

УДК 141.72

ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ ПОНИМАНИЯ НАПРАВЛЕНИЯ ФЕМИНИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Буланова-Дувалко Л.Ф.

Статья посвящена изучению теоретических и методологических принципов феминистской эстетики как мало изученного раздела эстетической науки. В частности, автор исследует предпосылки формирования данного интеллектуального направления, его связь с феминистской критикой истории искусства, а также выделяет основные векторы исследований студий феминистской эстетики. Кроме того, в статье рассматриваются подходы к концептуализации данного течения, сформулированные Кристиной Беттерсби, Ритой Фелски, Сарой Уорт.

Ключевые слова: феминистская эстетика, феминность, гендер, феминистская критика истории искусства, мизогиния, андроцентризм, патриархат, гендерное равенство.

PHILOSOPHICAL ASPECTS OF UNDERSTANDING THE TREND OF FEMINIST AESTHETICS

Bulanova-Duvalko L.F.

The article analyses theoretic and methodological principles of feminist aesthetics as an underexplored section of aesthetic science. Amongst others, the author discusses the preconditions of this intellectual approach, its interconnection with feminist critique of art history and defines the main directions of feminist aesthetics studies' research. Moreover, the author considers approaches of conceptualizing this trend articulated by Christine Battersby, Rita Felski and Sarah Worth.

Keywords: feminist aesthetics, femininity, gender, feminist critique of art history, misogyny, androcentrism, patriarchy, gender equality.

Характерной особенностью современной культуры является повышенное внимание к вопросу о гендерном равенстве, который наравне с проблемами глобализации, миграции, усиления фундаменталистских движений и насущными экологическими затруднениями пребывает в фокусе изучения сегодняшнего гуманитарного дискурса. Несмотря на обилие научных работ, посвященных практике гендерных исследований, в постсоветской научной мысли так и не появилось исчерпывающих исследований о влиянии гендера на сферу эстетики. В частности, неизученным остается неоднозначное понятие феминистской эстетики, широко обсуждаемое в западных феминистских студиях.

Наш научный интерес к данной интеллектуальной категории связан с тем, что искусство, в отличие от культуры, является социальным институтом, обозначая проблематику наиболее значимых ценностно-смысловых вопросов современности, создавая возможности для их философской рефлексии. Соответственно, философское рассмотрение основных аспектов феминистской эстетики представляется важной задачей для расширения методологических инструментов анализа и понимания искусства через призму гендерной проблематики.

Для гуманитаристики постсоветских стран понятие феминистской эстетики все еще остается *terra incognita*. Данное понятие часто подменяется такими разделами эстетической мысли как феминистская критика, теория и история искусства, не отображающих в полной мере спектр интересов рассматриваемого нами направления эстетической мысли, а также его методологических принципов.

Тем не менее, в российском пространстве гуманитарных наук появляется все больше исследований, посвященных отдельным аспектам критических интерпретаций визуальной культуры в феминистической перспективе. Так, например, отдельного внимания заслуживает содержательный анализ основных положений феминистской критики искусства, осуществленный Альмирой Усмановой в ее статье «Женщины и искусство: политики репрезентации»,

вошедшей в учебное пособие «Введение в гендерные исследования». Кроме того, необходимо отметить интересное исследование о критических интерпретациях женских визуальных образов через призму теории репрезентаций Лоры Малви, представленное в статье «Ослепляющий взгляд теорий репрезентации» Ирины Аристарховой. Не менее любопытной для феминистской критики искусства является статья Людмилы Бредихиной «Репрезентационные практики в "женском" искусстве Москвы, 90-е годы: пренатальный период».

Еще более позитивные прогнозы в развитии этой сферы возможны, учитывая возрастающее количество переводов трудов классиков западной феминистской теории, посвященных культурологическому и философскому осмыслению ключевых вопросов эстетики. Стоит, в частности, назвать такие статьи как «Феминистская эстетика и спектр пола» Марсии Морс, «Почему не было великих художниц?» Линды Нохлин, «Почему феминизму не нужна эстетика и почему он не может игнорировать эстетику?» Риты Фелски, «Виденье, голос и власть: феминистская история искусства и марксизм» Гризельды Поллок, «Спарринг-обмен: Вклад феминизма в искусство 1970-х гг.» Люси Липпард, «Феминистское искусство. Введение» Марлите Хальбертсма, «Феминизм, история искусства и сексуальное различие» Лизы Тикнер.

