

SEX & GENDER: ТЕРРИТОРИАЛЬНОЕ  
ИЗМЕРЕНИЕ**В.А. Суковатая, Е.Г. Фисун**

Суковатая Виктория Анатольевна (Харьков, Украина) — доктор философских наук, профессор кафедры теории культуры и философии науки Харьковского Национального университета им. В. Н. Каразина. E-mail: gekata2000@mail.ru

Фисун Екатерина Геннадьевна (Харьков, Украина) — магистр культурологии кафедры теории культуры и философии науки Харьковского Национального университета им. В. Н. Каразина. E-mail: katya\_-fisun@inbox.ru

**ЖЕНСКИЕ ТЕЛА И ИМПЕРСКИЕ ФАНТАЗИИ:  
ГАРЕМ КАК ТЕРРИТОРИЯ ВОСТОЧНОГО ДРУГОГО**

*Статья посвящена исследованию репрезентаций гарема и восточных женщин в западноевропейской живописи XIX века и его интерпретации в контексте постколониальной теории и феминистской критики. На материале художественных образов гаремной жизни изучены культурно-национальные и гендерные особенности репрезентации Востока в колониальном сознании европейских империй XIX века. Определено, что специфика репрезентации женщины на Востоке в художественном сознании Западной Европы связана с политико-идеологическими стратегиями имперского национального проекта XIX века и становлением европейской культурной, политической и гендерной идентичности. Предпринята попытка рассмотреть Восток как гендерно-сексуальную модель Другого, которая в художественных образах «восточного гарема» отразила идеологические поиски, культурно-национальные ценности европейского субъекта, зафиксированные в культурном бессознательном Европы. Делается вывод, что в рамках колониального дискурса европейской живописи XIX века в образах «восточного гарема» были зафиксированы представления Европы о социальном и правовом статусе женщины собственной национальности.*

**Ключевые слова:** гендер, сексуальность, Восток, гарем, постколониальный дискурс, гендерная идентичность, «мужской взгляд», классическая живопись, визуальные исследования.

**V. A. Sukovataya, E.G. Fisun**

Viktoriya Sukovataya (Kharkiv, Ukraine) - Doctor of Philosophical Sciences, Professor at the Karazin Kharkiv National University, Department of Theory of Culture and Philosophy of Science; E-mail: gekata2000@mail.ru

Ekaterina Fisun (Kharkiv, Ukraine) - Master of Culturology at the Karazin Kharkiv National University, Department of Theory of Culture and Philosophy of Science; E-mail: katya\_-fisun@inbox.ru

**THE FEMALE BODIES AND THE IMPERIAL FANTASIES:  
HAREM AS A TERRITORY OF THE ORIENT OTHER**

*The article is devoted to the research of harem and Orient women's images in the West European painting of the XIX century and its interpretation in the context of the post-colonial theory and feministic criticism. Cultural-*

SEX & GENDER: ТЕРРИТОРИАЛЬНОЕ  
ИЗМЕРЕНИЕ

*national and gender peculiarities of the representation of the East in colonial consciousness of the European empires in the XIX century were studied on the base of artistic images of harem life. It was defined that the specificity of the woman's representation in the East in the artistic consciousness of the Western Europe is connected with the political-ideological strategies of imperial national project of the XIX century and with establishment of European cultural, political and gender identity. An attempt was made to examine the Orient as a defined gender-legal model of the Other, which reproduced ideological searches, cultural-national values of Europe, the European cultural unconscious, in artistic images of the "Orient harem". It is concluded that the colonial discourse in European painting in the XIX century demonstrated European notions about social and legal status of women of own national culture which had been fixed in the images of the "Orient harem".*

**Key words:** *gender, sexuality, harem, Orient, post-colonial discourse, gender identity, "masculine gaze", classic painting, visual arts studies.*

Можно утверждать, что в современном массовом сознании гарем представляет собой важный элемент (локус) европейских представлений о восточной культуре, репрезентирующий ее фундаментальное отличие от культуры европейской, христианской, прежде всего противопоставление «мужской» публичности и «женской» домификации (отсутствие публичного статуса). Гарем как форма наиболее выраженной демаркации пространства на «мужское» и «женское» представляет определенную загадочность для внешнего наблюдателя, не вовлеченного в интимное (приватное) понимание восточной культуры, ее моральных и материальных ценностей, которые в ситуации гарема оказываются тесно переплетены. Если образы типичной восточной маскулинности имеют в европейском визуальном сознании очевидные аллегории с *турацким ятаганом, бешено мчащимся арабским скакуном, ситуациями охоты на тигров или львов* (что зафиксировано в образах западноевропейской живописи XIX века — Э. Делакруа, Ж.-Л. Жерома, др.) и репрезентируют категории *открытости, страстности, натиска, активности*, то восточная женственность скрыта и даже утаена от внешнего наблюдателя, помещена в некую «складку» культуры, проникновение в которую для среднего европейца практически невозможно. Гарем (и по сей день) остается для европейцев и американцев пространством культурного фантазирования, заменяющим знание и понимание. Нередко проникновение чужака в гарем расценивалось как покушение на святая

святых государства, что отражено в фольклоре и литературных произведениях разных стран: например, один из сюжетов эпоса о Хадже Насреддине посвящен ловкому и неузнанному проникновению героя в гарем султана; Марко Поло в своих воспоминаниях, напротив, сообщает, что ему довелось сопровождать в Персию принцесс, отдаваемых в гарем правителю этой страны.

