

Карагода Константин Павлович

научный сотрудник
Южного филиала
Российского института культурологии
dom-hors@mail.ru

**«ПРОИСХОЖДЕНИЕ МИРА»
КУРБЕ:
ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО
ПРОЧТЕНИЯ ШЕДЕВРА**

Аннотация:

В статье представлены различные трактовки картины Курбе с позиции философии постмодернизма, история женственности в интерпретациях философов, культурологов и искусствоведов XX и XXI вв.

Ключевые слова:

французская культура, реализм, феминизация, женственность.

Karagoda Konstantin Pavlovich

Research associate,
Southern branch of
Russian Institute of Cultural Science
dom-hors@mail.ru

**COURBET'S "THE ORIGIN OF THE WORLD":
CURRENT INTERPRETATION OF
THE MASTERPIECE**

The summary:

The article considers some interpretations of the picture from the perspective of the postmodernism philosophy. The author deals with history of femininity interpretations by philosophers, culture experts and art historians of the 20th and 21st centuries.

Keywords:

French culture, realism, feminization, postmodernism, femininity.

«Есть одна картина, которая, как принято считать, занимает место «недостающего звена» между традиционным и современным искусством. Речь идет о знаменитом «Начале мира» Гюстава Курбе, полотне, на котором бесстыдно изображен обнаженный женский торс с фокусом на гениталиях. Эта картина, буквально исчезнувшая из поля зрения почти на сто лет, была в конце концов обнаружена после смерти Лакана среди его вещей» (Славой Жижек) [1, с. 170].

В истории искусства есть немало произведений, до сих пор вызывающих множества откликов, дебатов, прений. Это те «символы», которые разделяют зрителя на два враждующих лагеря. Это произведения, которые шокируют публику, произведения, которые будоражат умы и приводят к переосмыслению человечеством своего прошлого, что было до того, как никому дотоле неизвестный автор дерзновенно ниспроверг незабываемых кумиров. Одной из таких поистине скандальных фигур второй половины XIX в. был Жан Дезире Гюстав Курбе. Он родился в захолустном местечке Оран 10 июня 1819 г. в зажиточной крестьянской семье и отличался редкостным (даже для художника) эгоцентризмом и невероятным честолюбием. Он говорил: «Море ревет ужасно, но недостаточно громко, чтобы заглушить голос славы, разносящей мое имя по всему миру», «Покажите мне ангела, и я его напишу».

Не получив систематического художественного образования, Курбе самоучкой овладел профессиональными навыками. Отвергнув каноны салонного искусства, художник стремился изображать действительность без идеализации и морализаторства. Еще в 1845 г. он выработал свою стратегию успеха и победы. «Маленькие картины, – доказывал он, – не составляют репутацию. Надо, чтобы я написал к следующему году большое полотно, которое сделало бы меня по-настоящему известным. Я хочу иметь все или ничего. Маленькие картины – это далеко не все, на что я способен. Я смотрю на вещи шире. То, что я говорю, не самомнение; все люди, знающие меня и разбирающиеся в искусстве, предсказывают мне большое будущее... Ясно одно – по истечении пяти лет я должен иметь имя в Париже. Середины быть не может, и я работаю для этого. Я знаю, что до-

биться признания трудно и среди тысяч найдется один, который однажды пробьется. С тех пор как я в Париже, я, пожалуй, видел только двух или трех действительно сильных и оригинальных. Чтобы идти вперед и исполнить то, что я задумал, мне недостает лишь одной вещи – денег... Я ничего не заработаю в этом году. Невозможно одновременно работать и зарабатывать деньги. Это самый неверный расчет, который можно сделать. Погнавшись за тем малым, что можешь заработать, невероятно отстаешь, особенно в годы, наиболее важные для продвижения».

Курбе действительно выстоял и победил, оказался единственным олимпийцем на тысячу проигравших, и менее чем за пять лет после указанной декларации его имя было уже у всех на устах. 1849–1850-е гг. стали годами его большого прорыва, триумфа, коротким, но героическим временем, своего рода экзальтацией вдохновения, когда были созданы его самые важные и великие полотна: «Послеобеденное время в Орнате» (1849), «Дробильщики камня» (1849) и «Похороны в Орнате» (1850).

Курбе во всем был революционером, он то и дело демонстрировал свой радикализм – и в эстетике и в политике. В одном из интервью 1851 г. он напрямую заявил: «Я не только социалист, но также демократ и республиканец. Иными словами, я революционер до мозга костей».

При уме и значительном таланте художника, его натурализм, приправленный в жанровых картинах социалистической тенденцией, вызвал много шума в артистических и литературных кругах и приобрел ему немало врагов. К ним, например, относился Александр Дюма-сын – вот как он характеризует нашего героя: «От какого чудовища... мог произойти этот ублюдок по имени Гюстав Курбе? Под каким колпаком, на какой навозной куче, политой смесью вина, пива, ядовитой слюны и вонючей слизи, произросла эта пустозвонная и волосатая тыква, эта утроба, притворяющаяся человеком и художником, это воплощение идиотского и бессильного «я»?» Шарль Перрье писал для журнала «Искусство»: «Это истинный Анархист физической и моральной красоты, он доискался до кое-чего худшего, чем вульгарное безобразие, до глупого безобразия».

