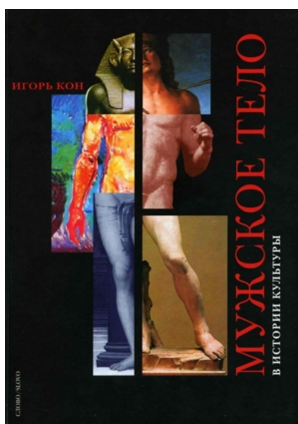


# Мужское тело в истории культуры

Кон И.



В издательстве "Слово" вышла новая книга «Мужское тело в истории культуры» - часть моего проекта «Мужчина в меняющемся мире». Прослеживается, как варьировалось художественное отображение мужского тела и его каноны от эпохи к эпохе, от культуры к культуре. Книга построена на богатейшем изобразительном материале: в ней более 400 иллюстраций – от изображений эпохи палеолита, произведений мировой живописи и скульптуры до современной фотографии и даже рекламы. Изображения африканских вождей и китайских воинов, ольмекские статуэтки из Южной Америки и культовые фигурки папуасов поражают необычностью и выразительностью. Гармоничные пропорции греческих скульптур, сдержанность образов средневековья, раскрепование плоти эпохи Возрождения, спортивно-мускулистое тело, культивируемое милитаристскими идеологиями XX века, отражая идеалы своего времени, сменяют друг друга и остаются жить в изобразительном искусстве Гойя.

Год издания: 2003  
Отпечатано в Италии  
ISBN: 5-85050-704-3

---

## ВВЕДЕНИЕ 8

I. НАГОТА КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА Запретный плод 12 Социология стыда 13 Нагое и голое 16 Сила взгляда 18 Мужская и женская нагота 21 От генитального дисплея к фаллическому культу 23 Пенис, логос и фаллос 25 Чем мужчины прикрывают срам? 32 Кого стесняются мужчины? 43 Взгляд, воображение и изображение 46

II. ОБРАЗЫ МУЖСКОГО ТЕЛА В ДРЕВНЕЙШИХ ЦИВИЛИЗАЦИЯХ Образы или знаки? 48 Культуры народов Африки, Австралии и Океании 51 Доколумбова Америка 56 Культуры Азии 60 Древний Египет 68

III. АНТИЧНОСТЬ: В ПОИСКАХ ИДЕАЛЬНОЙ МУЖСКОЙ КРАСОТЫ Древнегреческий телесный канон 76 Бытовая нагота и художественные образы 77 Пенис или фаллос? 81 Греческая архаика. Курои 84 Классическая Греция 90 Типы мужских образов 97 Древний Рим 101

IV. ДУХОВНОСТЬ ПРОТИВ ТЕЛЕСНОСТИ Душа и тело 104 Тело Христа 105 Ангелы 114 Адам 115 Нагота в повседневной жизни 117 Средневековые типы маскулинности 119 Одежда и идеология 120

V. РЕАБИЛИТАЦИЯ ПЛОТИ Донателло 126 Мазаччо 130 Типы мужественности 132 Микеланджело 142 Итальянская скульптура XVI в. 150 Святой Себастьян 154 Обнаженный портрет 165 Северное Возрождение 170 Дюрер 172 Бытовая культура. Столетие гульфиков 175 Цензоры и кальсончики 177 Дисциплинирование тела 179 Доктрина расстояния 182 Веласкес 188

VI. ЭСТЕТИКА МУЖЕСТВЕННОСТИ И ОТКРЫТИЕ МУЖСКОЙ СУБЪЕКТИВНОСТИ Декоративная нагота 190 В поисках мужественности 192 Что значит быть красивым? 197 Мужская мода 198 Мужское тело в скульптуре 201 Жак Луи Давид 207 Школа Давида 212 Романтический мужчина 217 Романтический классицизм в Германии 222 Викторианская Англия 224

VII. ОТ НАГОГО К ГОЛОМУ. ЕСТЕСТВЕННОСТЬ ПРОТИВ КРАСОТЫ Новая философия тела 230 Эстетика наготы 232 Роден 233 Купающиеся мужчины 238 Демократизация мужского тела 247 Деконструкция красоты 252 От живописи к фотографии 254

VIII. МУСКУЛИСТАЯ МАСКУЛИННОСТЬ. АТЛЕТИЗМ ИЛИ МИЛИТАРИЗМ? Атлет как воплощение мужественности 258 Мускулистая маскулинность 264 «Фашистское тело» 265 Споры о фашистском искусстве 271

IX. ГОМОСЕКСУАЛЬНОЕ ТЕЛО Гомоэротический взгляд на мужское тело 274 Биографический метод и его трудности 275 Сексуальность в творчестве 277 Сюжет и его восприятие 278 Святой Себастьян как геевская икона 281 «Этюд обнаженного юноши» 285 Гомосексуальный фаллоцентризм 287 Выход из чулана 287

X. ИЗ ЧЕГО СДЕЛАНЫ МАЛЬЧИКИ? Древний мир 298 Младенец Иисус 300 Купидоны и Ганимеды 302 Купающиеся мальчики 310 Вильгельм фон Глэдден 318 Границы допустимого 320

XI. МУЖСКОЕ ТЕЛО В РУССКОМ ИСКУССТВЕ Ритуальная нагота в традиционном искусстве 322 Цивилизация и вестернизация 324 Религиозное искусство 325 Светское искусство. Скульптура 328 Живопись 333 Серебряный век 340 Мужское тело в тисках сексофобии 346 Постсоветский телесный канон 359 Политические игры вокруг мужской наготы 367

XII. ЖЕНСКИЙ ВЗГЛЯД НА МУЖСКОЕ ТЕЛО Первые художницы 368 Женщины в художественных школах 371 Что позволялось рисовать женщине? 372 Феминистское искусство 373 Российские художницы и их герои 376

XIII. МУЖСКОЕ ТЕЛО И СОВРЕМЕННАЯ МАССОВАЯ КУЛЬТУРА Меняющийся образ 384 Мужская одежда: от унификации к разнообразию 385 Мужское тело в рекламе 389 Превращение мужика в мужчину 394 Чтобы быть красивым – надо страдать 399 Насколько маскулинен бодибилдинг? 400 Мужчины, торгующие телом 402 Утраты и приобретения 406

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ 408

ЛИТЕРАТУРА 416

## ВВЕДЕНИЕ

Тело – один из самых увлекательных и сложных предметов, которыми занимаются науки о человеке и об обществе. Однако ученые-гуманитарии обратились к этой теме сравнительно недавно.

До последней трети XX в. человеческое тело считалось объективной природной данностью, интересной только для биологии и медицины. Общественные и гуманитарные науки затрагивали телесность лишь попутно, в связи с философской проблемой

соотношения духовного и материального или в рамках истории искусства и физической культуры. Пренебрежительное отношение к телесности было тесно связано с антисексуальностью и принижением чувственности, характерными для христианской культуры. Особенно «бестелесной» была советская наука. В двух послевоенных изданиях Большой Советской Энциклопедии тело представлено двумя статьями «Тело алгебраическое» и «Тело геометрическое», есть еще статьи «Телесные наказания» и «Телесные повреждения». В «Философской энциклопедии» (1960–70) редкие упоминания о теле, телесной субстанции и телесности содержатся в историко-философских статьях, посвященных Платону, Фоме Аквинскому, Лейбницу и идеалистической философской антропологии. Таким же «бестелесным» был и «Философский энциклопедический словарь» (1983). Особенно строго табуировалось все, что касалось сексуальности. Цензура, или самоцензура, распространялась даже на справочники по истории искусства и религии. Характерно, что в замечательной двухтомной энциклопедии «Мифы народов мира» (1980–82) не нашлось места для статьи «Фаллический культ» или «Фаллос» (хотя есть индийское «Линга», а слово «фаллос» внутри статей упоминается 19 раз).

Первым прорывом в отечественной, а отчасти и в мировой науке была книга М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965), в которой ученый разработал категорию «телесного канона», т. е. социально-нормативных представлений о том, каким является и каким должно быть человеческое тело. Эти нормативные представления, которые меняются в ходе исторического развития общества, занимают одно из центральных мест в любой картине мира и оказывают сильнейшее воздействие на реальное поведение людей. Начиная с 1970-х гг. на Западе сложилось понимание тела не как природной данности, а как сложного социального конструкта. Это новое представление постепенно проникло во все науки о человеке и обществе и привело к появлению ряда автономных субдисциплин. Эволюция философских взглядов на телесность хорошо описана И.М. Быховской (2000). Появилась новая философская феноменология тела (Подорога, 1995). С 1980-х гг. развиваются социология, история и антропология тела. Природа тела и закономерности его репрезентации (представления и изображения) обсуждаются на многочисленных международных конференциях, издаются междисциплинарные сборники, выпускаются серийные публикации. В мае 2002 г. в Сорбонне состоялся коллоквиум «Тело в русской культуре», в котором наряду с западными участвовали ведущие российские этнографы, фольклористы, филологи и историки.

«Телесная» тематика чрезвычайно разнообразна. В отличие от духа, который может быть «чистым» и «абстрактным», тело всегда конкретно: оно имеет размер, цвет кожи, расу и самое главное – пол. Дух может быть бесполом, тело – нет. Изучение истории тела неразрывно связано с изучением истории наготы, одежды и сексуальности.

В самых первых альбомах-монографиях по истории обнаженного тела в искусстве, вышедших в начале XX в., репродуцировалось и обсуждалось просто «красивое человеческое тело» (Weese, 1900; Hirth und Bassermann, 1902; Bulle, 1912). Однако это «красивое тело» было преимущественно женским. Женская нагота доминирует и в современных исследованиях и публикациях (Fossi, 1999). Почему? Просто потому, что женское тело красивее мужского? Но для кого? Или потому, что художниками и их заказчиками были, как правило, мужчины, которых женское тело интересовало и возбуждало сильнее мужского? Или за ситуацией, когда мужчина смотрит, а женщина показывает себя, стоят отношения власти: женщина является объектом мужского взгляда прежде всего потому, что она социально зависит от мужчины?

В постановке и изучении этих вопросов большую роль сыграли и продолжают играть ученые-феминистки (Усманова, 2001), которые серьезно заинтересовались социальными предпосылками репрезентации обнаженного женского тела в изобразительном искусстве. Но понять положение женщин без параллельного изучения мужского мира невозможно. Большое количество «исследований женщин» (women's studies) в конце 1970-х гг. дополнилось не столь многочисленными, но не менее интересными «исследованиями мужчин» (men's studies) (Кон, 2001-в). Совокупность научных работ, касающихся как мужчин, так и женщин, положила начало превращению феминологии (науки о женщинах) в гендерологию, которая изучает всю гамму социальных отношений между мужчинами и женщинами. Если пол (sex) подразумевает биологические характеристики, на основании которых человеческие существа определяются как мужчины, женщины или лица какого-то третьего пола, то гендер (английское gender, от лат. gens – род) подразумевает социально детерминированные роли и идентичности мужчин и женщин, зависящие не от природных половых различий, а от социальной организации общества. Гендерные исследования имеют и телесный аспект. Мужское и женское тело объективно отличаются

друг от друга множеством анатомических половых признаков. Но как именно эти различия осмысливаются, символизируются и изображаются, зависит от культуры и социальной организации общества. Телесный канон – не природная данность, а аспект социально-культурных представлений о маскулинности (мужское начало, мужественность) и фемининности (женское начало, женственность).

Для ученых, в том числе и искусствоведов, мужское и женское тело одинаково важны и интересны. Однако в европейском изобразительном искусстве обнаженное мужское тело не только слабее представлено (в лондонской галерее Тейт-Бритн, единственном музее мирового класса, где создан электронный предметный каталог, на 721 изображение женской наготы приходится 416 образов обнаженных мужчин; сравнение числа портретов дает другую картину – на 566 женских портретов приходится 794 мужских), но и значительно хуже изучено.

Первая монография, специально посвященная обнаженному мужскому телу «Нагой мужчина», вышла в 1978 г. Она принадлежит перу английского искусствоведа Маргарет Уолтерс (Walters, 1978). С тех пор появилось немало искусствоведческих исследований о репрезентации мужского тела в разных видах искусства (Weiermair, 1987; Davis, 1991; Adler and Pointon, 1993; Brooks, 1993; Cohan and Hark, 1993; Lehman, 1993; Goldstein, 1994; Perry and Rossington, 1994; Dutton, 1995; Krondorfer, 1996; Mosse, 1996; Schehr, 1997; Solomon-Godeau, 1997; Boone, 1998; Lucie-Smith, 1998). Но большинство из них, начиная с альбома-монографии Сесилия Бердели «Голубая любовь» (Beurdeley, 1977), рассматривают тему в контексте истории однополрой любви (Cooper, 1994; Creekmur and Doty, 1995; Saslow, 1999; Fernandez, 2001).

Это вполне естественно – поскольку на протяжении многих столетий женщинам не разрешалось заниматься искусством, а изображение обнаженного тела им и вовсе было запрещено, красоту женского тела открыли гетеросексуальные мужчины, а красоту мужского тела – гомосексуальные мужчины. Однако обнаженное мужское тело изображали и художники, не питавшие к мужчинам эротических чувств. Отличаются ли друг от друга образы, созданные художниками разной ориентации?

Изучению этой проблематики мешает междисциплинарная рассогласованность. Историки искусства недостаточно учитывают данные антропологии и социальной истории, а исследователи истории и антропологии сексуальности, стыда, бытовой и ритуальной наготы, в свою очередь, не всегда принимают во внимание искусствоведческий материал.

Предлагаемая вниманию читателя книга является не искусствоведческой, а историко-культурологической. Уже несколько лет я работаю над проектом «Мужчина в меняющемся мире», пытаюсь осмыслить, как меняются мужчины и их представления о самих себе в современном мире, в котором они утрачивают былую власть и гегемонию? Вариации мужского телесного канона и художественной репрезентации мужской наготы – лишь один (и далеко не главный) аспект темы. Специально изучать его я не собирался. Но в библиотеке Центрально-Европейского университета в Будапеште, где я работал первое полугодие 1999 г., я нашел гендерноориентированную искусствоведческую литературу, которая вызвала множество новых вопросов, которые я пытался обсудить в ряде журнальных публикаций (Кон, 1999-а, 1999-б, 2001-б и др.) и в настоящей книге. Данная работа опирается на обширную историческую, антропологическую, философскую и религиоведческую литературу, которая посвящена эволюции и вариациям мужского телесного канона, одежды, отношения к наготы, чувства стыда, ритуального и бытового поведения у разных народов мира, но главное внимание уделяется народам Западной Европы и России.

Важнейшим источником при написании книги стало изобразительное искусство. Помимо огромного количества альбомов и книг (просматривая в библиотеке Геттингенского университета каталоги выставок и биографии известных художников, я нашел много такого, о чем не упоминали специалисты), мне удалось непосредственно познакомиться с коллекциями ряда крупнейших музеев Берлина, Вашингтона, Нью-Йорка, Парижа, Женевы, Будапешта и Хельсинки, не говоря уже о российских музеях.

Неоценимым подспорьем оказался Интернет. Некоторые музеи (галерея Уффици во Флоренции, Национальная галерея и галерея Тейт-Бритн в Лондоне, Музей современного искусства в Нью-Йорке, Музей изящных искусств в Филадельфии) уже создали полные электронные каталоги своих коллекций, сделав их доступными любому желающему (за исключением тех, увы, многочисленных случаев, когда показ картины противоречит нормам авторского права). Другие крупные музеи – Лувр, Британский музей, нью-йоркский Музей Метрополитен, вашингтонская Национальная галерея и др. – показывают на вебсайтах часть своих собраний. Значительно хуже представлены в Интернете российские музеи, которые только начинают приоткрывать свои коллекции. В Интернете есть и

немало специальных художественных сайтов.

Во-первых, это сайты компаний, изготавливающих и продающих высококачественные репродукции произведений изобразительного искусства. За репродукции нужно платить, но электронные изображения показывают даром. Крупнейший такой сайт (свыше 25 тыс. картин) – Art Renewal Center (ARC). Огромный выбор художественных произведений, изображающих обнаженное тело, можно увидеть на сайте [The nude in art history](#).

Во-вторых, это некоммерческие сайты, поддерживаемые научными центрами или любителями искусства. Они содержат не только картинки, но и биографии художников, библиографию и т.п. Прежде всего это Mark Harden. The Museum of Modern Art и Carol Gerten Jackson. Свыше 8500 картин содержит Web Gallery of Art. Исключительно богаты и информативны сайты Fine Art Presentation, sponsored by James Stewart и Web Museum Paris. Некоторые сайты посвящены специальным темам истории изобразительного искусства, например, однополый любви, и творчеству отдельных художников. Есть также Ассоциация вебмастеров сайтов по истории искусства – Art History Webmasters Association и World Wide Arts Resources Corporation.

В-третьих, это собственные сайты современных художников или галерей, продающих произведения искусства.

Электроника позволяет рассмотреть мельчайшие детали картин, которые не разглядишь на репродукции, а подчас и в оригинале, если он неудачно размещен.

Эта книга начинается с теоретического рассмотрения наготы как культурологической проблемы. Вторая глава представляет собой обзор (к сожалению, неполный, так как предмет только начинают исследовать) репрезентации мужского тела в древнейших цивилизациях Азии, Африки и Центральной Америки. Далее следуют очерки иконографии мужского тела в Древней Греции и Древнем Риме и в культуре западноевропейского Средневековья. Затем освещается история реабилитации плоти в эпоху Возрождения, эстетики мужественности и открытия мужской субъективности в искусстве XVII – XVIII вв., спор между «красивостью» и «естественностью» в реалистическом искусстве XIX – начала XX в. и проблемы «мускулистой маскулинности» и фашистского искусства. Специальные главы посвящены гомоэротическому взгляду на мужское тело и истории изображения в классическом искусстве обнаженных мальчиков. Впервые в искусствоведческой литературе рассматривается история репрезентации мужского тела в русском изобразительном искусстве. Отдельная глава посвящена становлению женского взгляда на мужское тело. Последняя, итоговая, глава книги посвящена современной эволюции телесного канона маскулинности и использованию мужской наготы в массовой культуре и в рекламе. Насколько возможно, я старался не просто называть и анализировать произведения искусства, но и приводить их художественные репродукции.

Разумеется, книга на столь широкую тему не претендует на ее всестороннее освещение. Первое ограничение касается неевропейских цивилизаций, которые представлены заведомо фрагментарно. Кроме того, мой фактический материал ограничен рамками изобразительного искусства, живописи и скульптуры и почти не затрагивает театра и киноискусства; изображению обнаженного мужского тела в кино посвящена большая специальная литература (Малви, 2000; Mulvey, 1989; Lehman, 1993), анализ которой далеко превосходит мои возможности. К тому же, классическое искусство прошлого освещается в книге значительно полнее, чем современное искусство; отчасти это объясняется моими собственными предпочтениями, а отчасти – неозримостью современного искусства и трудностями добывания соответствующих книг, статей и репродукций. Наконец, книге не достает искусствоведческого, стилистического анализа.

Я писал эту книгу на свой страх и риск и даже без надежды издать ее (получить грант на такой экзотический для России проект невозможно, да я и не пытался). Однако мне очень помог индивидуальный грант фонда Макартуров на проект «Мужчины в меняющемся мире», с которого эта работа начиналась, и краткосрочные гранты Центрально-Европейского университета в Будапеште (1999), Института истории имени Макса Планка в Геттингене (2000) и Института Кеннана в Вашингтоне (2001). Всем этим учреждениям я выражаю искреннюю благодарность.

В процессе работы я консультировался со специалистами в разных областях знаний. Большую помощь советами и критическими замечаниями мне оказали антропологи С.А. Арутюнов и Н.Л. Жуковская, историки Н.С. Горелов и Н.М. Калашникова, искусствоведы В.В. Ванслов, О.Г. Кривцун и Н.А. Синельникова, дизайнер А. Бжеленко. В подборе иллюстраций мне очень помогли сотрудники Санкт-Петербургского Гуманитарного Университета профсоюзов Л.А. Санкин, Т.Д. Дягилева и А.М. Махов, а также Д. Шалин (Лас-Вегас), М. Кноблаух (Берлин), Д. Маркович и С. Дедюлин (Париж) и другие.

Моя особая благодарность – президенту издательства «Слово» Наталии Александровне Аветисян, которая оценила замысел книги и не побоялась непривычной темы.

© И.С. Кон

## Содержание

### Введение

Нагота как культурологическая проблема  
Образы мужского тела в древнейших цивилизациях  
В поисках идеальной красоты  
Духовность против телесности  
Реабилитация плоти  
Эстетика мужественности и открытие мужской субъективности  
Естественность против красоты. От нагого к голому

Мускулистая маскулинность. От атлетизма к милитаризму

Гомосексуальное тело  
Из чего сделаны мальчики?  
Мужское тело в русском искусстве  
Женский взгляд на мужское тело  
Мужское тело и современная массовая культура

Литература (по главам)  
Список иллюстраций

## Нагота как культурологическая проблема

Один из самых увлекательных и вместе с тем деликатных аспектов телесного канона - отношение к нагоде. Когда и почему у людей возникает потребность прикрывать свое тело и особенно гениталии?

## Запретный плод

По Библии, чувство стыда и потребность прикрывать свою наготу возникли у наших прародителей в результате грехопадения. Первоначально в раю "были оба наги, Адам и жена его, и не стыдились" (Бытие, 2 : 25). Но как только они вкусили запретный плод познания, "открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковые листья, и сделали себе опоясания" (Бытие, 3:7). После этого они побоялись явиться на глаза Богу, а когда это все-таки пришлось сделать, Адам признался Ему, что убоялся сделать это, "потому что я наг". И тогда Господь спросил: "кто сказал тебе, что ты наг? не ел ли ты от дерева, с которого Я запретил тебе есть?" (Бытие, 3:11).

После этого первые люди были с позором изгнаны из рая. Но поскольку фиговый листок был ненадежен, перед их изгнанием "сделал Господь Бог Адаму и жене его одежды кожаные, и одел их" (Бытие, 3, 21). Таким образом, Бог стал одновременно и первым портным, а одежда обрела божественное происхождение.

Так началась земная история человеческого рода, в которой чувство стыда (от сознания собственной наготы) неразрывно переплетается с чувством вины (по поводу нарушения Господнего запрета).

Христианские богословы подробно комментируют этот рассказ. По мнению Блаженного Августина (354-430) созданное Богом человеческое тело (плоть), включая половые органы, само по себе не было ни греховным, ни постыдным. В грехопадении виновато не тело, а душа. "Не плоть тленная сделала душу грешницею, а грешница душа сделала плоть тленною" (О граде Божиим, кн. XIV, гл.3) Августин выводит возникновение чувства стыда исключительно из акта непослушания Богу.

Оставаясь невинными и продолжая обитать в раю, " люди пользовались бы детородными членами для рождения детей так же, как и прочими, по свободному произволению воли" (кн. XIV, гл. 24).

"Счастливые обитатели рая могли выполнять обязанности деторождения без постыдного желания" (XIV: 26). "Сотворенный для этого снаряд" обсеменял бы родовое поле так же, "как в настоящее время обсеменяет землю рука" (XIV : 23). "Эти члены приводились бы в движение таким же мановением воли, как и все другие, и супруг прильнул бы к лону супруги без страстного волнения, с полным спокойствием души и тела и при полном сохранение целомудрия" (XIV:26).

Поскольку "похоть еще не приводила в возбужденное состояние вопреки воле известные члены" (XIV: 17), они не привлекали к себе особого внимания, люди их видели, но не замечали. ( Обратите внимание - речь идет фактически о превращении простого "видения" в целеустремленный "взгляд".)

Однако после грехопадения "обнаружилась в движении телесном некоторая бесстыдная новизна, а от ней неприличная нагота привлекла их внимание и привела в смущение". "Неповиновение воли" повлекло за собой "неповиновение плоти", люди стали зависеть от похоти, "которую возбуждаются постыдные части тела. Похоть эта не только овладевает всем телом, и притом - не только внешним, но и внутренним образом, но приводит в волнение и всего человека, соединяя и смешивая расположение душевное с требованием плоти, и сопровождается таким наслаждением, более которого нет между наслаждениями телесными; так что в тот момент, когда оно достигает высшей степени своей силы, теряется почти всякая пронизательность и бдительность мысли" (XIV : 17).

Похоть делает человека внутренне несвободным, лишает его самообладания. Иногда возбуждение появляется "в ту пору, когда его никто не просит, а иногда его не оказывается, когда его ищут: душа пожеланием горит, но тело остается холодным" (XIV: 16). Отсюда и чувство стыда, потребность прикрывать половые органы, неспособность называть их и т.д.

---

### От истории стыда к истории тела

Как свидетельствуют данные истории и антропологии, происхождение одежды действительно связано с появлением чувства стыда. Однако их взаимосвязь неоднозначна и вызывает серьезные теоретические споры.

Современная наука связывает происхождение стыда с историей телесного канона. Как показал М.М. Бахтин, для телесного канона, появившегося в начале нового времени, характерно *"совершенно готовое, завершенное, строго отграниченное, замкнутое, показанное извне, несмешанное и индивидуально-выразительное тело*. Все то, что выпирает, вылезает из тела, всякие резкие выпуклости, отростки и ответвления, то есть все то, в чем тело выходит за свои границы и зачинает другое тело, отсекается, устраняется, закрывается, смягчается. Так же закрываются и все отверстия, ведущие в глубины тела... Речевые нормы официальной и литературной речи, определяемые этим канонам, налагают запрет на все, связанное с оплодотворением, беременностью, родами и т.п., то есть именно на все то, что связано с неготовностью и незавершенностью тела и его чисто внутрителесной жизнью. Между фамильярной и официальной, "пристойной" речью в этом отношении проводится чрезвычайно резкая граница".

Независимо от Бахтина, книга которого была опубликована в 1965 году, к близким выводам пришел известный немецкий социолог Норберт Элиас (1897-1990), автор оказавшей сильное влияние на социологию и исторические науки теории "цивилизационного процесса" (книга Элиаса была впервые опубликована по-немецки в 1939 г., но оставалась незамеченной до конца 1970-х годов, когда его работы появились в английском переводе).

Согласно теории Элиаса, "телесный стыд" не является врожденным и коренится прежде всего в процессах социализации. Чем выше уровень развития общества, тем сложнее формы социального контроля и тем разнообразнее ограничения, которые общество налагает на индивидов, чтобы неизбежные конфликты между ними разрешались мирным, "цивилизованным" путем. "Цивилизация", по Элиасу, это ряд взаимосвязанных процессов, включая степень внутреннего умиротворения в обществе, четкости обычаев и правил социального поведения, степень самоограничения и рефлексивности общественных отношений. Цивилизационный процесс (или процесс



цивилизации) не имеет ни начала, ни конца, но можно выделить его главные элементы и аспекты.

Современное "цивилизованное тело", которое резко выделяется из природной и социальной среды, - продукт длительного исторического развития, включающего социализацию, рационализацию и индивидуализацию тела. **Социализация** означает, что тела и их функции все больше рассматриваются не как природные, а как социальные, имеющие определенное культурное значение и требующие соответствующего регулирования, одним из механизмов которого является стыд. То, что люди называют "стыдом", - это страх социального унижения, лишения социального статуса. Параллельно социализации тела происходит его **рационализация**. В отличие от животных, у которых импульс и желание, будь то агрессия или сексуальность, сразу же претворяется в действие, человек обладает самоконтролем, способностью отсрочить достижение своих желаний. В процессе цивилизации этот самоконтроль, за которым стоят усвоенные социальные нормы, усиливается и усложняется. Это делает жизнь более безопасной и предсказуемой, но одновременно менее возбуждающей и увлекательной, побуждая людей изобретать новые формы жизнедеятельности, в которых еще нет определенных жестких правил. Это способствует дифференциации частей и образов тела, как в символической культуре, так и в индивидуальном самосознании. **Индивидуализация** тела означает прогрессирующее осознание своей особенности, "самости", отдельности от других. "Телесное Я" может переживаться и как гордое самоутверждение, и как болезненное отчуждение, досадное препятствие слиянию с природой и собственной сущностью.

Теория Элиаса может служить макроисторическим фундаментом для целого ряда других, появившихся независимо от нее, подходов (социология эмоций, "представление себя в общественных местах" Эрвинга Гоффмана и др.) У нее есть и своя собственная историографическая база. В книге "Придворное общество", анализируя образ жизни французской придворной аристократии XVII в. - как эти люди говорили, одевались и вели себя, Элиас обнаружил у них значительно более высокий уровень самоконтроля за эмоциями и оглядки на мнение окружающих, чем это было свойственно средневековым рыцарям. Малейшее нарушение правил этикета или непосредственное выражение эмоций вызывает у этих людей чувство стыда, если соответствующие правила приличий нарушают они сами, или неловкости, если это делают другие. О "дисциплинировании" языка и тела в начале нового времени пишут и социальные историки этого периода.

Но насколько универсальны эти закономерности и распространяются ли они также на неевропейские народы и на древнюю историю?

Немецкий антрополог Ганс Петер Дюрр, посвятивший опровержению теории Элиаса трехтомное исследование "Миф процесса цивилизации" (первый том его называется "Нагота и стыд"), доказывает, что хотя чувство телесного стыда, побуждающее людей прикрывать свои гениталии, не является генетически врожденным (новорожденные младенцы его не знают), оно в той или иной степени присуще всем человеческим сообществам. Социальная дифференциация и отношения власти, - лишь сопутствующие, дополнительные факторы.

В подтверждение своей точки зрения Дюрр приводит огромный историко-этнографический материал, показывающий, что даже направление развития разных обществ в этом вопросе может быть неодинаковым. Например, нагота древнегреческих атлетов, которая, по логике Элиаса, должна быть исходным пунктом развития греческой культуры, на самом деле появилась только на 15 Олимпиаде (715 г. до н.э.) и, следовательно, была не природной данностью, а специфическим продуктом древнегреческой цивилизации.

Хотя теории Элиаса и Дюрра выглядят противоположными, обе они рассматривают отношение к наготы главным образом в контексте истории нормативной культуры, требования которой интериоризируются в виде чувства стыда. Индивидуальное тело рассматривается при этом исключительно как **объект** внешнего или внутреннего контроля и регулирования. Между тем уже в конце XIX в. появилась альтернативная парадигма, рассматривающая тело, наготу и телесные практики в контексте экспрессивного поведения и субъективности человека.



Провозвестником этой парадигмы был Фридрих Ницше, который считал, что тело "богаче" души и к тому же неотчуждаемо. Перемещение фокуса внимания с механизмов контроля и самоконтроля на способы телесного самовыражения нашло широкий отклик в театральной эстетике, в частности, в трудах русского историка и теоретика театра Николая Евреинова и поэта Максимилиана Волошина. По их мнению, происхождение одежды обусловлено не необходимостью защиты тела от воздействия окружающей среды и не чувством стыда, а имманентно присущей человеку потребностью в самовыражении и театрализации. Изначальный импульс театрализации побуждает человека видоизменять и украшать свое тело. В результате возникает контраст между прикрытыми участками тела, вызывающими к себе повышенный интерес, и открытыми, обнаженными зонами, для которых одежда служит как бы "выставочными рамами". Обнажение обычно прикрытых участков тела вызывает чувство стыда и одновременно - эротические чувства.

Как писал Фрейд, "прогрессирующее вместе с развитием культуры прикрывание тела будит сексуальное любопытство, стремящееся к тому, чтобы обнажением запрещенных частей дополнить для себя сексуальный объект; но это любопытство может быть отвлечено на художественные цели ("сублимировано"), если удастся отвлечь его интерес от гениталий и направить его на тело в целом".

Эту сторону дело хорошо показал в своем ироническом романе "Остров пингвинов" Анатолий Франс. Подслеповатый святой Маэль однажды принял группу пингвинов за людей и по ошибке окрестил их. Чтобы не ставить святого старца в неловкое положение, Господу пришлось превратить пингвинов в людей. Но после этого пингвинья нагота стала выглядеть непристойной, ее нужно было чем-то прикрыть. Дьявол, принявший облик праведного монаха, предупредил святого Маэля о серьезных последствиях этого шага:

"В настоящее время, когда какой-нибудь пингвин пожелает пингвинку, ему точно известно, чего он желает, и его вождения ограничены вследствие ясного представления о вожделенном... Но когда пингвинки облекут себя покровами, пингвины не будут так хорошо отдавать себе отчет в том, что же их привлекает к ним. Их неясные желания превратятся в грезы и иллюзии..." И действительно - стоило дьяволу насильно прикрыть наготу безобразной молодой пингвинки, как она сразу же начала кокетничать, а все пингвины-самцы, старые и молодые, сопя и задыхаясь от волнения, устремились за ней. Одежда, которая, по замыслу Бога, должна была охранять целомудрие, по воле дьявола стала сильнейшим стимулом вожделения и похоти.

---

## Нагое и голое

Но только ли в сексуальности дело? Одежда не столько физически прикрывает тело, сколько придает ему определенное культурное значение и смысл. Разграничение "голого" и "одетого" в высшей степени условно. Для афганского талиба женщина, снявшая паранджу, уже является недопустимо голый. Многообразны и формы одежды. Одеждой может служить не только звериная шкура, маска или кусок ткани, но и любая форма боди-арта - раскраска, татуировка, скарификация (нанесение шрамов) и т.д. Не случайно боди-арт называют также личным искусством (personal art).

Боди-арт - очень древнее искусство. По выражению одного из его исследователей, "нет другого тела, кроме раскрашенного тела, и нет другой раскраски, кроме раскраски тела". Первые наскальные изображения раскрашенного или татуированного человеческого тела в Сахаре относятся к пятому тысячелетию до н.э, а татуированные мумии - к 1800 г. до н.э. В Японии изощренная культура татуировки существовала уже две тысячи лет назад, причем ей подвергались как и мужчины, так и женщины. Очень разнообразны татуировки и раскраска тела в Океании и Африки. Раскраска, татуировка или скарификация не только дополняют, но порой даже заменяют людям одежду, причем эти украшения обычно имеют не только эстетический, но и вполне определенный символический смысл.

Важно не только и не столько то, чем и как прикрыто тело, сколько то, кому адресован соответствующий образ (имидж) и как именно он воспринимается. "Нагота античного атлета, средневекового юродивого, шута, современного хиппи и т.д. - способы выражения различных идей.

В одном случае речь может идти об эстетическом идеале, в другом - о презрении к плоти, в третьем - о стремлении эпатировать окружающих".

Отсюда - неизбежная дифференциация соответствующих значений и терминов.

В традиционной культуре понятие "голый" фигурирует преимущественно в нормативных текстах, - запретах и регламентациях. Во многих, в том числе и в славянских, языках слова "голый", "непокрытый" имеют отрицательный оттенок, употребляясь в значении 'бедный', 'неплодоносящий', 'голодный', в противоположность 'неголому', "покрытому" как 'богатому', 'сытому', 'умножающемуся'.

Это подтверждают и этнографические данные. Как показал французский антрополог Клод Леви-Стросс, одевание, облачение означает приобретение определенного социального статуса, а раздевание, разоблачение, наоборот, возврат из культурного состояния к природному, лишение некоего статуса. И связанные с этим переживания отнюдь не ограничиваются стыдом.

Прикрывая наиболее важные и уязвимые части своего тела, люди тем самым оберегают их не только от физического повреждения, но и от "сглаза". Снять одежду, какой бы условной и символической она ни была, значит раскрыться, подвергнуться опасности, попасть в зависимость от Другого. В зависимости от контекста, одно и то же событие (кто-то видит меня раздетым) может вызывать такие различные чувства как страх, вину, стыд, социальное унижение ("потеря лица") или смущение. Соответственно различаются и психологические свойства личности - "пугливость", "стыдливость", "стеснительность" и т.д.

Но "голый" - значит не только "подверженный внешнему воздействию", а также "открытый для контактов". Во все решающие, критические моменты своего существования - рождение, половой акт, смерть - человек бывает голым. Обнажение - важнейший способ самораскрытия, знак доверия, выражения любви и дружбы, проявления интимности. Правила действуют не только в отношениях между индивидами, но в культуре. Даже самые телесно-закрытые культуры признают и предписывают многочисленные формы ритуальной наготы, которая не вызывает чувства стыда и считается благом.

Например, в древнем Израиле мужчина, принося клятву, должен был положить руку на свои гениталии или гениталии того, кому он клялся. Старый Авраам, требуя клятвы от своего управляющего, говорит ему: "...положи руку твою под стегно мое" (Бытие, 24: 2). Слово "стегно" (бедро) замещает здесь половые органы; позже они заменяются другими частями тела, например, коленями (обычай целовать колени или становиться на колени).

Чтобы разграничить "положительную" и "отрицательную" наготу, развитые языки дифференцируют соответствующие слова. Особенно широкое распространение получило различие понятий "нагого" и "голого" (в немецком языке оно возникло в XVII в.). Слова "голый" или "голизна" (англ. naked, нем. nackt, франц. nudite) означают просто "раздетое" тело, отсутствие одежды. Оголять - значит снимать нечто такое, что предположительно должно быть. Напротив, "нагота" (англ. nude, нем. Akt, франц. nu), это нечто благородное, социально и эстетически приемлемое.

В европейской культуре XIX в. разграничение "нагого" и "голого" приобрело этико-эстетический смысл. Речь шла о том, что можно и чего нельзя изображать в живописи или на сцене. Оправдывая появление на сцене обнаженного тела, Н.Н. Евреинов доказывал, что "голый" и "нагой" - не одно и то же: неприличным и стыдным может быть только голое тело, тогда как нагота, будучи своеобразной "духовной одеждой" тела, аналогична одежде материальной, может иметь эстетическую ценность и должна быть принята на сцене: "Оголенность имеет отношение к сексуальной проблеме; обнаженность к проблеме эстетической. Несомненно, что всякая нагая женщина вместе с тем и голая; но отнюдь не всегда и не всякая голая женщина одновременно и нагая".

Начиная с классической работы английского искусствоведа сэра Кеннета Кларка "The Nude" (1960), это разграничение стало в искусствоведении общепринятым. В отличие от непристойного "голового", нагое тело может быть и действительно является не только предметом, но и особым жанром

изобразительного искусства. Хотя эта оппозиция так же условна и относительна, как разграничение эротики и порнографии, она имеет определенный психологический и культурно-исторический смысл.

Голое тело - всего лишь раздетое тело, голый - человек без одежды, каким его мама родила. Напротив, нагота - социальный и эстетический конструкт. Это тело, которое не просто не прикрыто, но сознательно выставлено напоказ с определенной целью, в соответствии с некими культурными условностями и ценностями.

Быть голым - значит быть самим собой, натуральным, без прикрас. Быть нагим - значит быть выставленным напоказ. Чтобы голое тело стало нагим, его нужно увидеть как объект, объективировать. Голый человек (например, в бане) просто является сам собой, не чувствует себя объектом чужого внимания, не замечает своей обнаженности и не испытывает по этому поводу особых эмоций. Но если только голый чувствует, что на него смотрят, он смущается и начинает прикрываться или позировать.

Нагое тело необходимо предполагает зрителя, оценивающий взгляд которого формирует наше самовосприятие. Стриптизер или бодибилдер, демонстрирующий себя публике, сознательно делающий свое тело объектом чужого взгляда, интереса, зависти или вожделения, остается субъектом действия, он контролирует свою наготу, гордится своими мускулами, силой, элегантностью или соблазнительностью. Напротив, человек, которого насильно оголили или заставили раздеться, чувствует себя объектом чужих манипуляций и переживает стыд и унижение, независимо от того, красив он или безобразен.

Вспомните голого инженера из "Двенадцати стульев": "Положение было ужасное. В Москве, в центре города, на площадке девятого этажа стоял усатый человек с высшим образованием, абсолютно голый и покрытый шевелящейся еще мыльной пеной. Идти ему было некуда. Он скорее согласился бы сесть в тюрьму, чем показаться в таком виде".

Иными словами, если голое представляется объективно данным, то нагота создается взглядом.

---

### Сила взгляда

Но взгляд - категория статусная, иерархическая. В древности ему нередко приписывалась магическая сила: тот, кто смотрит, может и "сглазить". Право смотреть на другого - социальная привилегия старшего по отношению к младшему, мужчины к женщине, но никак не наоборот. Многие иерархические общества запрещают подчиненным смотреть даже на одетого монарха, а видеть его наготу - тем более.

Поучительна история прародителя Ноя и его младшего сына Хама. Ной выпил вина, "опьянел и лежал обнаженным в шатре своем. И увидел Хам... наготу отца своего, и вышедши рассказал двум братьям своим. Сим же и Иафет взяли одежду, и, положив ее на плечи свои, пошли задом, и покрыли наготу отца своего; лица их были обращены назад, и они не видали наготы отца своего" (Бытие, 9: 21-23).

Проспавшийся Ной оценил деликатность старших сыновей и отдал им в рабство непочтительного Хама со всем его потомством, а самое слово "хам" стало нарицательным.

Взгляд - не что иное как символическое прикосновение, здесь действуют одни и те же правила этикета. С одной стороны, прикосновение - универсальный способ эмоционального общения, а с другой - обозначение социальной иерархии. У многих животных существует так называемое "личное пространство", собственная территория, границы которой никто не смеет нарушить.

То же самое у людей. Чем выше статус человека - тем больше его личное пространство. Выражение "почтительное расстояние" имеет не только фигуральный, но и буквальный смысл: к людям более высокого ранга не положено подходить вплотную. Старший по возрасту или положению может

дотрагиваться до младшего (этот жест выражает покровительство), а обратное будет нарушением субординации.

Это имеет и свой гендерный аспект. Общеизвестно, что мужчины гораздо чаще трогают женщин, чем женщины мужчин. Такое "лапанье", начиная с невинного похлопывания по плечу, чаще всего считают просто следствием и проявлением повышенного и откровенного мужского эротизма: мужчине приятно дотронуться до женщины, а она видит в этом знак внимания и эмоциональной поддержки. Однако на самом деле за этой асимметрией (мужчина может смотреть на женщину и прикасаться к ней, а она этого не смеет) стоят прежде всего статусные отношения.

Американский социальный психолог Нэнси Хенли, проверившая эту гипотезу экспериментально, подтвердила ее также житейским примером. Однажды после собрания преподавателей к ней подошел проректор университета, взял обеими руками за плечи и стал что-то рассказывать. После того, как он закончил и отпустил Хенли, она сама взяла его за руку и стала излагать свою теорию. Проректор заинтересовался. В этот момент к ним подошел ректор, единственный человек на кампусе, чей статус был выше проректорского, положил проректору руку на плечо и предложил пойти на другое заседание.

Статусные отношения сказываются и в одежде. Чем выше социальный статус человека, тем тщательнее регламентируется его внешний вид. Раб может быть голым, знатный человек - нет. Принудительное или нечаянное раздевание - всегда унижение, "потеря лица". Платье "играет" короля не меньше, чем свита, голый король сразу же лишается своей легитимности и божественной ауры. Напротив, культурный герой, "сверхчеловек" (этот образ присутствует во многих мифологиях) стоит выше этих ограничений. Он часто раздевается сам, добровольно, это символизирует его освобождение от наложенных культурой запретов. Его нагота - знак свободы, которой не обладают обычные люди. Снимая одежду, герой тем самым освобождается от связанных с нею ограничений, вплоть до смены пола и гендерной идентичности.

---

### Мужская и женская нагота

Чья нагота контролируется строже - мужская или женская? Сравнивать просто количество изображений обнаженного мужского и женского тела бессмысленно, потому что качественные различия между культурами не всегда можно выразить в цифрах. Там, где принято закрывать гениталии, это, как правило, делают и женщины, и мужчины, хотя формы их одежды обычно различаются. Специфическая одежда - один из способов демаркации, обозначения гендерной (половой) принадлежности.

Однако в большинстве цивилизованных обществ женское тело закрывается полнее и тщательнее, чем мужское. Кроме гениталий, многие культуры стараются прикрыть также женские груди, которые во многих (но не во всех) обществах считаются сексуально-эротическим стимулом. Зато женские гениталии самой природой скрыты в глубине тела и объективно менее заметны, чем мужские. Чтобы показать свои половые губы и клитор, женщине нужно приложить специальные усилия, широко раздвинуть ноги, что везде и всюду считается неприличным и допускается только в особых, тщательно регламентированных, ситуациях. Недаром большие губы называются "срамными".

Публичная демонстрация женских гениталий чаще всего практикуется в любовной магии, а также для вызывания дождя или отвращения градовой тучи. Последнее широко использовалось в магической практике сербов и болгар. В одном районе западной Сербии женщина-ворожея, чтобы предотвратить градобитие, раздевалась донага, поднималась на тын и, продвигаясь навстречу туче, угрожающе показывала свои гениталии предполагаемому предводителю градового облака. В другом месте это делала хозяйка дома. Выходя навстречу туче, женщина задирала подол и кричала: "Беги, чудо, от чуда чудного! Вы не можете быть рядом друг с другом!" или "Не иди, змеюка, на змеюку! Эта моя змеюка достаточно таких проглотила!"

Демонстрация раскрытых женских гениталий всюду считается вызывающим и оскорбительным жестом и используется как ритуальное проклятие (индийские хиджры) или как средство запугивания

врагов. В России такой обычай был зафиксирован в начале XVII в. голландским путешественником Исааком Массой: под Кромами в стане Самозванца "на гору часто выходила потаскуха в чем мать родила, которая пела поносные песни о московских воеводах и много другого, о чем непристойно рассказывать".

Другая причина, побуждающая закрывать женские гениталии, - выделяемая ими кровь и менструальные жидкости, которые первобытное, особенно мужское, сознание считает опасными и нечистыми. Нередко это представление распространяется на все женское тело: женщина - грязное существо, всякое прикосновение к ней, особенно сексуальный контакт, загрязняет мужчину. Как бы то ни было, даже в тех культурах, где сексуальность поощряется, женские гениталии обычно чем-то прикрыты.

С мужской наготой дело обстоит иначе. С одной стороны, культура относится к ней более терпимо: мужчина может быть раздетым и полуодетым и это, разумеется, умаляет его достоинство, но голым он считается только если открыты его гениталии. С другой стороны, мужская "упаковка" объективно сложнее женской.

Отчасти это связано с особенностями анатомии. Поскольку мужские гениталии висят снаружи, чтобы их скрыть, нужны специальные усилия. При ходьбе, беге и в некоторых позах сделать это весьма трудно, а болтающиеся гениталии иногда затрудняют движение. Некоторые народы не только прикрывают или завертывают мужские гениталии, но и стараются уменьшить их подвижность, например, привязывая пенис к животу или к ноге.

Имеет значение и размер. По сравнению с нашими животными родичами, человеческие яички (тестикулы) сравнительно невелики. По размеру яичек мужчины стоят посередине между гориллами и шимпанзе. Зато мужские пенисы значительно длиннее и толще, чем у приматов. Средняя длина эрегированного пениса у самца гориллы - 3, у орангутана - 4, у шимпанзе - 8, а у человека - 15 сантиметров. Палеоантропология связывает этот факт с прямохождением, в результате которого член стал более заметным и видимым, превратившись из простого орудия сексуального производства в обобщенный символ маскулинности и знак социального статуса. Ученые считают, что пенис современного мужчины вдвое длиннее, чем был у его первобытного предка.

---

### Пенильный дисплей

Сложную культурологическую проблему представляет и эрекция. Физиологически эрекция полового члена относится к числу произвольных и неспецифических реакций. У молодых самцов она возникает не только в связи с сексуальным возбуждением, но и в ситуациях, провоцирующих страх, агрессию, эмоциональное напряжение. Уже новорожденные самцы приматов, включая человека, делают характерные телодвижения, выпячивая член, как при копуляции.

У взрослых самцов это приобретает знаковый характер. У ряда обезьян и приматов демонстрация эрегированного пениса другим самцам (так называемый пенильный дисплей) - жест агрессии и вызова, который служит для обозначения иерархии внутри стада (кто кому имеет право показывать) и для защиты от внешних врагов.

Например, у обезьян саймири демонстрация эрегированного члена другому самцу - жест агрессии и вызова. Если самец, которому адресован такой жест, не примет позы подчинения, он тут же подвергнется нападению, причем в стаде существует на этот счет жесткая иерархия: вожак может показывать свой член всем, а остальные самцы - строго по рангу. Пенильный дисплей обозначает статус и ранг отдельных особей даже точнее, чем порядок приема пищи.

Сходная система ритуалов и жестов существует у павианов, горилл и шимпанзе. Известен и механизм ее передачи: пока детеныш мал, на его эрекции не обращают внимания, но как только он вступает в период полового созревания, взрослые самцы воспринимают его эрегированный член как жест вызова и жестоко бьют подростка, так что, вырастая, он уже понимает значение этой

физиологической реакции и научается контролировать ее. В одной серии наблюдений низший по рангу самец Эдгар "показывал" только людям - сородичи его за это нещадно били.

Отпугивающая сила эрегированного члена применяется не только для обозначения иерархии внутри стада, но и против внешних врагов. Немецкий этолог Вольфганг Виклер описал поведение так называемых караульных павианов и зеленых мартышек в Африке. Когда стадо кормится или отдыхает, эти самцы сидят на видных местах, спиной к стаду, широко расставив ноги и демонстрируя окрестностям свои частично эрегированные члены. Это служит предупреждением чужакам, чтобы они не тревожили стадо.

У некоторых видов обезьян penis специально окрашен в яркие, привлекающие к себе внимание, цвета. Например, у самца верветки красный penis выделяется на фоне синих яичек (рис. 1).



Рис. 1

Пенильный дисплей - прообраз существующего в большинстве древних человеческих обществ фаллического культа. Виклер сопоставил пенильный дисплей и четырех видов приматов (рис. 2, верхний ряд) с аналогичными человеческими изображениями (рис. 2, нижний ряд).



Рис. 2

Даже прикрывая свой penis, мужчины стараются преувеличить его размеры, представить его в состоянии постоянной эрекции. Но эрекция возникает не всегда и часто не тогда, когда нужно. Между тем, кроме физиологического, она имеет социальный, коммуникативный смысл. Неприкрытый член может не только раскрыть важный мужской секрет, но и подать неправильный сигнал, внушить ошибочное представление о том, чего мужчина на самом деле хочет. Умение вызывать и одновременно контролировать эрекцию - важнейший компонент и прообраз мужского самоконтроля, а "борьба" с собственным неуправляемым членом - постоянный элемент мужского самосознания. "В своем собственном воображении и в воображении других мужчины - не что иное как его гениталии".

Это создает множество психологических и социальных проблем.

## Пенис, логос и фаллос

В обыденной речи и в сексологической литературе слова "пенис" и "фаллос" часто употребляются как синонимы, просто потому, что слово "фаллос" кажется более приличным, чем "пенис" или "член". Однако в культурологии и психоанализе, особенно начиная с Жака Лакана, они обозначают разные вещи.

В отличие от пениса, который обозначает реальную часть мужской анатомии и поэтому может иметь разные размеры, быть эрегированным или расслабленным, фаллос не обладает материальным существованием, это обобщенный символ маскулинности, власти и могущества. Он всегда должен быть эрегированным, большим, жестким и неутомимым. Фаллические статуи, например, гигантский фаллос из Помпеи и изображения большей частью вполне реалистичны.



Рис. 3.

Неаполь,  
Национальный  
музей

Подобно женским гениталиям, фаллос имеет репродуктивное, детородное значение, в том числе - космическое (оплодотворение всей природы). Например, древнегреческий бог Приап, который сначала почитался в форме сучка или осла, в древнем Риме был включен в число богов плодородия и стал стражем садов.

Эти верования сохранились во многих народных обычаях. Например, у болгар в Добрудже хозяин, чтобы добиться хорошего урожая, подготавливая телегу и семена для первого посева, должен был держаться за свой член. В некоторых регионах России мужики сеяли лен и коноплю без штанов или вовсе голышом, а на Смоленщине голый мужик объезжал на лошади конопляное поле. Белорусы Витебской губернии после посева льна раздевались и катались голыми по земле. В Полесье при



посадке огурцов мужчина снимал штаны и обегал посева, чтобы огурцы были такими же крепкими и большими, как пенис и т.д.

Однако фаллические культы, в отличие от женских, символизируют не столько плодородие или сексуальное желание, сколько могущество и власть. Фаллоцентризм, то есть универсальное положение фаллоса как культурного обозначающего, и фаллократия, то есть социальное господство мужчин, - две стороны одной и той же медали. В Древнем Риме, по свидетельству Плиния, маленькие дети носили на шее фаллические амулеты как средство защиты от глаза и всякого иного зла. В Скандинавии фаллические статуи ставили рядом с христианскими церквями вплоть до XII в. (рис. 4) Множество фаллических изображений можно по сей день видеть в Центральной Азии.



Рис. 4

Эти мифологические представления сохраняются и в обыденном массовом сознании. Оценивая реальные пенисы по завышенным фаллическим стандартам, мужчины склонны сильно преувеличивать их "нормальные" средние размеры. Американский антрополог Томас Грегор просил индейцев племени мехинаку (Амазония) нарисовать человечков. В 80% этих рисунков мужские гениталии оказались значительно больше, чем в жизни; характерно, что на рисунках часто представлена также головка пениса, хотя у необрезанных мехинаку ее практически не видно. Видимо, ей приписывается особое значение.

Переоценка средних размеров воображаемого чужого и, соответственно, недооценка размеров собственного пениса характерна и для "цивилизованных" мужчин. Ни один из опрошенных 112 американских студентов не сказал, что его пенис значительно больше среднего.

Многие народы считают, что большой пенис - свидетельство повышенной сексуальной потенции мужчины, позволяющей ему лучше удовлетворить женщину. Правда, более рафинированные сексуально-эротические культуры полагали иначе. Например, древние греки считали маленькие члены не только более красивыми, но и более функциональными в смысле оплодотворения (о женском удовольствии они просто не думали). Индийская Камасутра считает существенными не абсолютные размеры мужских (типы "зайца", "быка" и "коня") и женских ("газель", "кобыла" и "слониха") гениталий, а их соразмерность, а также способы их соединения, и в этой связи отдает предпочтение небольшим членам (Камасутра, II, 6). Согласно древней китайской эротологии, важнейшее достоинство "нефритового стержня" - не размер, а жесткость, причем короткие стержни в этом отношении надежнее длинных и толстых. Тем не менее Камасутра содержит специальную главу "О способах увеличения" (члена) (Камасутра, VII, 63). Китайская эротология также рекомендует средства для увеличения размеров пениса и для уменьшения женских "нефритовых врат". Неудивительно, что популярная книга Г. Гриффина "Как увеличить размер полового члена", которую профессиональные сексологи всерьез не принимают, стала в России супер-бестселлером.

С размерами пениса мужчины ассоциируют не только и не столько сексуальные, сколько статусные, иерархические различия. На древних наскальных рисунках мужчины более высокого ранга изображались с более длинными и, как правило, эрегированными членами. По верованиям новозеландцев маори, у племенного вождя обязательно должен быть большой и постоянно, особенно во время битвы, эрегированный член. Титул верховного вождя одного из островов южной Полинезии - "урету" - в переводе буквально означает "стояк", а один из эвфемизмов пениса у маркизцев - "вождь". То есть пенис, власть и маскулинность как бы совпадают, и обладатель самого большого пениса подчиняет себе не только женщин, но и, что гораздо важнее, других мужчин.

"Зависть к пенису", которую Фрейд приписывал женщинам, на самом деле обуревают самих мужчин. Как писал английский поэт Уишан Оден, "если бы мужчине был предоставлен выбор - стать самым могущественным человеком в мире или обладателем самого большого хуя..., большинство выбрали бы второе. От зависти к пенису страдают не столько женщины, сколько мужчины".

Поскольку все мифопоэтические описания мужской сексуальности и ее материального субстрата относятся не к пенису, а к фаллосу, наивно ожидать от них физиологического или психологического



реализма. Чем выше наше почтение к фаллосу, тем меньше мы знаем о пенисе. В отличие от гордого фаллоса, пенис застенчив, стеснителен, окутан тайной, спрятан от критического взгляда. отождествление мужественности с фаллосом оборачивается хрупкой и ранимой мужской идентичностью. Прикрывая свой пенис, мужчины руководствуются не столько чувством стыда, сколько опасениями насчет своей сексуальной адекватности - чужие пенисы кажутся лучше и больше - и стараются преувеличить его размеры.

Маскулинность практически везде отождествляется с сексуальной потенцией. "Мужская сила" - прежде всего сексуальная сила, а "мужское бессилие" - это сексуальное бессилие. Как гласит Каббала, в яичках "собрано все масло, достоинство и сила мужчины со всего тела". Многие народы считали кастратов не только биологически, но и социально неполноценными. Оскопить мужчину значило лишить его власти и жизненной силы. По Ветхому завету, "у кого раздавлены ятра или отрезан детородный член, тот не может войти в общество Господне" (Второзаконие, 23: 1).

Эти представления сохранились и в христианском мире. Казалось бы, самый надежный способ обуздать греховные влечения плоти - оскотление. Однако средневековые богословы строго различали добровольное воздержание аскета от вынужденного бессилия евнуха. Самокастрация, даже добровольная, во имя сексуального воздержания, считалась непростительным грехом, а кастрированный мужчина не мог занимать высокие церковные должности. Когда клирики одного норманнского епископства осмелились избрать епископа без разрешения герцога Джозефа Плантагенета (отца будущего короля Англии Генриха I), тот распорядился всех их, включая избранного ими кандидата, кастрировать, а отрезанные яички принести ему. Тем самым он не только унизил и жестоко наказал ослушников, но и сделал прошедшие выборы автоматически недействительными.

Но мужчина должен быть сильным не только физически и сексуально. Практически любой древний архетип маскулинности противопоставляет ее женственности по двум признакам. Во-первых, это пенис / фаллос, которого у женщин по определению нет и быть не может, отсюда фаллоκραтия и фаллоцентризм, а во-вторых, разум / логос - рациональное начало, противопоставляемое женской эмоциональности и экспрессивности, отсюда - логократия и логоцентризм. Женщина - это тело, чувство (инстинкт), природа, тогда как мужчина - дух, разум, культура, голова. Жак Лакан даже объединил фалло= и логоцентризм в общем понятии "фаллологоцентризм".

Однако такое объединение не всегда правомерно, потому что эти два начала, которыми обосновывается мужская власть в обществе, находятся друг с другом в постоянной борьбе. Главное требование к мужчине - господство разума над чувствами, головы над телом, а главный объект самоконтроля - его собственная сексуальность.

У мужчины как бы две головы - большая, верхняя и маленькая, нижняя (головка пениса), и когда маленькая головка поднимается, большая голова приходит в замешательство. Мудрость типа "Когда член встает, разум остается ни при чем" можно найти в фольклоре всех времен и народов. О "своеволии" члена, который "имеет собственный разум и встает по собственной воле" американскому антропологу Гилберту Хердту в 1980-х годах говорили папуасы-самбия. 500 лет назад буквально то же самое писал Леонардо да Винчи. По свидетельству арабского философа Аль-Газали (XI век), один мудрец сказал: "Когда член стоит, мужчина теряет две трети своего рассудка", а другой, что в этом случае "мужчины теряют треть своей веры". Средневековый теолог Альберт Великий (XIII в.), писал, повторяя слова Августина, что Бог наказал людей именно тем, что лишил их власти над собственными половыми органами, а Фома Аквинский (XIII в.) утверждал, что "своеволие" собственного пениса вызывает у мужчины стыд даже перед собственной женой.

Проблема соотношения влечения и воли постоянно возникает и в мифологии, и в обыденном сознании. "Вздыбленный фаллос первобытного человека, который метит мир не мочой, а спермой, как бы заявляет этому миру: "ты - мой, и отныне я твой хозяин!". В то же время мужчина чувствует, что он бессилен перед этим коварным божеством, и любые попытки обуздать его с помощью жестоких обрядов инициации имеют лишь временный успех. Каждый мальчик-подросток, сталкиваясь с феноменом произвольных эрекции, вдруг обнаруживает, что "часть его организма, которым, казалось бы, к этому времени он уже овладел полностью и бесповоротно, вдруг абсолютно

перестает его слушаться. И дело даже не в том, что это стыдно, когда в любой момент времени, в присутствии большого количества людей край брюк начинает топорщиться, а в том, что совершенно непонятно и необъяснимо: мальчик вдруг начинает ощущать, что в нем присутствует нечто, не принадлежащее ему!"

Эта тема постоянно проигрывается и в художественной литературе.

Герой шутивого романа Альберто Моравия "Я и он" 35-летний Федерико ведет постоянный диалог с собственным penisом, у последнего есть даже собственное имя "Федерико Рекс". Федерико очень гордится им: "Спору нет, природа щедро наделила меня непревзойденными причиндалами; без ложной скромности я могу похвастаться небывалым половым органом, единственным в своем роде по размерам, чувствительности, готовности, мощи и стойкости. Все это, конечно, так. Вот только, только, только..." В отличие от вполне благонамеренного Федерико, "он" большой любитель подглядывать за женщинами, а кроме того, садист, мазохист, гомосексуалист..., фетишист" и даже эскибиционист. "Он" не только существует сам по себе, но и диктует хозяину собственную волю. А на все увещевания вести себя иначе нагло отвечает: "Когда же ты поймешь, поверхностный, легкомысленный человек, <...> что я - само желание, а желание желает всего."

Тема раздвоения и конфликта между мужчиной и его penisом широко распространена в мировой литературе, начиная (в России) с гоголевского "Носа" (нос - всего лишь символ penisа) и кончая романом Александра Васинского "Сады Приапа, или Необыкновенная история величайшего любовника века" (2001), в котором рассказывается, как от скромного экспедитора Коли Савушкина сбежал и пустился в самостоятельное политическое плавание, едва не став президентом России, его огромный уд Хуссейн.

### Антропологическая интерлюдия. Из истории невыразимых

Ценную информацию о том, что мужчины скрывают и одновременно подчеркивают, дает история одежды. Она имеет по крайней мере три аспекта:

предметный - какую часть или части тела одежда закрывает;

технологический - из чего (кожи, ткани, листьев, веток, птичьих перьев, ракушек и т.п.) и как она построена и поддерживается (просто наброшена, завязана или специально сшита);

функциональный - служит ли одежда физической защитой от неблагоприятных внешних воздействий, символической защитой от враждебного взгляда ("сглаза"), украшением, демонстрацией социального статуса и т.д.

Соотношение этих моментов может быть разным, в зависимости от климата, образа жизни и символической культуры данного народа или общества.

В свете нашей темы нас больше всего заботит первый вопрос. В истории одежды ее обычно подразделяют на верхнюю (прикрывающую верхнюю часть туловища) и нижнюю (прикрывающую нижнюю часть туловища и ноги). Но верхней одеждой называют также наружную одежду (пальто, плащ, пиджак и т.п.), а нижней - ту, что прилегает непосредственно к телу, - белье, исподнее. Это создает известную терминологическую неопределенность, поскольку в ходе истории отдельные элементы одежды сплошь и рядом меняют свои функции и наименования, а последние нередко табуируются так же строго, как те части тела, которые они прикрывают. Самый распространенный старый русский эвфемизм штанов - "невыразимые" (то, что нельзя назвать).

Мужская генитальная одежда весьма многообразна и может прикрывать

1. все туловище и ноги до ступней - платье или длинная рубашка "до пят";
2. верхнюю часть туловища, до пояса или до середины бедер, - рубашка, куртка, или кафтан;

3. нижнюю часть туловища, живот, бедра и ноги до колен или ниже, - юбка, шотландский килт, штаны, колготки;
4. ягодицы, бедра и гениталии, спереди и сзади, - набедренная одежда (нем. Beinkleid, англ. hip-cloth);
5. бедра и гениталии, только спереди, - передник;
6. только гениталии, пенис и мошонку, - англ. loin-cloth; гульфик;
7. только пенис, без мошонки, - футляр или ножны для пениса, англ. penis sheath;
8. только головку пениса, - манжетка, шапочка, чашка для головки, англ. prepuce cover, glans cup.

Выбор той или иной одежды зависит как от климатических условий, так и от символической культуры, включая нормы стыдливости соответствующего народа.

Жаркий и влажный климат делает плотную одежду непрактичной, мужское тело, включая гениталии, должно свободно продуваться и вентилироваться. Большинство народов, вовсе не закрывающих свои гениталии или обходящихся при этом минимальными средствами, живут в тропических районах Африки, Австралии и Океании или Южной Америки.

Африканцы нуба (Судан), образы которых стали популярными во всем мире благодаря великолепным фотографиям Лени Рифеншталь, и близкие к ним народности сурма и динка своих гениталий не скрывают. Их единственная обязательная одежда - особый пояс или корсет вокруг талии, который ровным счетом ничего не закрывает. Однако мужчины нуба, как правило, ходят раскрашенными, причем у мужчин и женщин расцветка разная. Больше всего красятся молодые мужчины от 12 до 27 лет, которые чаще других участвуют в ритуальных танцах и спортивных состязаниях. Их социально-возрастной статус передается именно цветом и характером расцветки. Прежде, чем краситься, мужчина нуба обязательно сбривает бороду и волосы на лобке.

Однако совершенно голые дикари встречаются редко. Большинство тропических племен прикрывают свои гениталии набедренными повязками, которые могут быть одинаковыми у мужчин и женщин, иногда различаясь покроем или длиной. Но некоторые народы имеют специальную одежду для пениса и даже только для головки пениса.

На острове Мангаиа мальчик до обрезания может ходить голым, но после этой процедуры его пенис "не имеет шляпы" и должен быть чем-то прикрыт. Папуасы тано (тану) оставляют мошонку открытой, зато обрезанный пенис помещают в длинный (до 60 см.) футляр-калебас. Папуасы дани надевают на пенис длинный калемас - холим, который снимают только при мочеиспускании. Чтобы не повредить холим, мужчины дани вынуждены всегда спать на спине. Эти запреты соблюдаются очень строго.

Папуасы Западного Ириана(Индонезия)(рис. 6) в футлярах для пениса. Футляр не только прикрывает пенис, его форма и размеры обозначают статус владельца. В данном случае мужчина, стоящий слева, имеет более высокий статус

Папуасы о-ва Санта-Крус во время купания снимают набедренную повязку под водой. Маркизцы и самоанцы были шокированы той легкостью, с которой европейцы раздеваются при купании, особенно если пенис "не имеет шляпы". Некоторым племенам даже облегающие плавки этнографов кажутся неприличными.

Сходные правила существуют у американских индейцев. Некоторые индейцы Эквадора никогда не купаются голыми. У индейцев кулисеху, мальчику, вступившему в возраст созревания, сбывают волосы на лобке, а крайнюю плоть зажимают специальным зажимом или завязывают шнурком, чтобы произвольная эрекция не застала его на людях. Индейцы бороро закрывают головку члена специальной манжеткой. Самое страшное унижение для мужчины яномамо - если кто-то увидит его открытую головку. Чтобы избежать такого позора, мужчины шаванте (каяпо) (Бразилия и Эквадор) даже мочатся, согнувшись.

У некоторых народов набедренная повязка или футляр считается почти что второй кожей. В 1930-х гг. индейцы команчи носили ее даже под европейскими штанами. Мужчины индейского племени паринтинтин (кавахим) считали белых мужчин бесстыжими, потому что те под штанами голые - точь в точь, как знаменитая английская гувернантка, которая по этой причине не решалась выходить на улицу.

Африканцы-зулусы закрывают член особым футляром, привязанным к обвязанной вокруг талии веревке. Прежде чем войти в реку, футляр снимают, но одновременно натягивают на головку крайнюю плоть. У ибос (Нигерия) и зулусов жена не должна никогда видеть член своего мужа, а он - ее вульву. Детям строго запрещено подглядывать за родителями. Обрезанные южноафриканцы, работающие на алмазных коях в Кимберли, при посещении врача старательно прикрывали головку члена рукой, необрезанные мужчины этого не делали. Мужчины африканских племен динка и ачоли (Восточный Судан) категорически отказывались показать гениталии врачу. Как сказал один ачоли, "во время танца можно показать свою мужественность, но горе тому, кто дотронется до члена другого мужчины!"

Материал, из которого изготавливают футляры для пениса, зависит от природных условий. Во внутренних районах Новой Гвинеи для этого употребляют высушенные и выдолбленные плоды, а в прибрежных - ракушки. Нечто подобное изображено на картине известного голландского художника Яна Госсарта "Нептун и Амфитрита" (1516 г).



Рис. 5.  
Африканские  
футляры для  
пениса



Рис. 6.



Рис. 7.  
Папуас с  
острова  
Вануату с  
детьми в лесу

Сходная одежда существует у многих народов Южной, Центральной и Западной Африки. Самая минимальная форма генитальной одежды, существовавшая у африканцев нгони до начала XIX в., - защелка для крайней плоти (prepuce clip), с помощью которой необрезанные мужчины могли держать головку пениса прикрытой. После обрезания это было уже невозможно, приходилось создавать более сложные покрывки и футляры (впрочем, их нередко носили и необрезанные мужчины).



Рис. 8.  
Гравюра XVIII  
в.,  
изображающая  
готтентота в  
специальном  
футляре для  
пениса

Футляры для пениса, не говоря уже о шапочках для головки, не обязательно имеют фаллическую форму. Для особых ритуалов делали особенно шикарные футляры. Например, король Свази в парадных случаях одевал футляр из слоновой кости, который блестел на солнце, ярко выделяясь на черной коже монарха. Знатные воины свази могли испросить у монарха разрешение на дорогой футляр из рога носорога.

Во многих первобытных обществах мальчиков специально учат контролировать эрекцию. Опрошенные Дюрром видные этнографы-полевики (Ян ван Вааль, Эванс-Причард, Лиенхард и др.), прожившие многие годы в обществе полуголых и вовсе раздетых туземцев, в один голос сказали, что им ни разу не довелось увидеть мужчину с эрекцией, даже во время ритуальных эротических танцев. То же пишет и Клод Леви-Стросс.

У "цивилизованных" народов упаковка мужских гениталий не менее разнообразна.

У ацтеков и близких к ним народов обязательной для всех мужчин базовой одеждой был Maxtlatl - обернутый вокруг бедер кусок ткани, пропущенный между ног и завязанный на талии, часто в виде большого узла на поясе. Иногда maxtlatl свисает спереди между ног, наподобие широкого галстука, а иногда больше похож на штаны.

В Древнем Египте мужчины чаще всего носили короткую юбку (килт) или набедренную повязку, реже - передник.

Древние греки и римляне прикрывали наготу длинными льняными или шерстяными рубашками. В Греции они назывались хитонами, причем мужчины, начиная с классического периода, носили хитоны короткие, до колен, женщины - длинные, до ступней. Поверх хитона одевался плащ - гиматий, который у мужчин застегивался под правой рукой. В Риме хитону соответствовала туника, поверх которой мужчины набрасывали особое покрывало - тогу, расцветка которой зависела от социального статуса человека, или менее формальный плащ - паллий. Такая одежда полностью прикрывала и в то же время не стесняла свободно висящие гениталии. Однако она была не приспособлена для резких движений, воинских занятий, физических упражнений и т.д. Воинские доспехи и кольчуги по необходимости были более короткими, в этом случае гениталии легко могли открыться. Чтобы защитить их, снизу поддевали плотный кожаный передник.