Исследования гарема как особого вида пространства, определяющего восточный образ жизни, появляются с середины XIX века, в русле европейского интереса к Востоку и попыток проанализировать полученный в ходе военных походов и торговых контактов культурно-территориальный опыт. Уже в конце XX — начале XXI века выходит немало работ, посвященных истории, этнографии, а также семантике гарема в культурной жизни восточного общества [См.: 7; 15; 26]. В последние десятилетия можно наблюдать своего рода всплеск художественных романов и дневников [См.: 9, 30] (как имеющих отношение к реальности, так и полностью вымышленных), в которых, как правило, гарем представлен как пространство столкновения европейской нормативной «цивилизованности» и экзотической дикости восточных людей: прекрасная европейка (англичанка, француженка) попадает в плен (или похищена), и через призму ее — европейского, нормативного взгляда, — представлен гарем как хронотоп восточных нравов и европейских страхов [14; 16]. Еще один современный вариант — это описания гарема с точки зрения образованной европеизи-

SEX & GENDER: ТЕРРИТОРИАЛЬНОЕ  
ИЗМЕРЕНИЕ

рованной феминистки, чей индивидуализм подавляет гаремная деспотия [20]. Важно отметить, что тема гарема выглядит настолько привлекательной, что охотно эксплуатировалась как великими композиторами XVIII и XIX веков (оперы Моцарта «Похищение из сераля» и Россини «Итальянка в Алжире»), так и современной массовой культурой (например, французская драма «Гарем» (1985) или «Великолепный век» (2011 – 2014).

После работ М. Фуко и Э. Саида [13; 8], оказавших фундаментальное влияние на современные методологии исследований культуры, изучение гарема активизируются в феминистской и постколониальной критике: принципиальным становится тезис о том, что жизнь женщины в восточном гареме — это пространство социального бесправия, невозможности самовыражения, а также сексуального рабства [10]. Однако, как замечает ряд историков Востока [5], гарем в некоторых странах это еще и способ выживания для девушек из беднейших семей, а также система ведения домашнего хозяйства, в котором установлен круг обязанностей для каждой обитательницы. Таким образом, гарем как «скрытое» пространство восточной культуры и как способ производства гендерных идентичностей, до сих пор представляет спорный, сложный, неоднозначный феномен, требующий аккуратного изучения.

Визуальные образы гаремов были широко представлены в западноевропейской живописи «долгого XIX века», прежде всего французов, итальянцев, англичан, — наиболее известные из которых принадлежат кисти Ш. А. Ф. Ван Лоо, Ж. А. Гуарди, Э. Делакруа, Т. Шоссерио, Э. Фромантена, Ж. О. Д. Энгра, Ф. Г. Ле Пауля, Ф. Гудалья, М.Ф. Марсаля, П. Л. Бошара, Ф. Фабби, Ф. де Джонвилля, Ж. Ф. Левиса — которые и создали экзотические и кинематографически яркие «сценки из гарема», вошедшие в иконографию современной массовой культуры на правах «аутентичных». В действительности, следует помнить, что ни один европейский художник не мог быть допущен на территорию гарема [23]; большинство из картин «о гареме» опираются на восприятие художником открытой части восточных дворцов и городского

пространства и проецирование своих знаний на «закрытую» часть дома [32]; европейские художники в значительной степени следовали политической моде тех лет «экзотизации не-европейских Других», среди которых восточная женщина занимала одно из центральных мест [22]. О том, что Восток — это всегда «отчуждаемый Другой» Запада, писал в известной работе И. Нойман [6]. На то, что Восток является стабильной категорией «западного Другого», указывали Х. Бхабха и Я. Ставракакис [3; 12].

С точки зрения исследовательских стратегий наиболее важным нам представляется тот факт, что гарем в большинстве работ репрезентирован как непреложная реальность **восточной жизни** на пересечении национальных и гендерно-сексуальных отношений, помещенных в определенное пространство, альтернативное западной топографии и аксиологии. Однако цель нашей работы заключается вне в том, чтобы исследовать гарем как образ восточного гендера и сексуальности в зеркале западного сознания (как, например, в работе [19]); нас также не интересует статус Востока как гендерно-расового Другого в формировании идентичности западного субъекта (чему было уделено внимание в работах западных исследователей [33]); изучению проекций сексуальных фантазий западного субъекта на пространство Востока также посвящено несколько критических работ, среди которых наиболее известной является работа Л. Нохлин «Воображаемый Восток» [21], а также чрезвычайно интересное исследование М. Робертс [29], которое написано на пересечении феминизма, психоанализа и культурной истории.