Даже Делакруа не оценил мощи Курбе и писал о его картине «Похороны в Орнате»: «Никогда культ безобразного не был выражен с такой откровенностью, как в этот раз Курбе». Хотя Курбе имел и массу приверженцев, к числу которых принадлежал известный писатель и теоретик анархизма Прудон, вместе с которым он написал даже ученый трактат под названием «Основы искусства и его социальное значение». Шамфлери, Макс Бюшон, Ги де Мопассан, Шарль Бодлер тоже были поклонниками его таланта. Дружба Бодлера с Курбе увенчалась великолепным плодом: Курбе написал портрет Бодлера, необычный тем, что Курбе нарушил здесь классическую традицию предстояния портретируемого, да и собственную тягу к статике и классичности. Пересечением множества подвижных диагональных линий он добился впечатления необычайной порывистости и подвижности Бодлера.

В конце концов Курбе стал главой реалистической школы, возникшей во Франции и распространившейся оттуда в другие страны, особенно в Бельгию. В 1871 г. Курбе примкнул к Парижской коммуне, был комиссаром по культуре, управлял общественными музеями и руководил низвержением Вандомской колонны, по выражению Курбе, символа «завоеваний, грабежа и человекоубийства». 18 мая 1871 г. колонна была повалена на землю при огромном стечении народа. После поражения Коммуны новое правительство подняло колонну, восстановило в очередной раз снятую статую Наполеона I и обязало Курбе по суду оплатить издержки. Имущество художника было распродано, но и после выхода из тюрьмы он был обязан платить 10 000 франков каждый год. Через 7 лет Курбе умер в бедности. Он умер 31 декабря 1877 г. в возрасте 58 лет.

«Происхождение мира» – картина эпохи позитивизма

История «L'origine du monde» – в русских переводах «Начало мира», «Происхождение мира» и даже «Рождение мира» – не менее скандальна, чем жизнь ее создателя. Достаточно сказать, что, будучи написанной в 1866 г., она впервые стала открыта для широкой публики в конце XX в.

«L'origine du monde» – являет собой уникальный образчик так называемого сакрального искусства, табу на показ которого сохранялось даже в, казалось бы, не знающем никаких моральных запретов XX в.

Во время написания картины любимой натурщицей Курбе была Джоанна Хиффернан (Джо). Ее возлюбленным в то время был Джеймс Уистлер, американский живописец и ученик Курбе.

Курбе написал в 1866 г. еще одно полотно – «Прекрасная ирландка (Портрет Джо)», на котором изображена Джоанна Хиффернан. В течение своей жизни Курбе написал четыре портрета Джо. Она, вероятно, была моделью и для «Происхождения мира», что может объяснить внезапный и бурный разрыв отношений между Курбе и Уистлером.

Картина была заказана Халил-Беем, турецким дипломатом, бывшим послом Оттоманской империи в Афинах и Санкт-Петербурге, который жил в то время в Париже. Знаменитый французский писатель того времени Сент-Бев познакомил его с Курбе, и Халил-Бей заказал ему два холста, за которые заплатил 20 тыс. франков, – «Молодые купальщицы» и «Начало мира», для пополнения своего собрания эротической живописи. В январе 1868 г. коллекция Халил-Бея оказалась на торгах аукционного дома «Дрюю». Однако «Начала мира» среди выставленных на продажу полотен не было.

Где находилась картина в течение последующих 44 лет – неизвестно.

26 ноября 1912 г. известная парижская галерея Бернхейм-Жен приобрела у некой мадам Виаль картину Курбе.

В июне 1913 г. «Происхождение мира» приобрел молодой венгерский барон Ференц Хатвани, к коллекции, собранной им в 1905–1942 гг. и включающей около 800 произведений искусства. Особое пристрастие барон испытывал к полотнам Энгра, Шассерио, Курбе и импрессионистов. В годы Второй мировой войны его коллекция картин была частично разграблена нацистами, а затем полностью национализирована коммунистами. Переживший немецкую оккупацию Ференц Хатвани эмигрировал из Венгрии, получив официальное разрешение на вывоз только одной картины из своей коллекции – «Происхождение мира» Густава Курбе. Картина вместе с владельцем вернулась на свою историческую родину – Францию.

В 1955 г. полотно «Происхождение мира» было продано за полтора миллиона франков известному психоаналитику Жаку Лакану. Он и его жена, актриса Сильвия Батай, повесили его в своем загородном доме. Но даже там оно было скрыто от посторонних взглядов: Лакан попросил своего сводного брата Андре Массона [2] сделать для него сдвигаемую двойную раму, где впереди висело другое полотно. Массон написал пейзаж, который в точности повторял контуры оригинала. Чтобы еще более подчеркнуть сюрреализм ситуации, второе полотно тоже было названо «Происхождение мира». В Париже Андре Массон в 1924 г. подружился с Жоржем Батаем, в дальнейшем иллюстрировал его книги, сотрудничал в журнале «Ацефал», глубоко воспринял его философию эроса и насилия. Картина Курбе бесспорно завладела умами не только крупного психоаналитика, но и художника, влияние на творчество которого требует отдельного исследования.

После смерти Лакана в 1981 г. наследники передали картину государству в качестве налога за вступление в права наследства. В настоящее время эта работа экспонируется в музее д'Орсе в Париже.