Многие другие народы (кельты, германцы, скифы, сарматы и др.) предпочитали дополнять рубашку и кафтан, прикрывавшие верхнюю часть тела, специальной упаковкой для гениталий, которая получила название штанов.

Древнейшие штаны до колен, изготовленные из шкуры животных, представлены на рисунке каменного века в одной испанской пещере 10.000 лет тому назад. Кельты и германцы достоверно носили штаны уже в VI в. до н. э. Сначала это был просто кусок кожи или ткани, закрепленный между бедрами. В дальнейшем форма штанов усложнялась и совершенствовалась. Их длина, ширина и способы сочетания с рубашкой и кафтаном были разными у разных народов. Древние скифы и сарматы носили длинные рубашки и куртки и длинные штаны. У древних славян штаны были узкими и поддерживались ремешками на бедрах, а у кельтов и германцев, наоборот, очень широкими. Франки до V в. носили короткие штаны, но потом их удлиннили. Эти вариации зависят как от практических моментов (климат, характер деятельности, тип вооружения, форма доспехов, длина верхней одежды), так и от моды.

Соответственно менялись и их названия. Общим первоисточником названия штанов или брюк в западно-европейских языках (немецкое die Bruch, английское breeches, французское braie или breches, голландское broek - произносится "брюк") является латинское слово bracaе, восходящее к кельтскому корню. Поскольку сами римляне штанов не носили, латинское bracasus означало не только "носящий штаны", но и "иноземный", "чужой" и "изнеженный" (все народы приписывали изнеженность чужеземцам).

Однозначный перевод всех этих слов с одного языка на другой зачастую невозможен, потому что одно и то же слово в одну эпоху обозначало нижнюю (исподнюю), а в другую - верхнюю одежду. Неоднократно менялось и соотношение штанов (одежда для бедер) и чулок (одежда для ног). Например, у древних англосаксов breech(es) (от слова breech - зад, ягодицы) были единой верхней одеждой типа рейтуз или колготок, закрывавшей не только бедра, но и ноги. После норманнского завоевания Англии в 1066 г. поверх них стали носить норманнскую тунику, тем самым штаны превратились в исподнюю одежду, вроде современных кальсон. Английское слово hose (рукав, кишка, футляр), которое обычно переводится как чулки или длинные носки, типа "гольф", некогда обозначало также штаны в обтяжку, рейтузы. Первоначально их верхняя (набедренная) часть, которую с конца XIV до начала XVI в. называли breech(es), и нижняя (ножная) часть (hose) были единым целым. В XVI в. верхнюю часть штанов отделяют от нижней цветом и даже материалом. Некоторое время (с конца XVI в. до 1660 г.) слова breech(es) и hose были синонимами. Но после того, как они окончательно разделились, слово hose стало обозначать чулки, а breech(es) - короткие штаны ("бриджи"). Аналогичная эволюция произошла в немецком и французском языках.

Однако любые изменения в стиле мужской одежды всюду вызывали жаркие споры и оказывались в центре идеологической борьбы.

---

### Психологическая интерлюдия. Кого стесняются мужчины?

Категории "стыда" и "вины" употребляются не только в культурологии, но и в психологии. Однако обе они многозначны. Стыдом (shame) обычно называют эмоциональное состояние, возникающее в результате осознания индивидом

неправильности, "непристойности" своего внешнего вида или поведения. В основе чувства стыда лежит ориентация на мнение своего непосредственного, ближайшего окружения ("мне стыдно, что меня видят раздетым или не так одетым"). Чувство вины (guilt) кажется более глубоким, внутренним, предполагая индивидуальную ответственность не столько перед другими, сколько перед самим собой. Если меня нечаянно застали голым, я буду испытывать острое чувство стыда, но не вины. А вот если я кого-то обманул или хотел обмануть, я чувствую вину, даже если никто об этом поступке не знает. Иными словами, "стыд" и "вина" - это разные регулятивные механизмы культуры, соотношение которых определяется степенью автономии индивида от социума (см. Кон, 1979, 1984). Однако популярное 20-30 лет назад разделение человеческих обществ на "культуры стыда" (к ним относили античную Грецию и Японию) и "культуры вины" не выдержало эмпирической проверки.

Такая же неопределенность существует и в психологии развития. Одна теория полагает, что в сознании ребенка чувство стыда возникает раньше, чем сознание вины. Вторая утверждает прямо противоположное, а согласно третьей, которую разделяет известный американский психолог Майкл Льюис (1992), эти чувства возникают одновременно. Отчасти это зависит от того, какую именно эмоцию тот или иной психолог признает базовой, первичной.

В последнее время экспериментальные исследования стыда и вины дополнились еще одной категорией - смущения (embarrassment), его личностный эквивалент - стеснительность (Tangney et al, 1996). Если стыд и вина - реакции на серьезные личные неудачи и нарушение правил, причем это причиняет вред другим людям, то смущение - просто эмоциональный дискомфорт, возникающий в результате нарушения менее важных социальных условностей (например, формы одежды). Хотя эти нюансы психологически существенны - стыдится ли мужчина своей наготы или просто стесняется ее? - нам придется оставить их вне рассмотрения, ограничившись метафорами обыденного сознания.

Степень сексуальной стеснительности не совсем одинакова у мужчин и женщин. Женщины обычно избегают ( или им это запрещается ) появляться раздетыми в присутствии мужчин, им приписывается повышенная сексуальная стыдливость. Однако в исключительно женском обществе (например, в бане) представительницы слабого пола стесняются друг друга меньше, чем мужчины.

Мужская нормативная культура в этом вопросе противоречива. Хотя мужчинам предписывается скрывать свою наготу от женщин, стыдливость и стеснительность считаются "немужскими" качествами, особенно в отношениях с другими мужчинами.. В архаических мужских домах и союзах мужчины разного возраста часто ходят нагишом, не стесняясь друг друга. Индейцы мексика (Бразилия) говорят, что "в мужском доме нет стыда". Это место, где мужчины чувствуют полную свободу, обнимаются, трогают, раскрашивают друг друга, шуточно хватают друг друга за гениталии и т.д. Чем больше времени мужчина проводит в мужском доме, с себе подобными, а не в семье или занимаясь сексом с женщинами в лесу, тем более он "настоящий мужчина" (Gregor, 1985).

У некоторых народов обнажение своих гениталий или позволение другому мужчине прикоснуться к ним служит жестом доверия или примирения после ссоры. Например, у австралийских аборигенов существовал обряд держания пениса. "Когда мужчина, подвергшийся операции подрезания пениса, появляется на чужой стоянке, он по очереди берет за руку каждого из мужчин этого лагеря и прикладывает к его ладони свой пенис - жест, выражающий дружеские чувства. Этот обряд совершают также во время разрешения конфликтов". Значительная свобода и раскованность существуют в мужской бане и в добровольных мужских сообществах, где мужчины могут расслабиться.

Но даже самое теплое мужское сообщество отличается соревновательностью, которая часто выражается в сексуальных терминах - кто кого? Неуверенность в себе порождает у мужчины напряженную потребность в гипертрофированных признаках маскулинности и желание увидеть чужую наготу, не показывая своей.

Двойственное отношение к наготу, сочетающее элементы сексуального дисплея с повышенной стеснительностью, особенно характерно для мальчиков-подростков. До начала полового созревания мальчики обычно не стесняются друг друга, купаются голышом и т.д. Затем картина меняется. Эскимосы называют возраст полового созревания (15-16 лет): "он (она) начинает стыдиться"; ни девочки, ни мальчики этого возраста уже не показываются дома без коротких штанов, кое-где даже спят одетыми. У описанных Малиновским тробриандеров, самый "стыдливый" возраст - 14 -18 лет; хотя мальчики и девочки купаются за деревней совместно, они не бывают при этом голыми или, как минимум, прикрывают гениталии рукой. В финских саунах многие подростки, особенно мальчики, предпочитают оставаться в плавках или трусах. В просуществовавшей почти 40 лет экспериментальной ультрапрогрессивной английской школе А.С. Нила "Саммерхилл", где практически не было запретов на наготу, маленькие, до 9 лет, девочки охотно загорали и купались голышом, тогда как мальчики даже в жару предпочитали оставаться в плавках. В знаменитой немецкой школе "нагих танцев" Адольфа Коха (1920-е годы) 10-14 -летние девочки танцевали нагими, а мальчики - исключительно в трусах. На петербургских нудистских пляжах, посещение которых вместе с детьми поощряется, по наблюдениям Л. Ипатовой, мальчиков 14 -18 лет практически не бывает, они стесняются своих эрекций.

В то же время в мальчишеских сообществах часто присутствует элемент генитального дисплея, вроде соревнований по "писанью", упоминаемых в "Занавешенных картинках" Михаила Кузмина:

Вот команда: враз мочиться;  
Все товарищи в кружок!  
У кого сильнее струится  
И упруже хоботок.

Позже соревнования по писанью нередко сменяются соревнованиями по мастурбации. В этих мальчишеских соревнованиях присутствуют типично мужские мотивы соревновательности и достижения. Соревнования по писанью иногда бывают и у девочек, но гораздо реже.



Оставшись без надзора взрослых, мальчики охотно осматривают друг друга. Известный французский писатель Марсель Эме пишет о жизни крестьянских мальчиков начала XX в.: "По окончании занятий в школе они собирались вместе, меряли травинками свои пенисы или же, захватив врасплох между двумя изгородями какую-нибудь девчонку, заставляли ее заголяться. Все это предрасполагало к комментариям, которые и лились, как из фонтана, один похабнее другого".

Сходные неформальные ритуалы известны и в русской деревне: "Мальчиков вопрос о том, могут ли они причислять себя к подросткам, начинает занимать лет с двенадцати. Чтобы определенно ответить на этот вопрос и утвердить свой новый статус в мальчишеском обществе, стайка купающихся ребят становится в кружок и начинает осматривать свои половые члены. Признаком повзрелости считается желтоватого цвета полоска, поднимающаяся по нижней поверхности члена от "яблок Адама" до кончика крайней плоти (во взрослом состоянии она исчезает). Дополнительными свидетельствами повзрелости мальчики считают набухание грудных мускулов и обозначившиеся "колечки" вокруг полей грудных сосков. По мальчишеским понятиям, именно в районе грудных мускулов, а не в "яблоках Адама", начинается созревание мужского семени, что и приводит якобы к их набуханию".

В городской среде запретов на наготу больше. Мальчики могут разглядеть друг друга лишь украдкой, на врачебных осмотрах и в раздевалках. Тем важнее оказывается это событие. Вот как описывал его А.И. Куприн в романе "Юнкера":

"Кадеты быстро разделись донага и босиком подходили по очереди к доктору... Такой подробный осмотр производился обыкновенно в корпусе по четыре раза в год, и всегда он бывал для Александрова чем-то вроде беспечной и невинной забавы, тем более что при нем всегда бывало испытание силы на разных силомерах - нечто вроде соперничества или состязания. Но почему теперь такими грубыми и такими отвратительными казались ему прикосновения фельдшера к тайнам его тела?

И еще другое: один за другим проходили мимо него нагишом давным-давно знакомые и привычные товарищи. С ними вместе сто раз мылся он в корпусной бане и купался в Москве-реке во время летних Коломенских лагерей. Боролись, плавали наперегонки, хвастались друг перед другом величиной и упругостью мускулов, но самое тело было только незаметной оболочкой, одинаковой у всех и ничуть не интересною.

И вот теперь Александров с недоумением заметил, чего он раньше не видел или на что почему-то не обращал внимания. Странными показались ему тела товарищей без одежды. Почти у всех из-под мышек росли и торчали наружу пучки черных и рыжих волос. У иных груди и ноги были покрыты мягкой шерстью. Это было внезапно и диковинно".

Для некоторых мальчиков такое сравнение мучительно. Мальчики, отстающие в половом развитии, с завистью смотрят на более маскулинные сверстники. "Все, что было во мне от здорового зверя, прибавляло мне уверенности,- говорит юный герой романа Джона Апдайка "Кентавр".- Мне нравились появившиеся наконец волосы. Темно-рыжие, упругие, как пружинки, слишком редкие, чтобы образовать кустик, они курчавились в лимонно-желтом холоде. Пока их не было, меня грызла досада: я чувствовал себя беззащитным в раздевалке, когда... видел, что мои одноклассники уже надели меховые доспехи".

Бывает и наоборот. Однажды на турбазе, где отдыхала команда подростков из какого-то спортивного общества, я обратил внимание на щуплого пятиклассника, который мылся в душе, не снимая плавок. "Ты чего-то стесняешься?" - спросил я. - "У меня там растут волосы".- "Это же вполне нормально, ты видишь то же самое у других ребят".- "Да, но они большие, а я маленький".

У некоторых мужчин генитальная тревога и стеснительность остаются на всю жизнь. Это проявляется, в частности, в трудностях при мочеиспускании в присутствии чужих людей. В психиатрии есть даже особый диагноз для этого явления ( avoidant paruresis), которое в просторечии называется "застенчивый мочевой пузырь" или "стеснительность при писании" (pee-shy, shy-bladder,

bashful bladder). По данным The International Paruresis Association, этим синдромом страдают 7% людей, среди которых есть мужчины и женщины разного возраста. Существует даже вебсайт <http://www.paruresis.com>.

Главная проблема этих людей в том, что они не могут мочиться в присутствии посторонних людей или им крайне трудно это делать. Поэтому они избегают общественных туалетов или пользуются вместо писсуаров кабинками. Хотя эта проблема не является исключительно мужской, среди мужчин она весьма распространена. Как сказал когда-то один знаменитый американский уролог, главное, что мешает мужчине писать - это другой мужчина. Поскольку говорить об этом мужчины стесняются (стеснительность считается "немужским" свойством), это создает серьезные психологические трудности.

Существует даже неписаное "правило третьего писсуара": при наличии в общественном туалете свободных мест, мужчина избегает становиться рядом с другим, выбирая место через писсуар.

Лет двадцать тому назад в *Journal of Personality and Social Psychology* было опубликовано занятное исследование (к сожалению, я не помню фамилий авторов и вряд ли сумею найти эту статью). Исходя из известных урологических фактов, - если мужчина испытывает тревогу, это вызывает у него трудности с мочеиспусканием, ему труднее начать мочиться и иногда он вынужден заканчивать, не сумев опорожнить мочевой пузырь, - авторы хотели экспериментально проверить, как действует в подобной ситуации появление соседа. Опыт состоял в том, что экспериментатор прятался в кабинке, а когда в туалет заходил очередной посетитель, рядом с ним пристраивался помощник исследователя. Реакцию (скорость начала и продолжительность мочеиспускания) "испытуемого" сначала пытались определить по звуку падающей мочи, но звукозаписывающая техника оказалась несовершенной, пришлось в "экспериментальной" кабине поставить специальный перископ, позволявший дополнить звуковые впечатления визуальными. Гипотеза, что вынужденное соседство действительно вызывает у мужчин тревогу и нарушает процесс мочеиспускания, подтвердилась, но статья подверглась критике по этическим соображениям, за нарушение приватности ("испытуемых" не предупредили, что за ними наблюдают, но в этом случае они вообще не смогли бы мочиться) и, насколько я знаю, больше таких опытов никто не ставил.

Впрочем, застенчивый мочевой пузырь - явление далеко не всеобщее. Каждый, кто бывал в подростковых лагерях, знает, что некоторые мальчики настолько стадны, что и в туалет ходят исключительно группами.

Другой пример повышенной чувствительности к взгляду - возражения американских военных против допуска в армию геев. Хотя никто не опасался, что один или два гея изнасилуют или "соблазнят" всю роту, присутствие геев воспринимается некоторыми мужчинами как психологическая проблема. Вынужденная телесная близость, отсутствие приватности, включая коллективное, по команде, выполнение естественных потребностей, создает психологическую напряженность, но одновременно спланирует мужчин. По замечанию Сергея Мирного, "коллективное "мочение" как мало что еще способствует "боевому слаживанию подразделения" (это военный термин), сидение на очке в коллективе себе подобных воспитывает крепость характера, устойчивость психики и - это я без шуток! прочувствовал на собственном опыте - чувство слияния с массой - и я, так сказать, "этой силы частица". Командир, делающий "это" вместе с солдатами, не только не теряет лица, но становится к ним психологически ближе.

Молчаливое предположение, что "нормальные" мужчины в этой ситуации не смотрят друг на друга, они просто заняты общим важным делом, фактически неверно. Однако гетеросексуальный взгляд "программирует" мужчину в привычном для него направлении, тогда как гомозротический взгляд пробуждает в нем нечто новое, тревожное и неприятное. "Натуральные" мужчины боятся гомозротического взгляда - "Сержант, рядовой Джонс опять на меня смотрит!" - потому что он делает их объектом чужого сексуального желания, тогда как мужчине "положено" быть только его субъектом. Кроме того, мужчины опасаются непредсказуемости собственной реакции: а вдруг в ответ на его взгляд у меня "встанет", и тогда все подумают, что я сам "такой"?

---

## Взгляд, воображение и изображение

Важнейший источник для изучения эволюции телесного канона и стереотипов маскулинности и фемининности - история искусства. Но искусствоведческая литература по истории человеческого тела почти вся посвящена женщинам. В европейском изобразительном искусстве, за исключением античности, обнаженное женское тело изображалось значительно чаще мужского. Почему?

Почти на всем протяжении истории человечества создателями и потребителями искусства были преимущественно и даже исключительно мужчины, которых женское тело интересовало и возбуждало значительно больше, чем мужское. Но дело не столько в свойствах мужской сексуальности, сколько в отношениях власти.

Как бы ни варьировались религиозно-философские метафоры маскулинности и фемининности, оппозиция мужского и женского строится по одним и тем же осям: субъект-объект, сила-слабость, активность-пассивность, жесткость - мягкость. Главный принцип гегемонной маскулинности, что мужчина не должен ни в чем походить на женщину и обязан всегда и везде оставаться субъектом, хозяином положения - распространяется и на репрезентацию мужского тела, которое всегда должно находиться в движении, пассивная, расслабленная поза, делает мужчину уязвимым и женственным. "Женской красоте и деликатности соответствуют мужские конструкции власти: мужчина создается своими деяниями, а женщина - своими свойствами".

В европейской живописи нового времени женщина обычно более или менее пассивно позирует, открывая свою дразнящую наготу оценивающему взгляду художника и потенциального зрителя и заказчика-мужчины. Женская нагота - знак социальной подчиненности. Даже в откровенно сексуальных, порнографических сценах женщина не столько реализует свои собственные желания, сколько возбуждает и обслуживает мужское воображение.

Иными словами, обнаженное женское тело - законный объект мужского взгляда, тогда как привилегия мужчины - "смотрение". "Это можно упростить, сказав: мужчины действуют, женщины являются. Мужчины смотрят на женщин. Женщины наблюдают себя, в то время как на них смотрят. Это определяет не только большую часть отношений между мужчинами и женщинами, но также отношение женщин к самим себе".

Феминистская критика убедительно показала, что мужское любовное отношение к женской красоте освящает и закрепляет господство мужчины над женщиной. Художник рисует обнаженную женщину, потому что ему нравится на нее смотреть. После этого он вкладывает ей в руки зеркало и называет картину "Тщеславие". Тем самым он одновременно а) удовлетворяет и оправдывает свое желание и б) морально осуждает позирующую ему женщину за ее нарциссизм.

А где же мужчины? Как они представляли и изображали свое собственное тело?

---

## Образы мужского тела в древнейших цивилизациях

По мнению искусствоведов, "ню" как особый художественный жанр - явление исключительно западное, возникшее только в древней Греции. Древнейшие изображения человеческого тела были скорее ритуальными, чем художественными. Но разграничить первобытное изобразительное искусство, независимо от его сюжета, от мифологии довольно трудно.

---

## Образы или знаки?

В верхнем палеолите изображения животных встречаются чаще, чем образы людей, а схематические изображения (знаки) - чаще, чем фигуры. Часто это нечто смешанное, человек-животное. Первые антропоморфные фигурки появляются в Ориньяжской культуре (40.000 - 25.000 до н.э). Потом их становится много, но определить их пол зачастую невозможно. Почти половина известных антропоморфных фигурок вовсе не имеет половых признаков, только треть явно изображает женщин. Некоторые палеолитические фигурки, например, из пещеры Дольни Вестонице в Словакии (рис. 1) настолько неопределенны, что одни археологи считают их женскими, а другие фаллическими: то, что одним кажется женскими грудями, другие принимают за яички.



Рис. 1

Даже данные о количественном соотношении мужских и женских изображений расходятся. По мнению З.А. Абрамовой, в палеолитическом искусстве Евразии преобладают женские образы, мужских изображений очень мало, а реалистических нет вовсе. По данным А. Леруа-Гурана, распределение мужских (удлиненные предметы - палочки, елочки и т.п.) и женских (овальные формы, прямоугольники, "домики") знаков неодинаково в разных местах пещеры. Если же говорить не о знаках, а об изображениях, то, по данным А.Леруа-Гурана и его последователя Ж.-П. Дюара, мужских изображений больше, чем женских. Пол "понятен" примерно у одной трети всех антропоморфных фигур, причем у половины мужских фигур член эрегирован, то ли для того, чтобы яснее обозначить половую принадлежность, то ли как проявление фаллического культа.

Мужские образы резко отличаются от женских не только пенисом, но и всем своим обликом. В отличие более позднего древнеегипетского искусства и искусства до-колумбовской Америки, часто изображающего нечто фантастическое, аномальное, палеолитическое искусство тяготеет к реалистическому изображению тела. В 38 % всех мужских изображений представлены гениталии, чаще всего пенис, иногда эрегированный, значительно реже - яички. Сексуальных сцен сравнительно мало, однако есть изображения и поцелуя, и коитуса, и орально-генитального контакта (хотя пол его участников определить невозможно). Обращает на себя внимание наличие рисунков, изображающих группы мужчин, занятых каким-то общим делом; женских групповых сцен в палеолитическом искусстве нет. Вообще женские фигуры выглядят более пассивными, а мужские - более динамичными. Женские образы чаще ассоциируются с репродукцией, а мужские - с войной и охотой.

Это проявляется и в трактовке особенностей мужского и женского тела. Женские статуэтки XXVII-XIX тысячелетий до н.э. "имеют общие стилистические особенности: статичная фронтальная композиция, обобщенные формы, гипертрофированная средняя часть фигуры (грудь, бедра, живот, ягодицы), суммарно трактованные конечности, руки сложены на животе или на груди, ноги лишены стоп; отсутствуют черты лица" Центральный женский символ - утроба, плодородие. Голова и конечности как бы несущественны, второстепенны.

Напротив, в мужских наскальных изображениях эпохи мезолита присутствуют сцены охоты, сражения, танцы; человеческие фигуры движутся, они вооружены, у них появляется одежда, украшения, головные уборы.

Иными словами, характер изображения мужского и женского тела зависит от особенностей деятельности мужчин и женщин. Как пишет М.С. Каган, "с первых своих шагов изобразительное искусство принципиально по-разному представляло женщину и мужчину... Ее образ, вырванный из тока времени, пребывает в своей отвлеченности от реального бытия, от эмпирии быта, его образ, напротив, воссоздает мгновение разворачивающегося на наших глазах конкретного процесса охоты; женский образ статичен, часто монументален в архитектонике крупных объемных форм, мужской образ динамичен - охотник показывается в моменты стремительного бега за зверем, метания копья, ритуального танца; противоположны принципы деформации - в одном случае гиперболизируются грудь и живот, а руки и ноги словно обламываются, не представляя пластического интереса для художника, в другом именно ноги и руки, активно действующие и экспрессивно удлиненные, оказываются главными "героями" изображения..."

В мужских образах также часто выражены и подчеркнуты гениталии. Это хорошо видно в мужских бронзовых фигурках Восточного Приаралья (рис. 2).

При изучении первобытного искусства необходимо учитывать не только что изображает, но и какие социальные и культовые функции выполняла так или иная фигура или статуэтка. Кто создавал древнейшие образы человеческого тела - мужчины или женщины, точно неизвестно, но, вероятно, это были мужчины и адресованы эти знаки также мужчинам.



Рис. 2

### Изобразительное искусство народов Африки, Австралии и Океании

Изобразительное искусство народов Африки, Австралии и Океании, как правило, четко фиксирует половые различия, причем мужские образы обычно дифференцируются по социальным признакам. То-есть обозначается не только и не столько пол, сколько гендер. При этом образы духов и мифических предков, с одной стороны, и портретные изображения реальных племенных вождей, с другой, могут подчиняться разным эстетическим канонам.

Если судить по коллекциям этнографических музеев, в искусстве народов Африки обнаженных женских статуэток гораздо больше, чем мужских. В женских фигурках обычно подчеркнуты торчащие груди и выдающийся пупок, который иногда напоминает пенис (объясняется это тем, что разные народы неодинаково обрезают пуповину). Мужские культовые фигуры часто имеют фаллический характер и наделяются внушительными пенисами. Таковы, например, большая деревянная статуя мужчины с поднятыми вверх руками (Догоны. Мали. Музей примитивного искусства, Нью-Йорк) (рис. 3) и большая статуя вождя вабембе (Заир, частная коллекция) (рис 4). Культовая статуэтка азанде (Заир, Британский музей) акцентирует большие свисающие яички (рис. 5).

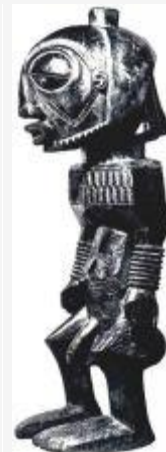


Рис. 3

Однако большинство мужских изображений реальных мужчин - одетые. Как правило, это воины или знатные люди, сидящие на слонах или особых креслах. При этом подчеркиваются не индивидуальные телесные свойства, а высокий социальный статус, могущество и власть, а также сила и агрессивность (раскраска, зверское выражение лица, оружие) изображаемых персонажей. Боги и духи также часто изображаются с прикрытыми гениталиями.



Рис. 4

Много деревянных мужских скульптур, чаще всего ритуального характера, создано народами Австралии и Океании. Чаще всего это образы предков, духов или племенных вождей. В Национальном музее естественной истории (Вашингтон) выставлена большая фигура совершенно нагого раскрашенного духа, с длинным, изогнутым книзу пенисом, который, как все тело духа, выкрашен в два цвета (Новая Гвинея). В Нью-Йоркском музее Метрополитэн представлена целая коллекция больших деревянных статуй с Новой Гвинеи, единственной одеждой которых является пояс, ниже которого тело, включая большие расслабленные пенисы, открыто. Внушительным пенисом наделена и деревянная статуэтка с о-ва Раротонга (острова Кука, Британский музей) (рис.6) Ничем не прикрыта мужская нагота и в деревянных скульптурах племени асма.

Наряду с обычными мужчинами и женщинами, у народов Океании часто встречаются образы гермафродитов, с торчащим пенисом и явно искусственными, накладными женскими грудями. Это символ единства полов и их общей фертильности.



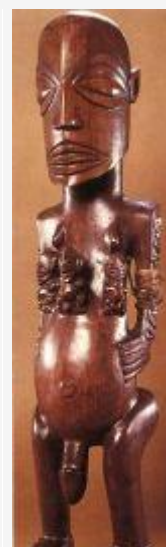
Рис. 5

### До-колумбовская Америка

Большой разброс образов мужского тела дают культуры до-колумбовской Америки, на территории нынешней Мексики и Перу, причем эти культуры сильно отличаются друг от друга. Ольмекская культура, существовавшая с 1800 до 500 г до н.э., оставила множество монументальных скульптур и глиняных фигурок, изображающих людей и животных. Все эти фигуры, как правило, мужские, массивные, с округлыми формами, мощными бедрами и развитыми грудными мышцами, но с младенческими лицами и часто без каких бы то ни было гениталий. Их пенисы либо чем-то прикрыты, либо демонстративно отсутствуют, даже при широко расставленных ногах (рис. 7 - ольмекский младенец)

Иногда это затрудняет даже определение их пола. Знаменитая статуя, созданная около 900 г. до н.э и открытая в 1960-х годах, которую местные индейцы считали женской и ее метафорически называли ольмекской "мадонной с младенцем", при более тщательном изучении оказалась юношей, держащим на руках статуя ольмекского бога дождя (Мехико, Национальный музей антропологии).

Вместе с тем ольмеки часто изображали нагих воинов с эрегированными членами или в набедренных повязках. Такова, например, мощная, почти квадратная, стоящая мужская фигура с обнаженным пенисом (ее единственная одежда - вязанный пояс





вокруг талии) и с отрубленной головой побежденного соперника и топором (или ножом) в руках (900 - 1500 до н.э).

Большинство ольмекских статуй характеризуется настроением неизменности и неподвижности бытия. Однако из этого правила есть исключения. Например, могучее тело каменного "Борца" (около 9 - 7 в. до н.э. Мехико, Национальный музей антропологии), находится в движении, статуя отлично передает мышечное напряжение (рис. 8).

В отличие от ольмеков, искусство древних майя подчеркивает в мужском теле не грубую силу, а воинственная красоту и изощренную жестокость. Культура майя исключительно мужская. В искусстве майя мужские образы преобладают над женскими, как количественно, так и качественно. В групповых сценах так называемых кодексов майя, мужчины изображаются вдвое чаще, чем женщины. На множество сцен, в которых участвуют одни мужчины (битвы, ритуальные действия, музыкальные представления), приходится лишь одна исключительно женская групповая сцена. В сценах взаимодействия мужчин и женщин, последние обычно представлены в подчиненных позах. Мужские позы вообще разнообразнее женских и здесь больше активных и агрессивных поз. Эти образы соответствуют историческим описаниям: по словам испанского хрониста Диего де Ланда, женщины майя не смели открыто смотреть на мужчин или смеяться над ними. В искусстве майя женщина обычно выступает в роли матери и воспитательницы детей, а мужчина - в роли воина.

Идеальный тип красоты у майя довольно асексуальный, но явно маскулинный мужской - молодое, длинное, овальное лицо, слегка раскосые глаза, мясистые губы и удлиненный нос с горбинкой. Тело воина обычно скрыто под одеждой, главные компоненты которой - плащ и головной убор, причем пышность головного убора непосредственно зависит от воинского статуса мужчины, определяемого количеством захваченных им пленников.

Главные темы живописи майя - воцарение правителя, воинские подвиги, особенно захват пленных, жертвоприношения и ритуальные кровопускания.

Своеобразным фаллическим ритуалом древних майя было кровопускание из пениса, описанное в XVII в. испанским священником Дельгадо. Сохранились и изображения этого обряда. Глиняная фигурка изображает надрезающего свой пенис знатного мужчину (рис. 9). Пенис прижат к дощечке, расплюсчен и сверху на нем делается надрез. Несмотря на мучительность этой процедуры, на лице мужчины нет никаких признаков боли или страха.

В керамике майя представлены многочисленные сцены воинских подвигов, захвата и истязания пленников. В бою майя старались врагов не убивать. Пленников сначала голыми выставляли напоказ, что было знаком их унижения, а потом расчленили. На рисунках майя их собственные воины всегда тщательно одеты, только их ноги и руки могут быть открыты, тогда как пленников ведут голыми, а их открытые гениталии, включая эрегированные пенисы, специально подчеркиваются. Лица пленников выражают боль, страх, страдание и одновременно покорность. Они кажутся более индивидуальными, чем холодные и одинаковые лица победителей.

Искусство майя в целом довольно пуританское, оно никогда не показывает женских гениталий, а мужские - только у пленников. Однако в некоторых пещерных росписях есть и откровенно сексуальные сцены: изображения полового акта, мужчины с эрегированным членом и даже мужчина, который трогает свой эрегированный пенис (одни ученые считают эту сцену изображением мастурбации, а другие, что более вероятно, ритуального кровопускания).

Третья большая американская цивилизация, ацтекская, сколько-нибудь реалистических человеческих образов не создала. В центре ее внимания стояли не люди, а боги, в огромных ацтекских каменных идолах человеческие черты причудливо переплетаются с телами животных. Зато более поздняя культура мочика, существовавшая на северном побережье Перу приблизительно со 200 г. до н.э. по 900 г. н.э) оставила после себя замечательных портретных мужских голов в виде сосудов (из 50 дошедших до нас мочикских изображений людей только один предположительно женский), а также множество разнообразных и изощренных эротических сцен.



Помимо сцен жестоких сексуальных пыток, керамика моче подробно изображает разные сексуальные техники - фелляцию (но не куннилингус), анальный секс, мужскую мастурбацию. Это самая эротическая культура до-колумбовской Америки.

## Народы Азии

Изображения мужского тела в культурах народов Азии очень разнообразны и во многом зависят от особенностей их традиционных религий.

Ислам нетерпимо относится к бытовой наготе и тем более - к ее визуальному изображению. Женское тело закрывается практически полностью, включая лицо. Мужчины обязаны тщательно закрывать свои гениталии и ни в коем случае не смотреть и не дотрагиваться до тела других мужчин "от коленей до пупка". Мусульманские мужчины обычно носили широкие длинные шаровары, короткая европейская одежда и обтягивающие штаны казались им непристойными. Даже в бане мужчины мылись, не снимая кальсон или специальных повязок. Современный исламский фундаментализм, например, афганские талибы, пошел еще дальше, вплоть до закрытия общественных бань и уничтожения древних буддийских статуй. Изображения обнаженного мужского тела могли появляться в мусульманских странах только в специфически эротическом контексте, вне рамок официальной культуры, например, в виде иллюстраций сказок 1001 ночи. При этом мужчине обычно отводится активная роль.

Иначе обстояло дело на индийском субконтиненте, где множеству религий соответствовала множественность телесных канонов.

Характерная черта индуизма - представление об изменчивом, нестабильном облике богов. Хотя в Индии много скульптурных изображений богов и людей, эти образы никогда не стремились подражать природе или создавать иллюзию реальности. Боги, как и люди, имеют идеализированные чувственные и юные тела, часто многорукие, имеющие несколько глаз и т.д. В искусстве древней Индии сильно выражено женское или андрогинное начало, многие индуистские божества откровенно транссексуальны.

Это наложило свой отпечаток и на образы Будды. В раннем буддизме Будда вообще не фигурирует в человеческом облике, а просто как знак присутствия божества. В первом столетии н.э. он приобретает человеческий облик, однако тело его закрыто длинным монашеским одеянием, а знаки его божественности содержатся лишь в прическе. В дальнейшем у него появляются специфические телесные признаки и формы одежды, неодинаковые в разных частях Индии.

В древних скульптурах эпохи Кушанского царства (конец 1 - начало 3 веков н.э) много откровенно сексуальных мужских фигур. Некоторые стоящие статуи будды и бодхисатв (человек, который принял решение стать буддой) этого периода специально прямо фиксируют внимание на пенисе. Кушанские мужские статуи более атлетичны и сексуальны, чем было принято раньше. Для них характерна выпуклая грудь, впалый живот, тщательная проработка одежды, причем если раньше складки одежды скрывали мужские гениталии, то кушанские статуи их подчеркивают (рис. 10 2 век нашей эры).



Рис. 10

Их общий прообраз - идеальный царь, воин и правитель чакравартин наделен также высокой сексуальностью. В нескольких древних текстах прямо говорится, что его гениталии должны быть обязательно изображены, но только не в состоянии эрекции: "Подобно царю-слону, он держит свои сексуальные органы убранными, как бы во впадине". Текст подробно описывает, как должны выглядеть все части мужского тела. "Пенис должен быть сделан длиной в шесть пальцев ... Пенис имеет ширину в два пальца, мошонка - шесть пальцев в длину; яички не должны висеть слишком сильно и оба должны быть одинаковыми"

Характерно, что описание гениталий следует сразу же за описаниями пропорций лица, раньше всех остальных частей тела. Некоторые черты чакравартина были перенесены и на образы Будды.

Сидячие статуи Будды значительно более аскетичны. Отчасти это имеет под собой "анатомическую" базу: пенис сидящего мужчины скрыт его скрещенными ногами и становится видимым только в состоянии эрекции, изображение которой было строго запрещено. Запрет этот продиктован не столько стыдливостью, сколько религиозными соображениями: эрегированный пенис превратил бы Будду в фаллический образ, а это место в индуистской мифологии занимает бог Шива, который часто изображался с огромным пенисом (лингам) или на его фоне.

К VI веку н.э. пенис божества вообще перестали показывать, за исключением явно фаллических образов. Это связано с изменением религиозных представлений и культурными заимствованиями. Скульпторы древней Гандхары заимствовали некоторые эллинистические элементы, монашеская одежда начинает теперь напоминать римскую тогу.

В период династии Гупта (IV - VI века н.э.) на севере Индии создается идеальный нормативный образ Будды: опущенный вниз взгляд, духовная аура, волосы уложены локонами, а сквозь прозрачную одежду видны очертания изящного тела. У Будды обычно узкая талия, широкие плечи, развитые, красиво очерченные грудные мускулы, всегда представлены соски. Гениталии прикрыты скрещенными ногами либо одеждой. По этому образцу создаются и другие божества (Вишну, многочисленные бодхисатвы).

Характерен в этом смысле бронзовый "Стоящий Будда" (период Гупта, вторая половина VI века, музей Метрополитэн) (рис.11) - легкая облегающая ткань обрисовывает стройное, изящное тело, однако гениталии не видны, хотя ноги расставлены. Этот образ стал эталоном для многих поколений художников Индии, Непала, Таиланда и Индонезии.



Рис. 11

Образы Будды, как и обычных людей, создавались по строго определенному канону, указывающему необходимые пропорции тела и всех его частей. Иногда этот канон пересматривался. Древняя тантра Самвары (точнее- Самварудайя), указывая нормативы изображения божеств не уделяла особого внимания различиям мужских и женских фигур. Трактат Таранатхи (конец XVI в.) критикует эту традицию: женское тело полнее и короче мужского, поэтому богини не должны изображаться в тех же пропорциях, что будды и бодхисатвы.

Речь идет не только об анатомии, но и о каноне мужской и женской красоты. Например, тибетский справочник Лондол-ламы перечисляет 18 обязательных признаков женской и 32 признака мужской красоты. В числе последних, которые должны присутствовать в любом изображении Будды, фигурируют округленные, мягкие, как у младенца, и в то же время длинные и красиво поставленные руки и ноги; колени ног не выдающиеся; кожа золотистого цвета, тонкая и нежная; плечи широкие, спереди округлые; очень белые ровные зубы; плотно прилегающие губы; глаза, подобные сапфиру и красивые ресницы. "Половые органы скрыты"

Изображения обычных людей могут варьировать. В индийском трактате "Вишнудхармттара" называется 5 типов мужчин и женщин, все они красивы и идеально сложены, но тем не менее разные. Вот как описываются идеальные мужские типы:

"Хамса - сильный, у него гибкие, как царь змей, руки, стройная талия, плавные лебединые движения, прекрасное и белое, как лунный свет, лицо с нежными глазами.

Бхадра - благородный, с величественной походкой, с телом цвета лотоса.

Малавья - темный, как бобовый стручок, с него прекрасное тело с тонкой талией, широкие челюсти и нос, как у слона.

Ручака - благородный, искренний, сильный, у него гибкое тело с шеей, подобной раковине, цвет лица желтовато-белый.

Шашака - гибкий, цвет тела у него темно-красный с различными оттенками, полные щеки и нежные глаза".

При этом представители разных каст и профессий должны изображаться по разному типу, "в соответствующей одежде и снаряжении. Для большинства из них определяется не только цвет лица, но и его типичное выражение. Например, полководец должен быть сильным, гордым, высоким, у него мясистые плечи, руки и шея, большая голова, мощная грудь, большой, высокий нос, широкое лицо, крепкие бедра, глаза, смотрящие вверх.

У солдат хмурые лица и дерзкий взгляд. Атлеты-борцы наделены широкими плечами, мясистыми конечностями, толстой шеей, большой головой, толстыми губами, наголо остриженной головой, надменным, дерзким взглядом и стремительностью".

Европейцам фигуры бодхисатв часто кажутся женственными: длинное одеяние, округлые плечи, мягкий, выпуклый живот, ничего грубого и атлетического. Но отсутствие развитой мускулатуры объясняется не ее недооценкой или анатомическим невежеством художников, а тем, что идеальное, каноническое индийское тело - это тело не бодибилдера, а йога. Хотя йога предполагает силу и выносливость, она ведет к ним другими путями. Йогические позы культивируют расслабленность, спокойствие, плавный переход из одной позиции в другую. Мышцы живота при этом расслаблены, в процесс дыхания вовлечено все тело. Отсюда - и иное художественное воплощение мужского тела. Это просто другой, отличный от европейского, канон маскулинности.

Не исключено, что тут присутствуют и этнические различия. Хотя "азиатское" мужское тело так же разнообразно как "европейское" (достаточно сравнить заплывшее жиром тело японского борца сумо с изможденным телом индийского аскета), оно выглядит более миниатюрным, легким, подвижным, безволосым и потому более юным, чем тело европейца. Именно эти черты подчеркивают коммерческие гомоэротические фотографии, рассчитанные на западного потребителя.

Впрочем, мужской телесный канон в Индии никогда не был единообразным. Многие зависело от особенностей религии. Например, одно из течений возникшего в VI в. до н.э. джайнизма всячески культивировало наготу. Его вероучители - тиртханкары (их насчитывается 24) не признавали никакой одежды, считалось, что они "одеты пространством" или "сторонами света". Один из наиболее почитаемых тиртханкар Паршванатха, который по преданию жил в IX в. до н.э., всегда изображался нагим, с обнаженными гениталиями (в музее Метрополитэн есть его статуи VI-го, IX -го и XII -го веков н.э). Самая большая в мире, 18-метровая, свободно стоящая мужская статуя на холме в Каннада (981 - 983 н.э), изображает джайнского святого Болубали с широкими плечами, узкой талией и открытыми гениталиями.

Буддийский канон оказал решающее влияние и на изобразительное искусство Восточной и Юго-Восточной Азии. В кхмерском искусстве IX- XII вв. широко представлены полуобнаженные мужские фигуры с мягкими, округлыми формами тела. На выставках Таиландского искусства привлекают к себе внимание стройные, изящные четырехрукие бодхисатвы. Очень много их и в Индии (Рис. 12 и 13). В эпоху Великих моголов в Индии появились и светские, откровенно эротические мужские образы, чаще всего книжные миниатюры, изображающие мужчин, занимающихся любовью с женщинами или мальчиками (например, рис. 14, изображающий принца и мальчика-пажа).



Рис. 12

Вопреки распространенным представлениям о безраздельном господстве в искусстве Китая и Японии ландшафтной живописи, человеческое тело также занимает в нем заметное место. Уже в IV - V веках в Китае не только изображают человеческое тело, но и считают его важнейшим предметом искусства. На XIV в. приходится период расцвета китайской портретной живописи, художники и поэты спорят, как надо изображать человека.



Рис. 13

Однако это искусство отличается от европейского. В Китае чаще показывают социальное (ранг, статус), чем физическое тело. Конфуцианство запрещало изображение женской и мужской наготы, потому что она вызывает эротические чувства. Нагота здесь целиком вытеснена в сферу эротического "искусства спальни", а ее изображения имеют преимущественно функциональный характер.

В Японии запретов было меньше. Любопытно, что в XII - XIII вв. статуи бодхисатв в Японии высекали нагими, а затем одевали их в настоящие одежды из ткани и других материалов. Однако и здесь водораздел между "высоким" религиозным искусством и увлекательной, но низменной эротикой был достаточно высок. Кроме того, в эротическом искусстве, естественно, преобладали женские образы. Уважающий себя самурай не мог допустить, чтобы его видели и тем более изображали раздетым и лишенным самообладания. Даже в литературных описаниях однополый мужской любви акцент делается не на телесной, а на духовной близости, верности и других моральных ценностях.



Рис. 14

Социально-классовый характер наготы хорошо виден в истории искусства Древней Месопотамии. Древнейшие шумерские скульптуры изображали нагими только пленников, жрецов, атлетов и мифологических героев. В первом случае, как и у древних майя, это было знаком унижения, а в остальных - признаком особого социального статуса изображаемых лиц или совершаемых ими действий. Например, статуэтка "Мужчина, несущий на голове коробку" (2700 - 2660, Музей Метрополитэн), изображающая нагого мужчину с обрезанным пенисом, предположительно изображает акт жертвоприношения (рис. 15). На более поздних нешумерских статуях (2150 - 2100 до н.э) тела правителей полностью скрыты длинной одеждой.



Рис. 15

Многочисленные изображения ассирийских царей символизируют исключительно их высокий статус, силу и могущество. Их тела целиком закрыты одеждой, никакой грации и изящества от них не требовалось. На дошедших до нас рельефах из дворца Ашурназирпала II (IX в. до н.э.) царь и его сподвижники полностью одеты, только мускулистые руки обнажены по локоть. Такими же суровыми, лишенными телесной индивидуальности, выглядят и воины персидского царя Дария I, изображенные на стенах его дворца в Сузах (510 г. до н.э.).

## Древний Египет

Историческую эволюцию человеческих образов, при сохранении определенных констант, показывает искусство Древнего Египта. На протяжении всей своей истории, это искусство строго нормативно и тщательно регламентировано. Строгие правила декорума определяют, что именно может быть открыто и показано, в каком контексте и в каких формах. Это не просто изобразительное искусство, а

часть древнеегипетского космоса. Статуарность и неподвижность выражают стремление передать идею постоянства и вечности.

Египетское тело похоже на архитектурный памятник, его отличает постоянство пропорций и соотношения частей. Ширина плеч, объем грудной клетки, длина туловища известны заранее, это не портрет, а эмблема. Это особенно верно для официальных изображений богов и царей, но в той или иной степени распространяется и на образы обычных людей

Начиная с древнейшего до-династического периода, размеры статуй и прочих изображений зависят от статуса и ранга персонажа. Мужчина, который по определению обладает более высоким статусом, чем женщина, всегда стоит с выдвинутой вперед левой ногой, что придает его фигуре большую динамичность.



Рис. 16

Это хорошо видно на парном изображении Рахотепа и его жены Нофрет (раскрашенный камень, Древнее царство, начало 4-й династии, около 2620 г, Музей Метрополитэн) (рис. 16). Принц Рахотеп, вероятно, сын фараона Снеферу и верховный жрец Ра, изображен сидя, одетым в короткий килт и парик. Его жена Нофрет одета более основательно. Согласно египетской традиции, цвет кожи у Рахотепа более темный (красно-коричневый), чем у Нофрет. Обе фигуры официальные, статичные, со строгим выражением лиц.

Официальный характер статуй не исключал возможности и стремления к портретному реализму. В Каирском археологическом музее представлены две статуи верховного жреца бога Пта Ранефера (Древнее царство, начало 5-й династии, около 2475 г.) (рис. 17) В обоих случаях Ранефер изображен в полный рост, сжимает в руках какой-то знак своей власти. В одном случае на нем короткий килт, во втором длинный. Однако сходство обоих изображений не вызывает ни малейших сомнений.



Рис. 19

Настоящая жемчужина искусства Древнего царства - статуэтка черного дерева Merire-hashetef (середина 6-й династии, около 22330, Каирский музей) (рис 18). Хотя она изображает царя, это чрезвычайно экспрессивный образ: абсолютно нагое стройное тело с обрезанным пенисом, выразительное лицо, широко открытые глаза. Хотя поза его вполне традиционна, кажется, что мужчина идет.



Рис. 20

Древнеегипетские живописные и скульптурные образы идеализированы. Мужчина всегда имеет широкую грудь, узкую талию и преувеличенно мужествен. Любовь к узким плечам и тонкой талии - общее требование египетского канона мужской красоты, эти свойства приписывают всем и всегда. У всех египетских изображений тщательно сделаны и показаны соски и пупок, но не торчащий, как в современной тропической Африке, а впалый. Лица статуй, как правило, не выражают никаких эмоций

Одежда также зависит от социального положения. Чем выше статус изображаемого лица, тем больше прикрыто его тело. Рабочие могли изображаться голыми или в одних набедренных повязках. Знатных людей обычно так не изображали. Исключение составляют периоды 5-й и 6-й династий.

Пример - гробница важного чиновника Тжети из города Ахмим. На рельефе, где перечислены все его титулы и звания, он изображен одетым. Но в гробнице есть также раскрашенная деревянная статуя (Британский музей), где покойник изображен совершенно голым, у него большие глаза, узкие плечи и талия. Возможно, эта нагота - намек на возрождение в загробной жизни.



Рис. 21

Социальная иерархия была одновременно фаллической. Рабы, если они изображались голыми, то обязательно с маленькими и расслабленными пенисами. Зато некоторые боги, например, бог плодородия Мин имеют огромные эрегированные фаллы. На рис. 19 Мин держит свой фаллос в руке.

Изображения фараонов могли быть двух типов. В одних случаях тело фараона полностью закрыто длинной одеждой, в других торс и ноги остаются открытыми. Фигуры и лица царей могут быть разными. Фараон может иметь подчеркнуто осиную талию, как Пепи 1 (рис.20), широкие плечи и узкую талию, как Тутмос Ш, или тонкие, неправильные черты лица, как Эхнатон. Однако нижняя часть живота, бедра и гениталии всегда плотно закрыты набедренной повязкой или килтом, из-под которых ничто не торчит и не просвечивает.

Хотя статуи фараонов не имели портретного сходства, изображался не конкретный субъект, а его социальный статус, "фараонский" телесный канон все-таки изменялся, открывая какие-то возможности индивидуализации. Причем тут были как свои периоды застоя, так и эпохи перемен.

Одна из таких переломных эпох - период 12-й династии. До нас дошло несколько статуй Аменемхета Ш (начало 12 династии, 1818 - 1770 до н.э.) в разных ипостасях - и в образе царя, и в облике сфинкса, и в одежде жреца (рис.21) Самая знаменитая каменная статуя Аменемхета Ш подчеркивает прежде всего силу и маскулинность - широкие плечи и развитую, мощную мускулатуру. В конце 12 династии критерии мужской красоты меняются: тело фараона становится более тонким и изящным, мускулы исчезают, часто закрываются одеждой. Эта тенденция продолжалась до 17 династии - более изящные тела, узкие плечи и талии, более стройные, тонкие конечности. В эпоху 18 династии нормативный образ фараона дополняет длинная шея.

Сохранилось много статуэток, фресок и папирусов, изображающих групповые сцены повседневного быта, спортивные состязания и воинские упражнения. Солдаты обычно в килтах, набедренных повязках или не стесняющих свободу движения легких передниках. Однако их гибкие и стройные тела лишены индивидуальности. В надгробных изображениях простых людей больше разнообразия.

---

### В поисках идеальной мужской красоты

При разговоре о мужской наготе сразу же возникает образ древней Греции. Ни одна цивилизация не уделяла столько внимания эстетике обнаженного мужского тела, сколько древнегреческая.

---

### Древнегреческий телесный канон

Древнегреческое общество, во всех его вариантах, - типично мужская цивилизация, в которой женщинам отводилась сугубо подчиненная, зависимая роль. В архаических полисах, вроде Спарты, девочки еще воспитывались совместно с мальчиками, но позже это прекратилось. Как писал Аристотель о спартанских женщинах, "слишком вольготное положение женщин оказывается вредоносным с точки зрения той главной цели, которую преследует государственный строй, и не служит благополучию государства вообще" (Аристотель. Политика, П.У1.5)

Ради сохранения добрачного целомудрия афинские девушки воспитывались отдельно от мальчиков. Вся жизнь замужней женщины проходила на женской половине дома. Женщины не имели политических прав, не могли посещать спортивные игры или театр, ни как бы то ни было вмешиваться в поведение мужа за стенами дома. Их роли сводились к сексуальному обслуживанию мужа (причем в этом отношении женам приходилось конкурировать не только с рабынями и куртизанками, но и с гомосексуальными привязанностями), рождению и воспитанию детей и ведению домашнего хозяйства.

В мальчиках всячески культивировалось чувство мужской гордости. Древнегреческий философ Фалес (по другим источникам - Сократ) говорил, "что за три вещи благодарен судьбе: во-первых, что он человек, а не животное; во-вторых, что он мужчина, а не женщина; в-третьих, что он эллин, а не варвар" (Диоген Лаэртский, 1:33).

В древнегреческом мире все, включая анатомию, строилось и осмысливалось по мужскому образцу, который казался совершеннее женского. По Аристотелю, пол существует для размножения и



изменения, причем мужчина представляет собой действующую причину, а женщина - материальную причину этого процесса.

По представлениям древних греков, женщина - лишь уменьшенная копия мужчины. При этом то, что у мужчины находится снаружи, у женщины помещается внутри тела: влагалище - эквивалент пениса, матка - аналог мошонки, а менструации - семяизвержения. Эти представления продержались в науке очень долго. Например, анатомы не имели технического термина для обозначения вагины вплоть до 1700 г.

Однако господствующий статус не избавлял греческих мужчин от тревог и сомнений в собственной маскулинности. Соревновательность и жесткое соперничество, характерные для любого мужского сообщества, распространялись и на телесный облик. Для греческого мужчины были важны не только физическая сила и социальные достижения, но и телесная красота, ценителями которой были опять-таки не женщины, а другие мужчины. С этим связано и повышенное внимание античности к эстетике мужского тела.

В древнегреческой скульптуре обнаженное мужское тело появляется раньше и изображается чаще, чем женское. Это касалось как богов, так и людей. Зевса могли извлекать нагим, Геру -- никогда. Единственная богиня, которую изображали нагой, да и то лишь с IV века до н.э., - Афродита. По нескольким мифам, смертный мужчина, увидевший нагую богиню, жестоко наказывался: прорицатель Тирезий, узревший наготу Афины, был ослеплен, а охотник Актеон, увидевший купающуюся Артемиду, был превращен в оленя и разорван собственными собаками. Эротические росписи на греческих вазах изображают нагих куртизанок, флейтисток и т.п., но никогда - уважаемых женщин, матерей или дочерей. Замужние женщины не имели права посещать спортивные состязания, где мужчины выступали нагими. Спартанский обычай совместных соревнований голых мальчиков и девочек был неприемлем для других городов.

Зато "нагой мужчина, одетый только в свою силу, красоту или божественность" (Энн Холландер), - постоянный объект изображения и любования древнегреческого искусства на протяжении всей его истории.

---

### Бытовая нагота и художественные образы

Однако нужно строго различать художественные изображения, социальную репрезентацию мужского тела и повседневное, бытовое поведение. Глядя на античные статуи, люди часто думают, что древние греки были так же красивы, как их изображения, и так же свободно демонстрировали свою наготу всем желающим. Как убедительно показал известный исследователь древнегреческой скульптуры Эндрю Стюарт (1997), и то, и другое одинаково неверно.

Прежде всего, среднестатистические древнегреческие мужчины не были похожи на дошедшие до нас прекрасные статуи. Судя по остеoarхеологическим данным (ископаемые остатки костей), обитатели древнего Пелопоннеса были в большинстве своем приземистыми, плотными и коротконогими. Изящные античные скульптуры, хотя и делались с конкретной натуры, были не столько портретами реальных мужчин, сколько образцами идеальной и потому недостижимой ("божественной") или трудно достижимой красоты.

В повседневной жизни греческие мужчины не ходили голыми. Публичная нагота допускалась в античной Греции только в банях, при купаньях и на спортивных состязаниях, причем во всех этих ситуациях существовала строгая гендерная сегрегация, женщины туда не допускались. Немалую роль играли и статусные соображения. На знаменитых греческих пирах-симпозиумах наготой блистали танцовщицы-гетеры и мальчики-рабы, гости же возлежали в туниках и соблюдали положенные правила приличия. Иначе там просто не могло быть философских диспутов, которые сделали слово "симпозиум" столь уважаемым. Разумеется, симпозиум мог превратиться и в оргию, но это уже выходило за рамки приличий и могло изображаться только в эротическом, заведомо сниженном, ключе.



Тем более не могли греческие мужчины сражаться голыми.

Греческие художники охотно изображали воинов-гоплитов, возничих и т.д. прекрасными нагими юношами (рис.1) , это типичная идеализация. Реальные воины не были ни столь юными, ни столь прекрасными и не сражались и не ездили на боевых колесницах обнаженными - выставять напоказ, под стрелы и копья противника, самую уязвимую часть мужского тела было бы в высшей степени непрактично. Хотя короткая туника - в длинной сражаться было бы неудобно - оставляла бедра и гениталии незащищенными, их обычно прикрывали свисавшим из-под кольчуги толстым кожаным передником. На некоторых вазах, например, на краснофигурной вазе из Нумана (460 г. до н.э., (рис.2)\_. видно, что древнегреческие воины сражаются одетыми. Тела убитых врагов греки, как и другие народы, также оголяли исключительно ради вящего их унижения.



Рис. 1

Остаются атлетические соревнования. Наготой своих спортивных игр греки особенно гордились, видя в этом свое главное отличие и преимущество перед "варварами". Действительно, ничего подобного не было ни на минойском Крите, ни в Египте, ни в Халдее, ни в Ассирии, ни в Лидии. Однако древнегреческие спортивные состязания - не простое развлечение, а типичное ритуальное действие, возникшее из инициаций и имевшее первоначально магический, ритуальный смысл.



Рис. 2

Положительное отношение греческой культуры к мужской наготы - продукт длительного исторического развития. У Гомера нагота обычно ассоциируется со стыдом, уязвимостью, смертью и бесчестьем. Она допускалась и считалась нормальной только в обрядах инициаций, которые отражены, в частности, в бронзовых статуэтках святилища Гермеса и Афродиты в Като Сими (УП -УШ веков до н.э.) Одна из этих статуэток, фиксирующая, видимо, кульминацию ритуала, изображает держащихся за руки мужчину и мальчика, одетых только головные уборы, обоих - с явной эрецией (рис 3.)



Рис. 3

В остальных ситуациях полная нагота табуировалась. Судя по дошедшим до нас изображениям, в древнейшие, гомеровские времена греки не только сражались с врагами, но и состязались друг с другом в набедренных повязках. Обычай состязаться голыми появился лишь в историческое время, и греческие источники подробно, хоть и не без противоречий, рассказывают, как это произошло.

Согласно Платону, первыми нагими стали выступать критские атлеты. Затем их примеру последовали спартанцы, причем не только юноши, но и девушки (хотя прямых спартанских свидетельств того, что их девушки, подобно юношам, соревновались голыми, нет, - это рассказывают посторонние, не всегда дружественные Спарте, историки). Лишь на 15 Олимпиаде (715 или 720 г. до н.э.) обычай соревноваться нагишом стал общегреческим.

Греческие авторы связывают это событие с именем бегуна Орсиппа из Мегары, который уронил свою набедренную повязку, но не прекратил бега и выиграл дистанцию на 2000 метров, после чего другой атлет, Акантос из Спарты уже умышленно снял повязку и победил в беге на другой дистанции. К концу V в. до н.э. новое правило соревноваться и упражняться голыми ("гимнос") распространилось по всей Греции, а места для таких занятий стали называть "гимнасиями". Однако гимнасии оставались закрытыми учреждениями. По закону Солона, рабам было одинаково строго запрещено упражняться голыми и любить мальчиков. Мальчиков также тщательно охраняли от возможного соращения взрослыми мужчинами.

То, что древнегреческие атлеты выступали нагими, нисколько не исключало высокой бытовой стыдливости. Греческая культура - культура не только наготы, но самообладания, распущенность и эксгибиционизм ей глубоко чужды. Расхаживая по спортивному залу, юноши старались замаскировать произвольные эрекции, сидеть с расставленными ногами считалось неприличным и т.д. Спортивные занятия нагишом требовали особой заботы о гениталиях, причем практические соображения органически сплетались с эстетическими и религиозными.

## Пенис или фаллос?

Хотя афиняне знали гигиенические доводы в пользу обрезания, они считали его варварским обычаем, а оголенную головку пениса - безобразной и неприличной. Чтобы прикрыть головку пениса во время спортивных занятий и упражнений, молодые атлеты натягивали крайнюю плоть на головку и затем завязывали ее кожаным шнурком или скрепляли специальным зажимом (fibula). Это способствовало растягиванию, удлинению крайней плоти, позволяя ей прикрывать головку пениса даже при эрекции. Иногда тем же шнурком (его называли "собачьим шнурком") пенис, чтобы он не болтался, подвязывали к телу.

На одной винной чаше, изображающей спортивную школу, молодой атлет завязывает на себе "собачий шнурок", а другому, держащему в руках мяч, тренер пальцем указывает на гениталии, - дескать, не забудь завязать их. (рис.4) С точки зрения истории физической культуры, эти процедуры сугубо функциональны, чтобы не свободно висящий пенис не затруднял движений и чтобы не порвать нежную крайнюю плоть. Но если вспомнить сказанное выше об африканских и папуасских шапочках для головки, в этом проявляются и более общие табу на оголенную головку.

Как и другие народы, греки имели развитой фаллический культ. Символическое изображение эрегированного члена было не только символом плодородия, но наделялось охранными, отпугивающими функциями. Бог садоводства и виноградарства Приап (иногда он считался сыном Гермеса) всегда изображался с огромным эрегированным членом. Например, бронзовая скульптура 1 века н.э. изображает Приапа, поливающего свой член (Неаполь, Национальный музей) (рис.5). Его имя стало в европейской культуре эфемизмом для обозначения пениса, а "приапизм" называется состояние болезненной и неуправляемой эрекции.

Древнейшим фаллическим божеством был Гермес, который, прежде чем стать знакомым нам по многочисленным статуям изящным юношей с маленьким пенисом, первоначально назывался Фалесом и занимался преимущественно охраной домов. Согласно Геродоту, "афиняне первыми из эллинов стали делать изображения Гермеса с прямо стоящим членом и научились этому у пеласгов. А у пеласгов было об этом некое священное сказание, которое открывается в Самофракийских мистериях" (Геродот. История, П, 51)

Греки даже ставили у своих домов и храмов специальные столбы, посвященные Гермесу, - гермы, с человеческой головой и эрегированным членом, которому приписывалась функция отпугивания врагов. Такова, например, мраморная герма из Сифноса (около 520 до н.э., Афины, Национальный музей) (рис. 6) Этот культ пользовался всеобщим почтением. Когда в 415 г. до н.э. во время Пелопоннесской войны в Афинах кто-то изуродовал (кастрировал) гермы, это вызвало в городе панику.

Не чужда грекам и символика изнасилования врага с целью его девирилизации. На краснофигурной вазе, прославляющей победу над персами при Эвримедонте (466 г. до н.э.) нагой бородатый греческий воин, держа в правой руке эрегированный член, приближается к испуганному, с поднятыми вверх руками, персидскому солдату, которого он сейчас изнасилует в знак своей победы (рис.6-а) На изображении перса написано: "Я Эвримедонт. Я стою согнувшись" ..

Наличие в древней Греции фаллического культа и безраздельное господство в нем мужчин побуждает многих исследователей называть греческое общество фаллократией. Однако определение это неточно, а применительно к телесному канону оно даже вводит в заблуждение. С тем же и даже большим основанием древнегреческое общество можно назвать логократией. Наряду с культом мужской сексуальности (фаллоцентризм), в античной Греции очень силен культ



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6



Рис. 6а

самообладания и разума (логоцентризм).

Высокое самообладание, которое считалось одним из важнейших мужских достоинств, предполагает способность контролировать свою сексуальность не менее эффективно, как проявления физической боли и страдания. Мужчина должен сохранять красоту, достоинство и самообладание даже в пылу сражения или в предсмертной агонии. Этот канон распространялся и на древнегреческую скульптуру, которая почти никогда, вплоть до эпохи эллинизма, не изображает усилий и страданий. С этим связана также непсихологичность греческой классики, - она прекрасна, но холодна.

В древнегреческой культуре это противоречие фалло= и логоцентризма выступает как неразрешенный конфликт "дионисийского" и "аполлоновского" культа, причем первый является чувственно-оргастическим, а второй - рационально-созерцательным. В изобразительном искусстве оно проявляется даже сильнее, чем в философии.

Фаллический культ и связанные с ним так называемые итифаллические (с гипертрофированным пенисом) изображения существуют в греческой культуре независимо от изображений пениса. Это либо культовые, либо сексуально-эротические изображения. Так, на афинской черно-фигурной вазе (около 560 до н.э., Флоренция, Национальный музей, ) изображена процессия почитателей Диониса, несущих огромный фаллос, причем пенисы всех этих мужчин также эрегированы и велики (рис. 7).



Рис. 7



Рис. 7а

В обычных же изображениях греческие художники и скульпторы предпочитали небольшие, "мальчишковые" размеры, наделяя длинными и толстыми членами только похотливых и уродливых сатиров. Взрослые мужчины изображаются без волосяного покрова, с нормальной мошонкой и сравнительно коротким и тонким членом, головка которого, даже в состоянии эрекции, стыдливо прикрыта длинной и торчащей, как у маленьких мальчиков, крайней плотью. Даже могучий Геракл на аттической краснофигурной вазе (530 - 430 до н.э.) изображен с маленьким пенисом, особенно по сравнению с размерами его тела (рис. 7а).

Если судить о древнегреческом мужском теле по его скульптурным и живописным изображениям, создается впечатление повального всеобщего фимоза. Но художественные образы равняются не на действительность, а на идеал. Мысль о том, чтобы оценивать маскулинность мужчин по размерам их пенисов, по формуле "чем больше, тем лучше", показалась бы древнегреческим художникам, как и врачам, совершенно нелепой. В античной скульптуре пенис всегда открыт и показан, но он вовсе не является и не претендует быть фаллосом и не занимает центрального места в мужском телесном каноне.

Как пишет известный английский искусствовед Кеннет Довер, то, что мальчик или юноша имеет прямой и заостренный пенис, символизирует его способность стать воином; маленький пенис подчеркивает контраст между юношей и взрослым мужчиной, уподобляя его контрасту между женщиной и мужчиной; а закрытая головка - знак скромности, зависимости, отказа от собственной сексуальной инициативы. То, что художники сделали юношеский пенис образцом также для мужчин, героев и богов, - частный случай культа молодости. Примитивный, гипертрофированный фаллицизм принципиально несовместим с греческим идеалом гармонии.

---

Курои



Рис. 7b



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11



Рис. 11a



Рис. 12



Рис. 13

Древнейшие раннегреческие мужские статуи, появляющиеся в УП в. до н.э., так называемые курорсы (правильнее - курои, множественное число от греч. курос - юноша) подчеркнуто маскулинны (широкие плечи, узкие бедра и т.д.), воплощая мускульную силу и выносливость. О природе этих статуй единого мнения до сих пор нет. Одни видят в них образ Аполлона, другие - персонификацию юношеской красоты, мужества и силы, третьи - портретные изображения знаменитых атлетов, четвертые - символы мужественности как таковой. Иногда это надгробные памятники вполне определенных людей, с собственными именами. Соответственно их называют иногда по имени - "Клеобис", "Аристоклик" (рис. 7б) или "Кроисос" (рис. 8), иногда по месту обнаружения - "Курорс из Суниона" (рис. 9), "Курорс из Воломандра", "Курорс из Тенеа" (рис. 10), "Курорс из Пьомбино", а иногда по месту хранения - "Мюнхенский курорс", "Курорс Гетти" (рис. 11), "Афинский курорс" (рис. 11а) "Курорс из Лувра" (рис. 12) и т.д.

Иногда их атрибуция меняется. Например, знаменитого "Критского мальчика" (рис.13) около 480 г. до н.э., музей Акрополя), отличающегося особенно красивым телосложением, до недавнего времени считали изображением победившего на соревнованиях атлета, а теперь склонны считать статуей молодого героя, предположительно Тесея.

Сам по себе этот тип скульптуры пришел в Грецию из древнего Египта, но греки обогатили его, с одной стороны, полной наготой (в отличие от аналогичных женских статуй - коре, которые всегда одеты), а с другой - особым ощущением свежести и жизни. В пользу гипотезы, что "курои" - именно юноши, а не зрелые мужчины, говорит то, что у них маленькие пенисы, у статуй старших мужчин они длиннее, зато их редко изображают обнаженными. Так что нагота "курои" - это как бы их инициальная одежда.

Более ранние статуи выглядят статичными и угловатыми, некоторые искусствоведы видели в них почти механическое сочетание разных частей тела. Однако это преувеличение. Детально проанализировав отдельные элементы (форму торса, спины, рук, ног, посадки головы и т.д.) тринадцати наиболее известных статуй, Эллен Шнайдер (1999) пришла к выводу, что говорить о линейном развитии образа курорса нельзя, каждый период и мастер старался воплотить что-то свое. Тем не менее степень индивидуализации их разная. Например, "Критский мальчик" кажется элегантнее и индивидуальнее "Кроисоса".



В классический период образы мужского тела становятся более разнообразными. В соответствии с общим духом древнегреческой цивилизации, в них прослеживаются две главные оппозиции.

Во-первых, как и везде, мужское начало решительно противопоставляется женскому.

Во-вторых, в рамках самого мужского сообщества, героическое, мужественное тело воина и атлета (эти занятия были взаимосвязаны, тренировка тела была средством подготовки к войне) часто противопоставляется изнеженному, мягкому телу женственного "кинеда", к которому греческая, как и любая другая мужская культура, относилась с презрением и осуждением.

Для понимания древнегреческого канона маскулинности очень важна расписная керамика. Из 20000 дошедших до нас аттических ваз, около 200 посвящены эротическим, в том числе гомоэротическим, сюжетам. Остальные посвящены бытовым и особенно спортивным темам. Тут и приготовления к соревнованиям, умощение тела, всевозможные физические упражнения, состязания в беге, прыжках в длину и высоту, метании диска или копья, борьбы, бокса, пятиборья, плавания и т.д (рис. 14, 15 и 16) Поскольку эти занятия были преимущественно, а то и исключительно мужскими, мужские образы решительно преобладают над женскими, почти все атлеты изображены нагими, с тщательно выписанными пенисами и торчащей крайней плотью. Однако, как и в скульптуре, эти образы не являются фаллическими и сами по себе не вызывают эротических ассоциаций. Образы древнегреческих атлетов привлекают скорее физической мощью и элегантностью. У них тщательно выписан рельеф грудных мускулов, сильные руки и ноги. Некоторые сцены хорошо передают напряжение борьбы или торжество одержанной победы.

Еще лучше это передается скульптурой, например, мраморной группой 2-го века до н.э, изображающей панкратион (многоборье, где борьба сочеталась с боксом) (рис. 16а).

В ходе развития античного искусства менялся и эталон мужской красоты. Самые древние статуи не выглядят особенно изящными и не претендовали на это. В начале V века до н.э. эталон мужской красоты стал тоньше, хотя мужские тела все еще остаются телами воинов.

Знаменитый "Дорифор" (Копьеносец) Поликлета (около 450 г.до н.э.) (рис. 17) (лучшая копия его находится в Берлине), в известном смысле - прямая противоположность Афродите Книдской Праксителя. Однако это мужское тело демонстрирует уже не только силу, но и легкость, гармонию, мягкое изящество. То же можно сказать и о его "Диадумене" (юноша, увенчанный победной повязкой, около 430 г.до н.э., музей Акрополя (рис.18). Для Поликлета и его школы главное условие совершенства - спокойствие и гармония.