Несмотря на обилие жарких дискуссий относительно природы, целей, основных проблем и методологии направления феминистской эстетики, четкая дефиниция данного научного феномена так и не была сформулирована. Тем не менее, совершенно очевидно, что направление феминистской эстетики нельзя конституировать в качестве отдельной академической дисциплины, либо гомогенного течения эстетической мысли. Феминистская эстетика скорее представляет совокупность подходов феминистской философии для рассмотрения таких ключевых вопросов эстетической мысли как субъект творца, культ феминности, женское искусство, каноны нормативной эстетики и тому подобное.

Кроме того, важно подчеркнуть, что и такое интеллектуальное течение как феминизм, также не подразумевает единого определения, в связи с тем, что данное явление не позиционируется в качестве однородного набора идей и практик, а потому уместней говорить о «феминизмах» (например, либеральном, радикальном, марксистском, азиатско-американском, антирасистском). Именно поэтому важно учитывать множественность и разнородность аспектов, находящихся в поле научного интереса феминистской эстетики, общим знаменателем которых является важность гендера и гендерного равенства при анализе практик искусства.

Соответственно, *цель статьи* состоит в знакомстве русскоязычной гуманитаристики с понятием феминистской эстетики, обзоре теоретических подходов к пониманию данного феномена, анализе основных проблем, рассматриваемых в перспективе феминистской эстетики.

Реализация поставленной цели предполагает выполнение следующих заданий:

- очертить основные условия и причины появления такого направления как феминистская эстетика;
- рассмотреть роль и влияние категории феминности на становление феминистской эстетики и критики искусства;
- проанализировать, какие проблемы и вопросы исследуются в рамках феминистского критического анализа искусства;
- уточнить степень академической оформления феминистской философии эстетики и феминистской эстетики;
- выделить и охарактеризовать три наиболее актуальных подхода к определению целей и особенностей феминистской эстетики.

Предпосылкой к необходимости появления феномена феминистской эстетики и его последующего оформления в отдельное интеллектуальное течение следует считать период расцвета феминизма второй волны (1960 – 70-е годы), актуализировавшего интерес к изучению категории феминности, которая одновременно является и инструментом манипуляций женщинами

патриархальной культурой, и потенциальной возможностью женского освобождения.

Научный интерес представительниц второй волны был направлен на деконструкцию патриархальной идеологии, которой присуще понимание категории женского в качестве девиантного. Такая дискриминация феминности происходит из перманентного репродуцирования в философской традиции бинарной оппозиции мужское – женское, субъект – объект, рациональность – телесность и, наконец, положительное – отрицательное. Культивирование данной концептуальной дихотомии способствует оправданию мизогинии и естественности подчиненной позиции женщины в обществе. Кроме того, подобные аргументации способствуют закреплению и легитимизации маскулинности и феминности как устойчивого и неизменного набора черт, а также поведенческих паттернов.

Предлагаем углубить наше представление о концепте феминности и его содержании, с тем, чтобы в дальнейшем понять, каким образом данная категория станет смыслообразующей для феминистской эстетики и критики искусства.

Феминность – определенный набор чувствительности, поведенческих склонностей, а также особенностей ума и характера. Это также принуждение к эстетическому воплощению, способ утверждения и воспроизведения гендерных норм, что внешне проявляются многими стилями плоти [1, с. 383].

Значительное влияние на понимание категории феминности в феминистской философии оказала теория линз культуры, представляющая концепцию маскулинности и феминности в качестве культурных линз, которые поляризуют реальность, находясь на противоположных полюсах. Под культурными линзами следует понимать скрытые предписания относительно пола и гендера, внедренные в культурные дискурсы, общественные институты и психику людей.