Славой Жижек писал: «Начало» представляет собой предел традиционной реалистической живописи, ведь ее крайним объектом – никогда прямо и полностью не показываемым, но провоцирующим постоянные намеки, объектом, изображаемым как своего рода подразумеваемая точка референций, начиная, по крайней мере, с «Изгнания» Альбрехта Дюрера – было, конечно, обнаженное, откровенно возбужденное женское тело как предельный объект мужского желания и взгляда. «Происхождение мира» указывает на двойную природу женского полового органа: с одной стороны, место входа при совокуплении, с другой стороны, место выхода при рождении.

Выставленное напоказ женское тело, таким образом, предстает в качестве невозможного объекта, который, будучи непредставимым, функционирует как крайний горизонт репрезентации, чье размыкание приостановлено навсегда, подобно лакановской инцестуозной Вещи. Ее отсутствие, Пустота Вещи заполняется «сублимированными» образами прекрасных, но не целиком показанных женских тел, т. е. тел, которые постоянно сохраняют минимальное расстояние до «этого». Однако самая важная позиция (или, скорее, подлежащая иллюзия) традиционной живописи заключается в том, что «настоящее» инцестуозное обнаженное тело ждет своего обнаружения. Короче говоря, иллюзия традиционного реализма заключается не в верной передаче описываемых объектов, а скорее в вере в то, что за непосредственно передаваемыми объектами точно находится абсолютная Вещь, которой можно овладеть, если убрать лежащие на пути препятствия и запреты.

Курбе совершает в своей работе жест радикальной десублимации: он осуществляет рискованное движение и просто доходит до конца, прямо описывая то, на что реалистическое искусство до него только намекало, пользуясь отозванной точкой референции. Результат этой операции, конечно, был, говоря языком Кристевой, превращением возвышенного объекта в отбросы, в тошнотворный, мерзопакостный комок дряни. (Точнее говоря, Курбе мастерски продолжал размещаться на самой туманной границе, отделяющей возвышенное от экскрементального: женское тело «Начала мира» сохраняет всю полноту эротической привлекательности, но именно в силу этой избыточной привлекательности оно становится отталкивающим.) Жест Курбе, таким образом, – тупик, предел традиционной реалистической живописи, и именно в качестве такового он – необходимый «посредник» между традиционным и модернистским искусством. Он являет собой тот самый жест, который должен был быть совершен, чтобы «расчистить почву» для возникновения модернистского «абстрактного» искусства. Вместе с Курбе игра намеков на вечно отсутствующий «реалистический» инцестуозный объект заканчивается, структура сублимации коллапсирует, а предприятием модернизма становится необходимость переустановки матрицы возвышенности (минимального расстояния, отделяющего Пустоту Вещи от заполняющего ее объекта) вне «реалистических» пределов, т. е. вне веры в реальное присутствие за обманчивой живописной поверхностью инцестуозной Вещи. Иными словами, вместе с Курбе мы начинаем понимать, что нет Вещи за ее возвышенным явлением, и если даже мы силой проторим путь сквозь возвышенное явление к самой Вещи, то достигнем лишь удушающей тошнотворной гнусности. Так что единственный способ переустановки минимальной структуры возвышенности – прямая постановка самой пустоты. Теперь можно понять, как в точности, насколько бы парадоксально это ни звучало, «Черный квадрат» Малевича как знаковое произведение модернизма являет собой настоящую противоположность (или переворачивание) «Началу». У Курбе перед нами инцестуозная Вещь, угрожающая взорвать Расчищенное, Пустоту, в которой могут появиться (возвышенные) объекты, в то время как у Малевича все наоборот – матрица возвышенности в своей предельной простоте сведена к голой разметке расстояния между передним планом и фоном, между целиком «абстрактным» объектом (квадратом) и Местом его нахождения. «Абстракцию» модернистской живо-

писи, значит, стоит понимать как реакцию на сверхприсутствие предельно «конкретного» объекта, инцестуозной Вещи, обращающей его в омерзительную гнусность, превращающей возвышенное в эксcrementальный избыток» [3, с. 178].

Не лишним будет упомянуть о Жаке Лакане – последнем владельце картины и крупном философе. В.А. Мазин в своей книге «Введение в Лакана» кратко описал эволюцию мысли философа по вопросам пола. В своем исследовании проблематики женского Лакан отталкивается, конечно же, от Фрейда. Напомним, для Фрейда психосексуальное развитие идет до эдиповой поры до времени полоролевых идентификаций и у «мальчиков», и у «девочек» одинаково. Одинаково, поскольку сценарий один: нет ни мальчиков, ни девочек. Да и либидо как активная сила описывается в терминах маскулинности. Женское, таким образом, – то, что отклоняется от мужской парадигмы. На одном из семинарских занятий 1956 г. Лакан говорит: вопрос «что такое женщина?» – это истерический вопрос, независимо оттого, задается ли им «биологический» мужчина или «биологическая» женщина. Под женщиной подразумевается женская позиция в символической цепи. Символизации же женского пола как такового не существует, поскольку нет женского эквивалента господствующему означающему, фаллосу. Фаллос один. И в этом – асимметрия полов.

В 1972–1973 гг. Лакан проводит семинарские занятия, известные под названием: «Еще раз: о женской сексуальности, пределах любви и знания». Именно в эти годы звучат его знаменитые утверждения: женщина непостижима для мужчины; сексуальных отношений не бывает; женщины не существует. Перефразируя эти последние слова из семинаров 1970–1971 гг. на занятиях «Еще», Лакан ставит акцент на определенном артикле *la* перед существительным женщина: речь идет не о том, что нет такого существа как женщина, а о том, что она не может быть универсальной, обобщающей категорией. Определение этой категории невозможно. Оно никогда не будет полным. Женщина остается неопределенной в силу нехватки. Она – не-все. Она – Другое мужского.

