

## Репрезентации проблем осмысления образов феминности через концепт отвратительного в современном искусстве

Буланова-Дувалко Л. Ф.

Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова, Киев

*Статья посвящена изучению потенциала применения категории отвратительного для исследования феномена феминности в современном искусстве. В частности, автор рассматривает искусство отвратительного как пространство для переосмысления традиционных клише исключенности и подчиненности субъекта, также выделяя концепцию и цели данного раздела искусства. Кроме того, в статье систематизированы основные тематические направления произведений, принадлежащих к корпусу «abject art» и исследующих феномен феминности. Обращаясь к разработкам «отвратительного» Юлии Кристевой и «монструозной феминности» Барбары Крид, а также активно используя феминистскую теорию, автор выделяет методологическую основу для анализа произведений, в которых проблематизируются образы нормативной феминности. На примерах работ таких художников и художниц, как Сью Уильямс, Ана Мендьета, Нэн Голдин, Ширин Фахим, Джиджи Бен Арци, Лорал Амир, Дженни Савиль, Ию Сусирая, Кики Смит и Кетрин Опи анализируются механизмы формирования стереотипных моделей феминности для подчинения женщин в андроцентричном обществе и утверждения их маргинального положения с помощью патриархального порядка.*

**Ключевые слова:** феминность, монструозная феминность, отвращение, современное искусство.

## Representations of Issues in Understanding the Femininity Images Through the Concept of the Abject in Contemporary Art

Bulanova-Duvalko L. F.

National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv

*The article analyzes the potential of implementing the «abject» category for researching the femininity phenomenon in contemporary art. In particular, the author considers the art of the abject to be the space for rethinking the traditional cliches of subject's exclusion and subordination. The conception and purposes of mentioned art movement are also highlighted. Moreover, the main thematic ranges of the abject art pieces are systematized. The author defines the methodological framework for analyzing the artworks in which the images of normative femininity are problematized through addressing to Yulia Kristeva's theory of abjection, Barbara Creed's concept of monstrous femininity and feminist theory. The mechanisms of shaping the stereotypical models of femininity that are used for subordinating women in androcentric society and establishing their margin condition by patriarchal order are described via examples of artworks by Sue Williams, Ana Mendieta, Nan Goldin, Shirin Fakhim, Gigi Ben Artzi, Loral Amir, Jenny Saville, Iiu Susiraja, Kiki Smith and Catherine Opie.*

**Key words:** femininity, monstrous femininity, abjection, contemporary art.

Во второй половине XX века парадигма эстетики претерпела значительные изменения, причиной которых стали невыносимая жестокость и масштабность недавних войн, крах веры в гуманизм, а также отказ от идеологического мировоззрения. Такие новые формы философствования, как

постмодернизм и постструктурализм были призваны подвергнуть сомнению и деконструировать привычный социальный порядок, что, в свою очередь, отразилось на системе эстетического знания и способствовало повороту от доминирования категорий прекрасного и возвышенного к преобладанию категорий уродливого, отвратительного, безобразного в искусстве. Основной идеей новой анти-эстетики (термин, введенный Хелом Фостером (Hal Foster) в его книге «Анти-эстетика: Эссе о постмодернистской культуре» («The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture») (1983) лежит подрыв буржуазных вкусов и ценностей, критика евроцентристского культурного гнета, а также поиск нового языка выразительности, гарантирующего переход от реальности как суммы репрезентаций к травматическому опыту реального.

Наибольшего средоточия названные выше идеи достигают в «*abject art*» – искусстве отвратительного, нацеленного на развенчивание иллюзий искусства и репрезентаций и поиск подлинной реальности бытия через такие негативные чувства, как ужас, шок, отвращение и омерзение.