Свою задачу в изучении визуальных образов гарема в западноевропейской живописи XIX века мы видим в определении того, **какую роль живописные репрезентации восточного гарема и восточных женщин сыграли в формировании имперского дискурса XIX века и в оправдании колониальных захватов Азии и Африки.** В рамках поставленной задачи мы считаем необходимым: 1) очертить типологию «гаремных» сюжетов в западноевропейской живописи XIX века; 2) проанализировать жанр «гарема» и «восточных женщин»

SEX & GENDER: ТЕРРИТОРИАЛЬНОЕ  
ИЗМЕРЕНИЕ

как визуальный дискурс в западноевропейской живописи XIX века в контексте колониальных продвижений западноевропейских империй и моральной легитимации этого; 3) при помощи каких средств и образов территория «Востока» мифологизируется (в терминах Р. Барта), превращаясь из географического пространства в фигуру речи или визуальную метафору.

Методология данного исследования является интердисциплинарной и включает в себя феминистскую и постколониальную критику как базовые стратегии, а также феминистский психоанализ, теорию Другого, концептуально-семантический анализ образов, типологический анализ, семиотический анализ и дискурс-анализ; весьма продуктивным в свете поставленных задач нам представляется использование методологии «рецептивной эстетики» (Г.-Р. Яусс, С. Холл, В. Изер [17; 28]), получившей широкое распространение в культурной теории 1970-1980-х годов в связи принципиальным перенесением акцентов с социальных условий производства текста и интенций автора на субъективность зрительского восприятия, которая легитимизируется в данной методологии. Также одним из элементов нашего анализа выступает структурный анализ и деконструкция «социальных мифологий» в том значении, которое использует Ролан Барт в своей известной книге «Мифологии» [1]. В качестве материала для нашего исследования были использованы работы западноевропейских художников, имеющих общепризнанный статус «ориенталистов» [31] и посвятивших теме восточных гаремов определенное количество своих живописных произведений, которые, в свою очередь, вошли в массовое сознание XIX века, а через него — получили статус классической живописи. В силу ограниченного пространства жанра статьи, наш анализ произведений живописи не может быть исчерпывающим, однако в нем представлены, на наш взгляд, наиболее репрезентативные произведения с точки зрения задач исследования и нашего зрительского восприятия (в концепции рецептивной эстетики). Новизна нашего исследования обусловлена спецификой постановки задач, структурно-семиоти-

ческим и концептуально-семантическим анализом визуального материала в качестве элементов «имперского» дискурса, выведением жанра «гарема» классической западноевропейской живописи из плоскости искусствоведения и истории искусств в пространство культурной критики и исследований империи.

Основная теоретическая посылка заключается в том, что гендерный, географический, имперский и национальный дискурсы существуют не изолированно друг от друга, а взаимопроникают и поддерживают друг друга. То, что тело (а особенно — женское тело) может символизировать определенные пространства, национальные территории и географические объекты, было замечено в глубокой древности. Принято считать, что одним из первых на эту взаимосвязь указал Ж. Мосс [24], который показал, что такое взаимопроникновение может достаточно широко использоваться в военной пропаганде. Ярким примером такой взаимосвязи может служить география двадцатилетних странствий Одиссея, которая тесно переплетается с его «освоением» женских тел отдаленных земель: Калипсо, Цирцеи, Навсикаи. Женщины удаленных территорий легко превращались в сексуальную добычу героя-мужчины: не только Одиссей, но и Язон во время своих странствий легко вступает в связи с женщинами разных племен и народов (Гипсипилы, Медеи), тем самым, как бы «колонируя» окраины греческой ойкумены [См. подр.: 11].

С середины XVII география становится одним из ключевых измерений культуры в европейском общественном сознании: это связано с тем, что период XVIII-XIX веков — это период активного формирования крупнейших европейских империй, прежде всего, Великобритании, Франции, России, которые расширяются на восток и юг (Африка, Азия). Захват удаленных территорий и освоение их становится основой не только экономического базиса европейских империй, но и формой общественного сознания. В общественном сознании акт движения империи в новые земли, по мысли современной исследовательницы Р. Моханрам [25], символически воплощал идею «белой маскулинности» и гегемонии белого субъ-

SEX & GENDER: ТЕРРИТОРИАЛЬНОЕ  
ИЗМЕРЕНИЕ

екта Европы над окраинными «цветными» территориями, понимаемых как женское начало. В этой конструкции женщины собственной нации (англичанки, француженки) понимались общественным сознанием как «Дом», как основа идентичности имперского субъекта, как исходная точка имперского движения, служащая источником экстерииоризации в мир. В противовес этому тела не-европейских женщин воплощали пространство *мира* (гендерно-сексуально-расового тела колоний) как оппозицию доминирующего имперского Субъекта и колонизируемого феминного Другого. Именно женское тело лежит, по мысли Р. Мохан-рам, на пересечении территории, расы и гендера, связывая их между собой и являясь идеальным резервуаром для воплощения колониальных фантазий европейского мужчины.

