

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«КРАСНОДАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

На правах рукописи

КАРАГОДА Константин Павлович

**СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ
ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ
В ИСКУССТВЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ**

24.00.01 – Теория и история культуры

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
ТОРОСЯН Вардан Григорьевич,
доктор философских наук, профессор

Краснодар
2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1.	
Теоретико-методологические основания изучения искусства в системе культуры	14
1.1 Искусство и общество: специфика социокультурных изменений в парадигме культурологии	14
1.2 Концептуальные основы изучения искусства как результата социокультурных изменений	31
Выводы по первой главе	54
ГЛАВА 2.	
Женщина в европейской культуре Нового времени	48
2.1 Новое время: историко-культурная специфика	48
2.2 Женщины в общественной жизни Нового времени	63
Выводы по второй главе	74
ГЛАВА 3.	
Репрезентация женщины в искусстве Нового времени как отражение социокультурных изменений	76
3.1 Типология женских образов в литературе и искусстве	76
3.2 Динамика образов женщин в европейском искусстве	120
Выводы по третьей главе	129
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	131
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	135

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Исторически сложилось, что на Новое время выпадают переходные периоды, когда с одной стороны – происходят кризисные процессы, революции, распад устоявшихся ценностей, а с другой стороны – творческий всплеск, возникновение новых форм и идей в искусстве. Происходят фундаментальные изменения в философском определении нормы по отношению к положению женщин в обществе и самого определения сущности женственности. Исследование Нового времени и «переходности» в искусстве – попытка выявить универсальные законы культурной динамики, в том числе и в понимании истории женщин прошлого и современности. Понимание «переходности» обуславливает научную актуальность проблемы в осмыслении того состояния, в котором находится мировая и российская культура XXI в.

«Иконический (изобразительный, пикторальный) поворот» (Т. Митчелл)¹ в современных культурологических исследованиях подтверждает, что образы в искусстве обладают своей собственной, только им принадлежащей логикой. Изобразительный поворот происходит, как правило, от слов к образам. Фигура мысли (троп) часто возникает в истории культуры, особенно в те моменты, когда появляются новые общественные и эстетические движения или новые технологии: станковая живопись, изобретение линейной перспективы, фотография и др. Изобразительный поворот раскрывает возможность по-новому изучать визуальную культуру, переходя от частных задач истории искусства к общим кругам проблем, включая психологию, этику и эстетику, социологию и историю, эпистемологию.

Отсутствие в отечественных исследованиях новейших теоретических дискурсов, социокультурного, в том числе гендерного подхода к изучению искусства Нового времени, делает необходимым обращение непосредственно

¹ Митчелл, Т. Иконология. Образ. Текст. Идеология / пер. с англ. В. Дрозд. М., 2017.

к самим источникам, при анализе которых возникает возможность воссоздания культурной атмосферы Нового времени и, таким образом, динамики мировоззрения эпохи, раскрытия новых образов в искусстве.

Изучая памятники культуры Нового времени, часто приходится столкнуться с разными мнениями о роли и месте женщины в обществе. Порой образ женщины в культуре выполняет роль зеркала, в котором отражаются приписываемые ей и пороки, и добродетели, выражаемые как субъективностью авторов, так и общественным мнением, поэтому для теории и истории культуры становится актуальным изучить и понять процессы формирования восприятия женщины в прошлом и современном обществе.

Предмет реконструкции социокультурной обусловленности судьбы европейской женщины немислим без обращения к визуальным образам художественной культуры – как уникальным источникам, дающим обширное поле интерпретации и философских обобщений, и исследовательских гипотез. Такова, например, гипотеза о связях между визуальными проблемами, решаемыми художественной культурой и современными её системами мышления, философией и наукой. «Взгляд эпохи» (М. Баксандалл¹), заключённый в художественной культуре – есть продукт опыта, который формируется под влиянием социальных и технических навыков и культурных практик, перекликается с «эпистемой» (М. Фуко²), определяющей совокупность правил и представлений определенного времени. Данные концепты помогают реконструировать визуальную репрезентацию и визуальное восприятие эпохи Нового времени и последующих периодов истории, связать культуру и сознание как нечто целостное.

Степень научной разработанности проблематики. Проблема исследования образов женщин в культуре носит междисциплинарный характер.

¹ Баксандалл М. Картины и идеи: «Дама за чаепитием» Шардена / пер. с англ. Н. Мазур. // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры. СПб., 2018. С. 335–356.

² Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977.

Можно объединить работы, непосредственно относящиеся к эпохе Нового времени, как осмысляющие женский вопрос и косвенно влияющие на художественную культуру того времени (Г. Э. Лессинг, Ф. Ницше, О. Вейнингер, Г. Лебон, Ч. Ломброзо, З. Фрейд).

Широкий спектр проблем, касающихся исследования гендера, отражён в исследованиях антропологов и историков культуры, которые исследовали телесные практики и культуру повседневности разных исторических периодов, в том числе, Нового времени (Ж. Ле Гофф, А. Корбейн, Ж.-Ж. Куртин, Ж. Вигарелло, Ж. Дюби, Л. П. Репина П. В. Волкова, А. Н. Еремеева, М. В. Логинова, О. С. Якушенкова).

В исследовании широко использовались классические труды известных учёных, отражающие вопросы сложного диалектического взаимодействия культуры и общества в вопросах пола: Т. Адорно, Ж. Батая, Г. Зиммеля, Р. Барта, Ю. Кристевой, а также отечественных исследователей: М. Бахтина, П. Сорокина.

Для исследования социокультурных изменений в диссертации использовались научные труды М. Фуко, Ю. Лотмана, В. Беньямина.

Теоретические аспекты изучения визуальной культуры рассматривались в трудах У. Митчелла, Дж. Бергера, Н. Мазур.

Основой для изучения искусства Нового времени служили отечественные историки искусства: А. Костеневич, Е. Ротенберг, Я. Тугендхольд, А. Якимович; зарубежные: К. Гирц, А. Крёбер, Г. Вельфлин, Э. Гомбрих, М. Дворжак, А. Мальро, Л. Нохлин.

В раскрытии типизации образов, сюжетов и параллелей искусства и литературы служили труды О. Вайнштейн, В. Мильчиной, О. Матич.

Несмотря на значительный интерес специалистов различных отраслей знаний (культурологов, искусствоведов и др.) к женской тематике в художественной культуре Нового времени, специальных изысканий, всесторонне исследующих искусство с позиций гендерного и социокультурного подходов, в настоящее время явно недостаточно.

Культурологический подход позволяет предельно расширить понимание культуры Нового времени для осмысления истории и искусства, перейти от описания к объяснению, что подтверждает актуальность данной темы.

Объект исследования: женщины в художественной культуре Нового времени.

Предмет исследования: отражение социокультурной динамики образов в культуре.

Цель исследования: выявить социокультурную обусловленность репрезентации женских образов в искусстве Нового времени.

Реализация поставленной цели достигается решением следующих взаимосвязанных задач:

1. Определить теоретико-методологические основания изучения искусства в системе культуры, выявить концептуальные основы изучения искусства как выражения и как результата социокультурных изменений.

2. Рассмотреть мировоззренческие особенности, историко-культурную специфику Нового времени, обозначить общие черты эпистемы Нового времени.

3. Обосновать взаимосвязи между сменой в европейской культуре направления классицизма с репрезентацией женских образов и с изменением положения женщины в Новое время.

4. Проанализировать особенности репрезентации социальных ролей женщины в искусстве Нового времени, разработать типологию женских образов.

5. Выявить динамику женских образов в искусстве как отражение социокультурных изменений Нового времени.

Методология и методы исследования. Методологической базой исследования выступает философия культуры и ее методы, которые предполагают изучение искусства через междисциплинарность, сочетания методологий, многообразных точек зрения и подходов к интерпретации,

включая разные науки: культурологию, психологию, семиотику, антропологию и лингвистику. Диссертант использует синхронное и диахронное рассмотрение материала. В синхронном – живопись, литература, театральное искусство сопоставляются с политическими, научными, техническими достижениями, международными связями и так далее, в диахронном – прослеживаются изменения в развитии культуры, эволюции моды, в политике, экономике. И в таком рассмотрении искусство помогает заметить и объяснить социокультурные сдвиги.

Искусствоведческий анализ (Г. Вельфлин, Э. Гобрих, Э. Панофский) и элементы герменевтического метода (Х.-Г. Гадамер, П. Рикер, Ф. Шлейермахер) использовались для определения особенностей художественного видения, образного языка искусства. Описательный и компаративистский методы (К. Гирц, А. Крёбер, Ю. М. Лотман, Е. М. Мелетинский) применялись для выявления специфики, общих и «конфликтных» тенденций эпохи в искусстве, науке и других сферах культуры. Использование системного подхода (М. С. Каган) позволило наиболее полно выявить характерные особенности и многообразие проявлений изучаемого явления.

Таким образом, в результате сочетания различных научных подходов и соединения в используемом теоретическом инструментарии был обеспечен культурологический анализ исследуемой проблематики.

Научная новизна диссертации обусловлена несколькими факторами:

1. Определены теоретико-методологические основания изучения искусства в системе культуры, выявлены их концептуальные основы как результат социокультурных изменений. Обосновано, что понятие эпистема, использованное в культурологическом ключе и характерное для философии, является новым для отечественной культурологии и искусствоведения и эффективным концептуальным способом изучения искусства. Эпистема обозначает совокупность правил, присущих определённому времени, тому или иному обществу и формирующих условие существования исторических

форм культуры и знания. Понятие «эпистема» оказывается полезной для объяснения социокультурных изменений и их выражения в искусстве. Выявлено, как смена эпистем в системе культуры связана с изменением представлений о роли и особенностях искусства.

2. Рассмотрены мировоззренческие особенности историко-культурной специфики Нового времени. Обозначены основные черты эпистемы Нового времени и прослежена связь с эмансипацией женщин, показано, как изменялся взгляд на роль женщин в обществе и как это выражено в художественной культуре.

3. Обоснованы взаимосвязи между сменой классицистической эпистемы и изменением репрезентации образов женщин в искусстве Нового времени. «Эпистема классицизма» возвышала произведения искусства, исполненные в духе трагедии, оставляя комедийные и бытовые жанры за пределами «высокого» искусства. Женщины в искусстве классицизма показаны слабыми, слишком эмоциональными, неспособными к жертве в пользу нации, торжества общественного над личным. Трагизм должен нести в себе нравственную идею, способствующую катарсису – «очищению страстей» (Аристотель), в искусстве классицизма героини порицаются, гибнут ради примера и наставления в борьбе за истинную нравственность. В классицизме трагедия женщины заключена в её мнимой слабости, что отражало её социальное положение в то время. Преобладание в искусстве трагических сюжетов, связанных с образами женщин, объясняется силой влияния классицизма и на последующие стили и направления в искусстве. Преодолевая классицизм, художники провозглашают приоритет личного над гражданственным, реальности над нарративом (мифом, древней историей). Таким образом, в художественной культуре возникают реалистические социальные портреты: женщин-учёных, гувернанток, монахинь, служанок, появляются образы старости и смерти, не в героико-мифологическом ключе, а в индивидуально-личностном. Столь же

неизбежными оказываются «неприглядные» образы социального дна, обыденно-хроникальные сцены насилия.

4. Проанализированы особенности репрезентации социальных ролей женщины в искусстве Нового времени. Разработана типология женских образов и выявлены традиционные и «новые» женские образы в художественной культуре. Сюжеты в искусстве Нового времени имеют дидактический и предостерегающий характер. Женщинам, нарушающим общественное табу, грозит поражение в правах, общественное осуждение и даже гибель. Образы насилия в искусстве из рамок мифолого-религиозного характера в Новое время переходят к описанию обыденного и хроникального. Искусство, разделённое на светское и религиозное, показало, насколько большой разрыв между ними. Художники Нового времени в образах старости и смерти отходят от аллегорий и мифологии к реализму и личным переживаниям.

5. Выявлена динамика женских образов в искусстве как отражение социокультурных изменений Нового времени. Раскрыты основные изменения, которые претерпели традиционные сюжеты и рассмотрены новые, появившиеся впервые под влиянием социокультурных изменений в Новое время. В XIX в. и в реальности, и в искусстве женщина становится участницей общественной жизни.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Впервые в русскоязычных исследованиях в рамках изучения социокультурной обусловленности женских образов Нового времени применено понятие «эпистема». В эволюции истории культуры искусство выступает её структурообразующей частью, испытывая явное или неявное влияние социокультурных изменений. Социокультурная обусловленность искусства предстает перед нами как концентрированный образ отражения мира, деятельности человека, его социальной практики. Искусство выступает одновременно как субъект и объект социокультурных изменений. Системы культуры, влияющие на познание мира, выражаются в «эпистеме», которая

несёт в себе соответствующую концепцию знания, определяет и упорядочивает видение мира. Богатый материал в указанном плане представляет динамика женских образов в искусстве Нового времени.

2. Изменения в искусстве невозможно понять, не связав их со сменой мировоззрения, историко-культурной специфики своего времени. Понятие «эпистемы» может объяснить многие процессы трансформаций в искусстве. В период смены «эпистем» обнаруживаются скрытые ранее смыслы, происходит дискредитация видимого мира как истинного. Противостояние ценностей, столкновение смыслов – все это вызывает кризисные процессы в живописи и литературе, что благотворно для искусства, так как возникают напряжённость, новые формы языка, развиваются новые образы и тяга к экспериментам, возрастает игровое начало в искусстве.

3. Влияние смены «эпистем» прослеживается в искусстве на примере возникновения новых сюжетов, а также адаптации традиционных сюжетов. В репрезентации социальных ролей образ женщины в искусстве и литературе Нового времени прослеживается как движение к обобщённым образам. В сюжетах Нового времени отчётливо проступают актуальные этические проблемы в отношении к женщине. Под видом иллюстраций к романтическим поэмам образы женщин в творчестве прерафаэлитов демонстрируют насущный конфликт с викторианскими представлениями о статусе женщины в обществе. Показателен также и образ женщины на вершине власти, где, даже родившись в семье, принадлежащей к привилегированному классу, женщине сложно добиться власти и удержать её.

4. Социокультурные изменения Нового времени определили тенденцию к реализму и отражению актуализации остросоциальных тем в искусстве ранее не использованных из-за строгих рамок классицизма. «Новые» образы женщин, возникшие в результате смены стилей и направлений в художественной культуре, отражают сложные социальные

противоречия и новые роли, занятые женщиной в обществе. Возникает тенденция феминизации религиозных обрядов, практик, благочестия, духовенства (М. де Джорджо). В этой связи светская культура нередко трансформирует традиционный облик монахинь в маргинальную плоскость. Проведённый в рамках диссертационной работы анализ искусства, отражающего насилие над женщиной, позволяет обнаружить элементы деструктивности в культуре.

5. Динамика женских образов выражается в эпистеме Нового времени, которая формирует новое представление о роли женщины в обществе. Женщина из замкнутого домашнего мира становится неотъемлемой частью общественной жизни. Обсуждение социального неравноправия создает сюжеты, связанные с гувернантками, танцовщицами в балете. Новое время меняет статус матери и ребёнка в обществе, делает его центральным в художественной культуре. В эпоху Просвещения создаются образы женщин-учёных из высшего сословия, которые занимаются изучением и переводами научных трудов, участвуют в научных диспутах в салонах и переписке с великими учёными. Жизнь женщин в Новое время ознаменовалась движением к равноправию, благодаря всеобщей тенденции формирования новой личности человека яркой индивидуальности, носителя идей гуманизма с секуляризированным сознанием, носителя идей Просвещения.

Теоретическая значимость работы заключается в разностороннем изучении женских образов в искусстве Нового времени. Положения и выводы, полученные в диссертации, имеют теоретическое и методологическое значение для дальнейших философских и культурологических исследований искусства и общества, изучения и становления искусства, культурных процессов, развития жанров и стилей, репрезентации жизни женщин разных периодов истории.

Практическая значимость работы. Материалы диссертационного исследования могут быть использованы при разработке общих и

специальных курсов, проведении семинаров и практических занятий по курсам «История искусств», «Культурология». Ряд положений исследования может быть использован для новых научных изысканий в области истории и теории культуры, исследований по различным видам и жанрам искусства, а также в изучении творчества отдельных художников, скульпторов, писателей, поэтов.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности.

Диссертация соответствует области исследования, определенной паспортом специальности 24.00.01 – теория и история культуры по отрасли искусствоведение, в том числе: 1.3. Исторические аспекты теории культуры, мировоззренческие и ментальные аспекты теории культуры; 1.17. Компоненты культуры (наука, мораль, мифология, образование, религия, искусство); 1.18. Культура и общество; 1.30. Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Степень достоверности работы обусловлена комплексным изучением проблемы, всесторонним анализом выполненных ранее научно-исследовательских работ по предмету исследования с применением апробированного научно-методического аппарата.

Основные положения диссертационного исследования отражены в 13 публикациях общим объемом 6,52 п.л, в том числе в 4 статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации.

Основные положения и выводы диссертационного исследования обсуждены на научно-практических конференциях разных уровней, среди которых наиболее значимы следующие: «Британцы и народы Юга России: проблемы взаимовлияния» (Краснодар, 2015); «Этика и конфликт ценностей в современном мире» (Ростов-на-Дону, 2015); «Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия» (Краснодар,

2018) и других.

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования и состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы. Общий объем диссертации 144 страницы. Список литературы включает 269 наименования.

ГЛАВА 1.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

1.1 Искусство и общество: специфика социокультурных изменений в парадигме культурологии

По мере изменений в развитии той или иной общности, социума, гибели той или иной культуры менялась форма и содержание искусства. Искусство, как модель жизни, претерпевало множество изменений как внутренне – путем естественного развития, так и под воздействием внешних трансформаций. Искусство влияло на сознание человека и одновременно являлось откликом на изменения его социокультурной среды. Искусство – это некоторое упорядочивание хаоса окружающего мира, один из способов передачи информации во времени. Мы смотрим на мир, и сам акт созерцания, как писал Макс Фридендер, является нам как «Зрительная акция, управляемая духом, некое складывание листков воспоминаний, собрание и переработка множества впечатлений»¹. Наше сознание, по Фридендеру, соотносит массы цветowych пятен с внутренними понятиями. Мы созерцаем и узнаем мир, который уже известен нашему сознанию. Фридендер замечает, что художники учат видеть: «Я оказываюсь где-нибудь на природе после того, как некоторое время созерцал картину Сезанна и обнаруживаю в природе картины Сезанна», но он оговаривает, что человек ограничен в своем индивидуальном восприятии: «Однако я не могу видеть больше того, что способен увидеть, и едва ли я буду в состоянии увидеть то, что увидел Сезанн». Он добавляет, что произведения искусства есть видение художника, пропущенное через призму его характера, но и смотрящий пропускает картину через призму своего характера. Художник, как человек, формирующий культурные коды, как создатель произведений

¹ Фридендер М. Об искусстве и знаточестве. СПб., 2013. С.18, 20.

искусства, является одновременно продуктом, а порой и заложником своего времени, выразителем его идеалов и ниспровергателем истин, реформатором, изменяющим привычные формы восприятия мира. Изучая феномены разрыва, рассматривая европейское искусство на переломных этапах, мы можем видеть заметный всплеск творческой активности, носящий новаторские идеи и формирующий будущее или, наоборот, утрату навыков и возврат в архаику – как феномен прерывания. Социокультурные изменения, а именно политические трансформации, научно-технические революции, несомненно, влияют на творчество художников. Отто Бенеш писал, что искусство, как функция человеческой жизни – универсально как и теоретическое мышление, что дает понимание жизни в целом. Художественные ценности, интеллектуальные и духовные движения эпохи помогают понять смысл явлений, происходящих в прошлом, сопоставляя их с настоящим.

Формальная школа. Теория искусства, основанная формалистами Конрадом Фидлером и Адольфом фон Гильдебрандом¹, предполагала наличие определенной нормы, идеала, к которому должны стремиться, двигаться художники. Отход от нормы являлся признаком отклонения, ухудшением и упадком, если видеть искусство как идеалистическую эволюцию от архаики к классике, как путь к усовершенствованию. Гильдебранд отвергал понимание искусства Платоном как *мимезиса*, как копирования и подражания природе. Формалисты считали, что предметность и объективный мир служат для художника выражением его субъективной точки зрения. Главное – это истинное, сознательное зрение, разумное, зрительная правда, а не слепое копирование вещей.

Гильдебранд и Фидлер видели в искусстве XIX в. упадок и кризис, который они пытались преодолеть. Переходные эпохи, как отход от нормы,

¹ Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 2011.

характеризуются в искусстве некоторыми признаками и описаны, в частности, культурологом Н. А. Хреновым¹.

Генрих Вёльфлин, бывший под влиянием Якова Буркхардта и Дильтея, затем Фидлера и Гильдебранда, опираясь на них, создает свое понимание искусства, исследуя противоречивые друг другу пары для подтверждения контрастности в художественном творчестве Возрождения и барокко. Вот эти пары: линейность – живописность, плоскостность – глубина, замкнутая форма – открытая форма, тектоничное – атектоничное, безусловная ясность – условная ясность². Возрождение предстает отрицанием (антитезисом) барокко. В дальнейшем Вёльфлин решил распространить антиномию Возрождения и барокко на всю историю искусства. Вёльфлин противопоставляет «классику» барокко, при этом он оговаривает, что барокко не упадок классики, а самостоятельное искусство. За каждым классическим стилем идет барочный, и эта смена происходит циклично. Он писал: «Понятие «классика» не обладает абсолютной ценностью, барокко также переживает период классицизма. Барокко (или, если будет позволено сказать, современное искусство) не является совершенно иным искусством. Развитие современного искусства не может быть сведено к простой схеме подъема, развития и упадка»³.

Искусствовед венской школы Алоиз Ригль опровергает эволюционную теорию последовательности периодов упадка и возвышения. Задачей Ригля, как и других представителей формальной школы, было создать научную теорию искусства, которая основывалась бы только на точных исторических фактах и здравом смысле. Во второй половине XIX в. в эпоху популярности позитивизма, выражающего новые особенности естествознания, происходит отторжение метафизики в гуманитарных науках и переход к методам, присущим естественным наукам, что характеризует взгляды Ригля на выстраивание своей теории искусства. Искусство развивается в силу

¹ Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. М., 2005. С. 6–7.

² Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 2002.

³ Wölfflin H. Principles of Art History. London, 1999. P. 140

внутренней «художественной воли», это не личная воля отдельного художника, это некая объективная сила, общая для всех, которой подчиняются все, и которая дает искусству развиваться. Искусство изменяется под действием внешних факторов (войны, революции, катастрофы) и экономических факторов (заказчики искусства, меценаты, салоны и рынок искусства), но они не являются художественными силами. Искусство имеет свое самостоятельное содержание, оно не иллюстрация для других областей духовной деятельности. Искусство подчиняется своей собственной природе, своим собственным художественным закономерностям. Риглю вторит Андре Мальро: «...очевидно, что романское искусство – это не упадок античности»¹.

Искусство можно изучать с разных сторон: с точки зрения цели – зачем создается, мотива – что изображает, техники, материала. Главное – как создается произведение искусства, соотношение формы и плоскости. Стиль определяет соотношение между формой и плоскостью. Например: в классическом искусстве будет полная гармония плоскости и формы, одна не будет преобладать над другой, в древнеегипетском искусстве плоскость будет преобладать над формой. В развитии искусства в соотношении формы и плоскости Ригль находит научное обоснование: изобразительное искусство – это функция зрения. Изменение человеческого зрения выделяется в три типа зрения:

1. *Близкое зрение* – при котором предмет находится близко от глаза, и глаз не может воспринимать ничего, кроме плоскости. Ощущение глаза будет не оптическим, а осязательным, характеризующим ощущение вещественности, индивидуальности, материальности (искусство Древнего Египта, Византии).

2. *Нормальное, среднее зрение* – предмет находится на таком расстоянии, что воспринимается объемно (трёхмерно). Появляются, кроме

¹Мальро А. Голоса безмолвия. СПб., 2012. С.147

осязательных признаков, оптические – свет и тень, отношение между формой и плоскостью равноправно (искусство Древней Греции, Ренессанса).

3. *Далекое зрение* – предмет находится далеко, реальный трёхмерный предмет превращается в плоскостной. Но в действие вступает воображение, приводящее к тому, что соответствует реальности. Ощущение глаза – оптическое (свет, тень, цвета), осязательных ощущений нет, и глаз будет фантазировать (импрессионизм), так как глаз видит мозгом и выстраивает комплексы, в которых определённые оптические признаки соотнесены с осязательными признаками, столь же важными для зрения, как и понятия для мышления.

Мы видим три типа зрения – прогресс развития духовных ценностей путем развития зрительного воображения. Мировое искусство развивается от осязательного искусства деспотических восточных государств древности к оптическому искусству Нового времени. Это движение строго линейно, не имеет никаких уходов в сторону и никаких возвратов.

Ригль доказал это в своем труде «Позднеримская художественная промышленность» (1901). Он описал естественный переход от античного искусства к позднеримским произведениям искусства (от плоскостного к оптическому зрению). То, что ранее исследователями считалось признаком упадка и варваризации, Ригль представил как переходный принцип, где один принцип устарел, а другой зарождается. Эти различные принципы осязательного и оптического зрения равноценны, для двух этих типов характерна единая цель – это жизненность и красота, и её по-разному достигают различные виды художественного творчества. Ригль вводит понятие «художественная воля», более широкое, чем понятие стиля, в которой он видит иррациональные проявления, имманентность эволюции, автономность искусства, которые не зависят от социальных условий развития искусства, стиля эпохи. Пауль Франкл интерпретировал понятие «художественная воля» как имманентную стилистическую силу: «Развитие стиля – это интеллектуальный процесс, который подчиняет себе

национальные и индивидуальные характеристики художника. Тот, кто способен решать проблемы своего времени – великий человек, но даже величайший гений только слуга этого интеллектуального процесса»¹. Исследуя позднеримское искусство, Ригль делает вывод, что, поскольку типы восприятия меняются под действием эволюции «художественной воли», то всякий вопрос о поступательном движении искусства от низшего к высшему, с его точки зрения, не имеет смысла. Каждая эпоха оценивается по своим собственным нормам красоты, которые ориентируются на определенный тип восприятия.

Антропологический взгляд на культуру. Альфред Кребер видел в каждой культуре индивидуальные, уникальные особенности, а также нечто общее для всех культур – определенные модели, культурные формы и паттерны. Цель изучения культур Кребер видит в обнаружении и изучении этих общих паттернов, из которых можно вывести общие свойства культуры. Проводя анализ исторического развития крупнейших мировых культур, Кребер пришел к выводу, что культура не подчиняется общим законам, а проявления развития, продолжительности во времени изменений той или иной культуры могут кардинально различаться. И все это имеет место несмотря на общие черты культур. Кребер опровергал как гипотезу линейного прогресса, так и наличие каких-либо жестких циклических закономерностей, которые лежали в основе теории О. Шпенглера. Кребер в своем исследовании «Конфигурации культурного роста» писал: «Нечего представить и в пользу того, что каждая культура непременно должна развивать модели, в рамках которых стал бы возможен её качественный расцвет, или в пользу того, что она, однажды миновав период расцвета, непременно должна угаснуть без всяких шансов на выживание. В конце концов, культуры переходят одна в другую и тем самым не могут обладать индивидуальной целостностью высших организмов»². Ю. В. Осокин пишет:

¹ Riegl A. Late Roman Art Industry. London, 1999. P.156

² Кребер А.Л. Конфигурации культурного роста // Кребер А.Л. Избранное: природа культуры. М., 2004. С. 465.

«В трактовке Кребера культура представляет собой гораздо более гибкую и подвижную сущность – она может впитывать элементы и целые комплексы элементов из других культур, может возобновлять свой рост после периодов, казалось бы, неминуемого упадка, трансформировать имеющиеся и продуцировать новые культурные паттерны»¹.

То, что ранее не считалось произведением искусства, по прошествии лет может им стать. Любая вещь или документ, потерявший свою бытовую функцию, со временем становится архивной, музейной или культурной ценностью. Те формы, стили и жанры, которые раньше считались низменными и не относились к искусству, по прошествии лет обретают свой голос и вес.

Духовно-историческая концепция культуры. Сторонники «духовно-исторической концепции культуры» (Эрнст Хайдрих, Макс Дворжак, Арнольд Хаузер и Эрвин Панофский) критиковали формальную школу, считая искусство продуктом истории. Они видели в реабилитации эпох упадка релятивизм, который смешивал с шедеврами мирового искусства бездарные подделки, не давая им справедливой оценки. Дворжак и Хайдрих видели искусство как воплощение духовного отношения к миру, где художник не стоит вдали от духовной общности своего времени. Хайдрих считал истинным *дух народа*, противопоставляя его губительному *духу толпы*. Великие художники втянуты в духовные процессы, всегда являются мыслителями, решающими проблемы своего времени. Художник выражает не дух толпы, а истину народа.

Дворжак считал, что античное искусство перешло в первохристианское искусство катакомб, которое становится символическим и трансцендентным по своей сути и у которого нет изобразительности. Он пишет: «Христианский субъективизм начинает одерживать победу над языческой объективацией, а дух над материей»². Преодоление этого субъективизма - трансцендентности

¹ Осокин Ю.В. Введение в теорию системных исследований искусств. М., 2003. С. 231

² Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978. Т. 2. С. 185.

он видит в готике и Ренессансе как открытие «самоценности земных вещей». Возрождение, по сути, возвращение к античности, только в более духовном виде. Переход от одного стиля в другой – это выход за пределы знака к изображению живой души, телесности, когда происходит подавление трансцендентности. Искусство экспрессионизма и авангарда XX в. Дворжак также приравнивает к трансцендентному.

Дворжак противопоставляет Ренессанс маньеризму. В первом он видел формальный стиль с ограниченным набором форм и сюжетов. Нисколько не принижая Ренессанс, он видел его слишком идеальным и абсолютным в своих исканиях красоты формы, диктата «чистой зримости». Другое дело маньеризм с его литературностью, аллегоризмом, мистицизмом, иллюстративностью, наличием и предельной красоты, и предельного уродства. В качестве примера он приводит художника Питера Брейгеля Старшего (он предлагает творчество этого великого голландского художника сопоставлять с творчеством Рабле, Сервантеса, Шекспира). Для Дворжака маньеризм – «не усталость или постепенный упадок, но, напротив, новый подъем динамики жизненного процесса». Ученый отказывается от «теории подъема и упадка»¹. Правда, эту динамику он видит уже не в Италии, а в Германии и приводит пример: Реформация в Германии породила Дюрера. «Суть искусства, - пишет Дворжак, - не только в решении и развитии формальных задач и проблем. Оно всегда, в первую очередь, является выражением владеющих человечеством идей. А его история в такой же мере, как и история религии, философии или поэзии, представляет собой часть всеобщей истории духа»².

Наука и философия по Эрвину Панофскому определяла искусство так: готическая архитектура брала свои корни в учении Фомы Аквинского, а линейная перспектива эпохи Возрождения – в развитии рационализма. Флорентийский рационализм связан с Возрождением так же, как искусство

¹ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978. Т. 1. С. 7

² Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978. Т. 2. С. 76.

модерна связано с неевклидовой геометрией. Духовное влияние на искусство Средних веков оказывали две позиции: отрицание материального и восхваление материального. Бернард Клервоский с его суровым стилем монастырей, лишенных всяких художественных изысков, противостоял аббату Сугерию – любителю материального и автору готического стиля аббатства Сен-Дени.

Культурно-историческая искусствоведческая школа. Основатель культурно-исторической искусствоведческой школы Ипполит Тэн в своем труде «Философия искусства» обосновал теорию среды, он создаёт и закон возникновения художественного произведения, который звучит так: «Художественное произведение определяется совокупностью двух элементов – общим состоянием умов и нравов окружающей среды».¹ Эрнст Кассирер, рассуждая о теории Тэна, подвел некий итог: «И наша физическая, и наша культурная жизнь замкнута одним и тем же железным кольцом необходимости. В своих чувствах, склонностях, идеях, мыслях, в создании произведений искусства»².