Также следует учитывать, что одной из влиятельнейших философских концепций XX века стала философия феминизма, обусловившая расширение возможностей для творческой реализации женщин, весьма скудно представленных в предыдущие периоды истории искусства. Поэтому значительное место в корпусе произведений современного искусства занимают работы, рассматривающие категорию отвратительного через взаимосвязь с феноменом феминности. Более того, категория «отвратительного» имеет сильный феминистический контекст, учитывая, что в большинстве случаев именно женские телесные функции трактуются патриархальным общественным порядком как источник скверны, греха, вызывающий ужас и требующий очищения через религию и искусство, в то время как категория красоты используется как инструмент объективации женщин.

Помимо названного выше труда Хела Фостера следует назвать следующие работы, изучающие вопрос трансформации эстетики в XX веке: «Любовь и красота» («Love and Beauty») (1989) Гая Сирчелло (Guy Sircello), антологии «Политики удовольствия: Эстетика и культурная теория» («The Politics of Pleasure: Aesthetics and Cultural Theory») (1992) и «Красота и критика: Эстетика в эпоху Cultural Studies» («Beauty and the Critic: Aesthetics in the Age of Cultural Studies») (1997), «Искусство перформанса: Альтернативы эстетики в конце искусства» («Performing Live: Aesthetic Alternatives to the End of Art») (2000) Ричарда Шустермана (Richard Shusterman), «Радикальная эстетика» («The Radical Aesthetic») (2000) Изабель Армстронг (Isobel Armstrong), «Экстремальная красота: эстетика, политика, смерть» («Extreme Beauty: Aesthetics, Politics, Death») (2002) под редакцией Джеймса Сверинена и Джоан Катинг-Грей (James Swearingen, Joanne Cutting-Grey), «Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века» (2003) под редакцией Бычкова В. В. и «Эстетика постмодернизма» (2000) Н. Б. Маньковской.

Наиболее полное изучение феномена искусства отвратительного можно найти в таких исследованиях, как коллективная монография «*Abject art: Отвращение и желание в американском искусстве*» («*Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*») (1993) Жака Бен-Леви (Jack Ben-Levi), Крега Хаузера (Craig Houser), Лесли Джонс (Leslie C. Jones) и Саймона Тейлора (Simon Taylor), «Женщины и отвращение: Грани различия, тела в искусстве» («Women and Abjection: Margins of Difference, Bodies of Art») Лейши Джонс (Leisha Jones), «Отвратительное / бесформенное / травма: дискурсы тела в американском искусстве девяностых» («*Abject / Informe / Trauma: Discourses on the Body in American Art of the Nineties*») (1998) Жана-Ове Стихага (Jan-Ove Steihaug).

Концепция работы состоит в необходимости проанализировать проблематику репрезентаций феминности в ключе отвратительного в произведениях современного искусства.

Методологической основой исследования является теория отвратительного Ю. Кристевой, а также метод интерпретации и контент-анализ.

Цель статьи – анализ взаимосвязи между категориями отвратительного и феминности в выбранных произведениях современного искусства, а также во введении в отечественный научный дискурс проблем искусства отвратительного («*abject art*»).

**Содержание и контекст терминов «феминность» и «отвратительное».** *Феминность* – определенный набор чувствительности, поведенческих склонностей и особенностей разума и характера. Также это принуждение к эстетическому воплощению, способ установки и воссоздания гендерных норм, которые снаружи проявляются в виде многих стилей плоти [1, с. 383] Важно отметить, что прескриптивный характер категории феминности конструируется патриархальной культурой, подчиняющей представительниц женского пола с целью обретения власти и контроля.

Можно утверждать, что идеальный образ феминности включает не только положительные психологические и поведенческие черты, а и набор негативных качеств, «объективно присущих» женщинам. Учитывая наличие категории отвратительного среди набора типовых черт феминности, следует уточнить контекст использования самой категории «отвратительного».

Термин «отвращение» буквально означает «состояние отвергнутого, исключенного, откинутого» и апеллирует к первичным опытам дифференциации, способствующим выживанию человека в условиях естественной среды, а также его вхождению в социум. Как известно, правила и табу необходимы для определения соответствующих условий жизни и функционирования в качестве части социального организма.

