

Чудновская Е.Л., «Вечная Женственность» как вечная тема в современной визуальной культуре // Культурологические исследования '06 – СПб: Астерион, 2006. – С 142-148 (соавт.: Конева А.В.)

**«Вечная Женственность» как вечная тема
в современной визуальной культуре**

Екатерина ЧУДНОВСКАЯ, Анна КОНЕВА

В современной социокультурной действительности наблюдается все возрастающий интерес к проблематике пола, трансформирующейся в игры с половой идентичностью, в результате чего происходит становление сфер транссексуального, метасексуального и даже квазисексуального. Сфера женского перестала принадлежать исключительно женщине, она становится поливариантной: от обращения к культуре травести, превращающей женское в элемент шоу массовой культуры, до иногда полного отсутствия половой детерминации, понимания человека как некоего бесполого андроида. Однако сама возможность тематизации женственного парадоксальным образом вытекает из априорного признания культурой (любой культурой, в том числе и современной) ценности Вечной Женственности.

Понятие «Вечная Женственность», встречающееся еще в «Фаусте» Гете: «Das ewig-Weibliche/Zieht uns hinan»¹, было осмыслено культурой русского модернизма в учении Вл. Соловьева о Софии, идеальном, «достойном» бытии, проникнутом страстью воплощения. Сущность софийного процесса, согласно Вл. Соловьеву, не только в том, что он творит жизнь как красоту, но и в том, что он рождает совершенные жизненные формы, гармонию духовного и материального начал, порождает индивидуальность. Достойное бытие, стремясь к воплощению, преображает саму материальность, одушевляет ее, пробуждает, вызывает в ней стремление к истине, благу и красоте.

С легкой руки Соловьева вечная женственность получила бытийность, в философии и следом за ней в литературе она стала трактоваться как подлинная природа, одухотворенная материальность, воплощенная красота, проникнутая благостью и сущая истина. Коррелятами понятия стали притягательность и одухотворенность, красота и молодость. Образы женственности всегда сопровождалась в русском модернизме флером недоступности, ускользания, почти бесплотности, тем не менее, они имели вполне индивидуальные черты (что не противоречит учению Соловьева) и их притягательность носила отчетливо эротический характер.

XX век принес много перемен, в том числе изменился и статус женщины в социуме, и отношение к ней, и ее образ. С одной стороны, с середины XX века культурный дискурс женского из сферы духовного перемещается в сферу сексуального, «либидального», женское становится соблазном: «Соблазн тем велик, что он направлен на конкретную личность, этим он притягателен. Соблазняя, она запрашивает возвышение и требует ответа. Но он настолько велик, что женщина сама становится запросом»². В то же время в соблазне сохраняется потаенность, присущая Вечной Женственности модернизма, суть соблазна – в намеке, притягательности, движении навстречу. С другой стороны, исследование женственности в рамках современной культуры³ приобретает социологический характер, окрашенный темами гендера, социальной роли и социального статуса женщины. При этом женственность как таковая словно выносится «за скобки», полностью отдается в сферу «вечного» и потому не подлежащего обсуждению «здесь и сейчас».

В таком случае методология исследования женственности нуждается в серьезном осмыслении и, возможно, будет не лишним попытаться применить «нетрадиционные» методы ее изучения. Интересно проследить, каким образом конструкт «Вечная Женственность», сформулированный и осмысленный культурой модернизма, накладывается на почву западной художественной культуры второй половины XX – начала XXI века, попытаться сопоставить женственность модернистского дискурса с женственностью дискурса постмодернистского. Возможность наложения термина Вечной Женственности на дискурс культуры конца XX века осуществима благодаря сведению и синтезу различных научных областей. Социологическое, культурологическое, философское и искусствоведческое знание взаимодополняют друг друга, вступая в полемику и образуя новое поле смыслов. Для осуществления теоретической возможности переложения конструкта одного культурно-исторического периода на другой, необходимо применить синтез двух методов – системно-типологического (предполагающего взаимосвязь в рамках социальной реальности культуры, искусства, идеологии стереотипов) и историко-типологического, классифицирующего западную визуальную культуру в сфере художественного опыта и сопоставляющего ее с культурой модернизма.