Появление многочисленных колоний, населенных представителями иных рас и этносов, является и основой и продуктом расширения империй, внешним, видимым проявлением которого становится утверждение контроля Центра (то есть империи) над ее удаленными, экзотическими окраинами (периферией) [См.: 8]. Как пишут А. Ворвик и М. Виллис, аргументы территориальной экспансии империй были самые разнообразные: христианизация «дикарей»; защита соплеменников; трудовая и экономическая миграция; торговля; научные экспедиции; необходимость политического контроля [34; с. 153 – 154]. Однако «моральный аргумент» был одним из наиболее распространенных: он состоял в утверждении нравственного превосходства культуры империи над не-европейскими территориями колоний.

Мотивы гендера и сексуальности становятся центральными в репрезентации отношений империи и колоний в литературе XIX века: это, прежде всего, романы и рассказы Р. Киплинга, а также Ч. Диккенса, А. Конан-Дойля, Дж. Конрада, П. Мериме, В. Гюго, Ш. Бронте [27]. Однако можно заметить, что если в литературных произведениях взаимосвязь гендера, сексуальности и пространственных продвижений империй не всегда артикулируется прямо, то западноевропейская живопись XIX века в этом отношении более откровенна.

Европейское восприятие Востока ярко отобразилось в художественных образах XIX века, что дает основания говорить о живописи как трансляторе экспансионистских идей европейских империй, выраженных в гендерно-расовых визуализациях. Именно необходимость морального обоснования имперских амбиций Западной Европы и доминанции маскулинного субъекта над женским телом колоний стимулировала, на наш взгляд, развитие ориентализма как направления в искусстве XIX века, а также актуализацию определенных жанров ориентализма. В частности, исследователь А. Бобриков считает, что ориентализм никогда не был однородным явлением, ни в эстетическом, ни в политическом, ни в жанровом плане. Он выделяет ориентализм «высокий» (романтизм Делакруа), «политический» (П.-Н. Герен), «квазиориентализм» (Ж. О. Д. Энгр, А. Ж. Гро), этнографический (Р. Портер), «исторический» (Р. Дадд), «экзотический» (А. Декан), «массовый», вплоть до «китчевого», в образах эротических картинок или даже порнографии (Т. Роулэндс) [2]. Восточные гендер и сексуальность были представлены не только в образах гарема, но также в жанрах восточной битвы, охоты на дикого зверя, скачущих всадников, ночного патруля, уличных базаров и торговых караванов, пересекающих пустыню, которые впоследствии составили «мифологию» стиля ориенталистской живописи (ее композицию, колорит). Если «охоту», «битву» и другие типы сюжетов с активными действиями на открытых территориях (пустыня, дорога) и в публичных пространствах (восточная улочка, торговая лавка) можно отнести к репрезентациям «мужского» гендера Востока, то гарем, это была, безусловно, его феминная ипостась.

Гарем, несомненно, занимает одну из центральных позиций в репрезентациях Востока как феминного пространства. В сценах из гаремной жизни восточная женщина изображена европейскими художниками в разнообразных сексуально-гендерных ролях: *одалиски, любовницы, танцовщицы, рабыни, купальщицы*. «Восточный гарем» в европейской живописи представлен как приватное пространство Востока, внутри которого действует

SEX & GENDER: ТЕРРИТОРИАЛЬНОЕ  
ИЗМЕРЕНИЕ

строгая социально-ролевая стратификация женщин: одалиски и любовницы предназначены для сексуальных отношений; танцовщицы развлекают мужчин и обеспечивают им досуг; рабыни задействованы в быту, прислуживая хозяйину; купальщицы «украшают» гарем совместными играми и весельем. Эти типы гаремной жизни соответствуют определенным формам мужской доминации в европейском обществе и они проектируются на пространство восточной жизни в живописи. Если типологизировать сюжеты гарема, то они репрезентируют разные пространственно-функциональные локусы, наиболее распространенными из которых, являются, на наш взгляд, сюжеты с «гаремными танцовщицами»; «гаремные развлечения» наложниц; «гаремные свидания» с султаном; покупки «гаремных красавиц» и базарные торги за женское тело; «гаремные бани»; «гаремные курения»; «гаремные куртизанки». Куртизанка, наложница, обнаженная купальщица, танцовщица – каждая из обитательниц гарема как бы приоткрывала завесу скрытости приватного пространства Востока и символизировала одну из форм восточного хронотопа «разврата».