Данное понятие было широко рассмотрено болгарской лингвисткой и психоаналитиком Юлией Кристевой в ее труде «Силы ужаса: эссе об отвращении» (1980) в ракурсе становления субъекта культуры и его идентичности через отторжение Другого, владеющим субъектом до его конституирования. Этот Другой представляет собой не-объект, внушающий ужас своей неопределенностью и невозможностью причислить себя ни к объектам, ни к субъектам. Кроме того, по мнению исследователя, разрыв с отвратительным означает вхождение в символическую систему культуры через разрыв со своей природой, материнским телом и семиотическим, соответственно.

Следует отметить влияние концепта «informe» (бесформенное) французского философа Жоржа Батая и понятий «нечистоты», «загрязнения», «осквернения», изучаемых британским антропологом Мэри Дуглас, на становление теории «отвратительного» Ю. Кристевой.

В частности, «informe» можем определить как «бесформенное, наделенное способностью деклассифицировать различия, категории и устоявшиеся ценности – каноны институциональной культуры) [2]. В то время как «нечистота» или «грязь» означает «то, что не на своем месте», «то, чего не должно быть» [3, с. 41], или же отклонение, опасное для социальной структуры. Таким образом, оба понятия акцентируют внимание не на внутреннем содержании объекта или субъекта, что могло бы означать его как «негодное» или «скверное», а на положении, исключенном из иерархической системы, что в дальнейшем получило развитие в теории Кристевой.

Более того, отвратительное представляет «нижний предел человеческого, предшествующий всякому опыту нашего бытия в мире. Это опыт разрыва, благодаря которому человеческое существо приходит в мир, – разрыва с самим собой, со своей, если угодно, “природой”, естественной средой, материнским телом. Опыт крайне болезненный и травматичный, который воспроизводит себя непрерывно в процедурах означивания: основной и конститутивный опыт субъекта, который, различая и именуя вещи, всякий раз закликает бесформенное и безобразное начало, являющееся позорным, мерзким фундаментом любых культурных смыслов» [4].

**Ревизия основных положений концепции «отвратительного» Ю. Кристевой и применимость данной теории к анализу культурных феноменов.** Особым достижением теории Кристевой мы считаем внимание к роли женского начала в опыте отвращения: «В каждой культуре, на свой лад, женщина считалась привилегированным носителем нечистого, скверны, греха, проклятия и т. д.» [4]. Кристева особенно подчеркивает, что именно в материнстве берет свое начало опыт отторжения скверного, существующий в качестве орального отвращения ребенка к матери, что помогает ему выйти из диады мать–дитя и стать субъектом. «Связь матери с семиотическим, характеризуемым недифференцируемостью сознания, неспособностью провести границу между Я и Другим, дает повод воспринимать женское как угрозу идентичности и культурным основам, на которых она базируется. Так, символический порядок, способный поддерживать свою стабильность через исключение Матери, а вместе с тем и женщины, определяет маргинальный статус женского в культуре» [5].

Таким образом, материнство, как первый опыт отвращения, находится в одном синонимическом ряду с такими физиологическими реакциями отторжения, как рвота, тошнота и ужас перед трупом, угрожающим субъекту своим состоянием отброшенности, а также с отвращением к грязи, к мусору, к отбросам, к нечистотам, тем самым сильнее привязывая к феминности характеристики нечистого и скверного.

Исследованием, которое наглядно продемонстрировало применение теории Кристевой к анализу культурных продуктов, является исследование Барбары Крид «Фильмы ужасов и монструозно-феминное: Воображаемое отвращение» (Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection) (1986). Репрезентации монструозной феминности, концептуализированные Барбарой Крид, иллюстрируют, каким образом феминность вызывает страх и отвращение у современного социума. Эти идеи базируются на том, что «все человеческие общества имеют концепцию монструозной

феминности, которая содержит то, что есть шокирующего, устрашающего, ужасающего и отвратительного в женщине» [6, p. 44].