Эрнст Гомбрих также считал искусство выражением «духа времени». Он писал: «В некоторые исторические периоды художники и критики пытались сформулировать законы искусства. Но всегда получалось так, что те, кто следовал этим правилам, не могли создать ничего значительного, а нарушающие все законы великие мастера открывали новые, еще неведомые миру гармонии»³. Гомбрих писал, что раз нет обязательных правил, то и невозможно объяснить, почему то или иное произведение – шедевр, но это и не значит, что все произведения равноценны. Искусство неисчерпаемо и непредсказуемо. Все великие творения в разные эпохи воспринимаются по-разному. Искусство не прогрессирует, а любое продвижение в одном направлении сопровождается потерю в другом. Смысл истории искусства по Гомбриху – это ясное видение того, что остаётся за пределами самого

¹ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978. С. 30.

² Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры // Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 464

³ Гомбрих Э. История искусств. М., 2016. С. 35

искусства и реакция художников реагируют на различные исторические ситуации. Гомбрих пишет: «Каждое поколение в какой-то мере восстает против отеческих установлений, и каждое произведение искусства обращается к своим современникам не только тем, что в нем есть, но и тем, что осталось за его пределами. <...> Вся история искусств представляет собой не историю прогрессивного накопления технических навыков, а историю меняющихся идей и критериев»¹. Всех историков искусства он разделял на два типа: те, которые признают художественный прогресс, другие, которые этот прогресс отрицают. Сам Гомбрих верил в прогресс не как в поступательное восхождение от простого к сложному. Он писал: «Все попытки определить, кто в истории искусства лучший или худший, превращает историю искусства в простую диаграмму. Всякая схема является упрощением и приводит в тупик историческое исследование»².

Эрнст Гомбрих видел любовь современности к экспериментам в искусстве и доверие к непонятному, которое сформировалось в умах людей перед престижем малопонятных для них модных научных теорий, (он приводит в качестве примера теорию относительности Эйнштейна). Искусство в его понимании выступает как эхо научно-философских доктрин. Современное искусствознание проделало внутреннюю эволюцию, пойдя путем глобализации предмета истории искусства, расширения границ исследований, сращения с другими областями гуманитарного знания: культурологией, философией, психологией и лингвистикой. Появилась тенденция к плюрализму мнений в подходах к изучению искусства. Так, например, Вернон Майнор пишет: «Определения качества, красоты и значения утрачиваются. Новая история искусства представляет обширные, мировые параметры искусства. Результатом становится новая история искусства, которая, быть может, не слишком истинна, зато отражает множество голосов и множество культур»³.

¹ Гомбрих Э. История искусств. М., 2016. С. 619, 44.

² Gombrich E.H. Kunst und Fortschritt. Köln, 1987. P. 8–9.

³ Minor V. H. Art History's History. N. Y., 1993. P. 294–205

Культурологический аспект в искусствознании раскрывает значение и смысл художественного произведения, которые выводятся с помощью культурологического контекста, чему служит широкий круг философских, исторических, мифологических, литературных источников. Два автора – Яков Буркхардт и Аби Варбург, изучавшие эпоху Возрождения, обратились к исследованию не только искусства, но и культуры в целом. Этому способствовало самописание эпохи. Многие мыслители, такие как Макиавелли, Лоренцо Валла, Марсилио Фичино, Пико делла Мирандола, Вазари ощущали свою эпоху как разрыв с традициями средневековья, освобождение от варварства, выход из тьмы на свет. Буркхардт в своей книге «Культура Италии в эпоху Возрождения» охватывает множество проблем одновременно, привлекая громадный пласт источников как художественных, так и исторических. Отметим, что Буркхардт был первопроходцем и оказал огромное влияние на Аби Варбурга. Варбурга можно считать отцом современной иконологии: его исследование фресок в палаццо Скифанойя в Ферраре, а также творчества Боттичелли раскрывают тайные символы, благодаря анализу многочисленных литературных источников, античных мифов и астрологических трактатов. Варбург ставил целью изучение «исторической психологии человеческого выражения» путем создания параллелей между историей искусства и другими сферами духовной деятельности человека. Варбург рассматривал произведения искусства, вникая, в казалось бы, несущественные детали, которые позволяли дать яркую характеристику произведения искусства как отражение противоречивости и конфликтов, а именно *документа эпохи*, воплощающей человеческую психологию. Варбург, прочитав работу Дарвина «Выражение эмоций у человека и животных», определил метод иконологии, который позволяет раскрыть неясные явления и тёмные места в искусстве, рассматривать взаимосвязь языческого и христианского, религиозного и светского, античного и современного, а также обнаруживать единое целое в

различные периоды искусства, различных странах, сопоставляя Античность, Средние века и Новое время.

Экономика и культура. Значительную роль в развитии искусства играет и «экономический базис» – формирование капиталистических производственных отношений для создания «надстройки» в виде произведения искусства. Верно замечено, что в исторической ретроспективе с «высот художественных достижений Возрождения, составляющих золотой фонд общечеловеческого наследия, социально-экономические достижения, превзойдённые последующим развитием, блекнут и предстают не как определяющие причины, а лишь как сопутствующая внешняя среда»¹. Речь идёт о расцвете городской жизни, городских ремёсел, торговых гильдий и цехов, возникновении банковского дела. Реформация церкви и иконоборчество, отказ от росписей и живописных алтарей в новых протестантских церквях, зарождение буржуазии, открытие техники масляной живописи – всё это способствовало созданию новых жанров в живописи и расширению рынка художественных мастерских. Так возникает свободный художественный рынок. Если раньше художники выполняли только заказы церкви и знатных аристократов, то теперь им приходится трудиться и на буржуазных коллекционеров, требующих, помимо церковного, и светское искусство. Мастерские художников в некотором роде напоминают художественные мануфактуры, где над одним произведением трудятся сразу несколько художников. Тому пример, мастерская Рубенса, в которой работали Ван Дейк, Йорданс, Брейгель Бархатный, Снейдерс. В мастерской Иасента Риго работали специалисты по написанию воротников, орденов, кружев². Масляная живопись создает небольшой формат картины – станковую живопись, которую легко перемещать, продавать, обменивать, а главное – коллекционировать. Дж. Бергер пишет: «Масляная живопись сделала с видимым миром то, что капитал сделал с социальными

¹ Сунягин Г. Ф. О некоторых предпосылках культуры Возрождения // Вопросы философии. 1985. № 7. С. 95

² Золотов Ю.К. Французский портрет XVIII в. М., 1968. С.14.

отношениями. Все оказалось сведено к соизмеримости вещей. Все стало подлежать обмену, потому что все стало предметом потребления»¹. Среди светских жанров возникает групповой портрет, пейзаж и главный символ таких преобразований – натюрморт. Натюрморт – это своеобразное изображение вещей, обладание которыми является самоценностью для владельца картины. В своем цикле лекций «Радость навеки и её рыночная цена или политическая экономия искусства» (1857) Джон Рёскин видит важной составляющей развития государства и нации нахождение в быту граждан произведений роскоши и искусства. В пренебрежении к предметам красоты он усматривает извращение чувств, рождение низкой жажды накопления ради накопления, утрату нравственности в жизни. Рёскин презирует бедность, как продукт философии Диогена и его последователей и считает ошибочными представления средневекового христианства: «Не могу удержаться, чтобы не заметить, как необычайно и как резко отличается наш век от всех прошедших эпох тем, что у него нет ни философских, ни религиозных поклонников дырявого божества бедности»².

Изменения в бытовании и восприятии искусства. Искусство для истории - важный источник познания свидетельств жизни, ментальности, глубинных процессов, свидетельств прошлого. В своей незаконченной работе «Проект аркад» Вальтер Беньямин писал: «История распадается на картинки, а не рассказы, иными словами, история проигрывается заново и запоминается в форме изображений. Мы воссоздаем прошлое из визуальных фрагментов, которые приобретают статус свидетельств»³. Влияние истории и прошлого на современность раскрывается Беньямином в его знаменитом эссе «О понятии истории»: «История – предмет конструкции, место которой не пустое и гомогенное время, а время, наполненное «актуальным настоящим». <...> Французская революция понимала себя как возвращение Рима»⁴.

¹ Бергер Дж. Искусство видеть. СПб., 2012. С. 100

² Там же. С.5.

³ Benjamin Walter. The Arcades Project. N. Y., 2002. P. 35.

⁴ Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М., 2012. С. 246.

Парадигма массового сознания, как отражение психологии народа, создает ценностную ориентацию, формирует нормы, идеалы, возможную концепцию человека, воспитывая и формируя сознание и социальное поведение индивида той или иной культуры. И. М. Быховская пишет: «...человек, с одной стороны, полностью находится во власти законов действительности, а с другой – создает свою реальность, благодаря своему внутреннему миру, сознанию. <...> Ценности, сами по себе не являясь продуктивной силой, способной реализоваться в действительности, в то же время указывают, какой должна быть эта действительность»¹. Клиффорд Гирц, основатель интерпретативной антропологии, пытаясь в своих исследованиях «приобрести доступ к категориям миропонимания изучаемых людей», писал: «Наши идеи, наши ценности, наши действия, даже наши эмоции, так же как и наша нервная система, являются продуктами культуры. <...> Чтобы принимать решения, мы должны знать, что мы чувствуем по поводу тех или иных вещей, а чтобы знать, что мы чувствуем по их поводу, нам нужны публичные образы чувствования, которые нам могут дать только ритуал, миф и искусство»². Гирц вводит понятие «публичные образы чувствования», которые помогают человеку разобраться в собственных чувствах. Иначе их называют эмоциональными матрицами, состоящими из регламентированных социальных, возрастных и гендерных культурных кодов. Эти схемы представлены в исследовании Андрея Зорина³. Гирц дает три сферы возникновения «публичных образов чувствования»: «миф» (в архаических культурах), «ритуал» (в традиционных), «искусство» (в модерне и постмодерне).

Историки и лингвисты (Ф. де Соссюр) используют так называемое синхронное и диахронное рассмотрение материала. Синхронное – все виды свидетельств, в том числе архитектура, живопись, декоративно-прикладное искусство, которые сопоставляются с политическими, производственными,

¹ Быховская И.М. «Homo somatikos»: аксиология человеческого тела. М., 2000. С. 135.

² Гирц К. Интерпретация культур. М., 2004. С. 63, 96.

³ Зорин А. Л. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX вв. М., 2016. С. 30.

научными, техническими достижениями, международными связями и так далее. Диахронное – прослеживание изменений в развитии культуры, эволюции моды, развитии сельского хозяйства, в политике, экономике. В. Л. Глазычев писал: «Синхронное рассмотрение дает своего рода горизонталь, диахронное – вертикаль, но полнота исторического знания, подлинная глубина исторического осмысления пути человечества достигается лишь на пересечении синхронной и диахронной проекции. Вот здесь-то на первый план выходит способность искусства отразить спрятанные от поверхностного взгляда глубинные процессы»¹.

Современное музейное бытование искусства, возникшее в XIX в., также изменяет восприятие, иначе интерпретирует и трактует его задачи и цели. Некогда сакральные статуи, перед которыми приносились жертвы, теперь стоят не в храмах, а в музеях, по сути оторванные от эпистемы времени своего создания. Андре Мальро писал: «Когда средневековый мастер вырезал распятие, когда египетский скульптор высекал портретную статую умершего, они создавали то, что мы назвали бы сегодня фетишами или сакральными фигурами; они не думали об искусстве. Они даже не подозревали о его существовании. Распятие замещало Христа, скульптурный портрет – покойника; мысль о том, что их могли бы выставить рядом в одном музее для сравнения линии и объема, показалась бы кощунственной»². То, что было скрыто от множества глаз в прошлом, десакрализовалось и превратилось в объект массового тиражирования, тем самым профанируя сакральное. Вальтер Беньямин говорил о распаде ауры³, об отделении произведения искусства от традиционного контекста, культа, ритуала.

Перемещение ценностей путем завоеваний или продажи – это некий культурный диалог, обретение новых смыслов и утрата старых. Захваченная крестоносцами колоссальная статуя византийского императора, выставленная ими в Барлетте, утратила свой контекст и имя изображенного.

¹ Глазычев. В. Л. Гемма Коперника. Мир науки в изобразительном искусстве. М., 1989. С. 69.

² Мальро А. Зеркало лимба. М., 1989. С. 79-80.

³ Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М., 2012. С. 190–234.

Египетские обелиски, вывезенные римскими императорами и первоначально устанавливаемые на ипподромах, не несут первоначальный смысл возвеличивания фараонов. Позднее они, зададут гармонию барочным площадям Европы. Иероглифы, покрывающие их, ничего не говорили европейцам, пока их в XIX в. не прочитал Ж. Ф. Шампольон. На вершине египетского обелиска на площади Святого Петра в Риме расположен крест, как символ торжества христианства над язычеством. Утрату старого контекста и приобретение нового можно увидеть в средневековой реликварии св. Фуаи Аженской из Конка. Легенда гласит, что святая отказывалась поклоняться статуям римских богов, за что была обезглавлена в возрасте 13 лет во время правления императора Максимиана. Святая, отказавшаяся поклоняться идолам, сама превратилась в идол. Реликварий, изображающий святую Фуаю, представляет из себя образ святой из золота и украшен античными геммами и драгоценными камнями. Самое удивительное в реликварии – это золотая маска, возможно, представляющая собой посмертную маску одного из римских императоров. Христианство, заимствовав у античного искусства форму, полностью её переосмысливает. Посмертная маска языческого императора утратила в Средние века свой прежний смысл и приобрела новый в сакральном изображении мученицы, а для большинства современных людей реликварий утратил ритуальное назначение и превратился в музейный экспонат, объект детального изучения связей одних культур с другими. Контексты наслаиваются друг на друга, создавая новые, в итоге памятник приобретает тип «социокультурного палимпсеста». Таких примеров очень много.

Портреты в картинных галереях сейчас привлекают зрителей как творения того или иного великого живописца. Имена изображенных на них либо неизвестны, либо ничего не говорят современному человеку, хотя раньше, в эпоху создания этих портретов, главное для их владельцев было сохранить свое имя в веках и передать свой облик наследникам. Так и фотографии, первоначально имевшие ценность только для родных и близких,

чем становятся старше, тем больше привлекают исследователей, как свет давно погасшей звезды. Хотя изображённые на них люди давно забыты, возникает «контекст старины», как некий цельный образ – аура, где одежда, обстановка, старинные предметы – все кажется загадочным и исполненным утраченных смыслов. Старинная фотография из «профанного» мира переходит в мир коллекционирования, музеефикации, научного исследования. Фотография, как и кинематограф, ворвались в жизнь городов, многие люди искусства предвещали конец искусству как таковому. Ю. Лотман пишет: «Каждое новое открытие для искусства – болезнь роста»¹.

Макс Фридендер писал: «Всё искусство символично, поскольку всякий художник посредством изображения, слова или звука являет зрителю или слушателю в чувственном – сверхчувственное, в знаке – мысль или чувство, в частном – общее, в единичном – родовое»². Для изучения отдельного произведения искусства нужно исследовать его детально. Для этого нужно понять семиосферу (Ю. М. Лотман), в которой находился художник. Ю. М. Лотман разработал теорию иконической риторики, которая помогает исследователю понять внутреннюю форму произведения путем раскрытия связи изображения с символикой и средствами выражения, Лотман писал: «Тексты, входящие в «традицию», в свою очередь, не мертвы: попадая в контекст «современности», они оживают, раскрывая прежде скрытые смысловые потенции. <...> Генерирование новых смыслов – доминирующий аспект той работы, которую выполняет художественный текст в системе культуры»³.

Рассмотренные нами теории, методы изучения и понимания происхождения и сути искусства, взаимного влияния общества на искусство и искусства на общество – ставит перед исследователем задачу: осмыслить и привести весь накопленный опыт к единой структурообразующей системе. Выводы и обобщения теоретического характера, изложенные выше,

¹ Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005. С 403.

² Фридендер М. Об искусстве и знаточестве. СПб., 2013. С. 37.

³ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. СПб., 2014. С. 109.

универсальны и могут быть применимы и к Новому времени, и для изучения женских образов; в данной диссертации это поможет разобраться в типологии и динамике искусства, социокультурной составляющей эпохи.

1.2 Концептуальные основы изучения искусства как результата социокультурных изменений

Показанные выше социокультурные взаимоотношения искусства и общества, все их сложные структуры и взаимовлияния, которые формируют новые стили, направления, жанры, создающие новые сюжеты и формы языка, тем самым дают общую картину мировоззрения эпохи. Вся совокупность изменений мировоззрений формирует культуру и приводит к созданию структуры данного процесса путем применения понятия эпистемы.

Понятие «эпистемы», как связующего звена в понимании изменений в искусстве. Описывая разные подходы к пониманию природы изменений в искусстве и смену мировоззрений, хотелось бы особенно выделить понятие «эпистемы», как наиболее подходящей для объяснения структуры исследования искусства Нового времени.

«Эпистема» ограничивает, структурируя мышление определенной культуры, создавая наиндивидуальный порядок, иерархии и коды, не являясь универсальной. Получается, что разным историческим периодам соответствуют различные концепции знаний, которые определяют видение мира и упорядочивают всё согласно своим представлениям. Поскольку природа знания зависит от знаков и кодов, последние формируют истины, которые неотделимы от концепции языка конкретной эпохи. Мишель Фуко¹ выделял три эпистемы Нового времени: *возрожденческую* (XIV–XVI вв.), *классическую* (XVII–XVIII вв.), *современную* (XIX в. – до настоящего времени). Художник зависит от эпистемы своего времени, то есть, от

¹ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.

аппарата знаний, дискурсивных практик в конкретном месте и времени, обусловленных историей и культурой. Взяв за основу теорию эпистем, можно понять культуру и время, когда создавались те или иные произведения искусства, а также, почему иной раз они оставались непонятыми, забытыми своим поколением и вновь обретенными в современности. Творчество Иеронима Босха, Эль Греко, И.С. Баха, Уильяма Блейка прошло через забвение и вновь вписано в плеяду выдающихся.

Социокультурная обусловленность искусства предстает перед нами как концентрированный образ отражения мира, деятельности человека, его социальной практики, развития личности. Эти системы развития культуры, влияющие на познание мира, выражаются у разных ученых по – разному: у Т. Куна – это парадигмы, у М. Фуко – эпистемы, у А. Койре – философемы, у П. Бурдьё – это габитусы. В дальнейшем Фуко использует термины «дискурс» и «дискурсивные практики», давая им определение: «Дискурс – совокупность высказываний в рамках одной формации». Понятие эпистемы, часто упоминают как аналог парадигмы, однако, между терминами имеется определенное различие. Эпистема относится к культурным и историческим аспектам познания, парадигма – к внутринаучным правилам.

Изображение – это всегда результат мышления, визуальной грамматики, визуальной риторики. Джеймс Элкинс писал: «визуальный мир настолько же убедителен, насколько и тот мир, который мы познаем через язык»¹. Визуализация играет важнейшую роль в освоении научного знания, трудного для восприятия; сложные образы и формулы за счёт усилия художника получают конкретную, видимую форму. Невозможно увидеть процессы, проходящие на молекулярном и атомном уровне, поэтому создаются модели органических молекул. Биохимики Джеймс Уотсон и Фрэнсис Крик на основании полученных данных создали трёхмерную модель ДНК. Прежде чем стать реальностью, космические корабли были художественными фантазиями писателей и художников. Аллегория,

¹ Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир. Вильнюс, 2010. С. 12.

говорящая образами – одно из важнейших открытий в искусстве, а также самый сложный источник для исследования культуры, Роже Кайуа писал об аллегории: «На исходе Ренессанса целая школа (если не поколение) стремилась превратить её в универсальный язык, способный с успехом заменить необходимую в высказывании последовательность слов и мыслей мгновенным интуитивным постижением. Речь шла – ни больше ни меньше – о том, чтобы покончить с унижительной зависимостью от алфавита, опираясь на силу изображения»¹.

Люди искусства порой предугадывают, вдохновляют на открытия, предсказывают научные открытия (так, разложение света в спектр до Ньютона изобразил Матиас Грюневальд на «Изенгеймском алтаре», а Джонатан Свифт в «Путешествиях Гулливера» упоминает два спутника Марса задолго до открытия их Асафом Холлом и т.д.). До Фрэнсиса Бэкона и его великого разграничения научного взгляда от идолов заблуждения в «Новом Органоне» (1620), наука и искусство были слиты в единое целое. В.Л. Глазычев писал: «Искусство еще не отделилось от ремесла, а наука развивается в границах натурфилософии – умозрительного истолкования природы в её цельности»². Наука сочеталась с астрологией, алхимией, магией³. «Диалог о двух главнейших системах мира» Галилея, (как и многие другие научные труды того времени), написан в свободном литературном стиле в подражание диалогам Платона и Цицерона.

Культурологическое содержание смены эпистем можно представить в виде конфликта мышлений – религиозного и атеистического, «монологического» и «диалогического», («полифонического» по М. Бахтину). Возникший в XX в. переходный поворот от классической философии к неклассической связан с такими понятиями как тождество и различие. Классическую философию можно назвать философией тождества, где вся мысль проистекает из поиска соответствующих величин, а весь хаос

¹Кайуа Р. В глубь фантастического. Отраженные камни. СПб., 2006. С. 17.

²Глазычев В. Л. Гемма Коперника. Мир науки в изобразительном искусстве. М., 1989. С. 138.

³Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 2001. С. 201.

различий приводится к логике порядка. Философия XX в. от М. Хайдеггера до Ж. Делеза – это философия различия. Мысль появляется из различия, когда тождество нарушается, мысль невозможна в спокойном и уравновешенном пространстве, Следовательно, смена эпистем и есть беспокойное пространство, рождающее мысли. Сторонники отказа от объективного познания и идеальной целостности предлагают взамен понятие Г. Адамса – «мультиверсия» (лат. яз: «multum» – «много» и «universum» – вселенная) условного и постоянно видоизменяющегося единства, которое складывается из совокупности разнообразных и независимых точек зрения. Допустим, что вселенная – Универсум, как один из бесконечного множества составляющих Мультиверсума (множества вселенных или миров). Концепция «модального реализма», разработанная философом с Д. Льюисом и восходящая к теории Лейбница, утверждает: поскольку возможность и действительность – это два дополнительных свойства одного и того же мира, то любой возможный мир реализуется. Что является возможностью, а что действительностью – зависит от мира, в котором находится наблюдатель. Наличие такой концепции (если принять её с позиции прагматичности) помогает разобраться в философских концепциях метафизики, эпистемологии, философии сознания.

Х. Эверетт говорил, что сознание наблюдателя разделяет альтернативы, и так в каждый момент наблюдения возникают различные альтернативные миры, слагающие Мультиверсум. М.Б. Менский же развил эту мысль следующим образом: по его мнению, разделение альтернатив — это и есть сознание. Именно в XIX в. мир, оказавшийся перед неопределенностью будущего, утратил прежнюю систему координат и обозначил новый идейный кризис. «Мультиверсия» – ответ на кризис и закат культуры Запада.

Понятие смены эпистем часто рассматривались в контексте философии. Так как культура взаимосвязана с изобразительным искусством и литературой, то понятие смены эпистем поможет нам объяснить многие

процессы трансформаций в искусстве. В мире нет ничего постоянного, и человечество часто наблюдало вторжение процессов, которые изменяют привычные культурные формы. XXI в. – это век культурных инноваций, происходящих на наших глазах. Современное противоречивое состояние культуры требует осмысления и изучения проблем «переходности», сравнения с изменениями в прошлом, чтобы попытаться прогнозировать наступающее будущее.

Смена эпистем в культуре ассоциируется с изменением мировоззрений, кризисными процессами, революциями, разрушением устоявшихся ценностей. Стоит заметить, что в период смены эпистем возникают огромные потенциалы в искусстве, поиски новых ценностей, новые течения, направления, жанры и даже виды искусств. Угасающая культура, закончившая свой цикл развития, впадающая в консерватизм и безжизненность академизма, сменяется новыми и дерзкими ниспровергающими идеями и направлениями в искусстве. Б. Эйхенбаум отмечал, что «смена проблем и смысловых знаков приводит к перегруппировке традиционного материала и к вводу новых фактов, выпадавших из прежней системы в силу ее естественной ограниченности»¹. На смену господствующим старым догмам приходят эклектика художественного развития и вариативность эстетических экспериментов. В период смены эпистем мир обнаруживает скрытые ранее смыслы, происходит дискредитация видимого мира как истинного. Противостояние ценностей, столкновение смыслов – все это вызывает кризисные процессы в живописи и литературе, что благоприятно для искусства, так как возникает напряженность, новые формы языка, развиваются новые образы, тяга к экспериментам, возрастает игровое начало в искусстве. Отсутствие программ и канонов дает возможность применения интуиции, стихийности природных начал, рождая путем проб и ошибок новое слово в искусстве. Трагичность

¹ Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». СПб., РИИИ, 2001. С. 67.

переживания периода смены эпистем отражается в личных переживаниях художников, передачи внутреннего мира получают глубже и острее.

Смена эпистем – становление новой, ещё не имеющего четких рамок и целостного вида, эпохи. Считается, что до эпохи Возрождения смена эпистем длились несколько веков, после Возрождения границы смены эпистем значительно сужаются до нескольких десятилетий. Смена эпистем в Новое время не всегда создает переворот во всех областях культуры; один стиль искусства, не успев закончиться, может сосуществовать с новым стилем. Примером может служить популярность в середине XIX в. позднего романтизма, символизма и импрессионизма (Р. Вагнер и К. Дебюсси, Г. Моро и К. Моне). Часто центры духовной жизни переносятся с философии на искусство или науку.

М. В. Матюшин, один из лидеров русского авангарда начала XX в., анализируя мировую историю искусства, пришел к заключению, что художник видит мир лучше своих современников и с помощью своих картин учит их видеть мир шире, а через свой живописный опыт расширяет горизонты видимого. По Матюшину, в процессе исторического развития, глаз человека эволюционирует, а представление о пространстве расширяется. Первобытные художники изображали всё отдельными фрагментами, что заметил Л. Леви-Брюль, назвав это явление партиципацией. Поэтому художники, расширяя угол зрения, относительно поздно разработали отдельный жанр пейзажа. По мнению Матюшина, каждый этап эволюции художественного зрения порождает в искусстве новый вид реализма. Первобытные племена имели только одно понятие – *длины*, которое развилось в культуре Древнего Египта в новое представление о мере – *высоте*. Освоив *высоту*, ваятели античной эпохи принялись познавать пространство по *ширине*. *Глубину* почувствовали только итальянцы эпохи Возрождения. Теория Матюшина сложилась в русле общих для многих деятелей русского и европейского искусства (Дж. Рескин, О. Шпенглер,

В. Соловьев) попыток осмыслить новые научные представления о пространстве и времени.

Решая ту или иную художественную задачу, автор произведения искусства, опираясь на определенный социокультурный пласт, выражает её в рамках своего времени (эпистемы), вырваться за которые невозможно. Даже творчество душевнобольных отражает ту или иную визуальную традицию, в которой обитает данный индивид. Перед художником открывается свобода – это выбор своей интерпретации ответов на важные общечеловеческие вопросы в виде формы, сюжета, символа, концепта произведения искусства. Поэтому на тему рождения и смерти, судьбы человека, красоты и уродства создано множество произведений, которые составляют в целом некоторую эстетическую эволюцию вариаций, развития малого числа сюжетов. Так Карло Гоцци, Иоганн Гёте, Фридрих Шиллер, Жерар де Нерваль пытались составить списки основных сюжетных коллизий. Жорж Польти написал книгу «Тридцать шесть драматических ситуаций» (1895), где проанализировал около 1200 произведений драматургии античности, Древней Индии, Китая, Средних веков и Возрождения. Х. Л. Борхес считал, что в литературе всего 4 сюжета¹. Джозеф Кэмпбелл в своей монографии «Тысячеликий герой» реконструирует «мономиф»: «универсализированную историю героя в виде единой цепи событий, начиная с ухода из дому, через приобретение сверхъестественной помощи, посвятительные испытания, овладение магической силой и кончая возвращением»². Кэмпбелл пишет: «Чтобы вдохнуть жизнь в древние образы, нужно не искать параллели с сегодняшней действительностью, а искать в прошлом источники вдохновения. Когда они найдены, обширные пространства иконографии, которая, казалось, была давно мертва, снова открывают для нас свои вечные общечеловеческие ценности»³. Кэмпбелл считал, что в основе сюжетов мифов лежит поведенческая модель человека

¹ Борхес Х. Четыре цикла // Проза разных лет: сборник. М., 1989. С. 280.

² Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 2012. С. 59.

³ Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. СПб., 2016. С. 201.

как выражение его бессознательных желаний, конфликтов и страхов. Мифология – это психология, и восстановить к чему те или иные символы относились, к каким денотатам – это воссоздать «свидетельства величайших глубин человеческой души»¹. Даже, подходя к абстрактным работам, в которых отсутствует сюжет как таковой, мы задаемся вопросом о судьбе человечества.

Ориентализм и эпистема. Взаимодействие Востока и Запада проявляется у целой плеяды художников-ориенталистов. Мода на все восточное была в эпоху барокко и рококо. Делакруа и Энгр создали множество картин с одалисками и сценами в турецких банях. Но всё это искусство больше похоже на костюмированный спектакль. Ориентализм может быть наиболее ярким примером столкновения эпистем и невозможности одной культуры выразить другую. Восточное искусство развивалось в частичном запрете на изображении телесности, это было искусство каллиграфии, книжной миниатюры, орнамента: интерьеров мечетей и гаремов, ковров, парчи, изразцов и керамики. Европейское искусство, которое было полностью телесным, антропоцентричным по своей сути, являлось полной противоположностью искусству мусульманского Востока. Поэтому, чтобы быть «европейцами», мусульмане заказывали свои портреты и другие картины разных жанров у европейцев, а европейцы создавали имитации Востока в виде «мавританских комнат», портретов в тюрбанах и халатах (П. П. Рубенс, Портрет Николаса де Респайна, 1616–1618, Музей Кассель; Ван Дейк, Портрет Роберта Шерли, 1622, Петуорт-Хаус., Ж.-М. Наттье, Портрет принцессы Клермон в виде султанши, 1729, Шарль Ван Лоо, Султан дает концерт в честь своей наложницы, 1737, Лондон, собрание Уоллеса).

Писатели и художники романтической школы XIX в., увлечённые темой Средних веков, привнесли неверные, с точки зрения современной эпистемы, представления и создали свою романтическую интерпретацию

¹ Там же. С. 207.

истории (например, «Танец монахинь» из оперы Дж. Мейербера «Роберт Дьявол»).

Эта ограниченность в понимании заметна при смене одной эпистемы другой. Переосмысление некогда превозносимых произведений искусства – это пример смены эпистем, что является существенным испытанием. Войти в историю суждено не всем. Так возникло забвение салонного искусства XIX в., охлаждение к творчеству прерафаэлитов. Изучение эпистем Возрождения и классицизма возможно с точки зрения современной эпистемы, что помогает возвыситься над историей, осмыслить, изучить её структуры, увидеть все функции и социальные особенности. Это не значит, что со сменой одного полностью опровергается другое, как устаревшее и отжившее. Так, конец XIX в. ознаменовался открытием множества забытых имен, тенденцией к восстановлению аутентичности прошлого (что спорно само по себе, но характеризует нашу эпоху). В то же время, возможно, уже формируется новый переломный момент, который изменит наши представления. Задача перед таким методом анализа искусства состоит в том, чтобы показать обновления основ в качестве трансформации, разрывов, одна и та же модель может возобновляться, пребывать в забвении и повторяться. Социокультурные изменения в искусстве можно проследить через то, как те или иные общечеловеческие ценности то умалются, то развиваются в процессе преодоления противоречий, нарастания тенденции к их новому обретению.

Понятие эпистемы позволит нам обрисовать общую характеристику эпохи Нового времени, описать основные проблемы, с которыми столкнулось европейское общество. Смена эпистем порождает смену мировоззрений, объясняет многие процессы трансформаций в искусстве. Смена эпистем обнаруживает скрытые ранее смыслы, происходит дискредитация видимого мира как истинного. Противостояние ценностей, столкновение смыслов – все это вызывает кризисные процессы в живописи и литературе, что благоприятно для искусства, так как возникает

напряженность, новые формы языка, развиваются новые образы и тяга к экспериментам.