Рис. 14



Рис. 15



Рис. 16



Рис. 16а



Рис. 17



Рис. 18



Рис. 19



Рис. 20



Рис. 21



Рис. 22



Рис. 23

Напротив, "Дискобол" Мирона (450 до н.э) ( рис.19) - настоящий сгусток атлетической энергии. Если Поликлет изображает спокойное тело, готовое к действию, то Мирон передает самый момент движения, его кульминацию. В I в. до н.э. эстетизация мужского тела продолжилась. Став воплощением идеальной гармонии и красоты, мужское тело и его свойства утратили былую функциональность.

Под резцом Праксителя не только у мальчиков и юношей, но и у взрослых мужчин появляются черты мягкости, женственности. Его мечтательный "Гермес с младенцем Дионисом" (340 до н.э., рис.20), меланхоличный "Аполлон Сауроктон" (убивающий ящерицу) (340 г. до н.э., рис.21) расслаблены, изящны, длинноноги, томны, крутой изгиб их бедер подчеркивает тонкую талию, их тела как бы ищут опоры и грациозно опираются на стволы дерева. Эти тела созданы не столько для войны, сколько для любви и неги. При этом их физическая, телесная красота ("калос") неотделима от нравственного благородства души ("агатос").

Пракситель "очеловечил" даже сатиров. Из опасных, сексуально одержимых хищников и полуживотных они стали симпатичными мальчиками или нежными нарциссами, которые ждут только того, чтобы их приласкали. "Сатир, поливающий себя из кувшина" (370 до н.э.) похож на Ганимеда, а "Отдыхающий Сатир" (340 до н.э.) - просто элегантный юноша. Соответственно исчезли и их большие уродливые пенисы.

Линию Поликлета и Праксителя продолжил своим "Апоксиомене" (атлет, очищающий с себя песок) Лисиппа (рис 22).

Воплощением мужественной и в то же время мягкой юношеской красоты и изящества стала знаменитая статуя "Аполлона Бельведерского", предположительно работы Леохара, 350 - 330 гг. до н.э., рис.23, Ватиканские музеи).

### Типы мужских образов

В древнегреческом искусстве нет единого стандарта мужского тела. Многое зависит от возраста и характера изображаемого персонажа. Зевс, Посейдон и Геракл (рис. 24) как правило, - мощные зрелые мужчины, первые двое - всегда бородатые. Одна из самых динамичных древнегреческих статуй - "Бородатый бог", около 470 до н.э., возможно, Зевс или Посейдон (рис.25).

Аполлон может быть как юношей, так и сильным молодым мужчиной. Гермес (и его римский эквивалент Меркурий) - чаще всего мальчик-подросток, однако более древние (V - VI вв. до н.э.) росписи и статуи изображают его взрослым мужчиной с бородой и усами.

Еще один мужской тип, созданный древнегреческим искусством на основе мифологии, - нежный юноша-эфеб. Общее требование греческого, как и любого другого старого канона маскулинности, - мужчина должен быть субъектом, а не объектом действия, в том числе сексуального. Это значит, что в любви он может быть преследователем, но никогда - преследуемым. На мальчика, который еще не совсем мужчина, это правило не распространяется. Если им интересуется старшая и сильная женщина, тем более - богиня, он неизбежно оказывается преследуемым или зависимым.

В греческой мифологии есть несколько таких сюжетов. Богиню утренней зари "розовоперстую" Эос, Афродита, в наказание за незаконную связь Эос со своим супругом Аресом, наделила неутолимой страстью к прекрасным смертным юношам, таким, как сын троянского царя Титон и потомок Девкалиона Кефал. Влюбленная Эос вынуждена похищать приглянувшихся ей юношей, а потом выпрашивать для них бессмертие. Быть с богиней на равных эти юноши, естественно, не могут, активная (=мужская) роль принадлежит ей.



Рис. 24



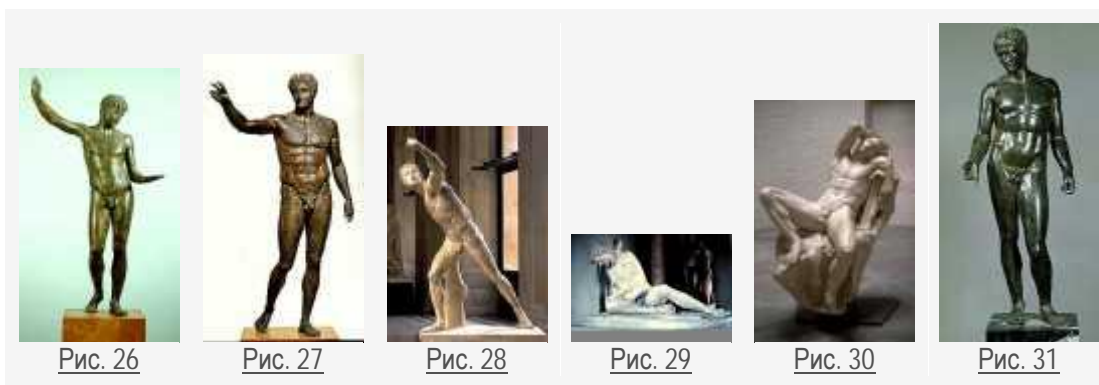
Рис. 25



В таком же положении находится юный Эндимион, сын Калипсо и Зевса (по другим источникам - внук Зевса), имевший любовную связь то ли с богиней луны Селеной, то ли с являвшейся ему в облике Селены Артемидой (Дианой). Чтобы увековечить этот роман и собственную красоту и молодость, Эндимион попросил Зевса погрузить его в вечный сон, что и было сделано. Хотя богиня навещала своего любовника только, когда тот спал, это не помешало ей родить от него 50 дочерей (миф имеет и другие варианты). Тем не менее Эндимион всегда изображался юным, взгляд богини создает его красоту и молодость.

Еще более популярен миф о любовнике Афродиты Адонисе, погибшем в результате то ли ревности Ареса, то ли мести Аполлона. Культ Адониса, возникший еще в УП в. до н.э., был широко распространен в Афинах, начиная с конца У века до н.э. В Адонисе видели символ незрелости, преждевременного роста и вечной юности. Его часто изображали на вазах.

Юные любимцы богинь, подобно избранникам богов, изображались в виде безбородых, нежных, длинноволосых юношей, почти мальчиков. Хотя пассивность и нежность - "немужские" свойства, в этих случаях подчеркивается не унижительная для мужчины феминизация, а восхищение его юной красотой. Поскольку эфеб еще не мужчина, ему не зазорно подчиниться женщине, тем более - богине. А у создававших и заказывавших эти образы взрослых мужчин они пробуждали гомоэротические чувства. Эфеб - один из универсальных архетипов мужского тела, мы еще не раз столкнемся с ним при изучении истории искусства.



Каким бы ни изображали греки обнаженное мужское тело, они всегда видят в нем воплощение красоты. "Юноша из Марафона" (325 до н.э) (рис. 26) не похож на "Юношу из Антикитеры" (рис. 27), а "Боргезский боец" (около 100 до н.э.) (рис. 28) - на "Умиряющего галла" (рис. 29), "Фавна Барберини" (220 до н.э.) (рис. 30) или "Меркурия" (рис.31) но каждый из них по-своему прекрасен и все они остаются эталонами мужской красоты.

Слабое место античных статуй - лица. Их черты правильны, но не отмечены мыслью и потому интересны. Греческой статуей можно любоваться, к ней можно вожделеть, но с ней невозможно поговорить. Недаром само слово "статуарность" часто обозначает прекрасную бесчувственность, отсутствие внутреннего тепла.

---

## Древний Рим

В истории искусства древнегреческий канон мужской красоты уникален. Уже в Древнем Риме положение меняется. Хотя именно римлянам мы обязаны дошедшими до нас многочисленными копиями и подражаниями - некоторые из них достаточно хороши и даже оригинальны - древнегреческим образцам, самой римской культуре культ наготы не свойственен.

На бытовом уровне римские мужчины стеснялись своей наготы и строго соблюдали декорум. Гипертрофированное чувство собственного достоинства не позволяло знатному римлянину даже купаться голым вместе с сыном-подростком или зятем. Сражались и соревновались римляне также одетыми, удивляясь галлам и кельтам, которые оставляли значительную часть тела открытой, благодаря чему полученные ими раны сразу же замечал противник.

Одно из величайших достижений римского искусства - скульптурный портрет. В отличие от древнегреческих скульптур, лица которых непсихологичны и потому неинтересны, римские портреты, даже парадные, официальные, отличаются индивидуальностью. Как пишет М.С. Каган, "хотя искусство древнего Рима унаследовало стилевую систему скульптуры эллинов и переводило в мрамор множество бронзовых статуй, созданных греческими мастерами, оно изменило соотношение двух основных жанровых сфер скульптуры - мифологическую и портретную - в пользу последней. Естественно, что сама природа портрета требовала усиления реалистической ориентации образа на познание телесной и духовной индивидуальности портретируемого, а тем самым ослабления его идеализации".

Однако подавляющее большинство римских портретов, например, большая статуя императора Августа (рис.32) вылеплены или изваяны одетыми, или это одни бюсты. А римские нагие статуи откровенно декоративны. Это либо сцены из жизни мифологических персонажей либо стилизованные и героизированные изображения современных политических деятелей и деятелей культуры, имевшие со своими прообразами чисто внешнее сходство, а то и вовсе никакого.

Например, сохранились красивые нагие портретные статуи в героических позах двух любимых внуков императора Августа - Люция Цезаря и Гая Цезаря, которые оба умерли совсем юными. Отлично смотрится и мраморный памятник племяннику и первому зятю Августа Марцеллу в образе Гермеса (1 в. до н.э., рис.33) Иногда ставились и нагие статуи царствующих императоров: Домициана, еще в бытность его наследником престола, Септимия Севера, Александра Севера и других. Лица этих статуй, насколько позволяет судить их сравнение с изображениями на монетах, имеют портретное сходство с оригиналами, но тела и позы заимствованы у богов или героев. Это типично парадная скульптура.

Иногда контраст между головой и телом доходит буквально до гротеска. Например, в статуе Требония Галла, изображенного в позе эллинистического Александра Македонского (251 -253 гг. н.э, Музей Метрополитэн), непропорционально маленькая голова насажена на большое и грубое тело атлета.

Пожалуй, единственное достижение римской культуры в изображении обнаженного мужского тела - многочисленные статуи любимца императора Адриана красавца Антиноя, да и у него лицо иногда выразительнее тела. Кстати, Антиноя изображали не только нагим, в образе Аполлона или Вакха, но и одетым, в образе и одежде египетского фараона (рис. 34).



Рис. 32



Рис. 33



Рис. 34

### Духовность против телесности

В христианском мире отношение к телу и наготы принципиально другое, чем в античности. В отличие от античной визуализации богов в скульптуре, христианство - религия Слова.

---

## Душа и тело

Христианству приписывают изречение "Тело - темница для души". Строго говоря, это не так. Как справедливо замечает И.К. Языкова, "изначальная цель аскезы не избавление от тела, не самоистязание, а уничтожение греховных инстинктов человеческой падшей природы, в конечном счете - преображение, а не истребление физического существа. Для христианства ценен цельный человек (целомудренный), в его единстве тела, души и духа (1 Фес. 5:23)..... Апостол Павел неоднократно напоминал христианам: "не знаете ли, что тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа" (1 Кор. 6:19). Здесь подчеркивается не только важнейшая роль тела, но и высокое достоинство самого человека. В отличие от иных религий, особенно восточных, христианство не ищет развоплощения и чистого спиритуализма. Напротив, его цель - преображение человека, обожение, в том числе и тела. Сам Бог, воплотившись, принял человеческую плоть, реабилитировал человеческую природу, пройдя через страдания, телесные муки, распятие и Воскресение. Явившись по Воскресении ученикам, Он сказал: "Посмотрите на Мои ноги и Мои руки, это Я Сам; осяжите Меня и рассмотрите; ибо дух плоти и костей не имеет, как видите у Меня" (Лк. 24:39). Но тело не самоценно, оно обретает свой смысл только как вместилище духа, поэтому в Евангелии сказано: "не бойтесь убивающих тело, души же не могущих убить" (Мф. 10:28). Христос также говорил о храме Своего Тела, который будет разрушен и в три дня вновь воздвигнут (Ин. 2:19-21). Но человек не должен оставлять свой храм в небрежении, разрушение и созидание производит Сам Бог, поэтому апостол Павел предупреждает: "Если кто разорит храм Божий, того покарает Бог, ибо храм Божий свят, а этот храм - вы" (1 Кор. 3:17).... Отсюда становится понятным, почему в иконе человек изображается иначе, чем в реалистической живописи".

Однако и в богословской литературе и, тем более, в массовом сознании эта философия часто упрощалась. Папа Григорий Великий называл тело "омерзительным одеянием духа", а французский король Людовик Святой - "проказой", от которой человека избавляет только смерть. Герои христианской мифологии кажутся бесплотными носителями "чистого" духа.

В центре внимания христианского искусства стоит не тело, а Лик, особенно глаза как зеркало души. Созерцание иконы - не эстетическое любование, а способ приобщения к Слову, а сама икона - сакральный текст

"Религиозная живопись европейского средневековья, и в римских катакомбах, и в византийской мозаике, и в росписи православных храмов, нашла... решение проблемы выявления всепоглощающей духовности своих героев - Пантократора, Оранты, Богоматери с младенцем Христом, персонажей икон, - канонизировав их фронтальное расположение по отношению к зрителю, дабы они могли смотреть ему прямо в глаза и вовлекать его таким способом в непосредственное с ними духовное общение, или же демонстрировать ему состояние духовного самопогружения..."

Более или менее обнаженное тело изображалось только когда это было абсолютно необходимо по сюжетной ситуации - например, в сценах грехопадения Адама и Евы, распятия Христа, картин ада, искушения св. Антония и т.п., причем из активного, сильного и действующего начала тело превращается в страдающее. В отличие от античности, воспевавшей красоту, спокойствие и гармонию, христианское искусство призывает к умерщвлению плоти.

В христианском искусстве не может быть дразнящей женской наготы, кормящая грудь Марии - предел дозволенного. Образ Христа также не мог быть ни особенно маскулинным, ни, тем более, сексуальным. Тем не менее этот канон не был единообразным.

---

## Образы Христа

Христианские мыслители второго и третьего, а отчасти и 1У вв. не стремились к воссозданию телесного облика Учителя. Говоря словами апостола Павла, "если же и знали Христа по плоти, то ныне уже не знаем" (2 Кор., 5, 16). Божественность как таковую невозможно передать средствами искусства, да и в самом облике Спасителя было нечто неуловимое, "звездное", что разные люди видели и воспринимали по-разному. Отсюда и отсутствие единой иконографической традиции.

В ранних, катакомбных изображениях Христос предстает безбородым юношей. Затем, начиная с 1У в., особенно после легализации церкви, он становится бородатым длинноволосым мужем, а его изображения начинают напоминать торжественные изображения императоров. Телесный облик Христа неоднократно менялся и после этого, причем разные Его образы можно рассматривать не как взаимоисключающие, альтернативные, а как взаимодополнительные, высвечивающие разные аспекты Его духовной миссии. Это касается и лица и тела Иисуса.

Начиная уже с У, но особенное в УШ - первой половине IX в. в Византии развернулось сильное движение иконоборцев, принципиально отрицавших иконы как пережитки язычества. "Иконоборческие споры и последовавшая за ними борьба со священными изображениями касались прежде всего возможности написания Иисуса Христа. Отвергая иконы Христа, иконоборцы ссылались на ветхозаветную заповедь, запрещающую изображать Бога. Иконопочитатели же, не отвергая библейских ограничений, утверждали право изображать Христа как второе лицо св. Троицы, как Бога, пришедшего во плоти. Тайна Боговоплощения, настаивали апологеты иконопочитания, дает человеку возможность лицезреть Божий Лик, а следовательно - и изображать Его человеческими (художественными) средствами. "Слово стало плотью и обитало с нами, полное благодати и истины, и мы видели славу Его, славу как Единородного от Отца" (Ин. 1:14). Более того, иконопочитатели подчеркивали, что икона изображает всего лишь человеческую природу Христа, тогда как Его Божественная природа по-прежнему остается неизобразимой в силу своей иноприродности человеку, трансцендентности миру. "Христос, будучи изображенным, остается непостижимым" (св. Федор Студит)".

В конечном итоге иконоборцы потерпели поражение. Для утверждения своих идей в массовом сознании церковь нуждалась в выразительных визуальных образах. Один из главных противников иконоборцев Иоанн Дамаскин (675-750) доказывал, что хотя портретное изображение Христа невозможно, икона необходима, потому что она несет в себе возвышенные идеи. УП Вселенский собор в Никее (787) особо подчеркнул, что хотя главная функция икон - догматическая, утверждение господства духа над чувством, иконы оказывают также психологическое, эмоциональное воздействие, сцены мученичества вызывают у верующих слезы и "сердечное сокрушение" и тем самым укрепляют веру.

Как бы ни изображали Христа, он никогда не был и не должен был быть символом грубой маскулинности. Применительно к обычным смертным людям, средневековые авторы, как и их античные предшественники, считали мужские и женские качества абсолютно противоположными. Исидор Севильский (560/570 - 636) даже подводил под это псевдоэтимологическую базу: "Мужчина (vir) зовется так потому, что в нем более силы (vis), нежели в женщине, а вследствие сего он и получил имя, свидетельствующее о его добродетели, доблести (virtus). Женщина же (mulier) названа так от molitio, то есть mollier, с изменением в слове одной буквы. Но это слово - "мягкость", "слабость", "изнеженность" - могло означать и порочность, и чувственную извращенность".

Христос стоит выше оппозиции "мужского" и "женского". Для него "нет мужского пола, ни женского; ибо все вы одно во Христе Иисусе" (Галатам, 3, 28). Это не следует понимать буквально, как признание телесной андрогинности Христа. Там, где Христос по каноническим соображениям изображается нагим, его маскулинность не подвергается ни малейшему сомнению, penis Младенца всегда на месте.

### Проблематизация наготы

Тем не менее нагота Спасителя была проблематичной. В Византийской иконописи тело Младенца, как и тело Матери, полностью закрыто, открытыми могли быть только ступни. До середины XIII в. это правило действовало и в Западной Европе. Это хорошо видно на примере картины известного сиенского художника Дуччо ди Буонинсеньо (1255 - 1318) (рис. 1). В середине XIII в. и особенно в XIV в. эти запреты стали ослабевать, тело Младенца стали изображать все более открытым, как сверху, так и снизу. Чтобы непривычная нагота меньше смущала верующих, Его гениталии иногда прикрывают прозрачной вуалью (позже этот прием, который делает тело



Рис. 1

прикрытым и одновременно как бы нагим использовали при изображении Венер, или же их закрывает рука Мадонны, а иногда они полностью открыты.

Но одно дело - младенец и совсем другое - взрослый мужчина. В отличие от языческих культов, христианство не поощряло ни ритуальную, ни бытовую наготу. Единственный христианский ритуал, где нагота была обязательной, - обряд крещения. Примером в этом отношении был сам Иисус, который принял крещение нагим.

Ранние изображения крещения Христа, следуя букве Священного Писания, рисовали Его обнаженным в реке. Считалось, что нагота Христа не может возбуждать эротических чувств. В византийском искусстве У1 - XI1 вв. Иисус изображался нагим, но чресла его закрывали воды реки Иордан. На византийской мозаике (около 500 г., Равенна, Арианский Баптистерий) Христос стоит по пояс в воде, но его нагота просвечивает сквозь толщу воды. Эта сцена воспроизводится художником из Римини в картине "Крещение Христа" (около 1330/1340, Вашингтон, Национальная галерея). На многих других фресках и картинах вода сделана непрозрачной, а позже Христа стали изображать в набедренной повязке.

Соответственно изменился и обряд крещения простых смертных. До начала УШ в. мужчин и женщин любого возраста крестили голыми. Святые Амвросий Медиоланский (339/340 - 397) и Кирилл Александрийский (? - 444) доказывали, что крещение - это второе рождение, поэтому человек должен быть в этот момент таким же, каким он явился в мир, и у него не должно быть по этому поводу чувства стыда. Как писал святой Кирилл, "вы были голыми на виду у всего мира, и нисколько не стыдились этого! В этом вы подражали Адаму, который был в земном Раю совершенно голым и не краснел из-за этого".

Однако уже в каролингскую эпоху от этой практики отказались. Голышом отныне крестили только младенцев, нагота которых не имела сексуального смысла. Соответственно изменились и религиозно-художественные изображения обряда. Даже в эпоху Возрождения, когда изображение Крещения порой стало напоминать простое купанье и использоваться для демонстрации красивых обнаженных тел, Христос всегда остается в повязке (например, у Пьеро делла Франческа, Вероккьо, Леонардо да Винчи). Не поощрялась фронтальная нагота и у смертных мужчин.

Таковую же эволюцию претерпели изображения Распятия. В отличие от Крещения, где нагота была добровольной, символизируя открытость Богу и единоверцам, при Распятии оголение было вынужденным, это дополнительное унижение и пытка. Исторически казнь могла проходить по-разному, в зависимости от того, кто ее осуществлял. Римляне распинали рабов и преступников, для вящего их унижения, совершенно голыми, иудеи же, с их строгими телесными запретами, обычно прикрывали наготу казнимых мужчин спереди, а женщин - также и сзади.

Распяtie не было чем-то одномоментным, это был целый цикл мучений и издевательств, в ходе которого Христа несколько раз насильственно раздевали. Сначала с Него сняли его собственную одежду и надели терновый венок и багряницу (пародия на царский пурпур). Потом, натешившись, сняли багряницу, снова надели Его собственную одежду и повели на казнь. Перед тем, как распять, Христа окончательно раздели, и стражники разделили между собой его одежду: "Распявшие Его делили одежды Его, бросая жребий, кому что взять" (Марк, 15: 24). Так что во время казни Христос, по словам Иоанна Хризостома, был совершенно нагим, "как атлеты, входящие на стадион".

Вплоть до У1 века Распятого Христа изображали нагим или с чисто символической повязкой. Но средневековым священникам было трудно смириться с этим и они по-своему переписали историю. По преданию, когда в Нарбонне поставили очередное "голое" распятие, священнику Василию ночью явился Христос и сказал: "Вы все прикрываетесь пестрыми тканями, а меня бесконечно рассматриваете голым! Быстро иди и прикрой меня одеждой". Василий сначала забыл этот сон, но когда сон повторился трижды, доложил о нем епископу, который велел прикрыть Распятого. К УШ в. все старые распятия были уничтожены (этому примеру последовала и Византия), а в новых повязка стала обязательной.



Позже это получило богословское обоснование. Святой Ансельм Кентерберийский (XI в.) специально спросил явившуюся ему Деву Марию о том, как был распят Иисус. Мать подтвердила, что нагим, но добавила, что увидев мертвое тело Сына, Она прикрыла Его чресла своим головным платком. В дальнейшем этот эпизод стали относить к более раннему моменту, к самому началу распятия, так что получалось, что Христос все-таки висел на кресте не совсем голым, а в набедренной повязке (perizonium), каким-то чудом державшейся на месте в течение нескольких часов, которые продолжалась казнь.

Тема распятия стала популярной в западной иконографии около 1270 г., но чресла Христа при этом всегда остаются прикрытыми, хотя в XIV в. перизониум часто рисуют прозрачным, почти условным.

Многие изображения распятия поражают контрастом между чисто символической повязкой Христа и солидной одеждой распятых рядом с Ним разбойников. На знаменитом "Распятии" (1425, музей Метрополитэн) Яна ван Эйка (1395 - 1441) (рис.2) Христос оголен значительно больше, чем разбойники. На одном из них надеты элегантные штаны почти до колен, на другом - облегающие трусы современного типа, тогда как чресла Христа лишь слегка прикрыты полупрозрачной тканью. Зато лицо Иисуса открыто, а у разбойников глаза завязаны. Между прочим, нагота Христа несколько не снижает его образа, наоборот, обнаженное и изможденное пыткой тело Иисуса выглядит одухотворенным, контрастируя с упитанными, вполне обычными телами разбойников.



Рис. 2

Контраст между благородством и спокойствием молчаливо страдающего Христа и судорожно извивающимися от боли разбойниками характерен и многих других старых мастеров. Образы разбойников у художников очень индивидуальные, а и их одеяния варьируют от солидных штанов, как у ван Эйка, до крошечных обтягивающих бикини, как у геттингенского мастера начала XV в.

Что же касается полностью обнаженного Христа, то он появляется только у немногих скульпторов Возрождения - Донателло (1450), Микеланджело (1492) и несколько позже - у Бенвенуто Челлини (1562). После того, как Тридентский собор категорически запретил изображать в картинах религиозного содержания нагое тело, образы обнаженного Христа исчезли вплоть до 1890 г., когда его осмелился написать известный немецкий художник Макс Клинггер (1890, Лейпцигский музей).

Помимо телесной наготы Христа, много споров вызывала возможность реалистического изображения Его страданий. Хотя страдающее и униженное тело вызывало максимальное эмоциональное сопереживание и сочувствие верующих, слишком очевидное страдание в какой-то мере снижает божественность образа Иисуса. Римско-католическая церковь опасалась возможных "подражаний" Христу, того, что любой смертный захочет поставить себя на место Иисуса, превратив религиозное поклонение в игру (в искусстве XX в. это стало очень распространенным художественным приемом), а также садомазохистского упоения страданием как таковым. Тем не менее в XIV - XV вв., по мере "очеловечения" образа Христа, тема страдания была узаконена и даже возобладавала.

## Святые и ангелы

Еще один мужской, но и не совсем мужской, образ христианского искусства - ангелы. Ангел - это Божий посланник, охраняющий людей. Подробных канонических описаний ангелов, за исключением архангелов Михаила и Гавриила, нет, зато есть богатая иконография, которая повлияла и на народные представления о внешнем облике ангелов. Как правило, ангелы изображались в виде молодых, безбородых, красивых русоволосых длинноволосых юношей с большими крыльями, в длинных белых, иногда позолоченных одеждах, обычно с посохом в руке. Ангелы никогда не изображались нагими, но все они мужского рода (ангелы в женском облике появляются только в XV в.). Однако эти "юноши с девичьими лицами", по определению М.В. Алпатова, практически бесполой и



Рис. 3



андрогинны. Позже, в эпоху Возрождения, ангелы изображались и в виде маленьких крылатых мальчиков (например, в "Сикстинской Мадонне" Рафаэля - рис. 3).

## Адам

Меньше канонических ограничений имел образ Адама. Образы Адама и Ева давали средневековым художниками уникальную возможность изображения обнаженного человеческого тела. Следуя логике богословов, степень этого обнажения зависела от времени действия - до грехопадения, когда Адам и Ева были по определению нагими, или после него, когда у них появились фиговые листки. Однако художников больше всего привлекает самый эпизод нарушения запрета.

На ранних средневековых барельефах, например, триптиху из слоновой кости "Адам в раю" (около 400 г., музей Барджелло) Адам мог быть изображен совершенно нагим. Позже на это мало кто решался. Почти все обнаженные фигуры Адама, созданные между 800 и 1400 годами, восходят к какому-то конкретным античным образцам. Поскольку чувственность религиозным искусством принципиально исключалась, нагота - не столько демонстрация тела, сколько простое признание его существования. Любое изображение наготы содержало в себе моральной оценку, нагота могла быть либо выражением моральной чистоты либо проявлением разврата.

Возраст и степень обнажения Адама и Евы могли быть разными. На барельефе фасада собора в Бурже (вторая половина XIII в.), Адам и Ева совершенно нагие, причем Адам обращен лицом к зрителю. А на портале Бамбергского собора (тоже вторая половина XIII в.) их чресла заботливо прикрыты.

Иногда отношение художника к наготы подсказывается символическим контекстом. Например, на фронте собора в Орвието (1340) люди, восстающие из мертвых, изображены нагими, но их половые органы прикрыты их позами, в раю все праведники одеты, а у обитателей ада, гениталии, наоборот, открыты. Фронтальная нагота грешников изображена и на барельефе Страшного Суда собора в Бурже. (рис. 4) Поэтому вопрос, что хорошо и что плохо, не возникает.



Рис. 4

## Повседневная жизнь и история одежды.

Каковы бы были образы Христа, Адама и ангелов, средневековые мужчины не идентифицировались с ними и не пытались им подражать. Эволюция средневекового канона мужской красоты значительно конкретнее представлена в истории одежды. Тем более, что средневековые художники даже библейских героев наряжали в современные себе костюмы.

Мужская мода никогда не была идеологически нейтральной. Она всегда и везде вызывала жаркие споры, в которых можно выделить несколько более или менее постоянных мотивов и оппозиций.

Мужское - женское. Мужчины боятся "обабиться", уподобиться женщинам, потерять свое мужское достоинство.

Свое - чужое. Страх уподобиться чужакам, потерять свою этническую идентичность и исконное прошлое; в советское время это называли низкопоклонством перед иностранщиной.

Высшее - низшее. Страх потерять материализованные в одежде сословно-классовые привилегии, отличающие элиту от простонародья.

Традиционное - новое. Конфликт поколений, страх перед культурными инновациями, носительницей которых всегда является молодежь и за которыми так или иначе маячит вопрос о власти. Борьба против новой моды прикрывается флагом защиты традиционных духовных ценностей.

Нравственное - безнравственное. Идеологическая борьба против любых инноваций обязательно облекается в форму защиты морали, скромности и стыдливости, а всякая новая мода провозглашается не только некрасивой, но и бесстыдной.

Нормальное - извращенное (= гомосексуальное). Страх перед гомосексуальностью пронизывает все споры о мужской одежде. Удлиняя куртки, мужчины уподобляются женщинам, укорачивая - демонстрируют миру свои гениталии и т.д. Консерваторы уверены, что практически любую смену моды инициируют и выигрывают от нее "содомиты".

"Костюмные" споры раннего средневековья вращались вокруг двух главных тем: забота о том, как лучше прикрыть свои гениталии (довод в пользу длинных плащей) то и дело приходит в противоречие с заботой о том, чтобы отличаться от женщин (довод в пользу коротких плащей и камзолов).

Первым доводом в пользу длинной одежды в каролингскую эпоху были соображения удобства. "Кому нужны короткие плащи? В постели они не могут нас прикрыть, на коне они не защищают ни от дождя, ни от ветра, а когда мы сидим, они не спасают наши ноги ни от холода, ни от сырости", - говорил Карл Великий.

Для церковников важнее были идеологические моменты. Чтобы утвердить свое право первородства, Западной Европе нужно было отмежеваться от Византии. В Византии основой мужской одежды была римская туника. Парадная одежда императора - дивитисий (позже она стала называться саккосом, который вошел и в облачение московских патриархов) представляла собой длинную, сравнительно узкую в подоле тунику с широкими рукавами, под которой были надеты узкие штаны. Так же одевались и знатные люди империи (рис. 5).



Рис. 5

Западным людям такая одежда казалась неподобающей. Епископ Лиутпранд, посетивший в 968 г. с дипломатической миссией Константинополь, решительно осудил "женственный" византийский "унисекс", противопоставив ему "мужественную" франкскую моду: "Греческий монарх носит длинные волосы, одежду с широкими рукавами и женскую прическу... Это лжец, предатель и т.д. Напротив, король франков носит красивую, коротко подстриженную шевелюру, а его одежда, включая колпак, совершенно отлична от женской."

В XI в. восточная мода распространяется в Западной Европе, мужская верхняя одежда удлиняется. Церковников это приводит в ужас. Норманский историк Ордерик Виталий жалуется, что вместо старой "скромной одежды, идеально приспособленной к формам тела", молодые люди теперь подметают пыль длинными полами и плащами, а руки их теряются в складках широких рукавов, "они не могут ни ходить, как следует, ни делать ничего полезного". Это делает мужчин мягкими и похожими на женщин. А женственность в мужчине - не что иное, как проявление содомского греха. Все это не имеет ничего общего с "честными обычаями наших предков" и сулит стране позор и вырождение.

Не менее острые идеологические споры шли о прическе и бороде.

Архаическое сознание приписывает волосам особую магическую силу. По народным поверьям, волосы - средоточие жизненных сил человека. В магии отрезанные волосы (как и ногти, пот, слюна и др.) воспринимались как заместитель (двойник) человека. Нередко отрезанные волосы хранили, а затем клали в гроб, чтобы "на том свете дать отчет за каждый волос". Словенцы верили, что вместе с волосами и бородой можно отнять у человека силу и здоровье. Длинные волосы нередко считали признаком и даже источником мужской силы (вспомните историю Самсона и Далилы). Волосы приносили в жертву богам и использовали в ритуальных целях. У многих народов первая стрижка волос у детей была своеобразным обрядом перехода в следующую возрастную стадию.

Для мужчин это было даже важнее, чем для женщин. Оволосение тела, особенно появление бороды, - знак полового созревания, с которым связано изменение социального статуса мальчика.

Борода в народной традиции - признак мужественности, воплощение жизненной силы, роста, плодородия и изобилия. Бороде часто приписывалась особая магическая сила. В обычном праве, это знак зрелости.

Прикосновение к чужой бороде в средние века было серьезным оскорблением. По скандинавскому эпосу, короли восточной Балтии должны были ежегодно посылать своему сюзеру свои бороды и усы, пока его собственную бороду "с кожей под ней, аж до самого мяса", не содрал кто-то более сильный. Легендарный великан Рето из легенд о короле Артуре имел плащ, сотканный из бород убитых им королей. Преступников и бунтовщиков часто наказывали принудительным бритьем головы и бороды. Даже название Голгофы - Кальвария ("Лысая гора") некоторые авторы объясняют тем, что Христа перед распятием постригли.

В русском праве повреждение бороды считалось большим преступлением. В "Псковской судной грамоте" (XIV-XV вв.) за это полагался наивысший штраф в сумме двух рублей; следующий по величине штраф в один рубль взимался, в частности, за убийство. Лишение бороды было ритуализованной формой наказания. Например, согласно "Повести временных лет" (начало XII в.), Ян Вышатич распорядился выдрать бороды языческим волхвам. В России противники петровских времен приравнивали бритье к насильственному оголению, иногда отрезанную бороду носили на груди в мешочке и клали с собой в гроб, считая, что ее надо будет предъявить св. Николаю (русская поговорка "Без бороды и в рай не пустят").

Насильственное сбривание волос на голове и на теле считалось не только унижительным, но нередко приравнивалось к символической кастрации. "И взял Аннон слуг Давидовых, и обрил каждому из них половину бороды, и обрезал одежды их на половину, до чресл, и отпустил их" (2-я Царств, 10, 4) Иначе говоря, Аннон оголил послов и в таком виде отпустил их домой. Могло быть и хуже. "В тот день обреет Господь бритвою... голову и волосы на ногах, и даже отнимет бороду" (Исаия, 7, 20). Поскольку "ноги" в Библии часто обозначают гениталии, имеется в виду выбривание лобка и тем самым - символическое превращение мужчин в женщин (или мальчиков).

Хотя борода и длинные волосы считались положительными знаками маскулинности и им приписывалась особая сила, мода на сей счет у разных народов и в разные эпохи была неодинаковой. В греко-римском мире, начиная с Александра Македонского и до У1 -У11 вв., существовал обычай брить или выщипывать бороду. Напротив, многие германские племена бороду уважали и, естественно, строго осуждали тех, кто думал иначе. В 1043 г. один немецкий аббат в письме другому сетовал на распространение "отвратительного для скромных глаз постыдного обычая пошлых французов ... стричь бороду, укорачивать и деформировать одежду".

Затем мода изменилась. В XI и XII вв. французские и норманнские моралисты жалуются уже не на бритые подбородки, а на бороды. Как пишет Ордерик Виталий, "сейчас почти все наши соотечественники посходили с ума и носят маленькие бородки, признавая тем самым, что, подобно козлицам смердящим, они погрязли в мерзких вождедениях". По словам другого французского проповедника (1105 г.), "длинные бороды придают людям вид козлов, чьей мерзкой порочности постыдно подражают своими грехами прелюбодеи и содомиты".

Еще строже осуждаются длинные волосы. У германских племен раннего средневековья длинные волосы считались символом мужской силы и могущества. При низложении меровингского короля, ему насильно обстригали волосы на голове (не в этом ли и смысл монашеского пострига?). Однако в Англии XII века стали считать длинные волосы признаком изнеженности и продуктом норманнского влияния; некоторые священники не только осуждали их в пламенных проповедях, но и, если представлялась возможность, собственноручно стригли королей и лордов.

То же самое происходило и во Франции. В 1096 г. Руанский собор постановил, что "ни один мужчина не должен отращивать длинных волос", а епископ Годфруа Амьенский даже отказался принять пожертвования от человека, который явился неподстриженным: "не стоит принимать дары от того, кто, подобно женщинам, распустил кудри по плечам".

Как же быть с традиционно длинными волосами Христа? Авторитетный церковный комментатор XII в. разъясняет и это: "Христос и Его апостолы изображаются с длинными волосами не потому, что они носили их в действительности, а из соображений святости".

Даже против бороды как символа мужественности, который уважал сам Блаженный Августин, нашелся аргумент. По словам Сикарда Кремонского (вторая половина XII в.), "мы бреем бороду свою, дабы выглядеть как мальчики; подражая их скромности и невинности, мы будем пировать с Господом и войдем во царствие небесное (Матфей. 18:3) и мы будем равны ангелам с их вечно цветущей юностью. Но в течение постов мы отпускаем наши бороды, стараясь выглядеть как кающиеся грешники..."

---

### Средневековые маскулинности

Однако следует помнить, что нормы мужской красоты, как и прочие элементы канона маскулинности, были сословными и оставались таковыми даже после смерти. Например, английские надгробия XIII в. изображают рыцарей и клириков не совсем одинаково. В статуях и рельефах рыцарей подчеркивается прежде всего физическая сила, сильные руки и мощные ноги этих мужчин передают ощущение телесности и витальности. В надгробиях духовных лиц больше внимания уделяется благостному выражению лиц.

Сословными были и мужские добродетели. В обычной, светской мужской среде, будь то рыцари, крестьяне или студенты, культивируются грубость, драчливость, пьянство ("Кто не пьет, тот не мужчина"), умение браниться, даже богохульство. Для духовного сословия эти нормы были неприемлемы. Монах, который не убивает и не занимается сексом, кажется ненастоящим мужчиной, он постоянный объект для насмешек и издевательств.

Зато умение владеть собой, без которого невозможно выполнить тот же обет воздержания, - самое что ни на есть "мужское" качество. Сила духа, позволяющая мужчине победить собственную плоть, не менее важный признак маскулинности, чем бесстрашие. "Логоцентризм" снова оказывается в противоречии с "фаллоцентризмом". А разные наборы добродетелей предполагают также разные мужские идентичности и соответствующую им внешность.

Еще одна особенность средневекового общества - наличие карнавальной, "смеховой" культуры. В карнавале, исполненном веселья и эротики, участвовали все, даже духовные лица, причем в нем не было деления на исполнителей и зрителей. По выражению М. Бахтина, здесь "все активные участники, все причащаются карнавальному действу. Карнавал не совершают и, строго говоря, даже не разыгрывают, а живут в нем, живут по его законам, пока эти законы действуют". Унаследованные от языческого прошлого оргиастические праздники и обряды, предполагавшие ритуальную наготу, сохранялись на протяжении всего средневековья.

Средневековые хроники содержат немало красочных описаний "голых процессий", когда доведенные до отчаяния засухой или другой напастью люди, дабы умиловить Бога, босиком, "голыми в одних рубашках" и без оных, шествовали во главе со священниками по улицам городов и селений. Особенно впечатляющими были процессии флагеллантов, которые, раздевшись донага (в XI веке) или до пояса (в XIV в.), публично занимались самобичеванием.

Откровенно сексуальное, грубое, апеллирующее к телесному низу, "гротескное тело" народной культуры, выпячивавшее все то, что запрещала и подавляла культура религиозная, не только позволяло отдельно взятым людям расслабиться и выжить, но и помогало сохранить те имманентные и примитивные элементы маскулинности, без которых мужское сообщество оказалось бы нежизнеспособным.

Именно благодаря ей стала возможна и ренессансная реабилитация плоти.

---

### Феминизация мужского тела

Во второй половине XVII в. религиозная цензура над искусством постепенно ослабевает, но само искусство изменило понимание своих задач и возможностей. В искусстве барокко обнаженное тело - часто не столько предмет углубленного художественного исследования, сколько украшение, элемент декора. Барочные образы богов и героев - во многом лишь персонификации безличных сущностных сил: Зевс - воплощение пафоса и величия, Прометей и Аполлон - науки и искусства, многочисленные укротители коней обозначают подчинение разуму природных сил или человеческих страстей и т.д. Наделенное качеством обобщенного символа, обнаженное тело уже не вызывает у зрителя не только эротических, но и каких бы то ни было других сильных чувств.

Нагота, как женская, так и мужская, строго канонизирована, особенно в самом процессе обучения художников. В XVII в. французская Академия художеств четко расписала все его стадии. Сначала студент должен копировать рисунки, потом - слепки античных статуй и только после этого писать живых натурщиков, которые опять-таки позируют ему не свободно, а в "классических" позах. Академическая живопись ориентирована не на изображение жизни, а на копирование ранее созданных и по определению недостижимых образцов.

Один из важнейших признаков художественности - искусственность как замысловатость, искусность, филигранность, отстраненность от всего реального, земного. Применительно к нашей теме, это значит, что эстетизированное "нагое" полностью оторвалось от "непристойного" и как бы не существующего "голого".

Величайший мастер эпохи рококо Николя Пуссен (1553 - 1665) не боится ни женской, ни мужской наготы ("Аполлон и Дафна", 1625, рис.1, "Мидас и Вах", 1629 (рис.2), "Триумф Нептуна и Амфитриты", 1639, рис.3). Но антикизированная красота для него важнее естественности и поэтому выглядит холодно-декоративной. Как сказал позднее сэр Джошуа Рейнольдс, "Пуссен так долго жил среди античных статуй и общался с ними, что они стали ему понятнее и ближе окружающих его людей". Иногда обнаженные тела на картинах Пуссена кажутся написанными не с живых людей, а со статуй, напоминая тщательно подобранные натюрморты, которыми можно только любоваться. Но порой этот самоконтроль прорывается, и грубоватая, утрированная натура перевешивает антикизированный идеал.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

Но творчество великого мастера всегда выходит за рамки его эстетических принципов. Живое (= голое) тело, каким бы оно ни было красивым, кажется рафинированным аристократам просто-напросто не одетым. "Люди возбужденно или смущенно осознают, что нагота - это неодетое тело. Их возбуждает не нагота, а одежда. Одежда фетишизируется, а ткань - блеск шелка, глубокие складки бархата, мягкая пена кружев - возбуждает художников больше, чем простая кожа. Рококо - искусство стриптиза. Там, где прежние ню демонстрировали свои обнаженные тела, их сестры из эпохи рококо возбуждают жеманством, претензией на скромность. Значительно чаще, чем когда бы то раньше, женская нагота показывается в процессе одевания или раздевания".

Между тем игра, наряды и кокетство всегда считались женскими качествами. В искусстве рококо женское тело господствует так же безраздельно, как при дворе - каприз очередной фаворитки. Главная фигура "галантного века" - женщина. Но витрина не должна вводить в заблуждение. Подобно тому, как власть фаворитки целиком и полностью зависит от расположения короля, женское ню существует только ради украшения и удовлетворения мужского тщеславия и вожделения. Хозяином, режиссером и главным зрителем этого театра остается мужчина.

Тем не менее эстетические принципы эпохи распространяются и на мужчин. Аристократическое искусство последовательно феминизирует мужское тело. Это касается и одежды, и телосложения, и манер. Вслед за "жеманницами" во французской комедии появляются образы манерных и томных "жеманников".

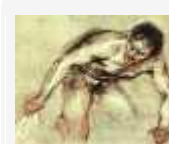


Рис. 4

Знаменитые французские художники эпохи рококо Антуан Ватто (1624-1721) и Франсуа Буше (1703-1770) в своих рисунках и этюдах отлично изображают реальное мужское тело

(см., например, рис.4) но в пасторальных картинах эти реалии бесследно исчезают. В бесчисленных скульптурных и живописных парах Амуров и Психей, Дафнисов и Хлой юноши выглядят такими же женственными, как и девушки.

### Классицизм в поисках мужественности

Против этой феминизации образа мужчины восстала в середине XVIII в. эстетика классицизма. Классицизм (или неоклассицизм) - не только художественный стиль, но и социально-эстетическое движение, имевшее в разных странах и в разные периоды не совсем одинаковое содержание. Главный общий принцип классицизма - создание идеального видения мира, способного вдохновлять людей своим благородством, авторитетом, рациональностью и правдой, одним из проявлений которой является красота. Но это идеальное человеческое сообщество и идеальное тело представлялись в XVIII в. преимущественно мужскими.

Актуализация интереса художников к мужскому телу исторически была отчасти связана с археологическими находками. Путешествуя по Италии, - а в середине XVIII в. так называемый Grand tour был почти обязательной нормой "благородного" воспитания, через него прошли все выдающиеся художники и мыслители столетия, включая Канову, Давида и Торвальдсена, - юные англичане, французы и немцы впервые открывали для себя античные скульптуры, а заодно и работы мастеров Возрождения. Оказалось, что красивыми могут быть не только женщины, но и мужчины. Это вызывало размышления и споры об эстетике мужского тела.

Одни статуи, например, "Фарнезский Геркулес", казались рафинированным аристократам неприемлемо массивными и грубыми, другие, как "Бельведерский Антиной" (теперь эту статую считают Меркурием), наоборот, слишком женственными. Ближе всего к мужскому идеалу эпохи классицизма подходили "Боргезский Гладиатор" и Аполлон Бельведерский.

Однако обсуждать эти темы было порой рискованно. Слишком явное восхищение мужскими телами вызывало подозрения в гомосексуальности, в XVIII в. это был очень опасный жупел. Тем более не могли высказываться о мужском теле женщины. Единственный выход заключался в том, чтобы десексуализировать наготу античных статуй, провозгласить ее божественной и способной вызывать только эстетические чувства. Именно это сделал выдающийся немецкий археолог и историк искусства Иоганн Иоахим Винкельман (1717-1768).

Согласно эстетике классицизма, мужское тело не только объективно отличается от женского, но и вызывает совершенно другие чувства. Если созданная художником женская нагота, как и ее земные прообразы, может вызывать у зрителя эротические чувства, то мужская нагота самодостаточна, прекрасна сама по себе и обозначает только абстрактные истины (красоты, гармонии и т.д.) и возвышенные стремления. Влиятельный оксфордский филолог и искусствовед Уолтер Патер (1839-1894) прямо утверждал, что божественная красота греческих скульптур была бесполой и неэротической, поэтому она не должна и не может вызывать вождления.

Гипертрофировав различие "нагого" и "голового" (именно в XVIII в. эти слова приобретают в немецком языке разные значения), классицизм превратил относительное различие "взглядов" в абсолютное, предметное различие предметов созерцания. Эстетизация и эллинизация искусственной, созданной художником, наготы была достигнута ценой ее отделения и противопоставления живому, натуральному, голому телу.

Психологически, на уровне индивидуального сознания художника, в этом проявляется его собственный подавленный, неосознанный или непризнанный гомоэротизм. Винкельман всю жизнь влюблялся в красивых юношей и перенес восхищение ими на греческую скульптуру, в которой это образ был культовым. Это позволяло ему выражать и оправдывать собственные чувства, которые тогдашнее общество отвергало. То же самое можно сказать и о Патере.

Эта философия имела и более общие культурологические и идеологические корни. Обожествление мужской красоты - одно из проявлений такого сложного социально-психологического явления как



гомосоциальность. В отличие от "чувственной" гомосексуальности, этот термин обозначает свойственную многим мужчинам потребность общаться и группироваться преимущественно и даже исключительно с себе подобными. В разные исторические эпохи эта потребность реализуется по-разному, от архаических "мужских домов" до современных футбольных фанов.

В XVIII в. эта потребность была особенно ярко выражена. Энергичная "мужественность", в противоположность аристократической вялости и изнеженности, была одной из главных ценностей становления буржуазного общества и национальной идеологии. Все социальные движения того времени были мужскими движениями. Сила, энергия, надежность считались исключительно мужскими качествами, противопоставляясь женской мягкости и изменчивости. В середине XVIII в. во всех европейских странах процветает культ закрытого мужского общения, воинского братства и исключительной мужской дружбы, которая, в отличие от сурового воинского товарищества, может быть интимной и нежной. Риторика дружбы в XVIII в. зачастую не отличается от риторики любви, эти чувства и отношения описываются одними и теми же словами. Причем для всего этого находятся собственные национальные корни: восхваляется не просто дружба, а мужская дружба, на какую неспособны женщины, и не просто мужская дружба, а немецкая мужская дружба, какой не могло быть у других народов.

Эти тенденции проявляются и в телесном каноне. Формальное принятие древнегреческого эталона мужской красоты сопровождалось его де(гомо)сексуализацией и подчинением современным национальным символам (последнее было свойственно и самим грекам, которые всячески противопоставляли себя "варварам").

---

### Что значит быть красивым?

В искусстве классицизма (как, впрочем, и до, и после него) было два принципиально различных эталона мужской красоты: сильный мужественный воин и грациозный юноша-эфеб. Хотя эти образы в известном смысле соперничают друг с другом, они строятся по одним и тем же принципам. Во-первых, это сознательная идеализация, эстетизм, уход от деталей, противоречащих законам гармонии и красоты. Во-вторых, избегание открытой эротики.

Это контролировалось не только внешней цензурой. Для эротизации мужского тела в XVIII-XIX вв. еще не было явного адресата: женщины считались существами асексуальными и не могли быть заказчицами эротического искусства, а мужская гомосексуальность находилась под запретом. Хотя среди эстетов и покровителей искусства всегда было много гомосексуалов (любовь к коллекционированию предметов искусства - одна из их характерных черт), открыто признаться в этом никто не смел, люди вынуждены были выдавать свой эротический интерес за чисто-эстетический. Эстетизм и гомофобия в равной мере способствовали жесткому табуированию мужских гениталий, которые считались не только непристойными, но и некрасивыми (так считал даже Фрейд в начале XX в.), недостойными изображения.

Но хотя героическое и расслабленное тело могут быть одинаково красивыми и гармоничными, они отличаются друг от друга не только позой и хабитусом (телосложением), но и своими социально-психологическими функциями.

Активно действующее и работающее на публику героическое тело - апофеоз сильной, доминантной маскулинности. Однако героический субъект далеко не всегда бывает субъектом чувствующим. Напряженная собственная активность и сила делают его эмоционально невыразительным. К тому же он боится обнаружить свои слабости. Чтобы сделать мужское тело нежным и чувствительным, - а в конце XVIII в. потребность показать, что, перефразируя Карамзина, "и мужчины чувствовать имеют", становится все более насущной, - его необходимо "себастьянизировать", представить беззащитным, ранимым и расслабленным.

Идеологический подтекст этой себастьянизации многослоен. Романтическая задумчивость, нежность и расслабленность явно противоречат образу доминантной маскулинности, подрывая тем самым глобальное противопоставление мужественности и женственности. Но эстетика рококо, для которой

главным объектом изображения была женщина, при этом не преодолевается. Просто, как подметила Абигайл Соломон-Годо, вместо обнаженного женского тела теперь объективируется и выставляется напоказ женственное мужское тело. Женщину заменяет расслабленный эфеб. Это делает женщину ненужной даже в качестве эротического объекта, а мужское сообщество становится полностью самодостаточным.

Диалектика действующего и чувствующего субъекта получила дальнейшее развитие в романтическом искусстве начала XIX в. Понятие романтизма, как и классицизма, весьма неопределенно. В общем, для романтиков характерен скорее личностный, нежели обобщенный, и скорее эмоциональный, нежели рациональный, взгляд на человека. Если классицизм видит в мужской наготе прежде всего идеальную форму, то для романтизма важнее стоящее за ней чувство и переживание.

Однако эти стилевые и философские различия не следует преувеличивать. Некоторые искусствоведы говорят даже о существовании особого художественного стиля - романтического классицизма, к которому относят таких заметных для иконографии мужского тела художников как Жиродэ, Жерико и Мареев. Поэтому оставим теоретические концепции и обратимся к живой художественной практике.

### Интерлюдия об одежде

Аристократическая женская мода конца XVIII - начала XIX в. всячески подражает античным образцам. Одно из проявлений этого - так называемая "нагая мода", при которой женское тело закрыто, но его изящные формы, напоминающие античные статуи, просвечивают сквозь специально изготовленную тонкую ткань (эффект "мокрой ткани"). На мужчин это правило не распространялось. Однако мужское тело тоже не было полностью скрыто.

После "отмены" гюльфиков в начале XVII века в моду вошли широкие так называемые "испанские штаны", с множеством оборок и складок, в которых тело теряется. У мушкетеров Людовика XIII штаны длинные и пышные, не обрисовывающие ни бедер, ни ног, кругом сплошные складки, банты, ленты и кружева. Однако уже в конце XVII века штаны снова укорачиваются и суживаются, мужские ягодицы теперь прикрываются главным образом камзолом, из-под которого видны ноги ниже колен или немного выше. Эта мода характерна и для эпохи рококо. О ней можно судить по знаменитому портрету Томаса Гейнсборо (1727-1788) "Голубой мальчик" (рис.5).



Аристократ XVIII в. был просто *обязан* выглядеть красивым и изящным. При этом одежда, включая форму штанов, была сословной. Французская аристократия, а за ней и вообще дворянство, носили короткие, застегивающиеся под коленом штаны *кюлоты* (culotte от le cul - зад, задняя часть). Сначала это были очень короткие штаны, прикрывавшие только зад и гениталии, они вошли в моду около 1580 г., при Генрихе Ш, и держались до 1670 г. Потом их удлиннили до колен и одновременно сделали узкими, в обтяжку. Третье сословие, не говоря уже о народных массах, этой моды не признавало, предпочитая более традиционные длинные штаны, *панталоны*. Форма штанов стала маркировкой сословно-классовой принадлежности. В годы Французской буржуазной революции аристократы пренебрежительно называли противников монархии и феодализма "санкюлотами" (sans culotte, буквально - "беспорточники"). Так название фасона штанов стало политическим термином.

В дальнейшем этот спор утратил свое значение. Облегающие панталоны могли соответствовать идеалу статуарности (= сходство со статуей) не хуже кюлотов. Хотя панталоны конца XVIII - начала XIX в. вообще были узкими, модники-аристократы шили их совсем в обтяжку. Чтобы надеть такие штаны без складок, нужна была помощь четырех слуг, зато они сидели, как влитые, обрисовывая все мужские достоинства. По словам аббата Мерсье, мужчина втискивается в них, как в перчатку. Адам в одном фиговом листке был одет гораздо приличнее. Один французский аристократ рассказывал, что его панталоны были настолько узки, что он не мог в них сидеть, а граф д'Артуа

жаловался, что ему ни разу не удалось натянуть новые штаны самостоятельно, слуги буквально втискивали его в них.

Судя по портрету депутата от Санто-Доминго Жан-Батиста Белле кисти Жироде (1797, рис.6), Французская революция мало изменила положение, и черный депутат хотел подчеркнуть свои мужские достоинства..



Рис. 6

В последней трети XVIII в. в моду входит фрак, длинные фалды которого прикрывали зад, зато открывали взору обтянутые узкими штанами бедра и ноги спереди (рис.7).



Рис. 7

Еще откровеннее были модные в начале XIX в., а потом ставшие в России частью парадной офицерской формы белые штаны из кожи лося или оленя - лосины, представленные на известном портрете Дениса Давыдова кисти Ореста Кипренского (рис.8). Для идеального облегания, их приходилось натягивать на голое тело влажными, после чего они высыхали, причиняя офицеру сильные неудобства. Но если хочешь быть красивым - надо страдать. Николай 1, который был большим франтом, из-за болезненных потертостей кожи по несколько дней не мог выходить из внутренних помещений дворца. В боевой обстановке лосины были вовсе непригодны.



Рис. 8

Буржуазная эпоха повлияла и на мужскую одежду. Главные буржуазные добродетели - бережливость, скромность, практичность и деловитость. В противоположность аристократической расслабленности, буржуазная цивилизация направляет главные усилия на дисциплинирование мужского тела. В отличие от выставленного напоказ женского тела, мужское тело - это машина, которая прежде всего должна быть исправна, воспитание тела - часть самодисциплины.

"Настоящий мужчина" должен быть грубоватым и лишенным стремления нравиться. Соблазнительность и изящество ассоциируются если не с прямой женственностью, то с недостатком мужественности. Описывая бывшего каторжника Вотрена/Колена, Бальзак подчеркивает его грубую силу и мужественность. Напротив, элегантный молодой красавец Люсьен де Рюбампре, в которого безоглядно влюбляются и женщины и мужчины, отличается женственной внешностью: "Взглянув на его ноги, можно было счесть его за переодетую девушку, тем более, что строение бедер у него... было женское".. Вообще Люсьен "был неудавшейся женщиной"

При всех региональных, сословных и иных вариациях, на протяжении примерно полутора столетия, с начала XIX до середины XX в. мода старалась сделать мужское тело максимально закрытым, сдержанным, эмоционально невыразительным. Модная одежда как показатель статуса маркирует не столько индивидуальные, сколько социальные качества. На вопрос "Что значит быть хорошо одетым?", известный венский архитектор XIX в. Адольф Лоос ответил: "Это значит быть правильно одетым". Не красиво, не богато, а правильно, как "положено".

Серьезный, уважаемый мужчина или тот, кто претендует на этот имидж, носит длинные штаны и закрытую обувь, его шея и руки также закрыты. Строгость фасона мужской одежды усугубляется цветом. Яркое многоцветье придворного платья сохранилось лишь в военных мундирах, у гражданских лиц ее сменила унылая однотонность, с преобладанием черных, серых или коричневых тонов. Русский модный журнал писал в 1899 г. : "Вместе с карнавалом 1850 года исчезли последние цветные мужские костюмы; с этого времени воцарилось монотонное однообразие и некрасивые черные фраки и сюртуки и царствуют до сих пор"

Мужской костюм старается быть максимально бесполом, не обрисовывая ни гениталий, ни зада. Формальная одежда заставляет мужчину держаться прямо, но сковывает свободу его движений. Какое бы то ни было украшение или расписывание мужского тела (например, татуировка) строго запрещены, это делают только в преступных сообществах. Известный историк мужской одежды Гундула Вольтер назвала этот процесс "самокастрацией посредством моды".

Но всякое действие рождает противодействие. Во все времена были мужчины, которые демонстративно уделяли много внимания собственной внешности и выступали против стандартизации мужского тела и костюма. Это были так называемые денди (Оскар Уайльд в Англии, Пушкин в России, Стефан Георге в Германии). За их необычной и в силу этого вызывающей одеждой стояла не просто потребность выделиться из массы, но и сознательный эстетизм, желание сделать свое тело более выразительным и экспрессивным, превратить его в произведение искусства. Консервативное "мнение света" всячески осуждало дендизм, связывая его с всевозможными нравственными пороками, зато эти новации восторженно принимала и подхватывала образованная молодежь.

---

### Мужское тело в скульптуре

Как и в эпоху Возрождения, главным экспериментальным полем для изображения мужской наготы в XVIII в. была скульптура. В какой-то степени, это ее имманентное свойство. Как писал Гете, "основная задача всякой пластики - ... выразить посредством человеческого образа достоинство человека. Поэтому все, кроме человека, хотя и не чуждо пластике, но является для нее второстепенным...". По словам Стендаля, нагота - единственный доступный язык, "без которого, собственно говоря, скульптура невозможна". Кроме того, античный канон позволял изображать нагими также и мужчин.

Даже в самые мрачные времена после Тридентского собора скульптура не отказывалась от изображения обнаженного мужского тела. В сумеречной Испании Грегорио Фернандес (1576-1636) в начале XVII в. вырезал из дерева и затем раскрасил совершенно нагого и очень веселого Архангела Гавриила с мальчишеским телом и таким же пенисом. На цветной репродукции в книге по истории искусства барокко под редакцией Рольфа Томана (Koln, Konemann, 1997) эта скульптура, находящаяся в епархиальном музее Вальядолида), прямо-таки светится под лучами солнца. Что уж говорить о светском искусстве!

Для классицизма нагота и красота - синонимы, это прямо сформулировал Лессинг, сказавший, одежда возникла из нужды, с которой искусство не имеет ничего общего. Как бы красива ни была одежда, с красотой обнаженного тела ей никогда не сравниться.

Но одно дело - условные антиклизированные образы, другое - современные персонажи. Споры о том, в каком именно костюме (а нагота, как мы помним, это тоже форма одежды) следует изображать современных героев, развертывались в истории искусства неоднократно.

Известный итальянский скульптор Леоне Леони (1509 -1590) по заказу императора Карла V, который дал ему дворянство и дом в Милане, изваял парадную бронзовую статую "Император Карл V побеждает ярость" (1549 -55, Прадо, рис.9). Это была явная политическая аллегория в пользу очередного "вечного мира". Однако при соблюдении портретного, хоть и идеализированного, сходства лица, Леони изваял фигуру императора абсолютно нагой, с прекрасно вылепленной мускулатурой и достойными монарха гениталиями. А чтобы не шокировать заказчика, скульптор сделал съемные доспехи и прочую модную одежду, включая штаны с гульфиком. Получились практически две статуи - нагая и одетая. Первый вариант в Мадриде успеха не имел; в музее Прадо "Карл V" и сейчас стоит одетым. Обнаженным его можно увидеть только на фотографии, причем раздетый император, несмотря на великолепные мышцы и все прочее, на мой взгляд, выглядит значительно менее правдоподобно.



Рис. 9



Рис. 10

Другой комический пример - мраморная статуя "Нагой Вольтер" (1776, Лувр, рис.10) знаменитого французского скульптора, любимца маркизы де Помпадур Жана-Батиста Пигалья (1714 -1785). Заказали ее друзья философа Дидро, д'Аламбер, Гельвеций и другие, а идея принадлежала Дидро. Чтобы придать образу вневременной характер, Пигаль изваял философа нагим, по образцу древнеримского "Умиряющего Сенеки", но не в римской тоге, а более или менее "натурально", не приукрашивая старческого тела. При этом голове Вольтера скульптор придал портретное сходство и даже идеализировал ее, освободив лицо от вольтеровской злости и иронии, а немощное старческое тело изваял со старика-солдата. Хотя чресла статуи прикрыты, ее иссохшие руки, набухшие вены и костлявые ноги вызвали дружное негодование. Одни сочли неприличной наготу, другие просто смеялись. Больной Вольтер сначала был встревожен этими разговорами, но затем выступил в защиту Пигалья, заявив, что считает преступлением против искусства "одевать на гения путы" (кстати, "путы" - тоже форма одежды). Статуя так и осталась непризнанной и рассматривается скорее как курьез, чем как художественное достижение.

Затяжной спор о том, ставить ли памятники современным героям в классической наготе, в древнеримском обличи или в современной одежде, получивший название "костюмного спора", развернулся в Пруссии в конце XVIII в. в связи с проектом памятника Фридриху II в Берлине. В числе его участников были Гете и ведущий берлинский скульптор и теоретик архитектуры Иоганн Готфрид Шадов (1764 -1850). Хотя Шадов был убежденным классицистом, памятники королям он сооружал в исторических костюмах. В конце концов спор в пользу исторического костюма решили два прусских короля, Фридрих Вильгельм III и Фридрих Вильгельм IV, которым не хотелось стоять на улице нагишом даже условно.

Без энтузиазма отреагировал на подобную идею и Наполеон I. Любимый скульптор императорской семьи Антонио Канова в 1811 г. изваял огромный парадный антиклизированный портрет обнаженного Наполеона (гениталии прикрыты фиговым листком) с длинным жезлом в руке (1811). На вопрос императора, почему он изображен нагим, Канова ответил, что обнаженное тело - язык скульптора. Наполеон не стал спорить, но статую не выставили, а просто спрятали в где-то Лувре. Вернувшиеся вскоре Бурбоны подарили ее победителю при Ватерлоо герцогу Веллингтону, который всю жизнь любовался обнаженным телом побежденного соперника. Эта странная причуда могла бы дать пищу психоаналитикам. Мраморная статуя Наполеона и сейчас стоит в доме-музее Веллингтона в Лондоне, а ее бронзовая копия - в галерее Брера (Милан).

В наказание за эту причуду, английские женщины, почитательницы Веллингтона, заказали и в 1822 г. установили в Гайд-парке монументальный памятник самому герцогу в образе совершенно нагого массивного Ахилла. Этот памятник одновременно шокировал и насмешил англичан. Впрочем, в отличие от статуи Кановы, статуя Веллингтона ни на какое портретное сходство с оригиналом не претендовала.

Впрочем, скульптура XVIII в. далеко не вся была парадной. Достаточно вспомнить такого выдающегося мастера как Гудон (1741-1828), которому, наряду с вполне классическими статуями ("Морфей", 1777, "Аполлон", 1790) принадлежит такая необычная скульптура как "Экорше" (бронза



1790), изображающая мужчину не только без одежды, но и без кожи, с обнаженными мускулами. Это явно не эротический образ, но и не пособие по изучению анатомии.

В отличие от холодных парадных статуй, многие скульптуры мастеров классицизма не только красивы и элегантны, но и достаточно реалистичны.

Самый знаменитый скульптор этой эпохи Антонио Канова (1758-1822) дебютировал в 1775 г., получив вторую премию Венецианской академии искусств за терракотовую статуэтку "Борцы", по античному образцу. В дальнейшем творчестве Кановы также преобладают античные сюжеты и образы - "Дедал и Икар" (рис. 12), "Тезей", "Амур и Психея", "Венера и Адонис", "Парис", "Эндимион", "Персей с головой Медузы" (рис. 11) и другие. Наряду с множеством расслабленных, мягких эфебов, Канова создал немало статуй сильных, мускулистых мужчин. Его группа "Геракл и Личас" (модель 1796, мрамор -1815), изображающая, как разъяренный Геракл убивает юношу, принесшего ему отравленную рубашку, по напряженности не уступает Лаокоону.

Второй замечательный скульптор- классицист - Бертель Торвальдсен (1770-1844). В отношении фронтальной мужской наготы Торвальдсен значительно смелее Кановы. Нагота - его важнейший принцип: "Наряд Господний не может одурочить, и он всегда самый красивый". Свой первый большой успех, престижную Римскую премию, Торвальдсен получил за статую "Ясон с золотым руном" (1803, мрамор, Копенгаген), где Ясон представлен полностью обнаженным (рис. 13). Как и Канова, скульптор сочетает героические мужские образы с нежными мальчиковыми. Торвальдсен очень любил сюжеты, связанные с Купидоном и Ганимедом (рис. 14).

Особенно привлекателен его мраморный "Пастушок" (1817, Копенгаген) - нагой мальчик спокойно сидит на камне, подняв одно колено и широко расставив ноги, но ничего вызывающего (как, например, у Караваджо) в его позе нет, сплошная естественность. Атлетические фигуры Торвальдсена также весьма элегантны и эмоциональны. Упреки некоторых искусствоведов в холодности и условности образов Торвальдсена меня не убедили.



Рис. 13



Рис. 14

## Жак-Луи Давид

Живописцам добиться права на изображение обнаженного мужского тела было гораздо труднее, чем скульпторам.

Решающую роль в этом деле сыграли работы лидера французского классицизма Жака-Луи Давида (1748 -1825).

Творческое наследие Давида велико и разнообразно, Он успешно работал и при феодальном "старом режиме", и в годы Французской революции, и в эпоху Наполеона. Самым ярким свидетельством связи художника с якобинской диктатурой является его картина "Смерть Марата" (рис. 15) Его любимыми героями, равно как друзьями и учениками, всегда были мужчины. Американский исследователь Томас Кроу даже назвал это разновозрастное сообщество художников и натурщиков "мужской республикой". Впрочем, это не помешало Давиду бороться за право брать на обучение в школу живописи женщин.



Рис. 15

Для Давида мужское тело - "метафора всего публичного, рационального и революционного" (Маргарет Уолтерс). Действие первых прославивших Давида картин - "Клятва Горациев" (1785) и "Смерть Сократа" (1787) - разворачивается в публичной сфере, их персонажи утверждают принципы героической решимости и морального стоицизма. Давид изображает их одетыми, обнажая только руки и ноги, самое большее - торс умирающего мужчины. Полная нагота, по мнению художника, делает мужчину расслабленным, уязвимым и женственным, она уместна лишь в ситуациях любви и интимной близости.



Однако именно любовные сюжеты Давиду не удаются. Написанная по заказу брата короля графа д'Артуа "Любовь Париса и Елены" (1788, Лувр, рис.16) изображает нежную любовную сцену. Одета Елена стоит, прислонившись к сидящему вполоборота к зрителю с лютней в руке нагому Парису (только его пенис прикрыт свисающей с лютни лентой). Но рядом с одетой Еленой обнаженный Парис чувствует себя явно неловко, да и сам художник не знает, что с ним делать. Любовная сцена "Амур и Психея" (рис.17), действие которой происходит после решающего события, причем оба персонажа раздеты, а тела их выделены прежде всего цветом, выглядит гораздо естественнее.



Рис. 16



Рис. 17



Рис. 18

В годы революции и Империи художник продолжал развивать свою любимую героическую тему. Картина "Вмешательство сабинянок" (1799, рис.18) рассказывает, как отцы и братья похищенных римлянами сабинских женщин пытались их освободить, но те, встав между ними и своими римскими мужьями, предотвратили кровопролитие. Сюжет почти феминистский: противостояние двух обнаженных мужских фигур, Ромула и его противника Татия, прекращает ставшая между ними прекрасная женщина. При этом полунагие мужские тела выступают как воплощение идеальной субъектности, тогда как задрапированное женское тело персонифицирует чувство и экспрессию. Но хотя тела Ромула и Татия физически совершенны, психологически они абсолютно невыразительны. Поединок больше напоминает балетную сцену.

По словам Стендаля, Ромул "только и помышляет о том, как бы покрасоваться, выставить напоказ свои красивые мускулы и с грацией метнуть дротик [...]. Идеального в Ромуле, кроме великолепно очерченных мускулов, верно передающих античные образцы, нет ничего. [...] Школа Давида в состоянии изображать *только тела; она решительно неспособна изображать души*".

Апофеоз героической маскулинности в творчестве Давида - монументальное полотно "Леонид при Фермопилах" (Лувр, рис.19), над которым художник работал с 1799 до 1814 г. Картина посвящена одному из самых героических эпизодов греческой истории. 300 спартанцев по главе с царем Леонидом в 480 г. до нашей эры отражали в Фермопильском ущелье натиск превосходящей армии персов и все до единого погибли в неравной борьбе. На полотне Давида стоящий лицом к зрителю, с мечом в одной руке и щитом в другой, красивый спартанский царь, окруженный такими же красивыми обнаженными воинами, готовится к своей последней битве. Давид хотел написать Леонида полностью обнаженным; на эскизе, выставленном в Музее Метрополитэн, он изображен именно таким, но в окончательном варианте картины был вынужден прикрыть его гениталии ножами (этот прием Давид применял и в других случаях). Апофеоз предстоящей героической гибели содержит и лирические моменты. Справа от Леонида изображена трогательная сцена прощания старого спартанского воина с юным эроменом. Но при всей красивости этих фигур, а точнее - именно благодаря ей, они кажутся позирующими, холодными и эмоционально невыразительными. Это не живые тела, а иллюстрация некоего тезиса.