Такое не-определение сближает женское с истинным. Ведь истина, как и женщина, не исчерпывается логикой, никогда не может быть исчерпана вообще, не может стать всем. На истину, на женское направлено мужское желание. «Женщина, – говорит Лакан, – отдает свою любовь тому, кто ее желает. Несуществование женщины не исключает возможности превращения ее в объект желания. Как раз наоборот. Ускользящая от существования, становится она объектом желания» [4, с. 202].

Обратим внимание на название картины Курбе. В «происхождении, рождении, начале мира» уже есть иллюстрация идеи Лакана о «не существовании женщины» ее неполного, ускользящего определения. На картине прежде всего зритель видит женское тело, но название не говорит ничего о женщине, а только о ее физиологической функции, циклов зачатия и рождения. Зритель видит женское тело, но не видит самой женщины; зритель здесь играет роль противоположного пола «отца мира» – женщина же как некая лакуна, готовая принять семя, выносить и родить ребенка, продолжая постоянное обновление мира.

«Происхождению мира» Курбе аналогично скандальное стихотворение его друга и современника Шарля Бодлера «Падаль». «Природная дихотомия солнечного света и каннибализма отражена отшлифованной классической формой и грубым содержанием стихотворения: красота и безобразие соединены. Стихотворение своего рода *déjeuner sur l'herbe* (Завтрак на траве): природа обедает у себя дома! Пол животного, идентичность и даже его целостность как объекта исчезают (так же исчезает целостность «женщины» в «Происхождении мира». – К.К.). Кишачие личинки – пророческое видение бездушного природного процесса, материи в волновом движении молекул. В «Падали» изображен

перевернутый эмбриогенез. Вынуждая возлюбленную подражать животному разложению, смерть заставляет ее отказаться от пола, идентичности и формы» [5, с. 537–538].

Поэтому, если рассмотреть стихотворение и картину в свете «триады» Лакана («воображаемое» – «символическое» – «реальное»), по мере возможности упростив эту схему, сравним, насколько близки и взаимно дополняемы «Падаль» Бодлера и «Происхождение мира» Курбе:

	«Падаль»	«Происхождение мира»
Воображаемое:	Процесс умирания и разложения	Процесс зачатия и рождения
Символическое:	Смерть как продолжение новой жизни	Рождение как продолжение жизни
Реальное:	Труп	Живая плоть

Оба произведения – образы вечного обновления и ожидания радости торжествующей жизни, где человек предстает в метафизическом соединении земли и неба. «Это и есть жизнь, ее воспроизведение; воспроизводя себя, жизнь выходит из установленных берегов: избытком своим, бьющим через края, жизнь достигает наивысшего исступления. Это скрещивание тел, извивающихся, изнемогающих, низвергается в бездну сладострастия, оно противится смерти, призванной позже обречь эти тела на немотство разложения» [6, с. 277].

Гротескный реализм

Рождение реализма в живописи чаще всего связывают с творчеством Гюстава Курбе. Под реализмом в узком смысле понимают *позитивизм* как направление в изобразительном искусстве второй половины XIX в. Термин «реализм» впервые употребил французский литературный критик Ж. Шанфлери. Сам термин «реализм» встречается на страницах французских журналов уже в 1820-е гг., но в достаточно узком значении: он подразумевает копирование действительности при склонности к отражению безобразного, низменного, вульгарного – всего, что чуждо идеалу, прекрасному, высокому. В таком понимании реализма содержится и оценочный смысл – порицающий или, по крайней мере, иронический. Только в 1840-е гг. понятие «реализм» освобождается от отрицательного оценочного смысла: в применении к живописи: это слово означает установку на изображение современной жизни, основанное на непосредственном наблюдении, а не одном только воображении художника, то есть на воссоздание реальности без какой бы то ни было идеализации обыденного и повседневного.

«Происхождение мира» – это предельный уровень реализма (апофеоз), но символом похорон классической культуры будет другая картина (апофеоз апофеоза) – «Черный супрематический квадрат» *Казимира Малевича*.

«Происхождение мира» – это памятник естественно-научного (физиологического) материализма в искусстве. Эта картина есть плод культуры апогея последствий эпохи Просвещения. «Программой Просвещения было расколдовывание мира. Оно стремилось разрушить мифы и свергнуть воображение посредством знания. <...> С давних пор просвещение в самом широком смысле прогрессивного мышления преследовало цель избавить людей от страха и сделать их господами. Но наконец-то просвещенная планета воссияла под знаком триумфирующего зла» [7, с. 16]. Стоит заметить, что ровно за семь лет до создания «Происхождения мира» в 1859 г. вышел в свет труд Чарльза Дарвина «Происхождение вида» – научные открытия стремительно формировали позитивистское мировоззрение Европы. И искусство того времени, глашатаем которого и был Гюстав Курбе, ярко иллюстрирует, что без идеологического и мифического подтекста искусство есть отражение не человека и его души, а простой физиологии. И Курбе во многом предвосхитил рождение

будущей массовой культуры, которая без остатка поглощает и искажает в своих корыстных целях любые идеи, где содержание продукта (а не произведения искусства) сводится к внешней физиологии без внутреннего содержания. Следует сказать, что еще в XIX в. и начале XX в. европейское общество жило, когда еще существовала культура. Когда элитарная культура существовала рядом с массовой культурой. А мы сегодня, в XXI в., живем в атмосфере только массовой культуры, я бы сказал, культуры без катарсиса.