На примере женских образов в искусстве, которые будут раскрыты в главах 2 и 3, особенно характерно выражаются социокультурные изменения, изучение и раскрытие которых несёт важный пласт культурных текстов, порой недостаточно осмысленных и систематизированных исследователями.

«Эпистема классицизма» и чувство трагического. Возникновение «новых» женских образов через преодоление классицизма. С переходом к Ренессансу, а затем и к Реформации, когда происходит слом традиционного консервативного мировоззрения, процесс секуляризации, возникает чувство трагического в художественной культуре. В Новоевропейское художественное мышление определяется метафизикой, в которой разделяются явления природы и общественной жизни, это разделение породило: трагическое и комическое, возвышенное и низменное, добродетельное и порочное. Основываясь на рационализме Декарта, Юма, Буало, классицизм определяет что является «хорошим вкусом», а что «плохим»¹. Классицизм взял за основу культуру Древней Греции и перенял чувство трагического. Можно сказать, что «эпистема классицизма» влияла на разные стили и жанры и стала формообразующей для европейской культуры. Греки создали жанр трагедии, а классицизм внёс чувство трагического и в христианство. Смотреть на мир через призму трагического – это наследие Древней Греции и классицизма. Классицизм возносит трагическое на вершину иерархии искусств, все что комическое, фарсовое – ставится на нижнюю ступень иерархии. Классицистическое мышление в художественной культуре призывало произведения искусства к повествовательности, нравоучению. Картина должна повествовать о «золотом веке» героев, обучать лучшим моральным подвигам, быть примером будущим поколениям.

¹ Стоит заметить, что понятия «хороший/плохой» вкус до сих пор существуют в дискурсе искусства, несмотря на то, что современная эпистема отрицает и опровергает классицистическую иерархию.

Классицизм привил некую строгость нравов, сдержанность, холодность¹, чопорность. Ренессансный титанизм образов противопоставлялся двойственности натуры человека, мятущегося и подверженного страстям барокко и романтизма. Барокко опиралось на предельный реализм образов (пример тому караваджизм), а классицизм – на обобщённые, идеализированные образы (Пуссен не пользовался услугами натурщиков, образы он брал у античных статуй²). Жизнерадостность и переизбыток плоти в живописи Рубенса вызывали гнев у классициста Энгра, он приказывал своим ученикам закрывать глаза, когда в Лувре они проходят мимо полотен великого фламандца³. Энгр утверждал: «Всё уже найдено, всё уже сделано и ничего существенного нельзя открыть после Фидия и Рафаэля»⁴, классицизм он противопоставлял субъективизму и колористическим «безумствам» романтиков, выступая против своего врага Делакруа, которого называл не иначе как «апостолом уродств».

Комическое было полноправным составляющим европейской культуры, но классицизм приучил стесняться смеха, так, например, «непристойный, бесстыдный, скабрёзный» юмор Ювенала, Рабле не поддерживался классицизмом. Теоретик классицизма Никола Буало взялся за написание комической поэмы «Налой», в которой попытался выразить истинный комизм без грубого бурлеска, оскорбляющего хороший вкус, поэма оказалась скучной и холодной. Винкельман, зачинатель классицизма, ненавидел стили барокко и рококо, в том числе, за наличие в этих жанрах полноправного комического. М. М. Бахтин писал: «Отношение же к смеху XVII и последующих веков можно охарактеризовать так: смех не может быть универсальной, мирозерцательной формой; он может относиться лишь к некоторым частным и частно-типическим явлениям общественной жизни,

¹ Вельфлин писал: «От слова «классическое» на нас веет холодом. «Классическое искусство» представляется вечно безжизненным, вечно дряхлым, плодом академии, порождением не жизни, но учения» (Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение. М., 2004. С. 8.).

² Сечин А. Г. Риторические фигуры созерцания в классическом и академическом изобразительном искусстве // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9. № 2.

³ Энгр об искусстве / сост. А. Н. Изергина. М., 1962. С. 83.

⁴ Там же. С. 16.

явлениям отрицательного порядка; существенное и важное не может быть смешным; не могут быть смешными история и люди, выступающие как ее представители (цари, полководцы, герои); область смешного узка и специфична (частные и общественные пороки); существенную правду о мире и человеке нельзя сказать на языке смеха, здесь уместен только серьезный тон»¹.

«Эпистема классицизма» требовала от художников неукоснительного исполнения полотен в духе трагедии (Энгр писал: «Только плача можно прийти к высоким достижениям в искусстве»²), оставляя комедийные жанры за пределами «высокого» искусства. Трагизм должен нести в себе нравственную идею, способствующую катарсису «очищению страстей» (Аристотель), Буало в своем «Поэтическом искусстве» пишет:

*«Так, чтобы нас пленить, Трагедия в слезах
Ореста мрачного рисует скорбь и страх,
В пучину горестей Эдипа повергает
И, развлекая нас, рыданья исторгает».*

Скульптор Франц Ксавьер Мессершмидт, с его «характерными головами» с их предельной аффектацией, признавался современниками за сумасшедшего, потому что он не вписывался в «эпистему классицизма». Понятие музея, возникшего в эпоху классицизма, как храма искусства, располагало к благоговейному и серьезному искусству. Для комического отводилось место на витринах торговых лавок, в которых вывешивались гравюры с комическими сценами для неискущённого люда. Сатира Хогарта всегда трагикомична, поэтому его искусство было понято публикой. Сам Хогарт понимал, что жанровые картины стоят в иерархии искусств не на первых местах, и как писал М. Герман: «Он алкал славы монументалиста – и умер, горько сожалея, что не стяжал этой славы»³. Эдгар Винд замечает¹ в

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 2010. С. 100–101.

² Энгр об искусстве / сост. А. Н. Изергина. М., 1962. С. 49.

³ Герман М. Уильям Хогарт и его время. Л., 1977, С. 115.

творчестве наставника Хогарта Джеймса Торнхилла противоречивое разделение на классицистический «большой стиль» и на «комическую живопись» (этот термин употребляет сам Хогарт). Винд пишет, что в альбоме для зарисовок Торнхилла есть как проекты росписей в классическом стиле, так и сцены бытового жанра в «голландской манере». В его понимании они существуют отдельно друг от друга. В Новое время происходит распад единого стиля, классицизм с его нормативной эстетикой, строгими канонами, избирательностью и ограниченностью не мог вполне удовлетворять потребности общества в комичном, лёгком, простом. Строгая иерархия классицизма заставляла многих художников желать стать мастерами «большого стиля» как официального, предназначенного для помпезных росписей соборов и дворцов, связанных с государственными заказами. Революция художников против классицизма приводит к эмансипации образов, личностное, превалирует над гражданственным, реальность над нарративом (мифом, древней историей). Так, в живопись вторгаются «неприглядные» образы нищих, проституток, светских львиц, падших женщин, обыденно-хроникальные сцены насилия, реалистические социальные портреты: женщин-учёных, гувернаток, монахинь, служанок, появляются образы старости и смерти, не в героико-мифологическом ключе, а индивидуально-личностном².

Классицизм внегласно заявлял, что счастливый сюжет невозможен, в нём нет действия, нет драматургии. Портрет или жанровая сцена, с позиции иерархии классицизма, находятся на периферии. Образы счастливого семейства носят частный характер, личная жизнь нейтральна к героике, чужда общественному долгу, превозносимому классицизмом.

Поэтому, можно сделать вывод о тенденции в искусстве Нового времени к тяготению к трагедии, литературоцентризму сюжетов, мании

¹ Винд Э. Революция в исторической живописи // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры. СПб., 2018. С. 403.

² Пример такого перехода может быть наглядно предоставлен многими художниками, начавшими своё обучение в Академиях художеств, затем преодолевших в своём творчестве классицистическое влияние в сторону реалистического осмысления современности. Например, Э. Дега начинал со «Сцены войны в Средние века» и пришёл к реалистическому «Интерьеру».

преследования героев не только женщин, но и мужчин. В искусстве героини гибнут (Лукреция, Камилла), порицаются (Медея, Саломея). С. Сонтаг пишет: «В подобной агрессии есть основание усматривать проявление садизма как общей черты эстетики XIX в., принимающей, в частности, столь хорошо известные формы, как систематическое унижение, «разоблачение», «развенчание» персонажей автором; это, по-видимому, одна из определяющих черт реализма XIX в.»¹.

Образ трагедии, где главный герой – мужчина или женщина, не всегда равноправен, так, например, сюжет «Убийство Камиллы, сестры Горация» – часто встречается в классицизме. Чтобы женщине стать истинно трагическим героем, быть наравне с мужчиной, ей надо сравняться с ним и в художественной культуре классицизма трудно найти такие образы (Жанна д'Арк, Леди Годива?). Ю. Лотман писал о Жанне д'Арк: «Характерно, что переодевание женщины в мужскую одежду (преображение в мужчину) было связано с присвоением себе воинственного поведения. Переодевание в мужскую одежду, к чему Жанна была принуждена силою и обманом, сделалось основной из улик в обвинительном процессе, поскольку было оценено как кощунственное нарушение распределения ролей, данных от Бога»².

Неравноправие связано с самим пониманием полов в классицизме, женщины в искусстве классицизма всегда показывались слабее, эмоциональнее, тому пример, картина Давида «Клятва Горациев» женщины не способны к героике, они слабы своей преданностью семье (от чего и гибнет Камилла) и неспособны к жертве в пользу нации, торжества общественного над личным. В классицизме трагедия женщины заключена в её мнимой слабости, что отражало и её социальное положение в то время. Преобладание в искусстве трагических сюжетов, связанных с образами женщин, объясняется силой влияния классицизма. Классицизм не только

¹ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М., 2014. С. 277.

² Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 2019. С. 126.

привозносит трагедию, но и сам возникает в переломные и трагические времена, так Ю. М. Лотман замечал такую тенденцию: «Когда предметом искусства делается патриархальное общество или какая-либо иная форма идеализации неизменности, то, вопреки распространенным представлениям, стимулом к созданию такого искусства является не неподвижно-стабильное общество, а общество, переживающее катастрофические процессы»¹.

Классицизм с его строгим пониманием мужского и женского, высокого и низменного, трагического и комического был преодолен английским художником представителем модерна Обри Бёрдслеем. В его рисунках женщины обладают величественностью и мужским сложением, мужчины же женственны и хрупки.

Современная эпистема, в отличие от «классицистической» с её иерархиями («хороший вкус», «плохой вкус»), выбирает для изучения совершенно периферийные, замалчиваемые явления: история безумия, история тюрем (Фуко), история тела и телесных практик, гендерная история. Но результаты современной эпистемы, идут от неисследованного к новым, совершенно поразительным обобщениям о природе власти, об изменении сознания европейского общества.

Выводы по первой главе

1. Представители формалистического подхода в искусствоведении считали, что существует некоторый идеал, на который ориентируются художники, а отход от идеала они видели в искусстве XIX в., называя его упадком или кризисом искусства.

2. Искусствоведы венской школы опровергали эволюционную теорию последовательности периодов упадка и возвышения. Они показывали, как искусство изменяется под действием политических и

¹ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 2019. С. 210.

экономических факторов. То, что ранее исследователями считалось признаком упадка и варваризации, они показывали как переходный этап в искусстве, где один принцип устарел, а другой зарождается.

3. Антропология видела в каждой культуре индивидуальные, уникальные особенности, а также нечто общее для всех культур – определённые модели, культурные формы и паттерны. Антропологи пришли к выводу о неподчинении культуры каким бы то ни было общим законам. Проявления развития, продолжительности во времени изменений той или иной культуры могут заметно отличаться друг от друга.

4. Системы культуры, влияющие на познание мира, выражаются в эпистеме, которая несёт в себе соответствующую концепцию знания, определяет и упорядочивает видение мира. Смена эпистем порождает смену мировоззрений.

5. Изменения в искусстве невозможно понять, не связав их со сменой эпистем. Понятие смены эпистем может объяснить многие процессы трансформаций в искусстве. В смене эпистем обнаруживаются скрытые ранее смыслы, происходит дискредитация видимого мира как истинного. Противостояние ценностей, столкновение смыслов – все это вызывает кризисные процессы в живописи и литературе, что благоприятно для искусства, так как возникает напряженность, новые формы языка, развиваются новые образы и тяга к экспериментам, возрастает игровое начало в искусстве.

6. Европейское искусство, которое было полностью телесным, антропоцентричным по своей сути, являлось полной противоположностью искусству мусульманского Востока. Эта ограниченность в понимании заметна при смене одной эпистемы другой. Изучение эпистем разных направлений в искусстве возможно с точки зрения современной эпистемы, что помогает возвыситься над историей, осмыслить, изучить её структуры, увидеть все функции и социальные особенности. В то же время, возможно, уже формируется новый переломный момент, который изменит наши

представления. Задача перед таким методом анализа истории мысли, искусства состоит в том, чтобы показать обновления основ в качестве трансформации, разрывов, одна и та же модель может возобновляться, пребывать в забвении и повторяться. Социокультурные изменения в искусстве можно проследить через то, как те или иные общечеловеческие ценности то умаляются, то развиваются в процессе преодоления противоречий, нарастания тенденции к их новому обретению.

7. «Эпистема классицизма» требовала от художников неукоснительного исполнения полотен в духе трагедии, оставляя комедийные жанры за пределами искусства. Образы женщин в искусстве классицизма всегда показывались слабыми, подверженными эмоциям, слабыми своей преданностью семье и неспособными к жертве и героике в пользу нации, торжества общественного над личным. Поэтому, можно сделать вывод о тенденции в искусстве Нового времени к мании преследования героев не только женщин, но и мужчин. В искусстве героини гибнут, порицаются. В классицизме трагедия женщины заключена в её мнимой слабости, что отражало и её социальное положение в то время. Преобладание в искусстве трагических сюжетов, связанных с образами женщин, объясняется силой влияния классицизма.

ГЛАВА 2.

ЖЕНЩИНА В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

2.1 Новое время: историко-культурная специфика

Обозначим общие черты эпистемы Нового времени в виде тезисов. Первое, история движется к прогрессу и свободе. «Всемирная история – есть прогресс в сознании свободы»¹ (Гегель). Второе, прогресс науки и техники, индустриализация, строительство поездов и пароходов. Третье, активная конкуренция между государствами породила рост уровня образования и производства. Четвертое, время ускоряется из-за новейших средств сообщения, бурной жизни никогда не спящих мегаполисов, появление фланёров (человека толпы). Пятое, толпа – рабочие заводов и фабрик, средний класс в городах формируют революционные брожения, митинги, стачки, забастовки. Шестое, в свои права вступил средний класс, исповедующий свои ценности: трезвость, пунктуальность, трудолюбие, экономность. Эти ценности оказались полезны в новом индустриальном мире. Пуританство, доведённое до крайности, порождало чувство вины и лицемерие. Седьмое, в противоположность среднему классу – жизнь богемы и полусвета носит броский, зачастую скандальный характер. Восьмое, прогресс науки подорвал веру в незыблемость библейских истин. Борьба научного и религиозного сознания. Девятое, индивидуализм в искусстве, художник независим от заказчиков в выборе сюжета и средства его воплощения. Десятое, возникновение художественных школ по всей Европе, во главе – Франция, как законодатель мод и вкусов, Париж – место встреч интернациональных художников. Одиннадцатое, смена стилей и направлений в искусстве под влиянием революций и войн: рококо и сентиментализм после Французской революции сменяются героическим

¹ Гегель Г. Сочинения. Т. 8. М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1935. С. 19.

классицизмом и романтизмом, Первая мировая война дает адекватной формой выражения экспрессионизм. Двенадцатое, сюжет в искусстве переходит из сферы символов и аллегорий к попытке выражения объективной реальности путём изображения современности, популярной темой становится жизнь людей среднего и низшего сословий. Тринадцатое, история искусства Нового времени – это история фигуративной живописи, подверженной нарративности, дидактизму, критическому реализму. Окончание Нового времени – это кризис фигуративного искусства. Четырнадцатое, в конце XVIII в. сформировалась буржуазная культура, придерживающаяся принципам национализма и выступающая против самодержавной власти государства. Она сформировала публичную сферу, пространство критики, в которых стало возможно обмениваться мнениями, задаваться вопросом о том, что такое искусство и приходить к консенсусу, что, как считают Ю. Хабермас¹ и Т. Кроу², создаёт гарантию автономии искусства в Новом времени.

Культура конца XVIII – XIX вв. имеет особую культурную протяжённость; об этом писали П. Джонсон (XX век ведёт отсчёт с 1830 г), А. Тоинби (культура после 1875 г.), М. Фуко (современная эпистема), М. Маклюэн (смена технологий как способ осознания). Европейская культура, породившая романтизм, создала смыслы, не только не завершившиеся, но и затрагивающие наши дни. Культура Нового времени созвучна нашим переживаниям, временный разрыв между субъектом и объектом истории пронизан общим напряжением, смешением знания и незнания и всеобщей неудовлетворенностью культурой, возрастающим критицизмом.

Личность Нового времени. Политическая и социальная эмансипация индивида – приобретение Нового времени. Исследователи склоняются к тому, что становление индивидуалистических ценностей началось в

¹ Habermas J. Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt a. M., 1962

² Crow T. Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris. New Haven, London, 1985.

Западной Европе позднего Средневековья или в начале эпохи Возрождения. Гуманизм и антропоцентризм заключались в убеждённости в человеческом достоинстве, основанном на утверждении человеческих ценностей – разума и свободы. Понятие индивидуализма сформулировано английскими философами Джоном Локком и Дэвидом Юмом, которые видели в нём не обособление личности от общества, а ограничение давления на личность обществом. Невозможность развития своих сил, самостоятельности, жизненной свободы подавляет чувство личностного индивидуализма, что приводит к взрыву только в XVII в.. Идеалом и мотивом индивидуальности была свобода. В конце XVIII и в первые десятилетия XIX вв. путь неудержимого взлёта и самоутверждения индивидуальной личности отражался в творчестве художников и писателей¹. Примером может служить носитель европейских ценностей и прославляющий свободного индивида герой романа Даниэля Дефо – Робинзон Крузо. Просветители XVIII в. считали индивидуализм условием прогресса, где гарантом социального порядка выступало гражданское право в сфере государства – отстаивание политического равноправия, в сфере частной жизни – нравственная автономность и образование. Адам Смит в своём труде «Богатство народов» сформулировал принципы классической политэкономии, в которой индивид заботится о личной выгоде, тем самым, независимо от своих желаний, принося пользу обществу. Свобода в XVIII в. становится всеобщим требованием. Кант и Фихте провозглашают индивидуума носителем познаваемого мира, автономия которого есть нравственная ценность. Ограничениями считались привилегии знати, контроль церкви, барщина у крестьян, абсолютная монархия и т.д.

«Недоверчивость» и «подозрительность» – так обозначил основной вектор развития заподноевропейской мысли Нового времени французский философ Поль Рикёр. «Учителями недоверчивости» он считал Маркса,

¹ Жан-Жак Руссо в «Исповеди» писал: «Я один. Я создан иначе, чем кто-либо из виденных мною; осмеливаюсь думать, что я не похож ни на кого на свете. Если я не лучше дургих, то по крайней мере не такой, как они» (Руссо Ж-Ж. Исповедь / пер. с фр. Д. А. Горбова. М., 2011. С. 5.).

Ницше и Фрейд. Маркс занимался разоблачением политики и экономики, Ницше – религии, морали и культуры, Фрейд – психологии человека.

Темой рассуждений Шопенгауэра и Ницше был индивидуализм, в котором они выявили пороки и иллюзии. Шопенгауэр считал, что человек, охваченный принципом индивидуализации, ищет только собственного благополучия и равнодушен к благу общественному, он отделен от общества видя в нём лишь «бесплотные тени». Индивидуализм стал синонимом эгоцентризма, который отравляет социальные и человеческие отношения, обрекая тем самым индивида на несчастье. Ницше разделял индивидуализм на дурной и благородный. Осуждение индивидуализма, считал Ницше, есть один из последних «отзвуков христианства в морали». Человек – это полезный член общества и орудие целого, для этого ему надо измениться в корне, стать подчиненным, что может ослабить его или даже привести к гибели. Ницше определяет индивидуализм как бессознательный вид «воли к власти». Он писал: «Когда «падают нравы», начинают всплывать существа, которых называют тиранами: они суть предтечи и как бы преждевременно созревшие первенцы индивидуумов»¹. Наиболее характерная тема для постнигилистской «философии жизни» – оппозиция индивида и социума, индивидуальности и включённости в социум.

Серцевину социологических изысканий Георга Зиммеля составляет рефлексия об индивидуализме Нового времени. Индивид Нового времени всё в большей мере старался защитить свою частную жизнь от посягательств со стороны коллектива. Зиммель различает индивидуализм на «количественный», унаследованный у XVIII в. и «качественный», характерный для XIX в. Вильгельм Дильтей считал, что ход истории определяется взаимодействием между индивидами, в качестве показателя он указывает на процесс создания автобиографии – как формы понимания жизни и исток всякого исторического познания.

¹ Ницше Ф. Веселая наука. Т.1. – М.: 1990. С. 533.

Марксистская традиция рассматривает индивидуализм как порождение капитализма, обречённое на неизменное преодоление прогрессивной общественностью. Маркс и Энгельс в «Манифесте Коммунистической партии» (1847) обличают буржуазию, которая связала людей только интересами бессердечного «чистогана», уничтожив тем самым «трепет религиозного энтузиазма» и «мещанской сентиментальности»¹. Вместе с тем, в противоположность индивидуализму социологи и специалисты по социальной психологии XIX в. ввели понятие коллективизма.

Социология и психология продолжили изучение феномена индивидуализма, выявив, что автономия личности приводит к одиночеству, ставшему характерным для современности. Кризис собственной идентичности оказался в центре литературы и психологии Нового времени. Гамлет в трагедии Шекспира в одной своей речи говорил, что человек есть венец творения, а в другой – человек – это квинтэссенция праха. В антропоцентричной картине Нового времени в центре мира был вознесён человек, одновременно он и беспощадно разоблачался. Хрупкость субъективного Я, нестабильность внутренней самоидентификации создают радикальную форму индивидуализма, это такие фигуры как «гений», «мистик», «революционер», которые подчеркивают исключительность своей особы и безоглядное самоутверждение. Понятие гениальности была плодом романтического течения в искусстве, оказывающее влияние на умы людей до наших дней. Вера в эти фигуры эфимерна, она возникла от антропоцентричности мировоззрения, от утопичности идей социальных и политических преобразований, в появление сильной личности, способной изменить мир (Ницше). Абстрактная личность Нового времени надеется преодолеть все накладываемые жизнью ограничения, личность должна обладать духом субъективизма, подвергающим критике все формы жизни, легитимированные традицией и религией.

¹ Маркс К. Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии. М., 1948. С. 49.

Джон Локк считал основой творчества человека – «беспокойство» или «неудовлетворенность». Гегель ввёл понятие «несчастное сознание» для описания новоевропейской культуры, несчастное потому, что обречено вечно ощущать свою недостаточность, неудовлетворённость, невозможность поверить ни в одну истину, возможную как ориентир в жизни. От Гамлета и Фауста до персонажей Достоевского мы наблюдаем индивидов, страдающих от «недостаточности». Человек Нового времени признает свое неверие в себя и свои силы, свое ничтожество, поэтому он способен на рискованные поступки, опасные странствия, эксперименты. Поэтому культура Нового времени беспокойна и склонна к постоянному самообновлению. Искусство Нового времени вызывало у современников противоречивые чувства, оскорбление устоев, пересмотр традиций. В искусстве порой показывались отбросы общества, низменные, отвратительные и опасные люди в сомнительных обстоятельствах. Показывать такие типажи – это, с одной стороны, провозглашение недоверия к человечеству, его культуре и ценностям, с другой стороны – это торжество самого акта высказывания, в этом и есть мировоззрение Нового времени.

Как замечает А. К. Якимович, культура Нового времени динамична, многолинейна и подвержена хтонической нестабильности и парадоксальной перевертываемости процесса¹.

Творческая личность Нового времени часто сталкивается с общественной и идейной реакцией на духовную свободу и независимость, человеческое достоинство, на подлинное художественное творчество, не желающие примириться с враждебностью окружающей обстановки. В XIX в. в эпоху романтизма появляется образ не только «гения» но и «непризнанного гения», «одиночки», осмеянного не понимающей его толпой. Бодлер уподобил поэта альбатросу: «Поэт, вот образ твой! Ты также без усилия / Летаешь в облаках, среди молний и громов, Но исполинские тебе мешают

¹ Якимович А. К. Искусство непослушания. Вольные беседы о свободе творчества. СПб., 2011. С. 24.

крылья / Внизу ходить, в толпе, среди шиканья глупцов». Вспомним, например, поэтов, собственной жизнью иллюстрирующих образ непризнанного гения: Джордж Гордон Байрон умерший от лихорадки в 37 лет, во время борьбы за независимость Греции, Томас Чаттертон, покончивший с собой в 17 лет, Джон Китс, умерший в 25 лет, раненный грубыми насмешками критиков. Романтический герой – это «одиночка», преследуемый каким-нибудь фамильным проклятием, безумец, бунтарь, непризнанный гений, сжигающий себя своим творчеством, непонятый «пророк», жертва обстоятельств. Возникает такое явление как жинеттворчество, когда граница между жизнью и творчеством стирается, художник пытается организовывать жизнь по художественным сценариям, по эстетическим программам, порой свои низменные инстинкты выставляя как эстетически значимое поведение, что ярко показано в романе Жориса Гюисманса «Наоборот» (1884). Жинеттворчество было присуще идеям декадентов, в последние десятилетия XIX и начале XX в. до Первой мировой войны. Новое время породило интерес к личности и её биографии, деятели культуры ранее могли быть безымянными и данные об их жизни могли утратиться, в эпоху «гениев» жизнь художника стала чуть ли не важнее его творчества. В XIX в. секуляризация сознания заменила религию искусством, а художника вознесла до «пророка», жизнь деятелей искусства стала описываться множеством биографов (похожих на агиографов) и напоминать жизнь христианских святых. Об этом феномене создания «культы искусства» писал Жан Жемпель в книге «Против искусства и художников», где статус художника в Новое время изменяется, культура тяготеет к месту, ранее занимаемому религией, она обзаводится своими «священниками, пророками, святыми, коллегией сановников». Ради «отпущения грехов» знатными личностями сооружаются не монастыри, а музеи. Во имя культуры призываются крестовые походы и мобилизуются армии. Культура, по мнению Жампеля, становится «опиумом для народа». Распространился культ художников, в том числе Винсента ван Гога, в биографию которого

привнесли много выдуманного, что затмило его реальный исторический образ, это достаточно полно раскрыла Натали Эник в своем труде «Слава Ван Гога. Опыт антропологии восхищения»¹. Антропоцентричность мышления породила немалый интерес к психологии личности, многие учёные пытались научным методом разгадать природу гениальности (Чезаре Ламброзо в книге «Гениальность и помешательство» (1885) и Карл Ясперс в книге «Стринберг и Ван Гог» (1925) связывали гениальность с психическими расстройствами личности.

Не стоит забывать, что Новое время полно утопических идей переустройства общества, это является результатом возникновения нового человека – исторической фигуры, носителя великой миссии. Идеи преобразования общества Сен-Симона, Оуэна, Фурье, Прудона – социалистические, анархические, националистические и консервативные, разделили общество на разные партии и группы, наиболее радикальные оказались вне закона. Революционные перевороты, политические убийства, террористические акты стали повсеместной частью истории Нового времени. Новое время породило убежденность в возможную универсальную теорию, уверенность, что мир может быть описан неким универсальным языком, потребность в преобразовательной деятельности, упорядочении, «правильной организации», построенной по принципу логической обоснованности, всеобщих закономерностей, внутренней гармонии, структурирования.

Индивид и государство. Основания современного государства складываются в Новое время параллельно с развитием теории общественного договора, авторами которого в разное время были Томас Гоббс, Джон Локк и Жан-Жак Руссо. Теория общественного договора очерчивает границы действия суверенного правителя, его власти, если он превысит её, то, с какого момента он может встретить легитимное сопротивление, право на которое признается социальной мыслью – и эта теория по сути юридическая.

¹ Эник Н. Слава Ван Гога. Опыт антропологии восхищения. М., 2014.

Индустриальная революция разрушает традиционный уклад жизни и традиционные политические единства. Возникает преимущество экономики, которой подчинилась правовая сфера. В XVIII в. происходит смена эпистемы власти в вопросе о границах вмешательства власти, эпистема сменилось в сторону экономической эффективности вмешательств государства. Жан-Батист Кольбер резюмировал смысл всей меркантилистской политики в своей фразе: «Я полагаю – на этом легко можно будет сойтись, – что не что иное, как денежная масса в государстве определяет степень его величины и его могущества»¹. В 1746 г. появляется научная статистика и термин – «население», которое государство начинает осознавать как собственный ресурс. Население – это более не совокупность людей, жизнь которых никого не волнует, а важная экономическая сила конкурирующих друг с другом государств. Философия индивидуализма породила автономную личность, жизненно важным аспектом которой стало достижение наибольшего благосостояния или человека как биологическое существо, максимизирующее свое наслаждение. Поэтому политике диктуется примат человеческого обогащения, если власть замедляет экономический рост, и люди перестают богатеть, то эту власть представляет угрозу индивиду.

Новое время Мишель Фуко называет «Обществом дисциплины»². Он указывает, что вершиной западной интеллектуальной традиции была философия Рене Декарта. Декарт заявлял: *Cogito ergo sum* «Я мыслю, следовательно, я существую», значит, человек, который не владеет разумом, не является истинным человеком. Следовательно, сумасшедшие должны быть излечены и приведены в разум, чтобы снова обрести статус человека. Для этого в Новое время создаются клиники для душевнобольных, а властная инстанция берёт на себя утверждение, что знает об индивиде больше, чем он сам. Врач в Новое время полностью властен над пациентом, он может лишить свободы и ограничить в политических правах. Создается новая

¹ Зомбарт В. Буржуа: к истории развития современного экономического человека // Собрание сочинений. СПб., 2005. Т. 3. С. 123.

² Фуко М. История безумия в классическую эпоху. М., 2010; Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. М., 2015.

форма власти в новом капиталистическом обществе, которое налагает на работников большие требования к дисциплине. С XVII–XVIII вв. создаётся множество государственных институтов, обязанных следить за здоровьем граждан (клиники и больницы), их образованием (государственные школы, формирующие правильные представления об истории и государстве) и соблюдением порядка и законности (суды и тюрьмы). Во всех государственных институтах присутствуют дисциплинарные правила, человеку прописывают как себя вести, чтобы быть законопослушным гражданином. Там, где многие видят либерализацию и гуманизм, Фуко замечает властный контроль государства за индивидом. Фуко упоминает паноптикон, созданный английским философом XVIII в. Иеремией Бентамом, как концепцию идеальной тюрьмы, где заключённый не знает, наблюдают за ним или нет и не нарушает дисциплину. Фуко показал становление либеральных государств с развивающимся «обществом дисциплины». В гендерных исследованиях особенно важно проследить, насколько женщину общество принуждает и обязывает к дисциплинарности, будь то область внешнего вида или свободы выбора жизненного пути.

Если говорить о зарождении в Новое время индивидуализма, то стоит подумать, а распространялось ли это на женщин? Насколько женщины Нового времени были индивидуалистами? Этот вопрос будет раскрыт в параграфе 2.2 «Женщины в общественной жизни Нового времени».

Кризис веры Нового времени. Австрийский искусствовед Ганс Зедльмайр выделял четыре периода культуры: первый – это период, когда *Бог – глава вселенной* (романское и Византийское искусство), второй период – *Бог выступает как человек* (искусство готики), третий период – *человек – это Бог* (Ренессанс, барокко), четвертый период – *разрыв человека с Богом* (искусство модерна)¹. Культура Европы XVIII–XIX вв. в большинстве своем носит светский характер. После таких глобальных сдвигов, как крушение власти монархов, разрушение монастырей и церквей в Европе

¹ Sedlmayr H. Art In Crisis. The Lost Center. New Brunswick, London, 2007. P. 224–235.