Проблема отвратительного в феминности, по мнению Крид, заключается в важности гендера в конструировании монструозного. Исследователь настаивает, что термин «женщина-монстр» является зеркальным отражением понятия «мужчина-монстр», но не передает сути проблемы, т. к. именно в феминности кроется источник монструозного [7]. Кроме того, Барбара Крид утверждает, что исторически образ женщины воспроизводится в качестве «биологического уроды», чье тело представляет угрожающе опасную форму сексуальности. Причиной этого является патриархальная и фаллоцентрическая идеология, а также проблема различия полов и кастрации.

**Особенности, цели и темы художественных произведений, принадлежащих «искусству отвратительного».** Основное качество отвратительного – быть в оппозиции, противопоставленным, т. е. исключенным. Эта идея максимально соответствует философии феминизма, развернувшей в XX веке широкую кампанию по изучению исключенного положения женщин в обществе, их маргинального состояния. Именно поэтому публикация труда Кридовой и, в дальнейшем, Барбары Крид вызвали интерес художников и стали одной из предпосылок появления такого направления, как искусство отвратительного («abject art»). Данное направление включает в себя художественные произведения, бросающие вызов общественному чувству чистоты и пристойности через обращение к образам тела и его функциям жизнедеятельности.

Можно охарактеризовать цели и способы «abject art» следующей цитатой: «Распространенное использование в современном искусстве материалов, связанных с человеческим телом, представляет неприятные репрезентации Другого через взаимосвязь с отвратительным (например, женщины и менструальная кровь, гомосексуалы и болезни, рабочий класс и мусор, афроамериканцы и отбросы), которые анализируются художниками с целью переосмысления стереотипов и представления их пародийным и ненасильственным способом. Отвратительное в современных арт-практиках сигнализирует о массивной атаке иерархий орудиями, которых они наиболее боятся: «Сексуальности и бессознательного, желания и стимулов, а также jouissance, окончательно разрушающего субъекта». Недавние появления произведений, относящихся к «abject art», в эпоху СПИДа, отрицательной реакции общественности на борьбу за женские права и «частной телематики» (дематериализация тела в постмодернизме), свидетельствует о неудержимом возрождении тела в эру закона об убывающей доходности» [8, с. 80].

Обращаясь к анализу произведений искусства, важно подчеркнуть, что скверное либо нечистое не является характеристикой субъекта, а маркирует его исключение из социальной системы, маргинальное положение относительно условной границы. Именно поэтому работы художников, творящих в рамках искусства отвратительного, апеллируют не к внутреннему содержанию женского, а к тем состояниям, ситуациям, в которых женщина и ее тело вызывают реакцию ужаса у общества. Важно перечислить какие именно биологические и культурные объекты и ситуации, по мнению Кридовой, вызывают реакцию отвращения и отторжения. Среди биологических следует назвать продукты жизнедеятельности тела и его выделения: экскременты, кровь, слизь, менструация, рвота, гной, иногда сперма и, в конечном итоге, труп. В то время как к культурным объектам отвращения причисляются сексуальные табу, тюрьмы, больницы, шоу фриков, т. е. то, что бросает вызов общественному порядку и находится по ту сторону «нормального» [9].

Исходя из того, какие именно явления в теории Кридовой причисляются к биологическим и культурным объектам отвращения, мы предлагаем следующую тематическую классификацию художественных работ, принадлежащих к «abject art»:

– работы, изучающие табуированные темы как-то изнасилование и жестокость (Кики Смит, Сью Уильямс, Джанин Энтони, Ана Мендиета);

– произведения, в которых исследуется проблема репрезентации таких социальных аутсайдеров, как лица, употребляющие наркотические вещества, работницы коммерческого секса, ВИЧ-инфицированные больные, гомосексуалы (Нэн Голдин, Лорал Амир и Гиги Бен Артци, Трейси Эмин, Карен Финли);

– анализ общественных стереотипов относительно (не-)привлекательного тела (Ию Сусирая, Синди Шерман, Милли Уилсон, Грейси Хаген);

– произведения искусства, призванные исследовать восприятие естественных функций женского тела (Кики Смит, Мона Хатум, Джин Данинг, Джуди Бамбер, Хелен Чедвик, Сара Лукас, Луиз Буржуа).