Возвращаясь к «Происхождению мира» как символу некоего избыточного натурализма, следует также рассмотреть такое понятие, как «гротескный реализм». Вот что об этом писал М.М. Бахтин: «Снижение и низведение высокого носит в гротескном реализме вовсе не формальный и вовсе не относительный характер. «Верх» и «низ» имеют здесь абсолютное и строго топографическое значение. Верх – это небо; низ – это земля; земля же – это поглощающее начало (могила, чрево) и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно)... В собственно телесном аспекте, который нигде четко не ограничен от космического, верх – это лицо (голова), низ – производительные органы, живот и зад. С этими абсолютными топографическими значениями верха и низа и работает гротескный реализм, в том числе и средневековая пародия. Снижение здесь значит приземление, приобщение к земле, как поглощающему и одновременно рождающему началу: снижая, и хоронят и сеют одновременно, умерщвляют, чтобы родить сызнова лучше и больше. Снижение значит также приобщение к жизни нижней части тела, жизни живота и производительных органов, следовательно, и к таким актам, как совокупление, зачатие, беременность, рождение, пожирание, испражнение. Снижение роет телесную могилу для нового рождения. Поэтому оно имеет не только уничтожающее, отрицающее значение, но и положительное, возрождающее: оно амбивалентно, оно отрицает и утверждает одновременно. Сбрасывают не просто вниз, в небытие, в абсолютное уничтожение, – нет, низвергают в производительный низ, в тот самый низ, где происходит зачатие и новое рождение, откуда все растет с избытком; другого низа гротескный реализм и не знает, низ – это рождающая земля и телесное лоно, низ всегда зачинает. <...> На земле не может быть ничего страшного, как не может его быть на материнском теле, где кормящие сосцы, где рождающий орган, где теплая кровь. Земное страшное – это детородный орган, телесная могила, но она расцветает наслаждением и новыми рождениями...» [8, с. 35]. Возможно, современное стремление к всеобщему обнажению и вовсе не негативная тенденция, но следует оговориться, что М.М. Бахтин писал о гротескном реализме, подразумевая средневековую культуру, и это уже наводит на определенные мысли о нашем сегодняшнем. Не могу не отметить, что, на мой взгляд, современным представителем гротескного реализма является ныне здравствующий и всеми почитаемый английский художник Люсьен Фрейд (р. 1922) [9]. Кстати, он приходится внуком Зигмунду Фрейду. Особенно стоит обратить свое внимание на работы, где натурщиком выступал Ли Бауэри. Люсьен Фрейд впервые увидел Бауэри во время перформанса в Anthony d'Offay Gallery в Лондоне. Художник был очарован его странной фигурой – формой тела, тональностью цвета кожи и монументальностью. Темой моего эссе является все-таки женская обнаженная натура, и поэтому вполне пригодна знаменитая картина «Социальный смотритель спит» (Benefits Supervisor Sleeping), написанная в 1995 г. Следует заметить, что популярность и востребованность Люсьена Фрейда у современной публики может подтверждать тот факт, что «Социальный смотритель спит» стала самой дорогой картиной живущего автора, проданной на аукционе Кристи. Она была куплена в мае 2008 г. за 33 641 000 долларов.

Стремление к феминизации

«Произведение искусства обладает ценностью лишь постольку, поскольку в нем проблеск, отсветы будущего» (Андре Бретон).

Сегодня в университетской науке и преподавании приобретают огромное значение так называемые гендерные исследования. Термин «гендер» получает более широкое значение, чем термин «секс» [10]: «Мы пользуемся понятием «секс» в биологическом смысле, тогда как «гендер» связан с культурными и социальными различиями полов» [11, с. 281].

Обилие учебных курсов, конференций, изданий, посвященных «гендеру», на современном этапе превосходит все другие темы в области гуманитарных дисциплин. По этому поводу французский философ Жак Бодрийяр пишет: «Происходят новые явления в сексуальной области. Время оргий, сексуального освобождения закончилось; теперь пришло время гендера. Появилась новая эротическая культура. Раньше все вращалось вокруг проблемы сексуального желания и его реализации, теперь сексуальная культура ставит свои собственные вопросы: «А имею ли я вообще секс? Какой секс я имею? Каковы сексуальные различия?» Если прежние идола демонстрировали исключительную сексуальную определенность, то новым идолам трудно дать точное сексуальное определение. Бой Джордж, Майкл Джексон... Не будучи ни мужчинами, ни женщинами, они также и не гомосексуалы. Их поведение определяет не генетика, а одежда или мода. Вопрос сексуальных различий становится более важным, чем вопрос о сексуальном удовлетворении» [12, с. 46–47].

Мишель Фуко в своей книге «История сексуальности» (1976–1984) («Histoire de la sexualité») пишет: «Действительно, сексуальность – скучный предмет, если отрывать его от культуры, от того, с чем она постоянно связана в истории – с традициями, нормами поведения, религией, искусством, литературой, поэзией» [13].