революционными массами, общего антиклерикального настроения Просвещения, значительно осложнилось взаимоотношение светской и религиозной культуры. Дехристианизация Франции во время Великой французской революции достигла немыслимых для всего XIX в. масштабов. 24 ноября 1793 г. был введен декрет о запрете католического богослужения и закрытии всех церквей. Намереваясь упразднить христианство во Франции, Пьер Шометт и Жак-Рене Эбер создали «Культ Разума», расцвет которого пришёлся на 1793–1794 гг. В честь этого культа устраивались карнавалы, шествия, показательные отречения священников от веры. Триумфом культа было коронование в Соборе Парижской Богоматери – «богини Разума». В качестве богини была выбрана артистка Парижской оперы Тереза-Анжелика Обри. Максимилиан Робеспьер пресек этот культ, обвинив его создателей и адептов в нравственной распущенности, анархизме и предательстве родины, авторы культа были казнены. Кризис христианской цивилизации возносит деятеля культуры, культура заменяет религиозную функцию. Отрицая Бога, культура все равно сотворяет его заново через личные переживания, через квазихристианство и антихристианство Ф. Ницше, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, К. Н. Леонтьева, П. А. Флоренского, В. В. Розанова, В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева и других мыслителей.

Научные теории и их влияние на культуру. Научная революция в течение XVII и XVIII вв. постепенно замещала религиозные представления научными в качестве главного авторитета. В связи с этим изменилось мировоззрение образованных европейцев, но в основном не поменяло стереотипного представления о женской «неполноценности». Учёные Нового времени часто опирались на галеновскую теорию о комплементарности полов и ассоциировали с мужчинами понятия разума, контроля и порядка, а с женщинами – иррациональность, необузданность природы. Л. П. Репина пишет: «На самом деле вплоть до XX в. наука давала больше «доказательств»

сущностного неравенства полов, чем аргументов в пользу их равноправия»¹.

Шарль Бодлер писал: «Литература, которая отказывается братски шагать плечом к плечу с наукой и философией, и убийственна и самоубийственна»². Творческая интеллигенция, вдохновлённая дарвинизмом, утверждавшим, что человека следует рассматривать как биологическое существо, подобно другим животным, натуралистично подходит к изображению человека. Художественное творчество того времени демонстрирует искусство, как отражение простой физиологии, а не человека и его души. В то время было популярно исследование Ш. Летурно «Физиология страстей». В своих романах «Тереза Ракен» и «Мадлен Ферра» Э. Золя использует «теорию страстей» Летурно. Теория страстей заключается в том, что физиология роковым образом определяет поведение людей, когда её «деспотическая власть», по словам автора, «превращает человека в животное». Человек не самостоятелен и является жертвой собственной природы, страстей, физиологии, наследственности. Ч. Ломброзо, изучавший агрессию женщин, подобно Летурно, основывая всё на физиологии, пишет, что женщина подобна ребёнку с его неразвитой нравственностью и неосознанной жестокостью³. На таких представлениях и строилось понимание женской агрессии в XIX в., что отражено во многих произведениях европейской литературы.

Общество развивается по мере разрастания потребностей человека (Б. Малиновский, Р. Браун). Неудовлетворённое желание лежит в основе зарождения искусств и религии, что определяет не только человеческую психологию, но и культуру (Фрейд, Малиновский). Фрейд считал, что это объясняет акты агрессии, а культура является инструментом подавления

¹ Репина Л. П. Женщины и мужчины в истории: новая картина европейского прошлого: очерки: хрестоматия. М., 2002. С. 49.

² Бодлер Ш. Школа язычников // Шарль Бодлер об искусстве / пер. Н. Столяровой и Л. Лимпан. М., 1986. С. 133.

³ Ламброзо Ч. Женщина – преступница или проститутка. М., 2012. С. 197.

агрессивных инстинктов¹. Основанием различных сюжетов в искусстве является психологическое преодоление желания (сублимация).

Позывы к агрессии, переносимые в искусство, являются чуть ли не главным сюжетом на протяжении веков, особенно изображение насилия над женщиной, что мы можем видеть в творчестве де Сада, Теодора Жерико, в некоторых работах Поля Сезанна. По мере развития общества усложняются методы, формы передачи, традиции и новации в области создания произведений искусств, меняется восприятие зрителя. Помимо идеи «искусства для искусства», искусство переходит от сакрального к интеллектуальному, эмоциональному, элитарному и массовому.

В конце XIX в. происходит расширение рамок морали. При множестве стилей, жанров, социокультурных сюжетов в основе всего искусства лежат несколько важных протосюжетов и символов, связанных со страхом смерти, рождением и жизнью, взаимоотношением полов. Все это – *коллективное бессознательное*, состоящее из архетипов (К. Г. Юнг). Психология первобытного человека влияла на художников прошлого и до сих пор оказывает влияние на мышление современного человека.

Идеи эстетизма, декаданса. Художник часто непроизвольно отображает изменения в общественном сознании, а также сдвиги в мировоззрении, историю художественной культуры можно считать «историей ищущего человеческого духа»². Творчество художника актуально и злободневно лишь тогда, когда он передает сущность своей эпохи, её образ жизни, мировоззрение, её тревоги и чаяния. «Я всегда там, где эпоха выражает себя наиболее характерным образом», – эти слова, вложенные американским писателем Ирвином Шоу в уста фотографа Деспьера («Две недели в другом городе»), применимы к любому художественному творчеству.

¹ Ламброзо Ч. Женщина – преступница или проститутка. М., 2012. С. 330–331.

² Глазычев. В.Л. Гемма Коперника. Мир науки в изобразительном искусстве. М., 1989. С. 22.

Теоретик декаданса Шарль Бодлер призывал художников изображать современных людей в их модных черных деловых костюмах, видя в чёрном всеобщий траур – у каждого свой, индивидуальный надлом: личностный, политический, эротический. Ему вторит русский декадент В. Брюсов: «Мы к ярким краскам не привыкли, одежда наша – цвет земли». Бодлер, вобрав в себя эстетику рассказов Эдгара По, пытался описать одиночество фланёра («человека толпы») в громадном городе, призывая видеть в повседневности эпические моменты. Широкие улицы барона Османа в Париже, обширные пассажи, роскошные отели и бары. Таков бар на картине Э. Мане «Бар Фоли-Бержер», где человек, окружённый шумом и внешней роскошью обстановки, потерян, одинок и задумчив. Бодлер искал своих героев и в трущобах города, его герои – преступники, старухи и содержанки, в которых он пытался увидеть примеры героизма, подобного античной литературе.

Отголоски реальности, в которой жили и творили художники, вторгаются в их творчество, как бы они ни скрывали их в порой совершенно отвлечённых художественных фантазиях. Символисты и модернисты, такие как Густав Моро, Пюви де Шаванн, Густав Климт, Фердинанд Ходлер, Дж. Энсор, Дж. Уистлер, Огюст Роден, Обри Бердслей – яркие тому подтверждения. Повышенный градус эстетизма, абстрактности, декоративности, свойственный искусству модерна, не убавляет злободневности картин. Их социокультурный анализ позволяет сделать вывод о эпохе, как и анализ любого другого творчества. Если эпоха Просвещения выражалась в восхвалении новых форм индустриализации на примере работ Джозефа Райта из Дерби или портрета ученого химика Лавуазье кисти Давида, то в дальнейшем разочарование, вызванное непривнесением цивилизацией общего счастья для народов, выливается в критику и отторжение тем опытов, изображений механизмов, заводов.

Художников декаданса питала болезненная тоска, ощущение бессмысленности жизни, они упивались гибелью, самоубийством, моральным падением. Увлечение древностью, искусством первобытных

народов, всяческой экзотикой, мистическими и спиритическими учениями питало их творческие начинания. Художники искусства модерна погружались внутрь себя, искали противоречия в природе человека, его психологии, сексуальности, его противостоянии хтоническому дионисийству и аполлоническому началу. Декадентствующая натура противопоставлялась обществу, миру, художник декадент – это изгнанник, безумец, пария, в своем солипсическом отрицании цивилизации, опоенный опиумом и абсентом. Искусство декадентства опровергало тезисы о моральных законах искусства, проповедуемые, в том числе, Джоном Рёскиным. Теофиль Готье утверждал «бесполезность красоты»: – самая бесполезная вещь на земле – является самой красивой, все, что удовлетворяет какие-либо потребности человека – уродливо. Взяв за основу понятия Уолтера Пейтера, Оскар Уайльд считал, что жизнь больше подражает искусству, чем искусство – жизни¹. Он писал: «Литература всегда предвосхищает жизнь. Она не копирует ее, а лепит, как потребует. Девятнадцатый век, как мы его себе представляем, в существенной степени придуман Бальзаком»².

Декаденты выступали против вкусов новой буржуазии (как и романтики противопоставляли себя филистерам), стремящейся к безудержной роскоши, акцентирующей тем власть денег. Декаденты углубились в область внимания к нюансам и рафинированной чувственности. Так и отношение к женщинам у буржуа – это витрина его богатства, женщина призвана была демонстрировать финансовую состоятельность мужа, украшая себя бриллиантами и дорогими нарядами. Декаденты видели в женщине полноправного индивида, такого же носителя культуры, как и мужчина.

¹ Уайльд О. Избранное. М., 1991. С. 384.

² Там же. С. 385.

2.2 Женщины в общественной жизни Нового времени

История знает множество примеров, когда женщины пытались отстаивать свои права и свободы, борясь с мужчинами и защищая свой пол (Леди Годива, Элеонора Аквитанская, Кристина Пизанская, Симона де Бовуар). Но все-таки движение женщин было слишком слабо против мужского верховенства. Гюстав Флобер вложил в уста своей героини Эммы Бовари, рассуждения, ярко характеризующие положение женщины XIX в.: «...женщине всюду помехи. Косная и вместе с тем гибкая по натуре, женщина находится между двух огней: между слабостью своей плоти и бременем закона. Ее воля, точно вуаль ее шляпки, держащаяся на шнурке, трепещет при малейшем дуновении ветра; ее вечно увлекает какая-нибудь прихоть, вечно сдерживает какая-нибудь условность»¹.

Мужчины через произведения искусства формировали облик женщины. Так возник образ женщины прерафаэлитов, викторианской, эдвардианской Англии, так возник образ женщины-преступницы у литераторов натуралистов Франции. Во всех этих тенденциях можно проследить образ преследуемой героини, которая расплачивается за свой разрыв с утверждённым обществом устоями.

Симона де Бовуар писала о традиционных в XIX в. буржуазных представлениях о любви и «браках по расчёту». Появилась проблема: буржуазия желала укрепить брак, соединяя его с индивидуальными чувствами в эпоху развивающегося индивидуализма. Сен-Симон, Фурье, Жорж Санд и представители романтизма отстаивали право на любовь². Эдуард Фукс в своём исследовании «История нравов. Буржуазный век» писал, что новое буржуазное общество, жаждало покоя. Поэтому появился новый идеал «женщины, рядом с которой надеялись найти уют, тихое

¹ Флобер Г. Госпожа Бовари // Собрание сочинений. М., 1983. Т. 1. С. 105.

² Бовуар де С. Второй пол. СПб., 2015. С. 480.

семейное счастье, рядом с которой мужчина не испытывал ни вечного беспокойства, ни великой страсти»¹.

Женщины перенимают и мужские черты, включая их в свою идентичность, что не столько порицается, сколько восхваляется. Так возникают сильные, роковые женщины, императрицы с железной волей, женщины-воительницы (Жанна д'Арк). Современное общество поощряет независимость женщин и поддерживает стремление справляться с тем, с чем справляется мужчина. Творчество женщин XIX в., таких как Роза Бонёр, Берта Моризо, Мэри Кэссет, Камилла Клодель, следует вслед за мужским.

Новое время знает немало примеров женщин, достигших индивидуализма, свободы и реализации в творчестве. XIX в. открывает имена многих женщин литераторов: Джейн Остин, сестры Бронте, Джордж Элиот (Мэри Энн Эванс), Жорж Санд (Амандина Аврора Люсиль Дюпен), Лу Андреас-Саломе и другие. Ю.Лотман писал: «...длительный период женской эмансипации, проходивший под лозунгом уравнивания прав женщины и мужчины, фактически истолковывался в обществе как право женщины занимать «мужские» общественные роли и профессии. Только ко второй половине XIX в. началась борьба не за то, чтобы быть «мужчиной», а за то, чтобы мужчина и женщина воспринимались как равноценные в едином понятии «человек». Для этого потребовалось, чтобы хоть одна женщина доказала свое превосходство в сферах, традиционно считавшихся мужской монополией. В этом смысле не только для русской, но и для европейской истории культуры в целом появление таких лиц, как Софья Васильевна Ковалевская»².

Начавшееся в начале XIX в. движение за эмансипацию женщин зародилось в XVIII в. в эпоху Просвещения. Великая французская революция «открыто исключила женщин из своей свободы, равенства и братства»³. Европейские реформаторы «в целом, порвав со многими традиционными

¹ Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Буржуазный век. М., 1994. С. 125.

² Лотман Ю. Культура и взрыв. М., 2019. С. 152.

³ Kelly J. Women, History and Theory. Chicago: University of Chicago Press, 1984. P. 3.

взглядами, сохранили устойчивые предубеждения относительно того, что подобает мужчинам, а что женщинам»¹. Чего стоят строки, полные сочувствия к женской доле в пьесе Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро», вложенные в уста героини Марселины, обращённые к мужчинам: «Даже к женщинам из высшего общества вы выказываете уважение с оттенком насмешливости. Мы окружены обманчивым почетом, меж тем как на самом деле мы – ваши рабыни, наши добрые дела ставятся ни во что, наши проступки караются незаслуженно строго. Ах, да что говорить! Вы обходитесь с нами до ужаса бесчеловечно». Во времена Великой французской революции Олимпия де Гуж создает «Декларацию прав женщины» (аналог «Декларации прав человека»), требуя равноправия с мужчинами. Поддерживаемая Николя де Кондорсе, декларация так и не будет принята, а автор её обезглавлена на гильотине. Появление таких теоретиков, как Джон Стюарт Милль с его книгой «Подчинённое положение женщин» (1869) оказало влияние на всех мыслящих людей XIX в. На литературном Олимпе того времени блистали писательницы-сестры Бронте, предвещавшие появление «новой женщины» и «фокусируют внимание на изменении ролевых функций женщины в английском обществе середины XIX столетия, поскольку именно в этот период наиболее ярко проявились перемены в различных сферах социума: на культурном (изменение норм и ценностей, связанных с образом женщины и ее поведением), институциональном (в сфере семьи, работы, образования), межличностном (в области взаимоотношений мужчины и женщины) уровнях»².

Можно сказать, что мужчины задавали всегда эпистему, в которой приходилось жить и трудиться женщинам. Но все-таки есть определённая женская судьба, женское мировоззрение и чисто женское творчество – та ниша, где женщина заняла свое место. Так, XIX в. показал феминизацию религиозных практик, возникновение женщин-святых в новых местах

¹ Репина Л. П. Женщины и мужчины в истории: новая картина европейского прошлого: очерки: хрестоматия. М., 2002.

² Шамина Н. В. Женская проблематика в викторианском романе 1840 – 1870-х гг.: Джейн Остен, Шарлотта и Эмили Бронте, Джордж Элиот: автореф. дис. ... канд. филолог. наук. Саранск, 2005. С. 4.

паломничества. Женщины в полной мере проявляют себя в моде, театре, танце, литературе (Г. Зиммель «Женская культура»¹), создается образ «светской львицы». XIX в. также стал переломным в эмансипации женщин, чему способствовало суфражистское и феминистское движения. Именно в конце XIX в. женщины из салонных красавиц превращаются в самостоятельные личности, они завоевывают всё больше гражданских прав, голоса их услышаны, на них обращают внимание.

В революционных движениях женщины всегда принимали активное участие. Ярким примером явился знаменитый поход женщин на Версаль во время Великой французской революции 5-6 октября 1789 г. Революционерка Анна-Жозефа Теруань де Мерикур организовала вооруженное выступление женщин (и в то же время устроила линчевание памфлетиста, который назвал её падшей). Теруань де Мерикур в дальнейшем сама стала жертвой насилия. Она сочувствовала партии жирондистов, а толпа женщин, примыкающих к якобинцам, раздела её на улице и выпорола, после чего она сошла с ума. Парижское восстание женщин было прямым следствием нехватки продовольствия и все усиливающегося голода. Так описывает начало этого похода Томас Карлейль: «...Молодая женщина хватает барабан и идёт, выбивая дробь, и громко кричит о вздорожании зерна. Спускайтесь, о матери, спускайтесь, Юдифи, за хлебом и мстью!»². После падения Бастилии Парижское восстание женщин можно считать вторым по важности этапом Французской революции.

Женщины, чаще всего из бедных слоев общества, во времена потрясений напоминают мстящих фурий, и это неудивительно, так как самое бесправное существо, какое могло быть тогда – это женщина из бедняков. Вся её ненависть, которая долгие годы копилась в ней, вырывается во время падения власти мужчин, а революция дает ей иллюзию взять реванш за долгие годы унижений и бесправия. Участник революции, который заседал в

¹ Зиммель Г. Избранное. М., 2014. С. 207–235.

² Карлейль Т. История Французской революции. М., 1991. С. 161.

Конвенте, Филипп Друль писал что женщины «более жадны до кровавых зрелищ, чем мужчины». Он также отмечал, что женщины во время народных восстаний способны на самые ужасные расправы, они «с радостью хватаются за возможность избавиться от собственной слабости, ставящей их в зависимость от судьбы»¹.

Знаменитому французскому художнику Жаку-Луи Давиду приписывают создание картины «Зеленщица» (1795, Лувр). Портрет бедной, старой женщины из трущоб Парижа своей правдой жизни рушит все искусственные приемы классицизма, созданные для парадных портретов. Если его поместить рядом с портретами, которые делал под заказ Давид, то зеленщица шокировала бы публику своей вызывающе гордой позой победителя. Чувствуется её крутой характер. Кажется, сам дух народа, таящийся в этой картине, затмил изнеженные образы аристократок. Вот такие женщины шли в Версаль, насаживали на пику голову принцессы Ламбаль и стояли на площади во время казни короля и королевы Франции. «Зеленщица» Давида – истинное лицо бунтующего народа.

Символ июльской революции – полотно «Свобода, ведущая народ» Эжена Делакруа (1830, Лувр, Париж). Г. Гейне, посетивший открытие салона, на котором впервые был представлен шедевр Делакруа, так описывает облик главной героини: «Молодая женщина в красном фригийском колпаке, с ружьем в одной руке и трехцветным знаменем – в другой. Она шествует через трупы, призывая к борьбе, обнажённая по пояс. Прекрасное, неистовое тело; смелый профиль, дерзкая скорбь в чертах лица, странное сочетание Фрины, селёдочницы и богини свободы. <...> Фигура, кажется, скорее должна изображать дикую народную силу, сбрасывающую ненавистное ярмо»². Женщина, запечатлённая на полотне Делакруа и символизирующая революцию, несомненно, была взята за основу аллегорического изображения богини победы Ники. Изображение женщины

¹ Бретон Г. Истории любви в истории Франции. М., 1993. С. 20.

² Гейне Г. Собрание сочинений. М., 1983. Т. 5. С. 73.

на поле брани в символическом образе гения, спускающегося с небес на ратное поле, часто встречается в картинах разных эпох. Образ богини-воительницы постепенно преобразуется в аллегория революции, смешиваясь с натуралистичным восприятием XIX в. Мы видим это в описаниях Гейне, где возвышенное чередуется с низменным и натуралистичным, где аллегория свободы он сравнивает с «селёдочницей», с женщинами, «которые вечерами рыскают по бульварам»¹. В этой художественной критике мы видим характерный для той эпохи отстранённый взгляд на народ. Делакруа изображает революцию в виде женщины, аллегорически представляющей толпу, народ, ведущей и к победе, и к смерти, что является архетипом женского.

Великая французская революция пробуждала радикальные идеи во многих уголках Европы. Так британская женщина-писатель, автор книги о Великой французской революции в 1792 г. создает свое эссе «В защиту прав женщин», выступая за равное с мужчинами образование женщин. В XIX в. в Великобритании, несмотря на ограничения, женщины стали добиваться своих прав. В 1839 г. вышел закон об опеке над малолетними детьми, в 1857 г. – закон о браке и разводе, защищающий права разведённых жен, в 1882 г. – закон, позволяющий замужним женщинам владеть своим имуществом.

Хотя двери Кэмбриджа и Оксфорда были закрыты для женщин, они создавали свои собственные колледжи. Элизабет Блэкуэлл в США и Элизабет Гарриет Андерсон в Великобритании, преодолев все преграды, стали дипломированными врачами. Во время Крымской войны Флорес Найтингейл превратила уход за ранеными в профессию, требующую высокой квалификации. Только в 1878 г. женщин начинают принимать в Лондонский университет, однако, это единичные примеры.

Женщины из бедных слоев населения трудились и выживали в глубокой нищете и невыносимых условиях. Чтобы исправить ситуацию равной оплаты труда и равных возможностей, нужно было, прежде всего,

¹ Гейне Г. Собрание сочинений. М., 1983. Т. 5. С. 73.

получить избирательное право для женщин. Одним из самых ярых противников женского права голосовать была сама королева Виктория. В XIX в. немногие страны дали женщинам равноправие в голосовании – первой была Новая Зеландия (1893), затем Австралия, Финляндия, Норвегия еще до Первой мировой войны. В Англии в 1903 г. сформировалось воинственное крыло суфражистского движения во главе с Эммелиной Панкхерст. Суфражистки срывали политические митинги, взрывали государственные учреждения, почтовые конторы, приковывали себя к оградкам. За отказ платить штрафы их помещали в тюрьмы, где они объявляли голодовки и подвергались насильственному кормлению и прочим жестоким методам. Первая мировая война примирила суфражисток с государством, и они полностью отдались помощи военным, укреплению обороны страны, порой заменяя ушедших на фронт мужчин. Это доказало, что женщины достойны политического равноправия, и в 1918 г. британским женщинам старше 30 лет предоставляют избирательное право, а в 1928 г. избирательное право получают все британские женщины старше 21 года. Американские женщины получают избирательные права в 1920 г.

Социальные ограничения, которые претерпевали женщины в истории имели разные «отдушины», в которые можно было бы выпустить пар творческой энергии. Так, Г. Зиммель заметил такую «отдушину» в моде: «Мода служит как бы вентилем, позволяющим женщинам удовлетворять их потребность в известном отличии и возвышении в тех случаях, когда в других областях им в этом отказано»¹.

Стоит заметить, что не только мода является «отдушиной» для женщин, история знает переломные моменты, когда женщина берёт на себя роль революционера, воина, террориста, политического активиста. Можно вспомнить такие исторические личности, как Жанна д'Арк, Шарлотта Корде, Вера Засулич и др. Известны и акты вандализма со стороны женщин против искусства, воспевающего женскую красоту. Так, в 1914 г. суфражистка Мэри

¹ Зиммель Г. Избранное. Созерцание жизни. М., 2014. С. 248.

Ричардсон не только занималась поджогами, била окна в Министерстве внутренних дел, взрывала железнодорожные станции, но и напала с ножом на картину Веласкеса «Венера с зеркалом» (Лондонская Национальная галерея), изрезав её. Другая суфражистка Эмили Дэвисон в 1913 г. на английском дерби выбежала навстречу скачущей лошади и погибла под ее копытами. Её протестная акция самопожертвования всколыхнула общество, и похороны обернулись массовой демонстрацией с лозунгом «Дайте мне свободу или позвольте умереть».

Немецкая художница Кете Кольвиц передает ужасы социальной катастрофы: голодающий и бастующий народ населяет её мрачные литографии и офорты. На гравюре «Карманьола» (1901), изображен немислимый танец бедных женщин вокруг гильотины. Само название относит нас во времена Великой французской революции, когда революционно – настроенные толпы распевали песню «Карманьола». Этот, поистине дикарский танец вокруг гильотины превращает женщин в жаждущих кровь вакханок, они иступленно сжали кулаки, они полны ярости, напряжения, многие растрепаны и оголены. Гравюра показывает нам что-то архаичное, вневременное, что присутствует в толпе, подверженной кровавому экстазу, безумию. В офорте из цикла «Крестьянская война» (1902–1908) мы видим сгорбившуюся фигуру старухи, грозно поднимающую свои тонкие костлявые руки и призывая вооруженную вилами и косами толпу к бунту, к кровавой расправе. Художница не раз обращалась к роману Э. Золя «Жерминаль», откуда брала сюжеты для своих произведений.

Э. Золя в романе «Жерминаль» описал агрессию доведённых до бедности женщин, которые во время забастовки кровожадно глумились над телом бакалейщика, который в страхе пытался спастись бегством по крыше своего дома, но сорвался и упал. Они устраивают надругательство над его трупом: «Сбежались женщины, опьяненные пролившейся кровью. <...> Осыпали мертвеца бранью, изливая накопившиеся жестокие обиды за свою горькую, голодную жизнь. <...> Но женщинам мало было этой мести. Они

кружили вокруг, как волчицы, и словно обнюхивали труп. Каждая старалась придумать издевательство пострашнее, посвирепее, чтобы облегчить сердце»¹.

Агрессия, проявляемая женщинами, показывает предельное состояние общества и воспринимается как какая-то патология, так как агрессия и воинственность всегда приписывалась мужчинам. Английская писательница В. Вулф в своем эссе «Три Гинеи» (1938) обвиняет мир в излишней маскулинности, в которой она видит причины военных столкновений, ведь большинство мужчин любят войну, для них «в сражении – слава, и необходимость, и удовлетворение»². Фрейд, как и многие, поддался патриархальному упрощенному обобщению: «Мы называем все сильное и активное мужским, а все слабое и пассивное – женским»³. Патриархальное представление о гендерных ролях мужчины быть воином, а женщине быть хозяйкой дома и матерью разрушается во времена глубоких потрясений, отчаяния, вызванного войнами, революциями, голодом и жестокими притеснениями женщин. И женщины нарушают неписаное правило, выходя за рамки культуры, становясь агрессорами, тем самым, подменяя роль мужчин, порой переигрывая и отличаясь неожиданной для мужчин кровожадностью и жестокостью. Мужчины, привыкшие видеть женщин слабым полом, сталкиваясь с тёмной агрессивной стороной женщин, оставляют сюжеты и воспоминания о женской агрессии как наиболее шокирующие и выходящие за всякие рамки понимания. Женщине отпускается роль символа безумной толпы, готовой, словно неистовые менады, чинить кровавые расправы. Европейская культура насыщена мизогинией и недоверием к женскому полу. Агрессивность женщины – это архаический, хтонический образ «Ужасной матери» (Э. Нойман), богини смерти и разрушения, спрятанный культурой от наших глаз, вырывается,

¹ Золя Э. Жерминаль. М., 1975. С. 481

² Woolf V. Three Guineas // A Room of One's Own. Three Guineas. Oxford University Press, 1998. P. 151.

³ Freud S. An Outline of Psycho-Analysis. N. Y., 1949. P. 70.

когда культура подвергается перелому, когда цивилизованность сменяется разгулом хаоса.

Индивидуальность женщины в Новое время. Эмансипация женщины шла в ногу с всеобщим течением свободолобивой мысли Нового времени. Социалисты в XIX в. обвиняли традиционное общество, в том числе, и за неравноправие женщин. Так, сенсимонист Анфантен призывал вспомнить о теле и отбросить буржужную, семейную мораль, Жорж Санд призывала к «реабилитации сердца», считая, что любовь – это чувство, которое не может быть ограничено узами брака. В дневнике за 1842–1843 гг. Александр Герцен создаст основные требования к будущему, в котором не будет брака, будет свободное отношение полов, публичное воспитание детей, не полиция и не общественное мнение, а совесть будет определять подробности отношений, женщина будет с помощью образования нравственно крепка и не будет односторонне привязана к семье, а, главное, в новом обществе женщина будет на равных с мужчиной вовлечена в общественные дела. Эмиль Золя также в описании идеального общества будущего видел женщину, свободную от брака, независимую, пользующуюся теми же правилами, что и мужчина, но сразу же добавил, что вскоре установится естественный порядок вещей, мужчины и женщины найдут счастье в семье¹.

В 1872 г. во Франции большой общественный резонанс вызвал судебный процесс в связи со случаем избиения молодым аристократом своей жены, изменившей ему. Женщина, спустя некоторое время, умерла от нанесённых ей побоев. Анри д'Идевилль написал в газету призыв к защите женщин, прощению измен и помощи для возвращения на путь истинный. В ответ на эту статью Александр Дюма-сын издал книгу «Мужчина-женщина: ответ Анри д'Идевилю», в которой призывал к убийству неверных жен, как угрозе семье и государству, а также требовал права на развод². «Мужчину –

¹ Золя Э. Труд // Собрание сочинений. М., 1957. Т. 18. С. 487.

² Полосина А. Н. «Необходимая неприятность?» (Гендерные воззрения Льва Толстого). М., 2014. С. 132.

женщину» читал Л. Н. Толстой, и в своем письме к Кузьминской он сообщает, что книга Дюма его поразила¹. Эта полемика отразилась в романе «Анна Каренина» и повести «Крейцерова соната»².

Художница и знаменитая мемуаристка Мария Башкирцева призналась, что «наиболее сильное впечатление» испытала при чтении книги Дюма «Мужчина-женщина», она записала в своем дневнике: «Удивление, которое я почувствовала к Дюма, заставило меня думать несколько минут, что я люблю его, питаю неистовую страсть к этому пятидесятилетнему, никогда мной не виданному человеку». Мария Башкирцева не верила в равноправие женщин, считая это «дурным жанром» и «утопией», она писала: «Замужество - единственная дорога для женщины; для мужчины есть тридцать шесть выходов, у женщины только один. <...> Никогда ещё я не была в таком возмущении против состояния женщины. Я не настолько безумна, чтобы проповедовать это нелепое равенство, которое есть чистая утопия. <...> Я ничего не прошу, потому что женщина уже обладает всем, чем должна обладать, но я ропщу на то, что я женщина, потому что во мне женского разве только одна кожа»³. Это писала молодая девушка из аристократической среды, которая умерла в 25 лет от тяжелой болезни, не познав брака. Возможно, проживи она дольше, она изменила бы свое мнение по этому вопросу.

Мог ли быть индивидуализм у женщин Нового времени, или это достижение мужчин, свойственное только мужскому полу? В Новое время, происходит «расколдовывание мира» (М. Вебер), ослабление власти патриархально-родовых начал, возникает «очеловечивание» отношения между полами и поиск аргументов для доказательства социальной и политической правомочности женщины⁴.

¹ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. М., 1928–1958. Т. 62. С. 11.

² Полосина А. Н. «Необходимая неприятность?» (Гендерные воззрения Льва Толстого) М., 2014. С. 130.

³ Башкирцева М. К. Дневник Марии Башкирцевой: Избранные страницы. М., 1991. С. 195, 205.

⁴ Айвазова С. К. Симона де Бовуар: этика подлинного существования // Второй пол. Этика подлинного существования. СПб., 2015. С. 9, 11.

Подводя итог, можно сказать, что жизнь женщин в Новое время ознаменовалась движением к равноправию благодаря всеобщей тенденции к формированию новой личности человека – человека Нового времени, индивидуалиста, носителя идей гуманизма с секуляризированным сознанием, позднее носителя идей Просвещения – свободы, равенства и братства. Невозможно было освободить разум в эпоху Просвещения только для мужчин, женщины, на волне революционных сдвигов эпистемы Нового времени, пытались идти в ногу с мужчинами, всеми силами расширить границы собственной свободы. На пути женщин были и победы, и поражения. Новое время создало условия для равенства в правах, мир стал и мужским, и женским. Длительный и сложный путь эмансипации женщин Нового времени имеет отголоски и в наши дни. Женский вопрос обсуждался в публицистике и литературе, живописи и музыке, что являлось характерной чертой Нового времени. Проблемы, связанные с защитой прав женщин, до сих пор являются актуальными. Отголоски дискуссий Нового времени продолжают и в наши дни.

Выводы по второй главе

1. Новое время характеризуется подъемом национальных государств, ростом капитализма, экономическими, политическими и интеллектуальными сдвигами, научной революцией, возникновением секуляризации сознания, возвышением третьего сословия, возникновением рабочего класса, революционных движений, крушением монархий.