Рис. 19



Рис. 20

Интересно, что этюды Давида, например, набросок тела Гектора (рис.20) значительно реалистичнее его готовых картин, из которых художник убирал первоначальную природную "грубость" своих моделей.

Самая лиричная картина Давида "Смерть Бара" (1794, Лувр) также имеет откровенно политический, даже пропагандистский сюжет, предложенный лично Робеспьером. Это культовый образ 13-летнего мальчика Жозефа Бара, убитого роялистами в Вандее за отказ отдать им доверенных ему двух лошадей. Картина изображает лежащего вполоборота к зрителю нагого, очень женственного, с длинными локонами и мягкими чертами лица, мальчика, прижимающего к сердцу республиканское знамя. Для Давида нагота мальчика - прежде всего воплощение революционной чистоты, героизма и самопожертвования, в духе резолюции Конвента: "Как прекрасно умереть за свою страну!" Однако это не мешает мальчику выглядеть эротическим и не лишенным садомазохистских тонов (ранние биографы Давида недаром сравнивали Бара с Гиацинтом). Этот женственный эфеб - одновременно антитеза и необходимое дополнение героического царя Леонида, "историческая лебединая песня

эротически заряженной маскулинности". Эта любимая картина Давида осталась незаконченной и висела в студии художника до самой его смерти.

### Певцы нежной юности

Творчество Давида и созданная им школа оказали огромное влияние на европейскую иконографию мужского тела. Однако большинство учеников Давида не пошли по пути героизации мужского тела. Их гораздо больше привлекала расслабленная и мягкая юношеская нагота.

Жан-Огюст-Доминик Энгр (1780-1867), знаменитый своими портретами многочисленными женскими ню, в картине "Послы Агамемнона в шатре Ахилла" (1801, Ecole National superieur des beaux arts, рис.21) изобразил полностью обнаженного Патрокла стоящим лицом к зрителю, в то время как полунагой Ахилл, держащий в руках золотую лиру (он только что услаждал своего друга игрой и пеньем), поднимается с ложа навстречу гостям. Такое откровенное изображение фронтальной наготы было необычайно смелым, обычно ее как-то прикрывали или вуалировали. Картина имела сенсационный успех и была удостоена престижной Римской премии. Хотя в дальнейшем Энгр предпочитал рисовать нагих женщин, у него есть еще одна знаменитая картина обнаженного мужского тела - "Эдип и Сфинкс" (1808, Лувр, вторая версия - 1826г.)



Рис. 21

В конце XVIII и начале XIX в. во французской живописи чрезвычайно популярно изображение расслабленного и женственного юношеского тела. Самый подходящий античный сюжет для этого - спящий Эндимион. К образу Эндимиона обращались многие выдающиеся художники нового времени - Пинтуриккио, Чима да Конельяно, Бальдассаре Перуцци, Тициан, Витторе Карпаччо, Пармиджанино, Приматиччио, Джулио Романо, Гарофало, Тинторетто, Карраччи, Доменикино, Ван Дейк, Рубенс, Пуссен, Гверчино, Лука Джордано, Мурильо, Франсуа Буше, Жан-Баттист ван Лоо, Тьеполо, Антон Менгс, Ф. Щедрин, Канова, Торвальдсен и другие.

Не обошли вниманием этот сюжет и ученики Давида. Особенно успешен был "Спящий Эндимион" (1791, Лувр, рис.22) Анна Луи Жироде-Триосона (1767-1824), которого Давид считал своим самым талантливым учеником.



Рис. 22

По сравнению со своими предшественниками, Жироде несколько изменил мифологический сюжет. Диану, взгляд которой "открывает" наготу спящего Эндимиона, в картине Жироде заменяет и символизирует призрачный лунный свет, а любится Эндимионом отсутствующий в мифе мальчик Зефир. Полное устранение женского начала и появление образа мальчика придает картине явный гомоэротический оттенок. Удлиненное тело Эндимиона расслаблено и элегантно, а его гениталии тактично затенены (на хранящемся в Лувре недатированном эскизе "Эндимиона", где все прописано в ярком свете, он выглядит менее романтично).

У Жироде есть и другие работы гомоэротического плана, в частности, иллюстрации к античной лирике. Своего "Эндимиона" художник особенно любил, отказывался продать его даже коронованным особам и выставлял на нескольких салонах. Очень близок ему был и самый этот образ. Одно из юношеских писем Жироде даже подписано именем "Энд".

Охотно рисовали обнаженное юношеское тело и два других ученика Давида, Франсуа Жерар (1770- 1837) и Жан Брок (1771 - 1850). На юношеской картине будущего придворного художника императрицы Жозефины и Людовика XVIII Жерара "Первый поцелуй Амура и Психеи" (1789, Лувр, рис.23) Амур выглядит таким же нежным, как Психея, а "Смерть Гиацинта" Брока (1801, музей в Пуатье, рис.24) своей мягкостью и пастельными тонами напоминает образы Перуджино и Боттичелли.



Рис. 23

Самая знаменитая картина Франсуа-Ксавье Фабра (1766-1837) "Смерть Авеля" (1791, Музей Фабра в Монпелье) изображает беспомощно распростертое на спине обнаженное (гениталии прикрыты куском ткани) молодое мужское тело, белая кожа выделяется на темном фоне. Другие известные картины Фабра - "Святой Себастьян", "Эдип в Колонне" и "Сон Нарцисса" выполнены в той же эмоциональной тональности.



Рис. 24

Очень томными выглядят "Аполлон и Кипарис" (1821, музей Кальве в Авиньоне) Клода-Мари Дюбюфа (1790-1864) и "Союз любви и дружбы" (1793) Пьера-Поля Прудома (1758-1823).

На совместных изображениях обнаженных юноши и девушки, например, Амура и Психеи или Дафниса и Хлои, женское тело часто служит лишь предлогом для того, чтобы во всей красе показать нагого юношу. При этом Психея нередко выглядит старше и искушеннее Амура. Это помогает зрителю-мужчине объективировать свой латентный гомозеротизм, и одновременно утвердиться в сознании собственной маскулинности ("я не объект изображения, а зритель").

Характерный пример - картины барона Пьера-Нарсиса Герена (1774 -1833) "Аврора и Кефал" (1810, Лувр, рис.25) и "Морфей и Ирида" (1811, Эрмитаж), где к свободно раскинувшемуся спящему прекрасному нагому юноше с неба спускается и любит его богиня (практически это варианты одной и той же картины). Здесь все работает на эффект "себастьянизации". Активная, субъектная роль целиком отдана женщине: она старше, она богиня, она одета, она смотрит, тогда как юноша просто "является", отдается взгляду богини и потенциального зрителя-мужчины. В центре внимания зрителя оказывается при этом не женщина, а юноша, с его откровенно зовущей соблазнительной наготой.



Рис. 25

## Романтический мужчина

Классицистская идеализация и десекуализация мужского тела вызывала оппозицию с разных сторон.

С одной стороны, двусмысленные образы андрогинов и эфебов выглядели недостаточно мужественными. Уже в годы Французской революции их подвергают язвительной критике, в которой нередко звучат явные и скрытые намеки на специфические "вкусы" художника или его заказчиков. Сексуальные упреки дополняются классовыми - не только крестьяне и ремесленники, но и буржуа не могли признать это изнеженное аристократическое тело своим. В качестве антитезы и в противовес ему выдвигается более суровая и жесткая маскулинность, причем не только героическая, но и бытовая. Для нее тоже требовались античные реминисценции, но при этом художники (тот же Давид) апеллируют уже не столько к Греции, сколько к Риму. В годы Французской революции родилось несколько амбициозных проектов создания монументальных мужских скульптурных образов, символизирующих патриотизм, отечество и т.д. "Свобода на баррикадах" могла быть представлена не только в женском, как у Делакруа, но и в мужском обличье. Впрочем, большинство этих проектов остались на бумаге.

С другой стороны, от искусства требуют большей психологичности. Романтизм ценит не столько субъектность как действие, сколько субъективность как переживание. Индивидуальная душа для него важнее абстрактного вневременного Духа. Соответственно, и тело должно быть эмоциональным и выразительным.

С появлением романтизма, "классические" мужские тела стали казаться холодными, ненатуральными и недостаточно индивидуальными. Но мужские чувства не всегда благородны и возвышенны. Часто они необузданны и разрушительны. Романтический культ маскулинности сплошь и рядом включает в себя апофеоз насилия, жестокости и смерти.

Это особенно характерно для Теодора Жерико (1791-1824). Жизненный мир Жерико - исключительно мужской, у него почти нет женских образов. Даже при изображении детей, мальчики явно вызывают у него больше симпатии, чем девочки. Главные темы Жерико - страдание, болезнь и жестокость, а субъектами этих переживаний являются исключительно мужчины. Характерна и его (как и многих других романтиков) любовь к лошадям, которые издавна символизировали необузданные страсти.



Рис. 26

У Жерико мужское тело всегда находится в состоянии напряжения и борьбы (рис.26).

На картине "Пытка" (1816) один обнаженный мужчина душит другого, связанного. Гравюра "Боксеры" (1818) представляет двух боксеров, белого и черного, с обнаженными торсами. Если мужчины не сражаются друг с другом, то они объезжают и подчиняют диких коней, причем тела лошади и всадника порой сливаются. На картине Жерико "Бег свободных лошадей" (1824), выставленной в Лувре, центральная мужская фигура, сдерживающая лошадь, одета, а в варианте, хранящемся в музее Гетти, она полностью обнажена.

Сюжет самой знаменитой картины Жерико "Плот Медузы" (1819, Лувр) был навеян реальной историей трагической гибели фрегата "Медуза", затонувшего у берегов Африки. Брошенные капитаном и командой полтора десятка пассажиров пытались спастись на маленьком плоту, но после мучительного двухнедельного плавания в живых остались только пятнадцать человек. Жерико написал этот эпизод с небывалой жесткостью и реализмом. Особенно впечатляет центральная группа картины, изображающая старого отца с обнаженным телом сына на коленях.

Один из любимых сюжетов французских романтиков - эпизод поэмы Байрона "Мазепа" (1819).

Согласно восходящей к XVII в. легенде, воспроизведенной Вольтером в его "Истории Карла XII", будущий украинский гетман в юности был пажом при дворе польского короля и него возник роман с такой же юной женой пфальцграфа Фальбовского. Узнав о супружеской измене, старый граф велел схватить Мазепу, раздеть его догола, привязать к крупу лошади и в таком виде отпустить в лес. При нападении стаи волков молодой человек буквально чудом сохранил жизнь. Историки считают эту историю вымыслом, но она весьма импонировала романтическому воображению, и Байрон положил ее в основу своей поэмы.

В самом деле, тут есть все: коварство и любовь, мужество и беспомощность, соперничество юности и старости. Наконец, лошадь - старый символ чувств, которые мужчина должен держать в узде, а в данной ситуации Мазепа сам оказался во власти взбесившейся лошади. Образ беспомощно распростертого на спине, привязанного к крупу лошади нагого юноши давал большой простор садомазохистскому воображению, традиционно в такой позе изображали только женщин (например, в сюжете похищения Европы). Не удивительно, что байроновский сюжет увлек сразу четырех больших художников.

Жерико, с детства страстный наездник и любитель лошадей, посвятил ей две картины. На литографии "Мазепа" (1823), выполненной вместе с Эженом Лами, нагой молодой человек атлетического телосложения, с широко расставленными бедрами, привязан к крупу лошади, выбирающейся из реки на берег. Еще выразительнее небольшая картина маслом на бумаге (1821-24), сохранившаяся в частной коллекции в Париже: темное грозное небо оттеняет тепло-коричневые тона тела лошади и привязанного к ней беспомощного юноши.



У Эжена Делакруа (1798-1863), который посвятил этой теме несколько рисунков и картин (к сожалению, часть из них погибла), поза та же, что у Жерико, но другая цветовая гамма: распростертое на краснокоричневом коне белое тело юноши с широко расставленными ногами выделяется под темным грозовым небом, где кружит ожидающий гибели Мазепы черный ворон. Мазепа выглядит мятежником, бросившим вызов судьбе. Картина Делакруа "Мазепа на умирающей лошади" (1824) имеется в Хельсинском музее "Атенеум" (рис.27).



Рис. 27



Рис. 28



Рис. 29

На картине Ораса Верне (1789 - 1863) "Мазепа среди лошадей" (1825) - конь Мазепы, окруженный табуном диких лошадей, вместе со всадником падает набок, а на картине "Мазепа среди волков" (1826) Мазепа привязан к коню, которого вплотную настигают волки. Белое тело юноши и его испуганное лицо очень выразительны. Английский художник Джон Ф. Херринг (1795 -1865), который, подобно Верне и Жерико, очень любил лошадей, написал копии обеих этих картин (они выставлены в лондонской галерее Тейт, рис. 28 и 29).

Луи Буланже (1806-67) практически дебютировал этой темой в салоне 1827 г.. После этого его долго называли не иначе как "Луи Буланже, автор "Мазепы". В картине Буланже пытка только начинается. На фоне романтического старого замка слуги пфальцграфа, могучие полураздетые мужчины в восточной одежде, привязывают отчаянно сопротивляющегося белокурого, с вьющимися локонами, нагого юношу, почти мальчика, к крупу бешеного коня, а старый граф сверху любит зрелищем казни. Картина выглядит апофеозом бунта прекрасной юности против могущественной старости, но в ней также немало садистической сексуальности. В сущности, это продолжение христианской темы мученичества.

## Романтический классицизм в Германии

Романтический классицизм не был исключительно французским феноменом. Крупнейший представитель немецкого классицизма Ханс фон Мареес (1837-1887) подолгу жил и работал в Италии, особенно во Флоренции.. Его любимый предмет - обнаженное мужское тело на фоне ландшафта или само по себе - "Мужчины на море", "Купающиеся мальчики", "Танцующие мужчины", "Шестеро обнаженных мужчин", "Двое юношей", "Трое юношей под апельсиновыми деревьями", а также сцены обнаженных мужчин с женщинами и детьми (рис. 30, 31).



Рис. 30



Рис. 31

Вслед за теоретиками немецкого классицизма, Мареес считает телесную красоту вневременной. Однако его восхищение мужской наготой имеет трагический оттенок. Две наиболее философские картины Марееса "Золотой век 1" и "Золотой век 2" (1879-85), которым он придавал особое значение и завещал своему ближайшему другу Конраду Фидлеру, изображают группы обнаженных мужчин, женщин и детей. В центре первой картины стоит обращенный лицом к зрителю обнаженный мальчик, которого чему-то учит бородатый старик. Но похоже, что художник побаивается этого сюжета. В наброске картины мальчик и старик прикасались друг к другу и старик что-то шептал мальчику на ухо. В окончательном варианте эта близость исчезла. Мальчик смотрит уже не на старика, а в сторону, а его глаза выглядят темными дырами. Что-то существенное, главное остается невысказанным. Искусствоведы объясняют это страхом художника перед запретной темой однополрой любви.

У Марееса был немало поклонников и единомышленников. В живописи это прежде всего Людвиг фон Хофманн (1861-1945), который любил рисовать красивых нагих купальщиков на фоне пейзажа. Картины этого мастера очень любил Томас Манн, одна из них даже висела у него в доме. А в живописи это известнейший немецкий архитектор и скульптор конца XIX - начала XX в. Адольф фон Хильдебранд (1847 -1921).

Десятилетним мальчиком Хильдебранд испытал настоящее потрясение в музее Бернского университета, где "мир нагих статуй" открыл ему, по его собственным словам, "неземную красоту".

Еще ребенком он любил рисовать обнаженные тела. Жизнь и работа в Италии, где Хильдебранд познакомился с фон Мареесом, который на многие годы (вплоть до женитьбы Хильдебранда) стал его ближайшим другом и учителем, укрепила это увлечение.

Образцовый семьянин, заботливый отец шестерых детей, Хильдебранд простроил несколько замечательных зданий, в том числе - мюнхенскую Новую Пинакотеку. Но он никогда не оставлял скульптуру. Подобно Мареесу, Хильдебранд стремился работать как бы вне времени, отталкиваясь от классических образов античности и Возрождения. А вневременной аспект искусства лучше всего выражает нагое тело. Для Хильдебранда, как и для Марееса, нагое человеческое тело - самая достойная тема изобразительного искусства. Когда ему говорили, что современные люди не ходят голыми, он отвечал, что тем важнее сохранить телесную красоту в искусстве. Современная одежда искажает человеческое тело и потому "идет против интересов пластики". Искусство же позволяет увидеть прекрасную наготу, которую быт от нас заслоняет.

Искренне восхищаясь Роденом, Хильдебранд в то же время был его антиподом, сознательно противопоставляя роденовским попыткам передать субъективный мир личности объективную выразительность и ясность классической пластики. Несмотря на их традиционность, скульптуры Хильдебранда, изображавшие обнаженных мальчиков и юношей, высоко оценивались критиками. К числу лучших скульптур Хильдебранда относятся "Давид" (мрамор, частное собрание в Дюссельдорфе, 1871-73), "Спящий пастушок", (мрамор, 1871-73, Берлин, Национальная галерея, рис. 32), "Водонос" (бронза, 1874-1878, исчез), "Вакхант, выливающий воду из сосуда" (бронза, 1881-82, Берлин, Национальная галерея), "Стоящий молодой человек" (мрамор, 1881-84, Берлин, Национальная галерея), "Отдыхающий Меркурий" (бронза, 1885-86, Веймар, музей, рис.33). "Молодой мужчина" (1884) - современный вариант Дорифора. Это классический тип атлета, но лицо его выражает задумчивость и погруженность в себя. Молодой человек как бы отделен от зрителя, живет собственной жизнью. Сначала Хильдебранд даже предполагал назвать скульптуру "Одинокий".



Рис. 32



Рис. 33

### Викторианская Англия

В лицемерной старой Англии, где с гомосексуальностью боролись особенно беспощадно, откровенно эротическая мужская нагота была невозможна. Тем не менее в галерее типичных мужских образов английского искусства XVIII - XIX в., наряду с античным героем, галантным средневековым рыцарем, испытывающим трудности отцом семейства и доблестным солдатом Империи, нашлось место и обнаженному мужчине.

Обнаженное мужское тело широко представлено в фантастически-загадочной, мистической живописи Уильяма Блейка (1757 - 1827). Эстетическим и философским идеалом Блейка являются андрогиния и бисексуальность, воплощенные в знаменитой гравюре "Радостный день" (Британский музей, рис.32) Художник охотно изображает фронтальную мужскую наготу, например, в картине "Лос и Орк" (1792-93, галерея Тейт, рис.33). Очень красив и выразителен его "Ньютон" (1795-1805, Тейт, рис. 34). Однако мистические картины Блейка воспринимались как не имеющие отношения к действительности.



Первым и единственным английским художником до начала XX в., целиком посвятившим свое творчество изображению обнаженного мужского тела, был Уильям Этти (1787-1849). Его большие полотна на классические темы, например, "Прометей", выглядят довольно холодными, зато многочисленные рисунки натурщиков вполне индивидуальны и реалистичны (рис.35) Несмотря на нападки ханжеской английской прессы, неоднократно обвинявшей Этти в "непристойности" (исключительно за наготу его фигур), его картины имели большой общественный и коммерческий успех.



Рис. 35



Рис. 36

В обстановке викторианского ханжества мужской наготы было еще неуютнее, чем в начале XIX в. Тем не менее уважаемый художник сэр Эдуард Пойнтнер (1836-1919) не только сам рисовал обнаженное "героическое" тело, но и теоретически обосновывал правомерность наготы в живописи в специальной статье (1875).

Серьезно вовлечен в эту тематику был и самый высокочтимый английский художник конца XIX века, президент Королевской Академии художеств лорд Фредерик Лейтон (1830-1896) Лейтон не рисковал писать полностью обнаженных мужчин, его большие полотна на классические темы, вроде "Встречи Ионафана с Давидом" (1868), холодны и нравоучительны. Тем не менее они занимают достойное место в истории британской живописи. В картине "Дедал и Икар" (1869, рис. 36) возрастной контраст двух мужских фигур усиливается цветом: светлая кожа юного Икара оттеняется темной кожей старика Дедала. Две поздние скульптуры Лейтона "Бездельник" и "Мужчина, борющийся с питоном" отлично передают силу и изящество мужского тела.

Очень любил писать обнаженное мужское тело популярный в последней трети XIX в. пре-рафаэлит сэр Эдуард Берн-Джонс (1833-1898). Берн-Джонс Некоторые его мужские образы откровенно андрогинны. В других случаях "перевертывается" стереотипная гендерная ситуация: вместо сильного мужчины, который покровительствует слабой женщине, у Берн-Джонса беспомощный, пассивный мужчина оказывается во власти опасной энергичной женщины. На картине "Глубины моря" (1897, Fogg Art Museum, Harvard, рис.37) сильный и мускулистый матрос не может одолеть обнимающую и увлекающую его в пучину русалку.



Рис. 37

Мотив женской власти отчетливо выражен в серии картин Берн-Джонса о Персее, в которых древнегреческий герой представлен испуганным нагим юношей, над которым возвышается большая, сильная, одетая Афина ("Снаряжение Персея", 1876, музей в Саутгемптоне). Примерно так же, как Берн-Джонс, интерпретировал тему Персея и самый знаменитый английский скульптор конца XIX в. сэр Альфред Гилберт (1854-1934). В его бронзовой группе "Вооружающийся Персей" (1882, Музей Виктории и Альберта) греческий герой представлен неуклюжим подростком.



Рис. 38

В картине "Колесо фортуны" (рис. 38) обнаженные мужчины полностью зависят от большой одетой женщины. Страх перед женщиной выражен и в картине "Демофонт и Филлида" (Тейт, рис.39). Какие бы личные проблемы художника ни стояли за этими образами, Берн-Джонс выразил в них некоторые архитипические, изначальные мужские переживания, - то, что мужчина одновременно хочет и боится женской близости и опеки.



Рис. 39

Образы нерешительных и слабых нагих мужчин, противоречащие нормативному канону маскулинности, не могли не шокировать британскую публику, особенно в связи со скандальным процессом Уайльда. Но эти образы психологически освобождали мужчину из-под власти обязательной героической позы, которая часто не соответствует его индивидуальности. И в общественных, и в любовных отношениях с женщинами мужчины вовсе не всегда выступают с позиции силы, как это предписывал старый канон маскулинности. Так что если видеть в искусстве средство познания, нужно признать, что "неканонические" мужские образы были шагом вперед в понимании сложной и противоречивой мужской субъективности.



Рис. 42

Говоря об английском искусстве, нельзя не упомянуть и стоящего особняком Обри Бердслея (1872-1898). Художественная активность этого бисексуального гения продолжалась всего шесть лет, но за это время он успел сделать образы андрогина и трансвестита популярными и даже фешенебельными, а мужские гениталии - одновременно почтенными и смешными, как на его знаменитой гравюре "Послы" (рис.42)

### Реабилитация плоти

Итальянское Возрождение отменило многие средневековые запреты. В искусстве XIV - XV вв. телесное начало, включая наготу, было реабилитировано. Обнаженное тело, как женское, так и мужское, еще недавно считавшееся постыдным и низменным, становится предметом гордости и законным предметом художественного изображения и эстетического восхищения. Складывается даже своеобразный культ тела и наготы, тесно связанный с реабилитацией эротических переживаний.

Однако эти процессы были сложными и неоднозначными. Чтобы разобраться в них, нужно ответить на несколько взаимосвязанных вопросов. Какой символический смысл имела эта раскрепощенная нагота и какова была допустимая мера обнажения в разных видах искусства? В каких наиболее типичных ситуациях и сюжетах (мифологических, библейских или бытовых) мужчину могли изобразить нагим или полунагим? Какой именно тип мужского тела - героически-мужественный, андрогинно-женственный или юношески-детский - предпочитали изображать художники Возрождения? И, наконец, почему они это делали, как соотносились друг с другом нормативные этико-эстетические принципы эпохи, личные вкусы художника, за которыми стоят особенности его личности, и специфические требования конкретного заказчика, на которого художник работал?

### Сандро Донателло

Появление обнаженного мужского тела в скульптуре итальянского Возрождения обычно связывают с именем Сандро Донателло (1386? - 1460). Фактически обнаженное мужское тело в церковной скульптуре и живописи появилось еще до Донателло.

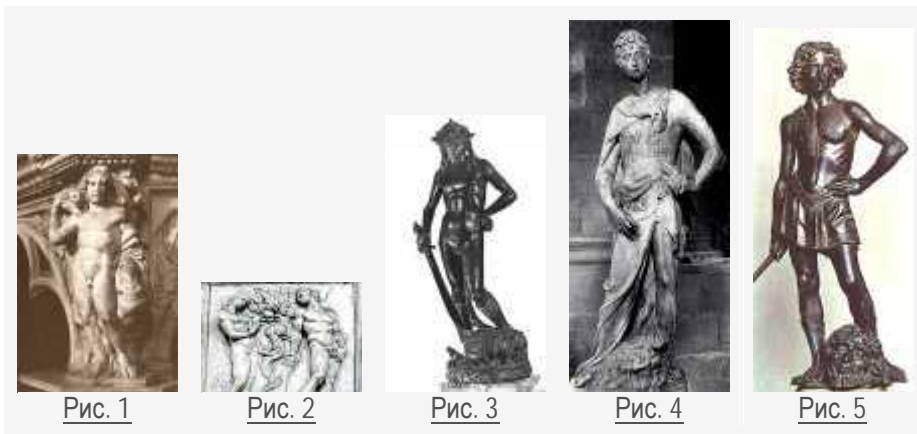


Рис. 1

Рис. 2

Рис. 3

Рис. 4

Рис. 5

Деревянная скульптура "Смелость" на кафедре Пизанского баптистерия работы Николо да Пизано (1220/25 - 1284) относится к 1260 г. (рис.1) На знаменитых барельефах на библейские темы Джакомо делла Кверча (1374 - 1438) в главном портале церкви Сан-Петронио в Болонье (1432 - 1437) почти все персонажи, включая Адама, полностью обнажены (рис. 2). Очень реалистичный почти нагой Христос представлен на мраморном "Распятии" Брунеллески (1425, Санта Мария Новелла, Флоренция).

Заслуга Донателло - не столько в том, что он изображает нагое мужское тело, сколько в необычности самого этого тела. Его бронзовый "Давид" (около 1430, музей Барджелло) (рис. 3) выглядит не суровым библейским героем, а кокетливым андрогинным подростком, странным образом сочетающим мускулистые руки с женственной мягкостью и округлостью бедер; его эротическая соблазнительность еще больше подчеркивается экзотической шляпой и высокими

сапогами. Ни до, ни после Донателло никто Давида таким не изображал. Его оригинальность особенно ясно выступает при сравнении с другим, мраморным, "Давидом" самого Донателло (рис.4) и великолепным бронзовым "Давидом" Андреа Вероккьо (1465, музей Барджелло) (рис. 5).

Не меньше разговоров вызвала у современников и статуя Донателло "Святой Георгий". Автор распространенной во Флоренции XVI в. шуточной поэмы называет статую "мой красивый Ганимед", всячески расхваливает его телесные прелести и заявляет, что "такой красивый мальчонка" был бы идеальной заменой реального любовника: правда, им можно только любоваться, зато не будет ни измен, ни сцен ревности.

## Реализм Мазаччо

В итальянской живописи первые полностью обнаженные и художественно достоверные мужские тела принадлежат кисти Мазаччо (1401-1428) и Мазолино да Паникале (ок. 1383/4 - ок. 1440). Оба мастера работали вместе во Флоренции и Риме, причем Мазаччо более известен. Мужское тело в творчестве Мазаччо отнюдь не преобладает, у него много прекрасных женских образов, но нагота у него - исключительно мужская.

На противоположных стенах капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мариа дель Кармине (Флоренция), которую художники расписывали совместно в 1425 г., написаны две фрески, посвященные грехопадению. На фреске Мазолино "Грехопадение" изображен момент, предшествующий главному событию: Змей, свисающий с дерева, уже искусил Еву, и теперь она соблазняет Адама. Оба они стоят лицом к зрителю совершенно нагими, но нисколько этим не смущены. Однако Адам явно слабее уверенной в себе Евы, которая держит в руках яблоко, но не предлагает его Адаму, а отводит в сторону, добиваясь того, чтобы Адам сам его попросил. Лицо Евы похоже на лицо свисающей с дерева змеи.

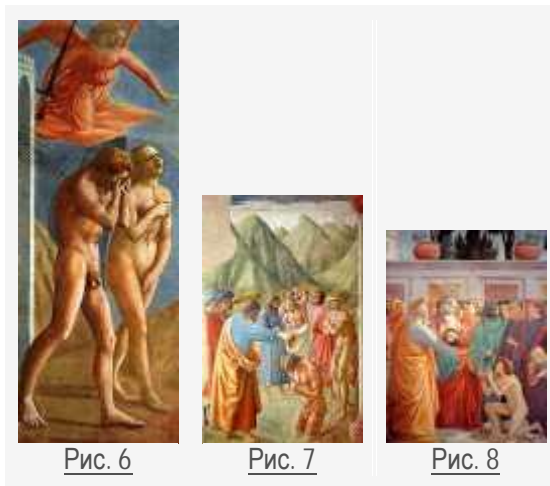


Рис. 6

Рис. 7

Рис. 8

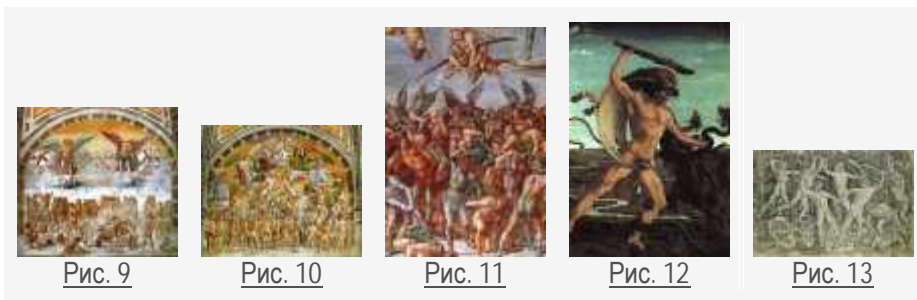
На фреске "Изгнание Адама и Евы из рая" (рис.6) оба грешника покидают рай и горько плачут, причем не особенно красивая Ева одной рукой прикрывает чресла, тогда как Адам обеими руками закрывает лицо, открывая взгляду зрителя довольно большие гениталии. Хотя обе фигуры анатомически не вполне точны, они выглядят живыми. После Тридентского собора на обеих фресках были дописаны фиговые листки, но при последней реставрации их убрали.

На совместной фреске "Святой Петр крестит новообращенных" (1425, Санта Мариа дель Кармине) (рис.7) очень реалистично изображены двое прекрасно сложенных мускулистых молодых мужчин в плавках. Один стоит на коленях, принимая крещение, а другой ежится от холода. Тела совершенно живые и очень красивые. На другой фреске "Исцеление сына Теофила" (фреска осталась незаконченной, ее завершил в 80-е гг. XV века Филиппино Липпи) красивый юноша изображен полностью обнаженным (рис. 8). Кстати, это выяснилось лишь в ходе реставрации в 1990 г., когда с фрески были удалены дописанные позднее и скрывавшие тело покровы и одежды.

Обнаженные, с прикрытыми гениталиями, мужские тела присутствуют и на других фресках Мазаччо и Мазолино. На картине Мазолино "Крещение" (Иисуса) (Castiglione Olona, 1435) Христос изображен в набедренной повязке, а двое смертных мужчин - в обычных плавках. Один из них, широкоплечий, с широкой талией и бедрами, стоит к нам спиной и вытирается. Для Мазолино такая фигура необычна, у него чаще встречались изящные юноши, мощных, мускулистых мужчин стал писать лишь полвека спустя Лука Синьорелли.

## Типы мужских образов

Лука Синьорелли (1445/50 -1523) питал особый интерес к обнаженному мужскому телу. Его большие фрески в соборе в Орвието (1499) изображают,

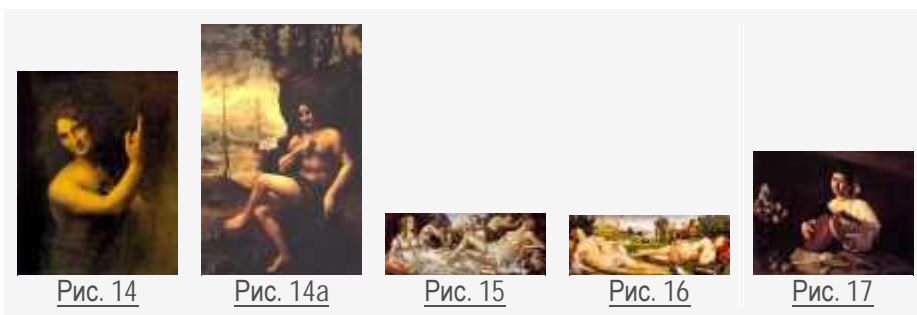


как по трубному зову с небес из земли восстают покойники ("Воскрешение мертвых тел", рис. 9), после чего праведники блаженствуют в раю (рис. 10), причем всем им дана какая-то одежда, а тела приговоренных грешников терзают черти (рис. 11). В этих массовых сценах обнаженными представлены как женские, так и мужские тела. Однако, по мнению искусствоведов, женщины у Синьорелли неестественны, они часто выглядят простыми подобиями мужчин, их пол даже трудно распознать. Напротив, его многочисленные зарисовки мужского тела удивительно реалистичны. Художника привлекают сильные, мускулистые тела и мощные бедра, а также напряжение борьбы. Очень выразителен рисунок Синьорелли "Связывание двоих осужденных", где двум сопротивляющимся нагим мужчинам связывают руки за спиной.

Одержимость героическим мужским телом хорошо выражена в картинах Антонио Полайuolo (1432 - 1498), посвященных подвигам Геракла "Геракл и Гидра" (рис. 12) и "Геракл и Антей" и в его знаменитой гравюре "Битва нагих" (рис. 13). Эта гравюра, воспроизводящая проданный в Испанию и утерянный бронзовый барельеф, кажется созданной специально для того, чтобы показать возможности мужского тела в самых разнообразных позах. В то же время эта битва, все участники которой готовы убить друг друга, чем-то напоминает балетную сцену. Современники считали Полайuolo самым выдающимся мастером изображения обнаженного тела. По словам Вазари, он превосходил в этом отношении всех своих предшественников. Кроме того, он первым стал специально изучать для этого анатомию и работать с трупами.

Однако сильная и зрелая мужественность была не вполне созвучна эстетическому идеалу большинства художников Возрождения, которым больше импонируют изящные юношеские и женственно-андрогинные тела.

Явное предпочтение андрогинным мужским образам оказывал Леонардо да Винчи (1452 - 1519). Леонардо превосходно знал анатомию и, подобно своим



современникам, считал женское тело вторичным, производным от мужского. Его рисунки мужского тела поражают своей точностью. Однако грубая мужская сила эстетически отталкивала мастера. Его самые знаменитые мужские образы - "Иоанн Креститель" (1509-1516, Лувр) (рис. 14) и "Вах" (Лувр, рис. 14а) откровенно женственны, причем это в равной мере касается лица и телосложения.

Пристрастие к андрогинным образам побуждает некоторых мастеров Возрождения переосмысливать античные сюжеты, например, изображать агрессивного бога войны пассивным или спящим. На картине Сандро Боттичелли (1445-1510) "Венера и Марс" (1485, Лондон, Национальная галерея) (рис. 15) спящий обнаженный Марс выглядит слабее и мягче полностью одетой бодрствующей Венеры. Пьеро ди Козимо (1462 -1521) на картине "Венера, Марс и Амур" (около 1505, Берлинская картинная галерея) (рис. 16) изобразил спящего после утомительной ночи любви Марса нежным юношей, совсем мальчиком, с вьющимися волосами и расслабленной кистью.



Если так изображался Марс, чего можно ожидать от образов мальчиков? Эрмитажный "Лютнист" (рис. 17) и "Торговец фруктами" из галереи Боргезе кисти Микеланджело Меризи да Караваджо (1571 - 1610) настолько женственны, что искусствоведы долгое время принимали их за девочек.

Однако разброс мужских образов у художников Возрождения, как и в античности, очень велик. Иногда это зависит от сюжета, а иногда - от личных пристрастий мастера. Один и тот же популярный мифологический сюжет, например, наказание сатира Марсия, который опрометчиво бросил вызов Аполлону, проиграл ему состязание в игре на флейте и за это с него была живьем содрана кожа, Рафаэль, Аньоло Бронзино, Аннибале Карраччи, Паоло Веронезе и Гвидо Рени пишут совершенно по-разному.

Следует подчеркнуть, что нагих мужчин писали не только мастера, склонные к однополюй мужской любви. Иначе не могло быть. Хотя женские ню продавались неизмеримо лучше мужских, натурой художникам эпохи Возрождения обычно служили мужчины. Профессиональных натурщиков в то время еще не существовало, моделями художникам большей частью были их собственные ученики, подмастерья и собратья по цеху. Так, двадцатилетний Леонардо позировал своему учителю Вероккьо для статуи "Давида" и для ангела в картине "Крещение Христа Иоанном Крестителем". Караваджо написал нескольких своих мальчиков со своего младшего друга Марио Миннити, с которым они несколько лет вместе жили и работали. 15-летний Бронзино позировал своему учителю Понтормо и т.д. Даже женские образы часто писали с мужских моделей; так делали Микеланджело, Рафаэль, Андреа дель Сарто, Аннибале Карраччи и другие. Эта практика продолжалась даже в начале XIX в. Не удивительно, что в готовых женских образах знаменитых художников, от Микеланджело до Давида, дотошные искусствоведы неожиданно обнаруживают явно мужские анатомические "компоненты".

Наброски и этюды обнаженного мужского тела, иногда тщательно проработанные, есть практически у всех великих художников, независимо от их эротических предпочтений.

Много превосходных рисунков обнаженных мужских фигур с тщательно прорисованными гениталиями оставил знаменитый своим женолюбием Рафаэль (1483- 1520). Тут и "Купающиеся юноши", и "Воины, ожидающие нападения", и весьма экспрессивные сцены борьбы, драки, физических упражнений. Очень хороши рисунки связанных юношей (наброски к "Святому Себастьяну"). На больших полотнах Рафаэля мужская нагота большей частью прикрыта, но это главным образом дань правилам приличия. На некоторых фресках Рафаэля, например, "Совет богов" (1517-1519) и "Триумф Галатеи" (1512) в римской Villa Farnesina представлена и мужская фронтальная нагота. К картине "Диспут" (1509) художник сначала нарисовал всех персонажей нагишом и только потом одел их. Так делали и некоторые другие старые мастера. Прекрасные напряженные юные мужские тела представлены в таких картинах Рафаэля как "Пожар в Борго" (1514, Ватикан) (рис. 18), "Аполлон и Марсий", "Святой Иоанн Креститель в пустыне" (рис. 19).



Рис. 18



Рис. 19



Рис. 20

Своеобразный двойной стандарт в изображении женского и мужского тела проводит Тициан (1487/90 - 1576). Похоже, что и самого художника и его заказчиков в мужчинах больше интересует лицо, а в женщинах тело. В картинах на библейские и мифологические темы, таких как "Вакх и Ариадна" (1520-22, Лондон, Национальная галерея) и "Венера и Адонис" (1548-49, Вашингтон, Национальная галерея) (рис. 20) Тициан предпочитает изображать раздетых женщин в обществе одетых мужчин. Хотя в групповых сценах на античные сюжеты у Тициана много полуобнаженного мужского тела, нагими он рисует преимущественно богинь, особенно Венеру. Напротив, портреты Тициана изображают преимущественно тщательно одетых мужчин, позволяя художнику сконцентрировать все свое внимание на их неповторимо индивидуальных лицах и руках.

Среди написанных Тицианом обнаженных мужских фигур явно преобладают сильные и мужественные. "Титий" (1548-49, Прадо) изображает прикованного к скале сильного нагого мужчину, который отбивается от клюющего его огромного орла, а "Сизиф" (1548-49, Прадо) напряженно тащит на плечах огромный тяжелый камень. Даже один из тициановских Святых Себастьянов (1522,

Брешия, Церковь святых Назария и Цельса) написан с мощными ногами и сильными мускулистыми руками, в которые врезались связывающие их веревки. Это совершенно не похоже на пассивных и нежных ренессансных эфебов.

## Микеланджело

Самую богатую галерею мужских образов создал Микеланджело Буонаротти (1475- 1564). Что бы ни думали о сексуальной ориентации Микеланджело, как художник и скульптор он безусловно предпочитал женскому телу мужское. Среди его рисунков с натуры нет ни одного женского и для женских образов художник "переписывал" зарисовки, сделанные с мужчин, которое он любил изображать полностью раздетыми. Но эти тела были очень разными

Одна из первых заказных работ 17-летнего мастера (рассказывают, что он хотел отблагодарить ею настоятеля церкви за разрешение анатомировать трупы) деревянное "Распятие" (1492, раскрашенное дерево, Флоренция, Дом Буонаротти), в нарушение традиции, изображает Христа совершенно нагим (рис.21)

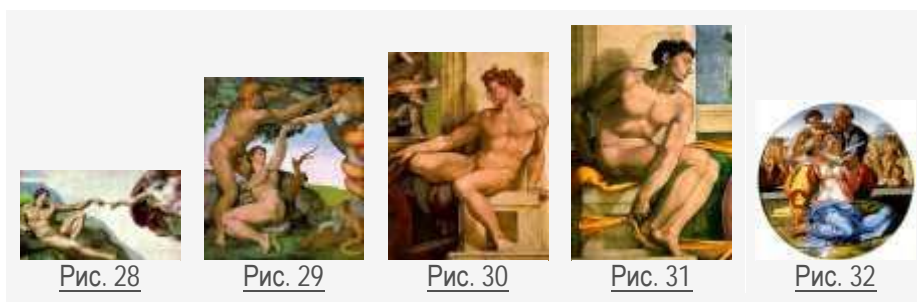


Самая знаменитая скульптура Микеланджело "Давид" (1504, рис.22) не имеет ничего общего с кокетливым подростком Донателло. Это воплощение мужской силы, одновременно духовной и физической. Если до Микеланджело в XV в. Давида обычно изображали юным, противопоставляя мощному зрелому Геркулесу, то Микеланджело в каком-то смысле соединяет эти два образа. Другая новация - нагота Давида, которую чаще все-таки прикрывали или отвлекали от нее внимание зрителя какими-то инсигниями. Микеланджеловский "Давид" - беспрецедентное сочетание героического мужского начала с человеческой открытостью и ранимостью.

Вообще Микеланджело, в отличие от большинства художников, не отдает явного предпочтения какому-то одному типу мужского тела. Он не только противопоставляет тяжелую, сильную мужественность юной и элегантной, но и сочетает их в одном и том же образе. Его "Победа" (1530-33) рис 23, символизирующая торжество юности над старостью, вместе с тем проникнута грустью. Кажется, что юноша, попирающий поверженного старика, задумался о смысле собственной победы. Недаром эту скульптуру ассоциируют с любовью старого художника к молодому красавцу Андреа Кавальери.

Микеланджело одинаково волнует как победоносное, так и страдающее, связанное, плененное мужское тело. Если фигура "Умиращего раба " (1514, Лувр, рис.24) выражает идею пассивности перед лицом судьбы, то "Восставший раб" (рис.25) пытается бороться с ней. Микеланджело наслаждается изображением развитой мужской грудной мускулатуры - "Джулиано Медичи" (рис. 26). Однако его персонаж может быть и не быть героическим, а просто веселым - "Вакх" (рис.27)





Вершина живописного творчества Микеланджело - фрески "Сотворение мира" и "Страшный суд" в Сикстинской капелле. Художник не только не смущается наготой Адама - "Сотворение Адама", рис. 28), "Адам и Ева" (рис.29) , но восхищается ею - творение Бога не может быть несовершенным! Другие обнаженные мужские тела Сикстинской капеллы (рис.30 и 31) настолько телесны, что Артур Кларк даже называет их "атлетами", не забыв однако прибавить, что их физическая красота - это образ божественного совершенства.

Некоторые образы Микеланджело до сих пор не разгаданы. Почему, например, на заднем плане его "Святого Семейства" (1503-04, Уффици, рис.32) изображены четверо тщательно выписанных нагих юношей? Кто они такие? Эти фигуры явно инспирированы картиной Синьорелли на ту же тему. Но у Синьорелли присутствие этих юношей оправдано тем, что они представлены в виде пастухов. А у Микеланджело? Одни искусствоведы думают, что это ангелы, другие - что это люди до получения Закона, но оба объяснения выглядят натянуто. Известно лишь, что художник не мог написать эти фигуры "просто для красоты".

### Итальянская скульптура XVI в.

Продолжателем дела Микеланджело был великий итальянский скульптор Бенvenuto Челлини (1500-1571). Рассказывают, что его мраморная "Пьета" (1562, Эскориал), где бородатый Христос представлен совершенно нагим (Челлини очень гордился этой своей работой), когда ее в 1576 г. подарили испанскому королю, настолько шокировала Филиппа II, что он прикрыл пенис Христа собственным носовым платком. Вероятно, этот анекдот недостоверен - скульптуру доставили в Испанию в запечатанном ящике и король распорядился перевезти дорожную посылку в Эскориал, не распаковывая. Однако нет дыма без огня. По словам аббата Мерсье, в конце XVIII в. нагота стоявшей в Эскориале статуи была действительно прикрыта куском ткани.

Многочисленные скульптуры Челлини на античные темы, изображающие обнаженное мужское тело, - "Меркурий", "Аполлон и Гиацинт", "Персей с головой Медузы", "Нарцисс" (рис. 33), - поражают своим изяществом, это веселая, смелая и привлекательная нагота.

В XV-XVI веках многочисленные обнаженные мужские статуи стали нормальным элементом дворцовых интерьеров и садово-парковых ансамблей. Эти статуи, фонтаны и барельефы были весьма разнообразны. Соперничество идет главным образом между изяществом и монументальностью.

Самая известная скульптура знаменитого флорентийского и венецианского скульптора и архитектора Джакомо Сансовино (1486 - 1570) , в которой чувствуется его соперничество с Микеланджело, - "Вакх" (1512) (рис 34) изображает улыбающегося нагого юношу, стоящего с



поднятой в руке чашей. Позже, в Венеции, Сансовино изваял слегка андрогинных "Аполлона" (рис. 35) и "Меркурия". В то же время выполненные под его руководством огромные статуи "Нептуна" (рис. 36) и "Марса" на Лестнице гигантов во Дворце Дожей (1554 - 1566), подчеркнута массивны и монументальны..

Сопернику Микеланджело и Челлини Баччо Бандинелли (1488 - 1560) удалось поставить на площади Синьории свою монументальную скульптурную группу "Геркулес и Какус" (1534). Но их фигуры лишены присущего фигурам Микеланджело изящества. Это не элегантные мужчины, а массивные, грубые мужики. Флорентийцы XVI в. отнеслись к ним иронически. Так же монументален и тяжеловесен мраморный фонтан Нептун на площади Синьории (1560-75) (рис.38) работы Бартоломео Амманнати (1511 - 1592).

Ученик Бандинелли Винченцо де Росси (1525-1587) поставил в Риме и Флоренции множество могучих Гераклов, от заказов не было отбоя. Самая остроумная из его групп "Геракл и Антей" (Флоренция, Палаццо Веккьо) изображает Геракла, который держит Антея на весу вниз головой, в то время как тот сжимает в огромном кулаке яйца героя. Выражение лица у Геракла невеселое...

Однако тот же Бандинелли мог работать и по-другому. Его скульптурная группа "Адам и Ева" (1548 - 51, музей Барджелло) изображает необычного нагого Адама - с усами, элегантной раздвоенной бородкой по тогдашней моде и приличными гениталиями.

Были и попытки прямого подражания Микеланджело. В мраморной группе известного флорентийского мастера Винченцо Данти (1530 - 1576) "Честь торжествует над Ложью" (1561, Барджелло) (рис 39) молодой атлет, подобно "Победителю" Микеланджело, гордо попирает коленом старика в маске. Но в отличие от размышляющего и грустного "Победителя", лицо этого красавца выражает только жестокое торжество, и в целом скульптура, при всем ее великолепии, чем-то напоминает респинг.

Отчасти здесь проявляется имманентное противоречие мужского телесного канона. Идеальное мужское тело предполагает гармоническое сочетание силы и изящества. Но похоже, что художник среднего дарования может выразить одновременно только одно из двух. Поэтому мужская сила часто выглядит грубой и животной, а мужская красота, наоборот, слишком мягкой и женственной. То и другое имеет своих ценителей. Но сочетать эти свойства в одном лице может только гений. Судя по облику живых мужчин, даже Господу Богу, если он преследовал подобные цели, это удается нечасто.

---

### Святой Себастьян и ренессансный канон маскулинности

Органическое переплетение личностных и социально-культурных мотивов хорошо прослеживается на примере иконографии одного из самых популярных мужских образов эпохи Ренессанса - Святого Себастьяна.

По легенде, этот римский легионер, капитан лучников, жил в конце III в., принял христианство и стал обращать в свою веру других. За это император Диоклетиан приказал казнить его. 20 января 354 г Себастьяна привязали к дереву и собственные лучники стреляли в него до тех пор, пока не сочли мертвым, после чего все ушли. Но сильный мужчина выжил (по одной версии, его выходила святая Ирина). Тогда его подвергли жестокому бичеванию до смерти, а труп бросили в сточную канаву. Первое его житие появилось в V веке и постепенно обрастало новыми подробностями.

Около 680 г. Павию и Рим опустошила страшная эпидемия чумы, и . одному из горожан было видение, что нужно построить в честь святого Себастьяна часовню. После этого эпидемия прекратилась, а Себастьян приобрел славу защитника от чумы.

Первые изображения Себастьяна, начиная с византийских фресок VI -XI вв., изображали его зрелым, одетым, мускулистым, бородатым мужчиной (капитан лучников никак не мог быть юношей), с мученическим венцом в руке. Начиная с XIII в., его стали постепенно раздевать и омолаживать. В XV

в. итальянские художники, которых привлекала возможность изображения нагого и беспомощного мужского тела, сделали его нежным женственным юношей, почти мальчиком.

Это давало обильную пищу гомоэротическому воображению с садомазохистским уклоном, позволяя зрителю, в зависимости от собственных пристрастий, идентифицироваться как с самим Себастьяном, так и с его палачами. Согласно одному рассказу, "Святого Себастьяна" кисти Фра Бартоломео даже убрали из церкви, потому что он возбуждал греховные помыслы у прихожанок, а возможно и у монахов. Если в чопорной Испании декорум соблюдали строже, то в ренессансной Италии Святой Себастьян стал прямо-таки христианским Аполлоном - юным, красивым и раздетым.

Связанные за спиной или поднятые вверх, обнажая подмышки, руки делают тело Себастьяна уязвимым, открытым взгляду. Его фигура часто женственно-расслаблена, а композиция картины нередко строится так, что зритель смотрит на него снизу. При этом взгляд зрителя невольно совпадает с точкой зрения лучников, и в фокусе его внимания неизбежно оказываются гениталии мученика. Хотя они всегда прикрыты набедренной повязкой или плавками, многие художники умышленно привлекают к ним внимание зрителя специальными "указателями" - направлением стрел, стружкой крови и т.п.

Кстати, стрелы - символ многозначный. С одной стороны, стрелы несут смерть (например, стрелы Аполлона, которыми он убил детей Ниобеи). С другой стороны, это явный фаллический символ (заостренный предмет, проникающий в тело жертвы). И, наконец, это знак любви. Выражение "стрелы любви" было широко распространено в поэзии эпохи Возрождения.

Когда художник (как это делал Перуджино), надписывал на стреле собственное имя, это могло не только подтверждать авторство картины, но и быть признанием в любви к изображаемому персонажу. Современники нередко называли даже имена конкретных юношей, с которых художники писали своих Себастьянов, утверждая, что между мастером и его моделью были любовные отношения. Это придает образу Себастьяна эротический характер (впрочем, мадонн ведь тоже писали с обычных смертных женщин, иногда - легкого поведения).

Имело значение и количество стрел. Если стрел было много, превращая тело мученика в подобие ежа, как у Джованни дель Бьондо (1370, Флоренция, Собор, рис. 40), он не выглядит нагим. Но когда их становилось меньше - чаще всего три или пять, а Перуджино довольствовался даже одной или двумя - картина радикально менялась.



Самые знаменитые Святые Себастьяны одновременно сходны и различны.

На картине братьев Антонио и Пьеро Полайuolo "Мучения Святого Себастьяна" (1475, Лондон, Национальная галерея, рис.41) прекрасный нагой юноша, в маленькой набедренной повязке, со связанными руками и ногами, стоит на стволе частично обрубленного дерева, возвышаясь над

своими мучителями и устремив взгляд в небо. Мягкое, с неразвитой мускулатурой, бледное тело мученика оттеняется обнаженными мускулистыми руками и ногами окружающих его лучников.

"Святой Себастьян" Сандро Боттичелли (1474, Берлин, картинная галерея, рис.42) красив и спокойно-задумчив.

У Луки Синьорелли (1498) почти нагого, в одной только узкой повязке, изящного Себастьяна расстреливают из луков мощные полунагие или в плотно облегающих штанах, лучники.

У Пьетро Перуджино (1490-1495, Лувр, рис.43) это прекрасный эфеб, нечувствительный к боли, с горящими глазами, его пенис едва прикрыт красивым шарфом, за которым видны лобковые волосы.

Святой Себастьян (1476, Дрезденская галерея, рис.44) Антонелло да Мессина (1430 -1479) - красивый молодой человек в узких обтягивающих плавках, который спокойно стоит на площади, слегка выставив вперед правую ногу. Такой же мягкий андрогинный образ Себастьяна рисует Либерале да Верона (1485, Милан, пинакотека Брера).

Андреа Мантенья (1430/31 -1506) создал трех Себастьянов. Самый известный из них (1480-85, Лувр, рис.45) - мужественный молодой мужчина, стоящий, как статуя, на каменном постаменте, глаза устремлены вверх, на лице глубокие морщины.

Образ святого Себастьяна сохранил свое значение и в новейшее время. Художники Ренессанса сумели представить обнаженное и связанное мужское тело не столько страдающим, сколько пассивным и получающим удовольствие от своей беспомощности, и разглядеть в этой ситуации красоту. Это позволило им не только объективировать свои собственные (и зрительские) садомазохистские чувства и желания, но в какой-то степени подрывало традиционный фаллический стереотип мужчины как субъекта и хозяина положения.

## Германия

Начавшись в Италии, реабилитация обнаженного тела постепенно распространилась и на другие страны. Однако в странах северной Европы была своя собственная художественная традиция. Сюжеты здесь чаще не античные, а библейские, в картинах меньше фронтальной наготы, а сами изображения мужского тела более наивны и натуралистичны, в них меньше идеализации.

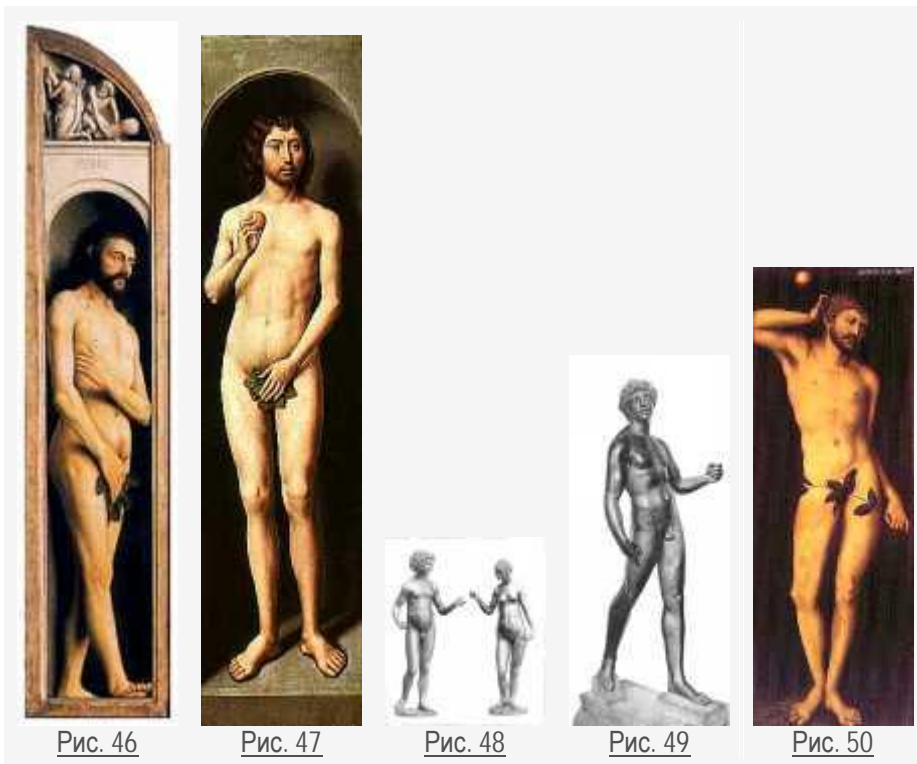


Рис. 46

Рис. 47

Рис. 48

Рис. 49

Рис. 50



Полностью (за исключением гениталий) обнаженное мужское и женское тело, в образах Адама и Евы, появилось в Германии в 1430 -х годах. Самые известные деревянные скульптуры Адама и Евы - братьев ван Эйк (1432, Гент)(рис. 46) и Ганса Мемлинга (1479, Венский музей, рис.47). У обоих мастеров бородатые Адамы стыдливо прикрывают гениталии рукой, их фигуры совсем не эротичны. "Адам" ван Эйков - мускулистый, крепко сколоченный ремесленник с плоской грудью, костлявыми ногами и широкими, загорелыми кистями рук.

Вопрос о том, каким должен быть Адам, часто вызывал споры. Знаменитый немецкий готический скульптор Тильман Рименшнайдер (1460 -1531) в 1492 г. изваял для Мариенкапелле в Вюрцбурге каменных Адама и Еву, в одних только фиговых листьях, изобразив Адама красивым безбородым юношей. Для утверждения этого новшества - вюрцбургские горожане привыкли к более зрелым, бородатым Адамам - потребовалось (и состоялось) специальное решение городского совета. Пятьсот лет спустя, в 1894 г., Адама и Еву, сочтя их юную наготу неприличной, убрали, заменив другими фигурами. Еще через 80 лет, в 1970-х гг., это решение пересмотрели, и вместо "приличных" статуй конца XIX в. поставили копии старой работы Рименшнайдера, а подлинники выставили в городском музее (к счастью, у немцев XIX в. не было советской привычки просто уничтожать то, что признано негодным).

В XVI в. юные Адамы уже не вызывали в Германии негодования. Любимец бургундских герцогов Конрад Майт из Вормса (1475 ?-1550) высек удивительно симпатичных, совсем юных и совершенно голых Адама и Еву (деревянные статуэтки из красно-коричневого бука, около 1510 г., музей в Готе) (рис. 48) А представитель знаменитой династии немецких скульпторов Ганс Фишер ( Vischer) (1489-1550) изваял очаровательного своей непринужденностью "Идущего подростка" (бронза, Мюнхенский национальный музей) (рис. 49)

В немецкой живописи первой половины XVI в. обнаженные тела Адама и Евы полнее и лучше всего представлены в творчестве Лукаса Кранаха Старшего (1472 -1553). Особенно хорош его бородатый Адам, задумчиво почесывающий собственный затылок (1528, Уффици, рис.50). Это незатрутовое ренессансными изысками юное тело пленяет простотой и безыскусностью.

## Дюрер

Главным новатором в изображении обнаженной мужской природы был, конечно, Альбрехт Дюрер (1471-1528). В отличие от большинства своих современников, Дюрер не только реалистичен, но и психологичен. Его обнаженные тела на редкость пропорциональны и индивидуальны. У одного из его "Адамов" (1507, Прадо, рис.51) есть не только лобковые волосы, изображать которые многие художники стеснялись, но и выпуклый живот, что вовсе не лишает его привлекательности. Кроме библейских сюжетов, Дюрер рисовал обнаженное тело в бытовой среде ( знаменитые гравюры "Женская баня" и "Мужская баня" (около 1496).

Интерес Дюрера к мужскому телу был не объективно-созерцательным, а напряженно интроспективным, обращенным к собственному телу. С ранней юности Дюрер регулярно писал автопортреты (по их числу он уступает только Рембрандту). На первом из них позже сделана надпись: "Таким я нарисовал себя по зеркалу в 1484 г., когда был еще ребенком" (рис.52) В 1502 г. Дюрер изобразил себя нагим, с тщательно прорисованным пенисом, который выглядит таким же напряженным, как и лицо художника (рис.53).

Насколько я могу судить, это первый настоящий портрет пениса. Хотя пенисы так же индивидуально-неповторимы, как и лица, художники обычно ограничивались их обозначением, не вдаваясь в детали (разве что размер и общие контуры). То ли они стеснялись это делать, то ли это было им



Рис. 51



Рис. 52



Рис. 53

неинтересно. Дюрер же нарисовал свой пенис не только с анатомической тщательностью, но и с тем же эмоциональным выражением, что и лицо. Дело, начатое мастерами Возрождения, было продолжено маньеристами середины XVI в. (Понтормо, Пармиджанино, Бронзино, в Венеции - Тинторетто, в скульптуре - Челлини, Джамболонья и др.) Маньеризм отличается интеллектуально сложной иконографией, с множеством тщательно продуманных ассоциаций и аллюзий, в нем ничего нельзя воспринимать наивно, "просто так".

Аллегория Аньоло Бронзино (1503 -1572) "Венера, Купидон, Безумие и Время" (Лондон, Национальная галерея, рис.54), которая сегодня воспринимается просто как двусмысленное инцестуозное изображение кокетливого мальчишка, пристающего к собственной матери, на самом деле - философское размышление о радости и одновременно - тщете существования.



Раскрепощение мужской наготы оказывает определенное влияние на портретную живопись. Хотя знатные мужчины не могли позировать художникам голыми, аллегория позволяла отчасти обойти запреты. Например, Бронзино изобразил нагими, прикрыв только их гениталии (да и то весьма двусмысленно) Великого герцога Тосканского Козимо 1 Медичи в образе Орфея (1538-40, музей Филадельфии, рис.55), а генуэзского адмирала Андреа Дориа в образе Нептуна (1550, Милан, галерея Брера, рис.56).

Впрочем, нет никаких доказательств того, что эти люди действительно позировали художнику в голом виде. Тем не менее художественная репрезентация мужского тела и его реальная публичная демонстрация развивались до некоторой степени параллельно. Об этом свидетельствует история одежды.

#### Интерлюдия. Из истории одежды

В XIV - XV вв. мужская и женская моды развивались в противоположных направлениях: женская одежда удлинялась, а мужская укорачивалась и становилась облегчающей, делая нижнюю часть тела все более видимой. Если в раннем средневековье мужской кафтан закрывал большую часть ног, то к 1350 г. он укоротился до колен, а в 1376 г. уже не прикрывал даже гениталий. Короткие камзолы и узкие штаны отчетливо обрисовывали ягодицы и даже контуры пениса. Это хорошо видно на рис.57 и 58

Откровенная молодежная мода смущала не только моралистов и церковников, но обычных горожан. Майнцская хроника в 1367 г. жалуется: "В наши дни человеческая глупость дошла до того, что молодые мужчины носят такие короткие кафтаны, которые не закрывают ни срамных частей, ни зада... О, какой невероятный стыд!". В середине XIV в. муниципалитеты многих городов (Шпейер, Страсбург, Геттинген, Цюрих и др.) специальными постановлениями запрещают мужчинам носить кафтаны выше колен. В конце XIV в немецкое городское право требует, чтобы мужское платье "полностью прикрывало стыд сзади и спереди". В 1354 г. Геттингенский горсовет постановил, что мужская верхняя одежда, камзол или плащ должна быть не короче, чем ? локтя выше колен.

Жалобы на короткие куртки и обтягивающие штаны, под которыми или сквозь которые "все видно", раздаются не только в Германии, но и в Италии, Франции, Англии (об этом писал, например, Чосер). Наклоняясь, чтобы помочь своему господину, молодые люди в коротких камзолах и узких штанах вольно или невольно показывали зад и прочие прелести всем остальным.

Французские проповедники XIV в. сравнивали "бесстыжих юношей" с обезьянами, утверждая, что именно публичная демонстрация обтянутых задниц стала причиной поражения Франции в Столетней войне. "Смешную и бесстыдную моду" в 1355 г. запретил король Неаполя Роберт Анжуйский. Его примеру вскоре последовали Милан, Флоренция, Рим и другие итальянские города. Но что можно сделать против моды, которой придерживаются правящие монархи и их придворные?



В XV в. для мужских прикамбасов изобрели новую упаковку, в виде пристегивающегося к штанам кармана или мешочка, куда вкладывались "стыдные части". В русской литературе, в частности, в переводах Рабле, эта специфическая форма ширинки называется гульфиком. На самом деле ни у Рабле, ни у его современников такого слова нет. По-английски это приспособление называлось codpiece, по-французски - braguette, по-немецки - Schamkapsel. "Русский" гульфик (в России их никогда не носили, эта мода закончилась до того, как Московия начала европеизироваться), происходит от голландского слова gulpr.

Иногда думают, что гульфик был продолжением рыцарских доспехов и сооружался из соображений безопасности - металлическая капсула спасала гениталии рыцаря от вражеского меча или копья. Но рыцарские потроха были такими же нежными, как и у современных мужчин, в проволочном каркасе рыцарь не мог бы ни ходить, ни сидеть на коне, ни даже мочиться. У доспехов спереди всегда был вырез, из-под которого свисала гибкая кольчуга. Гульфики же делались исключительно для красоты, чтобы одновременно прикрыть гениталии и приукрасить, выпятить их. Шились они из мягкой ткани, чаще из того же материала, что и штаны, но иногда дополнительно украшались, выделялись цветом или орнаментом. Гульфик служил также карманом, куда можно было положить носовой платок или кошелек. Это придавало гульфику внушительные размеры, делая его фаллическим символом (рис.59).

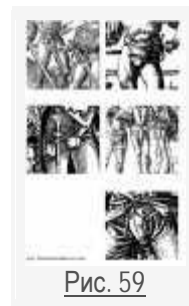


Рис. 59

Степенительный Монтень высмеивал это "...нелепое и бесполезное подобие того органа, который назвать мы не можем, не нарушая приличия, и воспроизведение которого, да еще во всем блеске наряда, показываем, тем не менее, всему честному народу". Философ осудительно говорит о штанах, "под которыми отчетливо выделяются наши срамные части, частенько, что еще хуже, превышающие при помощи лжи и обмана свою истинную величину".

Но таких преувеличений мужчины никогда не стыдились. Жизнерадостный весельчак и похабник Рабле сравнивает украшенный драгоценными камнями гульфик Гаргантюа "с прелестным рогом изобилия": "Вечно влекущий, вечно цветущий, юностью дышащий, свежестью пышащий, влагу источающий, соками набухающий, оплодотворяющий, полный цветов, полный плодов, полный всякого рода утех...". К тому же этот "гульфик был не только длинен и широк, - внутри там тоже всего было вдоволь и в изобилии, так что он нимало не походил на лицемерные гульфики многих франтов, к великому прискорбию для женского сословия наполненные одним лишь ветром".

Роскошные гульфики можно видеть на портретах Генриха VIII Английского, короля Франции Франциска I, императора Карла V и многих аристократов (см. рис.60). А вот Генрих II Французский гульфиков не любил. Его любимцы (



"миньоны"), как видно на портрете одного из них, де Сен-Мегрена (рис. 61), носили разноцветную, преимущественно пастельных тонов, одежду: очень короткий камзол и такие же штаны, открывающие взору обтянутые чулками изящные стройные ноги.

В конце XVI в. гульфик сразу и повсеместно вышел из моды и исчез. Явное подчеркивание мужских гениталий стало нетерпимым сначала при чопорном испанском дворе, а потом по всей Европе. В XVII в. пуритане даже закрасили гульфики на некоторых картинах Брейгеля и Гольбейна.

За флуктуациями моды стояли сдвиги в представлениях о мужской красоте. На ранних средневековых портретах мужские ноги выглядят сильными, толстыми и мощными. В позднем средневековье и в эпоху Возрождения мужские ноги удлиняются и становятся тоньше, художники подчеркивают их изящество и элегантность. Одновременно у мужчин появляется узкая талия и тонкие руки с длинными пальцами. "Юноше, прислонившемуся к дереву" (1588, Музей Виктории и

Альберта) знаменитого английского художника-миниатюриста Николаса Хилльярда (1547 -1619) (рис.62) не откажешь в элегантности.

В мужских портретах XVII в. появляется открытая шея, тонкая шелковая рубашка приоткрывает очертания груди (разумеется, безволосой). Сходство с женщиной усугубляется длинными волосами или париком.

В дворянской культуре XVII-XVIII вв. изящество и расслабленность считались благородными признаками аристократизма и всячески культивировались. Красавец Антони ван Дейк (1599 -1641), имевший огромный успех у женщин, на знаменитом автопортрете (рис.63) изобразил себя томным юношей с расслабленной кистью (это считается одним из самых надежных внешних признаков гомосексуальности). Так же изысканно нежен на его портрете граф Леннокс, в туфлях на высоких каблуках и с длинными локонами.

## Запреты и ограничения

Относительная свобода изображения обнаженного тела продолжалась недолго. Нападки на наиболее смелых художников не прекращались практически никогда. Не только церковникам и завистникам, но и простому народу было трудно принять наготу "Давида" Микеланджело. В 1527 г., когда Медичи временно выгнали из Флоренции, толпа сломала левую руку статуи, но художники подобрали ее куски и позже статуя была реставрирована. В 1549 г. толпа обнаружила в церкви Санта Мария дель Фьоре "непристойные и грязные мраморные фигуры, сделанные Баччо Бандинелли".

Постоянным нападкам подвергалась "непристойная" нагота "Страшного суда" Микеланджело. В 1545 г. известный поэт и автор популярных порнографических рисунков Пьетро Аретино писал, что эта фреска больше подходит для украшения бани, нежели папской капеллы (типичный пример отождествления нагого и голого). Парадоксальная ситуация, когда порнограф учит морали безупречно нравственного художника, не раз повторится и в дальнейшем. Папа Павел Ш, заказавший Микеланджело "Страшный суд", защищал своего любимого художника. Его преемники повели себя иначе.

Триденский собор (1545-1563) формально запретил изображение нагого тела в религиозной живописи. Эти идеи были обоснованы в двух диалогах "Об ошибках и злоупотреблениях художников" Джильо да Фабриано (1564). Главным отрицательным примером для Фабриано является все тот же "Страшный суд". Как теолог, Фабриано прекрасно знает, что люди восстанут из мертвых нагими, "потому что воскреснут тела, а не одежды". Но чтобы не оскорблять стыдливость верующих, срамные места нужно прикрывать у всех и всегда.