Одним их главных методов построения культурных различий между Западом и Востоком стало создание таких образов Востока, которые воспроизводили «воображаемое Европы» (Саид), ее коллективные представления об экзотическом Другом (П. Пал-Лапински) и гендерные предрасудки в отношении женщин собственной нации (И. Кософски-Седжвик). Если в западноевропейской живописи XIX века в изображении женщин собственных наций все более широкую популярность получают образы женщин, стремящихся к трудовой и эмоциональной эмансипации: артистки, балерины, «городские барышни», «профессиональные женщины» (Г. Курбэ, П. Сезанна, К. Коро, А. Тулуз-Лотрека, К. Моне, Э. Дега), то в образах восточных женщин этого же периода художники воспроизводили женские роли, которые осуждались в Европе и которые отражали сексуальные фантазии европейских мужчин: куртизанки, наложницы, нимфоманки. Гаремные женщины удовлетворяют гендерную «ностальгию» Европы:

обнаженность тела восточной одалиски на картинах Э. Делакруа и Ж. О. Д. Энгра успокаивала тревогу европейского субъекта перед «сокрытостью» незнакомой культуры и удаленностью восточных пространств. Зрелищность восточного танца или сладострастие в женских объятьях – это те формы «мужского удовольствия», которые были понятны и доступны европейскому субъекту, поэтому можно предположить, что воплощая их в живописи и, тем самым, Восток в распутстве, художники скрывали имперскую и маскулинную зависть Запада. В образах гаремной любви художники-ориенталисты репрезентировали европейские формы «мужского удовольствия»: наслаждение женским телом, сексуальные фантазии с мужским доминированием и женским подчинением. В дискурсе «восточных распутств» западноевропейские художники конструировали дискурс обвинения Востока в тех моральных недостатках, которые Европа не хотела признавать у себя.

На наш взгляд, западноевропейские живописцы стремились визуализировать «инаковость» Востока через подчеркнутую безнравственность или духовную бедность представителей Востока по сравнению с приоритетом порядка, закона и морали в европейских империях. Восточные женщины в этих противопоставлениях играли главенствующую роль, так как именно они символизировали «тело нации», а изображая восточных женщин в качестве куртизанок, наложниц и опиумисток, художник как бы сигнализировал — на уровне визуальных образов, — моральной деградации восточных наций и конструировал дискурс западноевропейского превосходства. Например, художник К. Гис создавая «восточных куртизанок» использовал стилистику восточного убранства в «Турецкой куртизанки в Галате» (1856), экзотизируя традиционные формы аморальности. А изображение обнаженных женщин у Ж. О. Д. Энгра косвенным образом становилось оправданием противопоставления «цивилизованной» Европы и «распущенного» Востока, когда в европейском сознании гаремные женщины ассоциировались с европейскими куртизанками и проститутками, занимавшими самые низшие уровни социальной ие-

SEX & GENDER: ТЕРРИТОРИАЛЬНОЕ  
ИЗМЕРЕНИЕ

рархии в западноевропейских обществах.

Известно, что для гаремной жизни женщину сначала покупали (что репрезентируют западноевропейские изображения невольничьих рынков и продаж голых рабынь), затем обучали искусству соблазнения, танца, повиновения, определяли роль и статус в гаремной иерархии. По мнению Ф. Жюлиана, в интимных сценах «из гарема» Э. Делакруа определил роль восточной женщины, какой ее хотели видеть подавляющее большинство европейских зрителей: художникам-европейцам важно показать, что в гаремной среде «женщина служит добычей мужчины» [4, с. 80], что должно демонстрировать как бы «безнравственность Востока» и угнетение женщин (на фоне европейской эмансипации и борьбы западных женщин за свои права). В образах «одалисок» (Э. Делакруа «Одалиска» 1857, Ж. Д. О. Энгр «Одалиска с рабами» 1842, Э. Тиссьер «Алжирская женщина и ее раб» 1860, Ф. Дикси «Лейла» 1892, Ж.-Л. Жером «Женщина у окна» 1888, Ж.-Ж. Бенжамен-Констан «Одалиска» 1882, В. Вонтнер «София, одна из трех принцесс Багдада», Ф. Гудаль «Любимцы гарема», Ф. Лейтон «Одалиска» 1862) художественный взгляд живописца приобретает форму «гегемонного взгляда», когда живописцу становится интересно не только «подсматривать» за повседневным поведением восточных женщин, но еще более – раскрывать эротические фантазии Востока, которые, на самом деле, являются, по сути, экстраполяцией собственных сексуальных фантазий Запада на «тело» Востока.