2. В Новое время возникает индивидуализм, прежние гендерные роли устаревают. С одной стороны, личность Нового времени надеется преодолеть все ограничения, накладываемые жизнью, личность должна обладать духом субъективизма, подвергать критике традиции и религию. С другой стороны, индивид Нового времени обречён вечно ощущать свою

недостаточность, неудовлетворённость, невозможность поверить ни в одну истину.

3. Кризис христианской цивилизации возносит деятеля культуры, культура заменяет религиозную функцию. Отрицая Бога, культура всё равно сотворяет его заново через личные переживания, через квазихристианство и антихристианство. Творческая интеллигенция, вдохновленная Дарвином, утверждавшим, что человека следует рассматривать как биологическое существо, подобно другим животным, натуралистично подходит к изображению человека.

4. Начавшееся в начале XIX в. движение за эмансипацию женщин зародилось в XVIII в. в эпоху Просвещения. В XIX в. в Великобритании, несмотря на ограничения, женщины стали добиваться своих прав. История знает переломные моменты, когда женщина берет на себя роль революционера, воина, террориста, политического активиста.

5. Женщины перенимают и мужские черты, включая их в свою идентичность, что не столько порицается, сколько восхваляется. Современное общество поощряет независимость женщин и поддерживает стремление справляться с тем, с чем справляется мужчина. Творчество женщин XIX в. следует вслед за мужским. Можно сказать, что мужчины задавали всегда эпистему, в которой приходилось жить и трудиться женщинам. Но все-таки есть определённая женская судьба, женское мировоззрение и чисто женское творчество – та ниша, где женщина заняла свое место.

ГЛАВА 3.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЖЕНЩИНЫ В ИСКУССТВЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ КАК ОТРАЖЕНИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ИЗМЕНЕНИЙ

3.1 Типология женских образов в литературе и искусстве

Женские образы на протяжении всей истории искусства были источником вдохновения и неизменной отправной точкой художественного творчества. Искусство Нового времени – это, прежде всего, переход от символов к осмыслению реальности, от религиозно-мифологического к светскому. Реалистические тенденции в искусстве задавали острые вопросы обществу: насилие над женщиной, проституция, несчастный брак и т.д. Светская жизнь, отраженная в искусстве, также показывала и счастливых матерей, и женщин-учёных. Искусство, как исторический источник жизни людей прошлого, должно прежде всего подвергаться критическому анализу, так как искусство вольно в своих сюжетах показывать одну сторону жизни и замалчивать другую. В данной главе показаны изменения, которые претерпели традиционные сюжеты, а также какие сюжеты появились впервые под влиянием социокультурных изменений.

Образы традиционные, получившие дальнейшее развитие в Новом времени.

Образы семьи и брака. Английский художник Георг Элгар Хикс воспевал жен и семейную идиллию, его работы словно иллюстрировали тогдашнее расхожее выражение, относящееся к викторианским женщинам – «Ангел в доме», созданное после выхода одноименного стихотворения Ковентри Патмора, в котором раскрывался идеал жены и матери викторианской эпохи. Георг Хикс известен своей картиной из триптиха

«Миссия женщины». Центральная часть триптиха называется «Компаньон мужественности» (1863, Галерея Тейт, Лондон), на которой изображён мужчина, получивший конверт с траурной каймой, обозначающей смерть близкого человека, он расстроен и закрывает рукой глаза, полные слёз. Жена пытается его утешить и поддержать в его горе. Интерьер дома, в котором разворачивается это событие, уютен: столик для завтрака у камина, вазочка со свежими цветами, на полу – шкура животного, в которой утопают ноги мужчины, обутые в домашние туфли. Женщина красива, ухожена, но достаточно скромно одета. Художник хотел показать, что женщина должна быть настоящим другом своему супругу, идеалом жены.

Но в викторианском искусстве был и противоположный взгляд на тему семьи. Так, приближенный к прерафаэлитскому движению поэт Алджернон Чарльз Суинбёрн в 1866 г. выпускает сборник «Стихотворения и баллады», вызвавший скандал в лондонском обществе, небывалый со времён Байрона. Поэт пишет: *«Звон свадебный и похоронный/Ознобом гуляют в крови, / И в спальнях лежат наши жёны – / Надгробия нашей любви»*¹.

В исторической перспективе в картине Джона Эверетта Милле «Марианна» (1851, Галерея Тейт, Лондон) художник исследует зависимость женщин от брака. Сюжет взят из поэмы Альфреда Теннисона, в основу которой лег образ героини шекспировской пьесы «Мера за меру» Марианны. Приданое её утонуло в море, поэтому жених Анджело оставил ее, и она оплакивает свою горькую судьбу. Эта картина об одиночестве, о скуке и отчаянии. Марианна работает над вышивкой, но в сердцах отбрасывает иглу, её руки на поясице, как будто у нее болит спина – эта поза выражает безысходность, горе и душевную боль. Женщина стремилась реализовать себя через замужество, но эту возможность у нее отняли. Марианна вынуждена жить как монашка, на картине горящая лампада перед складнем

¹ Генина А., Кружков Г. Поэтический мир прерафаэлитов. Новые переводы. М., 2013. С. 40.

погружает нас в мрачную атмосферу комнаты, похожей на келью отшельницы. Марианна рассеянно останавливает взгляд на образе архангела Гавриила в оконном витраже, где он должен был бы смотреть на деву Марию, но смотрит на неё. За окном осень, опавшие кленовые листья, занесённые ветром, дополняют атмосферу грусти и одиночества.

«Марианне» Джона Милле созвучна картина прерафаэлиты Джона Уильяма Уотерхауса – «Леди из Шалот» (1888, Галерея Тейт, Лондон). Как и «Марианна» «Леди из Шалот» – это история трагической любви. В поэме Теннисона «Волшебница из Шалот» рассказывается о девушке, которая страдает от неизвестного проклятия и, как Марианна, вынуждена жить одна в уединении. Она живет в башне на острове Шалот. Единственная связь её с внешним миром – волшебное зеркало, через которое она видит все чудеса мира и переносит их на гобелен. Однажды, увидев в зеркале рыцаря Ланселота, который на коне скачет в Камелот, она влюбляется в него и совершает побег из башни. Уотерхаус изображает момент, когда девушка в лодке поёт печальную песнь, рядом с ней лежит её гобелен, которому она посвятила большую часть своей жизни, свечи и распятие на носу лодки словно намекают, что героиня обречена умереть. Интересен символ – цепь в руках девушки (цепь держит лодку у берега), она отбрасывает её, словно оковы, которые удерживали её. Она покидает «дом-башню» – частную сферу бытования женщин и пытается проникнуть в общественную сферу – мир, принадлежавший мужчинам. В поэме она умирает прежде, чем достигнет берега Камелота.

Под видом иллюстраций к романтическим поэмам, женщины Милле и Уотерхауса говорят нам о насущном конфликте того времени, они заложницы общества, они скучают по иной жизни, их личные надежды и чаяния вступают в конфликт с викторианскими представлениями о статусе женщины в обществе. Их заперли от мира, и они, убивая время, занимаются рукоделием, *«Не ведая судьбы иной, / Чем шёлком ткать узор цветной, / От*

*мира скрылась за стеной / Волшебница Шелот»*¹ – распространенное занятие викторианских женщин. Даже, если они и поддаются искушению, как героиня картины Уотерхауса, то они гибнут на полпути, не достигая своей цели.

О символе женской судьбы, её печальной участи немало сказал норвежский художник Эдвард Мунк. Другой, не менее известный норвежец Генрих Ибсен в 1879 г. пишет свою знаменитую пьесу «Кукольный дом», где затрагивается свобода человеческой личности, «женский вопрос». Современники считали её манифестом феминизма. В картине Мунка «Танец жизни» (1899–1900, Национальный Музей, Осло) символическим художественным языком показана извечная трагедия женской судьбы. На берегу моря при луне танцуют пары. С одной стороны картины изображена женщина в белом как олицетворение невинности и радости, она находится в преддверии своей жизненной судьбы. Затем жизнь её закручивает, появляются образы мужчин, на которые она растрчивает свою жизненную энергию. В центральной паре она стоит в кроваво-красном платье, пара справа напоминает другую серию картин Мунка – про вампира, мужчина с седыми волосами хищно стискивает в своих объятиях женщину. Завершает символ судьбы трагическая фигура женщины в черном, траурном платье как олицетворение конца жизненного пути.

Симона де Бовуар замечала, что в буржуазных семьях мнение девушек по вопросу брака не учитывалось, общество относилось к ней как к неполноценному существу, которое можно отдать выгодно претенденту на её руку. Только замужняя женщина могла стать членом общества². В картине В. Пукирева «Неравный брак» (1862, Третьяковская галерея, Москва) девушка вынуждена выйти замуж за старика. Стасов очень верно почувствовал общественную направленность картины: «Неравный брак» Пукирева – одна из самых капитальных, но вместе и самых трагических

¹ Теннисон А. Волшебница Шалот [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vekperevoda.com/1950/vinogradova.htm> (дата обращения: 21.09.15).

² Бовуар С. Второй пол. СПб., 2015. С. 469.

картин русской школы. Что может быть проще взятого сюжета? Продажа и покупка невесты – это ли не сцена, которую всякий видит собственными глазами чуть не каждый день?»¹. Интересно, что существует рисунок этого же художника под названием «Продолжение неравного брака» (1864, Русский музей, Санкт-Петербург), где молодая жёнушка флиртует с молодыми офицерами, пока её старик-муж задремал. Таким образом, трагедия в первой картине еще более обостряется в рисунке: неравный брак ведет не только к страданиям души, но и к дальнейшему нравственному разложению женщины.

Последовательница прерафаэлитов Эвелин де Морган в 1919 г. создает картину «Позолоченная клетка» (Центр де Морган, Лондон), в которой показан неравный брак. Мы видим супругов в богатой обстановке дома, которые скучают и явно не интересуются друг другом. Старый муж сидит у своего стола с книгами, молодая жена, бросив драгоценности на пол, устремляет свой взор на праздничную процессию за окном. В углу картины изображена клетка с птичкой, как главный посыл картины. Мы угадываем желание героини вырваться из скуки, присоединиться к танцующей процессии и «вылететь» из клетки на свободу. В литературе того времени много примеров неравного брака и его трагических последствий. (Достаточно вспомнить роман Л. Толстого «Анна Каренина»). Скука и разочарование часто сопровождают семейную жизнь женщины. Муж уходит на работу, дети – в школу, женщина занята уборкой по дому, шитьем, но мелочность такой жизни, однообразность событий, косность – раздражают её. «У меня будничная жизнь, смерть. – писала в дневнике Софья Андреевна Толстая, – А у него целая жизнь, работа внутри, талант, бессмертие»².

Художники XIX в. осуждали проституцию и супружеские измены: Хант и Эгг создают картины гибели женщины, погрязшей в своём пороке. Общество того времени прославляло тихую семейную жизнь и проклинал

¹ Стасов В. В. Избранные сочинения. М., 1937. Т. 2. С. 117.

² Бовуар С. Второй пол. СПб., 2015. С. 543.

всё то, что может её разрушить. В дальнейшем все это породило обсуждение роли и значения женщины в обществе.

Образы неверных жён, содержанок. Расцвет эпохи Просвещения, революционные движения XVIII – XIX вв., зарождение буржуазии – стали барометром перемен в общественных отношениях людей того времени. Женщины в культуре этого времени часто подвергались художественному «разоблачению и развенчанию»¹, в лице авантюристок, неверных жён, развратниц. С другой стороны, творчество не всегда несло чисто назидательный характер, многие творения литераторов и художников проникнуты истинной гуманной жалостью к женщинам с трагической судьбой.

Сложные перипетии судьбы женщины отразил в серии гравюр и картин английский художник Уильям Хогарт. Хогарт в «Модном браке» (1743–1745, Национальная галерея, Лондон) обличает нравы английского общества того времени, где обедневший аристократ женится на дочери богатого торговца. В период популярности плутовского романа о проститутке «Радости и горести знаменитой Молль Фландерс» Даниэля Дефо, изданного в 1722 г., Хогарт создал серию из шести картин «Карьера проститутки» (1731), которые были утрачены, но сохранились в гравюрах. В этой серии Хогарт показывает развратную жизнь провинциалки в Лондоне. В итоге все герои Хогарта гибнут от последствий своих неблагоприятных поступков. Подобные сюжеты вызывают скорее жалость к этим глупым и легко поддающимся всяческим порокам людям, нежели презрение.

Стоит сравнить две картины французских художников: сентименталиста Жана-Батиста Грёза «Обманутый слепец» (1755, ГМИИ, Москва) и воспевающего эпикурейство Жана-Оноре Фрагонара «Качели» (1768, Собрание Уоллес, Лондон). Картина последнего была заказана бароном Сен-Жюльеном, в которой он просил изобразить свою любовницу,

¹ «В подобной агрессии есть основание усматривать проявление садизма как общей черты эстетики XIX в., принимающей, в частности, столь хорошо известные формы, как систематическое унижение, «разоблачение», «развенчание» персонажей автором; это, по-видимому, одна из определяющих черт реализма XIX в. (Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М., 2014. С. 277.).»

чей муж (в других источниках священник) толкает качели, направляя её навстречу Сен-Жюльену. Картина призвана радовать взгляд, довольных жизнью героев ничто не заботит, кроме чувственных удовольствий. В картине Грёза другая социальная обстановка: тут царит нищета, слепой муж изображен в обносках, его молодая жена встречает своего любовника, обнимая его, другая же её рука находится в руках её слепого мужа. Символично то, что молодой любовник проливает молоко из молочника на пол, рядом же со слепцом небрежно брошенный пустой котелок - поистине фрейдистские символы (стоит вспомнить знаменитую картину Грёза «Разбитый кувшин» (1771, Лувр, Париж), где трещина в сосуде намекает на потерю невинности девушки). В картине Грёза «Разбитые яйца» (1756, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) тоже читаются намеки на утраченную девственность. На полу сидит девушка, рядом с ней корзина, из которой выкатились и разбились яйца. Девушка печальна. Рядом с ней старуха хватая юношу за руку и указывает на разбитые яйца, а виновник трагедии словно не понимает, в чем его обвиняют.

И в высшем свете и среди простого народа – всюду царит обман и притворство. Фрагонар удовлетворял потребность молодого знатного либертина посмеяться над моралью, Грез же в традициях сентиментализма пытается навязать свою мораль, осудив бедных за их нравы. То, что можно знатым людям, нельзя простонародью, то, что знатные люди называют удовольствием, для простого народа – порок (Шарль де Сент-Эвремон)¹.

В 1853 г. Холман Хант поднимает вопрос содержания в картине «Проснувшаяся стыдливость» (Галерея Тейт, Лондон). Проституция была часто обсуждаемым вопросом в викторианском Лондоне. Средний класс был возмущён присутствием проституток в городе, они в романах и на рисунках также присутствовали на заднем плане, но в картине «Проснувшаяся стыдливость» Хант изображает проститутку в центре картины, и это не

¹ Цит. по: Якимович А. К. «Искусство непослушания. Вольные беседы о свободе творчества. СПб., 2011. С. 135.

карикатурное изображение, а портрет, который раскрывает психологию её положения. В центре картины молодая девушка и её покровитель, мы видим окно в сад, оно отражается в зеркале, находящемся на задней стене. Получается, что художник показывает всю комнату от задней стены с зеркалом до окна в сад. Хант отображает каждую деталь этой сцены. Момент жизни задокументирован с исторической достоверностью и запечатлён на полотне. Картина содержит избыточное количество символов. Внизу мы видим упавшую перчатку – художник намекает, что девушка также будет отброшена в сторону, когда мужчина с ней «наиграется». Кольца на каждом пальце руки героини, за исключением того, на котором носят обручальное, запутанные шерстяные нити на ковре, вьюнок в вазе, картина на стене с изображением женщины, застигнутой в прелюбодеянии, спящий купидон на обоях, пшеница и виноград, которые будут расхищены птицами – все это символы незавидного, запутанного положения содержанки. Её любовник поет песню, наигрывая на рояле. Она поднимается с его колен, внезапно понимая, что живет совершенно не так, как её хочется, она осознает всю лживость своего постыдного положения. Под столом сидит кот, чья поза похожа на позу мужчины, он вытянул лапку, играя с птичкой, которая пытается вылететь в окно, но мы не знаем, получится это у нее или нет. Есть ли счастливое будущее у этой женщины? Оно предопределено: постепенная деградация и часто самоубийство.

Позировала Ханту Энни Миллер, с которой он познакомился в пабе. У них начался роман, Хант поселил её в пансионе, оплатил её образование. Он собирался на ней жениться, однако, расторгнув помолвку с ней, женился в 1865 г. на Фанни Вог, с которой уехал в Италию.

На картине «Найдена» (1854, Частное собрание) Россетти изображает проститутку в отчаянном положении, когда конец уже близок. Он показывает деревенскую девушку, погрязшую в городском пороке. В Лондоне рассвет, деревенский парень привёз продавать телёнка, он видит свою бывшую возлюбленную, а она прячет лицо от стыда. Чтобы подчеркнуть трагичность

этой встречи, художник изобразил теленка, которого везут на заклание, окутанным сеткой, что символизирует грех и стыд, в которых погрязла женщина. В центре картины сплетённые руки, мужчина схватил женщину за запястья, а она пытается вырваться. Над картиной Россетти работал много лет, но так её и не закончил.

Август Леопольд Эгг – английский живописец, один из членов группы художников «Клика», основанной в 1830-х гг., друг Чарльза Диккенса, ценитель прерафаэлитов (находился под влиянием работ Ханта) и последователь Хогарта. В 1858 г. он создает триптих «Прошлое и настоящее», где разыгрывается история неверной жены, изменившей мужу, и страшные последствия содеянного. Эгг выступает в роли социального моралиста, что было очень популярно для викторианского искусства. Это сюжеты о последствиях отказа женщины исполнить роль матери и преданной жены, последствиях, приводящих к её гибели. В первой картине из этой серии мы видим интерьер дома процветающего среднего класса викторианской Англии. Жена лежит ниц у ног мужа, в то время как он сидит мрачный за столом, а дети играют, строя карточный домик. Муж держит письмо – свидетельство измены жены и одновременно давит ногой миниатюру любовника. Комната полна символов (влияние Холмана Ханта и его работы «Проснувшаяся стыдливость»): рушится карточный домик, разрезанное пополам яблоко, одна половина которого упала на пол, другая же проколота насквозь ножом, репродукции, висящие на стенах, изображают изгнание Адама и Евы из Рая, пейзаж с кораблекрушением, открытая дверь, отражающаяся в зеркале как символ предстоящего ухода женщины из дома и разрушения брака супругов. Вторая картина изображает интерьер чердака с бедной обстановкой в лунную ночь, в центре картины утешающие друг друга уже повзрослевшие девочки, отец их умер, а мать была изгнана за измену. Младшая плачет, уткнувшись в колени старшей сестры, которая со слезами смотрит на луну. Третья картина изображает их мать, укрывающуюся под мостом, луна находится в том же положении, что и на второй картине, и

можно предположить, что это происходит в то же самое время. Под шалью женщина укрывает маленького ребенка – результат её измены. Картины Эгга продемонстрировали моральный кодекс викторианской Англии, где мужчина мог заводить сколько угодно любовниц, женщина же за такие проступки осуждалась с нескрываемой жестокостью. Это же замечает и Симона де Бовуар, патриархальное общество «обрекает женщину на целомудрие» право же мужчины на «свободное удовлетворение сексуальных желаний признается более или менее открыто». Замужество ограничивает женщину. «Физическая любовь, не освящённая законом или венцом, является грехом, падением». Её «падение», ведет к презрительному отношению к ней, тогда как мужчина с его распущенностью «вызывает восхищение, хотя на словах его и осуждают»¹.

Образы религиозности. Культура Европы XVII–XIX вв. в большинстве своем носит светский характер. Происходит кризис религиозности, но не набожности. После таких глобальных сдвигов, Реформации и религиозных войн, крушения власти монархов, разрушение монастырей и церквей в Европе, общего антиклерикального настроения Просвещения, значительно осложнилось взаимоотношение светской и религиозной культуры, в том числе в вопросе о месте в религиозной культуре женщин.

Жан Огюст Доменик Энгр в своих дневниковых записях делится впечатлениями: «Все монахини кажутся красивыми, и я знаю по опыту, что нет таких искусственных украшений или изысканных уборов, которые могли бы произвести хотя бы половину впечатления, получаемого от простой и скромной одежды монахини»². Энгр на страницах своего дневника превозносит французского художника эпохи барокко Филиппа Шампеня, особенно его восхищает вотивный портрет «Ex-Voto de 1662» (Лувр), в котором он изобразил свою дочь Катрин де Сент-Сюзан и аббатису Жанну

¹ Бовуар С. Второй пол. СПб., 2015. С. 413.

² Энгр об искусстве / сост. А. Н. Изергина. М., 1962. С. 59–61.

Катрин Агнессу Арно. Его дочь-монахиня Пор-Ройаля заболела лихорадкой, после которой её парализовало, надежды на выздоровление не было, но здоровье вернулось после совместной молитвы вместе с аббатиссой. В знак этого значимого события Шампень написал эту картину и подарил её монастырю. Энгр пишет: «Монахини из Пор-Ройаля» Филиппа де Шампеня являются чудом умиленности, простоты, глубокой выразительности под видом спокойствия, равного которому не найти нигде. И какая удивительная правдивость в этих двух портретах!.. Какое чистосердечие художника перед натурой, какая искренность, какая вера!»¹. Излечение больной монахини было важным событием для монастыря Пор-Ройаля, за несколько лет до этого также излечилась от болезни племянница великого ученого Блеза Паскаля, его сестра и он стали приверженцами аскетического учения Корнелиса Янсена – «янсенизма». Шампень также создал множество портретов монахинь, среди них есть и портрет 1662 года Марии Анжелики Арно – аббатиссы Пор-Ройаля (Музей Эврё), сестры Жанны Катрин Агнессы Арно. Настоятельницы организовали лучшие школы того времени для детей от четырех до восемнадцати лет, среди их учеников был поэт Расин. Монастырь стал цитаделью «янсенизма» и важнейшим духовным центром страны. Янсенизм привлек внимание многих образованных людей того времени и вызывал сочувствие у народа. Янсенизм в своем учении нападал на «тлетворное» учение иезуитов, что вылилось в полемическое противостояние, которое закончилось тем, что папа Иннокентий X, а затем и Александр VII объявили янсенизм ересью. Монахини непреклонно отстаивали свою веру в учение Янсена. Борьба продолжалась до 1709 г., полиция разогнала монахинь, монастырь был закрыт и разрушен.

Немецкий монах-бенедиктинец Гартнер в 1814 г. писал: «Религия является делом чувств, ближе женщинам, нежели мужчинам»². Происходит феминизация религиозных практик. «Отдаление от церкви, случившееся в

¹ Энгр об искусстве / сост. А. Н. Изергина. М., 1962. С. 85–86.

² Duby G., Perrot M., Schmitt-Pantel P. A History of Women in the West: Emerging Feminism from Revolution to World War. Cambridge (Mass.), 1992. P. 170.

XIX в., воинствующий или пассивный антиклерикализм являлся исключительно мужским феноменом. Большинство приходских священников жаловались, что мужчины отбились от стада»¹. Увеличилось количество религиозных женских институтов, так как «светская элита считала необходимым формализацию женской роли в том виде, как она определялась женскими католическими пансионами»². Феминизация духовенства стала заметным фактом, в Италии в 1861 г.: на каждую тысячу жителей приходилось 1,95 монахинь: меньше чем (2,7) в Бельгии, но больше чем (1,2) в Испании. Самый высокий процент наблюдался в Умбрии и Марке, двух провинциях бывшего папского государства. Но большинство монашек – 22 619 – мы обнаруживаем на юге в Неаполитанских провинциях (13 651) и на Сицилии (8 968)³.

Несмотря на то, что в Европе и Америке были приняты законы об отделении церкви от государства, после краха иллюзий Просвещения, а, тем более, после революций XIX в., религия начала возрождаться в сознании людей. Интерес к церкви заново возрос у масс, это всё отразилось и на искусстве. В комментарии к эссе Жюль Жанена «Богомолка» из сборника «Французы, нарисованные ими самими» замечено, что в эпоху Реставрации монархии многие были настроены антиклерикально. Во время Июльской монархии многие современно мыслящие люди стали обращаться к религии «по доброй воле, без всякого принуждения, и во время выступлений знаменитых проповедников храмы ломались от публики»⁴.

Kinder, Küche, Kirche (дети, кухня, церковь) – немецкое устойчивое выражение, описывающее основные представления о социальной роли женщины в германской консервативной системе ценностей – эту максиму можно применить и в описании судьбы женщины-богомолки. Жюль Жанен описывает свою «богомолку», взяв её для примера из состоятельного класса:

¹ История женщин на Западе. Т. 4: Возникновение феминизма. От Великой Французской революции до Мировой войны / ред. Ж. Дюби, М. Перро. СПб., 2016. С. 170.

² Там же С. 177.

³ Там же С. 177.

⁴ Французы, нарисованные ими же самими. Парижанки / сост., вступ. статья и ред. пер. В. Мильчиной. М., 2014. С. 715.

«Стоит юной богомолке появиться в светской гостиной, как модные красавицы начинают говорить, что она не умеет держаться, что глаза у нее, конечно, большие, но невыразительные; что она скованна и молчалива; к тому же не умеет танцевать, почти не играет на рояле и не отличает Россини от Мейербера». Его «богомолка» тратит деньги только на богословскую литературу, занимается благотворительностью, растит детей, является лучшей женой и матерью.

В истории искусств есть сюжет молитвы, где изображены прекрасные в своей невинности юные девушки, возносящие молитвы. Такой образ, например, мы можем видеть на картине Холмана Ханта «Утренняя молитва». (1866, Галерея Тейт, Лондон). Молодая девушка стоит, преклонив колени у кровати и молится, яркий утренний свет освещает её фигуру. На картине французского художника Жана-Франсуа Милле «Анжелюс» (Ангел Господень) (1875–1859, Музей д'Орсе, Париж) крестьянка с крестьянином в поле на закате солнца совершают молитву после долгой работы и благодарят Бога за убранный ими урожай картофеля.

Русские художники также оставили образы молящихся женщин: Р. И. Фелицин «Вдовушка» (1852, Государственный Русский музей), И. Е. Репин «Молящаяся девушка» (1869, Частная коллекция), Ю. А. Бальтюс «Девушка в русском наряде» (1852, Художественный музей им. Ф. А. Коваленко, Краснодар). Микела де Джорджо пишет: «Молодые девушки XIX в. «необходимо» молили о том, чтобы Господь дал им симпатическое лицо, красивый голос и счастливый брак. Может ли молитва уберечь от оспы и смерти матери? Так, Мария Башкирцева, зная, что «это больше, чем нужно», добавляла существенный финал к своим молитвам: «повстречаться со своим последним любимым.<...>Доминировавшее чувство страха и божественного возмездия, бывшие основой молитвы в предыдущем веке, начало исчезать»¹. Женская религиозность была отражена в романе

¹ История женщин на Западе. Т. 4: Возникновение феминизма. От Великой Французской революции до Мировой войны / ред. Ж. Дюби, М. Перро. СПб., 2016. С. 188, 190–191.

Флобера в эпизоде, где главная героиня – Эмма Бовари, сильно заболела воспалением мозга из-за того, что её бросил любовник, стала на непродолжительное время очень религиозной, она испытывала что-то, напоминающее религиозный экстаз: «Ей привиделся бог-отец во всей его славе, и будто по его мановению огнекрылые ангелы спускаются на землю и вот сейчас унесут в своих объятиях ее душу.<...> Ей хотелось стать святой»¹. Интересен обзор религиозной литературы, которую начала читать Эмма: «Учебники в вопросах и ответах и злобные памфлеты в духе г-на де Местра, и нечто приторное, романообразное, в розовых переплётках, состряпанное сладкопевцами-семинаристами или же раскаявшимися синими чулками»². Эмма Бовари, получившая образование в монастыре, в юности не проявила никакого религиозного пыла, так и в зрелые годы, попытавшись приобщиться к религии, быстро охладела к ней.

Вильгельм Лейбль, друг и последователь Гюстава Курбе, пишет немецких крестьянок в приходской церкви «Три женщины в церкви» (1881, Кунстхалле, Гамбург). Художник прорабатывает детали костюма крестьянок, и особенно четко подчёркивает их руки, натруженные, большие, с грубой кожей. Взгляд идет от рук молодой крестьянки к рукам старух, и мы видим некоторую эволюцию старения и преждевременного увядания из-за тяжелого труда. Яркий пример набожной старой крестьянки можно встретить у Гюстава Флобера в его романе «Госпожа Бовари». Он очень ярко описывает старую французскую крестьянку, делая акцент на её руках: «На эстраду робко поднялась вся, точно ссохшаяся, старушонка <...> В выражении ее лица было что-то монашески суровое. <...> Прямо перед благоденствующими буржуа стояло олицетворение полувекового рабского труда.<...> – За пятидесятичетырехлетнюю службу! Серебряная медаль! <...> Получив медаль, старуха начала ее рассматривать. Лицо ее расплылось

¹ Флобер Г. Госпожа Бовари // Собрание сочинений. М., 1983. Т. 1. С. 213–214.

² Там же. С. 215.

при этом в блаженную улыбку, и, уходя, она пробормотала: – Я ее священнику отдам, чтоб он за меня молился!»¹.

Возникают новые центры культа и паломничества. Аллен Корбен считал XIX в. веком мариофании – явлений Богоматери². В 1854 г. папа Пий IX издал буллу *Ineffabilis Deus*, в которой определил догмат о Непорочном зачатии Девы Марии, получивший поддержку множества верующих, что «придало мягкость образу Богородицы, не свойственную традиции *Mater Dolorosa*, «Скорбящей Матери»³. Послушнице конгрегации Дочерей милосердия Катрин Лабуре в 1830 г. явилась Пресвятая Дева и поведала о чудотворной медали. Было изготовлено за 5 лет и продано 10 миллионов таких медалей⁴. Стоит вспомнить французский город в Верхних Пиренеях - Лурд. В 1858 г. Дева Мария явилась Бернадетте Субиру, благодаря чему Лурд стал местом массового паломничества увечных, больных и даже ожидающих смерти, вылечить которых наука была бессильна. Из множества явлений Богородицы людям в XIX в. Католическая церковь признала только четыре явления: на Рю дю Бак, в Ла Салетт, в Лурде и в Понтмене.

Эпоха Просвещения оставила также многочисленные образы монахинь в виде жертв. Известно, что многие женщины уходили в монастыри не по своей воли, а по желанию своих семей после совершения прелюбодеяния и не удивительно, что множество женщин сублимировали свои фантазии на бумагу. Аббат Антуан-Франсуа Прево, несколько раз покидавший монастырь, написал знаменитый роман «История кавалера де Грие и Манон Леско». Главная героиня Манон Леско была помещена в монастырь против воли, из-за её склонности к удовольствиям, она сбегает из-за заточения, что впоследствии послужило причиной её несчастий⁵. В романе Дени Дидро «Монахиня» (1760) описываются случаи издевательств, соблазнения и преследования несчастной девушки, которая всеми силами

¹ Флобер Г. Госпожа Бовари // Собрание сочинений. М., 1983. С. 159.

² История тела / под ред. А. Корбена, Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. М., 2014. Т. 2. С. 42.

³ Там же. С. 45.

⁴ Мильчина В. А. Париж в 1814–1848 гг.: повседневная жизнь. М., 2013. С. 751.

⁵ Прево А-Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско. М., 1964. С. 19.

пытается вырваться из монастыря. Дидро писал: « – Какие надежды могут быть у монахинь? <...> – Надежда на то, что ворота монастыря когда-нибудь распахнут, что люди откажутся от безрассудства и перестанут заточать в склеп юные создания, полные жизни; что монастыри будут упразднены; что в обители вспыхнет пожар, что стены темницы падут»¹.

В живописи XVIII в., напротив, жизнь женщин в монастыре изображалась вполне безмятежной. Для примера обратимся к картине Франческо Гварди «Покой для свиданий с монахинями монастыря Сан Дзаккария» (1745-1750, Ка'Реццонико, Венеция). На картине изображена непринужденная обстановка монастыря: за широкими зарешёченными окнами монахини пьют чай и разговаривают с пришедшими их навестить родными и друзьями, рядом для развлечения детей устроен кукольный спектакль.