Так же сурово осуждает он и святых Себастьянов без стрел: "О, тщеславие человека, который делает бессмысленным то, что истинно, пристойно и важно, чтобы дать место фикциям, которые весят не больше соломинки... Я вижу побиваемого камнями Стефана без камней... Себастьяна - без стрел... О, тщеславная суета, бесконечная ошибка..."

Точно так же рассуждает и автор "Трактата о живописи" Г.Ломаццо (1584): "Развратные зрелища голых мужчин могут заразить дух женщин. У Святого Себастьяна, когда он привязан к своему дереву и утыкан стрелами, все члены окрашены и покрыты кровью из ран, не нужно показывать его нагим, красивым, обаятельным и белым..."

Ссылка на опасность "заражения женщин" была, разумеется, облыжной. Идеологи контр-реформации были гораздо больше озабочены борьбой с мужской гомосексуальностью. Об этом прямо говорится во многих инвективах.

За теорией следовала практика. Уже в 1559 г. папа Павел IV поручил Даниэле да Вольтерра задрапировать наиболее вызывающие места "Страшного суда". Хороший художник, Вольтерра выполнял эту неприличную работу, за которую получил унижительное прозвище "порточника" или

"кальсонщика", скрепя сердце и без энтузиазма. В 1566 г. папа Пий V поручил продолжить это дело другому художнику, а Клемент VIII в 1596 думал даже о том, не замазать ли всю "неприличную" фреску (ее спасло от этой участи только обращение авторитетной Академии Святого Луки).

Вопросами искусства начала заниматься созданная в 1542 г. инквизиция. В 1565 г. Караваджо заставили прикрыть ноги своего "Святого Матфея", которые показались критикам "слишком грубыми". Веронезе в 1573 г. допрашивала венецианская инквизиция, которая сочла неуместными в религиозной картине изображения шутов, пьяных немцев и карликов; в ответ на это художник сослался на авторитет Микеланджело, во всех обнаженных телах которого "нет ничего, что не было духовным" (*non vi e cosa se non de spirito*) Папа Иннокентий X поручил одному художнику прикрыть наготу Младенца на картине Гверчино. Обнаженная грудь Мадонны тоже стала казаться неприличной.

Еще более нетерпимыми были пуританские проповедники XVII в.

Воспитанные ханжами-священниками монархи хотят быть святее папы Римского. Генрих IV французский ничего не стеснялся. Зато его двухлетний сын, будущий Людовик XIII, по собственному почину пытался прикрыть гениталии парковой статуи Орфея, а когда ему показали гениталии статуи Геркулеса и спросили, что это такое, со смущенной улыбкой ответил: "Нельзя говорить". Комплекс кастрации сохранился у бедняги-короля, получившего прозвище "Людовика целомудренного", на всю жизнь. После смерти Людовика его жена королева Анна Австрийская в 1643 г. начала свое регентство с того, что велела сжечь "неприличные картины", ценою в сто тысяч экю. То, что жалеют уничтожить, прикрывают или закрашивают.

Именно в XVII - XVIII вв. многие античные статуи во дворцах и парках были прикрыты неуклюжими фиговыми листками, в которых они кое-где пребывают по сей день. Флоренции в XIX в. они напоминали модные в то время приспособления для предотвращения онанизма.

Точное авторство и хронология этой "революции стыдливости" неизвестна. В Ватикане первым "кальсонщиком" был папа Павел IV. Однако на гравюрах XVII века "Лаокоон" и другие скульптуры Ватиканского музея еще не имеют знакомых нам фиговых листков. Видимо, их наклеили позже. Во Франции в парке Марли фиговые листки на античных статуях появились по приказу королевы Марии Лещинской, которую надоумил ее духовник.

Крестовый поход против наготы и чувственности заставляет художников избегать опасной тематики. Некоторые мастера даже публично раскаивались в грехах молодости. Например, Бартоломео Амманати в обращении к молодым художникам призывал их отказаться от изображения наготы, потому что "можно закрыть плохую книгу, а статуи постоянно предлагают всем смотреть на них".

"Бог ненавидит наготу тел, потому что она обнажает душу и постоянно показывает ему нашу внутреннюю бедность, а дьявол любит телесную наготу, потому что она напоминает ему, как ловко он сумел лишить нас всех добродетелей, которые украшают нашу душу", - написал в своей книге о "злоупотреблении наготой" французский аббат Жак Буало (1677).

---

### Интерлюдия. Нагота и стыдливость в повседневной жизни

Преследования наготы и сексуальности разворачиваются не только в сфере искусства, но и в быту. В отличие от церковных обрядов, где форма одежды предписывалась категорически и однозначно, бытовое поведение людей всегда было разнообразным, да и сами нормативные предписания варьировали в зависимости от ситуаций.

Судя по имеющимся данным, средневековые европейцы спали либо голыми, либо в длинных рубашках, иногда без рукавов. Это не была еще специальная "ночная одежда" и прибегали к ней не столько из стыдливости, сколько ради тепла. Индивидуальных постелей и спален в средние века не было; не только супруги, но и их многочисленные чада и домочадцы спали в одной общей комнате, а часто и в одной постели. Например, в комнате короля Марка из эпоса "Тристан и Изольда", кроме

самого короля и его жены Изольды, спят также его племянник Тристан, слуга и паж. В крестьянской среде такая бытовая скученность сохранялась вплоть до XIX в.

Дифференциация и приватизация жилого пространства - один из аспектов процесса индивидуализации. В походных условиях, в которых мужчины проводили большую часть своей жизни, также было не до стеснительности.

О соблюдении телесной сегрегации больше всего заботились в монастырях. Святой Бенедикт (VI в.) установил, что монахи должны спать в общей комнате (предосторожность против мастурбации), но ни в коем случае не в одной постели (предосторожность против сексуального соблазна). Его младший современник, епископ Браги святой Фруктуоз предусмотрел даже обязательное расстояние между кроватями, "чтобы слишком близкие тела соседей не вызвали плотского вожделения".

Предписания о ночной одежде расходились. Святой Бенедикт обязал своих монахов спать в рубашках, но категорически запретил им носить кальсоны, за исключением тех случаев, когда они выходили из стен монастыря. Тысячу лет спустя Рабле поиздевался над этим правилом, говоря, что у монахов член длиннее, чем у мирян, потому что он свободно болтается у них между ног, не стесненный кальсонами. Напротив, святой Фруктуоз обязывал монахов, служивших перед алтарем, обязательно надевать кальсоны, как того требовал еврейский Ветхий завет.

В аббатстве Клуни в XI в. монахи не должны были видеть ни собственную наготу, ни наготу соседа. Ложась в постель и вставая утром, нужно было переодеваться так, чтобы "никто не мог увидеть ни малейшей части их наготы". Монастырские туалеты были коллективными, но монахи должны были отправлять свои естественные потребности с головой, закрытой капюшоном

В жизни мирян регламентов было меньше. Несмотря на призывы церковников, бедные люди, чтобы не тратиться на дорогое белье, если позволял климат, спали в супружеских постелях голыми.

Еще меньше уединения было в школах-интернатах. В средние века мальчики, причем разного возраста, нередко спали не только в общих спальнях, иногда на 40-50 человек, но и в одной постели с соучениками. В английской аристократической школе Харлоу мальчики спали по двое вплоть до 1805 года. Туалеты и ванны комнаты также были общими, подчас даже без дверей, чтобы надзирателю было виднее.

В своей борьбе с гуманизмом католическая церковь расширяет сферу нормативных запретов, распространяя их не только на взрослых, но и на детей. Аббат (позже кардинал) Джованни Доминичи в трактате "Наставления в семейных делах" (1405) подчеркивал, что ребенок "должен спать одетым в длинную рубашку до середины икры. Недопустимо, чтобы маленький ребенок видел обнаженными отца, мать или других персон". В XVI -XVII вв. религиозные предписания на сей счет, как у католиков, так и у протестантов, становятся все более строгими, вплоть до того, что ребенок должен спать так, чтобы тот, кто подойдет к постели, не мог даже разглядеть форму его тела.

Проблематичным становится и купанье.

В знаменитых римских банях мужчины мылись и парились голыми, но женщины туда не допускались и вообще соблюдался строгий декорум. В раннем средневековье баня считалась большим удовольствием. Некоторые монастыри, по почину св. Бенедикта (515 г.) даже строили бассейны для верующих. Мытье в них считалось средством духовного и телесного очищения. Кающимся и постыющимся оно было запрещено, а некоторые святые и монахи например, льежский епископ Регинхард (XI в) пожизненно лишали себя этого удовольствия, в знак признания своей греховности.

Мужчины и женщины, мучительно стеснявшиеся своей наготы, существовали во все времена. Папа Пий V в 1572 предпочел мучительную смерть от задержания мочи унижительной процедуре ее откачивания с помощью катетера. А император Максимилиан I (1493-1519), по словам Монтеня, "таился от всех, чтобы извлечь из себя мочу, и, будучи столь же стыдлив, как девственница, не открывал ни перед врачами, ни перед кем бы то ни было тех частей тела, которые принято

прикрывать" и даже "повелел весьма решительно в своем завещании, чтобы ему после кончины надели подштанники", не забыв указать, "чтобы тому, кто это проделает с его трупом, завязали глаза". В повышенной генитальной стыдливости, не подобающей мужчине его положения, признавался и сам Монтень. В средние века к этому относились уважительно, объясняя повышенной религиозностью, на самом деле за ней стояли какие-то личные психосексуальные проблемы.

По-разному вели себя люди и в собственных домах. Судя по старинным рисункам, знатные люди обычно принимали ванну с помощью слуг обоего пола, однако некоторые при этом оставались в рубашках. На немецкой миниатюре XIV в. барон Якоб фон Варте изображен принимающим ванну в окружении четверых слуг или домочадцев, среди которых по крайней мере две женщины, но сам барон облачен в длинную рубашку. На книжной миниатюре начала XV в. служанка моет чешскому королю Вацлаву голову, но король при этом в трусах, а служанка в сарафане.

С XII в. в европейских городах стали строить общественные бани (в Германия первая городская баня появилась в Фульде). Они сооружались, как правило, в центре города, близко от церкви и были важными местами общественных встреч. Купаться разрешалось всю неделю, кроме воскресений и пятниц. Самым популярным банным днем была суббота. На содержание бань взимался специальный налог. Появилась и особая профессия банщиков. В XIV в., наряду с монастырскими и муниципальными банями, появляются особые лечебные бассейны и купанья (по-немецки практически любой курорт по сей день называется *das Bad*, даже если никакой целебной воды там нет и никогда не было).

Первоначально мужчины и женщины мылись и купались совместно, а типы заведений варьировали от скромных семейных бань до замаскированных под баню борделей. Совместное купание обнаженных мужчин и женщин вызывало жесткую критику со стороны моралистов, которые предлагали либо запретить совместные купания мужчин и женщин, выделив для них отдельные места или дни, или обязать купаться и мыться одетыми.

Реализация этих предложений зависела от местных условий. В Швейцарии требование разделить мужские и женские дни или выделить отдельные места для купанья было выдвинуто еще в начале XIV в., но в Люцерне его реализовали уже в 1320 г., а в Базеле мужчины и женщины купались вместе до 1431 г.

Большинство дошедших до нас рисунков и гравюр XV-XVI веков, включая работы Дюрера (рис. 64), изображают отдельные мужские и женские бани. На одной немецкой гравюре мужчина даже подсматривает сверху за моющимися женщинами. На средневековых рисунках голые купальщики обычно прикрывают гениталии рукой или мочалкой. Позже появляется нечто вроде плавок или купальных трусов. На дверях одной французской церкви (около 1130 г) Адам и Ева изображены в плавках современного типа. На немецких гравюрах XV-XVI веков купающиеся женщины часто изображены нагими или с открытой грудью, а мужчины - в точно таких же плавках, какие были у нас до и после войны - узких, с тряпочными завязками на боку (рис. 65).



Рис. 64



Рис. 65

Но одно дело - помывочное заведение, а другое - купанье в естественных водоемах. Молодые мужчины, не говоря уже о мальчиках, не стеснялись друг друга и предпочитали купаться голышом. В XV - XVI вв. с этим тоже начинается борьба. В 1541 г. во Франкфурте восемь молодых мужчин за купание нагишом были приговорены к четырем неделям тюрьмы на хлебе и воде. В 1548 городские власти обязали ремесленников не позволять подмастерьям купаться голыми в Майне. В 1599 г. папа Климент VIII специальным декретом запретил римлянам купаться голышом в Тибре, подчеркнув, что половые органы должны быть полностью закрыты. Тем не менее голые купания в Тибре продолжались в последующие три столетия, их часто изображали художники XIX века. Точно такая же ситуация была во Франции. В 1688 г. в Льеже молодым людям официально запретили голыми купать коней (извечная крестьянская практика!).

Хотя практическая эффективность таких запретов была невелика, они постепенно внедряли в сознание людей повышенное чувство генитальной стыдливости.

Каковы причины этих мировоззренческих сдвигов по отношению к телу и наготе? Существуют разные подходы к этому вопросу, причем все они связаны с определенными трактовками истории сексуальности.

Традиционный исторический подход выдвигает на первый план социальные репрессии. Искусство Возрождения зашло в своей реабилитации плоти дальше, чем позволяли объективные условия, и контрреформация ответила на это цензурными репрессиями, затронувшими не только искусство, но и повседневную жизнь. А однажды введенные запреты постепенно становятся привычными и воспринимаются следующими поколениями как нечто само собой разумеющееся.

В свете теории Элиаса, важнее всего цивилизационный процесс и связанное с ним развитие эмоционального самоконтроля. Гуманистическая реабилитация плоти означала принятие своей телесности. Индивид, осознавший себя хозяином неповторимого уникального тела, воспринимает его как нечто интимное, только свое, что должно быть закрыто от посторонних. Повышение ценности индивидуального тела предполагает более строгую охрану его от чужих посягательств, а также усложнение связанных с ним переживаний. Тело становится объектом гордости (для средневекового человека любоваться своим телом - грех), но одновременно усиливается индивидуальная стыдливость (в феодальном обществе чувство стыда было скорее сословным), не позволяющая выставлять себя напоказ. Этот подход тесно связан с социологией эмоций.

Мишель Фуко в своей "Истории сексуальности" (1976) отвергает теорию "подавления" как слишком глобальную. "Дисциплинирование тела" не столько "отменило" существовавшее вплоть до начала XVII в. открытое, наивное выражение телесных, особенно сексуальных, переживаний, сколько породило новые, более сложные и разнообразные формы дискурса, принимающие во внимание разные социальные контексты и отношения власти.

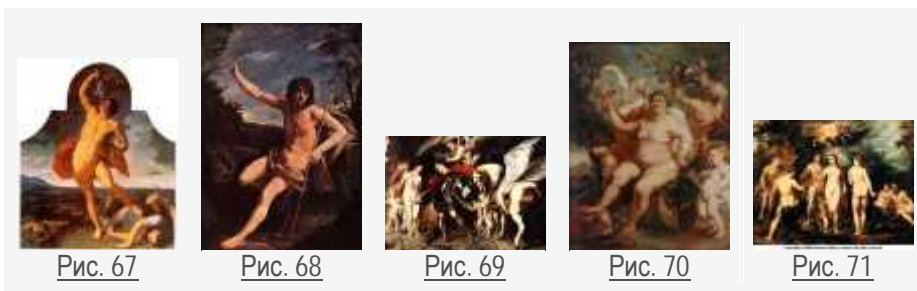
Однако эти подходы не столько взаимоисключающие, сколько взаимодополняющие. Разные причины нередко приводят к одним и тем же результатам и эмпирическая, событийная история часто поучительнее истории теоретической.

### Мужское тело в искусстве XVII в.

Несмотря на цензурные рогатки, мужская нагота не исчезла из искусства XVII в., причем разные мастера конструируют ее по-разному.

Чтобы сделать наготу социально приемлемой для антисексуальной европейской культуры, художники вынуждены были использовать стратегию, которую английский историк Питер Гэй назвал "доктриной расстояния": "... Чем более обобщенным и идеализированным является представление человеческого тела в искусстве, чем больше оно задрапировано в возвышенные ассоциации, тем менее вероятно, что оно будет шокировать своих зрителей. На практике это означало изъятие наготы из современного и интимного опыта, путем придания ей величия, которое могут дать сюжеты и позы, заимствованные из истории, мифологии, религии или экзотики".

Продолжателя традиций итальянского Возрождения Гвидо Рени (1575 - 1642)



больше привлекают мягкие, слегка женственные мужчины, с красивыми и тонкими чертами лица. Кажется, единственная картина Гвидо Рени с полной фронтальной наготой - "Вах и Ариадна" (1619-20, Лос Анджелес). Картина "Аталанта и Гиппомен" (1618-19, Прадо, рис.66) изображает убегающего от девушки нежного юношу, чресла которого довольно искусственно прикрыты кончиком плаща.



Даже библейский "Торжествующий Самсон" (1618-19, Болонья, Национальная пинакотека, рис.67), который по определению должен быть воплощением мужественности, у Гвидо Рени - не зрелый муж, а молодой красавец, который только что разорвал свои цепи и горделиво попирает ногой тела убитых врагов. Так же красивы, юны и элегантны его Святые Себастьяны, из которых самый знаменитый (1615-16) находится в Генуе (Палаццо Россо), второй - в Прадо (1617-18), третий в Болонье (Пинакотека, 1639-40), и Иоанны Крестители (рис.68). Но кисти Гвидо Рени принадлежит также "История Геракла" из 4 больших картин (Лувр), персонажи которой замечательны прежде всего своей мощью и физической силой.

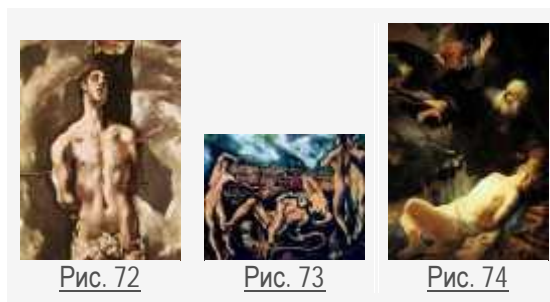
Для Петера-Пауля Рубенса (1577 - 1640) очарование обнаженного тела не в изяществе и легкости форм, а в изобилии пышной живой плоти, которая для него эквивалента женственности. Рубенсовская женщина - живой символ плодородия, на фоне которого мужчина теряется. Рубенс почти никогда не рисует обнаженных мужчин и женщин вместе: если женщина раздета, то мужчина должен быть одет, и наоборот (например, "Персей и Андромеда", рис.69). Раздетый мужчина автоматически становится пассивным и мягким, а недостающее изящество ему, как и женщине, часто заменяют габариты. Рубенсовский "Вах" (1577, Уффици, рис. 70) - настоящее воплощение раблезианского гротескного тела, у которого мускулы заплыли жиром и которое тем не великолепно. Мужских гениталий Рубенс никогда не рисует. На картине "Суд Париса" (1600, рис.71) все три богини стоят лицом к зрителю, а Парис - спиной.

Если для Рубенса тело - это плоть, которая по определению женственна, то у Эль Греко (1545-1614) мужская нагота почти бестелесна. Духовное просветление приходит вместе с физическим страданием. Изможденное тело "Святого Иеронима" (1610/14, Прадо) практически лишено мышц, у него выпирают все ребра. "Святой Себастьян" (Прадо, рис.72) Эль Греко не позирует, как большинство его ренессансных собратьев, ему по-настоящему

больно. Особенно выразителен его "Лаокоон" (1610/14, Вашингтон, Национальная галерея, рис.73), где удлинненные, как всегда у Эль Греко, и искривленные страданием и болью светлосерые нагие тела выделяются на фоне темного грозового неба. Хотя, в противоположность Рубенсу, Эль Греко не стесняется фронтальной наготы, ни о каком любовании, соблазне или эротике в его картинах нет речи. Вместе с тем это аскетическое тело не вызывает жалости, оно демонстрирует торжество духа над плотью, и не случайно для этого выбрано мужское тело (женщин художник изображает значительно мягче).

В XVII в. появляется и реалистическое изображение обнаженного мужского тела, находящееся в явном противоречии с античной и ренессансной традицией.

Величайший мастер психологического портрета Рембрандт (1606 - 1669) мало интересовался мужской наготой. Если художники XVII в. постоянно жаловались на физическое несовершенство своих моделей, то для Рембрандта индивидуальное своеобразие интереснее абстрактной красоты. Однако эту индивидуальность Рембрандт ищет не в теле, а в лице. Его этюды мужского тела выглядят поспешными и несовершенными. На самом деле ему просто не нужны детали. Хотя в центре "Жертвоприношения Авраама" (1635, Эрмитаж, рис.74) лежит выделенное светом беспомощное обнаженное тело Исаака, главным действующим лицом картины остается Авраам, именно его лицо больше всего интересует художника.



---

Веласкес

Диего Веласкес (1599-1660), подобно Тициану, не идеализирует мужское тело и не питает к нему эротических чувств. Мужские лица

волнуют его значительно больше, чем тела (при чопорном испанском дворе и не могло быть спроса на мужскую наготу). Вместе с тем у Веласкеса есть несколько замечательных и весьма необычных для того времени "мужских" картин. Все они написаны непосредственно в Риме и под влиянием живописи итальянского Возрождения. Но Веласкеса интересует не расслабленно-аристократическое или идеальное героическое тело, а народное, приземленное, бытовое тело.



Рис. 76



Рис. 77

На картине "Вахх" или "Пьяницы" (1630, Прадо) полунагой и довольно упитанный Вахх изображен в веселой компании по-современному одетых грубоватых простых мужчин, на фоне которых он выглядит даже несколько женственным.

В "Кузнице Вулкана" (1630, Прадо, рис.76) античный сюжет фактически перенесен в современный интерьер. Излучающий свет и одетый в тунику Аполлон, извещающий Вулкана о разрыве его бывшей жены Венеры с Меркурием, резко контрастирует с образами пятерых полуголых бородатых кузнецов в передниках, которые выглядят гораздо более индивидуальными и интересными.

Самая замечательная картина из этой серии картин - "Марс" (1639-1642, Прадо, рис.78). Самый, по выражению одного современного искусствоведа, "негероический бог войны" устало сидит на розовой подстилке, на голове у него черная с золотом каска, чресла прикрыты плотным сиреневым платком, а у ног небрежно свалены грозные атрибуты его профессии. Поза Марса расслабленная, на лице усталость, загорелый торс контрастирует с белыми ногами. У Марса натруженные усталые руки, на ногах большие икры, на животе глубокие складки. Длинные жандармские усы выглядят воинственно, но одновременно смешно. Короче говоря, в нем нет ничего божественного, идеального или героического. Грозный римский бог войны низведен до положения простого и не особенно удачливого смертного. Если бы не его инсигнии, Марса вполне можно принять за современного пожарника или полицейского на отдыхе.

Разумеется, придворный художник не был тайным пацифистом. Идеологический смысл его картины очевиден - нужно было художественно подкрепить очередную императорскую инициативу очередного "вечного мира". Однако это едва ли ни первая в европейском искусстве деконструкция традиционных образов красивой и доминантной маскулинности, предвосхищающая переход от идеализированной мужской наготы к изображению естественного голого тела, который намечился в западноевропейской живописи лишь в конце XIX в.

---

### От нагого к голому. Естественность против красоты.

С точки зрения художников реалистического направления, искусство должно быть не школой красоты, а отражением жизни во всем ее многообразии. Уже в середине XIX в. сатирические гравюры Онорэ Домье (1808-1879) "Нарцисс" и "Эндимион" (1841-43) язвительно пародировали как античные образы, так и их репрезентацию неоклассицистами. Ставится эстетическая задача: сделать с мужским телом то же самое, что давно уже было осуществлено в портретной живописи с мужским лицом: из идеального и поэтому безличного эталона красоты и / или силы, превратить его в конкретную индивидуальность, сделать социально и психологически выразительным.

---

### Новая философия тела

Как всегда, сдвиги в художественной культуре конца XIX в. были тесно связаны с философией повседневной жизни.

Характерный для этого периода культ свободной наготы - не простое подражание античным образцам. Его идейные корни уходят в традиции французского Просвещения и немецкого романтизма. Ничем не стесненная нагота - неотъемлемый элемент руссоистской философии естественности и близости к природе. Снять одежду - значит хотя бы на время освободиться от навязанной тебе социальной маски. Для юных немецких романтиков последней трети XVIII в. купание голышом в дружеской мужской компании было не только телесным, но и эстетическим наслаждением, способом эмоционального самораскрытия. Об этом хорошо пишет в своих воспоминаниях Гете.

В последней трети XIX в. эти настроения нашли свое дальнейшее развитие и философское обоснование в трудах Фридриха Ницше (1844 - 1900). В противоположность христианскому аскетизму и "аполлонскому" идеалу спокойной сдержанности, Ницше утверждает, тело "богаче" души и к тому же оно неотчуждаемо. Дух - только орудие тела. не нужно отказываться от телесных удовольствий и "маленьких вещей", таких как еда, питье, развлечения и отдых. Наоборот, их необходимо культивировать.

Нагота занимает в этой системе ценностей особое место, она рассматривается не как бедность, а как открытость солнцу и "полнота телесной силы". Недаром греческие боги ходили нагими. Так же поступает и сверхчеловек.

При этом истинная красота для Ницше, как и сама человеческая сущность, - не женская, а исключительно мужская. "Что за бессмыслицу говорим мы о греках! Что мы понимаем об их искусстве, душою которого служит страсть к мужской обнаженной красоте! Только из-за этого почувствовали они и женскую красоту".

Ницшеанский культ тела разделяют многие выдающиеся художники и мыслители конца XIX в. Оскар Уайльд писал в 1885 г. : "Я нахожу землю такой же красивой, как небо, а тело - таким же прекрасным, как душа".

Под влиянием Ницше в 1870-х сначала в Германии, а затем и в других странах возникает целое движение "культуры наготы". Самый термин Nacktkultur ввел в 1903 г. немецкий публицист Генрих Пудор (Генрих Шам, 1865 - 1943). Его фамилия - Scham, как и латинизированный псевдоним pudor значит "стыд". Вероятно, в детстве он пережил из-за этого немало насмешек и решил преодолеть связанные с ними комплексы теоретически. В своем главном трехтомном труде Die Nacktkultur (1906) Пудор пропагандирует культ холодной воды и солнца, хождения и физических упражнений голышом, а заодно вегетарианства, социальных реформ и расовой гигиены, включая популярный в тогдашней Германии антисемитизм.

Эта философия, во многом созвучная старым немецким теориям физической культуры и физического воспитания, казалась весьма привлекательной и имела практическое применение. Сторонники "культуры свободного тела" (Freikörperkultur - FKK) или "культуры света" (Lichtkultur) (в других странах это движение называли "нудизмом" или "натуризмом") Адольф Кох (1894 - 1970), Ганс Сурен (1885 - 1972) и Рихард Унгевиттер (1868 - 1958) всячески популяризировали идею наготы, подчеркивая такие моменты как физическое удовольствие от открытости солнцу, воздуху и воде, полезность наготы для здоровья и, самое главное, ее естественность, близость к природе. Они утверждали, что физические упражнения без одежды гарантируют человеку здоровье и красоту. Сурен долгое время преподавал физкультуру в армии, но после того, как он стал проводить уроки гимнастики голышом, его уволили. Кох был тесно связан с нудистским движением, открыл множество спортивных школ, которые гитлеровцы в дальнейшем закрыли. Унгевиттер, напротив, проповедовал национализм и расизм.

"Культура свободного тела" имела много сторонников, особенно в немецком молодежном движении. В 1931 г. их общее число составляло, по разным подсчетам, от 200 тысяч до 3 миллионов человек. Немецкие молодежные организации, так называемые перелетные птицы (Wandervoegel) проводили многочисленные туристские походы, во время которых юноши и девушки, совместно и порознь,

купались и упражнялись голыми, спали нагишом в палатках и т.д. Иногда на этой почве возникали гомосексуальные скандалы, но главное было не в этом.

## Эстетика наготы

Не обошла новая философия жизни и театральную эстетику. Главной новацией в этой сфере был танец Айседоры Дункан, примеру которой последовала немецкая школа "нагого танца" (Nackttanz). Однако "художественная нагота" была исключительно женской. Руководитель и режиссер немецкой школы "нагого танца" Себастьян Дросте (Вилли Кноблох) считал публичное оголение мужского тела нежелательным, полагая, что оно ведет к "феминизации" мужчин. Мужчины в его спектаклях выступали на вторых ролях и почти никогда не обнажались полностью. Полуобнаженное мужское тело лишь оттеняло более привычную для общества женскую наготу. Напротив, сфера атлетики, о которой речь пойдет в следующей главе, в конце XIX - начале XX вв. оставалась преимущественно мужской.

Новые веяния в философии и эстетике отражаются и в изобразительном искусстве.

Первые альбомы-монографии, посвященные истории наготы в искусстве древнего мира, средних веков и эпохи Возрождения и, наконец, в новое время, были ориентированы эстетически. Выходившая в Германии в начале XX в. серия альбомов-монографий Хайнриха Булле, Артура Везе, Герберта Хирша и Эрнста Бассерманна-Иордана так и называлась "Красивый человек". Затем искусствоведческий подход был дополнен антропологическим и этнографическим. Многочисленные альбомы и монографии, посвященные "примитивному" искусству народов Африки, Азии и Океании, фиксировали внимание не столько на красоте, сколько на экзотике, высвечивая относительность и изменчивость самих критериев прекрасного. Вскоре этот подход был дополнен также историко-социологическим.

За изменением телесного канона вообще и мужского в особенности, как всегда, стояли макросоциальные сдвиги. В конце XIX в. в европейской культуре появляется новый, по определению В. Мириманова, "центральный сюжет" - "человек массы" или "человек обыкновенный". Установка на изучение и изображение обыденного, массового, не могла не распространиться и на мужское тело. Это значит, что:

1. оно должно принадлежать не мифологическому персонажу, герою или аристократу, а обычному, простому человеку;
2. оно само должно быть обыкновенным, будничным, натуралистичным, не претендующим на идеальность и исключительность;
3. оно должно быть представлено в обычных, будничных ситуациях;
4. как вывод из всего предыдущего, - это уже не нагое, а голое тело, изображение которого предполагает совсем другую эстетику.

## Мужское тело в скульптуре. Огюст Роден

Величайший вклад в эстетику мужского тела внес Огюст Роден (1840-1917). Вопреки идеализирующим установкам классицизма, который ценит только красивое тело, для Родена всякое обнаженное тело красиво, это "чудо, сама жизнь, где не может быть ничего безобразного". Начиная с бюста "Человек со сломанным носом" (1864), Роден стоял в открытой оппозиции канонам академической красоты. По точному выражению Рильке, для Родена "человеческое тело есть, в сущности, воплощение всего многообразия жизни, которая в каждой его точке проявляется индивидуально и полно, сообщая каждой части поверхности тела самостоятельность и полноту целого".

Мужское тело для Родена так же прекрасно, как и женское, причем каждое из созданных Роденом обнаженных тел неповторимо индивидуально и самоценно. Реализм Родена настолько велик, что его "Бронзовый век" (1877, рис.1) вызвал скандал. Был пущен слух, что это не скульптура, а так называемый сюрмуляж, - скульптор якобы просто сделал гипсовую маску натурщика, а затем отлил ее в бронзе. Чтобы опровергнуть эти слухи, Роден добился проведения формального расследования, представил фотографии своих гипсовых моделей, а его натурщик, солдат из Брюссельского гарнизона Огюст Нейт даже предложил для посрамления клеветников лично появиться в Париже.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

Сегодня вряд ли нужно доказывать, что скульптуры Родена не "копируют" природу, а несут в себе большие и значимые идеи. В одном случае скульптор выражает состояние внутренней самоуглубленности ("Мыслитель", рис.2) в другом - всепоглощающую страсть ("Вечный идол", "Последний призыв"), в третьем - ласковую нежность ("Поцелуй" (рис.3), "Вечная весна") и т.д. Но поскольку эти идеи существуют не в абстрактном виде, а воплощены в живом человеческом теле, они всегда многомерны и многозначны.

Роден не только выбирает разную натуру, но и лепит ее по-разному. В общем и целом, сильные, мускулистые тела зрелых мужчин интересуют его больше, чем андрогинные мягкие юноши. Но и здесь все индивидуально. Скажем, "Нагой Пьер де Виссар" (1886) изображает сильное, но очень стройное тело, с внушительными гениталиями, а "Нагой Жан де Фьенн" (1885) - массивное, плотное тело почти без гениталий. Возможно, таковы были свойства натуры. Но только ли это?

Людям, воспитанным в духе викторианского эстетизма, роденовские тела казались некрасивыми и грубыми. Когда Уолтеру Патеру показали "Мужчину со сломанным носом", тот пожал плечами и сказал: "Не думаю, что когда-нибудь смогу к этому привыкнуть". По поводу "Мыслителя" критики писали, что думающий человек просто не может обладать т а к о й телесной оболочкой; "это огромный зверь, горилла, калибан, идиотски упрямый и жаждущий мести". Громадный фаллический Бальзак казался непристойным, а многочисленные эротические рисунки Родена, дающие ключ к сексуальному воображению мастера, до сих пор спрятаны в архиве.

Хотя неоклассицизм не собирался сдавать свои позиции (достаточно вспомнить Хильдебранда), самые известные "мужские" скульптуры начала XX в. созданы в духе новой, роденовской эстетики. Прежде всего это, конечно, Антуан Бурдель (1861-1929). Его бронзовый "Адам" (1889) сочетает сильное тело с задумчивым лицом. Великолепный образец героического мужского тела - бронзовая группа "Памятник павшим в войне 1870-1871 гг". Знаменитый "Геракл-лучник" (бронза, 1909, Метрополитэн, рис.4), несмотря на греческий сюжет, - прямая противоположность античной созерцательности. Напряженные руки Геракла натягивают лук, а его широко расставленные мощные ноги изо всех сил упираются в скалы. Это просто сгусток физической энергии. То же настроение передает и "Воин" (1898, рис.5)

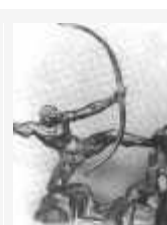


Рис. 4



Рис. 5

Другой великий скульптор Аристид Майоль (1861-1944) определенно предпочитал мужским образам женские. Тем не менее Майоль создал несколько весьма выразительных обнаженных мужских фигур: "Велосипедист" (1907-08, Fogg Arts Museum), "Боксер" (1925, без обеих рук), "Молодой мужчина" (1930).

Под сильным влиянием Родена был и немецкий скульптор Георг Кольбе (1877 -1947), который сначала ваял женские фигуры, а затем переключился на мужские. Его лучшая нагая статуя "Танцор" (или "Нижинский") (1914, Berlin, Alte Neue Galerie; Гарвард, Busch-Reisinger Museum), созданная в основном по впечатлениям от танца, хотя Нижинский также позировал ему нагим, поражает динамичностью и грацией. После Первой мировой войны Кольбе переключился на статуи атлетов, но при фашизме не смог найти работу.



Среди работ другого поклонника Родена и Майоля Вильгельма Лембруха (1881-1919) выделяются навеянный ницшевским Заратустрой "Поднимающийся юноша" (1913) и весьма трогательный "Сидящий юноша" (или "Друг", 1917, Франфурт на Майне) - нагой юноша оплакивает погибших на войне друзей.

Несколько отличных обнаженных мужских статуй создал немецкий экспрессионист Герхард Марк (1889 -1981) (при нацизме он был уволен за поддержку коллег-евреев и эстетический нонконформизм и вернулся в Германию лишь после войны, в Бремене есть его личный музей). Особенно хороши его "Друзья" (бронза, 1934, Бостон, Fine Arts Museum): два угловатых нагих подростка непринужденно стоят, прислонившись друг к другу, и "Тантал" (1944, Музей Маркса в Бремене) - задумчивый юноша сидит на пенке с широко расставленными ногами, подперев голову рукой.

Норвежский скульптор-монументалист Густав Вигелан (1869 - 1943) увлекался сначала Торвальдсеном, потом - Роденом и затем нашел собственную монументальную форму. Созданный им скульптурный Фрогнер парк в Осло - настоящее царство нагого тела, в виде отдельных фигур и больших ансамблей.

### Купающиеся мужчины

Изменение характера мужского тела в живописи предполагало также изменение ее сюжетов. Самым "естественным" и "проходным" сюжетом для изображения мужской наготы, естественно, было купанье. Но хотя бесчисленные обнаженные купальщицы давно уже не смущали ни художников, ни публику, мужская нагота оставалась в лучшем случае проблематичной, а то и вовсе запретной.



Рис. 6

Хотя Анри-Эдмон Кросс (1856 - 1910) уже в 1843 г. написал своего "Купальщика в Сен-Тропезе" (рис.6) нагим и непринужденно вытирающимся, стоя лицом к зрителю, большинство французских живописцев XIX в. показывать мужскую фронтальную наготу не решались. Домье изобразил своих "Купальщиков" (1852) раздевающимися, а того, кто уже преодолел этот критический рубеж, показал со спины.

На знаменитой картине Жоржа Сёра (1859 - 1891) "Купальщики, Аньер" (1884, рис.7) мужчины также изображены одетыми. Кстати, раздевание (или одевание) часто выглядит более волнующим, чем полная раздетость. Во-первых, это откровенно будничным, прозаическим сюжет. Во-вторых, недосказанность и недопоказанность пробуждает любопытство и эротическое воображение - а что будет дальше?



Рис. 7

Живописцы XVII - XIX вв. часто писали женщин именно раздевающимися или полуодетыми, так делает и современное эротическое искусство. Для мужчины подобная ситуация считалась унижительной, делая его объектом чужого взгляда, возможно, без его согласия.

Известный французский импрессионист Жан-Фредерик Базиль (1841-1870) написал в 1868 г. картину "Рыбак с сетью", изображающую двух обнаженных молодых мужчин на фоне пейзажа. Несмотря на отсутствие фронтальной наготы, Салон 1869 г. картину отклонил, она была впервые выставлена в 1910 г. Другое большое полотно Базиля "Обнаженный молодой мужчина, лежащий на траве" (1869), осталось незаконченным и было впервые выставлено в 1950 г. Зато "Летняя сцена"



Рис. 8

("Купальщики")(рис.8), где все мужчины написаны в трусах, выставлялась в Салоне 1870 г. Возможно, помогли не только трусы, но и классические реминисценции: облокотившийся на дерево молодой человек слева всем своим обликом и позой напоминает "Святого Себастьяна" Джорджоне. В целом же ансамбль предвосхищает картины Сезанна на ту же тему.

Купанье - одна из любимейших тем Поля Сезанна (1859-1908), он посвятил ей много картин, изображающих купальщиков и купальщиц вместе ("Купальщик и купальщицы", 1870, "Купальщики на отдыхе", 1876-77) и порознь, группами и индивидуально (рис. 9, 10 и 11). Но его купальщицы, как правило, нагие, тогда как мужчины написаны в трусах или сзади или с затененными гениталиями. Даже в карандашных рисунках Сезанна, за исключением одного-единственного наброска, мужские гениталии отсутствуют. Между прочим, в сезанновских групповых сценах купающихся мужчин, критики отмечают их одиночество: эти мужчины не вступают в контакт ни со зрителем, ни друг с другом.

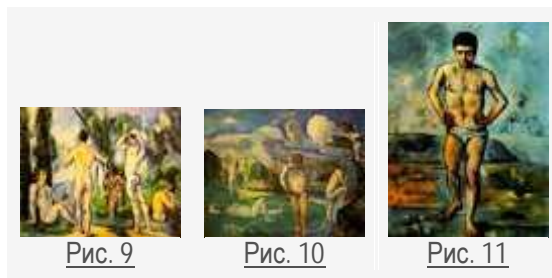


Рис. 9

Рис. 10

Рис. 11

Разумеется, нежелание художника писать обнаженную мужскую натуру могло иметь сугубо личные причины. Например, Пьер-Огюст Ренуар (1841-1919), обожавший рисовать нагих женщин, болезненно стеснялся мужской наготы, даже для изображения мужских персонажей предпочитал пользоваться женскими моделями. Об этом прямо говорят его биографы, включая собственного сына. Единственный раз, когда Ренуар решился написать обнаженное мужское тело, это был "Мальчик с кошкой" (рис. 12), да и тот изображен сзади.



Рис. 12

Но гораздо чаще художники были вынуждены считаться с социальными запретами и условностями.

Томас Икинс (1844-1916), которого многие считают величайшим американским художником XIX в., очень любил писать обнаженное мужское тело, которое он считал более красивым, чем женское. К своей картине "Место для купанья" (1893-95, рис. 13) он сделал несколько фотографий позировавших ему голых студентов, но на картине их гениталии пришлось закрыть. Английский художник Генри Скотт Тьюк (1858-1929) написал картину "Полуденный зной" (1903), изображавшую двоих юношей на пляже, в двух вариантах - в штанах и без оных; первый, официальный, ее вариант находится в музее, а второй - в частной коллекции (рис. 14).

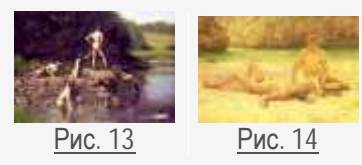


Рис. 13

Рис. 14

В совершенно другом стиле, напоминающем византийскую мозаику, написана фреска "Купанье" (1911, галерея Тейт, рис. 14-а) известного английского живописца, члена кружка Блумсберри, Дункана Гранта (1885-1978), который придает мужским телам нечто богоподобное.

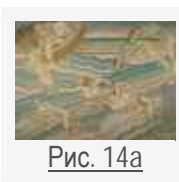


Рис. 14а

## Демократизация мужского тела

Освоение мужской наготы было не только необходимым аспектом саморазвития изобразительного искусства. "Натурализация" и дегероизация мужского тела объективно была частью его демократизации.

Своеобразный рубеж в этом отношении - творчество французского импрессиониста Гюстава Кайботта (1848-1894). Кайботта интересует не абстрактное тело "мужчины вообще", а тело простого, обычного мужчины в обычной, будничной обстановке. Его первое большое полотно "Циклевщики полов", отвергнутое Салоном 1875 г. (рис. 15), бросало вызов общественному вкусу вовсе не наготой (рабочие раздеты только до пояса), а прозаичностью сюжета и образов. Это не античные герои в современном антураже, а самые обыкновенные рабочие. Так же естественны, неприкрашены его "Боксеры" (1880, Музей Орсе), "Гребцы" и "Купальщики". Кайботт сам любил физический труд, повседневная жизнь, труд, спорт, развлечения рабочих и ремесленников не были для него экзотикой. Они сам охотно фотографировался вместе с другими мужчинами полураздетым или боксирующим.

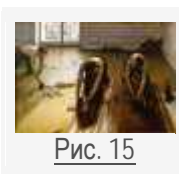


Рис. 15

В картине "Мужчина в ванной" (1884, рис.16), изображающей стоящего спиной к зрителю энергично вытирающегося мужчину, Кайботт преодолел еще один эстетический барьер. Мытье в ванной - гораздо более прозаический и одновременно интимный процесс, чем купанье. Здесь нет ни реальных, ни потенциальных зрителей, перед которыми приходится позировать. Персонаж Кайботта не нагой, а голый. В отличие от расслабленной и открытой взгляду "Обнаженной на кушетке" (1882) того же Кайботта, этот сильный мужчина не позирует, а двигается, он занят своим делом и в этом смысле традиционное нормативное различие мужского и женского тела ("мужчина действует, женщина является") в картине сохраняется. Но это совершенно другое, не декоративное, а живое и вполне прозаическое тело. Тот же натурщик в том же интерьере изображен на картине Кайботта "Мужчина, вытирающий ногу" (1884).



Рис. 16

Тело работающего мужчины привлекает и некоторых других живописцев конца XIX в. Например, "Чистильщик обуви" (Le Polisseur, 1885, Huntington Hartford collection, NY) Анри де Тулуз-Лотрека (1861 -1901), изображает нагого юношу, согнувшегося над сапожной щеткой.

Еще больше, чем в готовых картинах, направление происходящих изменений отражается в студенческих рисунках и эскизах. Сравнение обязательных учебных рисунков обнаженной натуры студентов парижской Школы изящных искусств показывает, что мужская натура заметно преобладает над женской, хотя женские модели в это время уже были разрешены, и что сами эти рисунки становятся все более индивидуальными. В 1880-х годах способные студенты уже видят в своих моделях не несовершенные копии античных статуй, а живых солдат, рабочих и ремесленников, и создают более или менее реалистические их портреты. Большинство этих молодых художников в дальнейшем не возвращались к этой тематике, - на мужскую наготу не было заказов, да и сами художники не хотели афишировать этот интерес, - но у некоторых мастеров этот интерес сохранялся и позже, а их рисунки становилась важной частью их художественного наследия.

Например, выдающийся англоамериканский портретист и акварелист Джон Сингер Сарджент (1856-1925) оставил также целый альбом (31 рисунок) превосходных зарисовок нагих натурщиков (рис.17). Этот альбом опубликован совсем недавно. Между тем рисунки и наброски художников, не связанные рамками заказа и господствующего вкуса, зачастую непосредственнее покрытых хрестоматийным глянецом готовых работ.



Рис. 17

Расширение диапазона эстетической приемлемости сюжетов неизбежно сопровождалось и изменением эстетических принципов и проходило в процессе внутренней полемики разных художественных стилей. "Мужчина в ванной" Кайботта - прямая антитеза неоклассицистскому "Торжествующему Давиду" (1874) Жюль-Эли Делоне (1828 -1891), а "Купающиеся мужчины" норвежского художника Эдварда Мунка (1863-1944) - косвенная полемика с творчеством Людвиг фон Хофманна.

"Купающиеся мужчины" Мунка (1907, часть триптиха "Возрасты жизни", музей Атенеум в Хельсинки, рис.18) были написаны на нудистском пляже в Варнемюнде, а натурщиками были служащие пляжа и сам художник. Эти грубоватые усатые мужчины абсолютно достоверны, а их тела и позы, хотя они сознательно показывают себя зрителям, выражают одновременно браваду и смущение. Ничем не приукрашенная фронтальная нагота, не будучи сама по себе эротической, бросала вызов привычному художественному вкусу, шокируя зрителей и критиков именно своей естественной "голизной". Художественная выставка в Гамбурге 1907 г. картину Мунка отклонила. Известный коллекционер Густав Шифлер риторически спрашивал по этому поводу: "Почему нагой мужчина кажется более шокирующим, чем нагая женщина?" И сам же отвечал: "Потому что нагие мужчины непривычны". В Германии эта картина Мунка так и не была выставлена, но в 1911 г ее купил за 100 тыс. финских марок музей в Хельсинки. Решение комиссии вызвало споры. Противники картины указывали на плохой рисунок и странные краски и говорили, что она послужит плохим примером для молодых финских художников. Но ссылки на непосредственность восприятия возобладали,



Рис. 18

большинством трех голосов против двух картина была куплена и тех пор занимает почетное место в музее Атенеум.

Примеру Мунка последовали другие скандинавские художники (в Скандинавии нагота издревле табуировалась слабее, чем в англосаксонских странах). На картинах шведских художников Акселя Акке (1859-1924) и Эугена Янсона (1862 -1915) обнаженное мужское тело в пляжном интерьере или в сценах приема солнечных ванн выступает как не нуждающаяся в оправданиях органическая часть природы, в противоположность "домашней" женственности. Такова, например, "Флотская купальня" Янсона (1907, Стокгольм, галерея Тиле (рис. 19). Тела загорающих юношей у Янсона более или менее одинаковы, но воплощением совершенства является для него образ ныряльщика, чье распластанное в воздухе летящее тело напоминает самолет. На одном автопортрете немолодой художник не побоялся даже нарисовать себя (одетым) на фоне обнаженных молодых мужчин (рис.20).

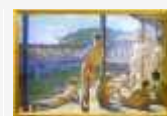


Рис. 19



Рис. 20

Поворот искусства конца XIX - начала XX вв. к изображению наготы вообще и мужской наготы в частности был обусловлен разными обстоятельствами. Это и популяризация античных образов, которые к этому времени вышли из закрытых элитарных музеев в массовую культуру, и влияние философии Ницше, и постепенное включение в "высокую культуру" эротики, и открытие однополый любви, и развитие физической культуры, и появление фотографии.

Неодинаковыми были и его философско-эстетические принципы. В искусстве классицизма обнаженное тело было зачастую декоративным, это была красота ради красоты. В начале XX в. европейское общество охватывает ностальгия по первобытности, будь то воображаемая идиллическая Аркадия или реальная жизнь "первобытных" народов. Одновременно утверждается принцип жизненной силы, "витальности", воплощением которой является именно мужское тело, и естественности, которая предполагает телесную открытость и слияние с природой. Открытие собственного Я и возможность свободного самовыражения чувств еще сильнее подогревают интерес к обнаженному телу. Этим разным (и не всегда осозанным) потребностям отвечали такие же разные системы репрезентации мужественности.

### Деконструкция красоты.

Модернистское искусство начало деконструирование красоты, в том числе и красоты мужского тела, под флагом борьбы за реализм и естественность. Но очень скоро "естественность" тоже стала проблематичной.

Вообще говоря, в этом нет какой-либо "телесной" или "мужской" специфики. С мужским телом поступили точно так же, как со всеми прочими сущностями. "Расколдование мира", о котором писал Макс Вебер, несовместимо с наивностью.

Интерес к факту, возмущенный когда-то Мазаччо, означает критическое отношение ко всякой кажимости и видимости. Но при этом вещи, включая и человеческий облик, утрачивают привычные строгие очертания и распадаются на составные части. Поскольку это делает сам познающий субъект, в центре внимания оказывается его собственный внутренний мир, а рационалистический оптимизм сменяют "чувства тоски, одиночества, разочарования, тяжелые предчувствия и ностальгия по "светлому прошлому".

Эта разрушительная работа приоткрывает такие стороны и провалы человеческого существования, куда прежние художники предпочитали не заглядывать. Темные фантазии, которые раньше оставались вне сферы искусства, теперь могут быть рассказаны и показаны, но их больше невозможно приукрашивать. Вместо прекрасного тела объектом искусства XX в. становится уродливое, вместо радостного - страдающее, вместо цельного - расчлененное, вместо подлинного - играющее или играемое, вместо постоянного - исчезающее тело.



Эпигонам классицизма все это кажется регрессом и деградацией. На самом же деле - это просто новый виток познания и самопознания.

Ярче всего это видно на автопортретах художников.

Знаменитый австрийский

экспрессионист Эгон Шиле (1890 -

1918) написал целую серию своих обнаженных автопортретов (рис.21, 22,23), на одном из них запечатлен даже акт мастурбации (рис.21). Если сравнивать это тело или тело написанного тем же Шиле "Борца" (рис.24) с телом нарисованного Давидом царя Леонида, образы Шиле, конечно, выглядят отталкивающими. Но у Шиле совсем другие задачи. Тяжело больной, умирающий художник не любит себя и не хвастается своим изможденным телом, он, подобно Дюреру, скрупулезно и придирчиво изучает его. Выставляя свою наготу напоказ, он бросает вызов окружающим самодовольным бюргерам и одновременно пытается преодолеть собственное смущение и страх перед наготой и сексуальностью. Этот образ не столько эксгибиционистский, сколько мазохистский.



Рис. 21



Рис. 22



Рис. 23



Рис. 24

За изменившимся обликом мужского тела стоят не только новая психология эстетика, но и новые социальные реалии, включая трагический опыт Первой, а затем и Второй мировой войны. Художник, прошедший войну, до конца жизни не может отделаться от зрелища грязных, кровоточащих, изуродованных и мертвых тел, одним из которых мог бы оказаться он сам. А ведь эти страшные, расчлененные тела были преимущественно мужскими. Поэтизировать и приукрашивать убийство - значит лгать. Изможденные полутрупы узников фашистских концлагерей, чьи обнаженные тела зачастую не имеют даже признаков пола, не могут быть эстетически прекрасными и эротически соблазнительными. Требовать от художника, чтобы он забыл об этом опыте и "сделал нам красиво" не только неразумно, но и безнравственно. Безобразное, уродливое, искаленное мужское тело - такая же социальная и психологическая реальность, как холеное и натренированное тело атлета. При этом голое тело гораздо разнообразнее театрализованного и загримированного нагого.

### От живописи к фотографии

Важную роль в деконструкции идеализированной мужской наготы и переходе к художественному исследованию обычного голого тела сыграла появившаяся в 1840-х годах фотография.

Фотография, по выражению Ролана Барта, - "область чистой случайности". Фиксируемое камерой тело всегда единично и схвачено в строго определенный момент времени. Фотография изображает человека не таким, каким он хочет или должен казаться, а таким, каким он в данный момент реально выглядит, тайное становится явным, видимым. Это крайний, предельный случай объективации.

Разумеется, перед камерой тоже можно позировать или фотограф сам выбирает нужную ему и заказчику позу. Тем не менее фотография обнаженного тела подрывает основной принцип традиционной репрезентации маскулинности: из субъекта мужчина превращается в объект, а из зрителя - в спектакль. Многие героические жесты и действия, уместные в парадной картине, на фотографии выглядят откровенно смешными.

Наконец, и это очень важно, "фотография напоминает нам, что мужское тело походит на скульптуру значительно меньше, чем побуждает нас верить античное искусство". Складки кожи, родимые пятна и особенно волосы подрывают впечатление, создаваемое прозрачным мрамором и гладкой бронзой. Подрывая оппозицию нагого и голого, на которой держалась эстетика классицизма, фотография показывает, что раздетое тело может быть одновременно и голым и нагим, или ни тем и ни другим. Выставка работ знаменитого американского фотографа Майнора Уайта (1908 - 1976) в Бостоне (1969) так и называлась "Не нагое и не голое: Бытие без одежды" ("Neither naked nor nude: Being without clothes").



Все это стало ясно далеко не сразу, но уже первые шаги фотографии были по-разному оценены художниками. Энгр, Фландрен, Пюви де Шаванн и некоторые другие французские художники восприняли появление фотографии как угрозу высокому искусству и даже опубликовали в 1862 г. соответствующий манифест. Напротив, Делакруа, отрицая эстетическую независимость фотографии, считал ее важным подсобным средством как для художника, так и для ученого. Фотографией много занимался и пользовался Икинс.

Фотографы, которых интересовала мужская нагота, сталкивались с теми же трудностями, что и художники, и были еще беззащитнее. Желание рассматривать и тем более фиксировать на пленке обнаженное тело однозначно воспринималось как нечто безнравственное и болезненное - вуайеризм, а если речь шла о мужском теле - то и как гомосексуальность. Наивные попытки прикрыть гениталии тряпочкой или жестом, создавая тем самым контраст с оголенными частями тела, лишь привлекали внимание к тому, что скрывается. А если фронтальная нагота была полной, то мужские гениталии автоматически оказывались в фокусе внимания камеры и зрителя. Они приковывали взгляд своей запретностью и по сравнению со стыдливым классическим искусством выглядели непропорционально большими.

Неуютно чувствовали себя и модели. Даже в узком семейном кругу, для домашнего использования, фотографироваться нагишом было рискованно. Позировать же профессиональному фотографу могли только люди из низов (за деньги) и эксгибиционисты (ради удовольствия). А поскольку фотографиями были, как правило, мужчины (женщины-фотографы долгое время не могли снимать подобные сюжеты), нагая фотография автоматически воспринималась как своего рода гомосексуальный акт или контакт.

У фотографов было три легальных "прикрытия" - наука, физкультура и искусство.

Англоамериканский фотограф Эдвирд Майбриджа (Eadweard Muybridge) (1830 - 1904) фотографировал обнаженных мужчин и женщин в рамках начатого в 1872 г. исследования движений животных (часть его снимков была опубликована в 1887 г. под названием Animal Locomotion). Его интересовала не столько эстетика, сколько физиология того, как мужчины ходят (рис.25), бегают, прыгают и борются (хотя все его модели были прекрасно сложены). Научной считали свою деятельность французские фотографы Этьен-Жюль Марей (1830 - 1904), который был профессиональным физиологом, и Альбер Лонд ((1858 - 1917).



Другие фотографы, например, француз Эмиль Песм, считали себя прежде всего пропагандистами физической культуры, формирующей сильное и здоровое тело. Их герой - не просто нагой мужчина, а мужчина- атлет, прообраз современного бодибилдера, а их главными клиентами были спортивные журналы..

Третья группа фотографов сотрудничала преимущественно с художниками. Французский фотограф Эжен Дюрё (1800 - 1874) работал вместе с Делакруа. Другой французский фотограф Гуильельмо Маркони в 1870-х годах работал в парижской Академии художеств. Маркони фотографировал красивых, хорошо сложенных нагих мужчин в "классических" позах, (среди них были и такие рискованные сюжеты, как Иоанн Креститель (1875) и распятый Христос (1880), а иногда и сам позировал в качестве модели (рис.26).



Эти подходы часто переплетались. В одном и том же альбоме могли быть и снимки, фиксирующие просто определенное движение ноги или руки, и фотографии атлетических упражнений, прыжок или бросание копья, и нарочито красивые позы. Последние представляли интерес также и для коммерческой эротики. Если раньше в ней использовалась преимущественно женская нагота, то в конце XIX в. начинает быстро развиваться мужская порнография.

Особой популярностью пользовались художественно-эротические фотографии обнаженных юношей и мальчиков. Барон Вильгельм фон Гледен (1856 - 1931) создал в Таормине (Сицилия) всемирно

известную студию такого рода, которую посещали самые знаменитые интеллектуалы конца XIX - начала XX вв. и даже некоторые коронованные особы. В том же ключе и тоже на итальянском материале работали Вильгельм фон Плюшов, Винченцо Гальди, Гаэтано д'Агата (1883 - 1949), самозванный барон Корво (Фредерик Рольфе) и другие фотографы.

Художественный уровень этой фотопродукции, которую сразу же начали тиражировать коммерческие иллюстрированные журналы, был очень разным, и почти все фотографы, посвятившие свою жизнь изображению мужской наготы, периодически имели неприятности с полицией нравов. Однако остановить развитие новой визуальной культуры было невозможно. Фотография, а затем кино быстро расшатывали привычные табу, позволяя мужчинам увидеть себя и себе подобных в непривычном и даже запретном ракурсе. Стилизованная и облагороженная мужская нагота вытесняется голым и откровенно сексуальным телом.

Между прочим, соперничество красоты (нагое) и естественности (голое) имеет и свой психосексуальный аспект. Один человек восхищается живым обнаженным телом, потому что оно кажется ему похожим на статую, а другого, наоборот, классическая статуя привлекает как напоминание о живом теле. Каждый из этих взглядов по-своему правомерен и, при последовательном развитии, сопряжен со специфическими сексуальными трудностями. Легендарный афинский юноша, который тайно совокупился со статуей Афродиты, оставив на мраморе несмываемые пятна, вряд ли был способен любить реальную женщину из плоти и крови, а некоторые викторианские эстеты, видевшие в античности идеальную мужскую красоту, были неспособны к чувственным отношениям с живыми юношами. С этим связаны многочисленные социо-культурные, этические и эстетические проблемы.

### Мускулистая маскулинность. Атлетизм или милитаризм?

Исключительно важную роль в изменении мужского телесного канона сыграло развитие физической культуры и спорта и их популяризация средствами массовой информации.

### Атлет как воплощение маскулинности

Атлетизм и силовой спорт всегда считались мужскими занятиями, изобразительное искусство, начиная с античности, пропагандировало их не меньше, чем воинские подвиги. Физические упражнения и спортивные состязания позволяют художникам раскрыть потенциальные возможности и красоту мужского тела. Подавляющее большинство древнегреческих мужских образов - атлеты. Увлекались спортивными образами и мастера нового времени. Борьба - один из любимых сюжетов Антонио Кановы.

В живописи XIX в. антицизированные спортивные сцены нередко использовались главным образом для того, чтобы показать красивое полуобнаженное тело. Именно так выглядит картина английского художника Джона Эверетта Миллэ (Millais, 1829-1896) "Борцы" (1841, рис.1) Реалистическое искусство XIX в. порывает с эстетизмом и идеализацией. "Боксеры" Жерико (1818) и "Борцы" Курбе (1853) и Оноре Домье (1867-68) не отличаются изяществом, эти сильные мужики не позируют для зрителя, они целиком поглощены выяснением собственных взаимоотношений.



Еще более самозабвенно сражаются "Борцы" Томаса Икинса (1899, рис.2), тела которых буквально сплетаются друг с другом.

В конце XIX в. внимание ряда художников привлек считавшийся слишком простонародным и неэстетичным бокс. Американский художник Джордж Беллоуз (1882-1925) посвятил несколько больших картин сценам отчаянных боксерских схваток (рис.3 и 4). Его интересуют не столько мускулистые тела боксеров, сколько напряжение их борьбы, которое усиливается наличием публики. На одной из картин Беллоуза ноги одетого судьи настолько напряжены, что кажутся нагими, каждый их мускул виден даже под брюками.

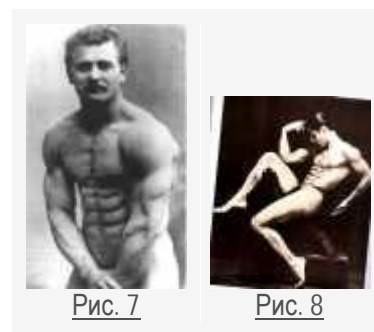
Наличие публики позволяет художнику показать не только тело спортсмена, но и тот взгляд, на который он ориентируется и который его в известном смысле "создает". На картине "Между раундами" (рис.5) Икинс изображает отдыхающего боксера, а на картине "Salutat" (1898, рис.6) боксер-победитель, подобно римскому гладиатору, откровенно демонстрирует восхищенным мужчинам-зрителям свое обнаженное, одетое только в плавки, тело. Параллель с древним Римом выражена не только в позе боксера, но и в названии картины: гладиаторы обращались к императору со словами Ave Caesar, morituri te salutat ("идущие на смерть приветствуют тебя"). Теперь место цезаря занимает публика. Изображенные художником зрители идентифицируются не столько с самим боксером, сколько с его победой, но для тех, кто смотрит картину, тело боксера, пожалуй, важнее поединка, которого они не видели. "Мужское наслаждение мужскими формами было оправдано, позволив выразить гомосоциальное удовольствие через объект, скрывающий возможность такого удовольствия; иными словами, эстетическое скульптурное удовольствие отодвинуло проблему эротического телесного удовольствия".

Образы нагих атлетов, лучников и борцов чрезвычайно популярны у скульпторов конца XIX - начала XX в. (Майоль, Бурдель, Гайгер, Ледерер, Фридрих, Боссард и многие другие).

Атлетическое мужское тело, как и самый спорт, занимает все более заметное место и в массовой культуре. Появившиеся в конце XIX - начале XX в. многочисленные французские иллюстрированные спортивные журналы - La Revue athletique (выходил с 1890 года) и La Culture physique (с 1904 года) и их немецкие и англосаксонские аналоги, особенно Physique Pictorial - провозгласили своей задачей вернуть телу современного мужчины античные пропорции. Популярны атлеты и преподаватели физкультуры часто позируют фотографам в виде классических статуй или рядом с ними. Начинают проводиться также конкурсы мужской красоты, где мужчины выступают почти полностью обнаженными (за исключением гениталий). Победителя парижского конкурса 1905 года Поля Гаске рекламировали как "совершенный тип "Сражающегося гладиатора" из Лувра".

Немец Людвиг Дурлахер, называвший себя "профессор Аттила", не только был знаменитым учителем физкультуры (он говорил, что тренировал русского царя Александра Ш, греческого короля Георга и английского короля Эдуарда УШ), но и давал публичные сеансы поднятия тяжестей в цирках и публичных залах. Его именовали "сильнейшим мужчиной в мире".

В 1889 г., победив очередного претендента на это звание, мировой сенсацией стал 22-летний ученик Аттилы Фридрих Вильгельм Мюллер (1867-1925). Выступая в дальнейшем под псевдонимом Эугена Зандова, этот обладатель сильного красивого тела демонстрировал достижения не только в поднятии тяжестей, но и в демонстрации игры собственными мускулами. Принимая позы античных статуй, Зандов выступал практически нагим, прикрывая только гениталии. Через несколько лет он стал одним из самых знаменитых и богатых людей в мире. Его образ тиражировали многочисленные фотографы (рис.7) С Зандова по сути дела начинается современный бодибилдинг.



После смерти Зандова наиболее известной культовой фигурой стал американец Тони Сансоне (1905-1987), любимый натурщик талантливого фотографа Эдвина Таунсенда (рис.8). Постепенно

бодибилдинг и демонстрация атлетического мужского тела отделяются не только от поднятия тяжестей, но и вообще от силового спорта. Джонни Вейсмюллер, покоровший мир в образе Тарзана, "сделал" свое тело благодаря плаванию..

Превращение спорта и физической культуры в публичное зрелище, расширившее возможности демонстрации полуобнаженного мужского тела, повлияло и на стиль мужской одежды. Раньше всего автономизировалась купальная одежда. В начале нового времени на этот счет не было определенных правил. В XIX в. повсеместно оборудуются специальные пляжи и купальни, сначала отдельные для мужчин и женщин, а затем и совместные. Приходя на пляж или в бассейн, люди теперь не столько раздеваются, столько переодеваются, причем купальная одежда так же подвержена моде, как и всякая другая.

Женские купальники сначала закрывали тело практически полностью. Мужские купальники были либеральнее: хотя хлопчатобумажное или шерстяное трико закрывало бедра и грудь, оно было соблазнительно обтягивающим. В середине XIX в. в моду постепенно входят более короткие купальные трусы, а в XX в. и плавки. Приоткрывается и верхняя часть мужского тела. Уже в 1870-х годах молодежь Франции во время летнего отдыха на воде стала носить майки (maillot). Постепенно эта мода распространилась и в других странах.

Спортивная одежда становится приемлемой сначала в сфере досуга и отдыха, а потом и в быту. Например, шорты впервые появились как элемент обмундирования английских колониальных войск в конце XIX в., но вскоре стали в Европе распространенной спортивной, а затем и повседневной неформальной верхней одеждой.

Но чтобы мужчина мог показать свое тело, он должен предварительно его "сделать". Красивое сильное тело - не природная данность, а личное достижение, результат труда, дисциплины и целенаправленных усилий. Оно свидетельствует не только о физическом, но и о нравственном здоровье своего обладателя, доказывая, что он не какой-то жалкий хлюпик, а настоящий мужчина.

---

### Мускулистая маскулинность

Культ здорового и сильного мужского тела - один из элементов популярной в последней трети XIX в. идеологии "мускулистой маскулинности". Эта идеология проникла даже в церковную жизнь, породив движение "мускулистого христианства", вызывающее в памяти позднесоветскую формулу "добро должно быть с кулаками". Она отнюдь не ограничивалась сферой здоровья и физической культуры.

В противоположность демократической приземленности и социальной критичности натуралистического искусства, идеологи "мускулистой маскулинности" настойчиво доказывали, что "жесткое" мужское тело стоит неизмеримо выше "мягкой" женственности. Эти теории имели явный милитаристский и националистический привкус, их одинаково активно пропагандировали идеологи британского и немецкого империализма перед Первой мировой войной.

В годы Первой мировой войны и непосредственно после нее милитаризация мужского тела и его художественной репрезентации резко усилилась. Всякая война влияет на мужское самосознание, усиливая традиционные "воинские" ценности и подтверждая мнение, что "настоящий мужчина" - прежде всего солдат. Повседневный опыт еще больше усиливает эти чувства. Окопная жизнь, не позволяющая мужчинам поддерживать между собой привычное в нормальных условиях жизни социальное расстояние, плюс - повседневная игра со смертью обостряют у мужчин чувство своей личной уязвимости и одновременно - чувство силы своего мужского братства.

Эти переживания в высшей степени телесны. Молодой человек нигде не чувствует себя таким голым, как в армии. Уже на военной комиссии, заставляя его дефилировать голышом перед синклитом врачей, юноше дают понять, что его тело ему больше не принадлежит. Сначала многие мужчины переживают это как унижение и испытывают чувство неловкости, но затем они привыкают жить, как одна семья, спят вповалку, ходят в общую баню и т.д.

Армия и война дают простор не только мужской агрессивности, но и мужской нежности. Телесная близость, общий страх смерти и ненависть к общему врагу порождают у мужчин взаимную привязанность друг к другу и невыносимую в других условиях немую психологическую интимность. Отсутствие женщин скрепляет этот мужской союз. Однако эта гомосоциальность редко перерастает в гомосексуальность. Наоборот, образ отсутствующей женщины, все равно - романтический или сексуальный - становится ярче.

После войны, как бы ни оценивались ее итоги, у прошедших эту школу мужчин возникает непреодолимая потребность увековечить свои военные переживания и память о погибших товарищах. Причем эти переживания и сами друзья чаще изображаются в героическом, чем в сентиментальном, ключе. "Сентиментальный воин" - противоречие в терминах.

Эти настроения дают мощный толчок изобразительному искусству. Многочисленные памятники героям и жертвам Первой мировой войны чаще всего изображали группы обнаженных мужчин в окружении воинских атрибутов (особенно выразителен памятник павшим у Боннского университета, 1918). Но при этом памятник погибшим людям, иногда сознательно, а иногда вопреки воле авторов, нередко прекращается в апофеоз войны как главного мужского занятия.

---

### Фашистское тело

Этой психологической ситуацией воспользовались в своих интересах итальянские и германские фашисты. Всякий фашизм является идеологией воинствующей агрессивной маскулинности, которой импонируют образы сильного мужского тела. К тому же в обеих странах для этого существовали историко-культурные, эстетические предпосылки.

Итальянский фашизм, позировавший в роли наследника древней Римской империи, широко использовал античную символику. Построенный по приказу Муссолини римский стадион Форум Муссолини (1927) был окружен 60 огромными, в 4 метра высотой, беломраморными статуями нагих атлетов (правда, в результате ядовитых замечаний публики и недовольства католической церкви всем скоро прицепили фиговые листки). В Италии существовал и официальный культ спорта, включая назойливые демонстрации атлетического тела самого дуче, хотя тот вовсе не был профессиональным спортсменом, лыс и склонен к полноте. Говорили, что важна не стройность, а общая вирильность, которой у Муссолини было предостаточно.

Еще более уродливые формы принял культ атлетического тела в нацистской Германии, в которой, по выражению Гимmlера, "мужской союз превратился в мужское государство".

Гитлеровцы уделяли физической культуре огромное внимание. Сравнение учебных планов обычной немецкой гимназии до 1931 г. с элитарной фашистской школой в 1937 году показывает, что максимальное сокращение учебного времени - 23 часа - пришлось на иностранные языки, а максимальное увеличение - 64 часа - на военно-физическую подготовку, не считая 4 часов общего физического воспитания. При этом здоровье и физическая культура рассматривались не как самоцель, а как воплощение национальной идеи.

Для нацизма физическая культура - часть военно-патриотического воспитания. Физические упражнения считались средством формирования нордического характера. Особенно поощрялись силовые виды спорта, тренирующие *furor teutonicus*. Гитлер прямо писал в "Майн кампф", что ему нужны "безупречные, натренированные спортом тела". Атлет не имеет права распоряжаться собственным телом, быть здоровым - его гражданская обязанность. Важны не сами по себе мировые рекорды, а физический и нравственный потенциал нации. Особенно высокие требования предъявлялись к членам СС, до 1936 г. туда не брали человека, если у него был вырван хотя бы один зуб.