Важно подчеркнуть, что значительное место в исследованиях С.Л. Бем занимает изучение процессов инкультурации, с помощью которых общество

транслирует гендерные линзы от культуры к человеку. Благодаря данным процессам происходит трансформация культурного в естественное, при котором гендер воспринимается как врожденная, а не приобретенная характеристика человека. Результатом этого являются стереотипные, однородные представления женщин и мужчин о самих себе, что есть обратной стороной гендерно поляризованных карикатур андроцентризма [2, с. 196].

Безусловно, одной из практик инкультурации, с помощью которой индивид получает знания о шаблонных гендерных моделях, является традиционное искусство, изобилующее изображениями идеальных женских образов и репрезентациями сексуализированных объектов желания. Кроме того, сфера искусства представляет превосходный пример пространства, неотъемлемой частью которого является гендерная поляризация, функционирующая на всех уровнях: сюжет, содержание, фигура художника, доступ к искусству.

Как уже отмечалось выше, одной из характерных особенностей идеологии западной философской мысли и классической эстетики является культ феминности, который можно обнаружить в образах женщины-природы, вписанной в бинарную дихотомию мужское / женское. В пределах данной оппозиции мужское характеризуется рациональностью, духовностью, активностью и рядом других положительных качеств, в то время как женское ассоциируется с негативными чертами: чувственность, нерациональность, пассивность.

Кроме, того мизогинное отношение к феминности можно проследить на примере категорий прекрасного и возвышенного в классической идеалистической эстетике. В частности, концепт феминности имеет стойкую ассоциацию с категорией прекрасного. Объекты, зачисляемые в раздел прекрасного обладают «феминизированными» чертами, в то время как объекты, относящиеся к понятию возвышенного, имеют выраженные «маскулинизированные» характеристики [6]. Более того, исследовательница феминистской философии Корнелия Клиндер отмечает, что «длительное время

категорию красивого сводили на нет как основной принцип эстетики: ее все больше выводили из сферы серьезного искусства и теории искусства, отводя ей место в сфере рекламы и дизайна. Как только в XX веке полностью отказались от категории прекрасного, сразу же на первый план эстетической теории и практики выдвинули категорию возвышенного. И в XX век категория возвышенного вносит явно маскулинные обертоны» [1, с. 412-413].

Радикально иной подход к толкованию категории феминности предлагает феминистская философия, на теоретическую базу которой опираются два направления эстетической мысли – эстетика феминности и феминистская эстетика.

Ранее мы отмечали, что интерес к разработке феномена феминности в пределах феминистской философии появился в период расцвета феминизма второй волны. Теоретические и практические поиски относительно понятия женственности на данном этапе были перенесены также в сферу искусства, став одним из толчков к развитию феминистского искусства в 1960-70-е годы, позднее оформившегося в художественное течение эстетики феминности.

Вторым последствием повышенного внимания к категории женственности стало развитие феминистского критического анализа искусства с его ревизией ранее не заметных гендерных оппозиций в каноничном западноевропейском искусстве, что способствовало переосмыслению традиционных клише феминности. Именно эти критические изыскания стали предтечей формирования концепции феминистской эстетики.

В частности, важную роль в деконструкции культа феминности, присущего классической эстетике, сыграло исследование Риты Фелски об ограниченности возможностей художественного самовыражения женщин в профессиональном искусстве. В своей статье «Почему феминизму не нужна эстетика (и почему он не может ее игнорировать?)» Р. Фелски отмечает, что «вездесущие андроцентричные метафоры и мифы о творчестве... определили "женщин" и "художников" как термины, взаимно исключаящие друг друга... Начиная с романтизма и до модернизма и постмодернизма, образ художника

тесно связывали с идеалом греховной маскулинности, в то время как женщин считали, в лучшем случае, способными к воспроизводству и подражанию» [1, с. 410].

В рамках своего времени искусство женщин воспринималось критиками исключительно как выражение ограничений собственного пола, не могущего обладать качествами, присущими высокому искусству. Даже если художнице удавалось реализовать свой творческий потенциал и добиться признания при жизни (Софонисба Ангиссола, Лавиния Фонтана, Артемизия Джентилески, Юдит Лейстер, Мария Сибилла Мериан, Ангелика Кауфман, Мэри Мозер, Энн Деймер, Элизабет Виже-Лебрён), то история искусства часто забывала их имена и достижения. Именно поэтому феминистская критика направлена как на восстановление утраченных имен и их достижений, так и на осмысление механизмов отстранения женщин от активного участия в области искусства и эстетики.

