

## Литература

1. Бергер П. Социальное конструирование реальности: трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман / пер. Е. Руткевич. – М.: Медиум, 1995. – 323 с.
2. Гатиева А.М. Политическая социализация: основные теоретические подходы исследования / А.М. Гатиева // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. – 2010. – № 3. – С. 109–114. – Электрон. версия печат. публ. – Доступ из науч. электрон. б-ки eLIBRARY.RU.
3. Луман Н. Медиа коммуникации / Н. Луман / пер. с нем., ст. А. Глухов, О. Никифоров. – М.: Логос, 2005. – 280 с.
4. Лычковская О.Р. Визуальные коммуникативные массмедийные практики современной молодежной аудитории / О.Р. Лычковская // Вісник Одеського національного університету. Серія «Соціологія і політичні науки». – 2005. – Т. 10. – Вип. 11. – С. 63–13. – Электрон. версия печат. публ. – URL: [http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/1435/1/Вестник ОНУ Соц т 10 вып 11\\_63–73%2В.pdf](http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/1435/1/Вестник%20ОНУ%20т%2010%20вып%2011_63-73%20В.pdf)
5. Пирогов С.В. Горизонты исследования визуального / С.В. Пирогов // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2013. – № 4. – С. 124–131.
6. Штомпка П. Введение в визуальную социологию / П. Штомпка // Иркутский государственный университет. Институт социальных наук: офиц. сайт. – URL: [http://socio.isu.ru/ru/chairs/ksf/courses/VIS/x\\_x\\_x.doc](http://socio.isu.ru/ru/chairs/ksf/courses/VIS/x_x_x.doc)
7. Щербинина Н.Г. Визуальный образ и оптический политический режим / Н.Г. Щербинина // Вестник Томского государственного университета Философия. Социология. Политология. – 2013. – № 3. – С. 67–69.

## «ЖЕНЩИНЫ-АРТИСТКИ» В ЖИВОПИСИ XIX В.: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЖЕНСКИХ ЖЕЛАНИЙ

*Фисун Екатерина Геннадьевна*

*магистр культурологии, аспирант, Харьковский национальный  
университет им. В.Н. Каразина, Украина, г. Харьков  
e-mail: [katya\\_fisun@inbox.ru](mailto:katya_fisun@inbox.ru)*

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию образа «женщины-художницы» и особенностям его визуальной репрезентации в живописи XIX в. В контексте визуальных исследований, гендерной и феминист-

ской критики изучено, как развитие профессиональной эмансипации и женского карьеризма отразились на специфике репрезентации женской субъективности, красоты и сексуальности в живописи XIX в. Определено, что живописцы XIX в. иллюстрировали два противоположных подхода к оценке профессионализма и творческого потенциала женщины.

**Ключевые слова:** визуальный образ, «женщина-артистка», «мужской взгляд», взгляд наблюдателя, женская субъективность, женская эмансипация, визуально-антропологический анализ.

XIX в. по праву считается одним из ключевых периодов в истории, когда произошли наиболее масштабные политико-экономические, материально-технические и социокультурные изменения в условиях жизни общества, что повлекло за собой обсуждение перспектив и значимости профессиональной эмансипации женщины. Традиционно для анализа общественных взглядов на развитие женской эмансипации в культурном сознании XIX в. использовались литературные тексты, архивные документы и очерки данного времени, но следует взять во внимание то, что живопись является не менее интересным материалом, но, к сожалению, в этом отношении остается мало изученным.

Исследование направлено на изучение того, как эволюция женской хореографии, появление на сцене профессиональных клоунесс, балерин, певиц и актрис, их успех и финансовая независимость стали причиной развития образа «женщины-артистки» в живописи XIX в. Мы попытаемся проанализировать образы «профессиональных женщин» в изобразительных практиках эпохи с позиции визуальной антропологии, гендерной и феминистской критики, что даст нам возможность определить специфику репрезентации новой гендерной роли женщины в художественном сознании эпохи.