В формировании образа развратного, порочного, греховного Востока, требующего европейского дисциплинирования, большую роль сыграли европейские фантазии о том, что Восток больше, чем Запад наслаждается женской сексуальностью, что восточные мужчины не знают чувства меры в потреблении женского тела, поэтому можно говорить об интимных сценах в живописи XIX века как о механизме различения Европы (Запада) с Востоком. В этом отношении показательна картина французского художника Ф.-А. Кормона «Гарем» (1877), которую можно рассматривать как дискурсивное обвинение живописца в сексуаль-

ной похотливости восточных мужчин. В центре полотна художник изобразил сидящего на белоснежной постели султана, вокруг которого крутятся белокурые красавицы, по всей видимости, – европейки, украденные и проданные в рабство. Главный герой находится в явной растерянности, так как ему предстоит сделать важный выбор. Среди доступных, красующихся перед ним, женщин он должен выбрать наиболее понравившуюся девушку, которая пополнит ряды гаремных жриц. Пока хозяин гаремной обители пребывает в недоумении от того, кто в конечном итоге останется с ним, по углам комнаты над его полоумием тешатся базарные работорговцы, предложившие новый товар. По нашему мнению, картина Ф.-А. Кормона значима тем, что французу одновременно удалось смоделировать и воспроизвести самопризнание восточных мужчин в женолюбии, что в действительности больше манило европейских мужчин и чего они боялись признать. По этому поводу можно вспомнить утверждение Я. Ставракакиса и Н. Хрисолораса о Другом, как тем, кто «украл наслаждение» [12] (как Восток у Запада) и нагло хвастается правом на искушение женщинами — именно в таких образах репрезентирован Восток в гаремном жанре западноевропейской живописи XIX века.

Картины любовного уединения хозяина гарема с молодыми девушками представлены Ф. Ле Пауллем («Паша и его гарем»), Ф.-А. Кормоном («Свергнутая фаворитка»), Э. Делакруа («Мавританская пара на террасе»), Дж. Левисом («Перехваченная переписка» 1850). Ожидание развращения, томящее султана, оголение женских тел и раскрепощенное поведение женщин, которое изображают западноевропейские живописцы, можно назвать не только сексуальным фантазированием в живописи, но и художественным расшатыванием представлений о социальных отношениях на Востоке. Можно предположить, что изображения гаремных воцелений в ориентализме XIX века — это визуализация «маскулинной гегемонии» Запада, когда представления о поведении восточного мужчины в изобразительном искусстве формируются путем сексуального проецирования на него

SEX & GENDER: ТЕРРИТОРИАЛЬНОЕ  
ИЗМЕРЕНИЕ

комплекса вины белого мужчины.

Можно утверждать, что «невольничий рынок» — еще один сюжет гаремной живописи и территории «коррупцированного Востока». Особого внимания требуют сюжеты, в которых представлена продажа не *черных* или *восточных невольниц*, а продажа пиратами *белых женщин*, попавших в плен. В этих сценах работоторговли можно увидеть, что Восток репрезентирован не просто как Другой Европы, а как ее Враг, «калечащий» европейскую женщину, и, таким образом, наносящий удар по основам европейской морали. В качестве примера можно привести известную работу Г. Семирадского «Исаврийские пираты, продающие добычу» (1880), в которой художник детально изобразил процесс «купли-продажи» женщин живьем из рук в руки туземцев, спора туземцев по поводу цены и внешних качеств «живого товара». В сценах торговли голыми «белыми рабынями» (Ж.-Л. Жером «Рынок рабов» 1866, «Рабыни на продажу», «Продажа невольницы», Э. Норманд «Белый раб» 1894, «Вкус рабства», О.-Ф. Биар «Работоторговля» 1840), художники изобразили жестокость туземцев в обращении с европейскими женщинами, в то время, как изображений жестокости по отношению к «своим», то есть, восточным женщинам, в европейском ориентализме не представлено. Это означает, что ориенталисты XIX века сознательно или бессознательно создавали визуальную символику территорий: Востока как места, где моральные ценности Запада не работают и потому оправдывают колонизацию. Можно утверждать, что центром гендерной дискуссии в живописи XIX века выступает оппозиция «Запад — Восток», где Восток представлен как территория антигуманности и жестокости и образ Западной Европы как пространства «нравственной безупречности». Таким образом, экспансия Европы на Восток и установление власти западных империй над удаленными восточными территориями, получает моральное оправдание в общественном сознании.