### **Специфика репрезентаций образов феминности через призму отвратительного в «*object art*».**

Проблема физического насилия и жестокого обращения с женщинами является распространенным образом художественных произведений. Однако, в силу неравного доступа женщин и мужчин к образованию, разном, как и к художественному творчеству, история искусства изобилует примерами живописных работ мужского авторства, изображающих изнасилования женщин. Достаточно назвать «Похищение дочерей Левкиппа» Питера Пауля Рубенса, «Тарквиния и Лукрецию» Тициана, «Похищение сабинянок» Никола Пуссена, «Смерть Сарданапала» Эжена Делакруа, а также фреску «Битва у Мульвийского моста» Джулио Романо. Принципиальным отличием произведений художниц конца XX – начала XXI века, раскрывающих тему насилия и садизма, является сознательный отказ от театрального построения композиции, при которой зритель наблюдает сцену изнасилования со стороны, видя идеализированного героя-мужчину, совершающего акт насилия. Художницы, наоборот, делают акцент на внутренних переживаниях героини, используя отталкивающие и шокирующие средства выразительности, что автоматически причисляет данные произведения к искусству отвратительного.

Так, например, американская художница Сью Уильямс (Sue Williams) в своей скульптуре «Непреодолимое» («*Irresistible*») (1992) изображает в полный рост женщину, подвергшуюся сексуальному и физическому насилию. Фигура выполнена из резины и отсылает к таким популярным сексуальным игрушкам, как резиновая женщина. Однако, данный материал способствует ассоциации героини с молчаливым и доступным сексуальным объектом, а не соблазнительной игрушкой, т. к. вся поверхность ее тела покрыта скверными надписями, которые обнажают скрытые от посторонних глаз фразы насильника, обращенные к жертве: «Если ты не заботаешься о себе, как ты можешь ждать, что другие будут тебя уважать?», «Я этого не делал. Наверное, ты видела кого-то другого», «Я думаю, тебе нравится это, детка», «Посмотри, что ты заставила меня сделать». Таким образом, художница обращает внимание зрителей на нелепость оправданий насильника, который перестает быть героем, достойным подражания. Все внимание приковано к грязным фразам, транслирующим тяжелые внутренние переживания женщины, подвергшейся изнасилованию.

Проблема саморепрезентации художника по отношению к теме насилия раскрывается Аной Мендьетой (Ana Mendieta) в серии из шести фотографических автопортретов «Без названия (Автопортрет с кровью)» («*Untitled (Self-portrait with blood)*») (1973). В данной работе автор изображает свое лицо и верхнюю часть туловища, забрызганными кровью, выступая в качестве жертвы, к которой обращен зрительский взгляд. Зрителю не дано узнать, что стало причиной подобного зверства над человеком, однако последствия такой жестокости шокируют и пробуждают размышления на тему недопустимости насилия как репрессивного акта по отношению к личности человека.

Тему автопортрета продолжает Нэн Голдин (Nan Goldin) в своей серии фотографий «Все сама» («*All By Myself*») (1995–1996), собранной из снимков разной давности, в которых художница запечатлела периоды своей жизни, связанные с отношениями, наркозависимостью и реабилитацией. В данной серии хотим отметить фотографию «Нэн через месяц после побоев» («*Nan One Month After Being Battered*») (1984), на которой Нэн Голдин демонстрирует зрителю свое лицо со следами избиения после недавнего расставания со своим партнером. Данная история повествует о глубокой эмоциональной зависимости женщины от своего партнера, несмотря на его жестокое обращение. В своем внешнем виде художница подчеркивает не только синяки и кровоподтеки, но и тщательно нанесенный макияж, прическу, украшения, чем обращает внимание не на акт насилия, а на его последствия для женщины и ее жизнь после жестокого отношения.