К корпусу текстов, посвященных изучению препятствий, ограничивающих участие женщин в процессе создания искусства, и критике оценочных критериев патриархальной эстетики входят такие работы как «Гендер и гений: к феминистской эстетике» (1989) Кристины Беттерсби, «Старые мастерицы: женщины, искусство и идеология» (1985) Розики Паркер и Гризельды Поллок, «Женщины, искусство и власть, а также другие эссе» (1988) Линды Нохлин, «Женщины, искусство и общество» (1990) Уитни Чедвик.

Основные вопросы, рассматриваемые в перечисленных работах, касались деконструкции принципов и канонов нормативной эстетики, легитимизировавших отстранение женщин от продуктивной деятельности в сфере искусства. Среди материальных препятствий, способствовавших исключению женщин из области искусства, были выделены следующие: ограниченный доступ к образованию и художественной практике, отсутствие социальной и экономической независимости, дискриминация и притеснения при вхождении в андроцентричную профессиональную элиту.

Особого внимания заслуживает феминистская критика концепции маскулинного субъекта – «великого творца», длительное время доминировавшей в академической истории искусства и способствовавшей становлению препятствий на пути профессионального творчества женщин. В частности, немаловажное значение имеет попытка Линда Нохлин деконструировать миф о «выдающемся художнике», априори наделенном особыми способностями и талантом и потому героически преодолевающим все препятствия на пути становления своей гениальности.

Исследовательнице удалось показать, как культурно-идеологические ограничения времени, нехватка особых привилегий, доступных белому мужчине среднего класса, и элитистское толкование понятия «художник» исключают возможности для творческого самовыражения женщин: «Искусство не является свободной, независимой деятельностью сверходаренной личности, на которую «повлияли» художники-предшественники и неопределенные «общественные силы», а скорее, вся ситуация художественного творчества, включающая в себя как развитие художника, так и природу, и качество самого произведения искусства, разворачивается в социальном поле и становится составляющей частью социальной структуры. Кроме того, эта ситуация является опосредованной и определенной специфическими социальными институтами, на манер художественных академий, систем покровительства искусствам, мифов о божественном создателе, о художнике как о настоящем мужчине, или как об изгнаннике» [3].

Не менее важной проблемой места женщины в художественном дискурсе, попавшей в поле исследования западной феминистской критики в области визуальных искусств, является предопределенность роли женщины как объекта мужского взгляда и желания. Только будучи объектом взгляда мужчины-художника и мужчины-зрителя женщина «получает» от мужчины значение себя. Джон Бергер в своем труде «Способы видения» отмечает, что в популярном сюжете живописи – созерцание обнаженной женщиной своего отражения в зеркале, героиня также выступает объектом мужского желания

видеть ее обнаженной, однако это желание маскируется обвинением героини картины в тщеславии. Кроме того, Бергер писал: «Мужчины занимаются определенной активностью, а женщины просто присутствуют. Мужчины смотрят на женщин. Женщины наблюдают, как на них смотрят» [4, с. 162].

Можем утверждать, что многочисленные обнаженные портреты женщин в западном искусстве были созданы для удовлетворения мужского взгляда. Женский субъект в искусстве всегда пассивен и доступен, в то время как мужчина являет собой идеального зрителя, смотрящего на женщину и унижающего ее, таким образом, до уровня объекта эстетического созерцания и сексуального желания.

Соответственно, критический анализ андроцентризма и сексизма в истории искусства и эстетической теории, инициированный феминизмом, является важным теоретическим каркасом исследования так называемого «женского вопроса» в художественном дискурсе, деконструкции маскулинной ориентированности эстетической теории и становления феминистской эстетики: «И хотя феминистская критика эстетической идеологии обнаруживает много общего с другими критическими взглядами, ни одна из постклассических художественных форм и теорий не привела к демонтажу сексистских предположений эстетической традиции, подобно тому, как они не признали и вклада феминистских подходов в критический анализ эстетической идеологии» [1, с. 412].