XIX в. значим для развития женского творчества тем, что именно в это время произошел расцвет национальных школ оперы и балета в европейских странах (Италии, Франции, России). На европейской сцене ставились известные произведения великих романтиков эпохи («Кармен» Ж. Бизе, «Зефир и Флора» Ш. Дидло, «Эсмеральда» В. Гюго, «Руслан и Людмила» А. Пушкина, «Иван Сусанин» М. Глинки), появились первые трактаты о методике постановки классического балета («Элементарный трактат о теории

и практике искусства танца» Карло Блазиса, 1820 г.). Собственно «женский балет», профессия танцовщицы и представления о женском первенстве в танце стали важными приобретениями XIX в., так как фееричность «танца на пальцах» уже не мыслилась без участия красивых и грациозных женщин. Известно, что в это время мировой известности достигли такие одаренные танцовщицы, как Мария Тальони, Фанни Эльстер, Агриппина Ваганова, Анна Павлова, Екатерина Санковская, Елена Андреевна и др.

По мнению Ю. Бахрушина [2], развитие техники «женского балета» в современном его понимании обязано ловкости итальянского постановщика Филиппо Тальони, который для своей дочери-балерины, обделенной талантом, грацией и правильной осанкой, ввел в хореографию балет («танец на пальцах», «певучий танец»), утвердил балетную пачку и пуанты. Легкость юбки и плавность движений скрыли все внешние недостатки и подчеркнули танцевальные достоинства Марии Тальони («маленькой горбуни», как прозвали ее в детстве), получившей вскоре мировую известность.

На волне общественных дискуссий о роли таланта профессиональной «женщины-артистки» в развитии искусства, творчество балерин, клоунесс и танцовщиц было осмыслено европейскими художниками XIX в. «Женщина-артистка» стала объектом внимания в творчестве П. Каррье-Беллеза («Балерины» (1894), «Урок балета» (1914)), Э. Дега («Танцевальный класс» (1871), «Репетиция балета» (1875)), О. Ренуара («Танцовщица» (1874)), К. Писсаро («Танцевальная школа» (1874), «Голубые танцовщицы» (1897)), В. Гюмье («Балерины» (1890)), Ф. фон Штука («Танцовщицы» (1896)), В. Серова («Балерина Тамара Карсавина» (1909), «Портрет балерины А. Павловой» (1909)).

Для этих картин характерно обращение мастеров к образу «профессиональной артистки», которая серьезна, трудолюбива и сосредоточена исключительно на постановке танца. В своих работах П. Каррье-Беллез («Перед выступлением» (1896), «Балерина» (1897)), Э. Дега («Балерина со скрещенными руками» (1872)), В. Гюмье («Балерины» (1890)) акцентировали внимание на том, как профессиональная карьера влияет на изменение характера, настроения женщины, стратегии репрезентации себя. Приверженцы дан-

ного художественного подхода изобразили танец как средство индивидуального саморазвития и самосознания женщины, а ее саму как скрытную и неприступную личность.

В картинах на танцевальные темы живописцы XIX в. обратились к изображению женского трудолюбия как исключительной черты артистки и балерины, которая стремится покорить зрителей. Например, на полотнах Э. Дега можно увидеть, как усиленно трудятся молодые девушки, из последних сил вырабатывают технику танца и с каждым новым повторением совершенствуют свои профессиональные способности. Р. Русакова [12] отметила, что в таких работах, как «Репетиция балета» (1873), «Балетная школа» (1879), «Репетиция на сцене» (1879), «Урок танца» (1874), «Завершающий арабеск» (1877), «Танцовщицы на поклонах» (1885), художнику было важно визуализировать тот «бесконечный труд», который помогает молодым девушкам если не добиться, то хотя бы приблизиться к совершенству [12, с. 24]. Мы видим, что танец, с одной стороны, выступает способом раскрытия профессиональных способностей балерины, а с другой – накладывает отпечаток того безмерного труда, который становится смыслом жизни и судьбой женщины.

Теоретики современной визуальной культуры С. Жижек [5], Л. Малви [9], Т. Лауретис [8], развивая учение З. Фрейда о «скопофилии», исследовали, что в репрезентации женщины в кино, искусстве и телевидении ключевую роль играет особое «удовольствие от рассматривания» или «активное изучение Другого», которое испытывает кинозритель или поклонник изобразительного искусства. Благодаря данной операции («вуаеризму») в образах «женщины-артистки» художнику удается направить взгляд наблюдателя (*spectator's view*) на определенные параметры ее женственности. Балерина увлекает зрителя танцевальным мастерством и эстетикой тела, становится центром внимания публики, поэтому здесь можно говорить о ее пассивности и зависимости от взгляда активного субъекта наблюдения. Важно выделить, что образ «женщины-артистки» в живописи XIX в. становится носителем значений Другого и совмещает в себе всю игру зрительских желаний.

