апофеоз войны» (1871), еще в ранний период своего творчества был известен как активный противник жестокости по отношению к мусульманскому населению. Поэтому и восточная женщина у Верещагина изображена в ее обыденной обстановке, с сохранением типических взаимосвязей, что позволяет выявить ее субъективность.

В сравнении с Верещагиным, на картине Э. Делакруа «Одалиска» восточная женщина воплощает европейские представления о женской сексуальности, декорированные под «восточный» экзотизм. Э. Делакруа репрезентирует «Другого» и «конституирует колониальный субъект» [11], приписывая ему европейское восприятие телесности, что принуждает восточную женщину умалчивать правду о женской судьбе и подавлять собственное «Я». Если выстраивать эволюцию политик ориентализма «от Энгра к Верещагину», то можно идентифицировать трансформацию, которая происходила на протяжении XIX века: от копирования внешних форм восточного экзотизма на примерах женской телесности и чужеродной повседневности (в антропологии Энгра) к передаче всеобъемлющего опыта восточной жизни, отличного от европейского (в антропологии Верещагина). В тематическом диапазоне ориентализма, в картинах Ж. О. Д. Энгра, Э. Делакруа и В. Верещагина, женские образы эволюционировали «от непристойности к повседневности». Используя терминологию Ж.-П. Сартра, можно утверждать, что Энгр и Делакруа конструируют тело одалиски как «тела-для-другого», себе подобного европейца, в представлении которого, восточная женщина функционирует в качестве «украшения», отличающегося особой «экзотичностью», в то время как на картине Верещагина женское тело сконструировано как «тело-для-себя». Такое изменение стало возможным, по нашему мнению, в результате расширения диалога «Восток-Запад» и восприятия восточной субъективности ни как «чужой», но «Другой», которую следует не отвергать, а «дать ей слово» в диалоге с собственной культурой.

Несмотря на колониальный подход, можно утверждать, что для Ж. О. Д. Энгра и Э. Делакруа помещение обнаженной женщины в центр своих картин было важным шагом в эротическом раскрепощении французского общества тех лет. Даже в середине XIX века французские художники не могли сделать героинями своих произведений обнаженных француженок – вспомним, каким скандалом сопровождалось появление знаменитой картины Э. Мане «Завтрак на траве» в Парижском салоне 1863 года! Как известно, возмущение зрителей вызвала не столько полное обнажение женщин на картине при полностью одетых мужчинах, сколько тем, что герои на картине были французы и француженки, хорошо известные парижанам тех лет! Поэтому изображение обнаженного тела восточной, а не европейской красавицы, автоматически снимало с художника обвинения в «безнравственности» – ведь с женщинами «чужих» наций дозволено делать то, что не дозволено со «своими»...

В качестве кратких выводов можно отметить, что в ориенталистской живописи XIX века, в открытии новых тем и сюжетов, отразились прежде всего национальные (французские, английские, русские) представления о том, что есть «Восток». Поскольку в сознании европейской культуры «Восток» понимался как «периферия» цивилизации, то и образы «восточной сексуальности» в живописи были смоделированы как часть "колониального воображения" европейского общества и отражали не реальную жизнь

восточной женщины, но понятия и предубеждения европейского общества о Востоке и о европейской культурной гегемонии. Восточная женщина в европейском бессознательном – это вариант сексуально доступной европейской женщины, чья доступность разумеется сама собой, так как это доступность «колонизированного объекта» взгляду и власти «колонизатора». Поэтому французский ориентализм Ж. О. Д. Энгра и Э. Делакруа разрешает проблему диалога «Восток – Запад» в пользу европейского превосходства, представляет восточную женщину в роли «военного трофея», «украшения», тем самым осуществляя над ней «двойную» колонизацию. Русский ориентализм XIX века (в лице В. Верещагина) создает тип «угнетенной» восточной женщины, имплицитно осуждая, таким образом, жестокость колониальных политик. Можно сделать вывод, что ориентализм Верещагина отличается целенаправленным воспроизведением социальных и политических проблем Востока, стремлением *деконструировать* «культурный империализм», в то время как французские ориенталисты в большей степени заняты эстетическим наслаждением зрителя от изобразительных форм и подтверждением западной доминации в диалоге с Востоком. Можно сказать, что процесс эволюции политик ориентализма во многом зависел от того, какому типу идентичности – гегемонному или колониальному, – симпатизировал воспринимающий субъект.

ЛИТЕРАТУРА

1. Саид Э. Ориентализм. Западные концепции Востока. – СПб. : Русский мир, 2005. – 636 с.
2. Соколовский С. Образы Других в российских науке, политике, праве / Соколовский С. – М.: Путь, 2001. – 236 с.
3. Грамши А. Избранные произведения. В 3 т. / Антонио Грамши ; [пер. с фр.]. – М. : Иностранная литература, 1959. Т.3. Тюремные тетради. – 564 с.
4. Сартр Ж. П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Жан Поль Сартр ; [пер. с фр.]. – М. : Республика, 2004. – 639 с.
5. Бовуар С. де. Второй пол : В 2 т. [Электронный ресурс]. – 1997. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Bovuar/
6. Фуко М. История сексуальности : В 3 т. – Т. 1. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. – М. : Касталь, 1996. - 448с.
7. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. – Минск: Прописи, 2000. – С. 280 – 297.
8. Вергвари Л. Делакруа. – Будапешт : Из-во Корвина, 1963. – 250 с.
9. Володарский В. Василий Верещагин / В. Володарский - М.: Белый город, 2000 – 64 с.
10. Кудря А. И. Верещагин / А. Кудря – М.: Молодая гвардия, 2010 – 426 с.
11. Спивак Г. Ч. Могут ли угнетенные говорить? // Введение в гендерные исследования. Ч. 2. Хрестоматия. – Харьков : ХЦГИ ; СПб : Алетейя, 2001. – С. 649 – 670.