Однако интеллектуальные поиски исследовательниц феминистского толка направлены не только на ревизию таких эстетических категорий как творец, гений и творчество, но и анализ составных существующей гендерной системы в эстетическом пространстве, а также поиск новых подходов в теории эстетики и искусстве.

Одной из форм поиска ответов на эти вопросы стала феминистская философия эстетики, оформившаяся в западном академическом дискурсе. Начиная с 1990-х годов статьи по феминистской философии эстетики начали регулярно публиковаться в таких почетных в англоязычной среде

периодических изданиях как «Гипатия» (Hypatia) и «Журнал по эстетике и арт критике» (The Journal of Aesthetics and Art Criticism). Кроме того, отдельные разделы и статьи все чаще появляются в таких энциклопедических и справочных изданиях как «Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts» (David Goldblatt, Lee Brown; 1997), «Encyclopedia of Aesthetics» (Michael Kelly; 1998), «Aesthetics» (Susan L. Feagin, Patrick Maynard; 1998), «Routledge Companion to Aesthetics» (Berys Gaut, Dominic Lopes; 2001), «Arguing about Art: Contemporary Philosophical Debates» (Aaron Ridley, Alex Neil; 2001), «The Oxford Handbook of Aesthetics» (Jerrold Levinson; 2003), «The Blackwell Guide to Feminist Philosophy» (Eva Feder Kittay, Linda Martín Alcoff; 2006).

Также, среди трудов, исследующих новую феминистскую эстетику, следует назвать «Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetic» Кристины Беттерсби, «Почему феминизму не нужна эстетика (и почему он не может ее игнорировать» Риты Фелски, Brand P.Z., Korsmeyer С. «Feminism and Tradition in Aesthetics», Brand P.Z., Korsmeyer С. «Aesthetics in Feminist Perspective» (1993), «Почему феминизм важен для эстетики?» Джошуа Шоу.

Несмотря на значительное количество работ, в которых ведется полемика относительно принципов феминистской эстетики, на сегодняшний день так и не выделено единой версии этого научного раздела, который был бы одобрен как представительницами различных течений феминизма, так и самими художницами. Для нашего исследования мы выделили три подхода к определению целей и особенностей феминистской эстетики, которые нам представляются наиболее релевантными.

В частности, первый подход представлен Кристиной Беттерсби, которая предлагает толковать понятие «феминистской эстетики», основываясь на переосмыслении критериев и стандартов, согласно которым то или иное произведение считается искусством. Так, например, предлагается заново оценить важность таких тем как «женская дружба, воспитание детей, домашние хлопоты, традиционно присущих женской литературе, однако не считающихся такими универсальными и уважаемыми как противостояние человека и

природы, отшельника и мира, а также включить их в художественный канон» [5, с. 433]. Кроме того, пересмотр отношения к таким произведениям поспособствует осознанию богатства и важности женского искусства, а также выделению черт, характерных для женских жанров и художественных традиций. Такой подход поможет увеличить количество женщин-художниц в «высоком искусстве» и аргументировать эстетическую ценность женского искусства.

Однако приведенное толкование вызывает ключевой вопрос, который емко резюмировала Рита Фелски: по каким критериям выделять выдающиеся художественные произведения от менее выдающихся [5, с. 433]? Недостатком данного подхода к определению «феминистской эстетики» является то, что любые попытки переоценить женские произведения и включить их в канон, непременно опираются на критерии оценки искусства и на канон, уже дискредитировавшие себя в качестве явлений фаллоцентричной и патриархальной культуры. Кроме того, теория Беттерсби не дает ответа, почему феминизму необходимо «высокое» искусство.

В рамках второй версии феминистской эстетики, обоснованной Ритой Фелски в ее программной статье «Почему феминизму не нужна эстетика и почему он не может игнорировать эстетику?», обращение к художественной ценности считается признаком элитарного и патриархального мировоззрения. Вместо этого поощряются любые проявления креативности женщин, способствующие их самоутверждению. Так, например, «дневник, автобиография или письмо становятся не менее важными жанрами, чем сонет или роман, а такие виды женских ремесел как вышивка ценятся так же, как и произведения "великих мастеров"» [5, с. 434].