Таким образом, прибегая к изображению последствий насильственных ситуаций на телах пострадавших, художницы меняют историческую иконографию насилия, смещая оптику зрительского взгляда с героя-насильника на искалеченные, опустошенные тела жертв с натуралистичными следами жестокого обращения, которые более не выглядят ни сексуальными, ни соблазнительными. Отталкивающие и отвратительные изображения последствий изнасилований срывают завесу романтического образа завоевания женщины мужчиной. Кроме того, художницам удается добиться переосмысления стереотипов о насилии и жестоком обращении с женщинами, а также привнести в эстетический дискурс размышления об этике и эмпатии.

Отдельной проблемой в ряду искусства отвратительного стоит вопрос репрезентации представителей таких маргинальных групп, как лица, употребляющие наркотические вещества, работницы коммерческого секса, а также ВИЧ-инфицированные, учитывая сложную этическую

составляющую этого вопроса. Подчиненное положение данных представителей надежно вписано в иерархическую систему патриархата, что приводит к исключительно морализаторским дискуссиям относительно художественного содержания таких работ.

Тем не менее, иранской художнице Ширин Фахим (Shirin Fakhim) удается избежать осуждения героинь своих произведений и обратить внимание на такие проблемы проституции, как объективация женского тела, фетишизм и сексуальная эксплуатация. В частности, в серии скульптур «Тегеранские проститутки» художница комбинирует найденные материалы в гротескные ассамбляжи, гиперболизируя элементы стереотипного образа работницы секс-индустрии: парик вместо роскошных волос, огромная грудь, плохо подобранное по фигуре нижнее белье, ничего не скрывающая вуаль и пояса верности. Абсурдные и комичные образы проституток, выполненные Ширин Фахим, более не выглядят соблазнительными или сексуальными, вызывая только чувство отвращения и непонимания, как эта неумело выполненное чучело может ассоциироваться с соблазном. Таким образом, художнице удается рассказать о тяжелой судьбе девушек, чьи тела участвуют в товарообороте и могут утратить свой срок годности, а также об удовольствии, социальном порядке, подчиненности, двойной морали дискурса сексуальности.

Совершенно иную стратегию проблематизации связи феминного с такой культурной ситуацией отвратительного, как коммерческий секс и употребление наркотиков, используют художники Джиджи Бен Арци (Gigi Ben Artzi) и Лорал Амир (Loral Amir) в своем мультимедийном проекте «Downtown Divas». В данной работе запечатлены наркозависимые проститутки из неизвестного российского города, одетые в дизайнерские наряды Miu Miu, Louis Vuitton и Alexander Wang. Каждая девушка не только умело позирует перед фотокамерами, но и рассказывает свою историю.

Однако, основной посыл проекта заключается не только в гуманном отношении к исключенным из социального порядка, но и в манипуляции образом профессиональной модели. Стилистика фотографий отсылает к такой эстетике фешн-индустрии, как «героиновый шик», подразумевающей стеклянный взгляд, бледную кожу, темные круги вокруг глаз и худощавое телосложение. Тем не менее, для героинь фотографий Джиджи Бен Арци и Лорал Амира такой внешний вид является не данью моде, а следствием подобного образа жизни, что подчеркивает абсурд и циничность данного образа феминности.

Не менее важно, что художникам удается подчеркнуть социальную сконструированность концепта феминности именно через использование средств выразительности из разряда отвратительного. Кроме того, серия фотографий и видео «Downtown Divas», вызывая негодование зрителей неуместностью подобных дорогих нарядов на тех, кто причислен к маргиналам, актуализируют следующий вопрос: в какой момент субъект переступает границы нормативной феминности и более не принуждается к ее воспроизводству?