XX век создает не только новые идеи, но и новое понимание эроса. Искусство этого времени наследует антипуританский пафос, свойственный многим художникам прошлого столетия. Но помимо идеи «искусства для искусства». Не случайно венский архитектор и художественный критик Адольф Лоос в своей лекции, посвященной анализу искусства Климта, писал: «Всё искусство эротично. Первой орнаментальной фигурой был крест, и он родился из области эротики. Первое произведение искусства было эротикой. Горизонтальная линия – это лежащая женщина, вертикаль – это мужчина, в нее входящий».

Хотелось бы привести пример осознания места гендера в искусстве из литературной традиции рассматриваемого нами периода. Братья Гонкур писали: «Художник, который не изображает женский тип своего времени, не останется долго в искусстве». Отрывок из пьесы Альфреда де Мюссе «Любовью не шутят» (1834), где наиболее мизантропично автор сравнивает союз двух полов путем сравнения с хтоническими «низкими» проявлениями природы и социальной морали: «...все мужчины – обманщики, непостоянны, лживы, болтливы, лицемерны, надменны или трусливы, чувственны и достойны презрения; все женщины – коварны, лукавы, тщеславны, любопытны и развратны; мир – бездонная клоака, где безобразнейшие гады ползают и корчатся на горах грязи; но в мире есть нечто священное и высокое, это – союз двух таких существ, столь несовершенных и ужасных! В любви часто бываешь обманут, часто бываешь несчастным; но ты любишь, и, стоя на краю могилы, ты сможешь обернуться, чтобы взглянуть назад и сказать: я часто страдал, я не раз был обманут, но я любил. И жил я, я, а не искусственное существо, созданное моим воображением и моей скукой» [14, с. 15].

Что может сегодня сказать нам «Происхождение мира» о социальных тенденциях? Прежде всего из вышеописанной истории перемещения шедевра мы видим: 1. С XIX в. до середины XX в. картина была неким сакральным смыслом, владельцы прятали картину под занавеской, крышкой. 2. В XX в. произошла некая десакрализация, картина попадает в стены музея д'Орсе, где выставляется на всеобщее обозрение. Десакрализовавшись, «Происхождение мира» становится символом развивающейся тенденции к всеобщему стремле-

нию переосмысливания традиционных ценностей. Согласно теории Зигмунда Фрейда, в жизни и деятельности человека происходит борьба двух противоположных начал: принципа удовольствия – Эроса и чувства вины или желания смерти – Танатоса. Эти два первичных инстинкта – любви и смерти, Эроса и Танатоса – определяют собой всю структуру человеческой психики, а в более широком смысле всю человеческую культуру.

Эрос, о котором говорит Фрейд, лишен той духовной и жизненной диалектики, которую придавала ему философия Платона и неоплатонизма. Признавая эрос первичным жизненным инстинктом, Фрейд отказывал ему в каком-либо духовном содержании и, по сути дела, биологизировал любовь, сводил ее к биологическим процессам. Фрейд исключал возможность исследования любви в историко-культурном аспекте прежде всего потому, что сама культура для него – это только система запретов, социальных и моральных табу, иначе говоря, инструмент репрессивного подавления жизненных инстинктов. Вместо того чтобы понять эрос в системе культуры, Фрейд, по существу, противопоставлял его культуре. В своих поздних работах Фрейд распространяет свою идею антагонизма инстинкта любви и инстинкта смерти, Эроса и Танатоса, не только на психологию личности, но и на более широкую область, включая всю культуру в целом. В работе «Неудовлетворенность культурой» (1930) Фрейд пишет: «Если развитие культуры имеет столь далеко идущее сходство с развитием отдельного человека, не вправе ли мы поставить следующий диагноз, что многие культуры или культурные эпохи стали под влиянием культурных устремлений «невротическими» [15, с. 329]. Именно этим Фрейд объясняет элементы агрессии и разрушения в европейской культуре XX в. Здесь функции культуры у Фрейда значительно расширяются, она играет роль не только табу, но и инструмента подавления агрессивных инстинктов. «Вопрос судьбы рода человеческого во многом зависит от того, удастся ли развитию культуры и в какой мере обуздать человеческий позыв к агрессии и самоуничтожению... В настоящее время люди так далеко зашли в своем господстве над силами природы, что с его помощью они легко могут уничтожить друг друга вплоть до последнего человека... Следует, однако, надеяться, что одна из двух «небесных сил» – вечный Эрос – сделает усилие, чтобы отстоять себя в борьбе со столь же бессмертным противником. Но кто может предвидеть исход борьбы и предсказать, на чьей стороне будет победа?» [16, с. 330–331]. Общество – искусственная конструкция, защищающая человека от силы природы. Не будь общества, буря носила бы нас по варварскому морю природы. Общество – система наследуемых культурных форм, избавляющих от унижительной покорности по отношению к природе [17, с. 11]. Следовательно: Природа и оказывается источником и началом всего – Природа, понимаемая как жестокая хтоническая сила, Природа во всей ее ужасающей дионисийской красе. Цивилизация же и культура – только способы проснуться от кошмарного сна природы.