Отдельной методологической проблемой здесь является то, что само понятие вечной женственности теоретически осмыслялось именно в русской философии, в то время как одновременная ей западноевропейская мысль обращалась к проблемам более широкого экзистенциального плана. Тем не менее, нам представляется возможным утверждать, что в культуре модернизма в целом тема женственности осмыслялась в контексте антропологической и экзистенциальной проблематики. В европейской философии она не прозвучала столь выразительно как в русской, но если обратиться к художественной культуре европейского модернизма, то возможно увидеть попытки трактовать женственность именно как женственность вечную, укорененную в бытии, и имеющую индивидуальную притягательность. При этом именно в рамках европейской теоретической мысли создавались предпосылки для переосмысления идеи вечной женственности.

Благодаря фрейдизму женственность становится объектом удовольствия, эта идея доминирует в современной массовой культуре, активно транслируется СМИ (журнальные образы, телевизионная реклама). Под влиянием распространения таких форм массовой коммуникации как телевидение, видео, компьютерные мультимедиа, сформировалась визуальная доминанта мировоззрения, определившая сложные изменения в социальной, политической, духовной, образовательной, художественной сферах культуры. Благодаря сложившейся на основе социологических и философских тем гендерной теории женственность получила возможность стать предметом дискуссий, а «мужской взгляд» дополнился взглядом и текстом женским. Хорошим тоном в современном дискурсе считается отдельное рассмотрение этих двух взглядов, тем не менее, как выясняется, черты, характеризующие подлинную женственности, этими взглядами выделяются схожие.

Сложившийся в культуре идеал женственности как притягательности и воплощенной красоты поддерживает массовая культура, глашатаем которой выступает так называемый «глянец». В современной культуре, как и в культуре модернизма, доминирует мужской взгляд на женственности, именно он создает идеал женственности, делая женщину предметом, подчеркивающим статус: «Статус подчеркивают такие составляющие мужского образа как острый ум, жизненная хватка, политика, деньги и, наконец, женщина»⁴. На основании анализа ряда мужских гляцевых изданий (Play Boy, Men's Heals, Esquire) может быть предложена следующая типология⁵ женских образов: женщина-домохозяйка, деловая женщина,

супермодель, девушка-соседка, знойная девушка и девушка-порно. Эта типология пересекается с типами женственности, представленными глянцевыми изданиями для женщин: женщины-лидера, женщины-матери, женщины-потребителя⁶ (типология основана на анализе таких изданий, как *Elle*, *Vogue*, *Harpers Bazaar*, *Cosmopolitan*). Напрашивается вывод, что типы супермодель (недоступный идеал), соседка (которая может стать домохозяйкой), знойная девушка и девушка-порно (которые оказываются объектом непосредственного желания) суть манекены, ориентиры для женщины-объекта в мире мужских фантазий. Тип женщины-потребителя, пропагандируемый в женских журналах, позволяет женщине самой выбрать образ, ориентированный на те или иные мужские взгляды. Девушка *Cosmo* разительно отличается от девушки *Vogue*, эти издания рассчитаны на разный возрастной круг читательниц, они написаны разным языком, вплоть до обращений (фамильярное «ты» в *Cosmo* и безличные советы в *Vogue*). Тем не менее, все женские издания объединяет одно – пропаганда активной, в отличие от пассивности женщины, трактуемой в мужских изданиях, жизненной позиции женщины.

Таким образом, типологии женственности в мужских и женских изданиях являются отражением двух гендерно детерминированных взглядов на женственность в современном социуме. Область пересечения и позволяет локализовать ту потаенную роль вечной женственности, которая является предметом нашего изучения. Ибо она по-прежнему может быть сведена к трем изначальным образам, персонафицированным античной мифологией: образам Афины, Афродиты и Геры, девы-воительницы, девы-соблазнительницы и матери-охранительницы. Другое дело, что эти образы больше не совпадают с тремя возрастами женщины, и мать-домохозяйка остается столь же стройной и соблазнительной, как дева-воительница, которая вполне может оказаться дамой постбальзаковского возраста, руководящей крупной фирмой. Современная культура расширяет понятие женственности, усиливая присущую ей притягательность до уровня соблазна.