Еще одной непростой темой для исследования взаимосвязи отвратительного и феминности является проблема женских непривлекательных тел в современном искусстве.

В частности, Дженни Савиль (Jenny Saville), представительница Молодых британских художников, в своих живописных полотнах исследует восприятие тела его владельцем и окружающими. Например, на портрете «Branded» тело женщины покрыто шрамами-клеймами в виде слов «иррациональная», «деликатная», «понимающая», «миниатюрная», т. е. ее тело буквально транслирует те нормативные качества, которые приписываются каждой носительнице феминности. Продолжает тему конфликта женщины и ее тела портрет «Propped» (1992), на котором запечатлена женщина, испытывающая дискомфорт в собственном теле. Образ героини сквозит самокритичностью, что выражается в невротичной позе и выражении лица. Таким образом, прибегая к отвратительному Дженни Савиль показывает, что не только общество может отвергать тех, кто наделен качествами отвратительного, но и сам носитель этих качеств (в данном случае обладательница ненормативного тела) также отвергает себя.

Еще большим вызовом для культурных стандартов и эстетических идеалов являются фотографии финской художницы Ию Сусирая (Iiu Susiraja), которая снимает себя во взаимодействии с повседневными предметами. Художница добивается переосмысления права женщины на позирование перед фотокамерами с помощью такого средства выразительности «abject art» как свое собственное тело, далекое от идеальных форм глянца. Любопытно, что достигается это не гипертрофированной феминностью (как у моделей больших размеров), а отрицанием наличия феминности как таковой, ведь автор не пытается замаскировать недостатки собственного тела. Таким образом, фотографии Ию Сусирая являются критикой идеологии успеха, эстетического идеала

глянцевых журналов, а также экономики вычурности. Автор не только подвергает сомнению важность внешности в современном мире, но и создает новый тип эстетики, который апеллирует не столько к отвратительному, сколько к тому, что имеет право находиться вне нормативного.

И, наконец, отдельным разделом представлены произведения искусства, изучающие восприятие социумом естественных функций женского тела. Следует отметить, что данный вектор исследований развивается дольше всех остальных, т. к. именно с проблематизации физиологических функций женского организма и социальной роли женщины берет свое начало феминистское искусство в 1970-х годах. Однако художницы продолжают открывать новые аспекты в данных вопросах и, что немаловажно, успешны в отказе от использования эссенциалистской парадигмы.

В рамках указанной проблемы следует, прежде всего, упомянуть творчество Кики Смит (Kiki Smith), использующей категорию отвратительного в позитивном и утверждающем ключе. В отталкивающих повседневных практиках телесного бытия художница акцентирует внимание на изяществе и красоте человеческого тела. Так, в скульптурах «Писающее тело» («Pee Body») (1992) и «Рассказ» («Tale») (1992) Кики Смит создает женские фигуры, застывшие в мочеиспускании и дефекации. Таким образом, автор провоцирует рефлексии на тему вызова обществу, системе и иерархии, а не о вопросах нездоровья или аморального поведения. Кроме того, художница отказывается изображать тело, подчиненное доминирующему культурному представлению о теле как о слаженном механизме, подчиненном работе разума.

Продолжением изучения возможностей репрезентаций феминности через концепт отвратительного являются фотографии американской художницы Кетрин Опи (Catherine Opie). В частности, хотим обратиться к работе «Автопортрет / Кормление грудью» («Self-Portrait / Nursing») (2004), на которой запечатлена художница, кормящая грудью своего сына Оливера. Несмотря на очевидно библейскую иконографию сюжета, Кетрин Опи в противоположность созданию идеализированного образа материнства, разрушает этот образ как привилегию для женщин, обладающих высшей степенью феминности. Кроме того, художница бросает вызов патриархальному обществу, ставя на место главной героини себя: 40-летнюю лесбиянку с короткой стрижкой, двойным подбородком, морщинами, татуировками и шрамом, от вырезанной на груди надписи «извращенка». Данная оппозиция идеализированному образу Мадонны помогает переосмыслить иконографию материнства как искусственного конструкта, что сводит к эссенциализму всю неоднородность и сложность живого опыта материнства.