В картинах Э. Дега «Три балерины» (1879), «Балерина в зеленом» (1883), «Балет на сцене» (1883) выступление девушек стано-

вится зрелищем для оценки качества «женского профессионализма». Здесь стоит вспомнить концепцию «дисциплинарной власти» М. Фуко [13], следуя которой, в изображениях женского балета XIX в. тело юных танцовщиц становится объектом манипулирования. В критических очерках творчества Э. Дега Р. Русакова не зря заметила, что чрезмерное усердие танцовщиц вместо раскрепощения женщины на сцене, наоборот, подавляет женское «Я» [12, с. 24]. Благодаря умению танцевать женщина взойшла на сцену славы и восторга, но вместе с этим пожертвовала частной жизнью, т. к. танцевальная карьера стала для нее главным жизненным приоритетом.

Истинным «вуаеристом» Л. Малви, И. Кон [7] и Т. Лауретис назвали европейского мужчину, которому принадлежит ведущая роль в конструировании женского тела в практиках искусства. Взгляд модельера, режиссера, хореографа – это всегда в первую очередь «мужской взгляд», выражающий силу несдерживаемого либидо. Этот концепт воплощает образ популярного в то время балетмейстера Жюлья Перро, изображенного на одной из известнейших картин Э. Дега «Урок танца» (1874). Художник изобразил, как строгий и принципиальный учитель тренирует девушек, маневрируя женским телом как материалом для создания балетного шоу. В этом отношении образ хореографа-мужчины в живописи Э. Дега («Урок танца» (1874), «Танцевальный класс» (1871), «Репетиция балета» (1875)), К. Писсаро («Танцевальная школа» (1874), «Голубые танцовщицы» (1897)), П. Каррье-Беллеза («Урок балета» (1910)) воплощает тот «взгляд вкось» [5], который призван контролировать процесс самопрезентации женщины на сцене. Качественная тренировка тела выступает здесь инструментом для повышения танцевального профессионализма и силы духа, а также сдерживания «женских амбиций».

В образах трудолюбивых «танцовщиц», тренирующихся под строгим наблюдением хореографа, с одной стороны, воплотились надежды на неистовую силу характера и духа женщины, способной в конечном счете преодолеть приписанный извне образ Другого. Однако, с другой стороны, пытаясь субъективизироваться, «женщина-артистка» остается все еще ограниченной в самовыражении, что

обусловлено строгостью сценария, обязанностью выполнять все технические нормы танца, которым велел придерживаться учитель. В живописи П. Каррье-Беллеза (*At the barre* (1888)), Э. Дега («Балет на сцене» (1883), «Балет» (1885)) мы видим, что сценическая постановка не приемлет женской виртуозности, и это требование стирает надежду на профессиональную свободу самовыражения артистки.

По нашему мнению, всем действием, которое разворачивается вокруг «женщины-артистки» как центральной героини в живописи художников XIX в., руководят два субъекта «мужского взгляда»: хореограф-мужчина и зритель-мужчина. Первый моделирует женское тело, достигая баланса между идеальной пластикой и женской сексуальностью. Второй выполняет миссию «разглядывающего субъекта» [1], который оценивает и фетишизирует образ. В свою очередь, балерина в живописи Э. Дега, К. Писсаро, П. Каррье-Беллеза продолжает оставаться объектом визуальной узурпации и патриархальной эстетики, воплощать семантику Другого. Роль тренера-хореографа в живописи подобна роли фотографа в теории Р. Барта: он режиссирует сцену, когда артистка только «фабрикует себе другое тело» [1], т. е. принимает образ, заданный ей в процессе позирования.

Своему успеху балерины, получившие абсолютное первенство в профессии и блистающие на сцене в картинах Э. Дега («Прима балерина» (1878), «Звезда балета» (1878), «Балерина в зеленом» (1883)), Л. Найт («Финальный танец» (1920)), во многом обязаны тренеру и наставнику. Благодаря всей полноте «маскулинной гегемонии» (в терминологии Л. Малви и И. Кона), а также силе «мужского взгляда», именно он сделал ее идеалом, которому подражала публика того времени. Хотя балерина XIX в. и стала иконой женственности, по нашему мнению, она также стала «жертвой» вуаеризма мужчины-хореографа и мужчины-зрителя.