В сфере влияния «мужского взгляда» отчетливо заметно пересечение культурфилософского и социологического подходов к женственности. Понимание женственности на рубеже XIX и XX веков в философии русского модернизма носило исключительно духовный характер, в то время как к другой временной границе (рубежа XX – XXI века) это понимание входит в область либидального дискурса либо гендерного противостояния. Своеобразная игра, которая появляется при переложении трансцендентного конструкта «Вечная Женственность» на культуру сексуального, подчеркивается пресечением пластов научного знания.

Помимо пересечения научных пластов социологии и культурфилософии, происходит наложение социологии и культурфилософии в отдельном и совместном проявлении на область искусствознания. Вечная Женственность русского модернизма носила, как правило, литературный характер, не была визуализирована, существовала лишь как сфера фантазий отдельного автора, выраженная словом. При попадании из культуры начала XX века в область современной визуальной культуры, образ Вечной Женственности обретает конкретные черты.

В сфере художественной культуры определяющим остается «мужской взгляд», и этот взгляд становится именно «видящим», а вечная женственность – визуальной. Свидетельством тому – возникновение нового жанра – фэшн фотографии, а параллельно и развитие кинематографа, оба эти вида художественного творчества работают с понятием вечной женственности, создавая «образы времени». Это очевидно в работах рекламных фотохудожников – Г. Ньютона, Б. Реймс, Д. Ляшапеля, М. Рамоса, Р. Мэплторпа. Все они рисуют идеал женственности, правда, не всегда он предстает идеальным: в работах Б. Реймс голливудские красавицы

кажутся уставшими от жизни, женские образы Д. Ляшапеля, М. Рамоса предстают ненатуральными, кукольными, целлулоидными, служащими фоном для «красивой обертки», для Г. Ньютона значимость модели как личности - лишь видимость, он показывает модель безжизненным сексуальным объектом садо-мазохизма. Все же в их творчестве возможно усмотреть и элементы образа Вечной Женственности в ее исконной значимости. Идеалом выступают молодость, красота, кажущееся здоровье, subtilность, эротизм. Это вполне «вечные» черты, Вечная Женственность русского модернизма также явно обладала чертами молодости, красоты, стройности (тонкости, воздушности силуэта, неуловимости), возможно, неземного эротизма.

Созданный западный идеал женственности визуальной культуры начинает обрываться в рамках художественного опыта, причем уже не только западного, но и русского. Черты идеала используются для создания антиидеала, который по принципу контраста достраивает адекватное понимание своего антипода. Американская фотохудожник С. Шерман показывает мир женственности нелепым, смешным (серия фоторабот «Кинокадры») или откровенно ужасающим (серия фоторабот «Волшебная сказка»). Французская акционистка Орлан делает множество пластических операций для создания уродливой внешности. Немецкие акционисты Ева и Адель показывают женственность как явление «слишком», в их акциях женственность предстает абсолютно комичной. Российская художница Аля Есипович накладывает изображение ню, как стандартное, подчеркивающее красоту юной женщины, на старость (выставка фоторабот «No comment» в Русском музее, 2004 г.).

При попадании женственности в сферу *другого*, идеал подвергается вивисекции в свете комичного. В нескольких крупных циклах перформансов и постановочных фотографий перформер Ю. Клауке превращает анатомические признаки женщины и мужчины, биологически дифференцируемые как первичные половые органы, в элементы костюмированного действия, маскарада...⁷ Е. Андреева в статье «Телесный перформанс» называет американского художника Э. Уорхола падшим ангелом, существом без пола⁸. Для Уорхола не существует преград в поле идентификации: он отображает в произведениях образы реально существующих женщин и образ себя («Автопортрет в женском парике»). Нет женственности и в творчестве российского перформера В. Мамышева-Монро, нет сексуальности популярных див, изображаемых им, есть лишь карикатура, за широким напластованием гендерных смыслов скрывается пустота.