«Гаремные купания» — еще одна разновидность ориентальной живописи XIX века, которую можно рассматривать как развитие темы «восточного гендера». В художественном исследовании об-

разов «гаремных купаний» (Ж. О. Д. Энгр «Внутри гарема» 1828, «Турецкая баня» 1862, Ж.-Л. Жером «В бассейне гарема» 1846, «Ванна. Женщина, моющая ноги» 1899, «Купание» 1895, А.-Т. Лоуренс «В бане с губками и лопатками», «После бани») речь идет о телесных практиках Востока в репрезентации европейской живописи, когда анатомия женского тела становится источником конструирования социокультурных различий между Европой и Востоком. В своих работах Ж. Лэкомтэ ду Нойо («Белая рабыня» 1888), Э. Бернар («Курящая женщина» 1900), Ж.-Л. Жером («Арабская девушка в бассейне», «Бассейн в гареме» 1876), Ф.-А. Биард («В серале») представили Восток, достигающий экстаза и постоянно стремящегося к нему. На наш взгляд, в образах «восточных купален» была выстроена художественная оппозиция «Восток — Европа» на основании оппозиций «черный-белый», «грязный-чистый». На эту мысль наталкивают визуальные приемы, которые используют живописцы: на многих картинах обнаженные восточные наложницы как бы добровольно демонстрируют свое тело «мужскому взгляду». Можно сделать вывод, что в европейской символике смыслов очищение и отмывание «восточных женщин», их расчесывание и переодевание в туалетных комнатах в живописи европейских ориенталистов основывается на оппозиции «чистый / грязный», «целомудренный / греховный», которые укоренились в европейском восприятии образа Востока. Можно утверждать, что «гаремные купания» в живописи XIX века — это как бы экстраполяция европейского желания подвергнуть Восток «моральному очищению», «отмыть» Восток от «нравственной грязи», когда, по мнению И. Нойманна, отсутствие «чистоты» говорит об отсутствии цивилизованности [6, с. 107]. Поэтому можно предположить, что в образах «гаремных купаний» западноевропейские ориенталисты воспроизводили стремление европейских империй к доминации над «греховным» Востоком.

Еще одной разновидностью «гаремного» жанра можно считать сцены «гаремных курений». В образах «гаремных курений», где главными объектами изображения выступают одалиски



## SEX & GENDER: ТЕРРИТОРИАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

с разгорающимся кальяном, западноевропейские ориенталисты «удвоили» масштабы «мужского удовольствия», воспроизводимого через семантику Востока в живописи: восточные красавицы не только эротически соблазняют «мужской взгляд», но и дополняют ее стремлением насытить мужчину нелегальными удовольствиями, наслаждением иллюзиями, миром грез. Известно, что в XIX веке увлечение курением и интерес к наркотикам пришли в Европу из колоний Индии и Египта, их последствия стали настоящей социальной катастрофой для Запада, а образ одурманенного европейского интеллектуала вошел в основу остросюжетных романов эпохи (Ч. Диккенса, О. Уайльда, А. Конан-Дойля). Но в отличие от литературы, на полотнах художников XIX века в кальянном дыму оказывается азиатский Восток, а не Запад, и именно он учится «уходить» от реальности.

Можно утверждать, что в европейской живописи XIX века ориенталистский символизм, репрезентированный прежде всего жанром восточных гаремов, помимо эстетических идей и субъективного интереса художников к Востоку, отразил стратегии империалистического колониального проекта. Идеологические ориентации колониального дискурса европейской живописи XIX века были выражены в сценах рыночных продаж женщин, «гаремных купаний», «гаремных курений», сценах уединения с «одалисками», женских развлечений и сексуальных практик, праздности и роскоши в гареме. В образах «восточного гарема» западноевропейскими живописцами были продемонстрированы фобии Европы XIX века: сопротивление женской эмансипации (в сюжетах гаремного быта), боязнь этнокультурной ассимиляции с Востоком (в сюжетах продаж «белых женщин»), необходимость морального оправдания экспансии (в сюжетах гаремных страстей). В образах «восточного гарема» европейская идеология империализма эротизируется, утверждается превосходство европейской, «белой» гендерной политики. Восток в живописи XIX века представлял своего рода зеркало, в котором живописцы фиксировали эгоцентризм, индивидуализм западного субъекта, его социальные и сексуальные страхи. Образы

восточной «одалиски», «восточной танцовщицы», «купальщицы» и «рабыни» выступили символами женской сексуальности, более ярко выраженной, чем у европейских женщин. Создание женских образов и семантики гарема в живописи ориентализма XIX века являлось попыткой абсолютизировать европоцентристский взгляд на статус Востока через адаптацию феминности к колониальному видению Востока. Путем визуализаций гарема территория «Востока» в западноевропейской культуре мифологизируется, превращаясь из географического пространства в визуальную метафору.