Романтические художники XIX в. обращались в своем творчестве к природе человека и личности, народной культуре, национальным и этническим истокам, средневековью, восточной экзотике, оккультизму и религиозным сюжетам. После почти 100 лет рациональной мысли зрители требовали таинственное, сверхъестественное. Виктор Гюго в романе «Отверженные» дает подробное описание женского монастыря в Париже, приютившего Жана Вальжана и Козетту. Монастырь относился к конгрегации Святейших Сердец Иисуса и Марии. Характеризуя монахинь этой конгрегации, Гюго пишет: «Эти монахини не веселы, не свежи, не румяны, какими часто бывают монахини других орденов. Они бледны и суровы. Между 1825 и 1830 гг. три из них сошли с ума»². В своем романе «Собор Парижской Богоматери» (1831) о средневековой жизни Парижа Гюго также ввёл в качестве героини религиозную отшельницу Пакетту Шантфлери (Гудулу), замурованную в своей келье и молящуюся о своей потерянной дочери.

¹ Дидро Д. Монахиня. М., 1984. С. 180.

² Гюго В. Собрание сочинений. М., 1988. Т. 2. С. 172.

Образ монахини был неким выигрышным ходом для романтизма. Так, 21 ноября 1831 г. состоялась премьера оперы Джакомо Мейербера «Роберт-Дьявол», либретто Эжена Скриба и Жермена Делавиня. В «Танце монахинь» участвовала знаменитая балерина Мария Тальони. Несмотря на то, что премьера омрачилась падением декорации и газового освещения, спектакль Мейербера окончился триумфом. Эта опера интересна балетным эпизодом, так называемым «Танцем монахинь». Сюжет заключается в том, что рыцарь Роберт пробирается в разрушенный монастырь в полночь, чтобы украсть талисман из рук мертвой святой, что позволит ему заполучить в невесты принцессу. Отрицательный герой – приспешник дьявола - путем колдовства воскрешает из мертвых монахинь, обретших раннюю смерть и проклятых за то, что они нарушили свой обет и предались страсти. Монахини исполняют танец-вакханалию, заставляя Роберта совершить ужасный поступок: сорвать волшебную ветвь с могилы святой. Затем демоны хватают танцующих дев и тащат их в ад. Сюжет отражает вкус романтиков к жуткой фантазии «готического» романа. Этот эпизод запечатлел на своей картине Эдгар Дега «Танец монахинь в «Роберте-Дьяволе» Дж. Мейербера» (1876, Музей Виктории и Альберта, Лондон). Дега был очарован сценой танца из-за необычных световых эффектов и раскованной пластикой исполнителей. Сцена с монахинями в танце изображена вместе с оркестром, художник большое внимание уделяет музыкантам, также видны первые ряды зрителей, среди которых можно опознать нескольких друзей художника.

«Долина успокоения» Джона Милле (1858–1859, Галерея Тейт, Лондон) была написана под впечатлением от песни Феликса Мендельсона-Бартольди «Грезы» Opus 59, № 5. Художник также был вдохновлен поездкой по Шотландии, где на одном из островов посещает руины монастыря. На картине Джон Милле изобразил кладбище на закате дня, на переднем плане две монахини, одна из них роет могилу, другая сидит на надгробии с чётками, на которых изображен череп и пристально смотрит прямо из картины на нас – зрителей. Скорее всего, это аллегория смерти, бренности

бытия. Молодые и привлекательные монахини противопоставляются своей судьбе, неизбежности, предчувствию смерти, старению и распаду.

Под влиянием творчества Джона Милле пытался вступить в братство прерафаэлитов художник Чарльз Ольстон Коллинз. Вызывает интерес его картина «Мысли монахини» (1851, Музей Ашмола, Оксфорд). На картине изображена молодая монахиня в белом одеянии в саду среди цветов у пруда с лилиями. В руке у нее книга с миниатюрами, она задумчиво смотрит на сорванный цветок. Цветок трактуется художником как символ загубленной молодости. Поражает несколько неуместная для монахини красота.

Множество образов женщин-святых и христианских мучениц, подвергавших себя всяческим истязаниям, создал в мрачном натуралистическом стиле немецкий художник Габриэль Макс. Интересен портрет «Девы Анны Катерины Эммерих в экстазе» (1885, Новая Пинакотека, Мюнхен). Анна Катерина Эммерих (1774–1824) – монахиня-августинка, (причисленная к лику блаженных в 2004 г. Иоанном Павлом II) носила стигматы и была прикована к постели. Стигматы, воспроизводили раны Христа. Случай Анны Катерины Эммерих, воспринимался после Революции как искупление грехов общества¹.

Светская культура, лежащая в основе глобализации, оказывает существенное влияние на умы общества, трактуя монахинь как маргинальных личностей и показывая монастырскую жизнь как альтернативу образу жизни в мегаполисе. Искусство XIX в. часто теряется в понимании и осознании такого образа жизни, превращая образы монахинь в карикатуру. Хотя монашество и трактуется в риторике «тюрьмы» – монастыря, откуда бегут на свободу, в риторике мрачного мистицизма, в риторике высмеивания церкви, мы чаще всего видим за критикой монашества критику всего общества.

Образы старости и смерти. Искусство, как в прошлом, так и в настоящем, обращалось к теме старости и смерти женщины.

¹ История тела: В 3-х т. / под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. М., 2012. Т. 3. С. 67.

Один из ярких образов старости создал великий скульптор Огюст Роден. В поисках образов для своих «Врат ада» Роден исполнил в 1887 г. отдельную скульптуру «Та, которая была прекрасной Ольмьер» или «Жена оружейника, та что была прекрасной Ольмьер» (Музей Родена, Париж). Работа была навеяна стихотворением французского поэта XV в. Франсуа Вийона, вот строки из него: *«О, увяданья час злосчастный! / Зачем так рано наступил? / Чего я жду? Живу напрасно, / И даже умереть нет сил!»*. Роденовская «Ольмьер» – это сгорбленная старуха, сидящая на краю скалы и смотрящая в бездну ада, куда вот-вот скатится, она упирается ногами и рукой, в ней есть нерешительность, правой рукой, занесённой за спину, она будто сопротивляется ветру времени, дующего ей в спину.

В аллегорически-насмешливом тоне изображают в уродливой форме увядание человеческой красоты в своих картинах Франсиско Гойя «Старухи и Время» (1810–1812, Музей изобразительного искусства, Лилль) и Бернардо Строщи «Старая кокетка» (1630, ГМИИ им. Пушкина). Эти картины очень похожи по сюжету, отражающему аллегория тщеславия, где женщины смотрятся в зеркало, старость добавляет этой теме комизм и иронию.

В серии офортов «Капричос» Гойи главными героями часто являются старухи: сводницы, совратительницы, иссохшие живые мертвецы, ведьмы, плетущие нить судьбы, сосущие жизненные соки из молодости. Лист №45 Гойя сопровождает таким текстом: «Женщины, которым за 80 лет, высасывают соки из малюток, а те, которым не более 18-ти, сосут взрослых. Человек словно для того только рождается и живет на свете, чтобы из него тянули соки»¹. В. Прокофьев пишет о теме старости в «Капричос», что старость повсюду «тлетворна, враждебна молодости, злокозненна и лицемерна, коварна и мстительна». Она также «совращает молодость,

¹ Гойя Ф. Капричос. М., 1969. С. 45.

толкает её на путь порока, она наслаждается, затягивая её в грязь, она злорадно наказывает молодость за её грехи, которые сама же привила ей»¹.

Теодор Жерико, находясь на излечении в парижском госпитале Сальпетриер (с 1796 – психиатрическая больница), написал цикл портретов сумасшедших. Из них наиболее ярко выделяется так называемая «Гиена Сальпетриера» (1819-1820, Музей изобразительных искусств, Лион). На картине - безумная старуха, страдающая манией зависти. В Лувре хранится не менее впечатляющий портрет старухи, страдающей манией к азартным играм. В картинах Жерико словно воскресает образ «Безумной Греты» Питера Брейгеля Старшего (1562, Музей Майер ван дер Берга, Антверпен). Воспетая Брейгелем и народными пословицами, обезумевшая от отчаяния, нищеты и бедствий, старая и совсем опустившаяся женщина спускается в ад в попытке вернуть то, чем обделила её жизнь.

Клод Моне написал посмертный портрет своей первой жены («Камилла Моне на смертном одре», 1879, Музей д'Орсе, Париж). Она умерла от туберкулеза в возрасте 32 лет. Неподвижное лицо любимой женщины освещают утренние солнечные лучи. Художник противопоставляет холод комнаты, навеянный смертью, яркому солнечному свету. Художник запечатлел последний миг прощания с женой. Эта картина для Макса Фридлендера, относящегося скептически к импрессионизму, стала символом «бесчеловечного искусства». В разговоре с Клемансо Моне сказал: «Я стоял у постели умершей женщины, которую я, признаюсь, когда-то очень любил... да и в тот момент продолжал ещё любить. Я рассматривал её виски и говорил сам себе – какой интересный фиолетовый цвет... В основе явно синий, только какой? И наверное, ещё красный? И может быть, желтый...»².

Джеймса Уистлера также постигла участь стать вдовцом, его жена Беатрис умерла в возрасте 38 лет. Беатрис помогала мужу во всем: организовать мастерскую, печатать и продавать офорты, вести дела с

¹ Прокофьев В. Н. «Капричос» Гойи. М., 1970. С. 105.

² Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве. СПб., 2013. С. 26.

коллекционерами и торговцами¹. Брак Уистлера и Беатрис современники называли счастливым. О трагических днях ожидания смерти художник оставил нам картину «Сиеста» (1894, Институт искусств, Чикаго) и литографию «У балкона» (1896, Национальная галерея искусства, Вашингтон). На картине «Сиеста» мы видим женщину, лежащую на кушетке и укрытую покрывалом, её голова вдавлена в подушку, она смотрит на нас с грустью. Особенно подчеркивает настроение обречённости её рука, которая безвольно свешивается почти до пола. «У балкона» – закутанная в покрывала больная Беатрис, рукой она приоткрыла портьеру у окна, выходящего на балкон и смотрит на открывающийся вид Лондона. Мы видим женщину, которая вынуждена из-за болезни лежать в постели и смотреть на мир из окна, Беатрис слышит шум города, воркование голубей. На этой литографии видна тоска умирания; ещё молодая и полная жизни женщина преждевременно уходит из жизни. Уистлер в этом же году создал литографию «Савойские голуби» (1896, ГМИИ им. Пушкина, Москва). Тот же балкон отеля «Савой» в Лондоне, где в течение нескольких месяцев жил Уистлер, ухаживая за своей больной женой. На перила балкона присели два голубя, вдали видна Темза и очертание Вестминстера в дымке. Беатрис все это видела: и голубей, и Темзу, и Лондон, пока медленно угасала её жизнь.

В 1871 г. Уистлер создает портрет «Аранжировка в сером и чёрном. Мать художника» (Музей д'Орсе, Париж). Для картины позировала мать художника Анна Макнейл Уистлер, жившая в Лондоне с сыном. Первоначально модель Уистлера должна была позировать стоя, но для пожилой матери долгое позирование стоя было очень обременительно. В композиции он использует чёткие формы прямоугольников (стена, рамка картины, темная драпировка слева). Черное платье пожилой женщины вписывается в треугольник, одна из его сторон совпадает с диагональю картины, ритм восходящих светлых пятен ведёт взгляд зрителя к центру картины - чистому профилю лица. Впервые картина «Аранжировка в сером и

¹ Макдоналд М. Джеймс Мак-Нейл Уистлер // Уистлер и Россия. М., 2006. С. 44.

чёрном. Мать художника» была представлена на 104-й выставке Королевской академии искусств в Лондоне (1872), но была отклонена Академией. Этот эпизод усугубил разрыв между Уистлером и британским миром искусства. Это была последняя картина, представленная художником на утверждение Академии.

Вглядимся в это произведение – перед нами, как писал Роберт Розенблюм: «неулыбчивая, скучная, зачитавшаяся Библией женщина». От её фигуры веет холодом, черное платье напоминает о трауре. Георг Зиммель писал: «Символика черной одежды как бы выделяет скорбящих из числа пестрой массы других людей, будто они вследствие своей связи с умершим принадлежат в известной мере царству ушедших из жизни»¹. На картине изображен закат жизни женщины, она смотрит в черноту занавески, напоминающей ночь, погружённая в тихий склеротический сон наяву. «Неподвижные формы отрицают жизнь»². В её руках платок, она как будто плачет о своем закате. Её скованность – результат немоги, она не может позировать стоя. Изобрази её художник лежащей на постели, мы сразу бы подумали о смертном одре или о том, что у постели её давно уже притаилась смерть. Образ старости в стареющей культуре – это завершающий цикл женской тематики в искусстве.. Старость на картине Уистлера «Аранжировка в сером и черном. Мать художника» продолжает вековую традицию «консервативных» голландских портретов XVI–XVII вв., где присутствует старость и чёрная траурная одежда. Мать Уистлера подобна иконе в своём молчании, с лицом, которое никогда не улыбается, она – олицетворение протестантской суровости. Нет ничего лишнего, такой аскетизм шёл вразрез с викторианской эстетикой, где было нарочитое нравоучение и сентиментальность, а также с католической театральностью Джеймса Энсора, о чём будет сказано ниже. Для Уистлера искусство должно было быть независимым от всех чувств, таких как благочестие, жалость, любовь,

¹ Зиммель Г. Избранное. Созерцание жизни. М., 1996. – С. 273–274.

² Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1 Образ и действительность. – Минск, 2009. С. 108.

патриотизм. Именно поэтому Уистлер называл свои работы аранжировками и гармониями. Живопись Уистлера изображала абстрактную гармонию цвета и формы. Его портрет матери близок «Регентшам приюта для престарелых» Франца Хальса (1664, Музей Франса Хальса, Харлем). Е. Ротенберг писал: «В почти недвижных позах черствых, не знающих сострадания старух, чувствуется хозяйская властность, и вместе с тем во всех них – в еще бодрящихся, подтянутых и в тех, у кого уже иссохла плоть и как бы осталась одна только хрупкая и пугающая оболочка, – живут глубокая подавленность и оцепенение, словно регентши скованы одним гнетущим и страшным чувством – чувством бессилия и отчаяния перед лицом надвигающейся смерти. Тлением смерти веет от портрета регентш – чопорных высохших старух в накрахмаленных воротниках и наколках»¹. Забытый салонными и академическими художниками XIX в. аскетизм образов позднего Хальса сливается с гением Уистлера в теме стареющей женщины.

Можно предположить, что написанная в 1871 г. картина Уистлера «Аранжировка в сером и чёрном. Мать художника» повлияла на творчество бельгийского живописца Джеймса Энсора, изобразившего смерть женщин в своих картинах «Моя умершая мать» (1915, Кунстмузей Зее, Остенде) и «Моя любимая тётя» (1916, Галерея Адриан Давид, Кнокке). На первой картине Энсор изображает старую умершую женщину в чепце с распятием руках. На второй картине изображена старушка на фоне красной стены, умершая – в белых одеяниях, лицо её написано в профиль. Профиль характерен для изображения смерти и создает чувство замкнутости и отрешённости, изображение в профиль часто встречается на надгробиях. «Профиль психологически воспринимается как нечто отдалённое от реальности, уже готовое «отойти к вечности», тогда как прямой взгляд, устремленный с надгробия на зрителя, воспринимается как приглашение к некоему духовному собеседованию – поэтому фас и встречается в рельефах

¹ Ротенберг Е. И. Искусство Голландии XVII в. М., 1971. С. 65.

надгробий намного реже»¹.

Энсор в своих работах, изображающих смерть, близок к традициям изображения почивших католических монахинь и монахов в XVII – XVIII вв. (Веласкес «Портрет Симона де Рохаса на смертном одре», 1624, Музей изящных искусств, Валенсия). Особенно интересны работы мексиканских художников этого периода (например, работа неизвестного художника «Сестра Эльвира де-Сан-Хосе», 1711, Национальный музей, Мехико), характерные для католического мира в стиле эпохи контрреформации. Это соответствует барочной театрализации как элементу эстетики барокко. Культ смерти «vanitas» был близок искусству Энсора.

Изображение преждевременной смерти прекрасного и юного создания можно увидеть в картине «Риа Мунк на смертном одре» работы Густава Климта (1912, Частная коллекция). Климт изобразил девушку, покончившую жизнь самоубийством в возрасте 24 лет. Она лежит в гробу, изображена её голова среди цветов и рот её чуть приоткрыт. Художник передал мистическое, словно потустороннее, свечение, исходящее от бледного лица самоубийцы с пугающей синей тенью на щеке и переносице, словно признаками распада. Работу Климта можно сравнить с иллюстрацией М. Врубеля к поэме М. Лермонтова «Демон», где изображена Тамара в гробу.

Хрупкость жизни также выражена в работе Эдварда Мунка «Больной ребёнок» (1886, Национальная галерея, Осло). Художник написал эту работу по воспоминаниям о смерти от чахотки сестры и матери. Отец Мунка, врач, брал сына с собой, посещая своих умирающих пациентов. Эти моменты Мунк запечатлел в работе «Комната умирающего» (1893, Национальная галерея, Осло); облики скорбящих в комнате очень индивидуальны, сама фигура умершего спрятана, обезличена, словно смотрящий на картину должен сам догадаться, кто умер, тем вызывая у каждого его личные трагические воспоминания. Мунк постоянно возвращался к теме смерти и создал множество вариантов мотива «Больного ребёнка» и «Комнаты

¹ Кобак А. В., Пириутко Ю. М. Исторические кладбища Санкт-Петербурга. М., 2009. С. 76.

умирающего». В 1900 г. Мунк пишет картину «Мёртвая мать» (Кунстхалле, Бремен). На полотне на первом плане мы видим младшую шестилетнюю сестру Мунка – Софи, она зажала уши руками, за ней на втором плане её мать на смертном одре. Художник противопоставляет молодость и смерть. Яркие краски желтого и белого, которыми написана Софи, противопоставляются холодным синим оттенкам умершей. Вертикальное положение девочки противопоставляется пересекающей горизонталью умершей матери. Жест Софи – это жест отрицания, характерный для Мунка, так он повторит его в своем знаменитом «Крике», где фигура также зажимает руками свои уши, защищая слух, погружаясь в спасительную тишину как в безопасный кокон, спасаясь от страшной, ранящей душу реальности.

В эпоху романтизма, натурализма, модернизма была важна тема смерти, что являлось признаком декаденства.

Про французскую актрису Сару Бернар говорили, что она заморожена смертью. Смерть была частью её эксцентричного образа. Поверив врачам, предсказавшим её раннюю кончину из-за слабости здоровья, мать по её просьбе приобрела гроб из красного дерева. Сара Бернар любила в нём репетировать свои роли и, лёжа в этом гробу, позировала фотографам. Замороженная темой смерти, она украшала свои комнаты чучелами животных и человеческими черепами. Недаром она носила прозвище «ангел смерти», о чём в своей заметке написал А. П. Чехов: «Однажды, при посещении одного из парижских госпиталей, физиономия Сары так сильно поразила больную, что она стала кричать в испуге: “Я знаю тебя – ты ангел смерти!..”»¹.

Культ смерти, поддерживаемый Сарой Бернар, был в духе европейского декаданства того времени.

В конце XIX в. в художественной культуре возникли два образа матерей: преступницы и жертвы. Образ родины олицетворялся с матерью, родина-мать показывалась страдающей от бедности, ненавистной, осмеянной своими детьми. Драма родины-матери сравнима с судьбой Медеи,

¹ Чехов А. П. Собрание сочинений. М., 1969. Т. 1. С. 435.

убивающей своих сыновей. Бертольд Брехт в своём стихотворении, написанном в 1933 г., как переживание поражения Германии в Первой мировой войне, описал трагедию родины-матери так: *«О, Германия, бледная мать! / Благодарю сыновей своих, / Превративших тебя в посмешище / Или в пугало»*¹. Другой немецкий поэт Готфрид Бенн писал о матери: *«Моя мать настолько бедна, / Что вы бы расхохотались с первого взгляда»*. Он создает образ униженной бедностью матери и её смерти: *«Ты на челе моём раскрытой раной»*².

Кроме того, в литературе XIX в. описывается смерть женщин, судьба которых наполнена противоречиями, страданиями, жестокостью, ненавистью ко всему, сложными отношениями со своими детьми, что под конец выливается в полное их одиночество.

Тема старости женщины в художественной культуре разнообразна, полна символами Вечной Женственности. Образ матери – это и жизнь, это и смерть³. Романтики и художники-декаденты эротизировали смерть, воспевали стремление к саморазрушению. Все это большая культурная традиция рефлексии по поводу жизни и смерти в искусстве.

«Новые» женские образы в искусстве Нового времени

Образы матери и ребёнка. До образования светского искусства мир знал образ единения матери и ребёнка в образе Мадонны с младенцем Христом. Наиболее трогательные и проникновенные образы матери и ребёнка создали женщины-художники Мэри Кассат, Берта Моризо и Сюзанна Валадон. В разное время материнство репрезентировалось и воспринималось по-разному под влиянием социально-экономического и культурного контекста текущей эпохи. К кормлению грудью в разное время относились по-разному, так, европейские женщины высшего сословия вскармливали своих младенцев не своим молоком, а молоком кормилицы. Об

¹ Брехт Б. Сто стихотворений. М., 2010. С. 177.

² Бенн Г. Сборник стихотворений. СПб., 1997. С. 69.

³ Бовуар С. Второй пол. СПб., 2015, С. 304.

этом свидетельствует образ «Рождества Иоанна Крестителя» Доменико Гирландайо (1468–1490, Церковь Санта Мария Новелла, Флоренция), где младенец Иоанн приложен к груди кормилицы. Во второй половине XVIII в. обычай вскармливать младенцев материнским молоком распространился и на высшие слои общества. Эта тенденция к естественности возникла благодаря усилиям мыслителей эпохи Просвещения. Примером могут служить полотна Франсуа Гийома Менажо «Мадам Данлу кормит своего ребёнка в гостиной» (1788, Частное собрание) и Жана Лорана Монье «Портрет женщины, кормящей грудью своего ребёнка» (1792, Музей Урсулинок, Макон). Это новшество повлияло на моду, появились фасоны платьев с корсажем, позволяющим обнажать грудь, не снимая платья. Отражение этого можно увидеть на картине Эдуара Деба-Понсана «Перед балом» (1886, Музей изящных искусств, Тур). На ней изображен салон богатого дома, где мать, перед тем, как отправится на бал, кормит своего младенца.

Мэри Кассат (1844–1926) – знаменитая художник-импрессионист работала под пристальным наблюдением Эдгара Дега. Дега и Кассат были единомышленниками и друзьями долгие годы. Мэри Кассат родилась в состоятельной американской семье, отец не поддерживал её стремление стать художником. Частью образования в семьях привилегированных американцев считалось путешествие, Кассат побывала во многих столицах Европы, изучая живопись в музеях самостоятельно. С 1890 г. Кассат, безусловно, под впечатлением от серии купальщиц Дега, переосмысливает эту тему в другом ключе, где мать купает ребёнка. Рассмотрим картину «Мать и дочь» (1905, Национальная галерея искусств, Вашингтон). На коленях матери сидит малыш, мать дает ему маленькое ручное зеркало, лицо ребёнка отражается в нем. Зеркало несёт в себе смысл самопознания, ребёнок под руководством матери формирует представление о себе и своем теле. Хотя пол ребёнка на многих картинах Кассат не определён, многие исследователи замечают, что голубоглазый малыш, часто встречающийся в картинах Кассат – мальчик по имени Жюль. Дети младшего возраста носили платья, а волосы мальчикам

коротко не стригли. Таковы были представления и мода XIX в. до открытия сексуальности ребёнка З. Фрейдом, общество считало детей почти бесполовыми существами. Так выглядел в детстве А. Белый: «Я ходил в кружевном платье, обвешенный золотыми локонами. Мальчик или девочка? Вернее – ангелочек»¹. Хотя Мэри Кассат не имела своих детей, в своем творчестве образ матери и ребёнка у неё занимает видное место.

Еще одна женщина-художник Берта Моризо (1841–1895) избрала для себя тему материнства. На картине «Колыбель» (1872, Музей д'Орсе, Париж) изображена её сестра Эдма, которая внимательно смотрит на свою дочь Бланш, укачивая её в колыбели с пологом. Импрессионистическая передача самого обыденного сюжета передает трогательно-интимное чувство единения матери и ребёнка. Интересно, что сестра Моризо Эдма тоже училась рисовать и даже участвовала в нескольких Салонах, но в 1869 г., выйдя замуж, оставила живопись.

Рассмотрим картину Сюзанны Валадон (1865–1938) «Брошенная кукла» (1921, Национальный музей женщин в искусстве, Вашингтон). На картине мы видим племянницу художницы Жильберту и её мать, мать вытирает Жильберту полотенцем после купания. Тело девочки уже обрело формы женщины, но прическа с розовым бантом - совсем детская, она смотрит в маленькое зеркальце, что так же, как и в картине Кассат, можно трактовать как символ самопознания. Валяющаяся на полу кукла - один из символов окончания детства. Сама судьба Сюзанны Валадон крайне примечательна, она была дочерью незамужней прачки, в возрасте 15 лет стала цирковой акробаткой, затем стала позировать Ренуару, Тулуз-Лотреку, Дега. Самостоятельно занявшись живописью, она достигла признания. В 1894 г. Валадон стала первой женщиной – членом Национального общества изящных искусств. Была матерью знаменитого художника Мориса Утрилло.

Образ матери и ребёнка, раскрытые художниками поистине благовиден, отражена любовь матери и ребёнка, их неразрывная связь,

¹ Белый А. Петербург. Стихи. М., 2001. С. 489.

скоротечность взросления ребёнка. Образ Девы Марии с младенцем Христом имеет все признаки любви и материнства, но присутствуют и трагические черты, так как Богоматерь часто изображалась с печалью на челе о будущем своего сына, зная, что мир будет жесток к нему.

Страдания матери, оплакивающей гибель ребёнка, изобразила знаменитая немецкая художница Кете Кольвиц (1867–1945). В серии «Восстание ткачей» художница изобразила смерть ребёнка от голода, литография «Нужда» (1893–1901, Британский музей, Лондон), из-за того, что ручной труд ткачей был заменен машинным, а рабочие семьи обречены на голодное вымирание. В 1903 г. она создает офорт «Женщина с мёртвым ребёнком». В 1910–1911 гг. она разрабатывает тему матери с ребёнком на руках, в этих графических листах мы видим порой только лица ребёнка и матери, их объятия, они словно сливаются в единое тело, единый клубок неразрывной связи. Мать прижимает лицо ребёнка, часто глаза их закрыты. В начале Первой мировой войны в 1914 г. погибает сын художницы Петер, и для Кольвиц тема матери и ребёнка окрашивается в трагические тона. С 1914 по 1932 гг. она создает скульптуру «Мать с погибшим сыном. (Пьета)» (1938), где мы видим старую мать в платке, она сидит, наклонившись над обнажённым подростком, чье хрупкое тело лежит между её колен, словно вернувшись в материнское лоно, он будто спит под защитой матери, его тело обволакивают складки её одежды. Тема материнства и смерти занимала в творчестве Кольвиц важное место, в 1922 г. она создала литографию «Смерть отнимает мать у детей». Она прочувствовала эту тему через собственные переживания потери сына, а затем и внука, погибших в мировых войнах. Слова Гёте из «Вильгельма Мейстера: «Семена посева не должны быть перемолоты», – становятся основным лейтмотивом её творчества. Страшные события, захлестнувшие мир в начале XX в.: революции, гражданские войны, мировые войны – отразились в творчестве Кете Кольвиц сочувствием к чужой боли перед равнодушием истории к человеку. Искусству уже не обязательно прибегать к библейским образам страданий, чтобы выразить боль матерей,

потерявших своих детей, частная трагедия стала выражать всеобщий плач по погибшим.

Образы женщин-учёных. В век Просвещения царила мода на *femme savante* (фр. учёная женщина), в это время немало женщин увлеклись науками, и некоторые внесли немалый вклад в мировую науку. Женщины, получившие превосходное образование, были выходцами из привилегированных классов, чаще всего это было домашнее образование. Пулен де ла Барр в 1673 г. опубликовал труд «О равенстве полов» и решительно выступал за женское систематическое образование. За женское образование выступали Бернар Фонтенель, Франсуа Фенелон, аббат Андре Флери, Шарль Роллен, а Вольтер, Дидро, Гельвеции обличали приниженное положение женщин.

Фаворитка короля Людовика XIV и воспитательница его детей маркиза де Ментенон открыла первую в Европе женскую школу светского характера – институт св. Людовика в Сен-Сир, где воспитывались дочери обедневших дворян. До приближения ко двору мадам де Ментенон была замужем за поэтом и драматургом Полем Скарроном, в доме которого она создала салон, где встречались учёные и литераторы. Известная в своей любви к наукам королева Швеции Кристина переписывалась с Рене Декартом и пригласила к своему двору. Женщины обходили закрытые двери Академий наук, создавая свои малые «академии» у себя на дому, а также путём переписки. Интеллектуалы Нового времени обращались не к локальной аудитории, а к всевропейской, они считали себя, по словам философа Пьера Байля – гражданами «Республики писем» – империей правды и свободы. Европейские интеллектуалы нападали на предрассудки общества, подвергали сомнению ценности и святость религиозных догм. Женщины хотели более заметного места в обществе, а так как науки вошли в культуру светского общения высшей аристократии, то не только мужчины, но и женщины принялись дискутировать на научные темы и обсуждали вопросы религии, политики, литературы и искусства. Ю. М. Лотман писал,

что культура салонов возникла во Франции XVII–XVIII вв. и была неофициальной и являлась противоположностью Академии. В салонах велись интеллектуальные беседы «изысканная игра умов, сливающая просвещение и элитарность». Хозяйка салона часто по социальному происхождению стояла выше своих поклонников. Парадокс салонов заключался в том, что философы, находящиеся в нём, торопили разрушение элитарного мира аристократов, но, как пишет Лотман: «к счастью для них, большинство из них не дожили до этой возделенной эпохи»¹. Известна картина, изображающая салон XVIII в. работы художника Анисье Шарля Габриэля Лемонье «Первое чтение трагедии Вольтера «Китайская сирота» в салоне мадам Жоффрен» (1812, Мальмезон, Национальный музей замка Шато де Мальмезон). На картине изображена хозяйка салона госпожа Жоффрен, среди гостей присутствуют Монтескьё и Дидро. Картина написана через полвека после состоявшегося события в 1755 г., что говорит о значимости таких мероприятий, это было не просто рутинное занятие, а подлинное и судьбоносное событие. Так, маркиза де Помпадур, известная своим покровительством искусств, также приглашала в свой салон Вольтера и поддерживала энциклопедистов, не раз заступаясь за их труд перед королем. Интересна репрезентация учёности маркизы де Помпадур: рассмотрим несколько знаменитых портретов Кантена де Латура и Франсуа Буше 1756 года (Старая пинакотейка, Мюнхен), 1758 года (Музей Виктории и Альберта). На всех портретах маркиза держит в руках книги, опирается на них (в картине Буше 1758 года маркиза Помпадур изображена на лоне природы с целой стопкой книг!). В портрете 1756 года за спиной её книжные шкафы с золочёными переплётками книг, также альбомы и папки гравюр (известно, что маркиза сама увлекалась гравированием), земной глобус, музыкальные инструменты, партитуры. В портрете маркизы де Помпадур Латура (1755, Лувр) ясно читаются названия на корешках книг: Энциклопедия, «О духе законов» Монтескьё, «Генриада» Вольтера. Со стола

¹ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 2019. С. 140.