На практике такая позиция приводит к подрыву традиционных систем оценки произведений, а сам процесс создания начинает цениться больше, чем конечный результат, который может быть раскритикован за свое логичное построение, структуру и продуманность как признаки маскулинной эстетики, ориентированный на продукт.

Очевидно, что приведенные подходы не являются совершенными, так как, во-первых, попытки выдвинуть женский жизненный опыт в качестве универсальной художественной категории кажутся сомнительными, ведь культурно-историческая ситуация, в которой живет и творит женщина, так же влияет на творчество, как и половая принадлежность художницы; во-вторых, работа, созданная женщиной, не приобретает автоматически феминистского, или критического содержания, часто репрезентируя определенные образы феминности без надлежащей рефлексии. И напоследок важно отметить, что в обоих подходах отсутствует основательное переосмысление собственно категории эстетики, а также дискурсов эстетической ценности, властных иерархий, культурного статуса и престижа [5, с. 435].

Следует выделить еще один подход к обоснованию феминистской эстетики помимо указанных выше. Это подход предложен Сарой Уорт, и он представляется нам наиболее адекватным и всеобъемлющим. В отличие от понимания теории феминистской эстетики, изложенного Кристиной Беттерсби, в версии Сары Уорт не утверждается, что искусство, созданное женщинами, отличается от того, авторами которого являются мужчины.

Более того, отмечается, что так же нет четкого и закономерного сходства между всеми видами и течениями женского искусства. Вместо этого, большее значение имеют различные виды переживания произведений, на которые влияют социальные измерения гендера. То есть на то, что и как воспринимается, влияет то, насколько более или менее привилегированное социальное или политическое положение занимает тот, кто воспринимает.

В свою очередь, в рамках феминистской эстетики, изложенной Сарой Уорт, произведение искусства необходимо представлять в его контексте, а не изолируя для показа в музее. Именно контекст делает возможным глубокое переживание и восприятие произведения, которое не столько оценивается и вписывается в историю искусства, сколько репрезентирует влияние определенных художественных, культурных, политических, социальных и экономических факторов на автора.

Таким образом, мы можем сформулировать вывод: феминистская эстетика представляет ценный методологический потенциал для анализа основных вопросов эстетического дискурса, а также практик искусства. Рассмотренная концепция, опирается на теоретическую базу феминистской философии, которая отрицает маскулинный характер эстетической идеологии и мизогинную интерпретацию категории феминности.

Установлено, что центральным положением данного направления является преобладание важности гендерных аспектов создания определенного художественного продукта над конечным результатом, изолированным во времени и пространстве. В отличие от традиционной теории эстетики, которая подчиняет женское и принимает белого, привилегированного мужчину в качестве гендерно нейтрального, идеального зрителя, феминистская эстетика настаивает, что эстетика не должна быть гендерно нейтральной, а наоборот обязана признавать, каким образом гендер оказывает влияние и предоставляет привилегии художникам и их произведениям.

Список литературы:

1. Антологія феміністичної філософії. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. 800 с.
2. Бем С.Л. Линзы гендера: Трансформация взглядов на проблему неравенства полов. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 336 с.
3. Нохлин Л. Почему не было великих художниц? [Электронный ресурс] // Labrys.ru [сайт]. 2005. URL: <http://goo.gl/XK1GTK> (дата обращения 14.09.2015).
4. Barrett T. Why Is That Art? // *Aesthetics and Criticism of Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press, 2011. 288 p.
5. Brand P.Z., Korsmeyer C. *Feminism and Tradition in Aesthetics*. University Park, PA: Penn State University Press, 1994. 504 p.

6. Feminist Aesthetics [Электронный ресурс] // Stanford Encyclopedia of Philosophy [сайт]. 7 November 2012. URL: <http://goo.gl/Hhxf4v> (дата обращения 14.09.2015).

Сведения об авторе:

Буланова-Дувалко Людмила Федоровна – аспирант Института философского образования и науки Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова (Киев, Украина).

Data about the author:

Bulanova-Duvalko Lyudmyla Fedorivna – graduate student, Institute of Philosophical Education and Science, National Pedagogical Dragomanov University (Kyiv, Ukraine).

E-mail: demelza@list.ru.