### Литература

1. Барт Р. Мифологии / пер., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. — 312 с.
2. Бобриков А. Ориентализм в живописи: начало // ART-1 Новости искусства, дизайна, архитектуры, фотографии 2013-2014 [Электронный текст]. Режим доступа: [http://art1.ru/?custom\\_author=aleksej-bobrikov](http://art1.ru/?custom_author=aleksej-bobrikov)
3. Бхабха Х. Местонахождение культуры // Перекрестки. 2005. № 3-4. — С. 161 – 191.
4. Вергвари Л. Делакура. — Будапешт: Корвина, 1963. — 250 с.
5. Клуг Дж. История гарема в культурах народов мира. — Смоленск: Русич, 2004. — 336 с.
6. Нойманн И. Использование «Другого». Образы Востока в формировании европейских идентичностей. — М.: Новое издательство, 2004. — 336 с.
7. Пензер Н. Гарем. История, традиции, тайны / Пер. с англ. О. И. Миловой. — М.: Центрполиграф, 2007. — 303 с.
8. Саид Э. Ориентализм. Западные концепции Востока. — СПб.: Русский мир, 2005. — 636 с.
9. Смолл Б. Гарем. — М.: АСТ, 1997. — 160 с.
10. Спивак Г. Ч. Могут ли угнетенные говорить? // Введение в гендерные исследования. Ч. 2. Хрестоматия. — Х.: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. — С. 649 – 670.
11. Суковатая В. А. «Другой» у Гомера: семантика гендера и сексуальности // Культура и искусство. 2012. № 6 (12) — С. 52 – 60.
12. Ставракакис Я. (Я не могу не получить) свое наслаждение: лакановская теория и анализ национализма // Гендерные исследования. 2008. № 18 (2/2008). — Х.: ХЦГИ. — С. 242 – 265.
13. Фуко М. Забота о себе. История сексуальности. Т.

SEX & GENDER: ТЕРРИТОРИАЛЬНОЕ  
ИЗМЕРЕНИЕ

- III. — М.: Рефл-бук; К.: Дух и литера, 1998. — 282 с.
14. Ashman A., Gökmen J. *Tales from the Expat Harem: Foreign Women in Modern Turkey*. — Emeryville, CA: Seal Press, 2006. — 300 p.
15. Alloula M. *The Colonial Harem. Theory and History of Literature*; V. 21. — Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1986. — 160 p.
16. Grewal I. *Home and Harem: Nation, Gender, Empire and the Cultures of Travel*. — Durham: Duke University Press Books, 1996. — 288 p.
17. Iser W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. — Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980. — 224 p.
18. Kosofsky Sedgwick E. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. — N. Y.: Columbia University Press, 1985. — 244 p.
19. Mabro J. *Veiled Half-Truths: Western Travellers' Perceptions of Middle Eastern Women*. — L.: I.B. Tauris & Co Ltd, 1996. — 288 p.
20. Mernissi F., Ward R. *Dreams of Trespass: Tales of a Harem Girlhood*. — N. Y.: Perseus Books, 1995. — 242 p.
21. Nochlin L. *The Imaginary Orient // The Nineteenth-century Visual Culture Reader*, eds. V. R. Schwartz, J. M. Przybylski. — L.: Routledge, 2004. — P. 291 – 298.
22. Pal-Lapinski P. *The Exotic Woman in Nineteenth-Century British Fiction and Culture: A Reconsideration*. — Durham, New Hampshire: University of New Hampshire Press, 2004. — 92 p.
23. Peirce Leslie P. *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*. — Oxford: Oxford University Press, 1993. — 400 p.
24. Mosse G. L. *Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*. — Madison: University of Wisconsin Press, 1988. — 250 p.
25. Mohanram R. *Black body. Woman, Colonialism and Space*. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. — 250 p.
26. Penzer N. M. *The Harem: Inside the Grand Seraglio of the Turkish Sultans*. — Dover Publications, 2012. — 336 p.
27. Purchase S. *Key concepts in Victorian literature*. — L. and N. Y.: Palgrave Macmillan, 2006. — 282 p.
28. Jauss H. R. *Toward an Aesthetic of Reception*. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. — 264 p.
29. Roberts M. *Intimate Outsiders: The Harem in Ottoman and Orientalist Art and Travel Literature*. — Durham: Duke University Press Books, 2007. — 248 p.
30. Shaarawi H. and Badran M. *Harem Years: The Memoirs of an Egyptian Feminist (1879-1924)*. — N. Y.: The Feminist Press at CUNY, 1987. — 176 p.
31. Stevens M. A. *Orientalists. Delacroix to Matisse: European Painters in North Africa and the Near East*. — L.: Royal Academy of Arts Publisher, 1984. — 224 p.
32. Yeazell Ruth B. *Harems of the Mind: Passages of Western Art and Literature Hardcover*. — New Haven: Yale University Press, 2000. — 328 p.
33. Robinson-Dunn D. *The Harem, Slavery and British Imperial Culture: Anglo-Muslim Relations in the Late Nineteenth Century*. — Manchester: Manchester University Press, 2014. — 240 p.
34. *The Victorian literature*. Ed. by A. Warwick and M. Willis. — L. & N. Y.: Continuum, 2008 — 258 p.