Культ сильного здорового тела и высокой рождаемости дополнялся принципом расовой чистоты, включая физическое уничтожение больных и расово чуждых элементов. Таковыми считались прежде всего евреи и гомосексуалы.



Некоторые ранние фашистские теоретики считали физические занятия нагишом удобным способом контроля над телом и улучшения расы (в обнаженном теле видно все его недостатки), а обладателей красивого тела - представителями новой неинтеллектуальной элиты. В дальнейшем от этого пришлось отказаться. С одной стороны, фашистские лидеры, включая Гитлера и Геббельса, отнюдь не отличались красотой, а с другой - нагота давала повод к гомосексуальным поползновениям. Хотя фашистская эстетика восхищалась художественной мужской наготой, реальный, бытовая нагота, даже купание нагишом, была в Германии запрещена, нудизм приравнивался к гомосексуальным актам.

Этот политический телесный канон реализовался в нацистской эстетике и искусстве. Согласно принципам нацистской эстетики, нагота выражает не только мускульную силу, но также силу духа и воли. Однако критерии мужской и женской красоты различны. Достойный изображения мужчина должен быть высоким, стройным, широкоплечим и узкобедрым, а его тело - безволосым, гладким, загорелым, без выраженных индивидуальных черт. Каждое напряжение мышц, каждый вздох, каждая выпуклость мужского тела - средства передачи внутренней энергии, жизненной силы, духовных и волевых возможностей. В образах женщин, напротив, подчеркиваются сексуальные свойства, от которых зависит их репродуктивность.

Излюбленные сюжеты нацистского искусства - культ мужского боевого товарищества, хождение строем, военные парады, окопная жизнь и, конечно, голоногий гитлерюгенд.

В противоположность греческой классике, культивировавшей спокойствие и возвышенность, нацистское искусство больше ценит напряженность и динамизм, причем все истолковывается в расовом духе. Например, дереву и граниту отдается предпочтение перед мрамором и бронзой как более "немецким" материалам. Впрочем, и к немецкому народному искусству отношение тоже избирательное - из него нужно брать лишь то, что созвучно фашистской идеологии.

Поскольку главными антиподами воинствующей маскулинности считались женственность и гомосексуальность, и эти свойства автоматически приписывались всем врагам и противникам фашистского режима, "нордическое" тело было гомофобским и антисемитским.

В принципе, в этом не было ничего сенсационного. Арийскую мужественность противопоставляли еврейской женственности уже в средние века. Итальянский астролог Чеччи д'Асколи в XIV в. даже писал, что после распятия Христа все еврейские мужчины обречены на менструации. Иногда еврейскую "женственность" связывали с обрезанием (в венском диалекте клитор даже называли "евреем"). Медики XIX в. приписывали евреям, как и женщинам, повышенную склонность к истерии и гомосексуальности. Отождествление женственности, гомосексуальности и еврейства характерно и для некоторых "самокритичных" интеллектуалов, которые как Отто Вейнингер и Марсель Пруст, никак не могли принять собственную гомосексуальность и еврейское происхождение. Эта тема сильно волновала и Фрейда.

Гитлеровцы просто довели эти идеи до логического конца. В нацистской прессе, антропологии и изобразительном искусстве все "не-арийские" мужчины, особенно евреи, изображаются уродливыми. Да и как может быть иначе, если все они - обреченные на гибель дегенераты и человеконенавистники?

Массовое сознание легко усваивало эти мифы. На рисунке 18-летней школьницы Евы Бауер из "Книги картинок для больших и маленьких" (Нюрнберг, 1936, рис.9) изображены стройный мускулистый немец и толстый уродливый еврей. Текст подписи гласит: "Немец - гордый мужчина, который умеет работать и сражаться. За его красоту и смелость, еврей ненавидит его. Что это еврей, видно невооруженным глазом, это величайший негодяй в Германском рейхе. Он думает, что он красавец, а на самом деле он так уродлив!"



Рис. 9

Из всех видов искусства нацисты больше всего ценили скульптуру, потому что она более массова (статуи можно установить в парках и на площадях) и одновременно более обобщенна, чем

живопись. Самого Гитлера иногда изображали в виде скульптора, который лепит из глины прекрасного "нового человека".

Каковы были результаты этого эстетического эксперимента?

Самые известные скульпторы гитлеровской эпохи Арно Брекер (1900-1991) и Йозеф Торак (1889 - 1952) начали свою творческую жизнь до Гитлера, но охотно пошли к нему на службу.

Брекер был способным, возможно, даже талантливым скульптором. Он искренне любил античное искусство и спортивное мужское тело, был знаком и даже дружен с Майолем. Но его характерной чертой был конформизм, готовность угодить любым заказчиком. Сравнение сделанных им скульптурных портретов с фотографиями оригиналов показывает, что Брекер работал как пластический хирург, исправляющий недостатки природы и делающий то, что хотел видеть заказчик. Вообще говоря, художники делали это всегда, однако вопрос не только в степени, но и в характере заказчика.

Добровольно поставив свой талант на службу фашистам, Брекер придал респектабельным классическим нормативам агрессивно-милитаристский характер. За это он был щедро вознагражден и обласкан. В 1938 г. он заработал больше, чем министр пропаганды Геббельс за предыдущие три года. Зато в 1945 г. девять десятых его статуй были уничтожены оккупационными властями как официальные фашистские символы.

Стоявшая в Рейхсканцелярии монументальная скульптура Брекера "Партия" (1933, рис. 10), изображающая полностью обнаженное, но совершенно безличное и бесчувственное мужское тело, действительно была официальным символом нацизма, как и сфотографированная рядом с ней "Армия" Статуя "Готовность" (1937, рис. 11), изображающая нагого мужчину, который вынимает меч из ножен, должна была увенчивать грандиозный монумент, посвященный Муссолини. Еще более монументальна и бездушна статуя Йозефа Торака "Товарищество" (1937).



Рис. 10

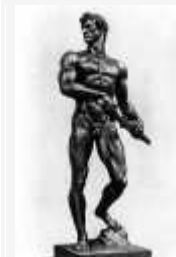


Рис. 11

Стиль Брекера, который иногда называют "мистическим национализмом", не лишен привлекательности, он действительно хороший скульптор. Но его скульптуры сочетают прекрасные, мускулистые, уверенные в себе тела с абсолютно невыразительными лицами, на которых нет ни мысли, ни чувства. Это холодная, грозная сила, готовая на все, требующая безоговорочного подчинения и ни о чем не размышляющая.

Тщательно вылепленные brutальные тела фашистских статуй символизировали только физическую силу, воинственность и дисциплину. Хотя все, включая гениталии, у них на месте, им недозволено быть эротическими, чувствительными и ранимыми. "Эта энергия не может разрядиться в любви... Эти мускулистые мужчины - стражники. Они агрессивны и готовы в любой момент нанести удар. Они охраняют Фюрера, Рейх, Народ и самое маскулинность. Это проекции арийской маскулинности, которая тождественна власти".

### Споры о фашистском искусстве

После 1945 г. почти всякая нагая скульптура в Германии однозначно выглядела фашистской символикой, и ее убрали из парков и с улиц. Однако несколько десятилетий спустя возникли вопросы. Как оценить скульптурное наследие нацизма и его связь немецким неоклассицизмом? Надо ли бояться мужского героического тела только потому, что его удачно использовали нацисты, по-своему интерпретировавшие эстетические идеалы прошлого?

Одни авторы считают, что "фашистское тело" - всего лишь воплощение варварства, примитивный культ силы, идущий вразрез с господствующими художественными течениями XX века. В нем нет ничего, кроме ненависти и грубой силы. Как пишет о Брекере Николас Мирзоев, "его фигуры - это анти-тела, исполненные страха и ненависти перед материальным присутствием тела".

Иначе ставит вопрос Сьюзан Зонтаг. "Обычно думают, что национал-социализм стоит только за животность и террор. Но это неверно. Национал-социализм и вообще фашизм стоит также за идеал или, скорее, идеалы, которые сегодня существуют под другими знаменами: идеал жизни как искусства, культ красоты, фетишизм смелости, преодоление отчуждения в экстатическом чувстве принадлежности, отвержение интеллекта и теплое мужское сообщество (семья), под родительской властью вождя. Эти идеалы живы и дороги многим людям".

Рафинированный эстет Жан Кокто любил скульптуры Брекера и даже сравнивал их с телом своего любовника Жана Марэ. "Атлас" Иозефа Торака, стоящий перед Рокфеллеровским центром в Нью-Йорке, выполнен в том же ключе, что и его немецкие скульптуры, однако никто не воспринимает его как символ фашизма. Откровенно профашистские фильмы Лени Рифеншталь "Триумф воли" и "Олимпия" (о нюрнбергской олимпиаде) имели всемирный успех и до сих пор привлекательны. Публике импонирует простота, эмоциональность и неинтеллектуальность ее образов (в противоположность модернистскому интеллектуализму и зауми). Фашисты лишь использовали эти общечеловеческие ценности, как и самих художников, в собственных интересах.

Я готов принять основные аргументы Зонтаг. Идеологическая наполненность того или иного художественного образа или символа действительно не исчерпывает его эстетического содержания. Но значит ли это, что сами художники, которых таким образом "использовали", ни за что не отвечают? Брекер и Рифеншталь занимались вовсе не "чистым искусством", они полностью разделяли и активно пропагандировали фашистскую идеологию. Вне этого исторического контекста их творчество не существует. Немецкие скульпторы, которые ваяли не менее красивое, но более индивидуальное и чувствительное мужское тело, чем Брекер, не были востребованы нацистами. Забывать об этом сегодня никак нельзя.

Мускулистая маскулинность может быть очень красивой и привлекательной, но она всегда вызывает подозрение и вопрос - кому служит и кому угрожает это красивое мужское тело и есть ли у него, кроме мускулов, собственная душа и незаемный разум?

---

### Гомосексуальное тело

После того, как однополая любовь была так или иначе принята "высокой культурой", ученые стали много писать и об особенностях гомосексуального тела (или гомосексуального взгляда).

---

### Гомоэротический взгляд на мужское тело

Но что такое "гомосексуальное тело"? Если это понятие подразумевает какие-то объективные телесные свойства, это, конечно, миф. Мужчины, которые любят мужчин, обладают разным телосложением и их эротические вкусы также весьма разнообразны. Одним нравятся женственные андрогины, другим - стройные гибкие эфебы, третьим - волосатые грубые "медведи".

Зато гомоэротический взгляд и связанные с ним сексуальные и эстетические предпочтения - вещь вполне реальная. Для истории изобразительного искусства гомоэротический взгляд исключительно важен. Поскольку женщины не имели права обсуждать мужскую наготу, а гетеросексуальные мужчины ее стеснялись, только гомосексуальный взгляд мог "расколдовать" наглухо закрытое мужское тело, снять с него фаллическую броню, представить его достойным восхищения и увековечения эротическим объектом. Не случайно поэтика мужского тела возникла именно в античной Греции, а многие художники, изображавшие мужскую наготу, были как-то причастны к мужской однополой любви, хотя совсем не обязательно вели гомосексуальный стиль жизни или считали себя геями.

Вероятно, можно говорить и о некоторых более или менее общих свойствах гомосексуального телесного канона. Если отвлечься от индивидуальных и культурно-исторических особенностей, гомосексуальную культуру (или субкультуру) отличают несколько особенностей.

1. Это телесно-ориентированная культура, которая придает большое значение чувственной стороне общественного и личного бытия.
2. Ее базовой моделью, идеалом и символом является мужское тело.
3. Эта телесность неразрывно связана с сексуально-эротическими переживаниями.
4. Для нее характерен более высокий уровень рефлексивности, гомосексуалы лучше обычных мужчин осознают особенности своего и чужого тела и придают им больше значения.
5. Гомосексуальная культура по самой своей природе антинормативна, принадлежащий к ней индивид может осознать и принять себя лишь вопреки многочисленным запретам. Это делает весь его стиль жизни в какой-то степени игровым, экспериментальным.
6. Благодаря этому гомосексуал и собственное тело переживает не как объективно данное, а как нечто сделанное, изменчивое и множественное, своего театрального представления, перформанс. Это благоприятствует различным экспериментам, как на индивидуально-бытовом (одежда, татуировка), так и на социальном, публичном уровне (театрализация, художественная репрезентация).

Однако однозначное определение того или иного художественного образа или произведения как гомоэротического крайне затруднительно. При этом возникают три совершенно разных типа вопросов. Во-первых, чем вдохновлялся данный художник, была ли у него личная эротическая мотивация? Во-вторых, каков был его социальный заказ и как воспринимали это произведение его современники? В-третьих, как его творчество интерпретировала культурно-историческая традиция, в свете которой оно воспринимается сегодня?

Каждый из этих вопросов абсолютно правомерен, но ответы на них приходится искать разными средствами и в разных местах.

---

### Биографический метод и его трудности

В первом случае нас интересует индивидуальность художника и особенности его сексуальной жизни и воображения. Но поведение и воображение зачастую не совпадают, а сам художник может не осознавать глубинных мотивов своего творчества. Чтобы разобраться в этом, есть два пути - скрупулезное изучение биографии художника и/или анализ его произведений. Оба пути весьма проблематичны.

Биографическое исследование сплошь и рядом не позволяет отличить достоверную информацию от сплетни. Приведу только два примера.

Начиная с известной монографии Д. Познера (1971), практически все искусствоведы убеждены в том, что Караваджо был гомосексуален. Однако автор недавней монографии Лейтон Гилберт (1995), к которому присоединяется и Кэртин Пульизи (1998), доказывает, что эти обвинения были выдвинуты врагами художника, который отличался буйным нравом, пьянствовал, дрался, дебоширил и постоянно попадал в различные переделки, а затем в тюрьму, откуда его вызволяли влиятельные покровители, и не выдерживают критической проверки.

Первые неприятности из-за своей предполагаемой гомосексуальности Караваджо имел еще в Мессине, когда один учитель заподозрил что-то неладное в том, что молодой Караваджо внимательно наблюдал позы, которые мальчики принимали во время игры, и зарисовывал их. Когда учитель спросил Караваджо, почему он все время ходит за ним и смотрит на его учеников, тот пришел в ярость и ударил учителя по голове, после чего был вынужден бежать из Мессины. Но ведь художник нуждается в живой натуре.. Гвидо Рени, который, как считается, всю жизнь оставался девственником, в свои школьные годы не участвовал в шумной возне соучеников, но сумел обратить ее себе на пользу: он просил мальчиков замирать в приглянувшихся ему позах и зарисовывал их. Это пригодилось ему в дальнейшей работе. Возможно, интерес Караваджо к мальчикам тоже был чисто эстетическим и бдительный учитель придрался к нему зря, за что вспыльчивый художник и побил его.

Другой эпизод. В 1603 г. соперник Караваджо художник Бальоне обвинил Караваджо в том, что у него есть "бардасса" по имени Джованни Батиста. Было проведено следствие, Караваджо отрицал, что знает такого человека, и его действительно не нашли, так что художник был оправдан.

Также шатки обвинения, что Караваджо спал с мальчиком, с которого написан "Амур-победитель", равно как и сплетни о гомосексуальности покровителя художника кардинала Дель Монте.

То, что в молодости Караваджо семь лет жил вместе со своим младшим (на 6 лет) другом художником Марио Миннити, который служил ему натурщиком для его мальчиков, тоже ничего не доказывает. Многим молодым и бедным художникам в то время приходилось подолгу спать в одной комнате и в одной постели вдвоем и даже втроем и рисовать друга друга голыми. Кстати, шекспировский Яго тоже спал с Кассио в одной постели и упоминает об этом в разговоре с Отелло, как о чем-то само собой разумеющемся. Но ни один шекспировед, кажется, не подозревал Яго и Кассио в любовной связи. В Италии XVI в. любовная лексика в переписке между мужчинами еще не имела "сексуальной" нагрузки, страх перед ней появился позже.

Доказывают ли эти соображения, что Караваджо не имел пристрастия к мальчикам? Нет, не доказывают. В конце концов, не бывает дыма без огня. Но предположения и сплетни нельзя принимать за установленные биографические факты.

Впрочем, что говорить об эпохе Возрождения? Даже гораздо более близкая по времени история о том, как обнаженный Нижинский позировал Родену и Майолю, но ни тот, ни другой не сделали с него статую, при ближайшем рассмотрении оказывается проблематичной.

Объясняя, почему он не стал ваять Нижинского, хотя собирался это сделать и Нижинский с разрешения Дягилева позировал ему нагим (сохранились два сделанных Майолем рисунка), Майоль сказал: "Он был слишком мускулистым для меня .... Идеальная модель для Родена, но не для меня. Я люблю только округлые и полные формы. Поэтому мужское тело, кроме тела подростков, меня никогда не привлекало". Майоль подчеркивает, что, зная эти его пристрастия, Дягилев Нижинского к нему не ревновал. Зато он ревновал к Родену, "которого также привлекали мужские прелести. Двое мужчин даже поссорились из-за танцора".

Дальше версии расходятся. Если верить Майолю, Нижинский, придя к Родену, разделся и скульптор начал его рисовать, но из-за жары и выпитого бургундского (Нижинский обычно не пил вина, но не смог отказать Родену), разморенные мужчины крепко уснули и пришедший в студию Дягилев застал голого Нижинского спящим в ногах у Родена, после чего устроил обоим скандал и запретил продолжать сеанс. В свете ревнивого нрава Дягилева, рассказ выглядит правдоподобным. Парижская желтая пресса тоже писала о связи Родена с Нижинским.

Но участники скандала рассказывают иное. Версия Родена, как и его зарисовки нагого Нижинского, до нас не дошли. Нижинский в ранних изданиях своего дневника, фальсифицированных его женой Рамоной, рассказывает, что когда Роден увидел обнаженное тело танцора, то решил, что не сможет передать его совершенство и уничтожил сделанные наброски (весьма непохоже на Родена). В подлинном же дневнике Нижинского все изложено с точностью до наоборот: "Он хотел меня нарисовать, потому что хотел высечь меня из мрамора. Он взглянул на мое голое тело и нашел, что оно плохо сложено, поэтому он порвал свои наброски. Я понял, что он меня не любит, и ушел".

История забавная. Но для проверки слов Майоля о бисексуальности Родена, этого недостаточно, нужны дополнительные биографические данные.

---

## Сексуальность в творчестве

Не меньше подводных камней содержит и интерпретация произведений искусства. Известный французский искусствовед Режиш Мишель в книге "Обладать и разрушать. Сексуальные стратегии в искусстве Запада" (2001), опираясь на Фрейда и Лакана, доказывает, что сексуальные пристрастия художников можно реконструировать и без обращения к их биографиям, только на основе их



творчества, особенно рисунков, в которых собственные чувства мастера проявляются свободнее, чем в предназначенных на продажу и отражающих вкусы заказчиков и критиков готовых произведениях. Выводы, к которым пришел Мишель, на первый взгляд, выглядят шокирующими. Оказывается, среди западных живописцев представлены все виды и варианты сексуальности, кроме так называемой "нормальной". Синьорелли - бесспорный гомосексуал, Микеланжело - "нарцисс трансвестит", произведения Давида, Энгра и Жироде - сплошная "педофильская живопись", Жерико - садист, творчество Делакруа - дневник мазохиста и т.д. и т.п.

Некоторые наблюдения Мишеля абсолютно бесспорны, другие кажутся натянутыми. Сексуально-эротическое воображение, питающее творчество художника, по самой природе своей не может и не должно быть однозначным. Именно нестандартность переживаний позволяет художникам открывать новые пласты субъективной реальности, обогащая тем самым жизненный мир остальных людей. Естественно, что в этих переживаниях часто присутствует и гомоэротизм.

Именно это имел в виду Томас Манн: "Хорошо, конечно, что мир знает только прекрасное произведение, но не его истоки, не то, как оно возникло; ибо знание истоков, всплывших вдохновение художника, нередко могло бы смутить людей, напугать их и тем самым уничтожить воздействие прекрасного произведения". О том же говорит и ахматовское "когда б вы знали, из какого сора растут цветы, не ведая стыда..."

Но неоднозначность субъективных переживаний и их художественной трансформации противится подведению их под жесткий психиатрический или сексологический диагноз, даже если за ним уже не маячит ни статья уголовного кодекса, ни место в психбольнице. Понятие "гомосексуального искусства" автоматически отсекает существенную часть общечеловеческого художественно-эротического опыта, загоняя ее в огороженное гетто.

### Сюжет и его восприятие

Не менее многозначно и зрительское восприятие, от которого в первую очередь зависит социальная судьба произведения искусства.

Рафинированный интеллигент Ролан Барт различает тяжелое порнографическое желание и легкое, здоровое желание, присущее эротике. Для него максимально эротичен запечатленный Мэпплтопом юноша с вытянутой рукой и сияющей улыбкой (рис.1). Фотограф зафиксировал руку юноши "в момент идеальной откинутости в сторону, максимальной самоотдачи; несколько миллиметров в ту или другую сторону - и прозреваемое тело уже не предлагало бы себя с такой благожелательностью (порнографическое тело зажато, оно себя показывает, а не отдает, в нем нет щедрости)..."

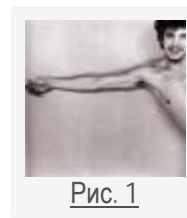


Рис. 1

Однако многие люди, независимо от их пола и сексуальной ориентации, даже не почувствуют эротичности этого жеста. Эротичность мужского тела для них сосредоточена исключительно в гениталиях, после обнажения которых показывать, в сущности, нечего. Хотя граница между эротическим искусством и порнографией покоится на различении нагого и голого, устанавливается она не столько в индивидуальном, сколько в общественном сознании, благодаря художественной традиции, создающей нормы истолкования соответствующих образов.

В античной Греция, где однополая любовь считалась нормальной, все мужские фигуры могли восприниматься в гомоэротическом ключе, но это было вовсе не обязательно. Непосредственно сексуальные сцены также были достаточно откровенными, однако их было сравнительно мало и зачастую они были так же функциональны, как гетеросексуальные росписи в банях и борделях..

В более ранних чернофигурных вазах (560 - 500 до н.э.), сцены ухаживания за мальчиками обычно связаны с изображениями охоты и нередко сами напоминают преследование. В более поздних краснофигурных вазах (510 -- 470 до н.э.) сюжеты меняются. Эрасты (любящие), как и эромены (любимые), помолодели, эраст уже не обязательно бородат, а эромен не напоминает преследуемого

зайца. Принуждение и нажим сменяются изящным ухаживанием, действие переносится из леса в цивилизованную городскую среду, а мускулистая сексуальность, с акцентом на телесные действия, уступает место стыдливой и нежной "риторике желания".

Если разнополюный секс, объектами которого были куртизанки или рабыни, не имевшие права на личное достоинство, изображается порнографически, во всех подробностях, то гомоэротические сцены большей частью ограничиваются ухаживанием. В разнополюных сценах женщина всегда изображается в подчиненной, а мужчина - в господствующей позиции, то в гомоэротических сценах мальчик обычно стоит прямо, а мужчина склоняет перед ним голову и плечи. Типичная поза ухаживания: мужчина протягивает одну руку к гениталиям мальчика, а другой рукой ласкает его подбородок (Рис.2).



Рис. 2

Впрочем, преувеличивать сдержанность и пассивность мальчиков, как это делали, в угоду общественному мнению, историки античности, не следует. Есть и такие сцены, когда юноша изображен с эрекцией (рис.3) или же сам привлекает к себе старшего мужчину. Да и сам канонический жест, когда эромен держит эраста за руку, обозначает не отталкивание, а выражение нежности То-есть изображается не столько сдержанность, сколько встречное чувство.



Рис. 3

Однако такая откровенность умерла вместе с древнегреческой цивилизацией. На протяжении всей последующей европейской истории гомосексуальный взгляд на мужское тело - это тайный, застенчивый взгляд исподтишка, который приоткрывает чужое тело, но старается как можно меньше рассказать о самом себе. Если художник избегает изображать или детализировать некоторые вещи (тот же пенис), всегда остается открытым вопрос, делал ли он это из чувства целомудрия или из страха перед возможными последствиями. Некоторые геевские "иконы" стали таковыми вовсе не по воле самого художника.

---

#### Святой Себастьян как геевская икона

Возьмем уже знакомого нам святого Себастьяна. Одна только библиография работ о нем в итальянском изобразительном искусстве включает 6000 названий. Святого Себастьяна писали около 200 разных художников, некоторые - не по одному разу: Перуджино написал восемь Себастьянов, Гвидо Рени - пять, Мантенья - три, ван Дейк четыре, Гюстав Моро - семь.

Почему же один из пяти Себастьянов Гвидо Рени и как раз наименее обнаженный (рис.4), оказался для гомосексуальных мужчин самым притягательным? Чем он "лучше" Себастьянов других художников эпохи Возрождения, да и самого Гвидо Рени (на рис. 5 и 6) представлены два других его Себастьяна)? Я не могу ответить на этот вопрос. Однако о своей любви именно к этому Себастьяну дружно говорили немецкие гомосексуалы в начале XX века. А вот как описывает свое юношеское впечатление от этой картины японский писатель Юкио Мисима:

"Обнаженное тело божественно прекрасного юноши было прижато к дереву, но кроме веревок, стягивавших высоко поднятые руки, других пут видно не было. Бедра Святого Себастьяна прикрывал кусок грубой белой ткани..."

Это ослепительно белое тело, оттененное мрачным, размытым фоном, светоносно. Мускулистые руки преторианца, привыкшие владеть луком и мечом, грациозно подняты над головой; запястья их стянуты веревкой. Лицо поднято вверх, широко раскрытые глаза созерцают свет небесный, взгляд их ясен и спокоен. В напряженной груди, тугом животе, слегка вывернутых бедрах - не конвульсия физического страдания, а меланхолический экстаз, словно от звуков музыки. Если б не стрелы, впившиеся одна слева, под мышку, другая справа, в бок, можно было бы подумать, что этот римский атлет отдыхает в саду, прислонившись спиной к дереву...

Естественно, все эти мысли и наблюдения относятся к более позднему времени. Когда же я увидел картину впервые, всего меня охватило просто какое-то языческое ликование. Кровь закипела в жилах, и мой орган распрявился, будто охваченный гневом, сосуды набухли, как под влиянием гнева. Казалось, он вот-вот лопнет от чрезмерной раздутости, на сей раз он настойчиво требовал от меня каких-то действия, клял хозяина за невежество и возмущенно задыхался. И моя рука неловко, неумело задвигалась. Тут из самых глубин моего тела стремительно поднялась некая темная, сверкающая волна, и не успел я прислушаться к новому ощущению, как волна эта разлетелась вдребезги, ослепив и опьянив меня... Это была моя первая эякуляция, а заодно и первый опыт, случайный и неуклюжий, моей "дурной привычки".



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6



Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10

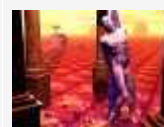


Рис. 11

В дальнейшем, особенно в геевском искусстве XX века, появилось много более раздетых и сексуальных Себастьянов. Тут и игривые раскрашенные фотографии популярных французских фотографов Пьера и Жюли (1987, рис.7 и 1994, рис.8), и ковбойский вестерн американца Дельмаса Хау (1990, рис.9), и стилизованный мексиканский юноша Карлоса Санруне (1995, рис.10) и выразительная компьютерная графика Марио Патиньо (1999, рис.11). Но вряд хоть один из них вызвал такую бурю страстей, как невинный, с устремленными ввысь глазами Себастьян Гвидо Рени...

"Этюд обнаженного юноши" Фландрена

Другой интересный пример исторической трансформации гомоэротической "иконны" - "Этюд обнаженного юноши" (1837, рис. 12) Жана-Ипполита Фландрена (1809-1864).

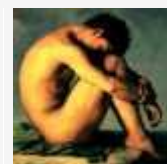


Рис. 12

Студенческая работа молодого ученика Энгра, ставшего в дальнейшем выдающимся мастером религиозной настенной живописи, была куплена Наполеоном III, выставлена в Лувре и многократно репродуцировалась. Ничего явно эротического в этюде Фландрена нет. Сплетен о его личной жизни тоже неизвестно. От идеально сложенного обнаженного юношеского тела веет одиночеством и грустью. Поскольку гениталии юноши скрыты его согнутыми коленями, картина никого не шокировала и в то же время открывала простор гомоэротическому воображению, породив множество подражаний и вариаций.

В 1899 г. немецкий художник Ганс Тома в картине "Одиночество" точно воспроизвел фландреновскую позу, а когда его обвинили в плагиате, объяснил, что "его" мальчик - более жесткий, мускулистый и "нордический". Американский фотограф Фредерик Холланд Дэй (1864-1933) и Вильгельм фон Гледен перенесли созданный Фландреном образ в художественную фотографию, первый - в виде снимка нагого юноши на фоне лирического вечернего ландшафта (1898), второй - в виде одиноко сидящего на скале, на фоне горной гряды, "Каина" (1900, рис.13).



Рис. 13

В XX в. последовали новые вариации и трансформации, в ходе которых юношеское тело становилось все более мужественным, атлетическим и сексуальным. На photographиях Роберта Мэплторпа в позе фландреновского юноши снят сидящий на высоком столике или табурете могучий черный атлет, за согнутыми коленями которого свисают внушительные гениталии (рис 14).



Рис. 14

Таким образом, поза модели осталась прежней, а облик, настроение и смысловая нагрузка образа радикально изменились. Романтический юноша Фландрена, гомоэротическое прочтение которого было лишь одной из многих возможностей, стал откровенно гомосексуальным. Это, несомненно, отражает рост телесной открытости и терпимости к мужской наготы и сексуальности. Тем не менее европейские и американские геи продолжают украшать стены своих квартир репродукциями доброго старого консервативного Фландрена. То ли потому, что гомосексуальные мужчины нуждаются именно в идеализации. То ли потому, что романтический образ не сковывает их воображения, позволяя многое домысливать самим. То ли потому, что по-настоящему красивые юноши встречаются реже больших пенисов. А может быть это просто хорошая картина?...

## Гомосексуальный фаллоцентризм

Если можно говорить об особой гомосексуальной эстетике мужского тела, ее специфика состоит не в конкретных чертах и предпочтениях (они могут быть разными), а в том, что это тело должно быть одновременно действующим и чувствующим.

Голубая субкультура чрезвычайно чувствительна ко всем знакам и символам маскулинности. Однако геевский фаллоцентризм, проявляющийся, в частности, в гипертрофированной озабоченности "размерами", несколько отличен от гетеросексуального. Для гомосексуала член, свой или чужой, - не столько отвлеченный символ власти и могущества (фаллос), сколько реальный инструмент наслаждения (пенис), причем как в активной, так и в пассивной, рецептивной форме. Как во всех мужских отношениях, здесь присутствует мотив власти одного мужчины над другим, но эта власть заключается прежде всего в том, чтобы иметь возможность доставить - или не доставить - другому мужчине удовольствие. Геевская голубая мечта - не фаллос, а пенис фаллических размеров, которому соответствует второй локус (лат. - место, центр) контроля и удовольствия - анус. Дело не столько в анатомии и физиологии (что куда совать), сколько в психологии (что при этом переживается).

Гей - "носитель" пениса, но одновременно и его реципиент, он хочет не только "брат" как мужчина, но и "отдаваться" как женщина. На мужское тело, свое или чужое, он смотрит одновременно (или попеременно) снаружи и изнутри, сверху и снизу. Анальная интромиссия переживается как добровольная передача Другому власти над собой, позволение ему войти в самые интимные, священные, закрытые глубины своего тела и своего Я. "Оживляя" фаллос, гомоэротическое воображение создает модель мужского тела как чувствующего и ранимого, и эти "немужские" переживания оказываются приятными.

Конкретные критерии привлекательности того или иного типа мужского тела, как и степень осознанности и выраженности гомосексуального желания, во многом зависят от исторической эпохи, эстетические ценности которой всегда связаны с социальными реалиями. Идеализирующая эстетика романтического классицизма соответствует недоступности (или малой доступности) реального сексуального объекта, который, будь то женщина или мужчина, приходится заменять воображением. Эстетика реализма, претендующего быть учительницей жизни, соответствует "расколдованию" мира и ослаблению нормативных запретов наготы и сексуальности. То и другое имеет свои плюсы и минусы и в равной мере распространяется на гетеро= и на гомосексуальные отношения.

### Выход искусства из чулана

Пока однополая любовь была запретной, гомосексуальная эротика оставалась зашифрованной, понятной только посвященным. Сексуальные еретики, которые не хотели или не умели скрывать свои истинные чувства, становились жертвами жестоких преследований, как, например, английский художник Симеон Соломон (1840-1905). Другие создавали для себя разного рода убежища. Швейцарский художник Элизар фон Купфер ("Элизарион") (1872-1942) в 1927 г. построил себе в окрестностях Локарно настоящий "Храм искусств", где он жил вместе со своим другом философом Эдуардом фон Майером, рисуя пухлых юношей и изящных эфебов (рис. 15 и 16)



Рис. 15

Действительный прорыв в "голубом" искусстве, предполагающий отказ от викторианского эстетизма и все более откровенную "сексуализацию" мужской наготы и изображение заведомо гомосексуальных практик, произошел только в XX в. До тех пор, практически любое изображение мужских гениталий автоматически причислялось к порнографии, даже признанные мастера искусства, не скрывавшие своей сексуальной ориентации, были вынуждены часть своих произведений распространять приватно и анонимно.



Рис. 16

Знаменитый французский литератор и художник Жан Кокто (1889 - 1963) в 1930 г. опубликовал свою полуавтобиографическую "Белую книгу" (русский перевод ее вышел в 2000 году) с многочисленными гомоэротическими рисунками анонимно и никогда официально не признавал, хотя и не отрицал своего авторства (См. рис. 17, 18 и 19).

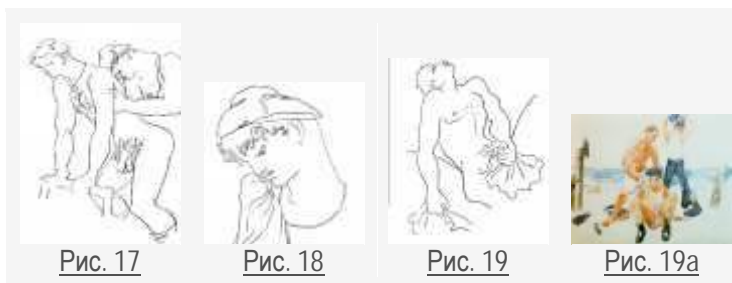


Рис. 17

Рис. 18

Рис. 19

Рис. 19а

Откровенно гомосексуальные картины известного американского художника Чарльза Демута (1883-1935) также не выставлялись публично и находятся, как правило, в частных собраниях (рис. 19а).



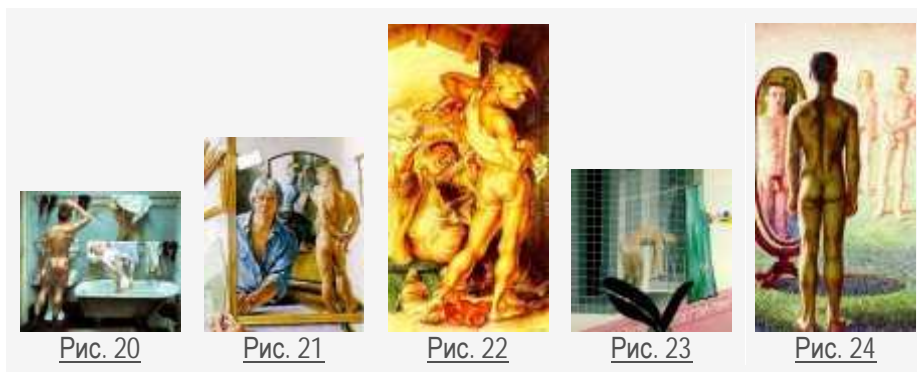


Рис. 20

Рис. 21

Рис. 22

Рис. 23

Рис. 24

Один из пионеров гомоэротической темы в живописи США известный художник Пол Кадмус (р. 1904) большей частью избегает фронтальной наготы, но весьма откровенно и в то же время лирично изображает обнаженное мужское тело даже в самых прозаических ситуациях. В его "Ванной" (1951, рис.20) не происходит ничего сексуального, но очевидно, что эти молодые парни не только моются, но и живут вместе, и это совершенно нормально и естественно для них самих и становится таковым также и для зрителя. Тему разновозрастных отношений оригинально трактует картина Кадмуса "Художник и модель"(рис.21). Неподдельным весельем брызжет "Возня" (рис.22). Так же естественно и непринужденно изображает бытовую мужскую наготу взаимоотношения между мужчинами Дэвид Хокни (р. 1937, рис. 23). Интересна картина Джаред Френча (род. 1903) "Лицом к лицу" (1949, рис.24)

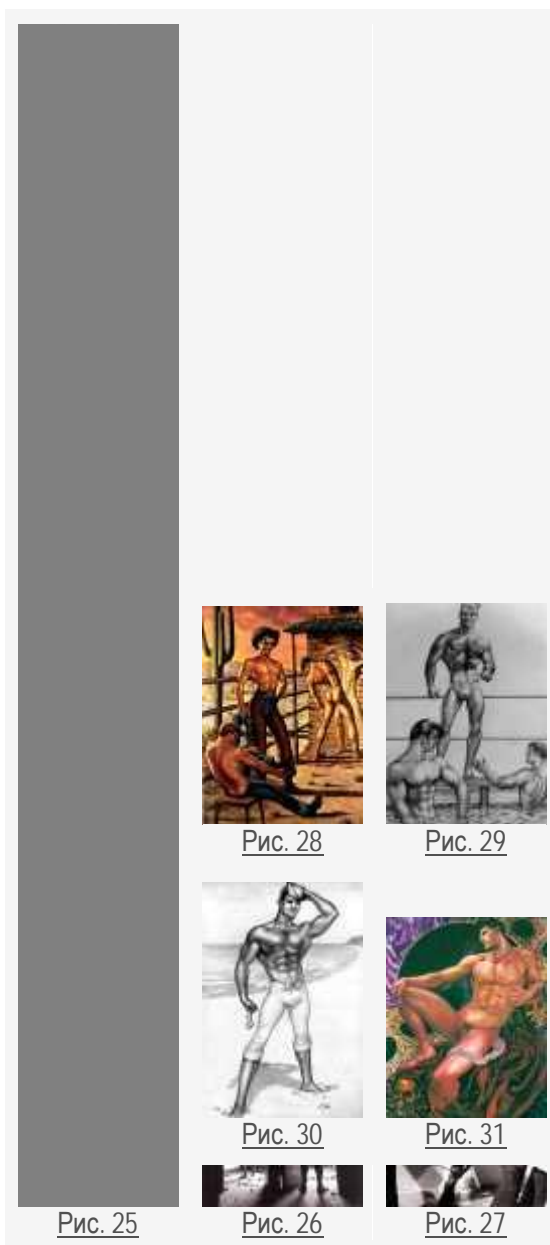
Я не собираюсь, да и не смог бы этого сделать, давать сколько-нибудь серьезный анализ или обзор "голубого" искусства, оно слишком велико и разнообразно. Однако не могу не упомянуть фотографических работ Джорджа Плэтта Лайнса (1907-1955) (рис.25) и Артура Тресса (р. 1940)(рис.26 и 27).

С ослаблением цензурных репрессий мужская нагота становится все более откровенной. В 1940-50-х гг., чтобы избежать цензурных преследований, американский художник Джордж Квейнтенс (1915-1957) рисовал в журнале "Physique Pictorial" идеально сложенных нагих ковбоев, с тактично прикрытыми гениталиями (рис. 28). Эти рисунки и по сей день переиздаются и пользуются спросом.

Но в 1957 г. Том из Финляндии (Туоко Ласканен, 1920 -1991) предложил совершенно другую эстетику. Том благоговеет перед образом "мачо". Все его персонажи гипертрофированно маскулинны (у них огромные члены, мощные мускулы, черная кожаная одежда) и агрессивны, они связывают, подвешивают, порют и насилюют друг друга (рис.29,30). С точки зрения официальной геевской идеологии, рисунки Тома политически некорректны. Когда американский лесбигеевский журнал "Outlook" посвятил его творчеству статью с иллюстрациями, редакции пришлось несколько месяцев печатать письма разгневанных лесбиянок, которые возмущались этой проповедью сексизма, мачизма и сексуального фашизма. Но эти гипермаскулинности изображаются с юмором, как игра, которая допускает и даже предполагает смену ролей. Могучий мужик, которым восхищается Том, - не вождь, который всегда "сверху", а "один из мальчиков", которого точно так же связывают, порют, трахают и т.д. Это не призыв к насилию, а игра, которая настоящему фашизму, с его культом дисциплины и подчинения, совершенно несозвучна.

Мужские тела, которые создают современные геевские художники, чрезвычайно разнообразны. Это могут быть и женственные юноши, и трансвеститы, и волосатые "медведи", и безрукие или безногие. Иногда это отчасти пародийное подражание старым мастерам, как "Зеркало" Мэтью Стэдлинга (1990, рис.31).

Некоторые произведения самого культового геевского фотографа Роберта Мэпплторпа (1946-1989) натуралистически, без прикрас, изображающие гомосексуальный секс, садомазохизм и т.п., шокируют зрителя (рис.32,33). Собственно говоря, они на это и рассчитаны. Как справедливо замечает Карл Холмберг, искусство Мэпплторпа - не столько фотография, сколько перформанс, театральное представление, в котором непристойность - вызов зрителю: "Если зрители сосредоточатся исключительно на непристойности, то только ее они и увидят. Они не увидят дизайна, светотени и т.д. Они не могут видеть искусство... Истинное искусство Мэпплторпа - не фотография, а перформативное искусство, которое деконструирует ненависть: зрители, которые цензурят его, парадоксальным образом подтверждают его правоту. Они думают, что отрицают непристойность, но фактически они лишь



доказывают, что непристойность - все, что они видят. Их негативное отношение - стигматизированное подтверждение деконструирующей силы фотографии, а не ее отрицание".

Гомоэротическая тематика настолько пропитала современное искусство, что вряд ли сегодня можно говорить о какой-то особой гомосексуальной эстетике. Перестав быть запретным, гомосексуальный взгляд отчасти утратил свою притягательность. Люди смотрят, куда хотят, и показывают, что хотят. Ваше дело - смотреть или не смотреть.

### Из чего сделаны мальчики?

Особое место в иконографии мужской наготы занимает мальчиковое и юношеское тело. Сегодня образы обнаженных мальчиков ассоциируются чаще всего с детской порнографией, педофилией, совращением несовершеннолетних и т.п. Но так было далеко не всегда.

### Мальчики в древнем мире

Многие архаические общества не придавали детской наготы и сексуальности особого значения. Маленькие мальчики и девочки обычно частью ходили голыми, иногда вплоть до начала полового созревания и появления вторичных половых признаков. Значительно меньше запретов было и на изображение детской наготы. Даже там, где тело взрослых людей тщательно закрывалось, детей изображали неодетыми.

Древнегипетский эрмитажный рельеф "Писец Шери с женой и сыном" (XV в. до н.э.) изображает писца и его жену одетыми, а маленького мальчика - голым, с большими гениталиями. Скульптура фараона Пепи П (2246 - 2152, 6 династия), который воцарился 6-летним и царствовал 90 лет, изображает его голым сидящим мальчиком, с открытыми гениталиями (взрослых изображений этого фараона почему-то нет).

У древних греков маленькие мальчики сами по себе не вызывали ни социального, ни эротического интереса. Но понятие "мальчик" в античности, как и всюду, довольно расплывчато. Нередко этим словом обозначали также подростков и юношей-эфебов, красота которых вызывала всеобщее восхищение, и их часто изображали в искусстве.

Один из любимейших сюжетов античного искусства - миф о сыне троянского царя прекрасном Ганимеде, которого плененный его необычайной красотой Зевс, превратившись в орла (или послав за ним орла), похитил и сделал своим виночерпием. Темат "Зевс и Ганимед", "Орел и Ганимед", "Похищение Ганимеда" посвящено множество античных скульптур, рельефов и росписей. Но Ганимед никогда не изображается маленьким мальчиком - только подростком. Иначе и не могло быть: Зевс влюбился в Ганимеда, когда тот пас отцовские стада, а греческая любовь к мальчикам не распространялась на младенцев (в Афинах мальчику должно было быть минимум 12 лет).

Самая знаменитая "неэротическая" античная статуя мальчика, которая многократно копировалась позже, - эллинистический "Мальчик, вытаскивающий занозу" (1 в. до н.э., Капитолий). Интересен также "Мальчик с гусем" (Римская копия греческой статуи 3 в. до н.э. (рис. 1).



Рис. 1

Древнегреческий бог любви "златокрылый" и "золотоволосый" Эрот (в Риме ему соответствуют Амур и Купидон), который часто изображался вместе со своей матерью Афродитой в виде крылатого обнаженного мальчика с луком и стрелами, выглядит младше Ганимеда. Хотя у него есть возлюбленная - Психея, сам по себе Эрот не сексуален. В искусстве эллинизма Эрот чаще всего предстает дерзким порхающим сорванцом, стрелы которого одинаково опасны для богов и смертных. Изображения эротов можно встретить на фризах, настенной живописи, саркофагах, рельефной керамике и в искусстве малых форм. В древнем Риме таких славных игривых голеньких мальчиков, лишенных как сакрального, так и

эротического значения, было особенно много. Пол этих шаловливых детей не имел существенного значения, но, как правило, все они считались мальчиками. В эпоху Возрождения их стали называть путти (от итальянского putto - младенец, ангелочек).

Благодаря отсутствию у путти явных признаков сексуальности, их образы можно было использовать практически везде, включая храмы и надгробия. Нагота этих мальчиков символизировала открытость и чистоту, а детская игривость даже в самых грустных обстоятельствах обещала продолжение жизни ("и пусть у гробового входа младая будет жизнь играть").

Эту традицию унаследовало и христианское искусство, превратившее путти в маленьких ангелочков, которые, в отличие от настоящих ангелов, могли изображаться нагими. Эти образы в дальнейшем повлияли на изображения Младенца Христа.

### Главный мальчик христианского искусства

В средневековой живописи тело Младенца было тщательно закрыто. В эпоху Возрождения канон изменился. Художников XV в. нагота Младенца не шокировала. У Филиппино Липпи ("Мадонна с Младенцем", 1475-80, Берлин) чресла младенца прикрыты шелковым платком, но платок абсолютно прозрачен. Рафаэлю в картине "Мадонна с Младенцем и Святым Иоанном Крестителем" ("Прекрасная садовница", Лувр, рис. 2) не нужно даже символическое прикрытие. На некоторых картинах Перуджино, Чима да Конельяно, Корреджо, Веронезе ("Святое Семейство со святой Варварой и младенцем святым Иоанном", 1560, Уффици, рис. 3) и др. Младенец не только обнажен, но даже трогает свой пенис или на него указывает Мадонна.



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4

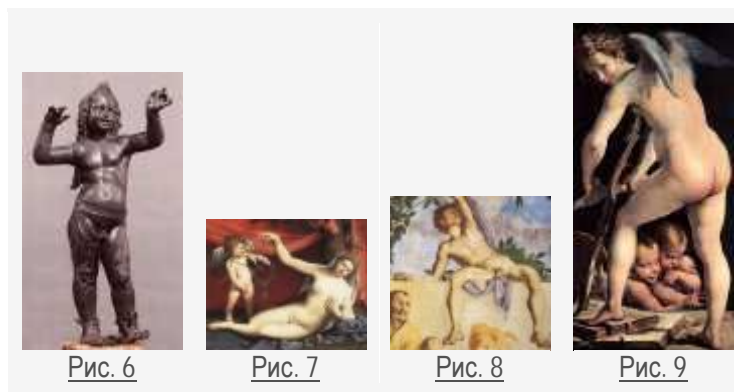
Ни художники, ни их зрители не видели в этом святотатства, но позже, в XVIII и XIX в., эти сцены стали вызывать смущение. При реставрации и расчистке картин старых мастеров в 1980-х годах выяснилось, что некоторые деликатные сцены были закрасены или прикрыты повязками, шарфиками и т.п. Картина школы известного фламандского художника XV в. Роберта Кампина "Дева и Младенец в интерьере" (рис. 4), настолько возмутила одного из владельцев картины в XIX в., что он проткнул "неприличное" место ножом. Позже травму замазали толстым слоем краски, но при реставрации все обнаружилось.

Гораздо реже, чем нагота, встречается улыбка Младенца. Христос всегда изображался если не грустным, то серьезным. Знаменитый флорентийский скульптор Дезидерио да Сеттиньяно (ок. 1428 - 1464) очень любил изображать улыбающихся мальчиков (рис. 5). Одна его мраморная статуя, которую называют "Ребенок Христос" или "Бамбино из Сан Лоренцо", представляет Христа не младенцем, а веселым и совершенно нагим маленьким мальчиком, который стоит с поднятой рукой и благословляет верующих (Флоренция, церковь Сан Лоренцо). Статуя была очень популярна, использовалась при богослужениях и с нее сделано много деревянных копий (одну из них я видел на выставке Skulpturen der Gotik und Renaissance в Берлине в 1999 г). В Лувре есть ее мраморная копия XVI в. "Благословляющий Младенец Христос" - улыбающийся нагой мальчик стоит с поднятой вверх правой рукой, но без нимба вокруг головы. Однако статуя настолько необычна наготой и сияющей улыбкой мальчика, что искусствоведы до сих пор спорят о ее авторстве и том, изображает ли она Христа или простого мальчика.



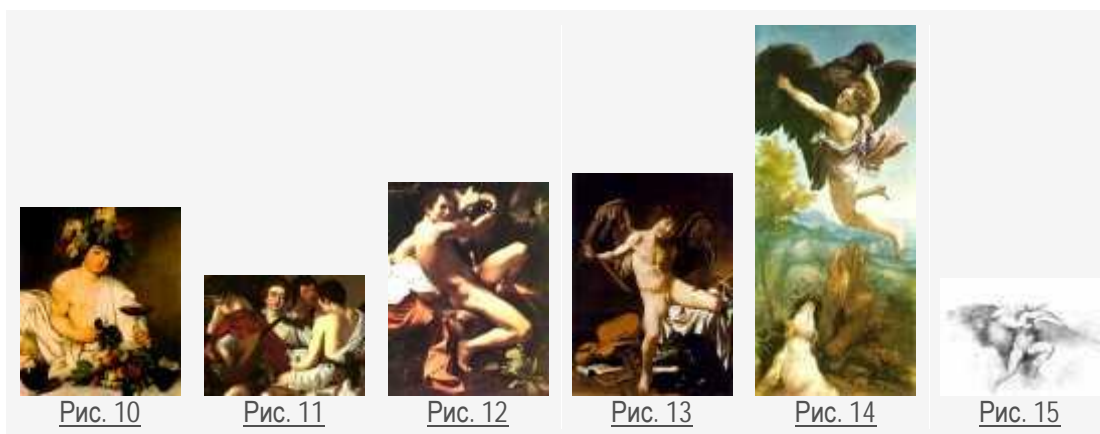
Рис. 5

### Купидоны и ганимеды



В изображении обычных мальчиков и античных персонажей, таких как Ганимед и Купидон, художники XV-XVI вв. были гораздо свободнее. "Аллегорическая фигура мальчика" (с расстегнутыми штанами) Сандро Донателло (1430, музей Барджелло, рис. 6) сделана явно с юмором. Многие мальчики эпохи Возрождения выглядят хулиганистыми и даже сексуальными.

На картине Лоренцо Лотто (1480-1557) "Венера и Купидон" (1540, Метрополитэн, рис.7) озорной Купидон, смеясь, пишет прямо на обнаженный живот матери. Донателло сделал кокетливым подростком библейского Давида. Многие мальчики Джакомо Каруччи да Понтормо (1494-1557) и Аньоло Бронзино (1503 - 1572) откровенно эротичны. На фреске Понтормо "Вертумен и Помона" (1520-1521, рис.8) сидящие на стене подростки явно демонстрируют зрителю свою наготу, а в знаменитой аллегории Бронзино "Венера, Купидон, Безумие и Время" (1542 -45) кокетливо выпятивший попку Купидон пальцами правой руки ласкает сосок Венеры. Достаточно вызывающая и поза "Купидона, сгибающего лук" (1533-1534) Франческо Пармиджанино (1503-1540, рис.9).



Самые реалистичные и одновременно самые сексуальные мальчики принадлежат кисти Караваджо (1573-1609/10). Хотя Караваджо писал не только мальчиков, именно мальчиковые образы принесли ему наибольшую известность. Как уже говорилось, некоторые мальчики Караваджо кажутся женственными. Это впечатление усиливают и окружающие их предметы - музыкальные инструменты, цветы и фрукты. Вместе с тем эти мальчики простонародно чувственны. Полураздетость "Вакха" (1587, рис.10) и участников "Концерта" (1595, Метрополитэн, рис.11) выглядит более сексуальной, чем полная нагота. Даже религиозные персонажи Караваджо, например, "Иоанн Креститель ребенком" (1600, рис.12) производят впечатление чувственных и сексуальных..

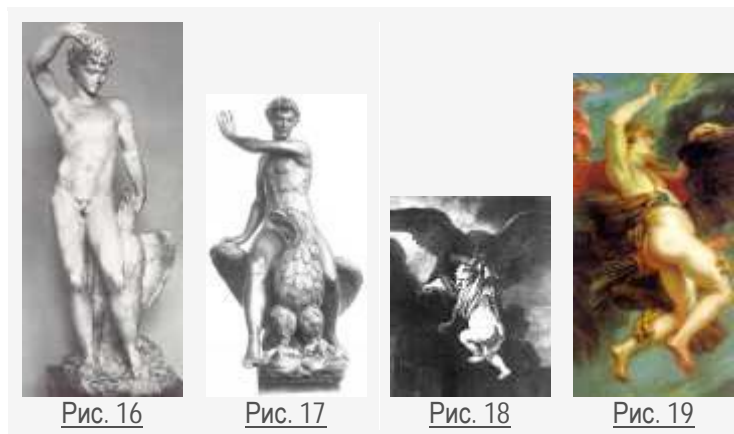
Возраст этих мальчиков зачастую трудно определить, их демонстративно маленькие гениталии плохо сочетаются с мускулистыми руками и сильными бедрами. Особенно вызывающе выглядит "Амур Победитель" (1589-99, Берлин, рис.13) с широко расставленными ногами и выпяченным маленьким penisом. Бесстыдная улыбка этого уличного мальчишки с искусственными крыльями не только намекает на его сексуальный опыт, но и прямо адресована зрителю. Современники



рассказывали, что первый владелец этой картины маркиз Джустиано постоянно держал ее за зеленой занавеской, отдергивая ее только для избранных ценителей прекрасного.

Некоторые мальчиковые образы, особенно Ганимед, были знаковыми и воспринимались как символы однополрой любви. Однако многочисленные Ганимеды XV - XVII в. были очень разными. Антонио Корреджо (1531, Вена, Музей изящных искусств, рис.14), Микеланджело и Рембрандт представляют Ганимеда маленьким мальчиком, а Челлини и Рубенс - подростком. Различается и их идейный смысл.

Рисунок Микеланджело "Похищение Ганимеда" (рис.15), подаренный Андреа Кавальери, всего лишь аллегория несовместимости чувственности и платонической любви.



Напротив, в скульптурах Бенвенуто Челлини "Ганимед с Орлом" (рис 16) и "Ганимед на Орле" (1545-1548, рис.17) Ганимед - уверенный в себе красивый подросток, который делает с Орлом все, что захочет. В первом случае Орел смиренно сидит у его ног, в то время как подросток гладит его по голове, а во втором случае мальчик оседлал Орла и едет на нем верхом. Вопросы о том, кто тут главный, не возникает.

Поскольку Ганимед прочно ассоциировался с гомосексуальностью, в XVII в. изображать его стало небезопасно. Одни художники, например, Караваджо, выбирают менее одиозные символы, а другие меняют их значение, превращая Ганимеда из подростка в младенца. На картине Рембрандта

"Похищение Ганимеда" (1635, Дрезденская галерея, рис.18) он вовсе не красивый соблазнительный мальчик, а перепуганный сморщенный младенец, который изо всех сил вырывается из орлиных когтей и при этом даже писает от страха. У Рубенса Ганимед (рис.19) - красивый пухлый юноша, для которого Орел - просто средство передвижения к новой жизни.

Из искусства XVII - XVIII вв., за исключением скульптуры, нагие мальчики практически исчезают. Зато, начиная с XVI в., появляются их первые психологические портреты (средневековое искусство уделяло детям мало внимания). Например, замечательный портрет 12-летнего внука папы Павла III Рануччо Фарнезе работы Тициана (1542, рис.20). Складывается впечатление, что мальчиковые образы, как и мужские, индивидуализируются быстрее, чем девичьи и женские.



Новый взрыв интереса к мальчишеской наготы приносит классицизм - скульптуры Кановы и Торвальдсена, "Смерть Бара" Давида и т.д. Ваять и писать обнаженных мальчиков в XIX в. было позволительнее, чем взрослых мужчин. Сказывались традиции классики, да и само мальчишеское тело выглядит менее сексуальным, чем мужское, а изображали его и вовсе незротическим. Иной подход был бы вызовом не только нормам приличия, но и викторианским представлениям об изначальной асексуальности ребенка.

Разумеется, так думали не все художники. Судя по тому, что порой одно и то же произведение существует в двух вариантах, с фронтальной наготой и без оной, многое зависело от вкусов не столько художника, сколько конкретного заказчика.

### Купающиеся и играющие мальчики



Рис. 21



Рис. 22



Рис. 23



Рис. 24

Как и со взрослыми мужчинами, раскрепощение живой мальчишеской наготы началось с изображения сцен купанья. В Германии эту тему очень любили Ханс фон Мареес, Людвиг фон Хоффманн (рис.21), Саша Шнайдер (1870-1927) и Макс Либерман (1847-1935 (рис.22)

В Англии купающихся и играющих обнаженных мальчиков разного возраста первым написал Фредерик Уокер ("Купальщики", "The Bathers", 1867, National Museums and Galleries on Merseyside). Перенос античных ассоциаций юности с водой и морем в современный быт обеспечил картине шумный успех, ей было даже посвящено несколько стихотворений.

В конце XIX в. главным певцом этой темы, был Генри Скотт Тьюк (1858-1929) которого даже прозвали "Ренуаром мальчишеского тела". Блестящая карьера этого английского художника, сочетавшего эстетику классицизма с работой на пленере, началась с картины "Купальщики" (1885). Его картины - настоящий праздник юности, наготы, воды и солнца. Их мягкой гомоэротической окрашенности английские зрители 1890-х годов, за исключением лично причастных, искренне не замечали. "Августовская жара" ("August Blue", 1892, Тейт, рис.23) Тьюка вызвала хвалебные отклики почти по всех британских газетах, а после того, как ее купила национальная Галерея Тейт, стала классической. С течением времени его картины становились более реалистичными. Например, на картине "Рубин, золото и малахит" (1901, Guildhall Art Gallery, Corporation of London, рис.24), где купающиеся юноши изображены в своей среде, они выглядят более раскованными, а их лица менее "классические" и более индивидуальными.

Правда, после процесса Уайльда рисовать и выставлять голых мальчиков стало сложнее. По поводу "Нырлящика" один критик, признавая мастерство Тьюка, писал, что все-таки ему лучше было бы взять "более приемлемый сюжет". Но поскольку Тьюк, как правило, прикрывал гениталии своих моделей, придираться к нему было трудно. В 1914 г. он был даже избран членом Академии художеств.



Рис. 26



Рис. 27



Рис. 28



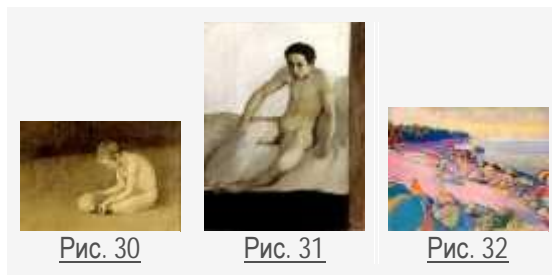
Рис. 29

Купающихся мальчиков охотно писали многие известные художники конца XIX - начала XX в. - Эдвард Мунк (рис.25), Поль Серюзье (1863-1927) (рис.26), Хоакин Соролья-и-Бастиды (1863-1923) (рис.27), Бернард Карфиол (1886 - 1952) и другие.

Особенно популярна была эта тема у финских художников конца XIX - начала XX в., начиная с хрестоматийной картины Альфреда Эдельфельта (1854-1905) "Мальчики, играющие на берегу" (1884, рис.28). Купающиеся и играющие на берегу мальчики - излюбленная тема Вернера Томе (1878 -1953) (рис. 29), все они явно написаны с натуры и абсолютно естественны.

Более сложны работы известного финского художника символиста

Магнуса Энкеля (1870 -1925), который увлекался модной в то время идеей андрогинии и третьего пола. "Мальчик с черепом" (1892, рис.30) - философское раздумье над столкновением жизни и смерти - череп. Герой картины Энкеля



"Пробуждение" (1893, рис.31) уже не мальчик, а подросток, который пробуждается не только от сна, но и от детской непосредственности. "Фантазия" (1895, рис.32) изображает романтического юношу с лирой в руках, на фоне черных и белых лебедей, вызывающих в памяти темы Ницше и Вагнера.

Кроме купающихся, довольно часто появляются борющиеся мальчики (рис.33 и 34).

Отдали дань мальчишескому телу и французские пост-импрессионисты, каждый в своей собственной манере. Анри Матисс предпочитал писать женское тело, но в его "Игре в шары" (1908, Эрмитаж) участвуют и трое обнаженных, с прикрытыми гениталиями, мальчиков. По крайней мере один нагой мальчик есть и в картине "Музыка" (1910, Эрмитаж). Пол второй фигуры вызвал у меня сомнения, но оказалось, что это тоже мальчик, гениталии которого смутили владельца картины, знаменитого коллекционера С.И. Щукина, и он распорядился их закрасить.



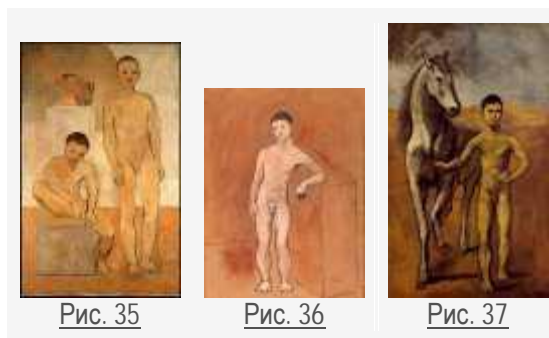
"Матисс сам рассказывал четверть века спустя в письме советскому искусствоведу Александру Ромму, "что владелец панно "Музыка" потребовал положить немного красной краски на вторую фигуру, изображающую маленького флейтиста со скрещенными ногами. Он заставил положить эту краску, чтобы скрыть пол фигуры, намеченный, однако, очень скромно..." (Письмо А.Матисса А.Г.Ромму, октябрь 1934. Архив ГМИИ, колл.VI, ед. хран. 127/10.)



Судя по всему, Сергей Иванович позволил себе некоторую вольность. Не спросив разрешения у автора, он распорядился закрасить у флейтиста не дававшие ему покоя "признаки пола". Пригласив Матисса в Москву, Щукин не рискнул признаться в содеянном и нервничал, предчувствуя неприятное объяснение. До нас дошел рассказ единственного из оставшихся в живых свидетелей происшедшей в особняке немой сцены. Старший сын Щукина Иван

Сергеевич вспоминал о непривычном замешательстве, в котором находился отец, пока Матисс поднимался по лестнице. Инцидент оказался незначительным и был исчерпан одним лишь замечанием автора, что сделанное, в сущности, ничего не изменило. (Beverly W. Kean. All the empty palaces. London.1983. P.216)".

Немало картин и рисунков обнаженных мальчиков разного возраста, начиная с "Чешущегося мальчика" (1896), создал Пабло Пикассо (1881 -1973). В частности, результатом его дружбы с артистами цирка Медрано были катрины "Двое юношей" (1905, Вашингтон, Национальная галерея, рис.35), "Нагой мальчик" (1905, Эрмитаж, рис.36) и "Мальчик, ведущий лошадь" (1905-1906, МОМА, рис.37) Некоторые произведения Пикассо, изображающие обнаженных мальчиков, были впервые показаны лишь на тематической выставке его посвященных детям картин в Японии в 2000.



Хотя, как показывает история со Щукиным, выставлять и продавать произведения на эти темы было порой трудно (в 1912 г. почтенный дрезденский музей Альбертинум отказался купить скульптуру

Саши Шнайдера "Купающиеся мальчики", мотивировав это тем, что она "разжигает противоестественное влечение"), "мальчиковые" сюжеты не остаются без освещения, причем занимаются ими не только эфебофилы. Впрочем, и они тоже.

### Вильгельм фон Гледен и его студия.

Картины, о которых говорилось выше, не были эротическими. Напротив, для фон Гледена, Плюшова и других фотографов этого круга юношеское тело было прежде всего и даже исключительно эротическим объектом. Фон Гледен не случайно поселился именно в южной Италии, где на бытовую юношескую наготу, да и на сексуальные связи с подростками, смотрели гораздо терпимее, чем в центральной Европе, не говоря уже о викторианской Англии. Гледен приехал в Таормину двадцатилетним и местные подростки вызвали у него самого и его знатных гостей не только эстетические чувства. Отчасти потому, что он пришел к фотографии от живописи, а отчасти из соображений респектабельности, он добивался от своих моделей, простых сицилийских подростков, чтобы они позировали ему в отработанных "античных" позах, которые импонировали самому барону и его аристократическим клиентам (рис.38, 39, 40, 41). Для него это было настоящее возвышенное искусство, хотя и служившее коммерческим целям.



Рис. 38



Рис. 39



Рис. 40



Рис. 41

Однако сочетать эти две задачи было невозможно. Сами по себе фотографии фон Гледена великолепны, недаром ими восхищались такие тонкие ценители, как Зинаида Гиппиус. Но, по выражению Барта, эти фотографии одновременно статуарно-возвышенны и анатомичны. Как сплавить столь разные качества? Трудность заключалась не только в том, что крестьянские мальчики не могли позировать так, как это умеют артисты, да и сами тела их были несколько простоваты.

Живое тело мальчика объективно не похоже на статую, его природная красота совершенно другая. Непропорциональность, угловатость подросткового тела для него так же естественны, как прыщи на коже. Выбор между идеализированным нагим и прозаическим голым здесь неизбежен. Явная, подчеркнутая сексуальность гледеновских мальчиков, при всем их обаянии, разрушала идеальную гармонию, которая так чаруют любителей античности.

Камера фон Гледена, как и его собственный гомосексуальный взгляд, фиксирует прежде всего гениталии. Подобно любому производителю коммерческой эротики, фон Гледен специально подбирал мальчиков с большими членами. На фоне хрупкого юношеского тела эти гениталии, рост которых иногда опережает созревание скелета и мускулатуры, часто выглядят непомерно большими и вызывающими. Недаром древние греки, понимавшие толк в подобных вещах, изображали даже взрослых мужчин с маленькими пенисами, приберегая остальное для специальных фаллических символов и порнографических сцен. Забвение этого правила делает фотографии фон Гледена и особенно его помощников не просто эротическими, но и "продукцией сексуального характера".

### Где границы допустимого?

Соотношение эстетических и эротических ценностей, равно как и границы допустимого в изображении обнаженного детского тела, остаются и по сей день неясными и проблематичными. В конце XX-го столетия столкнулись две одинаково важные тенденции.



С одной стороны, в противоположность средневековой идее имманентной чистоты и асексуальности ребенка (хотя она сосуществовала с идеей имманентной детской греховности, от которой ребенка может уберечь только строгость и родительский контроль), европейская культура нового времени, особенно после Фрейда, признает факт существования детской сексуальности, которая неизбежно отражается как в самосознании ребенка, так и в репрезентации детского тела средствами искусства и массовой информации.

С другой стороны, цивилизованное общество, в отличие от ряда древних цивилизаций, остро осознает необходимость защиты детей от сексуальных посягательств и эксплуатации со стороны взрослых. Дети - естественные жертвы всех, включая и сексуальные, злоупотреблений взрослых, причем покушения на детей вызывают сильную эмоциональную реакцию со стороны общества. Отсюда - целый ряд социально-правовых проблем, таких как легальный возраст согласия, запрещение производства и распространения детской порнографии и т.д. Электронные СМИ сделали детскую порнографию особенно распространенной, а консервативные силы используют возникающие на этой почве скандалы для разжигания массовой антисексуальной истерии. При этом зачастую непонятно, идет ли речь о защите детей от сексуальных посягательств со стороны взрослых или от их собственной пробуждающейся сексуальности.

Фундаменталисты автоматически подводят любые образы обнаженного мальчишеского тела под понятие "детской порнографии". Иногда жертвами этой мании становятся даже классические картины религиозного содержания.

Абсолютный мировой рекорд ханжества поставило почтовое ведомство США. Оно ежегодно выпускает серию марок "Мадонна с Младенцем". Казалось бы, что может быть безобиднее? Но художники Возрождения обычно изображали Младенца обнаженным, а иногда Его пенис даже находится в центре внимания. Такова, в частности, картина Пьетро Перуджино "Мадонна с Младенцем" (1500) (рис.42), которой посвящена марка, выпущенная в 1986 г. Устыдившись за старого мастера, почтовые чиновники, ни слова не говоря, отрезали нижнюю треть картины (рис.43). В 1993 г. настала очередь картины Чима да Конельяно (рис.44). На сей раз, чтобы не вводить в соблазн американское население, почтовые бюрократы отрезали почти половину картины (45).



Рис. 42



Рис. 43



Рис. 44

Если люди думают, что единственное средство борьбы с детской порнографией - поголовная символическая кастрация мальчиков, а заодно и искусства, это столь же смешно, сколь и грустно. Но на некоторые вопросы готовых ответов нет.

Я нашел в Интернете вебсайт <http://privat.schlund.de/o/otolo/> современного немецкого художника Отто Ломюллера (род. 1943), который специализируется на рисовании обнаженных мальчиков-подростков, 12-14 лет. Суда по сообщаемой информации и фотографиям, это респектабельный женатый мужчина, отец двух взрослых сыновей, которых он в свое время также рисовал голыми (рис.46 и 47). Рисунки Ломюллера абсолютно реалистичны, даже фотографичны. Ничего порнографического и неприличного, если не считать таковым само мальчишеское тело, в них нет - ни сексуальных действий, ни жестов. Мальчишеское тело интересует художника не само по себе, а в связи с психологией мальчика, его меняющимися настроениями и т.д. Это действительно искусство.



Рис. 46



Рис. 47

Тем не менее у меня возникают вопросы. Мне все равно, кто и как будет использовать эти картины. Ни Гвидо Рени, ни Святой Себастьян не виноваты в том, что именно картина Рени спровоцировала первую эякуляцию и первую мастурбацию Юкио Мисимы. Не будь одной репродукции, нашлась бы другая. Многие сейчас поп-звезды сознательно становятся для толпы секс-символами, и никто их за это не осуждает. Я готов поверить и тому, что пока мальчики ему позировали, художник их ничем не развращал и что его отношения с ними вообще лежат в другой плоскости.