маркизы свисает гравюра трактата «О резных камнях из кабинета короля» Пьера-Жана Мариетта. Морис Катен де Латур пишет ещё один знаменитый портрет «учёной дамы» – «Мадемуазель Ферран размышляет о Ньюtone» (1753, Старая пинакотека, Мюнхен). В 1738 г. Вольтер, решивший оставить свой след в науке, написал трактат «Элементы философии Ньютона», что, возможно, породило повальное увлечение английским учёным. О самой портретируемой, мадемуазель Ферран, известно немного: она входила в круг энциклопедистов, её в своих трудах упоминает философ Этьен Бонно де Кондильяк¹, Ф.М. Гримм считал, что она не блистала умом, хотя и знала геометрию. Научные теории не обязательно брали из первоисточников, часто информацией служили упрощённые источники, такие как энциклопедии, журналы, живые пересказы (например, «Философские письма» Вольтера), а также научно-популярные книги, например, «Ньютонианство для дам» (1737) автора Франческо Альгаротти.

Стоит вспомнить другую женщину – Маркизу дю Шатле, возможно, именно она зародила в Вольтере желание изучать Ньютона, и, бросив литературное поприще, он начал постигать науку. В своем замке Сире-сюр Блаз они вместе проводили научные опыты. В 1738 г. Вольтер и дю Шатле независимо друг от друга и анонимно (поэтому в конкурсе могли участвовать и женщины) подали на конкурс Французской Академии свои трактаты о природе огня. Хотя премию они не получили, труд дю Шатле был опубликован за счёт Академии. В 1746 г. она стала членом Болонской Академии наук. Маркиза дю Шатле блестяще справилась с переводом трактата Ньютона «Математические начала натуральной философии» с латинского на французский язык, снабдила его своими научными комментариями. Сохранился образ этой незаурядной женщины работы Мориса Кантена де Латура (частная коллекция), где она изображена за столом, перед ней раскрыта рукопись её трактата, в руках она держит циркуль. Есть еще более поздний её портрет, созданный Марианной Лоир в

¹ Кондильяк Э. Сочинения: В 3-х т. М., 1981–1983. Т. 2. С. 193, 375.

1748 г. (Художественный музей Бордо). На нём она изображена с моделью Солнечной системы. Примечателен образец портрета «учёной женщины» – автопортрет немецкой художницы Анны Доротеи Тербуш (1777, Берлинский государственный музей), на нём изображена женщина преклонных лет в экстравагантном монокле, словно оторвавшаяся от чтения книги. В 1765 г. Тербуш прибыла в Париж, Королевская академия отвергла работу художницы, так как не поверила, что женщина может так хорошо писать. Интересно, что художница была хорошо знакома с писателем и основателем Энциклопедии Дени Дидро, он не раз упоминал о Тербуш, в том числе о своем портрете, где он якобы изображен обнажённым (полотно не сохранилось), что по тем временам было очень смело, так как до конца XIX в. женщинам не позволялось посещать натурный класс художников.

Научной сенсацией XVIII в. было открытие в области электричества, был проведен эксперимент с помощью первого конденсатора – Лейденской банки. Опыт, в котором публику изумляли длинная голубая искра и удар электричеством, проходящий через тело экспериментатора. Этот опыт запечатлен на полотне Шарля-Амадея Ван Лоо «Электрический опыт» (1777, Музей-усадьба «Архангельское»). В этой же коллекции хранится картина «Пневматический опыт» (1771) того же автора. В двух этих картинах непосредственное участие в опытах принимают женщины.

На картине Энгра «Триумф Гомера» (1827, Лувр) среди великих мужей «гомериадов» – творческих потомков Гомера, художник изобразил Анну Дасье (1651-1720) – выдающуюся латинистку и переводчицу. Она перевела «Иллиаду» и «Одиссею», сделав поэзию великого грека доступной для значительной части образованного общества Франции. В знаменитом парижском салоне маркизы де Ламотт произошла известная полемика Анны Дасье с поэтом Антуаном де Ламоттом, который адаптировал перевод Дансье, сократив его и переложив на современный лад поэтического языка того времени. Дансье ответила в резкой форме памфлетом «О причинах порчи вкуса», в защиту Ламотта выступили многие, пытаясь примирить

противников, в результате, на званом ужине произошла встреча Ламотт и Дансье, оба автора подняли бокалы в честь Гомера. Таким образом публичная полемика была завершена, но каждый остался при своем мнении.

Примером тандема женщины и учёного может считаться портрет Жака-Луи Давида «Антуан Лоран Лавуазье со своей женой Марией Анной Пьереттой Польз» (1788, Музей Метрополитен, Нью-Йорк). Госпожа Польз была увлечена химическими исследованиями своего мужа, помогая ему создавать чертежи к его «Элементарному курсу химии» и прочим трактатам. На портрете присутствуют лабораторные приборы, а также и альбом госпожи Польз, в который она усердно заносила схемы научных экспериментов, многие рисунки сохранились до нашего времени.

На одном из незавершённых портретов Жак-Луи Давид оставил нам образ Жюльетты Рекамье («Портрет мадам Рекамье» 1800, Лувр, Париж). Её салон прославился по всей Европе как интеллектуальный центр Парижа. Его посещали, великие политики и деятели культуры начала XIX в.: Алексис де Токвиль, Астольф де Кюстин, Рене де Шатобриан, Огюстен Сент-Бёв, Жермена де Сталь и многие другие. Стоит заметить, что образ Жюльетты Рекамье отличался от образов «учёных женщин», она предстает в образе героини античности: в легкой тунике, босоногая, возлежащая на кушетке. Изящная простота и натуральность – вот признак неоклассицизма, образованность дамы больше не подчеркивалась книгами и предметами наук.

Английский художник Джозеф Райт изобразил ночные научные эксперименты в домах знатных просвещённых дворян в картинах «Философ, объясняющий модель Солнечной системы» (1766, Художественная галерея Дерби) и «Эксперимент с птицей в воздушном насосе» (1768, Национальная галерея, Лондон). Мы видим группы людей разного пола и возраста, интересующиеся наукой, перед которыми наглядно демонстрируют и научные опыты. Сам художник входил в так называемую группу «Лунного общества», в составе которой были друзья и покровители Райта, они собирались раз в месяц на полнолуние для обсуждения последних

достижений науки. Среди интересующихся научными опытами были и женщины.

Итак, эпоха Просвещения породила моду на изображение «учёных женщин», а также дала возможность женщинам наравне с мужчинами изучать науки. Хотя многие Академии наук и не принимали их в свои стены, женщины принимали участие в общественном деле просвещения и внесли свою лепту в мировую науку. Это стало возможным благодаря совершенной экономической и социальной свободе французского дворянства и свободе от всяческих предрассудков. Период этот впоследствии назовут «Великим обогащением», так как вера в социальный и экономический прогресс, связанный с уважением к научным и техническим открытиям, методологическим и эмпирическим основам познания сделали в дальнейшем науку двигателем экономического прогресса. Женщины-учёные, «вольтерьянки» верили в торжество разума, науки, образования, которые изменят жизнь общества и положение в нём женского пола. Великая французская революция, а затем и кодекс Наполеона разобьют эти надежды. В дальнейшем в искусстве демонстрация учёности женщин встречалась не так часто.

Образы гувернанток. В середине XIX в. возникла относительно новая профессия гувернантки, давшая возможность реализации женщины из среднего класса в обществе. Например, в Англии в 1851 г. 25 тысяч гувернанток самостоятельно зарабатывали себе на жизнь. Они занимались воспитанием детей школьного возраста в богатых домах. Социальный статус гувернантки был весьма непрочным: из-за мельчайшей провинности её могли выгнать из дома как простую служанку.

Английский художник Ричард Редгрейф был одним из первых, кто показал мир этих женщин. Наиболее известна его картина «Гувернантка» (1844, Музей Виктории и Альберта, Лондон). На ней изображена девушка в трауре, получившая письмо с чёрной окантовкой с извещением, скорее всего, о смерти кого-то из родных. Она сидит в тени комнаты, вдали же в саду на

солнце её воспитанницы забавляются играми. Возможно, в этой картине Редгрейф вспоминает свою сестру, которая тоже была гувернанткой и рано умерла. Картина Александра Кабанеля «Гувернантка» (1865-1870, Художественный музей Филадельфии) показывает нам гувернантку в траурном платье, она выглядит расстроенной, в руках её платок, видимо она утирала слезу, утешают её хозяйка и мальчик, её ученик, который протягивает ей розу.

Тема жизни гувернантки раскрыта в работах английской художницы Ребекки Саломон, которая была близка группе Прерафаэлитов. Родилась она в богатой еврейской семье, сестра двух художников Абрахама Соломона и Симеона Соломона, училась у Джона Эверрета Милле, Эдварда Берн-Джонса. В 1859 г. Соломон вместе с 38 женщинами подали прошение Королевской академии искусств с просьбой дать возможность женщинам обучаться живописи. Первой, допущенной к обучению женщиной в 1860 г., была Лаура Херфорд. На картине Ребекки Соломон «Гувернантка» (частное собрание) – красивая, молодая женщина играет на пианино для своего внимательного мужа, рядом сидит гувернантка с ребёнком. Мать явно передала свои материнские обязанности гувернантке. Гувернантка, одетая в чёрное платье, сидит рядом с мальчиком, который читает книгу. Использование чёрного цвета символизирует одиночество и пустоту гувернантки. Несмотря на свою привлекательную внешность, она не смогла найти мужа и сейчас играет роль «за кулисами» в чужой семье. Чем больше времени она работает в этой семье, тем меньше вероятность, что она найдёт мужа и начнёт свою собственную жизнь.

Близка по сюжету картина русского художника Василия Григорьевича Перова «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866, Третьяковская галерея), где показан контраст между интеллигентностью и грубым мещанством.

Образы гувернанток в искусстве выражены в трагическом ключе, художники и общество сопереживали их участи, гувернанток всегда

сопровождает траур по утрате своего социального положения, невозможности замужества, неопределённости своего будущего.

Следует вспомнить и знаменитую повесть Генри Джеймса «Поворот винта» (1898), где главная героиня – гувернантка, под наваждением являющихся ей навязчивых видений, пугает ребёнка, вызвав в результате у него остановку сердца. Этот образ, отразившийся в одноимённой опере Бенджамена Бриттена и кинематографе, показывает иную сторону профессии гувернанток, как развратителей и мучителей своих подопечных.

Образ женщины – светской львицы. Термин «светская львица», как предполагает Эжен Гино, автор статьи «Львица» в сборнике «Французы, нарисованные ими же самими» (1840), пришёл из Англии. Он пишет: «В Англии львом может считаться любая знаменитость в какой бы то ни было сфере, а во Франции – только тот, кто принадлежит к «элегантному» светскому миру; то же относится и к львицам»¹. Образ светской львицы был сформирован в эпоху рождения СМИ, когда журналисты жадно следили за личной жизнью и скандалами женщин, блиставших в высшем свете. Расцвет светского общества приходится на так называемую «Прекрасную эпоху» между последними десятилетиями XIX в. и началом Первой мировой войны. О тех временах мы можем судить по страницам романа М. Пруста «В поисках утраченного времени». В это время строятся Эйфелева башня и Опера Гранье, процветает роскошный стиль боз-ар. На верфях создаются громадные комфортабельные лайнеры с роскошными интерьерами. Среди всей этой роскоши и обитали светские львицы. Знаменитость, а светская львица, безусловно, может относиться к этой категории людей – явление, которое появляется в Европе в XVIII в. и достигает расцвета уже в XIX в. в эпоху романтизма. Культура знаменитостей имеет некоторые особенности: фетишизация образа, обожание и разоблачение, идентификация с ней; об

¹ Французы, нарисованные ими же самими. Парижанки / сост., вступ. ст. и ред. пер. В. А. Мильчиной. М., 2014. С. 419.

этом подробно пишет в своей монографии Антуан Лилти «Публичные фигуры»¹.

В 1847 г. в парижском Салоне была выставлена скульптура, моделью которой послужила Аполлония Сабатье. Это произведение Огюста Клезенже называлось «Женщина, ужаленная змеей». Главный скандал возник из-за того, что в позе изображённой женщины усматривали, и не без оснований, позу эротического возбуждения, если не просто оргазма. Едва заметная рядом с ее фигурой маленькая змейка, вызывавшая смутные мифологические ассоциации то ли с Клеопатрой, то ли с Эвридикой, была добавлена скульптором задним числом, уже после окончания всей работы, чтобы как-то приглушить скандальный эффект произведения. Теофиль Готье в стихотворении «Поэма женщины. Паросский мрамор» намекает на статую Огюста Клезенже: «Закинув голову от муки,/ Дыша порывисто, она/ Дрожит и упадет в руки/ Её ласкающего сна. <...> ...рай открыл ей двери,/ Она от страсти умерла»². Налет скандальности, реализм воплощения, эстетическая полемика и личность мадам Сабатье неотделимы от этого изваяния и делают это произведение важной вехой во французской скульптуре XIX в. Аполлония Сабатье – хозяйка литературного салона, внебрачная дочь прачки. Аполлонию Сабатье привлекала богема: художники, писатели, поэты и музыканты. В своём салоне на улице Фрошо у Аполлонии Сабатье бывали Гюго, Нерваль, Сент-Бёв, Барбе д'Оревилльи, Мюссе, Готье, Флобер, Дюма, Эдмон Гонкур, Берлиоз, Мане, Доре, Жалабер и др. Со многими из них Сабатье состояла в переписке, некоторые из них оставили о ней мемуары. Так, например, в знаменитых дневниках братьев Гонкур запечатлён образ Аполлонии Сабатье.³ Сабатье и актриса Жанна Дюваль вдохновили Шарля Бодлера на создание книги стихов «Цветы зла». Аполлония Сабатье представлена в романе Флобера «Воспитание чувств» (1869). Теофиль Готье посвятил госпоже Сабатье несколько стихотворений, напечатанных в его

¹ Лилти А. Публичные фигуры. Изобретение знаменитости. М., 2018. С. 496.

² Готье Т. Эмали и Камей. М., 1989. С. 41.

³ Гонкур Э и Ж. Дневник. Художественная литература. М., 1964. С. 377.

сборнике «Эмали и камеи».

Образ укушенной змеей «вахканки», предельно откровенный, вызвал скандал у публики своим натурализмом. Клезенже обвиняли в том, что он снял слепок с тела женщины, так как на скульптуре были видны неприглядные складки и целлюлит. Всем известная содержанка выставила свою плоть на всеобщее обозрение во всей своей правдивости.

Другой образ светской львицы, вызвавший скандал на художественной выставке 1884 года – портрет Виржини Готро, работы Джона Сингера Сарджента. На портрете, который художник завуалированно назвал «Портрет мадам Икс» мы видим экспатриантку из США. Её родители были плантаторами-рабовладельцами и переехали в Париж после гражданской войны. Виржини Готро была яркой звездой парижского бомонда. Имея красивую фигуру, она не прочь была подчеркнуть её вызывающими платьями, практически выставляя свое тело напоказ. Она была знаменитостью, поэтому Сарджент задумал написать её портрет, чтобы прославиться. На портрете Виржини в черном декольтированном платье, бретелька платья, украшенная бриллиантами, первоначально кокетливо спадала с одного плеча (художник затем переписал это место на картине, вернув её на свое место). Скандал вызвало вызывающе декольтированное платье, оголяющее красивые плечи и подчёркивающее талию и бёдра. Если сравнить этот портрет с портретами аристократок того времени, то она и правда выглядит женщиной, которой нечего скрывать. Эжен Гино пишет: «Для львиц главное – одеваться не так, как другие модницы; они выбирают необычные ткани и оригинальные силуэты; их естественная смелость проявляется в манере одеваться; их заслуга в том, что они постоянно изобретают и дерзают, а потому всегда могут быть уверены, что их заметят»¹.

Образ светской львицы определяется налетом скандальности, вызовом обществу, чаще всего демонстрацией своего тела. Светская львица старается

¹ Французы, нарисованные ими же самими. Парижанки / сост., вступ. ст. и ред. пер. В. А. Мильчиной. М., 2014. С. 429.

превратить себя и свою жизнь в произведение искусства. Стоит вспомнить графиню Вирджинию ди Кастильоне, заявившую о себе в 1855 г. и прибывшую из Италии в Париж, чтобы завладеть расположением Наполеона III. В течение нескольких месяцев она была любовницей императора. После падения Второй империи в 1870 г. она стала жить уединенно. В последние годы жизни у нее развилось психическое заболевание. Отдушину для своего нарциссизма она нашла в фотографии, а её союзником был фотограф Пьер-Луи Пьерсон. Вместе они сняли около семисот фотографий, часть которых после смерти графини перешла во владение светскому льву Роберу де Монтестью, прототипу барона де Шарлюса - героя романа М. Пруста. Робер де Монтестью написал о Вирджинии ди Кастильоне книгу «Божественная графиня» (1913). Загадочные фотографии графини ди Кастильоне, большинство из которых сейчас находятся в музее Метрополитен в Нью-Йорке, изображают графиню в её маскарадных костюмах и отдельные части её тела: ноги, глаза, руки, плечи. В своем искусстве фотограф Пьерсон опережает сюрреалистические фотографии Мана Рэя. Историк моды Ольга Вайнштейн пишет: «Эти снимки, по нашим меркам вполне скромные, для середины XIX в. воспринимались как вызывающие и эпатажные. <...> Так, есть тенденция рассматривать эти снимки как фетишистские». Франсин Пакто с позиций психоанализа считает действия графини проявлением нарциссизма¹.

Светские львицы оставили немалую галерею своих образов в искусстве. Маркиза Луиза Казати (1881–1957) – яркий пример светской львицы, после которой остались портреты, созданные знаменитыми художниками того времени, среди которых можно выделить Джованни Больдини. Он запечатлел её обнаженной на кушетке, а также написал портрет с её борзой (1908). Маркиза Казати шокировала публику, выгуливая гепардов в городе. Светские львицы умели преподнести себя, окружали себя аурой тайны, вокруг них всегда находились художники, стремившиеся

¹ Вайнштейн О. Ноги графини: этюды по теории модного тела. М., 2007. С. 29.

запечатлеть их образ. Адель Блох-Бауэр, дочь крупного венского банкира, вдохновила Густава Климта на создание портретов, а также картин, где он изображал её в образе библейской Юдифи. Стремление запечатлеть себя, быть всегда на виду у общества, выделяясь из толпы своими платьями, драгоценностями, скандальной славой, эстетическим провокациями, демонстрацией своей интимной жизни – все это можно охарактеризовать как крайнее проявление нарциссизма. Светские львицы не всегда ищут любви, порой ими движет холодный расчёт. Многие описанные нами женщины, умерли в полном одиночестве, ибо светские львицы не способны к семейной жизни и к тихой смиренной старости. Старение для них – это тщательно скрываемый недостаток. Искусство знает такой жанр в живописи как олицетворение бренности, где старухи пытаются молодиться, прихорашиваются у зеркала, украшают себя драгоценностями. Можно увидеть это в картинах Бернардо Строцци «Аллегория бренности. Старая кокетка» (ок. 1630, ГМИИ им. Пушкина) и Франсиско Гойя «Старухи» (1808–1810, Музей изящных искусств, Лилль). Эфемерность славы, скоротечность красоты – что может быть ужаснее увядающей светской львицы? Графиня ди Кастильоне, уже теряя красоту, продолжала позировать фотографу и делать снимки своих уже утративших привлекательность ног, что напоминает посмертные гипсовые слепки, так популярные в XIX в.

Светскую львицу можно причислить к типу дочерей Афродиты, холодных в собственном самолюбии и соблазняющих и сводящих с ума мужчин. Светские львицы научили мужской род преклоняться перед красотой женщины, их власть требовала уважения к себе. Светская львица создает свой стильный имидж, что можно оценить как вклад в культуру. Глядя на современную популярную культуру, гляцевые журналы, можно сделать вывод, что время светских львиц – дочерей Афродиты ещё не ушло, и такой тип женщины считается олицетворением успеха.

Рассмотренные нами примеры образов светских львиц помогают понять современную культурную особенность: самопиар, культура

знаменитости и звезды шоу-бизнеса. Светские львицы XIX в. показали нам, что визуальность важна для реализации самопродвижения в обществе, человек – это образ. Не только через эпатажные поступки, но и через искусство они формировали свой образ, легенду о себе, так как часто реальность в их биографиях заменялась выдумкой, намеренной или создаваемой их поклонниками. Пиар был типичен для мужчин-политиков, в Новое время он стал типичен и для женщин.

Образы социальной несправедливости. Население больших европейских городов с XVIII в. было крайне неоднородным, был большой разрыв между богатыми и бедными. Социальная напряжённость, ограничение в правах и возможностях реализации – всё это вынуждало женщин из низших слоев населения заниматься преступностью и проституцией.

В 1881 г. Дега выставил скульптуру «Маленькая четырнадцатилетняя танцовщица», в которой чувствовался намёк современникам на репутацию балерин. Так, Ипполит Тэн называл балет «рынком женской плоти». Владельцы абонементов имели возможность посещать гримёрные балерин, «и многие из их числа имели «дамой сердца» танцовщицу»¹. Зал в театре «Foyer de la Danse» был тем местом, где юные балерины могли встретиться с любителями оперы. Многие девушки становились их содержанками. Немецкий врач Иоганн Блох писал: «С половины XVIII столетия Париж сделался высшей школой рафинированной хореографической проституции, которая отсюда перешла во многие другие столичные и провинциальные города Западной Европы: Лондон, Берлин, Гамбург, Вена... То же мы видим в Будапеште, Петербурге...»². Антеа Кэллен в своей книге «Показательное тело»³ замечает, что Дега придавал ее лицу «дегенеративные» черты, что вызвало отвращение критиков и буржуазных зрителей.

¹ Лейрис М. Возраст мужчины. СПб., 2002. С. 48.

² Блох И. История проституции. М., 1994. С. 40.

³ Callen A. Spectacular Body. New Haven, 1995.

Во второй половине XIX в. общественный интерес вызвали антропометрические исследования, особенно – теория Чезаре Ломброзо¹, в которой он доказывал, что проститутка – это особый вид человека. Изучая форму головы, челюсти, конечностей и цвета волос проституток, он заметил отличие от тех же показаний у обычных женщин. По мнению Ламброзо, большая часть проституток имела светлый или рыжий оттенок волос, размер черепа у них был ниже нормы с большой нижней челюстью. Дега изваял свою танцовщицу со скошенным лбом и выступающей нижней челюстью, поместив скульптуру рядом со своим рисунком лиц убийц – «преступных типажей». Он поместил «Маленькую четырнадцатилетнюю танцовщицу» в стеклянную витрину, именно так выставлялись разные природные и анатомические редкости. Дега создал скульптуру из нетрадиционных материалов: фигура была вылеплена из воска, одета в настоящую одежду (лиф, пачка, пуанты), в парике из натуральных волос – атласный бант.

Дега любил изображать танцовщиц балета. «Маленькая четырнадцатилетняя танцовщица» – лишь продолжение серии его картин, рисунков, и малой пластики. В его произведениях танцовщицы обладают телесностью, словно физически осязаемой, движения их не всегда грациозны, но естественны, спонтанны, без внутреннего переживания, выражения лиц сводятся к трафаретной улыбке, скрывающей физическое усилие.

Натурщицей художника была Мари ван Гётем. Дега делает около 17 набросков будущей скульптуры. В этой работе Дега впервые обратился к скульптуре. Как и художники-академисты Дега сначала изображает свою балерину обнаженной, затем одевая её. Художник поставил девочку в четвертую балетную позицию, подчеркивая тем, что она еще ученица. Дега передает подростковую угловатость и худобу Марии, что было слишком реалистично для скульптуры того времени, воск как материал, был необычен

¹ Ломброзо Ч. Женщина – преступница или проститутка. М., 2012.

и словно передавал теплоту её тела. Дега вступил в противоречие с традициями изображения женской красоты в скульптуре из мрамора и бронзы, гладкому и идеальному телу, противопоставил неидеализированное изображение человеческого тела. Антиподом скульптуре Дега является «Флорентийский певец» Поля Дюбуа (музей д'Орсе), получившая множество восторженных отзывов критиков того времени. Произведение Дюбуа – типичная салонная скульптура, изображающая юношу эпохи Возрождения с идеальной фигурой, обаятельного и красивого, а Дега создает далекую от канонов красоты хрупкую девочку-подростка, поражающую своей витальностью.

Почему Дега поместил свою «Маленькую четырнадцатилетнюю танцовщицу» рядом с портретами убиец? Причиной этому было сенсационное судебное дело над малолетними убийцами. В силу увлечения обществом антропологией, Дега, по-видимому, также интересовался «преступными типами лиц», он присутствовал на этом судебном процессе и зарисовал лица преступников. Ученые-френологи того времени измеряли человеческие черепа, низкий лоб считался признаком лица преступника и примитивной стадии развития человека. Вероятно, критики называли «Танцовщицу» Дега обезьянкой и судили о ней по её криминальному окружению – рисунку малолетних преступников Дега. Критики призывали отправить «Маленькую четырнадцатилетнюю танцовщицу» в Музей Дюпюитрена (Музей патологической анатомии). Экспозиции анатомических музеев XIX столетия показывали последствия различных социальных проблем общества, особенно проституции. Восковые манекены людей показывали стадии заболеваний, в том числе и венерических. Эти музеи создавались для того, чтобы просвещать публику, наглядно предоставляя последствия посещения борделей.

Дега вступает в диалог с публикой, обсуждая преступность, проституцию в балетных кругах, задаёт нелицеприятные вопросы публике, которая обычно, приходя в салон, ожидает увидеть что-то отрешённое и

возвышенное (например, «Флорентийского певца»), а не реальное и злободневное. Скульптура Дега привнесла в мир выставочного зала напоминание о сомнительных знакомствах буржуа с юными балеринами, и это увидели их добропорядочные семьи.

Мари ван Гётем была изгнана из театра, примерно через год после создания скульптуры Дега. Яков Тугенхольд писал, что Дега сумел в своих работах отрицательные образы выдать за положительные и заставить зрителей увидеть отрицательное, которое раньше они не замечали¹.

3.2 Динамика образов женщин в европейском искусстве

Темы в искусстве менялись, условно можно выделить социальный срез изображаемых в европейское искусство: от изображения святых и королей Средневековья до буржуазии Возрождения и Барокко. Реализм XIX в. стал часто изображать нищих и проституток. Натурализм в литературе 1850–1870-х гг. изображал природу человека – заложника собственной среды, расы и момента, где порок или гений были всего лишь проявлением болезни (Ницше). Символисты эстетизировали жизнь «на дне», превращая её в «цветы зла» (Бодлер), декорации города воспевались поэтами, отрекавшимися от жизни в пользу саморазрушения и гибели (А. Рембо, П. Верлен). Хотя изображение социального «дна» можно найти во всех периодах искусства, все-таки тенденция к количественному преобладанию знаменитых произведений на эту тему свойственна критическому реализму. Художники критического реализма и писатели-натуралисты, изображая проблемы людей, стоящих на последней ступени социальной лестницы, показывают «переходность» и историческую динамику в искусстве. Этим можно объяснить постепенный переход от сословно-монархического строя к становлению третьего сословия и утверждение после европейских

¹ Дега Э. Письма, воспоминания современников. М., 1971. С. 91.

революций демократизации общества. Так социальные изменения влияли на выбор тем и сюжетов в истории искусства Нового времени. Как писал Дж. Бёрджер: «После Французской революции, с рождением модернизма, любой живописный язык перестал быть безусловным. Бои велись между охранителями и новаторами. Охранители – поддерживали идеологические основания власти. Новаторы – мятежники, которые первыми распознали ложь в языке»¹. К концу XIX в. секуляризация и рост городской культуры, утилитаризм, кризис эволюционных идей, разочарование в цивилизации, развитие промышленности изменили искусство, социальные проблемы общества отошли на задний план, возникли эксперименты с видением предметного мира – это импрессионизм, постимпрессионизм, сезанизм, кубизм, футуризм. Первая Мировая война и последующие ее годы всеобщей нищеты и разрухи внесли в искусство возвращение к социальным темам в произведениях экспрессионистов: просящие милостыню инвалиды войны О. Дикста и Г. Гросса, восставшие ткачи К. Кольвиц. Мир эпохи «заката Европы» (О. Шпенглер) переживал распад империй, социальные катастрофы, апокалиптические настроения.

В своем творчестве художники-реалисты обратились к новой системе ценностей с новыми сюжетами и образами, долгое время считающимися непристойными и антиэстетическими. Искусство Курбе, Мане и Дега представляет существенный контраст образам классической мифологии, популярной в прошлом в классицизме. Жорж Батай замечал, что Мане отошел от принципов условной живописи изображая то, что видел, а не то, что должен был бы видеть. Сделанный им выбор увлекал его на путь жесткого, грубого видения, не искажавшегося даже усвоенными навыками. «Обнажённые Мане представлены с бесцеремонностью, которую никак не прикрыть привычным, угнетающим одеянием сокрушительной для жизни условности»². Мир танцевальных залов, ресторанов, бурлеска и публичных

¹ Бёрджер Дж. Портреты. СПб., 2018. С. 95.

² Батай Ж. Танатография Эроса. СПб., 1994. С. 308.

домов был открыт для публики искусством Дега и де Тулуз-Лотреком, которые без идеализации изображали то, что видели. Это они создали образы проститутки, танцовщицы, проникнутые, сочувствием и определённой элегантностью¹.

Образы матери и ребёнка. Материнская любовь к ребёнку - одно из универсальных чувств, присущих всем культурам. Но разнообразно было отношение к детям в обществе. Ж. Ле Гофф и Н.Трюон² показали, что изначально внимание к ребёнку отсутствовало. Культ младенца Христа и празднование Рождества немного изменили отношение к детям, а в искусстве появилась мода на ангелочков. Частая детская смертность вызывала равнодушие общества, лишь вопрос о том, куда попадают души умерших детей, не прошедших крещение, часто поднимался в религиозных трактатах.

В Новое время с его антропоцентризмом изменился взгляд на ребёнка и детство. Как описать становление личности «героя» Нового времени, не начав с его детства? Появился новый жанр в литературе – роман воспитания. Ребёнок стал важным орудием в руках деятелей эпохи Просвещения, как объект воплощения своих приёмов дидактики. Они ставили задачу перед обществом – вырастить новое поколение свободных и разумных людей.

Взаимоотношениям матери и ребёнка посвятили свое творчество такие художники как Мэри Кассат, Берта Моризо, Сюзанна Валадон и др. Будучи приверженцами нового направления в искусстве – импрессионизма, они привнесли и новый взгляд общества на ребёнка. Таинство взросления, начало самопознания, неразрывная связь ребёнка с матерью – все это стало темой произведений искусства. Безусловно, и до этого было много портретов детей, но они часто выглядели и позировали как взрослые, изображались в полном военном облачении и придворном платье (например, Веласкес «Портрет Бальтазара Карлоса верхом на пони», 1635, Прадо, Мадрид).

¹ Шестаков В. П. Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство. М., 1999. С. 119.

² Ле Гофф Ж. Трюон Н. История тела в Средние века. М., 2016. С. 96–100.

Изменения в теме детства принесли трагические годы революций, гражданских и мировых войн. Яркий пример трагического образа гибели ребёнка и страданий матери дала нам художник Кете Кольвиц. Трагичны дневники реальных детей-жертв войны Анны Франк, Тани Савичевой.

Гибель детей была отражена в истории искусства библейским сюжетом – избиением младенцев царем Иродом. Брейгель, Рубенс и многие другие художники отразили эти сюжеты в своем творчестве.

Эпистема Нового времени привнесла гуманизм в образ ребёнка, в искусстве это отразилось стремлением сохранить детское восприятие мира (Л. Толстой), стремлением вернуться в детство и детские воспоминания (М. Пруст), призывом к защите детства от эксплуатации (Ч. Диккенс, «Оливер Твист» – первый роман, в котором главным героем стал ребёнок). Попытки понять детство, сформировать новую свободную личность – стали темой размышления педагогов, философов, психологов и деятелей искусства. Ребёнок в Новое время стал занимать центральное место; гибель, насилие, нарушение его прав порождает множество дискуссий.

Образ семьи и брака. Европейское общество часто обсуждало положение женщины в браке. Высшие сословия считали матримониальные дела самыми важными, они были связаны больше с меркантильным расчётом, чем с чувствами вступающих в брак. Образ женщины викторианской эпохи ярко выразил поэт К. Патмор в стихотворении «Ангел в доме» и художник Г. Хикс в триптихе «Миссия женщины». Картина Дж. Милле «Марианна» показывает отчаяние одинокой женщины, не вышедшей замуж. Но с возникновением романного жанра, а также появлением СМИ, обществу были представлены частные случаи несчастных браков. Темой для обсуждения становится неравный брак, на эту тему создано полотно Э. де Морган «Золотая клетка». Женское движение за равноправие порождает яростные дискуссии в обществе. Картина У. Уотерхауса «Волшебница из Шалот» написана по мотивам поэмы Теннисона. Волшебница покидает остров, пустившись на поиски любви и погибая. Для

XIX в. это может считаться наказанием за выход из рамок, установленных обществом.