**Заключение.** Возвращаясь к идейному содержанию произведений, проанализированных выше, можно прийти к выводу, что в теории Юлии Кристевой категория «отвратительного» является универсальным принципом культуры, что в равной степени может исключать субъекта из социальной системы, так и с помощью искусства способствовать переосмыслению маргинального положения субъекта. Кроме того, именно искусство отвратительного («abject art») весьма эффективно в переосмыслении стереотипов, в частности, в ракурсе нормативной феминности, т. к. апеллирует не к внутреннему содержанию женского, а к тем состояниям, ситуациям, в которых женщина и ее тело вызывают реакцию ужаса у общества.

В рамках нашего исследования было установлено, что художественные произведения, в которых исследуются такие замалчиваемые темы, как изнасилование и жестокость, через изображение физических увечий на теле женщины из-за жестокого обращения, способствуют переосмыслению исторической иконографии насилия. В свою очередь, работы, акцентирующие внимание на репрезентации таких маргинальных групп, как лица, употребляющие наркотические вещества, работницы коммерческого секса, ВИЧ-инфицированные больные и гомосексуалы, проблематизируют традиционно табуированные темы и изучает место и роль феминности исключенного субъекта. Кроме того, художники, разрабатывающие ракурс стереотипных репрезентаций непривлекательного тела бросают вызов культурным стандартам и привычным ожиданиям, привнося трансформационную энергию в символическую репрезентацию, а также преуспевают в конструировании новой индивидуализированной феминности. И, напоследок, важно отметить, что произведения искусства, изучающие восприятие естественных функций женского тела, прибегая к изображению наиболее секретных и «грязных» физических процессов организма, преодолевают табу на исследование интима тела и представляют жизнеутверждающий опыт телесного бытия.

Можно сделать вывод, что искусство отвратительного помогает осознать, что тело, особенно женское, представляет собой результат социального конструирования. Поэтому аспекты

феминности, проблематизируемые в произведениях современных художниц, отображают влияние идеологии на их формирование и ретрансляцию в обществе.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Антологія феміністичної філософії; пер. з англ. Єгідис Б. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. – 800 с.
2. Тупицын, В. Вертигональная проекция / В. Тупицын [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/69/vrtgnln-prkc>.
3. Дуглас, М. Чистота и опасность: Анализ представлений об осквернении и табу / М. Дуглас; пер. с англ. Р. Громовой; под ред. С. Баньковской. – М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле. – М., 2000. – 288 с.
4. Тимофеева, О. Это без слов понятно из менструальной крови... / О. Тимофеева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/72/ti34.html>.
5. Глушнева, Ю. Д. Теория материнского Юлии Кристевой как стратегия анализа женственности в кинематографе / Ю. Д. Глушнева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.science-education.ru/108-8775>.
6. Creed, V. Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection / V. Creed. – Screen, 1986, Vol. 27 Issue 1, p. 44–71.
7. Karius, M. Understanding Abjection: An Analysis of the Monstrous-Feminine in the Art of Cindy Sherman / M. Karius [Web resource]. – Mode of access: <http://megankarius.com/academic-papers/abjection-cindy-sherman>.
8. Ben-Levi J. Abject Art: Repulsion and Desire in American Art / J. Ben-Levi, C. Houser, L. C. Jones, S. Taylor. – NY: Whitney Museum of Art, 1993. – 112 p.
9. Jones, L. Women and Abjection: Margins of Difference, Bodies of Art / L. Jones [Web resource]. – Mode of access: <http://vcg.emitto.net/2vol/jones.pdf>.

*Поступила в редакцию 30.03.2015 г.*