Но для пубертатного мальчика этот опыт мог иметь также и сексуальный смысл. Кто поручится, что это не будет способствовать развитию у него эксгибиционизма или какой-то другой парафилии? Мы ведь так мало знаем о формировании подростковой сексуальности. А если запрещать все подряд, то самый важный и драматический период психосексуального развития ребенка обречен оставаться художественно недокументированным.

Честно говорю - я не знаю.

---

### Мужское тело в русском искусстве

Проблема обнаженного мужского тела в русском искусстве для отечественного искусствоведения до сих пор остается закрытой. Единственная отечественная статья о наготы в изобразительном искусстве, которую мне удалось обнаружить, о мужчинах даже не упоминает. Эта стыдливость имеет свои исторические корни.

Самая общая особенность русского телесного канона и тесно связанной с ним сексуально-эротической культуры - разрыв между повседневным, бытовым поведением и его вербализацией и репрезентацией в "высокой" культуре.

---

### Ритуальная и бытовая нагота в традиционной культуре.

В дохристианские, языческие времена русские, как и другие славянские народы, не ходили голыми, но иногда допускали ритуальное обнажение как для женщин, так и для мужчин. Некоторые из этих обычаев, связанные с аграрными обрядами и верованиями, существовали вплоть до XX в. В некоторых регионах России мужики сеяли лен и коноплю без штанов или вовсе голышом. На Смоленщине голый мужик объезжал на лошади конопляное поле. Белорусы Витебской губернии после посева льна раздевались и катались голыми по земле. В Полесье при посадке огурцов мужчина снимал штаны и обегал посева, чтобы огурцы были такими же крепкими и большими, как пенис и т.д..

На бытовом уровне нагота, тесно связанная с сексуальностью, также не была особенно запретной. Русская народная (крестьянская) культура выглядит значительно более раскованной, чем в Западной Европе, - всепроникающий мат, оргиастические праздники, семейные бани, смешанные голые купанья и т.д. В XVII в. голштинский дипломат Адам Олеарий с удивлением отмечал, что русские часто "говорят о сладострастии, постыдных пороках, разврате и любодеянии их самих или других лиц, рассказывают всякого рода срамные сказки и тот, кто наиболее сквернословит и отпускает самые неприличные шутки, сопровождая их непристойными телодвижениями, тот и считается у них лучшим и приятнейшим в обществе".

Европейским путешественникам XVII-XIX веков, начиная с Флетчера (1591) и Олеария (1633) русские смешанные бани и совместные купания голых мужчин и женщин в Неве казались верхом непристойности и разврата.

На самом деле русская баня была многофункциональной. В древней Руси бане приписывались не только оздоровительно-гигиенические, но и религиозные (языческого происхождения) функции. В русской мифологии баня - это нечистое место, где обитали демонические существа и происходили девичьи гадания, но одновременно - место, где совершались важные родильные (даже царицы вплоть до XVII в. рожали в бане), похоронные и свадебные обряды. Особое значение имела свадебная баня - подвенечная баня невесты перед девичником, которую устраивали подруги невесты и менее распространенный жениховский обряд (парневник, мальчишник). Кое-где существовало и ритуальное (обязательно раздельное) мытье молодоженов после первой брачной ночи.

Что касается русских семейных или общинных бань, то они мало чем отличались от средневековых европейских, просто "задержались" на лишние два-три столетия.

В XVI-XVII веках православная церковь, как и западное христианство, усиливает табуирование наготы. Верующим предлагают спать не нагишом, а в сорочке, и не рассматривать свое тело даже в бане или наедине с собой. Частое мытье также вызывало неодобрение некоторых духовников. Стоглавый собор в 1551 г. формально запретил "мужьям и женам, монахиням и монашенкам париться вместе". В 1667 г. это еще раз подтвердил Синод. В XVIII в. к церковным запретам добавились государственные. Смешанные бани в Петербурге Сенат запретил уже в 1743 году, в 1760 г. это распоряжение было распространено на всю страну. Статья 71 "Устава благочиния" 1782 г. требовала, чтобы мужские и женские отделения бани имели отдельные входы и чтобы они обслуживались банщиками того же пола, что и посетители.

Но запреты были малоэффективными, нагота оставалась для россиян более нормальным явлением жизни, чем для современных им англичан или французов. Женщины наравне с мужиками выскакивали из бани "без стеснения голыя" на улицу, не заботясь об уличных зеваках, бросались зимой в снег, а летом в холодную воду, затем вновь возвращались в баню.

Впрочем, ничего особенно сексуального ни в банях, ни на речных пляжах большей частью не происходило. Правда, французский дипломат Франсуа Массон красочно описывал, как при купании в реке какая-то старуха, ухватив не умеющего плавать молодого мужчину за соответствующее место, заставила его, на потеху остальным купальщикам, нахлебаться воды, но такие вольности были скорее исключением, чем правилом, а в семейных банях ничего похожего быть просто не могло.

Знаменитый Казанова рассказывает, что однажды мылся в бане вместе с тридцатью или сорока голыми мужчинами и женщинами, "кои ни на кого не смотрели и считали, что никто на них не смотрит." Прославленный соблазнитель был удивлен тем, что никто даже не взглянул на купленную им за 100 рублей 13-летнюю красавицу. Это отсутствие стыдливости Казанова объясняет "наивной невинностью"

Характерно, что церковные постановления, осуждавшие смешанные бани по каноническим мотивам, не упоминают в этой связи каких-либо сексуальных проступков. Церковное покаяние на участников смешанных голых купаний накладывалось только если результатом было зачатие "незаконного" ребенка. Древнейшая русская книжная миниатюра, изображающая смешанную баню (XVI в.), не содержит ничего эротического: гениталии всех трех мужчин прикрыты, а женщина сидит со сдвинутыми ногами, груди ее прикрыты поднятыми руками (рис.1).



Рис. 1

Значительно проблематичнее, с точки зрения христианской морали, были смешанные голые купанья в реках и озерах, а также перепрыгивание голышом через костер в ночь на Ивана Купала. Такие сцены изображены в фильме Андрея Тарковского "Андрей Рублев". Хотя христианство разорвало ассоциативную связь купаний с язычеством, реально положить конец этой практике оно не могло, крестьянская мораль относилась к ним более, чем снисходительно.

Тем более не было запретов на наготу для однополых мужских и мальчишеских компаний. Для деревенских мальчиков совместные купанья по сей день служат легальным средством получения анатомических знаний и определения уровня собственного полового созревания. Вот как описывает это современный этнограф:

"Мальчиков вопрос о том, могут ли они причислять себя к подросткам, начинает занимать лет с двенадцати. Чтобы определенно ответить на этот вопрос и утвердить свой новый статус в мальчишеском обществе, стайка купающихся ребят становится в кружок и начинает осматривать свои половые члены. Признаком повзросления считается желтоватого цвета полоска, поднимающаяся по нижней поверхности члена от "яблок Адама" до кончика крайней плоти (во взрослом состоянии она исчезает). Дополнительными свидетельствами повзросления мальчики считают набухание грудных мускулов и обозначившиеся "колечки" вокруг полей грудных сосков. По мальчишеским понятиям, именно в районе грудных мускулов, а не в "яблоках Адама", начинается созревание мужского семени, что и приводит якобы к их набуханию".

Повышенная стеснительность в подобных ситуациях, как и в бане, считается "не мужским" качеством и может сделать подростка или юношу объектом насмешек и издевательств. Ничего специфически русского в этом нет.

---

### Цивилизация и вестернизация

Но хотя русские крестьяне не стеснялись своего тела, они его и не демонстрировали. Традиционная древнерусская одежда 1X -XIII вв. не отличалась особым разнообразием и состояла из длинной рубахи и штанов. В одежде XIII -XVIII вв. главным элементом оставалась рубаха, которая у женщин была до пят, а у мужчин - несколько короче. Поверх рубахи мужчины носили длинный кафтан, до икр или до щиколоток, и штаны, покрой которых точно неизвестен. Этот тип одежды, которая полностью скрывала очертания мужского тела, сохранился в крестьянской среде и в последующее время. Боярское платье было богаче по оформлению и материалу, но по фасону таким же. Воинская одежда, естественно, была короче, открывая взору также ноги, но далеко не так полно, как в Западной Европе XIУ - XVI вв..

С XVIII в. русская дворянская мода целиком переориентировалась на Запад. Отчасти это делалось по принуждению императорского двора (петровские ассамблеи, с обязательными танцами и т.п., обязательные мундиры, которые носили не только военные, но и гражданские чины), а отчасти в порядке добровольного подражания вышестоящим. Названия новой одежды также, естественно, были иностранными. Защищаясь от ревнителей чистоты русского языка, Пушкин писал: "но панталоны, фрак, жилет - всех этих слов на русском нет". Это вызывало острые споры о "нашей" и "не нашей" одежде.

Князь М.М. Щербатов в знаменитом сочинении "О повреждении нравов в России" (1774) ностальгически вспоминает времена, когда одну и ту же одежду носили несколько поколений (так было и в Европе в средние века) и осуждает Петра I, который повелел "бороды брить, отменил старинные русские одеяния и вместо длинных платьев заставил мужчин немецкие кафтаны носить" . По мнению Щербатова, европейская одежда подрывает исконную разницу мужского и женского начала и способствует развитию сластолюбия и безнравственной роскоши. Впрочем, это писали на Руси и много раньше, еще при Василии Ш.

Идеологические скандалы вокруг модной одежды всегда интерпретировались в контексте отношений с Западом. Например, в конце XVIII в. французские разноцветные узорчатые фраки были восприняты в России не только как неприличие, но и как покушение на государственные устои. Екатерина II боролась с этой модой с присущим ей чувством юмора: она приказала одеть в такие фраки всех столичных будочников и дать им в руки лорнеты, после чего юные франты сразу же перестали их носить. Павел I предпочитал репрессивные меры и формально запретил ношение французской одежды, наказывая ослушников лишением чинов и даже ссылкой. Но после смерти императора западная мода снова восторжествовала, на сей раз по английским образцам. Однако русским денди, к числу которых относился и Пушкин, иногда приходилось иметь неприятности более серьезные, чем осуждение света.

Так что советские административные гонения на миниюбки, длинные волосы и широкие или узкие брюки имеют под собой солидную историческую традицию.

---

### Православный канон и религиозное искусство

Но каковы бы ни были нормы повседневного бытового поведения, художественная репрезентация обнаженного тела контролировалась очень строго. Это связано не с особой "русской духовностью", а с византийской культурной традицией.

Задолго до появления Киевской Руси, начиная уже со знаменитых Фаюмских портретов (П в.), византийское искусство отказывается от античного прославления телесности, противопоставляя ей вневременное, духовное начало. "Тело становится все более бесплотным, плоскостным, вытянутым и

невесомым. Оно скрылось за ломкими складками обильных драпировок, утратило подвижность и выразительность".

В Западной Европе аскетические нормы раннего христианства были сильно ослаблены и скорректированы под влиянием античности. На Руси этого влияния не было. Православный телесный канон, вслед за византийским, значительно более строг и аскетичен, чем католический.

Разное отношение к телесности сквозит уже в сочинениях западных и восточных отцов церкви. Августин допускал что, оставаясь в раю, "люди пользовались бы детородными членами для рождения детей" и "могли выполнять обязанности деторождения без постыдного желания" (О граде Божием, XIУ: 24, 26). Иначе зачем Бог создал половые органы? Напротив, один из отцов восточной церкви патриарх Константинопольский Иоанн Златоуст (347 - 407) комментирует стих "Адам познал Еву, жену свою" (Бытие, 4, 1) в том смысле, что это произошло уже после грехопадения и изгнания из рая. "Ибо до падения они подражали ангельской жизни, и не было речи о плотском сожителстве". В том же духе, делающем гениталии совершенно излишними, высказывались Максим Исповедник (580-662) и Григорий Нисский (335 -394).

Это отражается и на иконописных образах. Православная иконопись гораздо строже и аскетичнее западного религиозного искусства. В отдельных храмах XVII в. (церковь Святой Троицы в Никитниках, церковь Вознесения в Тутаеве и др.) сохранились фрески, достаточно живо изображающие полуобнаженное женское тело в таких сюжетах как "Купание Вирсавии", "Сусанна и старцы", "Крещение Иисуса", но это шло вразрез с византийским каноном и было исключением из правил.

На древнерусских иконах тело, как правило, полностью закрыто. Нет ни кормящих мадонн, ни пухлых голеньких младенцев, ни кокетливых Адамов и Ев, ни соблазнительно распластанных мучеников. Младенец Иисус обычно изображается в длинном платье до пят (рис.2) На иконах XVI - XVII вв., изображающих Крещение Господне, Христос иногда представлен нагим, но тело его остается аскетическим и лишенным гениталий, либо они прикрыты (например, согнутой ногой). Чресла Распятого Христа также всегда прикрыты, причем не полупрозрачным шарфиком, как на некоторых европейских полотнах, а солидной плотной повязкой или покрывалом (рис.3). У святых открыты только ступни, самое большее - щиколотки и икры (рис.4). Полунагими, одетыми в лохмотья или звериную шкуру, изображались только юродивые, нагота которых символизировала не столько чистоту и святость, сколько вызов земной роскоши и миропорядку.

В позднейшей религиозной живописи табуирование наготы было несколько ослаблено, однако она все равно встречается редко, даже если сюжет ее в принципе допускал .

На картинах О. А. Кипренского "Богоматерь с младенцем" ( 1806-1809), Ф.А. Бруни "Богоматерь с младенцем" (1820-е годы) и А.Е. Егорова "Отдых на пути в Египет" ( до 1827 г.) Иисус выглядит обычным пухлым младенцем, но это не тот кокетливый мальчик, который улыбается с картин эпохи Возрождения.

Столь же сдержанными были и сцены Страстей Господних. Максимально обнаженным тело Христа представлено на картине А.Е. Егорова "Истязание Спасителя" (1814, Русский музей), где у Христа закрыты только чресла, а его мучители в одних набедренных повязках. Однако упоения страданием и болью, которое часто встречалось в западной живописи, в русской живописи практически нет. Духовное начало выражено в ней гораздо сильнее телесного.

Запреты распространяются даже на народный лубок. Обнаженную мужскую плоть невозможно встретить в изображениях не только Христа, но и Адама, Дьявола или неведомых страшилищ. Даже на первых русских порнооткрытках XVIII в. представлено исключительно женское тело.



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4

Эти установки повлияли и на светскую живопись, которая возникла в России значительно позже, чем на Западе. В русской живописи есть богатая традиция мужского портрета, но полуобнаженное мужское тело появляется в ней крайне редко, начиная с конца XVIII в., только в мифологических сюжетах и почти никогда не является самоцелью. Большею частью это либо прямые заимствования либо подражания

Как и в Европе, скульптура была в этом отношении свободнее живописи. В России конца XVIII - начала XIX в. были хорошо известны и популярны Канова и Торвальдсен, в дворцовых парках стояли многочисленные копии античных статуй, причем, в отличие от своих оригиналов в Ватиканском музее, бронзовые копии Аполлона Бельведерского и детей Ниобеи в Павловском парке работы Гордеева обходились без фиговых листков.

К числу лучших образцов русского классицизма относятся "Спящий Эндимион" (бронза, 1779) Федора Щедрина (1758 - 1825), "Гименей" (1796), "Поликрат" (1790), "Бдение Александра Македонского" (1780-е), "Амур" (1793) и "Геркулес на коне" (1799) Михаила Козловского (1753-1802), "Прометей" (1761) Федора Гордеева (1744-1810), "Морфей" (1772) Ивана Прокофьева (1758-1828)

Эту традицию продолжили скульпторы эпохи романтизма Антон Иванов (1815-1848), Борис Орловский (1797-1837), С.И. Гальберг (1787-1839). Нельзя не вспомнить в этой связи знаменитые конные статуи П.К. Клодта на Аничковом мосту в Петербурге.

В XIX в. античные образы иногда русифицируются. Например, Василий Демут-Малиновский (1779-1846) в скульптуре "Русский Сцевола" (1843) придал классическому персонажу типично русское мужицкое обличье. Наряду с мифологическими сюжетами, появляются и бытовые: "Парень, играющий в бабки" (1836) и "Мальчик, просящий милостыню" (1842, 1844) Н.С. Пименова (1812 - 1864), "Мальчик, удящий рыбу" (1839) (рис. 4а) П.А. Ставассера (1806-1850), "Мальчик в бане" (1858, 1865) С.И. Иванова (1828-1903) и др.

Но ни одна из этих скульптур не является эротической, а степень фронтальной наготы, возможно, зависела не столько от мастера, сколько от заказчика. Например, "Парень, играющий в бабки" Пименова изваян с фиговым листком, а его же "Мальчик, просящий милостыню" (рис. 4б) - совершенно нагим. Мраморный "Мальчик в бане" (1858, Третьяковская галерея) С. Иванова прикрыт фиговым листком, а бронзовый его вариант (1865, Русский музей) полностью обнажен.

Живописцам, которых привлекала красота мужского тела, как и в Европе, приходилось труднее, чем скульпторам. Ограничения распространялись не только на сюжеты (исключительно античная мифология), но и на характер изображения (полная фронтальная нагота не допускалась).

В академической живописи XVIII - начала XIX вв. мужское тело часто выглядит декоративным (например, на картине В.И. Соколова (1752 - 1791) "Меркурий и Аргус" (1776). На больших полотнах Ф.Бруни мужские тела, как правило, задрапированы. Самой тематически смелой выглядит картина П.В. Басина (1793 - 1877) "Фавн Марсий учит юношу Олимпия игре на свирели" (Русский музей), изображающая два почти полностью обнаженных (у Марсия видны даже лобковые волосы) тела - сильного мужчины и нежного юноши.

Особенно много для изображения мужского тела сделал Карл Брюллов (1799-1852). Хотя и как художника и как человека его больше привлекала женская красота, он не пренебрегал и мужскими образами. Его большая картина "Нарцисс, смотрящийся в воду" (1819, Русский музей) изображает прекрасного обнаженного юношу, гениталии которого прикрыты плащом. "Обнаженный юноша с копьем" (1810-е гг. Русский музей) написан лицом к зрителю, но гениталии также прикрыты. Картина "Диана, Эндимион и Сатир" (1849, Третьяковская галерея) изображает Диану, склонившуюся над



Рис. 4а



Рис. 4б



спящим нежным юношей, сзади к богине пристает Сатир. Обнаженное мужское тело представлено также в нескольких небольших картинах на античные темы ("Феб на колеснице", "Смерть Лаокоона") и в карандашных рисунках натурщиков, однако фронтальной наготы, в отличие от женских ню, художник и здесь большей частью избегает.

Самые знаменитые изображения нагих мальчиков в русском искусстве принадлежат кисти Александра Иванова (1806-1858). Его повышенный интерес к этой теме, по-видимому, связан с его личными особенностями. Молчаливый, застенчивый и замкнутый художник несколько раз влюблялся в женщин и собирался жениться, но это так и не осуществилось. В то же время его у него были тесные дружеские связи с мужчинами. В начале XIX в. гомоэротизм нередко проявлялся именно в таких отношениях.

Интерес к обнаженному мужскому телу проявился уже в первых работах Иванова "Беллерофонт отправляется в поход против Химеры" (1829) и "Аполлон, Гиацинт и Кипарис" (1831) (рис.5), изображающей довольно женственного Аполлона с двумя нагими мальчиками. Сюжет этот в то время был определенно знаковым. Великолепные мужские тела есть и в картине "Явление Христа народу" (рис.6).



Рис. 5

В дальнейшем Иванов писал как мужское, так и женское тело, но зрителей особенно привлекали его многочисленные обнаженные мальчики. Вне зависимости от сюжетной основы, это не простое подражание античным образцам, в них много непосредственности и реализма. Лучшие картины Иванова на эту тему - "На берегу Неаполитанского залива" (1850-е годы), "Обнаженный мальчик на белой драпировке" (1850-е годы) (рис.7) и здоровый миловидный "Нагой мальчик" (1850, Русский музей).



Рис. 6>

Замечательны и его рисунки. По словам известного историка искусства А.А. Сидорова, Иванов больше, чем кто-либо другой, он умеет показать в натурщике человека Ни до, ни после Иванова никто из русских художников не рисовал мужское тело лучше, чем он.



Рис. 7

Такой же сдержанной и стыдливой оставалась русская живопись и во второй половине XIX в. Даже изображая обнаженное мужское или мальчиковое тело, художники стараются избегать фронтальной наготы. На картине В.В. Верещагина. "Продажа ребенка-невольника" (1870, Третьяковская галерея), плотный обнаженный мальчик стоит к зрителю спиной. В.А. Серов (1865 - 1911) с удовольствием пишет обнаженных натурщиц, но на картине "Купание лошади" (1905, Третьяковская галерея) согнувшийся нагой юноша поставлен к зрителю боком. Юношеское тело гармонично вписывается в облик природы, картина буквально е излучает свет и энергию.

М. Ларионов (1891 - 1964) своих "Купальщиц" (1904, Третьяковская галерея) написал нагими, а у "Купающихся солдат" (1910, Третьяковская галерея), хотя они явно без трусов, гениталии прикрыты. Впрочем, то же самое делали и в Западной Европе.

## Серебряный век

Интерес к обнаженному мужскому телу заметно усилился на рубеже веков.

Прежде всего, люди стали меньше стесняться собственной наготы наедине с самими собой.

К.С. Станиславский дома часто тренировался перед зеркалом обнаженным, справедливо полагая, что это улучшает телесный самоконтроль. Писатель Леонид Андреев, который был одновременно прекрасным фотографом, в неоконченной статье, написанной в годы Первой мировой войны, рассказывал, как он плавал голым на своей яхте, сначала эта нагота его смущала, а затем он стал получать от нее удовольствие. Писатель даже сфотографировался нагишом с маленьким сыном Саввой на руках (рис.8). Разумеется, снимок не предназначался для публичного



Рис. 8

показа. Маленьких детей очень часто фотографировали голышом. В массовой прессе печатались фотографии полубоженных атлетов, среди которых было и немало русских.

Это не могло не повлиять и на эстетику. В защиту демонстрации обнаженного тела на театральных подмостках выступают видные деятели русской культуры Николай Евреинов и Максимилиан Волошин. Более "телесными" становятся и литературные описания. Брюсовское "о, закрой свои белые ноги" поначалу звучало шокирующе. Вначале речь шла исключительно о женском теле, но затем приходит и очередь мужчин.

Поворот художников к мужскому телу в Серебряном веке начался не в живописи, а балете. Балетный костюм всегда был в каком-то смысле эксгибиционистским, обрисовывая формы мужского тела. Но в старом классическом балете мужчина выполнял преимущественно вспомогательную роль, "показывать себя" танцовщику было как бы неудобно. Характерно, что в конце XIX в. мужчина-солист получал в английском балете в несколько раз меньше балерины, столько же, сколько артистка кордебалета. В этом выражалось презрение к "немужскому" делу. Разница усугублялась контрастностью рисунка мужского и женского танца: если балерина, могла (в рамках предписанного хореографом) двигаться спонтанно, то мужчина-танцовщик был более сдержан и эмоционально закрыт, все его движения должны были быть рационально обоснованы. Это соответствовало традиционным представлениям о природе маскулинности.

Изменение статуса танцовщика и самого характера мужского танца начиналось с Дягилева. Как пишет английский историк балета Анна Кориц, "русский балет был искусством мужчин, гомосоциальным сообществом, которое признавало вклад женщин только в качестве исполнительниц".

Дягилевские балеты стали настоящим языческим праздником мужского тела, которое никогда еще не демонстрировалось так обнаженно, эротично и самозабвенно. Современники отмечали особый страстный эротизм, экспрессивность и раскованность танца Нижинского, странное сочетание в его теле женственной нежности и мужской силы.

Более открытым стал и балетный костюм. Официальной причиной увольнения Нижинского из Мариинского театра было обвинение в том, что на представлении "Жизели" он самовольно снял положенные короткие панталоны, оставшись в одной тунике и тонком облегающем трико, оскорбив этим нравственные чувства присутствовавшей на спектакле вдовствующей императрицы. Мария Федоровна потом это категорически отрицала.

Впрочем, новый русский балет мог расколоть даже парижскую публику. Когда Мясин появился на парижской сцене в одной только короткой набедренной повязке из овечьей шкуры, язвительные журналисты тут же переименовали балет из "Legende de Joseph" ("Легенда об Иосифе") в "Les jambes de Joseph" ("Бедр Иосифа") - по-французски это звучит одинаково. После парижской премьеры "Послеполуденного отдыха Фавна" Роден пришел за кулисы поздравить Дягилева с успехом, а издатель "Фигаро" Кальметт обвинил его в демонстрации "животного тела". Страсти бурлили так сильно, что на следующий спектакль, в ожидании потасовки, заранее вызвали наряд полиции, который, к счастью, не понадобился. Зато во время гастролей в США пришлось срочно изменить концовку спектакля: американская публика не могла вынести явного намека на мастурбацию.

За балетом следовало изобразительное искусство. Как и в Западной Европе, в русском искусстве начала XX в. были популярны образы обнаженных мальчиков разного возраста. Разумеется, образы эти были разными.



Рис. 8a

А.Т. Матвеев (1878-1960) между 1907 и 1915 гг. изваял целую галерею обнаженных маленьких мальчиков - "Пробуждающийся мальчик", "Спящие мальчики"(рис.8a), "Засыпающий мальчик", "Заснувший мальчик", "Сидящий мальчик", "Идущий мальчик", "Лежащий мальчик", "Юноша" (1911)(рис.8б). Знаменитое матвеевское "Надгробие В.Э. Борисову-Мусатову" в Тарусе (1910-1912, гранит) также изображает спящего нагого мальчика. Ничего эротического в этих скульптурах не было, нагие мальчики издревле входили в круг нормативных похоронных образов. Тему сна и пробуждения художник трактует скорее метафорически, как сон и пробуждение не столько тела, сколько души.

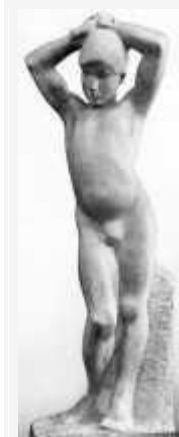
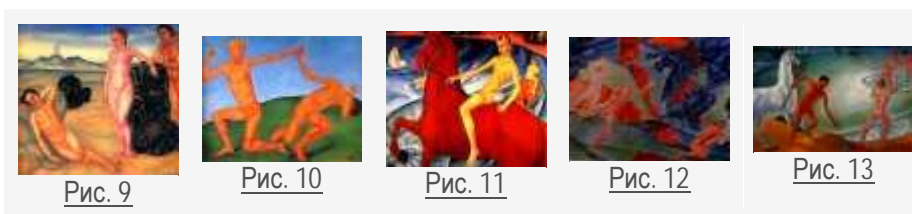


Рис. 8b

Однако мужское тело продолжало интересовать Матвеева и после 1917 года. Его скульптурная группа "Октябрьская революция" (1927), изображающая троих обнаженных мужчин, один из коих держит в руке опущенный вниз молоток, который вполне мог восприниматься как фаллический символ, - едва ли не единственная советская монументальная скульптура такого рода.

Главным певцом обнаженного мальчицкого и юношеского тела в русской живописи XX в. стал К.П. Петров-Водкин (1878 - 1939). Художник с юности интересовался телом, неприкрытым одеждой. Современная гимнастика и танцы, по его мнению, только уродуют тело, давая ему одностороннее развитие. При этом он считал мужское тело более выразительным, чем женское. "Из многих сотен, не считая банных и купальных, а наблюденных через живопись и рисунок, встреч я заметил, что мужская выразительность превалирует над женской...". Особенно "в переходном возрасте обычно гармоничнее бывают юноши, чем девушки...". Потом положение меняется: девушки расцветают, а мальчики становятся неловкими и угловатыми.

Картина "Сон" (1910, рис. 9), на которой две нагие женщины



пристально смотрят на обнаженного спящего молодого мужчину, вызвала скандал в прессе, включая резкие нападки со стороны Репина. Однако это не остановило талантливого художника. "Играющие мальчики" (1911)(рис.10), "Купание красного коня" (1912) (рис.11), "Юность" (1913), "Мальчик, прыгающий в воду" (1913), "Ураган" (1914) (центральная фигура этой картины - бегущий нагой юноша с поднятыми вверх руками)(рис.12) и "Жаждающий воин" (1915)(рис.13) Петрова-Водкина бесплодно передают элегантную пластику движущегося юношеского тела, выступающего как символ духовного устремления и движения вперед. Рисунки мастера (рис.14) свидетельствуют о превосходном знании анатомии.

Петров-Водкин продолжил эту тему и в советское время (рис.15). Не прошло бесследно для изобразительного искусства и зарождение в России гомосексуальной субкультуры. Некоторые иллюстрации знаменитой "Книги маркизы" Константина Сомова (1869-1939) откровенно бисексуальны, как и сам художник.

Дафнис, целующий грудь Хлои, одновременно демонстрирует заинтересованному зрителю собственный эрегированный пенис (рис.16). Еще более вызывающе, чтобы не сказать - порнографичны, иллюстрации В.А.Милашевского к "Занавешенным картинкам" Михаила Кузмина (1918)



Впрочем, это был типичный андеграунд. Спокойно воспринимать мужскую фронтальную наготу в начале XX в. были не готовы даже самые просвещенные любители искусства. Знаменитый коллекционер С.И. Щукин даже распорядился закрасить весьма скромные гениталии одного из мальчиков на купленной им картине Анри Матисса "Музыка" (1910). Многие картины этого периода, вероятно, все еще ждут своего выхода из чулана - запасников музеев и закрытых частных коллекций.

---

### Мужское тело в царстве сексофобии.

Октябрьская революция прервала нормальный процесс развития. Большевистская сексофобия сделала всякое эротическое искусство в России официально невозможным. А любое обнаженное тело автоматически считалось сексуальным и порнографическим.

В фельетоне "Саванарыло" (1932) Илья Ильф и Евгений Петров рассказывают, как редактор, предварительно заперев дверь на ключ, выговаривает художнику за его рекламный плакат:

"Редактор. ...Вот это что, вы мне скажите?"

Художник. Официантка.

Редактор. Нет, вот это! Вот! (Показывает пальцем.)

Художник. Кофточка.

Редактор (проверяет, хорошо ли закрыта дверь). Вы не виляйте. Вы мне скажите, что под кофточкой?

Художник. Грудь.

Редактор. Вот видите. Хорошо, что я сразу заметил. Эту грудь надо свести на нет.

Художник. Я не понимаю. Почему?

Редактор (застенчиво). Велика. Я бы даже сказал - громадна, товарищ, громадна.

Художник. Совсем не громадная. Маленькая, классическая грудь. Афродита Анадиомена. Вот и у Кановы "Отдыхающая Венера"... Потом возьмите, наконец, известный немецкий труд профессора Андерфакта "Брусте унд бюсте", где с цифрами в руках доказано, что грудь женщины нашего времени значительно больше античной... А я сделал античную.

Редактор. Ну и что из того, что больше? Нельзя отдаваться во власть подобного самотека. Грудь надо организовать. Не забывайте, что плакат будут смотреть женщины и дети. Даже взрослые мужчины.

Художник. Как-то вы смешно говорите. Ведь моя официантка одета. И потом, грудь все-таки маленькая. Если перевести на размер ног, это выйдет никак не больше, чем тридцать третий номер.

Редактор. Значит, нужен мальчиковый размер, номер двадцать восемь. В общем, бросим дискуссию. Все ясно. Грудь - это неприлично".

Если женская нагота была запретной, то мужская и подавно. Лишь немногим мастерам удавалось обходить эти запреты, используя для изображения обнаженного тела спортивные сюжеты.



Лучше всех это делал А.А. Дейнека (1899-1969). Его картины на спортивные сюжеты - художник одинаково охотно писал и женское, и мужское тело - поражают своей выразительностью. Его футболист в броске буквально распластан в воздухе. Если на картине "Будущие летчики" (1937, ГТГ, рис.17 ) сидящие обнаженные мальчики изображены сзади, то "В обеденный перерыв в Донбассе" (1935, ГТГ, рис. 18) представляет открытую фронтальную наготу играющих в футбол молодых людей, а мозаичный триптих "Хорошее утро" (1960, рис.19) изображает целую группу обнаженных купальщиков. Художник любил писать загорающих и купающихся мальчиков (рис.19а) В Курской художественной галерее хранится "Автопортрет" Дейнеки, где художник написал себя в одних только облегающих трусах.

Привилегированными сферами самореализации мужского тела в СССР были балет и спорт.

Советский балет продолжил начатое в Серебряном веке постепенное уравнивание танцовщика с балериной. В нем были выдающиеся танцовщики как героического (Вахтанг Чабукиани и Алексей Ермолаев), так и лирического плана ( Константин Сергеев). Подлинной сенсацией ленинградского балета 1960-х годов были "Хореографические миниатюры" Леонида Якобсона, особенно его " роденовский" триптих - "Вечная весна", "Поцелуй" и "Вечный идол", - подвергавшиеся нападкам критики за слишком обнаженное и страстное тело. Затем эту линию продолжил "Спартак", где центральные партии принадлежали мужчинам, причем в постановке Якобсона поражали пластичность и скульптурность этих тел, особенно когда те на мгновение застывали, а в московской постановке Юрия Григоровича - эмоциональная раскованность, буйная стихия танца.

Новые функции приобрел и мужской кордебалет, который, подобно мощному резонатору, усиливает звучание сольных партий. "Спартак" дал раскрыться таланту новых мужских звезд, таких как Владимир Васильев и Марис Лиєпа.

Однако в советском балете эти тенденции, как и все новое, старательно приглушались. Я помню, каким открытием для нас были мужские партии в балетах Баланчина и особенно Мориса Бежара, у которого мужской танец играет ведущую роль. Такие звезды как Рудольф Нуреев и Михаил Барышников полностью раскрылись лишь на Западе, где они немало способствовали совершенствованию мужского танца.

Более свободно в СССР чувствовал себя спорт. Соревновательные мужские игры, неразрывно связанные с воинскими занятиями, предполагают культ сильного, тренированного мужского тела. Исследователи советской массовой культуры 1930-х годов обращают внимание на "обилие обнаженной мужской плоти" - парады с участием полуобнаженных гимнастов, многочисленные статуи спортсменов, расцвет спортивной фотографии и кинохроники, многие кадры которой выглядят откровенно гомоэротическими, хотя в то время этого не замечали.

Фильмы "Сталинское племя" и "Песня молодости" о парадах физкультурников в 1937 и 1938 годах, где на атлетах одеты только белые трусы, выглядят очень сексуально. "... Атлетов тщательно отбирали по экстерьеру. Набор эстетических требований к мужскому телу включал отсутствие волос на теле и лице, открытый детский бесхитрый взгляд, широкие плечи, выпуклую грудь, крупные гениталии. При этом не допускалось чрезмерности развития мышц: тело не должно было выражать агрессию, пугать"



Непостроенный культовый Дворец Советов должны были украшать гигантские фигуры обнаженных мужчин, шагающих на марше с развевающимися флагами. Военно-спортивная тематика господствует и в советской парковой скульптуре.

Если сравнить образы обнаженного мужского тела в советском и в фашистском изобразительном искусстве, обнаружатся как сходства, так и различия. Основные принципы официальной советской эстетики изображения мужского тела - те же, что у немецких и итальянских фашистов. Подобно фашистскому телу, советское мужское тело обязано было быть исключительно героическим или атлетическим. Однако воинствующая большевистская сексофобия, своеобразный бесполой сексизм, не позволяли фаллоцентризму тоталитарного сознания проявляться открыто. Фаллоцентризм заменялся и вуалировался своеобразным маскулинизированным "унисексом". Советское "равенство полов", молчаливо предполагавшее подгонку женщин к традиционному мужскому стандарту (все одинаково работают, готовятся к труду и обороне, никаких особых женских проблем и т.д.), применительно к телесному канону оборачивалось желанием максимально уменьшить, нивелировать половые признаки.

Особенно строгой цензуре подвергались мужские гениталии. Их нельзя было не только обнажать, но и намекать на них. С этим запретом вынуждены были считаться даже лучшие советские художники. Скульптура В.И. Мухиной "Борей" (1938, часть проекта памятника "Спасение челюскинцев", ГТГ), изображает могучее и одновременно стройное юношеское тело, пах которого полностью закрыт. Бронзовый "Юноша со звездой и знаменем" (проект скульптуры для Советского павильона на Международной выставке в Нью-Йорке, 1937, ГТГ) И.Д. Шадра (1887-1941) обладает мощным обнаженным торсом, но нижняя часть туловища и ноги статуи закрыты комбинезоном, под которым нет даже намека на гениталии.

Вероятно, за возможность изображения мужских гениталий шла какая-то скрытая, подковерная борьба. Если одни спортивные статуи практически бесполой, то у других спортсменов под трусами или плавками ощущаются крупные гениталии. Наземный вестибюль станции метро "Охотный ряд" был украшен статуями двух мускулистых гигантов в крошечных плавках работы Е.Д. Степаньян (1935). Хотя знаменитый "Дискобол" (1927 и 1935) М.Г. Манизера (1891-1966) изваян в трусах, его гениталии были акцентированы достаточно явно (рис.20). "Дискобол" Д.П. Шварца (1934) на выставке молодых художников был экспонирован нагим, но поставить его таким в парке не решились и одели на него трусы (рис.21).

В неофициальной, подпольной и полуподпольной советской живописи мужское тело и его причиндалы были, конечно, представлены богаче. Чего стоят одни только рисунки Сергея Эйзенштейна, в которых эротика подчас переплетается с политической сатирой (например, рисунок "Свободный человек", 1944, рис.22)

Еще строже контролировали кинематографию. Кинорежиссер Владимир Мешков рассказывал мне, что в его фильме (забыл его название) 16-летний юноша нырял с вышки, сцену снимали снизу и обтянутые плавками гениталии юноши выглядели довольно внушительно. В Госкино предложили эти кадры убрать. А ленинградскому кинорежиссеру Сергею Потепалову в Обкоме партии предложили вырезать эпизод, где юноша-старшеклассник снимает брюки, хотя под ними, разумеется, были трусы.

Воспитанная в ханжеском духе советская публика относилась к изображениям обнаженного тела двойственно. С одной стороны, эти образы ее возмущали, а с другой - вызывали к себе повышенный, но не эстетический, а сугубо сексуальный интерес. Так реагировали даже на классическое искусство.

Писатель Марк Поповский рассказывает, как в 1960-х гг. один московский писатель пригласил к себе в гости мезенского мужика, страшного похабника и бабника, и повел его в музей. У картины Карла Брюллова деревенский гость остолбенел. "Остановившись перед картиной, изображающей нагую женскую фигуру, Василий

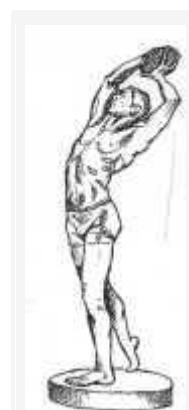


Рис. 20



Рис. 21



Рис. 22

Федорович вдруг густо покраснел, закрыл лицо согнутым логтем и отвернулся. У него от волнения даже голос пропал. "Вот уж не ожидал... - просипел он. - Такое уважаемое учреждение и такой стыд показывают..."

Такое же искреннее негодование по поводу картины Рубенса "Союз Земли и Воды", репродукцию которой случайно завезли в сельмаг, проявляют деревенские бабы в повести Василия Белова "Привычное дело": "Бабы как взглянули, так и заплевались: картина изображала обнаженную женщину. - Ой, ой, унеси лешой, чего и не нарисуют. Уж голых баб возить начали! Что дальше-то будет?"

Мужская нагота вызывала еще большее смущение.

При открытии в 1936 г. в Москве ЦПКиО имени Горького там установили 22 копии античных скульптур. Их гениталии смущали стыдливых посетителей и одновременно будили их сексуальное воображение, поэтому их нередко обламывали.

В 1960-70-х годах курсанты одного из близлежащих военных училищ ночами забирались в Павловский парк и до зеркального блеска начищали бронзовый пенис гордеевского Аполлона Бельведерского на Двенадцати дорожках, после чего он невольно приковывал к себе всеобщее внимание. Чего только ни делала администрация парка, - ставила дежурных, замазывала аполлоновский пенис краской, заменяла его копией из какого-то другого, более темного материала, - ничего не помогало. Похоже, что "начистка" (= мастурбация) Аполлона имела для курсантов какой-то психосексуальный смысл. В 1980-х годах это само собой прекратилось.

Примитивное восприятие всякой наготы как "неприличия" было вездесуще. В одном из залов Ленинградского Дома политического просвещения на Мойке (бывший особняк Елисеевых) был когда-то плафон, на котором беззаботно резвились и обнимались голенькие путти, никто не обращал на них внимания. Однажды в 1950-х годах, после очередного ремонта, случайно взглянув вверх, я обнаружил, что детишек приделали, на них появились штанишки и пионерские галстуки. Плафон сразу же стал непристойным: одно дело - целующиеся путти, другое - пионерчики. Видимо, это заметил не только я. Через некоторое время плафон вообще закрасили.

Примеру взрослых следовали и подростки. В начале 1980-х годов группа московских шестиклассников на экскурсии в Музее изобразительных искусств имени Пушкина заявила экскурсоводу, что им "неприлично на это смотреть" - имелись в виду "Дискобол" Мирона и "Копьеносец" Поликлета.

На бытовом уровне табуирование мужского тела хорошо проявлялось в отношении к шортам. Первые шорты появились в России у нас в 1910-х годах под влиянием бойскаутов и позже вошли в массовый обиход в качестве пионерской летней одежды (в лагере "Орленок" короткие шорты называли тирольками). Однако взрослым шорты не разрешались. В 1950-х годах на курортах Крыма и Кавказа мужчин в шортах административно преследовали, не обслуживали в магазинах и парикмахерских, забирали в милицию и даже штрафовали. Местные жители говорили, что голые мужские ноги их оскорбляют. В больших городах шорты могли носить только иностранцы, на которых за это косились. Один из героев киносценария Василия Шукшина "Печки-лавочки" (1975) говорит: "Так они что там делают: по улице и то ходят вот в таких штанишках - шортики, называются".

Даже в жаркой Индонезии, по воспоминаниям журналиста Алексея Симонова, сотрудники советского посольства не смели ходить в шортах, воспринимавшихся как трусики: "Почему это ты в коротких штанах пошел в магазин? Посол запретил".

Эти запреты рухнули только в 1990-х годах.

Кстати, разные культуры неодинаково относятся к обнажению разных частей мужского тела. В отличие от голых ног, обнаженный мужской торс россиян не смущает. В теплую погоду молодые мужчины часто работают и играют в спортивные игры раздетыми до пояса. Напротив, американские

студенты надевают шорты, как только становится тепло, но их грудь и спина, даже в неформальной обстановке, как правило, прикрыты майкой или рубашкой. Чем объясняется эта культурная разница, я не знаю. Может быть там солнце более опасное?

### Пост-советский телесный канон

После крушения советского режима интерес к наготы вообще и к мужской наготы, в частности, резко усилился. Раньше всего это проявилось в кино. Западные кинокритики уже в 1991 г. "были удивлены количеством на экране половых органов, особенно мужских", а также "мужских задов, голых и всегда энергично двигающихся".

Обнаженное мужское тело стало часто появляться на сценах драматических театров и в телевизионной рекламе. Широкую популярность приобрел бодибилдинг. В Петербурге создан первый мужской балет под руководством Валерия Михайловского и т.д.

Культурологически и эстетически эти явления неоднородны, неравноценны и неоднозначны. Ренессанс культуры обнаженного мужского тела - элемент новой сексуально-эротической культуры, отражающей, в частности, потребности вышедшего из подполья гомосексуального меньшинства. Однако за ним стоят более сложные идеологические процессы, связанные с кризисом советской модели маскулинности. Недаром споры о мужском теле и его праве на публичное представление и изображение сразу же приобрели политический характер.

Политизация мужского тела ярче всего проявляется в сочинениях основателя петербургской школы "нового русского классицизма" или неоакадемизма известного художника Тимура Новикова (р. 1958). На Западе о "неоакадемистах" писали как о поклонниках фашистского искусства и адептах монументального и потенциально милитаристского мужского тела. На мой взгляд, эта группа художников неоднородна, а их теоретические статьи и манифесты противоречивы.

Новиков утверждает, что "Гитлер занимал крайне правильную эстетическую позицию. Политически он совершил немало ошибок, а эстетически он был совершенно прав". В то же время Новиков категорически отмечает обвинения в фашизме: "Вообще, я считаю, что национализм ничего общего с классической эстетикой не имеет..." В фашистском искусстве его привлекают главным образом его неоклассические истоки.

По мнению Новикова, скульптуры Арно Брекера и фильмы Лени Рифеншталь принадлежат к той самой же художественной традиции, что и "Аполлон, Кипарис и Гиацинт" Александра Иванова и фотографии фон Гледена. В противовес популярной на Западе идее о демократичности модернизма, Новиков утверждает, что модернистское искусство с самого начала было антигуманным и пропагандировалось ЦРУ. Не только Россию, но и Европу может спасти только возвращение к классицизму, включая его любовь к прекрасному мужскому телу. Неоакадемисты гордятся тем, что на Парижской выставке 1937 года золотую медаль получила не "Герника" Пикассо, а панно "Советский спорт" ленинградского художника Александра Самохвалова.

Подобно тому, как Британскую империю основали люди, знавшие латынь и греческий, а поклонники модернизма ее развалили, "Российская Империя, основанная на классическом образовании, классической культуре смогла стать самой крупной мировой державой в свое время и сейчас из-за модернизма, коммунизма мы все уменьшаемся и уменьшаемся"

Эта причудливая смесь политической ностальгии по развалившейся империи и эстетической ностальгии по классицизму, разумеется, не выдерживает критики. "Мускулистая маскулинность" фашистского искусства действительно опиралась на неоклассические традиции в изображении героического мужского тела, но она исказила эти традиции и поставила их на службу милитаризму.



Рис. 23



Рис. 24



Рис. 25



Рис. 26



Рис. 27



Рис. 28

Нежные юноши Александра Иванова не имеют абсолютно ничего общего с голоногим гитлерюгендом , а фон Гледен в Третьем райхе оказался бы в концлагере.

Но художников лучше оценивать не по их декларациям и хэппенингам, вроде торжественного сожжения 23 мая 1998 г., в память Джироламо Савонаролы собственных и чужих "безнравственных" картин, а по их произведениям. Художественное творчество неоакадемистов весьма разнообразно по уровню и эстетике.

Не претендуя на оценку, могу с уверенностью сказать, что работы самого Новикова, Георгия Гурьянова (рис.23) , Олега Кузнецова и Виктора Маслова совершенно не похожи на фашистские. Созданные ими образы обнаженных мужчин откровенно чувственны, часто ироничны, иногда гомозротичны. "Адам" Олега Кузнецова и Виктора Маслова (1993, рис.24) не имеет ничего общего ни с античными статуями, ни со скульптурами Брекера. А их "Триумф Гомера" (2000, рис.25), антиклизированный парадный групповой портрет членов Академии, со слепым Тимуром Новиковым в образе Гомера, лишь формально напоминает аналогичные картины XVIII в.

Интересно отметить возрождение в Санкт-Петербурге неоклассической городской скульптуры. Своеобразным новым символом города стал поставленный в 2000 году на углу Фонтанки и улицы Белинского элегантный обнаженный юноша "Миллениум" . А на станции метро "Спортивная" посетителя встречают красочные мозаичные панно на Олимпийские темы, также с фронтальной наготой.

Старается не отставать от Питера и Москва.

"Я никогда не назову мужские гениталии постыдным постным словом член. Хуй есть хуй, и я буду писать это слово с заглавной буквы, как в слове Родина. Я вычеркиваю его из словаря нецензурных слов" - пишет знаменитый писатель Виктор Ерофеев. В 2001 г. в столице успешно прошла выставка достаточно откровенной, но высокохудожественной гомозротической фотографии Сергея Головача (рис.26, 27). Забавным примером новых веяний в официальной символике можно считать юбилейную монету "Россия на рубеже тысячелетий", на которой изображены не рабочий и колхозница, а обнаженные юноша и девушка (рис. 28), на фоне дерева (вероятно, библейского?), компьютера и какого-то колеса.

Обнаженное мужское тело широко эксплуатируется и в массовой культуре, будь то специальные мужские журналы или телевизионная реклама.

Но и здесь многое политизировано. Нагота, тем более мужская, даже независимо от своего эстетического уровня и контекста, объективно означает вызов традиционной православной культуре. Если молодые люди к этим образам уже привыкли, то у представителей старших поколений они вызывают ярость, которую умело нагревают фундаменталисты и противники демократических преобразований. В одном из опросов общественного мнения, проведенных в 1991 г. ВЦИОМ, "появление обнаженного тела на экранах кино и телевидения" однозначно отрицательно оценили 40 процентов опрошенных, но среди людей старше 60 лет так думают 60 процентов, а среди тех, кто моложе 30, 12 - 15 процентов.

Следуя плохим американским образцам, российские законодатели и журналисты постоянно отождествляют "насилие" и "эротика", рассматривая их в одной рубрике, как нечто одинаково опасное и нежелательное. При этом "эротика" трактуется крайне расширительно. Любое обнаженное или полуобнаженное женское тело кажется им сексуальным, а мужское тело - в придачу гомосексуальным (о том, что мужская нагота может интересовать также и женщин, эти критики странным образом забывают, что невольно заставляет задумываться об их собственной сексуальной ориентации) и порнографическим.

Соответствующая аргументация используется даже против сексуального просвещения. В одной из телевизионных дискуссий едва ли не главным доводом против Российской Ассоциации планирования семьи (РАПС) был тот факт, что в изданной РАПС научно-популярной брошюре

присутствовало изображение пениса. Руководители РАПС защищались исключительно тем, что брошюра предназначена не первоклассникам, как утверждали фундаменталисты, а родителям и подросткам. Ясность в дело внес только юноша-студент, который спросил: "А эти тетеньки, которые тут так шумят, они сами когда-нибудь видели живую письку? Первоклассники ее точно видели, этот рисунок их нисколько не удивит".

При чтении сочинений российских фундаменталистов создается впечатление, что не только любое изображение обнаженного мужского тела, но и само оно, в особенности гениталии, является непристойным и порнографическим. Популярная телеведущая Мария Арбатова озаглавила свою статью об обсуждении в Думе закона о порнографии "Дума запретила первичные половые признаки. Как не имеющие "культурной и научной ценности", а закончила ее цитатой из фильма Милоша Формана "Народ против Ларри Флинта": "Руди, ты верующий? Значит, ты веришь в то, что Бог создал мужчину и женщину? Значит, именно тот же Бог создал их гениталии? И кто ты такой, чтобы пренебрегать Божьим творением?"

Важным аргументом против изображения мужской наготы является то, что это чуждо русской традиции и имеет "западное" происхождение. Как это ни комично, ярлыки подобного рода употребляются среди нудистов.

На Западе "натуризм" в последние десятилетия развивался преимущественно в русле леволиберальной идеологии. Напротив, петербургское "Общество культуры свободного тела" (ОКСТ), официально зарегистрированное в 1992 г., является скорее консервативно-националистическим. Его главный идеолог М.М.Русинов доказывает, что он и его последователи - вовсе не нудисты (нудизм - иностранное слово и чуждое нам движение), а люди, для которых важно воссоединение с природой, "возврат к старым ценностям и к той духовности, которая существовала на Руси еще во времена язычества".. Он проповедует враждебность к Москве и к Западу, где "нет ничего духовного" (что не помешало Русинову собственную книгу издать по-английски). Впрочем, рядовые члены ОКСТ относятся к любой идеологии скептически, для них важна прежде всего тусовка, раскованность и освобождение от сексуальных комплексов.

Обвиняют ли, в свою очередь, московские "натуристы" в прозападной ереси петербуржцев, я не знаю. Но их существующий с 1991 г. легальный пляж в Серебряном бору собирает в летние дни, по сообщениям прессы, до трех тысяч отдыхающих, из которых четыре пятых - мужчины, причем обнаженные тела сплошь и рядом перемежаются с одетыми. На Западе это не принято.

К изобразительному искусству эти споры, разумеется, не имеют отношения, но они характеризуют тот психологический климат, в котором живет и развивается современная российская художественная культура. В общем, покой нам только снится...

---

### Женский взгляд на мужское тело

До сих пор я говорил о том, как видели и конструировали мужское тело сами мужчины. Но мужской взгляд заведомо односторонен. Чтобы мужское тело предстало действительно другим, на него нужно было взглянуть со стороны. Лучше всего это могли бы сделать женщины. Но до самого недавнего времени это было практически невозможно.

---

### Первые художницы

Поскольку взгляд - категория иерархическая, "смотрение" было исключительно мужской привилегией. Даже в современном, достаточно эмансипированном, мире женщина зачастую может откровенно любоваться наготой своего любимого, только когда тот спит. Слишком пристальное, даже любовное и ласковое, внимание к их гениталиям многих мужчин смущает. Мужчина-мачо, который представляет свой пенис фаллосом, требует, чтобы все думали так же. Фаллос существует не для того, чтобы его рассматривали, а чтобы ему поклонялись.



Тем более не могли женщины обсуждать мужские достоинства публично (хотя и делали это в своей среде), даже на примере произведений искусства. Хотя аристократы XVIII в. не запрещали своим женам любоваться наготой античных статуй, предполагалось, что никаких эротических чувств (= "грязное вожделение") эти образы у них не вызывали. А уж самим рисовать мужское тело было и подавно невозможно.

Первые европейски знаменитые профессиональные художницы: Катарина ван Хемессен (1528 - 1587, Антверпен), Софонисба Ангвиссола (1535-1625), Артемизия Джентилески (1593-1652) (дочь художника Орацио Джентилески) появились уже в XVI в. В XVII в. некоторые профессиональные художницы, например, Росальба Каррьера (1675-1752) и Анжелика Кауфманн (1741-1807) имели широкую международную известность, их картины есть в любом большом европейском музее. Однако предметные рамки их творчества были ограничены.

Женщины-художницы имели право писать пейзажи, натюрморты, исторические сцены, семейные, детские и даже мужские портреты. Автору монографии по истории женской живописи Ханне Гегель написанные женщинами парадные портреты знаменитых мужчин, например, портреты Винкельмана (1764) и Гете (1787/88) кисти Анжелики Кауфманн, кажутся даже более тонкими и психологичными, чем портреты тех же лиц, написанные художниками-мужчинами; они подчеркивают не столько официальный фасад, сколько внутренние качества изображаемого лица (лично меня эти сравнения не убедили).

Однако обнаженное тело, тем более мужское, оставалось для женщин строжайшим эстетическим и моральным табу. Нарушить его пытались немногие, и без особого успеха.

Артемизию Джентилески девочкой-подростком в 1611 г. пытался то ли изнасиловать, то ли совратить ее учитель рисования (был громкий судебный процесс). Этот травматический эпизод, по мнению биографов, отразился в ее творчестве таким образом, что она любила рисовать сильных полуобнаженных женщин и не особенно симпатичных мужчин. Ее "Юдифь, обезглавливающая Олоферна" (1618, Уффици) (рис. 1) выглядит настолько свирепой, что, если не знать библейской истории, можно пожалеть беднягу Олоферна. К сожалению, картина неубедительна, потому что художница плохо знала анатомию.



Рис. 1

Выйти за рамки морально приемлемых сюжетов художницам было трудно не только по цензурным условиям, но и субъективно. Картина Анжелики Кауфманн "Амур и Психея" (1792, музей в Цюрихе), по сравнению с мужскими картинами на ту же тему, выглядит слишком сладкой и безжизненной. Психея у Кауфманн полностью одета, а Амур с большими ангелоподобными крыльями не содержит даже намека на эротику. Под пером отличной художницы Луизы Виге-Лебрен (1755-1842) мужское тело становится слащаво женственным, будь то маленький маленький князь Любомирский, изображенный в виде ангела (рис. 2), или вакх (рис. 3). Воспитанные женщины просто не могли видеть иначе.



Рис. 2



Рис. 3

### Женщины в художественных школах

Учиться живописи вместе с мужчинами женщинам не разрешалось. В художественные школы и Академии художеств (в Париже она была создана уже в 1648 г.) их либо вовсе не принимали, либо ограничивали их число. В 1787 г. Жак-Луи Давид даже получил строгий выговор от Академии за то, что позволил трем студенткам посещать уроки в своей студии в Лувре. Натурщиками также были исключительно мужчины. Во Франции XVII - XVIII вв. женские модели были официально запрещены, писать обнаженную женскую натуру художник мог только в собственной мастерской. Запрет был снят лишь в XIX в.

Организованная борьба женщин-художниц за право учиться в Ecole des Beaux-Arts началась во Франции в 1881 г. и вызвала яростное сопротивление. Противники допущения женщин в академию художеств ссылались и на неспособность женщин к высокому искусству, и на "неприличность"

занятий живописью, и даже на снижение репродуктивных способностей женщины из-за чрезмерной умственной стимуляции. Но чаще всего повторялся довод, что порядочная женщина не должна смотреть на нагого мужчину. При этом заботились не столько о целомудрии художницы, сколько о мужчине-натурщике, который оказывается в беспомощном объектом женского взгляда.

В 1890 г. журнал *Moniteur des Arts* прямо выражал свое "беспокойство по поводу мужчин-моделей, которые не смогут сохранить свое хладнокровие в присутствии хорошеньких лиц, светлых волос и смеющихся глаз молодых художниц". "Проблема" взаимодействия женского взгляда и мужской эрекции казалась абсолютно неразрешимой.

Этой волнующей теме был даже посвящен эротический рассказ Шарля Обера "Слепой" (1883), рассказывающий, как молодая и богатая художница Изабелла, получив в отсутствие мужа-капитана заказ на изображение Святого Себастьяна, пожелала увидеть обнаженного молодого мужчину, но так, чтобы сам он на нее не смотрел. Дабы угодить богатой женщине, роль слепого натурщика уговорили сыграть бедного молодого художника, но едва тот разделся, чтобы сменить обычные трусы на набедренную повязку, в которой ему предстояло позировать, как Изабелла упала в обморок и очнулась уже в объятиях юноши, которому в конечном итоге призналась в любви. Мораль рассказа очевидна: мужчина, даже раздетый и униженный, все равно сильнее женщины, которая не может устоять перед его наготой. А третьим лишним оказался отсутствующий муж...

Возможное присутствие в классе женщин смущало и студентов-мужчин. Хотя после долгих публичных споров, несмотря на бурные протесты их будущих коллег-мужчин, в 1897 г. французские женщины победили, рисование с натуры и уроки анатомии еще долго оставались отдельными, мужчины-натурщики в присутствии женщин должны были позировать в трусах.

Сходные проблемы существовали и в других странах. Когда Томас Икинс в 1886 г. на уроке в Филадельфийской академии художеств в присутствии студенток-женщин снял с натурщика набедренную повязку, его сразу же уволили по жалобе матери одной из студенток. В Финляндии женщин в Академию принимали, но они не имели права рисовать обнаженные модели. Впрочем, это не имело практического значения, потому что в XIX в. в финских художественных школах нагих моделей не было вообще

---

### Что могла рисовать женщина?

Если женщина не смела открыто смотреть на нагих мужчин, то рисовать их было тем более неприлично. Тем не менее постепенно женщины расширяют круг дозволенного. Раньше всего они отвоевали право на изображение любовных сцен, в которых женщина участвует наравне с мужчиной.

Ученица Родена Камилла Клодель (1864-1943) была первой женщиной, осмелившейся извлекать скульптуру, изображающую страстные объятия ("Сакунтала", 1887). Немецкая художница Кете Кольвиц (1867 -1945) нарисовала достаточно откровенную "Любовную сцену" (1909/10). Однако в этом еще не было ни эстетического, ни политического "прорыва", разве что сам факт женского авторства.

Даже женская обнаженная натура долгое время оставалась для художниц табу. На московский художественной выставке Общества свободной эстетики в марте 1910 г. страшный скандал вызвали две картины нагих женщин кисти Натальи Гончаровой. Полиция арестовала обе картины, а художницу официально обвинили в совращении молодежи (впрочем, суд ее оправдал). Дело было не столько в наготы или в новой эстетике подачи обнаженного тела (никаких особенных "подробностей" в картинах не было, да и позже они Гончарову не интересовали), сколько в том, что автором была женщина. Художников-мужчин за такие же и даже более откровенные картины к суду не привлекали, а женское творчество воспринималось как цинизм и бесстыдство.

Трудно даже представить себе, какой гнев навлекла бы на себя в начале XX в. женщина, осмелившаяся подробно и реалистически описать святая святых правящего класса - мужские потроха!

Интересен в этом плане пример известной французской художницы-импрессионистки Сюзанны Валадон (1865-1938). Валадон написала множество прекрасных женских ню, но мужское тело ее также интересовало. Сохранилось несколько ее карандашных рисунков полностью обнаженного внебрачного сына Валадон, 11 - 13 летнего мальчика, будущего знаменитого художника Мориса Утрилло. Но эти рисунки были приватными и нигде не выставлялись (в современных США художницу могли бы даже обвинить в соvrщении мальчика и производстве детской порнографии, а все психологические проблемы взрослого Утрилло, включая пьянство и наркоманию, объяснили бы этим "сексуальным злоупотреблением").

В 1909 г. у Сюзанны начался серьезный, завершившийся браком, роман с 23-летним художником, другом ее сына Мориса, Андре Юттером, который охотно позировал своей любовнице. В осеннем салоне 1909 г. Валадон выставила прекрасную картину "Адам и Ева", для которой позировал нагой Юттер (сохранилась фотография этой первой версии). Но похоже, что фронтальная нагота молодого мужчины кого-то смутила. Позже, видимо, для выставки 1920 г., гениталии Адама были тщательно прикрыты виноградными листьями, тогда как нагота Евы осталась неприкрытой (Париж, Центр Помпиду).

Другая картина Валадон "Забрасывание невода" (Le lancement du filet, 1914) изображает троих обнаженных мужчин, один из которых (для него опять позировал Юттер), стоит лицом к зрителю. На карандашном рисунке молодой человек был написан нагим, но в окончательном варианте художница прикрыла его гениталии веревками.

---

### Женщины открывают глаза и обсуждают мужчин

В период между двумя мировыми войнами и особенно в последней трети XX в. женское художественное видение становится более свободным. и разнообразным. Этому способствовали разные, зачастую противоположные, идейные течения.

Фильмы и фотографии Лени Рифеншталь - антипод феминизма и культ традиционной гегемонной маскулинности. Лени одинаково восхищено и благоговейно воспринимает и фашистских штурмовиков, и олимпийских атлетов, и африканских воинов нуба. Но художница не скрывает своих чувств и открыто любит мужскую наготу, чего не смели делать прежние поколения женщин. А уже шаг вперед в объективации женского сексуального желания, которое раньше замалчивали или отрицали.

Дальнейшее развитие женского взгляда на мужское тело тесно связано с феминизмом и раскрепощением женской сексуальности. Сексуальная революция XX в. была по преимуществу женской революцией. Но равноправие полов в постели предполагает также право женщины смотреть. Этому способствует и изменение сексуальной техники, в частности, распространение орального секса. Фелляция позволяет женщине увидеть такие подробности мужской анатомии, которые при обычном половом акте можно скрыть. Еще меньше совместим с мачизмом куннилингус, когда мужчина, вместо того, чтобы высокомерно "трахать" женщину, старательно ее "обслуживает".

То же самое нужно сказать о позиции "женщина сверху", которую в древней Руси приравнивали к содомии, а сейчас регулярно практикуют вполне уважаемые супружеские пары. Смена сексуальных позиций "верха" и "низа" не просто дает эротическое разнообразие, но и подрывает самый принцип незыблемости и однозначности гендерной иерархии.

Но главное, конечно, не сексуальный плюрализм, а развитие женского самосознания. Художницы-феминистки сознательно проблематизируют многие жизненные ситуации и стереотипы, которые раньше считались само собой разумеющимися, начиная с того, кто перед кем позирует. Американская художница Сильвия Слей в картине "Турецкая баня" (1973), пародируя одноименную

вещь Энгра, вместо нагих женщин выставила обнаженными нескольких своих знакомых, достаточно известных в художественном мире, мужчин.

В 1970-х в США появились женщины-фотографы, специализирующиеся на фотографиях обнаженных мужчин - Дайанора Николини, Имоджин Каннингем, Ева Рубинштейн и другие. В 1979 в Нью-Йоркской Marcuse Pfeifer Gallery состоялась первая публичная выставка фотографий мужских ню, где были представлены работы 20 известных (и не очень) женщин-фотографов. Это было поистине революционное событие. Считалось, что откровенная мужская нагота интересует только "гомиков", поэтому ее запрещали как "пропаганду гомосексуализма". Женская выставка полностью опровергла этот взгляд.

Официальные критики были шокированы. Критик газеты "Нью-Йорк Таймс" обвинил фотографов-феминисток в том, что они умышленно выставляют мужчин в смешном и недостойном виде. Фотографировать обнаженное мужское тело нельзя, потому что оно, в отличие от женского тела, становится при этом не нагим, а голым. "Никто не отрицает, что мужские тела сексуально привлекательны для большинства женщин, а также для некоторых мужчин. Точно также нельзя отрицать, что мужская нагота занимает старое и почетное место в искусстве. Тем не менее зрелище голого мужского тела, представленного преимущественно как сексуальный объект, есть нечто неприятное". Другой критик написал, что "нагие женщины пребывают в своем естественном состоянии, а нагие мужчины выглядят просто не одетыми".

Логика этих рассуждений была явно неубедительной и сексистской, запретить женщинам смотреть на мужчин и материализовывать это видение в художественных произведениях консервативная критика не могла. Начав с разрушения привычного образа женского тела, феминистки принялись за мужчин.

Фотографы-женщины конца XX в. не просто снимают обнаженное мужское тело, но и деконструируют его, фиксируя внимание на наиболее запретном и необычном. Например, Мелоди Дэвис фотографирует обнаженных мужчин без головы, с упором на гениталии. При этом ее камера фиксирует не парадный фаллос, а обычный живой пенис, который может быть большим или небольшим, эрегированным или расслабленным, но всегда остается объектом, достойным внимания и восхищения.

И, что немаловажно, женский взгляд, в отличие от мужского, не столько "себастьянизирует" обнаженного мужчину, сколько помогает ему расслабиться, стать самим собой.

Однако женский взгляд, как и сами женщины, далеко не всегда бывает нежным и любящим. В женских образах мужского тела широко представлены разоблачительные, пародийные мотивы, когда мужчина изображается без лица или без головы, а его тело предстает бездушным механизмом, агрегатом самостоятельных частей. Такие образы широко представлены в творчестве польской художницы Магдалены Абаканович (в 1930 г) (рис. 4), Ханны Хех (1889- 1972), Луизы Буржуа и др.



Рис. 4

Многие теоретические работы по "чтению" мужского тела и его репрезентации в литературе и искусстве также написаны феминистками. Достаточно назвать имена Маргарет Уолтерс (автора первой иллюстрированной монографии о мужской наготы), Камиллы Палья, Мелоди Дэвис, Джудит Ханна, Лоры Малви, Памелы Мур, Элизабет Гросс, Сьюзен Бордо и др. Без учета феминистской литературы обсуждать проблемы мужской телесности, как и другие аспекты меняющейся маскулинности, сегодня просто невозможно.

Мужчинам-мачо этот тип анализа, облеченный порой в иронические формы, может казаться обидным и оскорбительным. В самом деле - что хорошего, если тебя анатомируют и разглядывают как вещь? Читая подобные сочинения, мужчина испытывает примерно то же, что женщина, которую мужчина-врач осматривает на гинекологическом кресле. Но обижаться тут не на что.

Прежде всего, для успокоения чувствительного мужского самолюбия можно напомнить, что деконструкцию мужского тела, как и всего прочего, начали вовсе не феминистки, а художники и философы-мужчины. Только они говорили при этом не о "мужчине", а о "человеке" вообще. Теперь эта деконструкция приобрела гендерный аспект.

Иронический женский взгляд заставляет мужчин почувствовать неосновательность некоторых своих притязаний, включая отождествление пениса и фаллоса. Но жизнь от этого становится только интереснее.

### Есть женщины в русских селеньях

Современные российские художницы также проявляют повышенный интерес к мужскому телу. Известная петербургская художница Виктория Учалова, примыкающая к группе нео-академистов, считает мужское тело более выразительным, чем женское. "Понимая красоту в плане неоплатонической метафизики, в поисках идеала гармонии, Виктория создает БЕЗЛИЧНОГО ГЕРОЯ своих произведений, лишённого плоти, на грани с некой асексуальностью. Для художника (архитектора по образованию) мужское тело наиболее архитектурно как ФОРМА, в которой трансцендентное значит больше, чем пол, а каждый новый персонаж - это не носитель персонифицированных черт, но символ нового состояния" (из проспекта персональной выставки). Вытянутые бритоголовые мужские фигуры Учаловой по-своему выразительны, но у неискушенного зрителя они ассоциируются не с традиционными нежными длинноволосыми ангелами, а скорее со скинхедами.

Многие российские женские проекты прямо связаны с феминистскими идеями. Они были хорошо представлены на фотохудожественной выставке "Мужчины в моей жизни", состоявшейся в Государственном музее истории Санкт-Петербурга (особняк Румянцева) 6 - 29 октября 2000 года. Часть экспонировавшихся произведений принадлежала американкам.

Вот как выглядят фотографии из серии "Адам и Ева" Тамарры Кайда (рис.5 и 6): "Среди искусственных листьев винограда и муляжей плодов на черном фоне возлежит изнеженный юноша, чья нагота прикрыта только фиговым листком. На его лице выражение самоуспокоенности. Куда же смотрит этот современный Нарцисс?



Рис. 5



Рис. 6

Где он находит свое отражение? На фотографии рядом, в сторону которой протянута рука юноши с дистанционным управлением, ответ на этот вопрос. Мы видим набор объектов, постоянно рекламируемых по американскому, а теперь и по нашему телевидению. Это пачки ципсов, батон колбасы, футболка фирмы "Nike", бейсбольный и футбольный мячи. Весь этот ассортимент товаров красуется рядом с телевизором, на экране которого смутно угадывается футбольный матч. Так американская фотохудожница Тамарра Кайда по-своему ответила на вопрос известного детского стихотворения "Из чего же сделаны мальчишки?" Впрочем, если бы мы задали вопрос "Из чего сделаны девочки?", ответ отличался бы только несколько другим набором вещей.

Такую же демифологизацию и демистификацию маскулинности проводит в своих работах куратор выставки питерская фотохудожница Вита Буйвид. В серии "Мужчина в ванной" (рис.7) она застает своих героев в максимально приватной атмосфере, однако мужчина и здесь прикрывает свои гениталии, а если это невозможно - прячет свое лицо под маской птицы с огромным клювом. Что его смущает? То, что его пенис не совсем похож на фаллос или что-то еще?