Стоит также рассмотреть противоположный подход к репрезентации образа «женщины-артистки», который занимает не менее важное место в исследовании живописи XIX в. Другую часть работ составляют полотна, посвященные негативной оценке профессиональной эмансипации женщины. В противоположность Э. Дега,

П. Каррье-Беллезу, К. Писсаро, которые в своих работах акцентировали внимание на потенциальной возможности женщины обрести профессиональное призвание, французский художник А. Тулуз-Лотрек отверг данную иллюзию. Известно, что критика женской трудовой эмансипации изначально была высказана в литературе и публицистике XIX в. (в сочинениях Н. Бердяева и др.), а уже позже интерпретирована в гендерных и феминистских исследованиях.

«Женщины-артистки» в живописи А. Тулуз-Лотрека («Обучение танцу в Мулен Руж» (1889–1890), «Начало кадрили в Мулен Руж» (1892), «Певица Иветт Гильбер» (1894), «Танцующая Джейн Авриль» (1893), «Клоунесса Шао-Ю-Као в Мулен Руж» (1895)) не славятся привлекательностью, а даже наоборот, – представляют антипод той мягкости и невесомости, которые подчеркивают красоту танцовщиц на полотнах П. Каррье-Беллеза, Э. Дега, О. Ренуара, К. Писсаро. Во-первых, большинство «женщин-артисток» в портретах А. Тулуз-Лотрека (певица Иветт Гильбер или танцовщица Джейн Авриль) – это уже достаточно пожилые дамы, тело которых лишено «и прелести, и свежести, и женской красоты» [14, с. 33], но сами они не чувствуют ни возраста, ни стыда. Во-вторых, их тела чрезмерно полны, они одеты в безвкусные туалеты, поэтому выглядят смешно и нелепо. Благодаря этим внешним чертам образы А. Тулуз-Лотрека наталкивают на мысль, что растрепанные волосы, внешняя неухоженность, странное поведение и неповоротливость на сцене – это и есть характерные черты женщин, возомнивших из себя «артисток» и со всей уверенностью стремящихся покорить публику талантом и харизмой.

Мы предполагаем, что в такой форме А. Тулуз-Лотрек предложил зрителю иронически посмеяться над желанием женщины добиться творческих высот. В этом художник видит абсурдность ситуации, подчеркивая никчемность женской творческой эмансипации. Французский художник повторяет прием известных критиков XIX в., сравнивших жизнь женщины со стадией «постоянного детства» [3], но только обыгрывает это с помощью изобразительных средств. Иллюзию о женском профессионализме расшатывают именно визуальные черты женского образа: старость, увядающая красота и комичность старух. Стоит отметить, что живописец удач-

но визуализировал одну из главных общественно-философских идей XIX в.: женщина в искусстве – это скорее «баловство, а не профессионализм» [10].

В качестве итогов исследования следует выделить, что в художественном сознании XIX в. существовало два противоположных подхода к осмыслению женщины в искусстве. В образах «женщин-артисток», «балерин» и «танцовщиц» Э. Дега, П. Каррье-Беллез, О. Ренуар, К. Писсаро воплотили положительный взгляд на развитие женского творчества. Балет, танец и сцена становятся тем культурным пространством, в котором происходит конструирование женской субъективности. Но в живописи эпохи мы наблюдаем лишь частичную реализацию проекта эмансипированной «профессиональной женщины»: индивидуальное самораскрытие танцовщицы все еще зависит от ухищренного «мужского взгляда» хореографа и зрителя. Балерина преподносит свое тело под руководством тренера, тем самым удовлетворяя эстетические желания зрителя как «потребителя визуального».

В живописи XIX в. (в частности, в трудах А. Тулуз-Лотрека) становление «профессиональной артистки» было подвергнуто острой критике и негативной оценке. Здесь в качестве главных художественных методов мы подчеркнули иронию и смех над танцовщицами и артистками, благодаря которым художник намекает зрителю о том, что надежда на реализацию женского потенциала обманчива и не имеет перспектив. Можно заключить, что изображения старых, неопрятных, непривлекательных танцовщиц и клоунесс стали художественным отзывом живописи на подъем женской творческой (театральной, балетной, цирковой) деятельности и профессиональной эмансипации. В своих работах А. Тулуз-Лотрек проиллюстрировал, что стремление женщины к профессиональному творчеству только искажает образ истинной женственности.