В последнее время большую популярность в научном мире получило исследование французского философа Мишеля Фуко «История сексуальности». По мнению Фуко, секс всегда был орудием власти, с помощью которой контролировалась личная жизнь и в конечном счете все общество. «Идея секса, – пишет Фуко, – позволяет вскрыть то, что делает власть властью. Совершенно невозможно понимать эту власть только как закон и табу. Секс – это сила, которая возникает, чтобы подчинить нас, и секрет заключается в том, что эта сила лежит в основе всех наших поступков. Было бы ошибкой полагать, что секс – автономная сила, которая производит только вторичный и внешний эффект там, где секс соприкасается с властью. Напротив, секс – это наиболее спекулятивный, наиболее идеальный и глубинный элемент в разрывании сексуальности, который властно организует тело, его зрелость, его силу, энергию, чувственность и удовольствие» [18, с. 55]. «Секс – это потрясающее орудие контроля и власти. Он, как всегда, пользуется

тем, что люди говорят, тем, что они чувствуют, на что надеются. Он эксплуатирует их соблазн верить, что достаточно, дабы быть счастливыми, переступить порог дискурса и снять несколько запретов. И в конечном счете он огораживает и зарешечивает любые движения освобождения и мятежа» [19, с. 259].

Это взаимоотношение секса и власти производит в конечном счете негативный эффект. Власть на протяжении веков создавала изоцированную технологию подавления сексуальности: табу, ограничения, предписания, запреты, цензуру. Европейская история демонстрирует господство власти над сексуальностью; ведь сексуальность всегда находилась под контролем религии, церкви, государства, воспитания, морали и даже языка, который тоже оказывается орудием власти. В XIX в. были выстроены четыре основных стратегических типа отношения власти к сексу: 1. Истеризация тела женщины. 2. Педагогизация секса ребенка. 3. Социализация производящего потомство поведения. 4. Психиатризация извращенного удовольствия. В соответствии с этим в это время возникают четыре главные фигуры, символизирующие направления, по которым развивается знание о сексе: истеричная женщина, мастурбирующий ребенок, мальтузинская пара и извращенный взрослый. Фуко с огромным критическим талантом анатомирует все эти типы отношения к сексуальности, показывая их включенность в отношения власти.

И в XX в., несмотря на все попытки либерализации, секс по-прежнему остается инструментом власти. Меняется только технология подавления, вместо религиозных табу и запретов возникают педагогика, сексуальная медицина и психоанализ, которые берут на себя функции регулирования сексуального поведения.

Еще в начале XX в. такие классики, как Освальд Шпенглер в своей книге «Закат Европы» и Отто Вейнингер в книге «Пол и характер», предрекали цивилизации Европы путь полной феминизации. Шпенглер в «Закате Европы» рассматривает культуру как проявление духа, укорененного в ландшафте, почве, то есть привязанного к хтоническому женскому началу Матери-Земли. Ее лоно – аналог древнего Покоя, утроба мира, вмещающая всю историю человечества. Отрываясь от почвы, культура деградирует в цивилизацию, символом которой является современный город. Он принимает худшую сторону амбивалентной женской природы: лживость, беспринципность, бездушность. И культура, феминизируясь в этом направлении, обречена на деградацию.

Интересен взгляд Камиллы Палья, он базируется на идущем еще от Ницше противопоставлении дионисийского и аполлонического начал. Первое традиционно соотносится с хаосом, насилием и жестокостью; второе – с гармонией и упорядоченностью. Она пишет: «Агрессия естественна; ее-то Ницше и назовет волей к власти. Де Сад считал, что вернуться назад, к природе (романтический императив, до сих пор пронизывающий всю нашу культуру: от консультаций сексологов до рекламы кукурузных хлопьев), – значит отдаться во власть насилию и похоти. Я с ним согласна. Общество – не преступник, но сила, удерживающая от преступления. Слабеет общественный контроль – и прорывается врожденная жестокость человека. Насильника порождают не дурные социальные влияния, но недостаток социального регулирования. Стремясь удалить властные отношения из секса, феминистки идут против природы. Секс есть власть. Идентичность – власть. В западной культуре бескорыстных отношений не существует. Все убивали, чтобы выжить. Всеобщий природный закон созидания через разрушение в сфере духа действует точно так же, как и в материальном мире. Последователь Ницше Фрейд считал идентичность конфликтом. Каждое поколение распаивает могилы своих предков» [20, с. 13].

Современное общество стремится к дионисийскому началу, где вместо обнажения души обнажается тело. Там, где правит Дионис, нет места искусству! Современное общество возвращается к глубоким истокам первобытного человеческого бытия, где искусство

как феномен еще не зародилось. Американский социолог Питирим Сорокин, исследовавший последствия социальной революции в Америке, утверждает, что в XX в. на место «*homo sapiens*» приходит «*homo sexual*». По словам Сорокина, сегодня «любой аспект нашей жизни связан с сексуальной одержимостью. Начиная от колыбели и до самой могилы эта одержимость подвергает бомбардировке каждый аспект нашего жизненного пространства, почти каждый шаг нашей деятельности, мысли и чувства. Мы полностью погружены во все поднимающийся поток секса, который заполняет каждый отдел нашей социальной жизни и культуры. Пока мы ищем Противоядия против этих либидозных сил, нас все больше завоевывает постоянное давление этой гигантской армии вездесущих сексуальных символов» [21, с. 54].