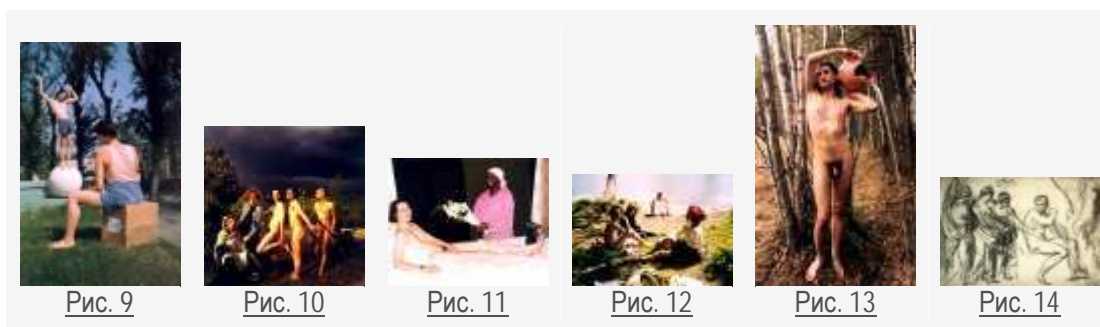
Рис. 7

Настоящей пионеркой демистификации мужского тела является московская художница Анна Альчук. В 1994 г для проекта "Фигуры закона" она уговорила сфотографироваться голышом с кинжалами в руках семерых известных московских деятелей искусства (восьмой, наименее стеснительный, который и до того охотно позировал голышом, предпочел, из чувства протеста, сняться в трусах). Видимо, публичная нагота не кажется этим мужчинам зазорной, хотя ни их телосложение, ни "размеры" не выглядят особенно впечатляющими.



В другом проекте Альчук объективация обнаженного мужского тела дополняется деконструкцией привычного гендерного антуража. На обложке женского журнала "Рукоделье" помещена фотография полураздетой молодой женщины, вяжущей кружева. Альчук поместила в эту позицию полураздетого мужчину средних лет. И ситуация сразу же становится проблематичной. Почему рукоделье - женское занятие? И почему изображение полуобнаженной женщины воспринимается как естественное, а мужчины - нет?

Еще смешнее выглядит деконструкция журнала "Кулинария", на обложке которого также присутствует полураздетая женщина. Откуда эта ассоциация женщины с едой? В некоторых африканских языках выражение "съесть женщину" обозначает половой акт. А у нас? Или мы считаем, что место женщины - только в кухне?



Те же идеи на материале изобразительного искусства развивает проект "Музей женщины" московской художницы Татьяны Антошиной в Галерее Гельмана (1999), представленный в Интернете - [www/html/guelman/antoshina/museum.html](http://www/html/guelman/antoshina/museum.html).

В противоположность традиционному "музею мужчины", где мужчина-художник выступает в роли творца и духовного начала, а женщина пассивно или кокетливо подставляет его и зрителя-мужчины взгляду собственное обнаженное тело, Антошина трансформирует классические сюжеты, изменяя гендерную идентичность персонажей. Вместо "Девочки на шаре" Пикассо у Антошиной фигурирует маленький и изящный "Юноша на шаре", которого рассматривает большая и сильная женщина (рис.9). Рубенсовский "Суд Париса" превратился в "Яблоко раздора", где трое обнаженных мужчин позируют перед двумя одетыми женщинами (рис.10). Вместо "Олимпии" Манэ перед зрителем кокетливо возлежит нагой "Олимпус" (рис.11), в "Завтраке на траве" (рис.12) раздетый мужчина сидит рядом с двумя одетыми женщинами. А в картине "Источник" (рис.13) место положенной по штату нимфы занимает голый молодой человек.

Разумеется, деконструкция классических сюжетов - дело не новое. "Завтрак на траве" Эдуарда Манэ в свое время шокировал публику тем, что нагая женщина изображена в обществе одетых мужчин. Но много лет спустя, в 1908 году, искусствоведы раскопали, что Манэ практически полностью скопировал позы всех трех своих главных фигур с гравюры Маркантонио Раймонди по рисунку Рафаэля "Суд Париса" (1520). Но у Маркантонио обнажена не только женщина, а и оба мужчины, причем полулежащий справа бородатый мужчина беззастенчиво демонстрирует свои гениталии. Эта гравюра явно имела иронический смысл.

А "Суд Париса" в конце XVIII в. пародировал известный английский художник Джеймс Барри. На его рисунке (1799, галерея Тейт, рис.14) три одетые богини назойливо пристают к смущенному нагому Парису, одна из них даже дотрагивается до него рукой.

Острота современных феминистских образов не только в "перевертывании" гендерных ролей и идентичностей, но и в том, что это делают художницы-женщины, сознательно подрывающие незыблемость гендерного порядка и создающие такие черты маскулинности, которых мужчины за собой не знали или не хотели признавать.

История художественной репрезентации мужского тела показывает, что изменение образов мужского тела неразрывно связано с эволюцией общего телесного канона и представлений о маскулинности.

### От элитарного искусства к массовой культуре

В древнейшем архаическом искусстве мужчина зачастую ассоциируется с фаллосом, изображения мужчин подчеркивают прежде всего их репродуктивные и властные функции. Античная Греция гуманизирует мужское тело, видя в нем воплощение божественной красоты, грубый фаллицизм сменяется элегантно зрелищной эротикой. Средневековое христианство принципиально отрицает античную поэтику телесности, заменяя красивое тело одухотворенным лицом. Искусство Возрождения пытается сочетать обе эти традиции, утверждая гармонию плоти и духа. В искусстве классицизма живое тело идеализируется, подчиняется формальному эстетическому канону красоты. Романтизм кладет начало исследованию мужской субъективности, показывая, что мужское тело может быть не только красивым и сильным, но и ранимым. Реализм и импрессионизм деконструируют идеализированную красоту в пользу естественности, изображая обычных мужчин в обычных ситуациях, благодаря этому мужское тело индивидуализируется и психологизируется. Развитие физической культуры и спорта создает новые возможности телесной самореализации, но атлетическое тело легко милитаризируется, превращаясь в символ бездуховности, антиинтеллектуализма и фашизма. Модернизм взрывает как красоту, так и естественность; благодаря деконструкции и плюрализации социальных идентичностей, "мужское тело" теперь может быть и не мужским, и не телом. Гомоэротический взгляд и женский взгляд на мужское тело еще больше усиливают эти тенденции. В противовес этому снова возникает тоска по "красивому телу", реализующаяся главным образом в массовой культуре. Недаром стал популярен Джонни Вейсмюллера в роли Тарзана (рис.1).



### Молодежная культура и идеал маскулинности

Хотя эстетика мужского тела и критерии мужской красоты имеют определенные инварианты, они сильно зависят от гендерной стратификации и особенностей жизнедеятельности мужчин и женщин, причем разные каноны и образы не только сменяют друг друга, но и сосуществуют. Чем сложнее культура, тем больше она допускает нормативных вариаций и индивидуально-групповых различий, которые особенно заметны на уровне повседневной жизни.

Самый сильный удар по классическому канону маскулинности нанесла молодежная культура 1950-х и последующих десятилетий. Мужская одежда стала более открытой. Обнаженные руки, грудь и ноги из спортивных залов постепенно переместились в места массовых молодежных развлечений. Одежда стала, как никогда раньше, сексуальной, свободной и неформальной. Черные и серые тона уступают место многоцветью. Многие из того, что было когда-то нижним бельем, а затем спортивной одеждой (майки, шорты) переключалось, с теми или иными коррективами, в сферу публичного быта.

Изменилось и отношение к наготе. Готовность сниматься и позировать в плавках или обтягивающих штанах, а затем и нагишом, проявляют не только никому неизвестные люди и профессиональные натурщики, но и звезды поп-культуры. В 1967 г французский фотограф Жан-Франсуа Боре впервые использовал для рекламы нижнего белья фотографию совершенно голого молодого греческого натурщика. В 1971 г. Ив Сен-Лоран сам позировал голым для собственной рекламы. Несколько позже Сесиль Битон сфотографировал обнаженного Мика Джаггера, Ричард Эйвдон - танцующего без одежды Рудольфа Нуреева, а Хельмут Ньютон - культовую кинозвезду Хельмута Бергера (1884, рис.2).



Понижение порога общественной терпимости к наготе не отменяет социального контроля. Скорее, меняются его способы. Как правильно заметил по поводу репрезентации тела в потребительской культуре Мишель Фуко, "мы находим новый способ капиталовложения, где контроль осуществляется

не столько путем подавления, сколько путем стимулирования: "раздевайся, но будь стройным, красивым, загорелым!"

### Мужское тело в рекламе

Объективация мужского тела сопровождается его эротизацией. Рекламные проспекты мужского белья всячески подчеркивают форму ягодич и размеры гениталий, при этом "продается" не только и не столько белье, сколько определенный тип мужского тела - стройного, крепкого, мускулистого и сексуального.

Знаменитый плакат Калвина Клайна, выполненный фотографом Брюсом Вебером (1983, рис.3), представлявший идеально сложенного молодого мужчину в плотно облегающих белых трусах, был, по мнению американских критиков, не только самой удачной рекламой мужского белья, но и величайшим изменением телесного облика мужчины со времен Адама: "Адам стал закрывать свои гениталии, а Брюс Вебер выставил их напоказ"; "Бог создал Адама, но только Брюс Вебер дал ему тело".

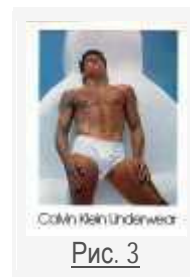


Рис. 3

Рекламные фотографии Калвина Клайна всегда эротичны и рекламируют не только белье, но и определенный тип мужского тела (рис. 4 и 5) Эротический эффект одного рекламного плаката Калвина Клайна, вызвавшего обвинения в порнографии, усиливается тем, что модель смотрит зрителю прямо в глаза (рис.6). Тем самым юноша как бы признает, что его тело выставлено напоказ сознательно, что он сознает свою соблазнительность и готов визуальнo (а может быть и не только визуальнo) отдаться зрителю. Взгляд в глаза и раньше отличал изображения куртизанок от изображений просто обнаженных женщин, которые могли и не знать, что кто-то за ними подглядывает.



Рис. 4

Рис. 5

Рис. 6

Рис. 7

Рис. 8

Рис. 9

В рекламе широко используются фаллические символы. Например, в рекламе Request jeans молодой мужчина лежит на кровати в одном белье, а между ног у него стоит бутылка шампанского. В рекламе сигарет присутствует огурец и т.д. Идеал мужской красоты в кино и на телевидении, особенно в образах таких культовых актеров как Арнольд Шварценеггер, Сильвестр Сталлоне и Клод Вандамм, практически отождествляет маскулинность с мускулистостью.

Изменился и статус фотомодели, эта работа стала престижной не только для женщин, но и для мужчин, а их доходы приблизились к доходам звезд Голливуда. Первый действительно большой гонорар мужской модели заплатил Калвин Клайн, но уже через год Ральф Лорен превысил эту сумму. В 1996 г. знаменитый дизайнер мужской одежды Хуго Босс превратил ежегодный рекламный проспект своей фирмы в специальную книгу, прославляющую свои "мужские супермодели" (рис. 7, 8, 9). Эти парни уже не только рекламируют одежду. Их изображения, в том числе полунагие, печатаются в самых престижных журналах и отдельными альбомами. Имена знаменитых моделей всем известны.

Любопытный момент "реабилитации" мужского тела - ослабление запретов на изображение волосатого покрова. Как и в классической живописи прошлого, в эротических изданиях и рекламных роликах мужское тело до недавнего времени изображалось гладким и безволосым. Это помогало ему выглядеть одновременно более молодым и менее агрессивным, "животным". Но многим мужчинам и женщинам волосатое тело нравится, кажется более сексуальным, а клиент, как

известно, всегда прав. В телерекламе сначала сигарет, а затем и некоторых других товаров, взорам телезрителей предстала волосатая мужская грудь, а потом и ноги.

Те же тенденции есть и в России. В крестьянской среде мужики не считали нужным особенно заботиться о своем здоровье, тем паче - о красоте. Судя по данным сравнительных исследований, проведенных в Москве в 1987-89 и 1993-95 годах, состоятельные и процветающие мужчины стали уделять больше внимания своему здоровью и внешности. Хотя традиционные гендерные различия при этом сохраняются, в мужской заботе о здоровье все сильнее звучат мотивы красоты и привлекательности.

Эту культивируют в рекламных целях новые мужские журналы и телепрограммы, сочетающие пропаганду здоровья и красоты с эротикой. Интересен в этом плане вполне приличный и очень полезный журнал Men's Health.

Один из его заголовков (1999, # 5) - "Тело, которого ты достоин" - прямо переключается с адресованной женщинам рекламой известной французской парфюмерной фирмы - "Ведь я этого достойна!" "Мужской" мотив достижения ("сделай себя!") органически переплетается с "фемининной", по старым стандартам, заботой о внешности. При этом мужчина стремится произвести впечатление не только на женщин, но и на своих потенциальных деловых партнеров. "Модель" и "покупатель" при этом подчас сливаются: в одном из номеров Men's Health молодые российские бизнесмены сами демонстрировали верхнюю одежду с ценниками (до демонстрации нижнего белья пока не дошло, этим занимаются фотомодели - рис.10).



Рис. 10



Рис. 11



Рис. 12



Рис. 13

В некоторые публикации происходит своеобразное размывание границ гендерных стереотипов и норм сексуальной ориентации. К совершенно правильной и полезной статье, рекомендующей мужчинам для профилактики рака регулярно осматривать и ощупывать свои яички (2001, №11), дается иллюстрация, где это делает ... женская рука (рис.11). В рекламе мужских трусов (май 2000), их демонстрируют на себе женщины. В рекламе мужских духов Gai mattiolo (июль-август 1999) используется откровенно геевский образ (рис.12) и т.д.

Интересное сочетание рекламы белья с театрализованной репрезентацией мужского тела - Театр мужской моды "Аполлон" (рис.13)

### Чтобы быть красивым - надо страдать

Изменение телесного канона проявляется и в бытовом поведении. Современные мужчины заботятся о своей одежде и телесном облике почти столько же, сколько женщины. Они тратят все больше времени и денег на уход за телом, косметику и т.д.

В 1999 году американские мужчины истратили на членство в спортивных клубах больше 2 миллиардов долларов, плюс еще 2 миллиарда - на домашнее спортивное оборудование. Какими-то формами бодибилдинга регулярно занимаются 25 миллионов американцев, имеющих в своем распоряжении 25 000 клубов здоровья. Число подписчиков Men's Health в США за 10 лет (с 1990 г.) выросло с 250.000 до 1.6 миллиона.

Забота о красоте у мужчин, как и у женщин, иногда идет даже во вред здоровью. "Комплекс Адониса", как называли это явление американские исследователи Х. Поуп, К. Филлипс и Р. Оливардия, обусловлен равнением на заведомо нереалистичский образец мужского тела, который пропагандируют кино и телевидение.

Пластическая хирургия в США стала большим - 300 миллионов долларов - бизнесом, причем в 1994 г. каждая четвертая операция делалась на мужчинах. Только в 1996 г косметическим операциям подверглось около 700 тысяч американских мужчин. Это поветрие распространяется и в других странах. Среди клиентов Лондонской клиники эстетической пластической хирургии 40 процентов - мужчины. Самые распространенные мужские операции - пересадка волос (в 1994 г. это сделали 200.000 американцев), изменение формы носа, отсасывание жира (в 1994 г. это сделали около 38 тысяч американцев), подтягивание век и мышц лица, прокалывание ушей, увеличение подбородка, химическое воздействие на кожу. Увеличить свои грудные мышцы хотели ли бы 38 % опрошенных американских мужчин (на 4 % больше числа женщин, желающих увеличить свои груди).

Быстро растет популярность силиконовых имплантаций, изменяющих форму груди (подобно тому, как это давно уже делают женщины) и бедер, а также операций по удлинению и утолщению пениса. По данным информационно-медицинской службы "СПИДинфо", ежегодное число операций по увеличению члена за последние 5 лет выросло в США с 500 до 25.000; в России их энергично пропагандирует имеющая подобную клинику газета "СПИДинфо".

Объективированное, доступное взгляду мужское тело утрачивает свою фаллическую броню и становится уязвимым, порождая у мужчин тревоги и нервные расстройства, которые еще недавно считались исключительно женскими. По данным исследователей, опросивших свыше 1000 американцев, почти половина мужчин недовольны своей внешностью; в 1972 г. так считал лишь один шестой. Правда, за эти годы американцы действительно стали толще, но собственная внешность "постоянно" и "часто" беспокоит 46 % мужчин с нормальным весом. Среди больных нервной анорексией (отсутствие аппетита и нежелание есть, чтобы избежать прибавки в весе), которая раньше была типична для девочек-подростков, теперь десять процентов составляют молодые мужчины; среди гарвардских аспирантов число таких случаев с 1982 по 1992 год удвоилось. Особенно сильны такие тревоги и страхи у геев, а также у моделей и спортсменов.

---

### Насколько маскулинен бодибилдинг?

Откровенной демонстрацией не столько физических возможностей, сколько красоты, является бодибилдинг. Мужчины всегда занимались физическими упражнениями и накачкой мускулов, причем делали это публично. Но в традиционном атлетическом теле, как прежде - теле воина или охотника, мускулатура функциональна, ее наращивали для решения какой-то "действенной" задачи - поднять, пробежать, метнуть, прыгнуть. В бодибилдинге она стала самоцелью: мускулы нужны для того, чтобы их показывать. Бодибилдер "использует свои мускулы не для строительства мостов, а для поднятия бровей. Они одновременно нефункциональны и вместе с тем чрезвычайно функциональны". Это делает его "ходячим фаллосом". При этом они часто наращиваются искусственно. Доля американских старшеклассников, использующих для накачки мускулов стероидные гормоны, за последние 4 года выросла на 50%, с 1.8% до 2.8%.

Первичный стимул накачивания мускулов для многих бодибилдеров - потребность в самозащите, детские переживания слабости и страха перед более сильными мальчишками. "Я буквально соорудил себе бронированный костюм, спрятав в нем хрупкого маленького неженку, каким я себя воображал. Несмотря на эту броню, временами я все еще вижу, как этот застенчивый неуклюжий мальчик смотрит на меня из прошлого", - признается Боб Пэрис.

Но нередко средство становится самоцелью. "Почему творения интеллекта - книги, картины, другие формы "искусства" можно достойно демонстрировать, выставлять напоказ, а тело - нет? Я потратил часы, дни, месяцы, годы на книгу. Я хочу, чтобы ее приняли, любили, хвалили, чтобы ею восхищались, искали ее. Но чем мое тело хуже? Я также потратил на него часы", - пишет



американский писатель Джон Речи, требуя, чтобы к его телу относились как к произведению искусства.

### Мужской стриптиз и мужская проституция

Самый явный вызов гегемонной маскулинности - мужской стриптиз (рис. 14) мужская проституция. Казалось бы, это предел падения - мужчины, которые торгуют телом и сексуально обслуживают женщин. На самом деле это не более унижительно для мужчин, чем для женщин, только раньше мужчины об этом не задумывались, а теперь они находят себе оправдание и психологическую компенсацию.



Рис. 14

Московские журналисты, посетившие в декабре 2000 года закрытый женский клуб с мужским стриптизом и познакомившиеся с "мальчиками по вызову", обнаружили, что эти молодые мужчины не чувствуют себя униженными.

По словам журналистки "Московских новостей", в клубе "Красная шапочка" самое неприличное - цены. Красивые юноши - стриптизеры, от 19 до 29 лет, приходят из специальных школ танцев и моделей. Сначала они танцуют в плавках, за особую плату могут раздеться совсем. Можно "заказать" парня к себе за столик или на приватный танец "в абсолютно обнаженном виде", пойти с ним в солярий или совместно принять душ. Сексом в клубе официально не занимаются. Кроме случайных посетительниц, там около 100 постоянных клиенток. Это богатые женщины средних лет, которые держатся свободно и могут оплатить любое удовольствие. В общем, если разобраться - сервис как сервис. Женщины испокон веков обслуживали мужчин, почему бы не перевернуть медаль?

В отличие от дешевых уличных сексработников, клубными "коллбоями" работают студенты престижных вузов, красивые парни с большими "стволами". Все оплачивается по таксе, время и каждая услуга отдельно, минимум 80-100 долларов в час. Можно заказать по карточке спутника на вечер или даже взять его с собой в круиз. За 3000 рублей журналистка арендовала на вечер 26-летнего красавца Серджио, пошла с ним в ночной клуб, все подруги им восхищались. Можно нанять парня и в постель, но это дорого, от 250 долларов в час.

Как воспринимает свою роль Серджио? Казалось бы, выставя себя на продажу, он должен потерять самоуважение. Ничего подобного. Поскольку его труд хорошо оплачивается и на него всегда есть спрос, он может даже чувствовать себя мачо и смотреть на заказчицу сверху вниз: "Мне нравится красивая жизнь, дорогие машины... Если честно, возбуждает мысль, что женщина покупает меня. Она ощущает себя моей хозяйкой, но только до тех пор, пока не окажется со мной в постели. Там я умею сбивать с клиенток спесь. Ведь стоит только женщине раздвинуть ноги, как она тут же становится покладистой и нежной".

Возможно, парень ошибается и выдает желаемое за реальность, но его психология мало чем отличается от психологии дорогих куртизанок. Социально-экономические факторы перевешивают сексуально-гендерные.

### Потеря или приобретение?

Объективация мужского тела ставит перед человеком и обществом много новых проблем. Но ничего катастрофического в этом нет. Это всего лишь аспект глобального процесса ломки привычных гендерных стереотипов, ослабления поляризации "мужского" и "женского" и плюрализации стилей и образов жизни. Взамен утраченной и отчасти иллюзорной гегемонии, мужчины многое приобретают. Отсюда вытекает целый ряд психологических и эстетических последствий.

1. Мужское тело может быть эротическим объектом, на него можно смотреть и даже разглядывать его, и этот взгляд не унижает ни того, кто смотрит, ни того, кем любуются.
2. Реабилитированный пенис освобождается от тягостной обязанности постоянно притворяться фаллосом.

3. Снятие с мужского тела фаллической брони повышает его чувствительность и облегчает эмоциональное самораскрытие, что очень важно в отношениях как с мужчинами, так и с женщинами. Даже такие традиционные мужские ценности как развитая мускулатура становятся средствами эмоциональной и сексуальной выразительности.
4. Понимание своего тела не как крепости, а как "представления", перформанса расширяет возможности индивидуального творчества, изменения, инновации, нарушения заданных и ставших привычными границ и рамок. Раньше потребность демонстрировать себя другим и кокетство считались исключительно женскими чертами; у мужчин их классифицировали как проявление болезненного эксгибиционизма, а напряженное внимание к собственному Я подпадало под рубрику нарциссизма. Ничего, кроме неприятностей, эта "психиатризация" мужского тела и связанных с ним коммуникативных свойств мужчинам не приносила. Это всего лишь мужской эквивалент того, что Фуко называет "истеризацией женского тела".
5. Это предполагает и другой тип межличностных отношений: спор о том, кто, на кого и как именно может или не должен смотреть, уступает место обмену взглядами, субъектно-объектное отношение становится субъектно-субъектным. Говоря словами Сьюзен Бордо, "эротика взгляда больше не вращается вокруг динамики "смотреть на" или "быть рассматриваемым" (т.е. проникать в другого или самому подвергаться проникновению, активности и пассивности), а вокруг взаимности, когда субъект одновременно видит и является видимым, так что происходит встреча субъективностей, переживаемая как признание того, что ты познаешь другого, а он познает тебя".

Единой поэтики мужского тела, как и единого типа маскулинности, никогда не было, нет и не будет, и каждый тип индивидуальности несет в себе свои собственные проблемы и трудности. Сложный и длительный процесс трансформации гендерных стереотипов болезненно переживается многими мужчинами и порождает много социокультурных и сексологических проблем. Изучение их - одна из комплексных задач обществоведения и человековедения.

---

## Основная литература

---

### 1. Нагота как культурологическая проблема

- Berger, J. Ways of Seeing. Based on the BBC television series. L. : BBC and Pelican 1972
- Bishop, C. , Osthelder, X. Sexualia. From prehistory to cyberspace. Koln: Konemann, 2001
- Brennan T. and M. Jay, eds. Vision in Context. Historical and Contemporary Perspective on Sight. L.: Routledge 1996
- Bologne, J.C. Histoire de la pudeur. Paris: Olivier Orban ,1986
- Bryson, N., Vision and Painting: The Logic of the Gaze. New Haven: Yale University Press 1983
- Clark, K. The Nude: A Study in Ideal Form. L. Pelican, 1960
- Dictionary of Art In 34 vols. Ed. By Jane Turner. L. Grove press 1996.
- Durr, H.P. Der Mythos von Zivilisationsprozess. B-de 1 -3 . Frankfurt: Suhrkamp. 1988- 1993
- Elias, N. The Civilizing Process. Oxford: Blackwell, 1994.
- Hausenstein, W. Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Voelker. Munchen, Piper, 1913.
- Herzog, Karl. Die Gestalt des Menschen in der Kunst und im Spiegel der Wissenschaft. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1990
- Koenig, O. Nacktheit. Soziale Normierung und Moral. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990

- Le Nu. Sous la direction de Gloria Fossi. Paris: Librairie Gruende, 1999
- Lucie-Smith, E. Adam: The Male Figure in Art. London: Rizzoli, 1998
- Mosse, G. L. The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity. NY: Oxford Univ. Press, 1996
- Nude sculptures 5000 years. Photographs by David Finn. Essay by Vicki Goldberg. NY: Harry Abrams, 2000
- Schehr, L. R. Parts of an Andrology. On Representations of Men's Bodies. Stanford : Stanford University press 1997
- Walters, M. The Nude Male. A New Perspective. N.Y. and L., Paddington press 1978
- Агапкина, Т.А., Топорков А.Л. Ритуальное обнажение в народной культуре славян. В кн.: Мифология и повседневность: гендерный подход в антропологических дисциплинах . Материалы научной конференции 19 -21 февраля 2001 года. СПб: Алетейя, 2001
- Быховская И.М. Homo somaticus: аксиология человеческого тела. М.: Эдиториал УРСС 2000
- Данилова И.Е. Проблема жанра в европейской живописи: Человек и вещь. Портрет и натюрморт. М., 1998
- Женщина и визуальные знаки. Под ред. А. Альчук. М.: Идея-Пресс, 2000
- Каган, М.С. "Се человек..." Жизнь, смерть и бессмертие в зеркале искусства. СПб: Петрополис, 2001
- Мириманов В. Искусство и миф: Центральный образ картины мира. М., 1997.
- Мифы народов мира. Энциклопедия (1987) . Гл. ред. С.А. Токарев. Т. 1-2 . Изд.2, М.: БСЭ
- Славянские древности. Этнолингвистический словарь под ред. Н.И. Толстого. Том 1 . А - Г . М. : Международные отношения ,1995
- Усманова, А. Женщины и искусство: политики репрезентации. В кн. : Введение в гендерные исследования. Часть 1. Учебное пособие. Харьков, ХЦГИ, СПб, "Алетейя", 2001, с.665-692

---

## 2. **Образы мужского тела в древнейших цивилизациях**

- Benson, Elizabeth P. and Beatriz de la Fuente. Eds.. Olmec art of ancient Mexico. . Washington, DC, National Gallery of Art, 1996
- Dehejia, Vidya, ed. Representing the body. Gender issues in Indian art. New Delhi: Kali for women, 1997
- Duhard, Jean-Pierre. Realisme de l'image masculine paleolitique. Grenoble, J. Millon, 1996
- Egyptian treasures from the Egyptian Museum in Cairo. Ed. by F. Tiradritti. NY:Abrams, 1999
- Human figure in the visual arts of East Asia. International symposium on the preservation of cultural property. Tokyo, 1994
- Leroi-Gourhan, A. L'art parietaal. Language de la pre-histoire Grenoble: J. Millon, 1992.
- Miller, Mary Ellen. The art of Mesoamerica, from Olmec to Atztec. NY: Thames and Hudson, 1986

Miller, Virginia E. Ed. The role of gender in Precolumbian art and architecture. Ed. by Lanham, MD: University press of America, 1988

Pasztor, Esther The pre-colombian art. Cambridge University press, 1998.

Petrine, D. M.. Affinities of form. Arts of Africa, Oceania and the Americas. Prestel Verlag and Indiana University Art museum, Bloomington, 1996

Robins., G. The art of Ancient Egypt. Harvard university press, 1997

Rubin, A. ed. Marks of civilization: artistic transformations of the human body. Los Angeles, California, Museum of Cultural history. UCLA, 1988

Schele, L. and M. E. Miller; photographs by Justin Kerr. The blood of kings: dynasty and ritual in Maya art. NY: G.Braziller; Fort Worth: Kimbell Art Museum, 1986

Sieber, R. and R.A.Walker. African Art in the Cycle of Life. Washington, DC. NMofAA, Smithsonian Institution Press, 1987

Абрамова, З.А. (1966) Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.-Л. : Наука.

Байбурин, А.К., Топорков, А.Л. У истоков этикета. Этнографические очерки. Л. Наука, 1990

Кузнецова И.А. Красота человека в искусстве. Автор текста и составитель альбома И.А.. Кузнецова. 2 изд. М.: Искусство1980

Мириманов В.Е. Искусство тропической Африки. Типология. Систематика. Эволюция. М.: Искусство, 1986

---

### 3. В поисках идеальной красоты

Bonfante, L. Nudity as a costume in classical art. Amer. Journal of Archaeology, 1989 vol.93, # 4, pp. 543-570

Clarke, John R. Looking at lovemaking: construction of sexuality in Roman art, 100 B.C. - A.D. 250. Berkeley, Univ. of California press, 1998.

D'Ambra, Eve Roman art. Cambridge Univ. press, 1998.

Dover, K. Greek homosexuality. London:Duckworth, 1978

Foxhall, L. and J. Salmon, eds. Thinking men: masculinity and its self-representation in the classical tradition. L-NY, Routledge, 1998

Foxhall, L. and J. Salmon, eds. When Men Were Men : Masculinity, Power, and Identity in Classical Antiquity (Leicester-Nottingham Studies in Ancient Society, V. 8.) L-NY, Routledge 1999.

Himmelmann, N.. Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst. Walter De Gryuter: Berlin - NY, 1990 (Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts)

Hurwitt, Jeffrey M.. The Kritios boy : discovery, reconstruction and date. Amer. Journal of Archaeology, 1989, vol 93, # 1, pp.41-80

Johns, C. Sex or Symbol. Erotic Images of Greece and Rome. Austin: University of Austin Press, 1982

- Kleiner, Diana E.E. Roman Sculpture. New Haven: Yale Univ. press, 1992
- Lissarague, Francois. Vases grecs. Les Atheniens et leur images. P.: Hazan, 1999
- Reid, J. D. . The Oxford Guide to classical mythology in the arts, 1300-1990. Oxford Univ. Press, 1993. 2 vols
- Richter, G.M.A. Kouros. Archaic Greek youths. A study of the development of the Kouros type in Greek sculpture. L.: The Phaidon press 1960.
- Rolley, C. La sculpture greque. Des origins au milieu du mileu du V-e siecle. P.: Picard, 1994
- Schneider, E. Untersuchungen zum Korperbild attischer Kuroi. Hrsg. von Carola Reinsberg . Moehnesee: Bibliopolis 1999
- Stewart, A. Greek sculpture. An exploration. Vol.1-2. Yale Univ. press, 1990
- Stewart, A. Art, Desire, and the Body in Ancient Greece. Cambridge University Press 1997
- Torelli, Mario, ed. The etruscans. NY: Rizzoli, 2001

---

#### 4. **Духовность против телесности**

- Berthod, B., E.Hadouin-Fugier. Dictionnaire iconographique des Saints. P.: Les edition de'Amateur, 1999
- Brown, P. The Body and Society. Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity. NY: Columbia University Press 1988
- Landsberg, Jacques de. L'Art en Croix. Le theme de la Crucifixion dans l'histoire de l'art. P.: Renaissance de livre, 2001
- Martin, A.. Deutsches Badewesen in vergangenen Tagen. Jena: Eugen Diederichs, 1906
- Metken, S. Der Kampf um die Hose. Geschlechterstreit und die Macht im Haus. Die Geschichte eines Symbols. Frankfurt: Campus, 1996
- Ponnau, Dominique, Erich Lessing. Dieu et ses anges. P. Les editions de CERF, 2000
- Reau, L. Iconographie de l'art chretien. 3 vols. P: Pr.Universitaire de France, 1956 - 1969
- Rouche, M.. Haut Moyen Age occidentale. In : Histoire de la vie privee, t 1. Paris: Seuil, 1985
- Schiller, G. Ikonographie der christlichen Kunst. 2 Aulf. Kassel: Gutersloher Verlagshaus, 1969 - 1991. Bd 1 - 1969), Bd 2 - 1970
- Wolter, G. Die Verpackung des mannlichen Geschlechts. Eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose. Marburg: Jonas Verlag, 1991
- Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: "Художественная литература" 1990
- Констебл, Д. Бороды в истории: символы, моды, восприятие. - Одиссей. Человек в истории. Картина мира в народном и ученом сознании. М: Наука, 1994, с.165- 181
- Культура Византии. 1У - первая половина УП в. М. Наука, 1984



---

5. **Реабилитация плоти**

Adler, K. and M. Pointon, eds. *The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*. Cambridge University press, 1993

Darriulat, Jacques. Sebastien. *Le Renaissant. Sur la martyre de Saint Sebastian dans la deuxieme moitie de Quattrocento*. Paris: Lagune, 1998

Gilbert, C. E. *Caravaggio and His Two Cardinals*. University park, Penn.: Pennsylvania Statr University Press, 1995

Grewenig, M. M. *Der Akt in der deutschen Renaissance. Die Einheit von Nacktheit und Leib in der bildenden Kunst*. Freren: Luca Verlag, 1987

Johannides, P. *Masaccio and Masolino: A complete catalogue*. London: Phaidon press, 1993

*La Sculpture de la Renaissance au XX-e siecle*. Taschen, 1987.

Lopez-Rey, J. *Velazquez. A catalogue raisonne of his oeuvre*. L.: Faber and Faber, 1963

Pepper, S.D... *Guido Reni: A complete catalogue of his works*. L. 1984

Poeschke, J. *Die Sculptur der Renaissance in Italien*. Bd. 1. Donatello und seine Zeit. Muenchen: Hirmer, 1990; Bd 2. Michelangelo und seine Zeit. 1992

Puglisi, C. . *Caravaggio*. London: Phaidon, 1998

Santoro, F. S.. *Die Kunst der Renaissance in 16. Jahrhundert*. Zuerich: Benziger, 1997

Steinberg, Leo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. 2nd ed, rev. and expanded. Chicago University press, 1996

Vegas, L. C. . *Die Kunst der Renaissance in 15. Jahrhundert*. Zuerich: Benziger, 1996

---

6. **Эстетика мужественности и открытие мужской субъективности**

Bajou, V.. *Monsieur Ingres*. P.: Adam Bire, 1999

Braendli, S. "Der herrlich biedere Mann". *Vom Siegeszug des burgerlichen Herrenanzuges in 19. Jahrhundert*. Zurich: Chronos, 1998

Esche-Braunfels, S. *Adolf von Hildebrand (1847 -1921)*. Berlin : Deutscher Verlag fuer Kunstwissenschaft, 1993

Ford, B. ed. *Fictions of the French revolution*. Chicago University press, 1991

Gericault. *Ouvrage collective dirige par Regis Michel*. T.1-2. P.: Documentation Francais, 1996

Gerlach-Laxner, U.. *Hans von Marees: Katalog seiner Gemalde*. Munchen: Prestel, 1980

Kestner, J. A. *Masculinities in Victorian painting*. Aldershot: Scolar press, 1995.

Marchesseau, D. Suzanne Valadon. Martigny, Suisse: Fondation Pierre

Gianadda, 1996

Marciuk, C.. Mazeppa. Ein Thema der franzoesischen Romantik. Malerei und Graphik 1823 -1827. Munchen: Profil Verlag, 1991

Michel, R. Posseder et detruire. Strategies sexuelles dans l'art D'Occident. P.:RMN, 2001

Perry, G. and M. Rossington, eds. Femininity and Masculinity in Eighteenth-Century Art and Culture. Manchester University .Press, 1994

Potts, A. Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origines of Art History. Yale Univ. press, 1994

Solomon-Godeau, A. Male Trouble: A Crisis in Representation. L.: Thames and Hudson, 1997

---

## 7. **Естественность против красоты. От нагого к голому**

Berman, P. G. Body and body politic in Edward Munch's Bathing Men. In: Adler and Pointon, 1993, pp. 71-83

Boyd, S. ed. Life class: the academic male nude, 1820-1920. L.: GMP, 1989

Davis, M.D. The Male Nude in Contemporary Photography. Philadelphia: Temple University Press 1991

Doulte, F. Frederic Bazille et les debuts de l'impressionisme. Catalogue raisonnee de l'oeuvre peint. P.: La bibliotheque des arts, 1992

Garb, T. Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siecle France. London, Thames and Hudson, 1998

Homer, W. I. Thomas Eakins - His life and Art. NY: Abberill Press, 1992

Krumrine, M.L., mit Beitragen von G. Boehm und C. Geelhaar. Paul Cezanne. Die Badenden. Kunstmuseum Basel, 1989

Leddick, D. Naked Men : Pioneering Male Nudes 1935-1955. L/1997

Leddick, D. The Male Nude. Taschen 1998

Rodin. Eros and creativity. Ed. by Reiner Crone and Siegfried Salzmann. Munchen: Prestel Verlag, 1992

Rodin en 1990 . L'exposition de l'Alma. Musee de Luxembourg, 15 mars -15 Juillet 2001. P.: Editions de la Reunion des musees nationaux, 2001

Toepler, K. Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935. Berkeley, Univ. of California press, 1997

Weiermair, P. Das verborgene Bild. Geschichte des mannlichen Akts in der Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts. Wien: Ariadne 1987

Барт, Р. Camera lucida. Пер. с франц., послесловие и комментарии М Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997

Роден. Сборник статей о творчестве. Перевод с нем. и франц. М.ИЛ, 1960

---

8. **Мускулистая маскулинность. От атлетизма к милитаризму**

Gilman, S. *The Jew's Body*. NY, Routledge, 1991

Hall, D.E. ed. *Muscular Christianity. Embodying the Victorian Age*. Cambridge Univ. press, 1994

Hinz, B. *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und die Konterrevolution*. Munchen: Carl Menser, 1974

Mangan, J.A. ed. *Shaping the superhuman. Fascist body as political icon - Aryan fascism*. L.: Frank Cass, 1999

Mangan, J.A., ed. *Superman supreme: fascist body as political icon: global fascism*. L.: Frank Cass, 2000

Taylor B. and W. Van der Will, eds. *The nazification of art: Art, design, music, architecture and film in the Third Reich*. Winchester: Winchester school of art, 1991.

Wolbert, K. *Die Nackten und die Toten des "Dritten Reiches". Folgen einer politischen Geschichte des Koerpers in der Plastik des deutschen Faschismus*. Giessen: Anabas, 1982

---

9. **Гомосексуальное тело**

Bal, M. *The gaze in the closet*. In: Brennan and Jay, 1996

Beurdeley, C. *L'amour bleu. Die homosexuelle Liebe in Kunst und Literatur des Abendlandes*. Koln : Du Mont 1977

Camille, M. *The abject gaze and the homosexual body: Flandrin's Figure d'Etudes*. *Journal of Homosexuality*, 1994 vol. 27, # 1-2, pp. 161-188

Cooper, E. *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 years in the West* . Second edition. N.Y.: Routledge 1994

Cooper, E. *Fully Exposed : The Male Nude in Photography*. London: Unwin Hyman, 1995

Duberman, Martin, ed. *Queer representations. Reading Lives, Reading Cultures*. NY Univ. Press, 1997

Ellenzweig, A., Stambolian, G..*The Homoerotic Photograph : Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe (Between Men--Between Women)*. Columbia Univ Press, 1992

Ressouni-Demigneux, K. *LA CHAIR ET LA FLECHE Le regard homosexuel sur saint Sebastien tel qu'il etait represente en Italie autour de 1500*. Paris. 1996

Saslow, J.M. *Ganimede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society*. New Haven: Yale University press, 1987

Steinweiler, A. *Die Lust der Gotter. Homosexualitat in der italianischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio*. Berlin: rosa Winkel, 1989

Кон, И.С. Гомозеротический взгляд и поэтика мужского тела. Митин журнал, 1999, № 58, с. 215 -239

---

10. **Из чего сделаны мальчики?**

Savill, J. F. The romance of boys bathing: poetic precedents and respondents to the painting of Henry Scott Tuke. In: Dellamora, R. Ed. Victorian sexual dissidence. University of Chicago press, 1999, pp.253 -277

Vicinus, M. The adolescent boy: Fin-de-siecle femme fatale. In: Dellamora, pp. 83-106

---

## 11. Мужское тело в русском искусстве

Алпатов, М.В. А.Ф. Иванов. Жизнь и творчество. М. Искусство, 1956, 2 т.

Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994.

Древняя одежда народов Восточной Европы . Материалы к историко-этнографическому атласу. Отв. ред. М.Г. Рабинович. М. Наука, 1986

Золотоносов, М. Глиптократос. Исследование немого дискурса. Аннотированный каталог садово-парковой скульптуры сталинского времени. СПб, ИНАПРЕСС 1999

"Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XIV - XX вв" Каталог выставки. СПб: Русский музей, 2000

Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре 18 - первой половины 20 вв. (Опыт энциклопедии) М.: БРЭ, 1995

Костин В.И Петров-Водкин. Автор вступ. статьи и составитель альбома В.И.Костин. Л. Аврора, 1976

Мурина Е.Б. Александр Матвеев. Автор статьи и составитель Е.Б. Мурина. М. Сов. Художник, 1979

Новиков, Т.П. . Новый русский классицизм. СПб: Palace editions, 1998

Языкова, И.К.. Богословие иконы. М.: Православный университет 1995

---

## 12. Женский взгляд на мужское тело

Gagel, H. Den eigenen Augen trauen. Uber weibliche und mannliche Wahrnehmung in der Kunst. Giessen:Anabas, 1995

Garb, T. The forbidden gaze: women artists and the male nude in the late nineteenth-century France. - Adler and Poynton, pp. 33-42

Marchesseau, D. Suzanne Valadon. Martigny, Suisse: Fondation Pierre

Gianadda, 1996

Perry, G. ed. Gender and art. New Haven: Yale Univ. press, 1999

Альчук, А. Образы, которые нам навязывают. Гендерный анализ рекламы. Составитель и автор вступительной статьи Анна Альчук. Москва, ИЦ НЖФ 2000

Антошина Т. "Музей женщины" - [www/html/guelman/antoshina/museum.html](http://www/html/guelman/antoshina/museum.html).

Мужчины в моей жизни. Каталог выставки. УП Международный фестиваль "Фотографируют женщины". Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 6 -29 октября 2000.

---

## 13. Мужское тело и современная массовая культура

Dotson, E.W. Behold the Man. The Hype and Selling of Male Beauty in Media and Culture. NY: Harrington Park Press, 1999

Goldstein, L. ed. The Male Body. Features, Destinies, Exposures. Ann Arbor, Michigan University Press, 1994

Krondorfer, B., ed. Men's Bodies, Men's Gods. Male Identities in a (Post) Christian Culture. N.Y.: New York University press, 1996

Lehman, P. Running Scared. Masculinity and the Representation of the Male Body. Philadelphia : Temple University Press, 1993

MacKinnon, K. Uneasy Pleasures. The Male as Erotic Object. London: Cygnus Art, 1997

Moore, P. L., ed. Building Bodies. New Brunswick: Rutgers University . Press , 1997

Pope, H. G. et al.. The Adonis Complex: The Secret Crisis of Male Body Obsession. NY:Free Press, 2000

---

## Список иллюстраций

---

### Нагота как культурологическая проблема

1. Самец верветки с ярким пенисом (фото Eible-Eibesfeld)
2. Пенильный дисплей у приматов (верхний ряд) и у человека (нижний ряд)
3. Гигантский фаллос (Помпеи)
4. Гранитный фаллос, Дания, XII в.
5. Африканские футляры для пениса
6. Папуасы Западного Ириана
7. Мужчина с детьми в лесу (Вануату)
8. Изображение готтентота. Гравюра XVIII в.

---

### Образы мужского тела в древнейших цивилизациях

1. Палеолитическая женская фигурка из Дольних Вестониц (Словакия)
2. Бронзовые мужские фигурки Восточного Приаралья (Л.М Левина, рис. 169)
3. Большая деревянная статуя вождя вабембе (Заир, частная коллекция) Мириманов В.Е. Искусство тропической Африки, рис.381
4. Большая статуя мужчины. Догоны (Мали. Музей примитивного искусства, Нью-Йорк). Мириманов, рис. 116
5. Деревянная культовая статуэтка азанде (Заир. Британский музей). Мириманов, рис. 363
6. Деревянная статуэтка с о-ва Раротонга (о-ва Кука, Британский музей)
7. Ольмекский младенец
8. Ольмекский борец
9. Глиняная статуэтка - мужчина майя, делающий насечку на пенис
10. Индия. Статуя полубога. Кушанская эпоха, 2 в. н.э.
11. "Стоящий Будда" (период Гупта, вторая половина 6 века, музей Метрополитэн)
12. Бодхисатва майтрейя (музей Метрополитэн)
13. Четырехрукий бодхисатва, УШ век (музей Метрополитэн)
14. Индия. Эротический рисунок, изображающий могольского принца с мальчиком.
15. Древний Шумер. Статуэтка "Мужчина, несущий на голове коробку" (2700 - 2660, Музей Метрополитэн)
16. Египет. Рахотеп и его жена Нофрет (раскрашенный камень, Древнее царство, начало 4-й династии, около 2620 г, Музей Метрополитэн)
17. Ранефер (Древнее царство, начало 5-й династии, около 2475 г.) - нет
18. Статуэтка черного дерева Merire-hashetef (середина 6-й династии, около 2230, Каирский музей). нет



19. Древнеегипетский бог плодородия Мин
20. Фараон Пепи 1 (6 династия), стоящий на коленях
21. Аменемхет Ш (12-я династия)

---

### В поисках идеальной красоты

1. Бронзовая статуэтка воина-гоплита. 7 век до н.э.
  2. Битва с амазонками. Красно-фигурная ваза из Нумана. Около 460 г до н.э. Метрополитэн
  3. Мужчина и мальчик. Бронзовая статуэтка из Като Сими. Около 750 г. до н.э. Heraklion museum
  4. Краснофигурная чаша со спортивной сценой. Около 510 г. до н.э. Берлин
  5. Бронзовая статуэтка Приапа, поливающего свой пенис. 1 век н.э.
  6. Древнегреческая герма из Сифноса. Около 520 г. до н.э.
- 6а. Краснофигурная ваза в честь победы при Эвримедонте. 460-е до н.э.
7. Фаллическая процессия в честь Диониса. Чернофигурная ваза, около 560 г. до н.э.
  - 7а. Геракл. Аттическая краснофигурная ваза, 530 -430 до н.э.
  - 7б. Курос "Аристокдик"
  8. Курос "Кроисос"
  9. Курос из Суниона
  10. Курос из Тенеа. У1 в. до н.э., Мюнхен
  11. Курос Гетти
  - 11а. Афинский курос (около 600 до н.э.)
12. Курос из Лувра. 585 - 570 до н.э.
  13. "Критский мальчик" (около 480 г. до н.э., музей Акрополя)
  14. Соревнования по бегу. Черно-фигурная ваза. Около 530 г. до н.э. Метрополитэн.
  15. Сцены борьбы. Краснофигурная керамика. Верхний рис. - блюдо, около 500 до н.э., Эрмитаж; нижний рис. слева - сосуд, около 430 до н.э, Британский музей; нижний рис. справа - амфора, 525 до н.э., Берлин
  16. Двое юношей в палестре. Краснофигурная ваза. 1 половина 5 в. до н.э. Лувр
  17. Поликлет. "Дорифор" ("Копьеносец") (около 450 г.до н.э). Мюнхен, Глиптотека
  18. Поликлет "Диадумен" (увенчанный победной повязкой) около 430 г.до н.э., музей Акрополя
  19. Мирон. "Дискобол".Около 450 г. до н.э. Реконструкция. Рим, музей Термы.
  20. Пракситель. Гермес с младенцем Дионисом (около 340 до н.э.) Олимпия, музей
  21. "Аполлон Сауроктон" (убивающий ящерицу). Римская копия с греческого оригинала Праксителя (около 340 до н.э.) Лувр
  22. Лисипп. "Апоксиомен" (атлет, очищающий с себя песок). 4 в. до н.э
  23. Аполлон Бельведерский. Римская мраморная копия с греческого бронзового оригинала Леохара 350-330 до н.э. Ватиканский музей
  24. Отдыхающий Геракл (Геракл Фарнезский). 330- 320 до н.э. Лувр
  25. Бородатый бог (Зевс или Посейдон, 450- 460 до н.э.) Музей Акрополя
  26. "Юноша из Марафона" (Бронза, 325 до н.э) Музей Акрополя
  27. "Юноша из Антикитеры"
  28. "Боргезский боец".Ш в. до н.э. Лувр
  29. "Умиравший галл". 230 г. до н.э.
  30. "Фавн Барберини" - вторая половина 3 в. до н.э.
  31. "Меркурий"
  32. Статуя императора Августа.
  33. Статуя Марцелла в виде Гермеса (конец 1 в. до н.э.)
  34. Антиной в виде фараона

---

### Духовность против телесности

1. Дуччо ди Буонинсеньо. "Мадонна с Младенцем"
2. Ян ван Эйк (1395 - 1441)"Распятие" (1425, музей Метрополитэн)
3. Ангелы в изображении Рафаэля. "Сикстинская Мадонна" - деталь

4. Барельеф фасада собора в Бурже (вторая половина XIII в.), Страшный суд
5. Одежда знатных византийцев XI- XIII вв.

### Реабилитация плоти

1. Николо да Пизано. Деревянная скульптура "Смелость", кафедра Пизанского баптистерия, 1260 г.
2. Джакомо делла Кверча. Адам и Ева, главный портал церкви Сан-Петронио в Болонье (1432 - 1437)
3. Донателло. "Давид" (бронза, около 1430, музей Барджелло)
4. Донателло. "Давид" (мрамор)
5. Вероккьо. "Давид"(1465, музей Барджелло)
6. Мазаччо "Изгнание Адама и Евы из рая" (Фреска, 1425, Капелла Бранкаччи)
7. Мазаччо и Мазолино "Святой Петр крестит новообращенных" (Фреска, 1425, Капелла Бранкаччи)
8. Мазаччо и Филиппино Липпи. "Исцеление сына Теофила" (Фреска, Капелла Бранкаччи)
9. Лука Синьорелли. "Воскрешение мертвых тел". Фреска, Собор Орвието
10. Лука Синьорелли. "Избранные". Фреска, Собор Орвието
11. Лука Синьорелли. "Проклятые". Фреска, Собор Орвието
12. Антонио Полайuolo. "Геракл и Гидра".
13. Антонио Полайuolo. Гравюра "Битва нагих". Париж, Национальная библиотека
14. Леонардо да Винчи. "Иоанн Креститель" (1509-1516, Лувр)

#### 14а Леонардо да Винчи. "Вах"

15. Сандро Боттичелли. "Венера и Марс" (1485, Лондон, Национальная галерея)
16. Пьеро ди Козимо. "Венера, Марс и Амур" (около 1505, Берлинская картинная галерея)
17. Караваджо. "Лютнист" (Эрмитаж)
18. Рафаэль. "Пожар в Борго" (1514, Ватикан)
19. Рафаэль. "Св. Иоанн Креститель в пустыне"
20. Тициан. "Венера и Адонис" (1548-49, Вашингтон, Национальная галерея)
21. Микеланджело. "Распятие" (1492, раскрашенное дерево, Флоренция, Дом Буонаротти)
22. Микеланджело. "Давид" (1504)
23. Микеланджело. "Победа", 1530-33. Флоренция, Палаццо Веккьо
24. Микеланджело. "Умиравший раб" (1514, Лувр)
25. Микеланджело. "Восставший раб" (1514, Лувр)
26. Микеланджело. "Джулиано Медичи"
27. Микеланджело. "Вах"
28. Микеланджело. "Сотворение Адама". Ватикан, Сикстинская капелла
29. Микеланджело. "Адам и Ева". Ватикан, Сикстинская капелла
30. Микеланджело. "Обнаженный 1" Ватикан, Сикстинская капелла
31. Микеланджело. "Обнаженный 2" Ватикан, Сикстинская капелла
32. Микеланджело. "Святое Семейство" (1503-04, Уффици)
33. Бенвенуто Челлини "Нарцисс".
34. Джакомо Сансовино. "Вах" (1512)
35. Сансовино. "Аполлон"
36. Сансовино. "Нептун"
37. Баччо Бандинелли. "Геркулес и Какус" (1534, Флоренция,)
38. Бартоломео Амманнати. Фонтан Нептун на площади Синьории
39. Винченцо Данти. "Честь торжествует над Ложью" (1561, Барджелло)
40. Джованни дель Бьондо. "Мученичество Святого Себастьяна". Деревянное панно, ок.1370, Флоренция, Собор, музей.
41. Антонио и Пьеро Полайuolo. "Мучения Святого Себастьяна" (ок.1475, Лондон, Национальная галерея)
42. Сандро Боттичелли. "Святой Себастьян" (1473, Берлин-Далем)
43. Пьетро Перуджино. "Св. Себастьян" (1490-1495, Лувр)
44. Антонелло да Мессина. "Св. Себастьян" (1476, Дрезденская галерея)
45. Андреа Мантенья. "Св. Себастьян" (1480, Лувр)
46. Братья ван Эйк. "Адам"

47. Ганс Мемлинг. "Адам" (1479, Венский музей)
48. Конрад Майт. "Адам и Ева" (1520, музей в Готе).
49. Ганс Фишер. "Идущий подросток" (1549, бронза, Мюнхенский национальный музей)
50. Лукас Кранах Старший. "Адам" (1528, Уффици)
51. Альбрехт Дюрер. "Адам" (1507, Прадо)
52. Дюрер. Первый автопортрет (1484)
53. Дюрер. Нагой автопортрет (1502)
54. Аньоло Бронзино (1503 -1572) "Венера, Купидон, безумие и время" (Лондон, Национальная галерея)
55. Бронзино. "Козимо 1 Медичи в образе Орфея" (1538-40, музей Филадельфии)
56. Бронзино. "Андреа Дориа в образе Нептуна" (1550, Милан, галерея Брера)
57. Костюм французского дворянина XIV в.
58. Синьорелли. Двое юношей в модных костюмах
59. Образцы гульфиков
60. Санчес Коэльо. Портрет Дона Карлоса Австрийского
61. Неизвестный художник XVI в. Портрет де Сен-Мегрена
62. Николас Хилльярд. "Юноша, прислонившийся к дереву" (1588)
63. Антони Ван Дейк. Автопортрет
64. Дюрер. Гравюра "Мужская баня"
65. Немецкая гравюра первой половины XVI в.
66. Гвидо Рени. "Аталанта и Гиппомен" (1618-19, Прадо)
67. Гвидо Рени. "Торжествующий Самсон" (1618-19, Болонья, Национальная пинакотека)
68. Гвидо Рени. "Иоанн Креститель в пустыне"
69. Рубенс. "Персей и Андромеда".
70. Рубенс. "Вакх" (1577, Уффици)
71. Рубенс. "Суд Париса" (1600).
72. Эль Греко. "Святой Себастьян" (1610/14, Прадо)
73. Эль Греко. "Лаокоон" (1610/14, Вашингтон, Национальная галерея)
74. Рембрандт. "Жертвоприношение Авраама" (1635, Эрмитаж)
75. Веласкес. "Вакх" или "Пьяницы" (1630, Прадо)
76. Веласкес. "Кузница Вулкана" (1630, Прадо)
77. Веласкес. "Марс" (1639-1642, Прадо).

### Эстетика мужественности и открытие мужской субъективности.

1. Пуссен. "Триумф Нептуна и Амфитриты" (1634)
2. Пуссен. "Мидас и Вакх" (1629)
3. Пуссен. "Аполлон и Дафна" (1625)
4. Ватто. Этюд нагого мужчины
5. Гейнсборо. "Голубой мальчик"
6. Жироде. Портрет депутата Жан-Батиста Белле (1797)
7. Фрак - 1840-е годы
8. Кипренский. Портрет Дениса Давыдова.
9. Леоне Леони. "Император Карл У побеждает ярость" (1549 -55, Прадо)
10. Жан-Батист Пигаль. "Нагой Вольтер" (1776, Лувр)
11. Антонио Канова. "Персей с головой Медузы" (Метрополитэн)
12. Антонио Канова. "Дедал и Икар",
13. Бертель Торвальдсен. "Ясон с золотым руном" (1803, мрамор, Копенгаген)
14. Бертель Торвальдсен. "Ганимед с орлом" (1817, Копенгаген)
15. Жак-Луи Давид. "Смерть Марата"
16. Жак-Луи Давид. "Любовь Париса и Елены" (1788, Лувр)
17. Жак-Луи Давид. "Амур и Психея"
18. Жак-Луи Давид. "Вмешательство сабинянок" (1799, Лувр)
19. Жак-Луи Давид. "Леонид при Фермопилах" (1814, Лувр)
20. Жак-Луи Давид. Эскиз тела Гектора" (1778, Лувр)
21. Жан-Огюст-Доминик Энгр. "Послы Агамемнона в шатре Ахилла" (1801, Ecole National superieur des beaux arts)

22. Анн Луи Жироде-Триосон. "Спящий Эндимион" (1791, Лувр)
23. Франсуа Жерар. "Первый поцелуй Амура и Психеи" (1789, Лувр)
24. Жан Брок. "Смерть Гиацинта" (1801, музей в Пуатье)
25. Герен. "Аврора и Кефал" (1810, Лувр)
26. Теодор Жерико. "Этюд обнаженного мужчины" (Руанский музей)
27. Эжен Делакруа. "Мазепа на умирающей лошаде" (1824, Хельсинки, Атенеум)
28. Орас Верне. "Мазепа среди волков" (1826). Копия Д.Ф. Херринга (1833, галерея Тейт)
29. Орас Верне. "Мазепа среди лошадей". Копия Д.Ф. Херринга (1833)
30. Ханс фон Мареес. "Рыбаки уходят в плавание"
31. Ханс фон Мареес. "Идиллия"
32. Ханс фон Хильдебранд. "Спящий пастушок", (мрамор, 1871-73, Берлин, Национальная галерея)
33. Ханс фон Хильдебранд. "Отдыхающий Меркурий" (бронза, 1885-86, Веймар, музей)
34. Уильям Блейк. "Радостный день" (Британский музей)
35. Уильям Блейк. "Лос и Орк" (1792-93, Тейт)
36. Уильям Блейк. "Ньютон" (Тейт)
37. Уильям Этти. Обнаженный натурщик
38. Фредерик Лейтон. Дедал и Икар (1869)
39. Эдуард Берн-Джонс. "Глубины моря" (1897, Fogg Art Museum, Harvard)
40. Берн-Джонс. "Колесо фортуны" (Тейт)
41. Берн-Джонс. "Демофонт и Филлида"
42. Обри Бердслей. "Послы"

---

#### Естественность против красоты. От нагого к голому

1. Огюст Роден. "Бронзовый век" (1877)
2. Огюст Роден. "Мыслитель"
3. Огюст Роден. "Поцелуй"
4. Антуан Бурдель. "Геракл-лучник" (бронза, 1909, Метрополитэн),
5. Антуан Бурдель. "Воин" (1898)
6. Анри-Эдмон Кросс. "Купальщик в Сен-Тропезе" (1843)
7. Жоржа Сёра. "Купальщики, Аньер" (1884)
8. Жан-Фредерик Базиль. "Летняя сцена" ("Купальщики")
9. Поль Сезанн. "Купальщики на отдыхе", 1876-77
10. Поль Сезанн. Большие купальщицы
11. Поль Сезанн. Купальщик
12. Огюст Ренуар. Мальчик с кошкой
13. Томас Икинс. "Место для купанья" (1893-95)
14. Генри Скотт Тьюк. "Полуденный зной" (1903)

14-а Дункан Грант. "Купанье" (1911, галерея Тейт)

15. Гюстав Кайботт. "Циклевщики полов"(1875)
16. Гюстав Кайботт. "Мужчина в ванной" (1884)
17. Сарджент. Нагой мужчина
18. Эдвард Мунк. "Купающиеся мужчины"(1907, музей Атенеум, Хельсинки)
19. Эуген Янсон. "Флотская купальня" (1907, Стокгольм, галерея Тиле)
20. Эуген Янсон. Автопортрет
21. Эгон Шиле. Сцена мастурбации.
22. Эгон Шиле. Автопортрет сзади
23. Эгон Шиле. Автопортрет
24. Эгон Шиле. Боец
25. Эдвирд Майбридж. Идущий мужчина
26. Маркони. Нагой мужчина

---

#### Мускулистая маскулинность. Атлетизм или милитаризм?

1. Джон Эверетт Миллэ. "Борцы" (1841, Тейт)
2. Томас Икинс. "Борцы" (1899)
3. Джордж Беллоуз. Боксерский матч Демпси и Тирпо (1924)
4. Джордж Беллоуз. Бокс
5. Икинс. "Между раундами"
6. Икинс. "Salutat" (1898)
7. Эуген Зандов - фотография
8. Эдвин Таунсенд. Фотография Тони Сансоне (около 1930)
9. Нацистский плакат, сопоставляющий "арийское" и "еврейское" тело
10. Арно Брекер. "Партия". 1933
11. Арно Брекер. "Готовность", 1937

---

## Гомосексуальное тело

1. Мэпплторп. Юноша с вытянутой рукой
2. Мужчина ухаживает за мальчиком. Чернофигурная керамика, конец У1 в. до н.э, Бостон, Музей изящных искусств.
3. Пелей и Тетис. Краснофигурная ваза, конец У1 в. до н.э., Берлин, Государственный музей
4. Гвидо Рени. Святой Себастьян. (1615-1616, Генуя, Palazzo Rosso)
5. Гвидо Рени. Св. Себастьян. Болонья, Национальная пинакотекка
6. Гвидо Рени. Св. Себастьян (1611, Мадрид, Музей Прадо).
7. Пьер и Жиль. Святой Себастьян (1987)
8. Пьер и Жиль. Морской Себастьян (1994)
9. Дельмас Хау. Себастьян и Диоклетиан (1990)
10. Карлос Санруне. Св. Себастьян (1995)
11. Марио Патиньо. Св. Себастьян (1999)
12. Жан-Ипполит Фландрен. "Этюд обнаженного юноши" (1837, Лувр)
13. Вильгельм фон Гледен. "Каин" (1900)
14. Роберт Мэпплторп. "Аджитто" (1981)
15. Элизар фон Купфер ("Элизарион"). "Klarismus".
16. Элизар фон Купфер ("Элизарион"). Одалиска
17. Жан Кокто. Рисунок к роману Жене "Кэрелль"
18. Жан Кокто. Рисунок
19. Жан Кокто. Рисунок

19-а Чарльз Демут. Матросы на пляже (1943)

20. Пол Кадмус. "Ванная" (1951)
21. Пол Кадмус. "Художник и модель"
22. Пол Кадмус. "Возня"
23. Дэвид Хокни. "Душ"
24. Джаред Френч. "Лицом к лицу" (1949)
25. Джордж Плэтт Лайнз. Фотография
26. Артур Тресс. УМСА.
27. Тресс. Фотография
28. Джордж Квейнтенс. Иллюстрация из "Physique Pictorial"
29. Том из Финляндии (Туоко Ласканен). Рисунок
30. Том из Финляндии (Туоко Ласканен). Рисунок
31. Мэтью Стрэдлинг. Зеркало (1991)
32. Роберт Мэпплторп. Мужчина в костюме из полиэстера (1981)
33. Роберт Мэпплторп. Эллион и Доминик (1979)

---

## Из чего сделаны мальчики

1. Мальчик с гусем. Рим, 1 век н.э.
2. Рафаэль. "Мадонна с Младенцем и Святым Иоанном Крестителем" (Лувр)



3. Веронезе. "Святое Семейство со Святой Варварой и младенцем Святым Иоанном" (1560, Уффици)
4. Последователь Роберта Кампина. "Дева и Младенец в интерьере"
5. Дезидерио да Сеттиньяно. "Смеющийся мальчик" Уффици
6. Сандро Донателло. "Аллегорическая фигура мальчика" (1430, музей Барджелло)
7. Лоренцо Лотто. "Венера и Купидон" (1540, Метрополитэн)
8. Джакомо Каруччи да Понтормо. "Вертумен и Помона" (1520-1521), фрагмент фрески
9. Франческо Пармиджанино. "Купидон, сгибающий лук" (1533-1534)
10. Караваджо. "Вакх" (1587)
11. Караваджо. "Концерт" (1595, Метрополитэн)
12. Караваджо. "Иоанн Креститель ребенком" (1600)
13. Караваджо. "Амур Победитель" (1589-99, Берлин)
14. Антонио Корреджо. "Похищение Ганимеда" (1531, Вена, Музей изящных искусств) -
15. Микеланджело. "Похищение Ганимеда"
16. Челлини. "Ганимед с Орлом"
17. Челлини. "Ганимед на Орле" (1545-1548)
18. Рембрандт. "Похищение Ганимеда" (1635, Дрезденская галерея)
19. Рубенс. "Похищение Ганимеда"
20. Тициан. "Портрет Рануччо Фарнезе" (1542)
21. Людвиг фон Хофман. Мальчики в саду
22. Макс Либерман. "После купанья." 1904
23. Генри Скотт Тьюк. "Августовская жара" ("August Blue", 1892, Tate gallery)
24. Генри Скотт Тьюк. "Рубин, золото и малахит" (1901, Guildhall Art Gallery, Corporation of London)
25. Эдвард Мунк. "Купающиеся мальчики"
26. Поль Серюзье. Мальчики на берегу
27. Хоакин Соролья-и-Бастида. "Мальчики на пляже"
28. Альфред Эдельфельт. "Мальчики, играющие на берегу" (1884) Хельсинки, Атенеум
29. Вернер Томе. "Купающиеся мальчики" (1900) Хельсинки, Атенеум
30. Магнус Энкель. "Мальчик с черепом" (1892) Хельсинки, Атенеум
31. Магнус Энкель. "Пробуждение" (1893). Хельсинки, Атенеум
32. Магнус Энкель. "Фантазия" (1895) Хельсинки, Атенеум
33. Эмиль Фриан. "Борьба" (1889)
34. Оскар Глатц. "Борющиеся мальчики"
35. Пабло Пикассо. "Двое юношей" (1905, Вашингтон, Национальная галерея,
36. Пабло Пикассо. "Нагой мальчик" (1905, Эрмитаж)
37. Пабло Пикассо. "Мальчик, ведущий лошадь" (1905-1906, MOMA)
38. Вильгельм фон Гледен. Мальчики -1
39. Вильгельм фон Гледен. Мальчики -2
40. Вильгельм фон Гледен. Мальчики -3
41. Вильгельм фон Гледен. Мальчики -4
42. Пьетро Перуджино "Мадонна с Младенцем"(1500)
43. Почтовая марка "Перуджино. Мадонна с Младенцем" (1986)
44. Чима да Конельяно. "Мадонна с Младенцем в интерьере"
45. Почтовая марка "Конельяно. Мадонна с Младенцем" (1993)
46. Отто Ломюллер. "Мой сын Адриан в лесу"
47. Отто Ломюллер. "Мой сын Давид"

---

### Мужское тело в русском искусстве

1. Смешанная баня. Книжная иллюстрация XVI в.
2. Богоматерь Одигитрия
3. Дионисий. Распятие. 1500
4. Новгородская икона XV в. Св. Георгий, Илья и Дмитрий
5. Александр Иванов. "Аполлон, Гиацинт и Кипарис" (1831)
6. Александр Иванов. "Явление Христа народу" (фрагмент картины)
7. Александр Иванов. "Обнаженный мальчик на белой драпировке" (1850-е годы)
8. Леонид Андреев. Фотография с сыном

9. К.П. Петров-Водкин. "Сон" (1910),
10. К.П. Петров-Водкин. "Играющие мальчики" (1911)
11. К.П. Петров-Водкин. "Купание красного коня" (1912)
12. К.П. Петров-Водкин. "Ураган" (1914)
13. К.П. Петров-Водкин. "Жаждающий воин" (1915)
14. К.П. Петров-Водкин. Этюд натурщика
15. К.П. Петров-Водкин. Мальчик в лодке (1926)
16. Константин Сомов. Дафнис и Хлоя. Из "Книги маркизы"
17. А.А. Дейнека. "В обеденный перерыв в Донбассе" (1935) Третьяковская галерея
18. А.А. Дейнека. "Будущие летчики" (1937) Третьяковская галерея
19. А.А. Дейнека. Мозаичный триптих "Хорошее утро" (1960)

19-а. Дейнека. "На юге" (1966)

20. М.Г. Манисер. "Дискобол" (1927 и 1935)
21. Д.П. Шварц. "Дискобол" (1934)
22. С.Эйзенштейн. Рисунок "Свободный человек" (1944, частное собрание)
23. Георгий Гурьянов. "Бокс" (1993)
24. Олег Кузнецов и Виктор Маслов. Первый человек (1993)
25. Олег Кузнецов и Виктор Маслов. Триумф Гомера (2000)
26. Юбилейная серебряная монета
27. Сергей Головач. Фотография 1
28. Сергей Головач. Фотография 2

### Женский взгляд на мужское тело

1. Артемизия Джентилески. "Юдифь, обезглавливающая Олоферна" (1618, Уффици)
2. Луиза Виже-Лебрен. "Князь Генрик Любомирский"
3. Луиза Виже-Лебрен. "Вах"
4. Магдалена Абаканович. Сидящий мужчина

5-8. Фотографии Анны Альчук.

9. Татьяна Антошина. "Юноша на шаре",
10. Антошина. "Яблоко раздора"
11. Антошина. "Олимпус"
12. Антошина. "Завтрак на траве"
13. Антошина. "Источник"
14. Джеймс Барри. "Суд Париса"

### Мужское тело и современная массовая культура

1. Сесиль Битон. Фото Джонни Вейсмюллера (1937)
2. Хельмут Ньютон. Фото Хельмута Бергера (1984)
3. Брюс Вебер. Знаменитая реклама мужского белья Калвина Клайна (1883)
4. Антонио Сабато. Реклама К. Клайна
5. Марки Марк. Реклама К. Клайна
6. Реклама К.Клайна, вызвавшая споры
7. Алекс Андреев. Супермодель фирмы Хуго Босс.
8. Адриан Уилсон. Супермодель фирмы Хуго Босс.
9. Фотография с обложки рекламного каталога Хуго Босс
10. Фотография демонстрации трусов из журнала Men's Health
11. Фотография из журнала Men's Health (2001, № 11)
12. Реклама мужских духов из журнала Men's Health (1999, июль- август)
13. Театр мужской моды "Аполлон"
14. Фотография мужского стриптиза из журнала Men's Health