В целом же образ «профессиональной артистки» в живописи XIX в. визуализирован по двум направлениям общественной мысли. Это образ творческой и талантливой женщины, потенциально независимой от мужского попечительства, но в то же время наполненный сомнениями в целесообразности новой гендерной роли, которую приняли на себя женщины. Наравне с литераторами, пу-



блицистами и философами европейские живописцы XIX в. затронули всю многогранность и проблематичность вопроса о том, каков истинный идеал женской судьбы: оставаться подопечной мужчины или все же стать собственницей своей жизни.

### Литература

1. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт / пер. с фр. М. Рыклина. – М.: Ad Marginem, 1997. – 223 с.
2. Бахрушин Ю.А. История русского балета / Ю.А. Бахрушин. – М.: Советская Россия, 1965. – 248 с.
3. Бовуар де С. Второй пол: в 2 т. / С. де Бовуар / пер. с фр. А. Сабашникова (т. 1), И. Малахова и Е. Орлова (т. 2). – М.: Прогресс, 1997. – 832 с.
4. Гиллиган К. Место женщины в жизненном цикле мужчины / К. Гиллиган // Хрестоматия феминистских текстов. Переводы / под ред. Е. Темкиной. – СПб., 2000. – С. 166–186.
5. Жижек С. Глядя вкось: введение в психоанализ Лакана через массовую культуру / С. Жижек. – URL: <http://lib.sibnet.ru/book/3582>
6. Иригарэ Л. Пол, который не единичен / Л. Иригарэ // Введение в гендерные исследования. Ч. 2. Хрестоматия / под ред. С.И. Жеребкина. – Харьков: ХЦГИ, 2001. – С. 127–135.
7. Кон И.С. Мужчина в меняющемся мире / И.С. Кон. – М.: Время, 2009. – 496 с.
8. Лауретис Т. Американский Фрейд / Т. Лауретис // Введение в гендерные исследования. Ч. 2. Хрестоматия / под ред. С.И. Жеребкина. – Харьков: ХЦГИ, 2001. – С. 23–47.
9. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Л. Малви // Антология гендерной теории. – Минск: Прописи, 2000. – С. 280–297.
10. 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.
11. Поллок Г. Созерцающая историю искусства: видение, позиция и власть / Г. Поллок // Введение в гендерные исследования. Ч. 2. Хрестоматия / под ред. С.И. Жеребкина. – Харьков: ХЦГИ, 2001. – С. 718–737.
12. Русакова Р. Дега / Р. Русакова. – М.: Советский художник, 1968. – 30 с.
13. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / М. Фуко / пер. с фр. В. Наумовой, под ред. И. Борисовой. – М.: Ad Marginem, 1999. – 184 с.

14. Харасты-Такач М. Тулуз-Лотрек. 1864–1901: пер. с венг. / М. Харасты-Такач; пер. Н. Шевчук. – Будапешт: Корвина, 1962. – 42 с.: ил., 25 л. ил. – (Малая библиотека искусства; [Вып. 7]).

## **ФЕНОМЕН ОДЕРЖИМОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

*Шарипова Любава Павловна*

*учитель русского языка и литературы,  
муниципальное бюджетное образовательное учреждение  
«Средняя общеобразовательная школа № 10», Россия,  
г. Набережные Челны  
e-mail: luxetnox@list.ru*

**Аннотация.** Статья посвящена особенностям воплощения феномена одержимости в современной российской визуальной культуре. Перед автором стоит задача определить место явления одержимости в философско-историческом контексте современности. Основываясь на результатах феноменологического анализа творчества представителей различных видов визуальных искусств, автор изучает и классифицирует способы художественной реализации явления одержимости как одного из ведущих мотивов в современной российской культуре, что открывает возможности для дальнейшего изучения данного явления в русской культуре различных периодов.

**Ключевые слова:** феномен одержимости, культурный архетип, мотив одержимости, современные российские визуальные искусства.

Феномен одержимости как один из древнейших культурных архетипов характеризуется прежде всего именно общечеловеческой значимостью и только потом, воплощаясь в рамках культур отдельных народностей, впитывает в себя черты конкретного менталитета. Универсальный характер данного явления легко реконструируется уже по фактам мифологии, фольклора и религиозных доктрин. В общем смысле одержимость – это частичное или полное подчинение разума человека какому-либо существу или явлению.

Постепенно от мистико-религиозного понимания явления одержимости (бесодержимость как таковая; образы одержимых