В своей знаменитой книге «Метафизика пола» Юлиус Эвола пишет: «Регресс наших дней очевиден. Мы живем в цивилизации, в которой пропадает интерес к интеллектуальному и духовному и которую никак уже не назовешь героической. Нет никакого интереса к высшим проявлениям чувств, есть только стремления живота и того, что ниже. Может статься и сбудется угроза великого поэта, который сказал: «Грядут времена, когда голод и любовь по-своему сформируют историю». Утробная борьба уже сейчас губит человечество под видом социально-экономической. За ней неминуемо последует всеобщая «ценность» женщины, любви и секса» [22, с. 16, 33–34].

Можно с полным основанием сказать, что Курбе предвосхитил гибель аполлонистической эры европейской культуры и начала гинекократии. Сбросив Вандомскую колонну, Курбе уничтожил символ фаллоцентричности, олицетворение мужской власти. И водрузил как знамя – победу земного начала, женского лона.

Ссылки и примечания:

1. Жижек С. Хрупкий абсолют. М., 2004. С. 178.
2. Массон Андре (1896–1987) – французский живописец и график. В 1934–1936 гг. жил в Испании, с 1940 по 1945 гг. – в США. Массон значительно повлиял на становление абстрактного экспрессионизма в Америке. После возвращения во Францию он работал в театре, в книжной иллюстрации, расписал плафон парижского театра Одеон (1964). Лауреат Национальной художественной премии (1954).
3. Жижек С. Указ. соч.
4. Мазин В.А. Введение в Лакана. М., 2004. С. 202.
5. Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург, 2006. С. 537–538.
6. Батай Ж. Из «слез Эроса» // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., 1994. С. 277.
7. Хоркхаймер М., Адорно Т.В. Диалектика просвещения. Ювента. СПб., 1997, С. 16.
8. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Т. 4 (II). М., 2010. С. 35.
9. К моменту окончания написания эссе Люсьен Фрейд скончался в ночь на 21 июля 2011 г. на 89-м году жизни.
10. Шестаков В. Эрос и культура: философия любви и европейское искусство. М., 1999.
11. Archer J., Lloyd B. Sex and Gender. New York, 1985. P. 281. Здесь и далее цит. по: Шестаков В. Указ. соч.
12. Baudrillard J. America. London ; New York, 1988. P. 46–47.
13. Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996 ; Эрос и культура. Культурологические записки. Вып. 3. М., 1997.
14. Мюссе А. Избранные произведения. Л., 1972.
15. Фрейд З. Избранное. Т. 1. М., 1969. С. 329.
16. Там же. С. 330–331.
17. Палья К. Указ. соч. С. 11.
18. Foucault M. The History of Sexuality. An Introduction. New York, 1984. P. 55. (Фуко М. Использование удовольствий. История сексуальности. Т. 2. СПб., 2004.)
19. Foucault M. Dit et écrit. Т. 3. P. 259.
20. Палья К. Указ. соч. С. 13.
21. Sorokin P. The American Sex Revolution. Boston, 1956. P. 54.
22. Эвола Ю. Метафизика пола. М., 1996. С. 16, 33–34.

References (transliterated) and notes:

1. Zhizhek S. Khрупkiy absolyut. M., 2004. P. 178.
2. Masson Andre (1896-1987) is a French painter and graphic artist. In 1934-1936 he lived in Spain, in 1940 – 1945 in the USA. Masson considerably influenced abstract impressionism formation in the USA. When he returned to France he worked at the theatre, illustrated books, painted the plafond of the Théâtre de l'Odéon in Paris (1964). Masson was a laureate of the National Art Awards in 1954.
3. Zhizhek S. Op. cit.
4. Mazin V.A. Vvedeniye v Lakana. M., 2004. P. 202.
5. Pal'ya K. Lichiny seksual'nosti. Yekaterinburg, 2006. P. 537–538.
6. Batay Z. Iz «slez Erosa» // Tanatografiya Erosa: Zhorzh Batay i frantsuzskaya mys' serediny XX veka. SPb., 1994. P. 277.
7. Khorkkhaymer M., Adorno T.V. Dialektika prosveshcheniya. Yuventa. SPb., 1997, P. 16.
8. Bakhtin M.M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa. Vols. 4 (II). M., 2010. P. 35.
9. By the end of essay Lucien Freud died on the night of July 21, 2011 by 89 years old.
10. Shestakov V. Eros i kul'tura: filosofiya lyubvi i yevropeyskoye iskusstvo. M., 1999.
11. Archer J., Lloyd B. Sex and Gender. New York, 1985. P. 281. Here and further cit. by: Shestakov V. Op. cit.
12. Baudrillard J. America. London ; New York, 1988. R. 46–47.
13. Fuko M. Volya k istine. Po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. M., 1996 ; Eros i kul'tura. Kul'turologicheskiye zapiski. Issue 3. M., 1997.
14. Myusse A. Izbrannyye proizvedeniya. L., 1972.
15. Freyd Z. Izbrannoye. Vols. 1. M., 1969. P. 329.
16. Ibid. P. 330–331.
17. Pal'ya K. Op. cit. P. 11.
18. Foucault M. The History of Sexuality. An Introduction. New York, 1984. P. 55. (Fuko M. Ispol'zovaniye udovol'stviy. Istoriya seksual'nosti. Vols. 2. SPb., 2004.)
19. Foucault M. Dit et escrit. T. 3. P. 259.
20. Pal'ya K. Op. cit. P. 13.
21. Sorokin P. The American Sex Revolution. Boston, 1956. P. 54.
22. Evola Y. Metafizika pola. M., 1996. P. 16, 33–34.