Образ женщин-учёных. Просвещение и экономическая независимость высших сословий Франции породили возникновение женщин, увлекающихся естественными науками, многие из них добились блестящих результатов. Возникла мода на создание портретов «учёных женщин», где знатных дам изображали с аллегориями наук: книгами, картами, научными приборами, занятыми физическими опытами и читающими научные трактаты. Просвещённые монархини Кристина Датская и Екатерина Великая вели обширную переписку с учёными того времени, возникла так называемая «Республика писем». В дальнейшем в искусстве демонстрация учёности женщин встречалась не так часто. Эпистема Просвещения подверглась критике и разочарованию, что вылилось в другие образы: сначала образы героического в искусстве ампира, а затем образы романтизма – отчаяния и меланхолии перед невозможностью укротить природу и познать её тайны.

Образ религиозности. Секуляризация сознания, отделение церкви от государства – все это отразилось в сюжетах, связанных с религией в искусстве. Эдмунд Бёрк в 1790 г. писал: «Воистину, театр – лучшая школа для воспитания нравственности, чем церковь»¹. Эпоха Просвещения создала образ монахини, как затворницы в монастыре-тюрьме (Д. Дидро «Монахиня»). Светское искусство изменило взгляд на веру и на её последователей. В XIX в. произошла феминизация религиозных практик, женщины-богомолки и простые прихожанки были частыми посетителями церквей и мест паломничества, чем мужчины, «приходские священники жаловались, что мужчины отбились от стада»². Романтизм и художники Прерафаэлиты привнесли в образы монахинь новый взгляд. У Дж. Милле «Долина успокоения» и Ч. Коллинз «Мысли монахини» монахини меланхоличные и красивые. Творчество художников, по сути, транслирует

¹ Бёрк Э. Размышления о революции во Франции и заседаниях некоторых обществ в Лондоне, относящихся к этому событию. М., 1993. С. 144.

² Джорджио де М. Женственность и контрреволюция // История женщин на Западе: В 5-ти т. / под ред. Ж. Дюби, Ж. Перро. СПб., 2009. С. 170.

взгляд на жизнь монахинь в перспективе светского мышления, неспособного понять жертву и богоискание религиозного мировоззрения. Новое время показало, как, порой, сильно расходятся в понимании мира религия и общество.

Образ женщины – светской львицы. Женщины из высшего света часто влияли на общество через свои салоны, но были и женщины, которые, начав свой путь из нищеты, достигли богатства и влияния, как представительницы полусвета – светские львицы, они тоже имели свои салоны и влияние на общество. Эти салоны посещали знаменитые писатели и художники. Хозяйка салона Аполлония Сабатье позирует скульптору Огюсту Клезенже для создания «Женщины, ужаленной змеей». Скульптура вызвала скандал в обществе. Светские львицы стали прообразами главных героинь в произведениях искусства и литературы. О них пишут Г. Флобер, О. Бальзак, Братья Гонкур, Дюма-сын, Э. Золя, М. Пруст. Желая прославиться в Париже, американский художник Дж. Сарджент просит позировать для своего портрета светскую знаменитость Виржини Готро «Портрет мадам X», но портрет вызвал скандал в Салоне, и о художнике заговорили. Новое время породило новое общество, новые отношения. Мужчины из высшего общества могли посещать салоны, как высшего света, так и полусвета без угрозы утратить свою репутацию. Социальные отношения XIX в. со всеми их правилами были описаны плеядой писателей-романистов. Новое время создало личность, знаменитую не благодаря государственным заслугам или достижениям в искусстве и науке, а просто благодаря манере элегантно одеваться, эпатажности поведения, влиянию на людей. Люди им подражают и поклоняются, СМИ возносят и разоблачают их, делая каждодневными героями светских хроник. М. Пруст, в своем романе «В поисках утраченного времени» описал, как высшее общество сольется с полусветом, что повлечёт за собой исчезновение сословий.

Образ гувернантки. Образы служанок, женщин, занимающихся домашним трудом, был типичен для искусства малых голландцев. В XVIII в.

Шарден, взяв за образец голландцев, создает свой художественный мир третьего сословия, где изображены кухарки, служанки, гувернантки и дети в простых интерьерах, занятые своим повседневным бытом. Гувернантка – это одна из первых свободных профессий для образованной женщины, часто из обедневших высших сословий. На примере художников XIX в. Р. Редгрейфа, А. Кабанеля, Р. Соломон мы видим, что гувернантки изображались в трагическом ключе, в траурных платьях, часто плачущие или скорбящие. Время революций в Европе XVIII–XIX вв. подняло перед обществом множество проблем, связанных с социальным неравноправием. Широко обсуждались эти проблемы в литературе, где описывалась трудная жизнь гувернанток (например, творчество и судьба сестёр Бронте). Реализм в искусстве XIX в. показывает жизнь гувернантки в трагическом ключе.

Образы неверных жён, содержанок. Развенчание и разоблачение героинь романов стало для искусства XVIII–XIX вв. некоторым лейтмотивом. Дидактика свойственна реалистическому искусству. Идея заключалась в следующем: не поступай так, и не будет за это наказания. У. Хогарт обвиняет общество через серии свои картин. Ж. Грёз через свои картины пытается в духе просвещения исправить пороки. Х. Хант в «Проснувшейся стыдливости» показывает озарение распутной женщины, возможно, общество простит её, если она, покаявшись, откажется от своей прошлой жизни. Д. Росетти и А. Эгт показывают, что порок всегда ждет страшная расплата. Новое время вынесло общественные пороки на всеобщее обсуждение и, как следствие, на осуждение, искусство вторило этому. В искусстве XIX в. простой на вид сюжет, затрагивающий трагедию частной жизни: неравный брак, вдовство, одиночество гувернантки – путём психологизма, художественной выразительности вызывает эмпатию у зрителей. Картины невзгод жизни обычных людей вызывают не меньшие чувства потрясения у публики, чем созерцание «Последнего дня Помпеи». Реализм «Олимпии» Э. Мане сказал больше о жизни XIX в., чем созданная в то же время и восхваляемая всеми картина А. Кабанеля «Рождение Венеры».

Это же можно сказать и о «Маленькой четырнадцатилетней танцовщице» Э. Дега.

Образы социальной несправедливости. Создание скульптуры «Маленькая четырнадцатилетняя танцовщица» Э. Дега связано с риторикой XIX в. о женской преступности, ярко отражённой в научном труде того времени Ч. Ломброзо «Женщина – преступница или проститутка», а также с увлечением интеллектуалов френологией и открытием медицинских музеев. В изображении театра и балета Дега совершенно порывает с риторикой XVIII в. Театральный жест, пафос, идеализация форм, художественная условность и фантазия, сюжет спектакля заменяются изображением реальной, угловатой девочки-подростка – жертвы своего социального положения, толкаемой обществом на путь разврата и преступления. Статуя Дега, вне контекста театра, как храма искусств, показывает его теневую сторону, не связанную вообще с искусством, где театр – «рынок человеческой плоти». В наше время эта риторика утратила свою наглядность, потеряв злободневность и уйдя в историю. Если посмотреть на творчество Э. Дега, где он изображает балерин, то нужно задаться вопросом, что именно хотел показать художник? Ответ кроется не в социальном положении балета середины XIX в., (для Дега это было бы слишком банально), а в чисто эстетико-художественных задачах передачи движения тела танцовщицы, объёма и цвета. Социальное в живописи импрессионизма встречалось, но не заходило за рамки эстетики. Но для исследователя важно раскрыть социокультурные особенности, в которых создавалось произведение. Личные взгляды художников порой неосознанно выражают социокультурные изменения. «Маленькая четырнадцатилетняя танцовщица» Дега (несовершеннолетних балерин часто называли крысятами) могла, при усердии и таланте, стать звездой балета и покорить сердце императора (Леопольд II был поклонником танцовщицы Клео Мерод, Николай II – Матильды Кшесинской), давать бенефисы во всех столицах мира, вызывая балетоманию (помешательство, столь характерное для того времени). Всё это

невозможно увидеть, глядя на произведение Э. Дега, и это также симптоматично для понимания мышления того времени. Художники круга импрессионистов приближались к изображению реальности настолько, насколько было возможно в их время, но с позиции изобразительного образа, а не с историко-социального. Изображение мимолетности, словно запечатление фотокамерой, столь свойственное видению Дега и других импрессионистов (например, «Реймский собор» и «Стог сена» К. Моне), ограничивало сюжетно-повествовательную составляющую живописи. Изображая современность: вокзалы, купальни, кабаре - импрессионисты, как и голландские жанровые художники XVII в. (Вермеер Дельфтский также пользовался прообразом фотоаппарата – камерой-обскурой), отражали реальность такой, какой они её видели, без привлечения мифологических сюжетов, аллегорий, свойственных другим стилям. Та особенность, которая характеризует творчество Дега и художников-импрессионистов в первичности изображения формы над содержанием – полная противоположность политизированности Э. Мане с его «Расстрелом императора Максимилиана» (1868) или с преобладанием социал-демократических идей в живописи русских художников того же времени (художники-передвижники). Импрессионисты видели выход из художественного кризиса в ином видении формы, новой теории цвета и света и противопоставляли классическим героям своих современников. Передвижники, также отказавшись от мифологических образов, заменили их своими современниками. Возможно, что острая политическая обстановка России была тому причиной, поэтому политическое стало важнее. Не стоит усматривать в этом некий минус в значимости искусства передвижников, хотя и считается, что любая дидактика и аллегоризм вредит искусству (Гегель). Литературность передвижников отражает дух народа, его чаяния, правду жизни, дух нарождающегося социального переустройства (также в работах Питера Брейгеля Дворжак увидел народный дух эпохи Реформации и крестьянских войн). Прерафаэлиты тоже выработали новые принципы

передачи реальности в своем искусстве, противопоставив себя академической живописи, но они не отказались от традиционных сюжетов, добавив к библейским и мифологическим картинам еще и остросоциальные драмы, обсуждаемые их современниками.

Образы старости и смерти. Темы, связанные со старостью и смертью, часто встречаются в искусстве: увядание женской красоты, аллегория тщеславия – старуха перед зеркалом, старухи как ведьмы и сводни у Ф. Гойи.

К. Моне, Дж. Уистлер, Ф. Ходлер, Дж. Энсор создают трагические картины прощания и смерти своих близких. Художник XIX в., совершенно свободный от диктата заказчиков, создаёт произведения искусства, иллюстрирующие личные переживания. Он осознанно, а порой и нет, формирует свою биографию как произведение искусства. Личные переживания смерти близких становятся важной составляющей литературного творчества Л. Толстого, И. Бунина, Б. Брехта и др.

В искусстве модерна тема смерти являлась признаком декаденства – пример тому образ жизни и эпатажные поступки Сары Бернар.

Выводы по третьей главе

1. Типологию женских образов в искусстве Нового времени можно разделить на две части: «новые» женские образы и традиционные. «Новые» – отражают социокультурные изменения, происходящие в обществе и показывают, как меняется отношение к личности. Традиционные – это образы, возникшие ранее и гармонично перешедшие в искусство Нового времени.

2. *«Новые» женские образы.* Новое время меняет статус ребенка и матери в обществе, делает его центральным. В эпоху Просвещения женщины из высшего сословия участвуют в ученых диспутах в салонах и ведут

переписку с учёными, переводят научные труды. В XIX в. женщина из домашнего мира переходит в общество, становится участником общественной жизни. Обсуждение социального неравноправия создает сюжеты, связанные с гувернантками, танцовщицами в балете.

3. *Традиционные женские образы.* Женщина реализует себя через брак. Сюжеты в искусстве XIX в. имеют дидактический и предостерегающий характер для женщин, нарушающих общественное табу, такое как неверность и проституция. Насилие над женщинами переходит из рамок отвлечённого мифолого-религиозного характера к описанию обыденного и хроникального. Сознание европейского общества разделилось на светское и религиозное, искусство показало, насколько большой разрыв между ними. Старость и смерть в искусстве также переходят из рамок религиозного в личные переживания художника.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основании результатов всесторонне проведённого исследования и в рамках указанной структуры работы, необходимо сделать следующие основные выводы.

Данная работа позволила провести анализ динамики культуры женских образов европейского искусства периода Нового времени. Системы культуры, влияющие на познание мира, выражаются в эпистеме, которая несёт в себе соответствующую концепцию знания, определяет и упорядочивает видение мира. Смена эпистем может объяснить «переходность в искусстве», а также многие процессы исторических трансформаций. В период смены эпистем обнаруживаются скрытые ранее смыслы, происходит дискредитация видимого мира как истинного. Противостояние ценностей, столкновение смыслов – все это вызывает кризисные процессы в живописи и литературе, что благоприятно для искусства, так как возникает напряжённость, новые формы языка, развиваются новые образы и тяга к экспериментам, возрастает игровое начало в искусстве.

Интерпретации обширного наследия художников, скульпторов и литераторов, изучение источников философского, искусствоведческого, психологического, культурологического направлений – все это позволило отобразить многогранный образ женщины, взаимоотношения искусства и общества, эволюцию сюжетов, раскрывающих судьбу женщины, трансформацию частного и публичного в жизни женщины, раскрытие образа смерти женщины.

Характеризуя основные методологические аспекты изучения женской тематики, следует отметить, что репрезентация образа женщины изменялась по мере развития искусства, неизменным оставались общечеловеческие концепты, ведущие свое начало с зарождения искусства. Эволюция взглядов на женщину, смена стилей и направлений искусства то разрушали, то

создавали женский образ, привнося новое в формальном плане, но не заменяя внутреннюю психологическую составляющую символов женского, как рождения, так и смерти.

Новое время ознаменовалось движением к равноправию женщин, благодаря тенденции формирования личности человека (человека Нового времени), индивидуалиста, носителя идей гуманизма и Просвещения с секуляризированным сознанием.

Раскрывается смысловое наполнение произведений искусства с аспекта наиболее значимых противоречий и проблем «судьбы женщины», отраженных в искусстве и литературе Западной Европы. Разбираются сюжеты несвободы женщины. *Героини сюжетов, выходя за рамки норм и правил, установленных обществом, гибнут. В искусстве Нового времени сложилась традиция морализаторского внушения* (Прерафаэлиты, Передвижники). Выявлены проявления садизма в искусстве реализма как общей черты эстетики XIX в. Показаны образы женщин – жертв насилия, вплетённые во всю историю искусства и оправдывающие право мужчины на власть и контроль над женщиной. Показаны *несвойственные импрессионизму негативные стороны жизни и отношений между мужчиной и женщиной*.

Рассмотрен образ несовершеннолетней проститутки и преступницы в скульптуре Э. Дега «Маленькая четырнадцатилетняя танцовщица», как обобщающий образ и некий символ театральной жизни Парижа, где за кулисами существовал «рынок женской плоти». Исследуя авторов того времени, позволим сделать вывод, что они *связывали природную склонность к преступлениям с сексуальностью женщины на основе научных теорий*, в дальнейшем признанных ошибочными.

На примере произведений искусства и литературы проведён анализ репрезентации *взаимоотношения женщины и религии*. Секуляризация сознания в Европе, начавшаяся задолго до XIX в., подвергает церковь сложным испытаниям. Происходит феминизация религиозных практик, женщин-прихожанок численно больше мужчин. Культ Девы Марии приводит

к появлению новых женщин-визионерок (Екатерина Лабуре, Бернадетта Субиру и др.) и новых центров паломничества. Светское искусство порой сумбурно («Танец монахинь» из оперы Мейербера) и безжалостно (Дидро, Гюго) относилось к церкви и монашеству, рассматривая его в риторике «тюрьмы» – монастыря, откуда бегут на свободу. Представители эпохи Просвещения видели в церкви конкурента в сфере влияния на умы общества. А Прерафаэлиты, напротив, устремленные к старым традициям, возрождают трепетное отношение к религии и женщинам-монахиням, которые стали героинями многих их произведений.

Раскрыт *образ женщины – светской львицы*, как крайнее проявление нарциссизма, что является вызовом обществу, демонстрацией тела и своей интимной жизни, превращением себя и своей жизни в произведение искусства.

Рассмотрен *образ смерти*, как завершающий цикл женской тематики в искусстве. *Тема старости* в искусстве – одна из наименее изученных тем. Героическая смерть женщин отображалась в искусстве классицизма и романтизма, не передавая трагедию смерти, а трактуя её в эротическом аспекте. Тема смерти была одной из важных в творчестве романтиков, художники прославляли самопожертвование или саморазрушение, что объяснялось борьбой инстинктов - любви и смерти (Эроса и Танатоса). Фрейд видел культуру как подавляющую инстинкты, а также объясняет этим возникновение агрессии.

В конце XIX в. в художественной культуре возникли *два разных образа: матери-жертвы и матери-преступницы*. СобираТЕЛЬНЫЙ образ государства - Родина-мать, не всегда трактуется героико-патриотически. Переживая Первую мировую войну, Брехт описывает Германию-мать, впавшую в бедность, подвергнутую осмеянию своих детей. Кроме того, в литературе XIX в. описывается смерть женщин, судьба которых наполнена противоречиями, страданиями, жестокостью, ненавистью ко всему, сложными отношениями со своими детьми, что под конец выливается в

полное одиночество. Жизнь мужчин заключена в военных победах и поражениях, в историческом процессе, изменяющем карту мира, а жизнь женщин часто отстранена от истории, поглощена повседневными бытовыми заботами, благочестием и молитвами в церкви.

В репрезентации смерти женщины и мужчины умирают по-разному. Участь женщин оплакивать героическую смерть своих отцов и мужей, смерть женщин – тиха и незаметна.

Женские образы в европейском искусстве Нового времени можно квалифицировать как сложное и многообразное явление, отражающее важнейшие тенденции эпохи. Обширный анализ произведений художественной культуры позволил показать особенности эволюции художественных поисков, выработать новый метод изучения созданных художниками и писателями произведений и вписать женские образы европейского искусства в культурологию.

В рамках небольшого исследования невозможно дать полную картину такого сложного явления, как социокультурные изменения женских образов Нового времени, но в настоящей диссертации был сделан акцент на важность подобных исследований, выявляющих основные проблемы и показывающих в общих чертах соотношение социокультурного дискурса с женскими образами.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX в.: учеб. пособ. для вузов. – М.: Академический Проект, 2003.
2. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
3. Батай, Ж. Танатография Эроса. – СПб.: Мифрил, 1994.
4. Баткин Л. М. Культура всегда накануне себя // Красная книга культуры. – М.: Искусство, 1989.
5. Батырева С. Г. Живопись как культурное наследие // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. – 2008. – № 3. – С. 57–60.
6. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Эксмо, 2010.
7. Башкирцева М. К. Дневник Марии Башкирцевой: Избранный страницы. – М.: Молодая Гвардия, 1991.
8. Бенеш О. Искусство Северного возрождения. – М.: Искусство, 2014.
9. Бенуа А. Н. Дневник 1918–1924 гг. – М.: Захаров, 2010.
10. Беньямин В. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения. – М.: РГГУ, 2012.
11. Бергер Дж. Искусство видеть. – СПб.: Клаудберри, 2012.
12. Бёрджер Дж. Портреты. – СПб.: Азбука, 2018.
13. Берк Э. Размышления о революции во Франции и заседаниях некоторых обществ в Лондоне, относящихся к этому событию. – М.: Рудомино, 1993.
14. Блох И. История проституции. – М.: РИД, 1994.
15. Бовуар С. де. Второй пол. – СПб.: Алгоритм, 2015.
16. Бонсанти Дж. Караваджо. – М.: Солово, 1995.
17. Браун К. Ван Дейк. – М.: Искусство, 1987.

18. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. – М.: Интрада, 2001.
19. Бухло Б. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве. – М.: V-A-C press, 2016.
20. Быховская И. М. «Номо somatikos»: аксиология человеческого тела. – М.: Эдиториал УРСС, 2000.
21. Вайнштейн О. Б. Ноги графини: этюды по теории модного тела // Теория моды. 2006–2007. – № 2. С. 99–126.
22. Вейнингер О. Пол и характер. – М.: Терра, 1999.
23. Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение. – М.: Айрис-пресс, 2004.
24. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2002.
25. Виппер Б. Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII - XVIII вв. – М.: Искусство, 1966.
26. Воллар А. Сезанн. – СПб.: Аврора, 1991.
27. Волкова П.С. Еремеева А.Н. Искусство как социокультурный феномен: опыт актуализации // Теория и практика общественного развития. – 2012. – № 2. – С. 204–212.
28. Воронина О. А. Основы гендерных исследований. – М., МЦГИ - МВШСЭН – МФФ, 2001.
29. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991.
30. Гегель Г. Сочинения: В 8-ми т. – М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1935.
31. Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2005.
32. Герман М. Уильям Хогарт и его время. – Л.: Искусство, 1977.
33. Гидденс Э. Социология. – М., УРСС, 1999.

34. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. – М., Логос, 2011.
35. Гирц К. Интерпретация культур. – М.: РОССПЕН, 2004.
36. Глазычев В. Л. Гемма Коперника. Мир науки в изобразительном искусстве. – М.: Искусство, 1989.
37. Гомбрих Э. История искусств. – М.: Искусство, 2016.
38. Гонкур Эдмон и Жюль. Дневник. – М.: Художественная литература, 1964.
39. Грейвс Р. Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии. – Екатеринбург: АСТ, 2005.
40. Гров Б. Эдгар Дега. – М.: Арт-Родник, 2004.
41. Гулюк Л. А. Мифологема женственности в культуре Серебряного века: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Белгород, 2007.
42. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. – М.: Искусство, 1978.
43. Дега Э. Письма, воспоминания современников / сост. В. Н. Прокофьев. – М.: Искусство, 1971.
44. Дэвис Н. З. Дамы на обочине. Три женских портрета XVII в. / пер. с англ. Т. Доброницкой. – М.: Новое литературное обозрение, 1999.
45. Зиммель Г. Избранное. Созерцание жизни. – М.: Университетская книга, 2014.
46. Золотов Ю. К. Французский портрет XVIII в. – М.: Искусство, 1968.
47. Зомбарт В. Буржуа: к истории развития современного экономического человека // Собрание сочинений. – СПб.: Владимир Даль, 2005. – Т. 3.
48. Зорин А. Л. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX в.. – М.: Новое литературное обозрение, 2016.

49. История тела: В 3-х т. / под редакцией А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. – М.: Новое литературное обозрение, 2012.
50. История женщин на Западе: В 5-ти т. / под редакцией Ж. Дюби, Ж. Перро. – СПб.: Алетейя, 2009.
51. Кайуа Р. В глубь фантастического. Отраженные камни. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006.
52. Кампер Д. Тело. Насилие. Боль. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010.
53. Караваджо М. Документы. Воспоминания современников. – М.: Искусство, 1975.
54. Кларк К. Нагота в искусстве. – СПб.: Азбука-классика, 2004.
55. Кобылина М. М. Статуя пьяной старухи. К вопросу о Мироне и эллинистическом реализме // Искусство. 1937. – № 1.
56. Коган И.Л. Гендерная культурология: культура пола и «пол» культуры. – Минск: Ковчег, 2003.
57. Костеневеч А. Г. Поль Сезанн. Игроки в карты. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2012.
58. Костеневич А. Г. Эдгар Дега. Площадь Согласия. Заметки о картине. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2012.
59. Кракауэр Э. Жак Оффенбах и Париж его времени. – М.: Аграф, 2000.
60. Кребер А. Л. Избранное: природа культуры. – М.: РОССПЭН, 2004.
61. Кристева Ю. Силы Ужаса: эссе об отвращении. – СПб.: Алетейя, 2003.
62. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. – СПб.: Питер, 2016
63. Логинова М.В. Современная парадигма культуры: методологический аспект // Известия высших учебных заведений. Сер.: Гуманитарные науки. – 2018. – Т. 9. – № 1. С. 37–40.

64. Логинова М. В. Философия искусства как становящаяся наука // Феникс-2014. Научный ежегодник кафедры культурологии и этнокультуры. – Саранск, 2014. – С. 35-39
65. Ломброзо Ч. Женщина – преступница или проститутка. – М.: Эксмо, 2012.
66. Ле Гофф Ж. Трюфон Н. История тела в Средние века. – М.: Текст, 2016.
67. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. – М.: Эксмо, 2012.
68. Лилти А. Публичные фигуры. Изобретение знаменитости. – М.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2018.
69. Лифшиц М. Улыбка Джоконды // Художественный Журнал. 1993. – № 1.
70. Лифшиц М., Рейнгардт Л. Кубизм // Модернизм. Критика основных тенденций и направлений. – М., 1980.
71. Лихачева В. Искусство Византии IV–XV вв. – Л.: Искусство, 1981.
72. Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди. – М.: Радуга, 1984.
73. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. – СПб.: Азбука, 2014.
74. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. – М.: АСТ, 2019.
75. Лотман Ю. М. Об искусстве – СПб., Искусство–СПб, 2005.
76. Мазин В. А. Введение в Лакана. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2004.
77. Мак Доналд М. Джеймс Мак Нилл Уистлер // Уистлер и Россия. – М.: Изд-во СканРус, 2006.
78. Мальро А. Голоса безмолвия. – СПб.: Наука, 2012.
79. Мальро А. Зеркало лимба. Сборник. – М.: Прогресс, 1989.
80. Матич О. Покровы Саломеи: эрос, смерть и история. Эротизм без берегов: сб. статей и материалов / сост. М. М. Павлова. – М.: Новое литературное обозрение, 2004.

81. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Академический Проект, 2012.
82. Мильчина В. А. Париж в 1814–1848 гг.: повседневная жизнь. – М.: Новое литературное обозрение, 2013.
83. Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры. – СПб.: Новое издательство, 2018.
84. Митчелл Т. Иконология. Образ. Текст. Идеология. – М.: Кабинетный ученый, 2017.
85. Нохлин Л. Деполитизация Гюстава Курбе: трансформация и реабилитация при Третьей республике // Художественный журнал. 2013. – № 86–87.
86. Осокин Ю. В. Введение в теорию системных исследований искусств. – М.: Алетейя, 2003.
87. Палья К. Личины сексуальности. – Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006.
88. Приказчикова Е. Е. Культурные мифы и утопии в мемуарно-эпистолярной литературе русского Просвещения: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Екатеринбург, 2010.
89. Полторак Е. Я., Борисов Б. П. Женская логика // Актуальные вопросы развития современного обществ: сб. науч. статей VI Междунар. науч.-практ. конфер. – Курск, 2016. – С. 225–226.
90. Прокофьев В. Н. «Капричос» Гойи. – М.: Искусство, 1970.
91. Репина Л. П. Женщины и мужчины в истории: новая картина европейского прошлого: очерки: хрестоматия. – М.: РОССПЭН, 2002.
92. Резник О. В. Литературоцентризм и мемороцентризм русской литературы великого раскола // Таврические студии. Сер.: Культурология. – 2015. – № 7. – С. 38–42.
93. Рёскин Дж. Радость навеки и её рыночная цена или политическая экономия искусства. – М.: Ленанд, 2007.

94. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре // Культурология XX в. Антология. – М.: Юрист, 1995
95. Рикёр, П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. – М.: Академический Проект, 1995.
96. Ротенберг Е. И. Искусство Голландии XVII в. – М.: Искусство, 1971.
97. Руссо Ж-Ж. Исповедь / пер. с фр. Д. А. Горбова. – М.: Астрель, 2011.
98. Сечин А. Г. «Риторика послушания» Жана-Батиста Грёза в контексте русско-французских художественных связей // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2018. – Т. 8. – № 2. – С. 273–299.
99. Сечин А. Г. Античная изобразительная риторика в контексте гендерного подхода в искусствоведении // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2012. – № 3. – С. 129–143.
100. Скотт Дж. История феминизма // Гендерные исследования. – 2005. – № 13. – С. 5–26.
101. Соколов А. Б. История тела. Предпосылки становления нового направления в историографии // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. – М., 2009.
102. Сонтаг С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем, 2013.
103. Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. – М.: Ад Маргинем, 2014.
104. Сорокин П. Американская сексуальная революция. – М.: Проспект, 2006.
105. Стайтс Р. Женское освободительное движение в России: Феминизм, нигилизм и большевизм, 1860–1930. – М.: РОССПЭН, 2004.
106. Сталь Ж. де. О литературе. – М.: Искусство, 1989.
107. Торосян В. Г. Искусство в нашей жизни. – М.: Директ-Медиа, 2015.

108. Тэн И. Философия искусства. – М.: Республика, 1996.
109. Уистлер Дж. Изящное искусство создавать себе врагов. – М.: Ад Маргинем, 2016.
110. Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995
111. Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000.
112. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. – М.: АСТ, 2010.
113. Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. – М.: Ад Маргинем пресс, 2015
114. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – СПб.: А-сad, 1994.
115. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Буржуазный век. – М.: Республика, 1994.
116. Французы, нарисованные ими же самими. Парижанки / сост., вступ. ст. и ред. пер. В. А. Мильчиной. – М.: Новое литературное обозрение, 2014.
117. Фрейд З. Избранное. – М.: Московский рабочий, 1990.
118. Фрезер Д. Золотая ветвь. – М.: Изд-во политической литературы, 1980.
119. Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве. – СПб.: Андрей Наследников, 2013.
120. Фриче В. М. Социология искусства. – М., URSS, 2003.
121. Хайнади З. Чувственное искушение слов // Вопросы литературы. – 2009. – №1.
122. Хейзинга Й. Осень Средневековья. – СПб., Изд-во Ивана Лимбаха, 2013.
123. Храмов В.Б. Идея Рима, выраженная в форме созерцания // Культура и время перемен. – 2013. – № 3. – С. 25–35.

124. Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. – М.: Альфа, 2005.
125. Шестаков В. П. История истории искусства. От Плиния до наших дней. – М.: Ленанд, 2008.
126. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. – Минск, Попурри, 2009. – Т. 1.
127. Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир. – Вильнюс: ЕГУ, 2010.
128. Энгр об искусстве / сост. А. Н. Изергина. – М.: Академия художеств СССР, 1962.
129. Якимович А. К. Искусство непослушания. Вольные беседы о свободе творчества. – СПб.: Изд-во Дмитрий Буланин, 2011.
130. Якушенкова О. С. Женская трансгрессия на гетеротопных пространствах фронта // Каспийский регион: Политика, экономика, культура. – 2015 – № 3. – С. 321–326.
131. Benjamin Walter. The Arcades Project. – N.Y., 2002.
132. Callen Anthea. Spectacular Body. – N.Y., Yale University Press, 1995.
133. Crow T. Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris. – New Haven, London, 1985.
134. Scott J. W. The Fantasy of Feminist History. Durham and – London: Duke University Press, 2011.
135. Scott J. W. Gender and the Politics of History. – N.Y., Columbia University Press, 1999.
136. Eremeeva A.N., Healey D. Woman and violence in artistic discourse of the Russian revolution and Civil war (1917–1922) // Gender & History. – 2004. – Vol. 16. – № 3. – P. 726–743.
137. Gombrich E. H. Kunst und Fortschritt. – Köln, 1987.
138. Habermas J. Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. – Frankfurt a. M., 1962.

139. Kendall R. Dealing with Dega//R .Kendall Representations of Women and the Politics of Vision. – New York, 1991.
140. Kelly J. Women, History and Theory. – Chicago: University of Chicago Press, 1984.
141. Levi-Strauss, Claude. Conversations with Charles Charbonnier. – London, 1969.
142. Manovich L. Software Culture. – Milano, 2010.
143. Minor V. H. Art History's History. – N. Y., 1993.
144. Riegl A. Late Roman art industry. – Vienna, 2010.
145. Simonton D. Women in European Culture and Society. – London, Taylor&Francis, 2010.
146. Sedlmayr H. Art In Crisis. The Lost Center. – London, 1957.
147. Wölfflin H. Principles of Art History. – N. Y., 1950.