Трагизм пола разворачивается в фильме П. Альмадовара «Закон желания» (1987), в котором все персонажи открыто или имплицитно гомосексуальны. Однако особый интерес в этом фильме привлекает персона Женщины. «Закон желания» и закон обладания не включает в себя Женщину, женственность оставлена за кадром. Закон желания мужчины оказывается здесь законом вытеснения другого желания (желания женщины и к женщине), как, впрочем, и самого Другого⁹.

Таким образом, дискурс художественного посягает на саму сферу идеала, разрушая «мужской взгляд», сметая дистанцию, необходимую в предстоянии перед вечным, превращая вечную женственность в свою противоположность, женственность уходящую, тленную, низкую, смешную. Идеал сменяется антиидеалом, «мужской взгляд» меняется на протестующий женский. Таким образом, понятие женственности выносится на новый уровень осмысления, оказывается, что зримая женственность не может быть вечной, что времени неподвластна лишь идея – и XXI век оказывается перед необходимостью нового метафизического ее осмысле-

ния. Вечная женственность предстает в современном искусстве темой, вечной темой, которая перестала быть табу, начиная, пожалуй, с творчества Пикассо.

Эту «тему» разрабатывают два по-прежнему враждующих пласта культуры: массовая культура, прикидываясь элитарной, надевая свой гляцевый покров, эксплуатирует типологические черты Вечной Женственности модернизма и являет миру вечность соблазна в образах, культура же элитарная, напротив, рядящаяся в лохмотья классических смыслов, деконструирует женственность, выводя ее за рамки любого взгляда.

Примечания

¹ Вечная женственность / Тянет нас к ней. (Гете И. В. Фауст) / *Гете И. В. Фауст. Трагедия. Собр. соч.* в 10-ти томах. Т. 1. М: Художественная литература, 1976.

² *Бодрийар Ж. Соблазн.* - М., 2001. - С. 63

³ Под современностью в контексте данной темы понимается временной промежуток второй половины XX – начала XXI века.

⁴ *Новик Д. «Гендерное искусство»* (С.82-86) / Искусство, 2004. № 4. С.84

⁵ Данная типология предложена К. Чудновской в ее дипломной работе «Образ вечной женственности в современной визуальной культуре: особенности западного художественного опыта».

⁶ Также Ж. Чернова в лекции «Глянцевые журналы: издания для «настоящих» мужчин и современных женщин» выявляет ряд женских типов, исходя из их отражения в различных журнальных изданиях: красивая женщина или женщина-модель (навязанная вербальными средствами (советами) и визуальными (рекламной фотографией)); деловая женщина или женщина-профессионал (интервью с успешными женщинами, биографический материал, раскрытие секретов женского бизнеса); счастливая женщина (обычно этот образ отражен в разделах о любви и личной жизни); секс-символ (отражение сексуальной привлекательности в разделах ухода за телом и здоровья); жена и мать (советы по ведению домашнего хозяйства, воспитанию детей, кулинарные рецепты) [*Чернова Ж. Глянцевые журналы: издания для «настоящих мужчин» и современных женщин. Лекция*]. / <http://ecsocman.edu.ru/images/pubs/2004/03/09/0000151023/LEKCIQ1.doc>

⁷ *Вайбель П. Искусство Клауке: подрывные стратегии телесности и перформативные акты. От кризиса репрезентации к кризису тела* / НОМИ №3 (20). Приложение (1-8), С.2

⁸ *Андреева Е. Телесный перформанс. Сто лет богоборчества.* / НОМИ, 3/20/2001

⁹ *Усманова А. Разноцветная сексуальность и визуальное наслаждение в фильмах Педро Альмадовара* / Би-текстуальность и кинематограф/ Редактор, составитель сборника и автор вступительной статьи А. Усманова. Мн.: ПроPILEI, 2003. С. 55.