



Начиная с классической работы английского искусствоведа сэра Кеннета Кларка (Clark, 1960), историки искусства, а за ними и другие ученые разграничивают понятия голого и нагого. Голое (naked) - это всего лишь раздетое тело, голый - человек без одежды, каким его мама родила. Напротив, нагота (nudity) - социальный и эстетический конструкт; нагое тело не просто не прикрыто, а 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. "Голое открывает себя. Нагота выставлена напоказ... Голое обречено на то, чтобы никогда не быть нагим. Нагота - это форма одежды" (Berger, 1972, p. 54). Голым человек может быть как на людях, так и в одиночестве. 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. Иными словами, если голое представляется объективно данным, то нагота создается взглядом.

ВЗГЛЯД И ГЕНДЕРНОЕ ТЕЛО

Категории взгляда в контексте взаимоотношений Я и Другого посвящена огромная философская литература (Жан-Поль Сартр, Морис Мерло-Понти, Жорж Батай, Жак Лакан, Ролан Барт и др.), но и сам этот термин, и описываемые с его помощью отношения, и социально-психологические функции взгляда неоднозначны. "Видеть", "смотреть", "глазеть", "рассматривать" и "подсматривать" - психологически и социально

разные действия. Если же учесть также их субъектные, объектные, ситуативные и смысловые параметры - кто, на кого, в какой обстановке и с какой целью смотрит? - то очевидно, что единой, всеохватывающей схемы для интерпретации этих действий нет и быть не может.

Взгляд может быть а) силой, с помощью которой один человек контролирует и подавляет Другого, б) средством признания, проявлением заинтересованности в Другом, в) способом коммуникации, средством создания и передачи Другому некоего смысла.

Специфические эротические и этико-эстетические аспекты взгляда, тесно связанные с диалектикой нагого и голого, - важнейшие оси как бытовой эротики, так и изобразительного искусства (см. Brennan and Jay, 1996, Bryson, 1983; Mulvey, 1989). Однако ни тела, ни наготы "вообще" не бывает. Идет ли речь о материальном физическом теле или о его представлении и изображении, тело всегда является гендерно-специфическим (gendered bodies), неодинаковым у мужчин и женщин, и с этим также связано много трудных философских и историко-антропологических проблем. Индивидуальное восприятие обнаженного тела, равно как и способы его социальной репрезентации, зависят от свойственного данной культуре телесного канона, включая характерные для нее запреты, табу, нормы стыдливости и многие другие предписания, которых может не быть у других культур и которые так или иначе связаны с гендерной стратификацией. 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. За вычетом немногих старых работ (Bulle, 1912, Hausenstein, 1913), иконография мужского тела родилась только в конце 1970-х годов (Adler and Pointon, 1993; Boone, 1998, Brooks, 1993, Cohan. and Hark, 1993, Perry and Rossington, 1994, Davis, 1991, Dutton, 1995, Goldstein, 1994, Krondorfer, 1996, Lehman, 1993, Lucie-Smith, 1998, Mosse, 1996, Schehr, 1997, Solomon-Godeau, 1997, Walters, 1978, Weiermair, 1987) и остается крайне фрагментарной, причем она связана преимущественно с историей гомосексуального желания (Beurdeley, 1977, Cooper, 1994; Creekmur and Doty, 1995 и др.)

Для этого есть веские основания. В европейском искусстве, за исключением античности, обнаженное женское тело изображалось значительно чаще мужского. Уже в эпоху палеолита женские знаки и образы решительно преобладают над мужскими. (Абрамова, 1966). Но вопрос не столько в том, чья нагота - мужская или женская - изображается чаще (кстати сказать, надо еще уточнить, идет ли речь об изображении тела или его части или только об обозначении мужского и женского начал, естественными знаками которых являются соответствующие гениталии), сколько в том, как и зачем это делается и кому это изображение адресовано.

Почти на всем протяжении истории человечества как создателями, так и потребителями искусства были мужчины, которых женское тело сексуально интересовало и возбуждало больше, чем мужское. Но дело не столько в свойствах мужской сексуальности, сколько в соотношении маркированных и немаркированных социальных категорий и идентичностей. Взгляд - категория статусная, иерархическая. В древности ему нередко приписывалась магическая сила: тот, кто смотрит, может и "сглазить". Право смотреть на другого, как и первым прикоснуться к нему, - социальная привилегия старшего по отношению к младшему, мужчины к женщине, но никак не наоборот.

Как бы ни варьировались религиозно-философские метафоры маскулинности и фемининности, оппозиция мужского и женского всегда строится по одним и тем же осям: субъект-объект, сила-слабость, активность-пассивность, жесткость - мягкость и т.п. Главный принцип маскулинности - мужчина не должен быть похож на женщину, он должен всегда и везде оставаться субъектом, хозяином положения - распространяется и на репрезентацию мужского тела. Мужское тело обычно изображалось а) как символ власти и силы или б) как символ красоты и удовольствия, которое может быть преимущественно эстетическим или эротическим или смесью того и другого (Dutton, 1995). Однако в любом случае мужское тело должно находиться в движении, пассивная, расслабленная поза объективизирует мужчину, делает его уязвимым и женственным. "Женской красоте и деликатности соответствуют мужские конструкции власти: мужчина создается своими деяниями, а женщина - своими свойствами" (Schehr, 1998, p.79).

В европейской живописи нового времени женщина обычно более или менее пассивно позирует, открывая свою дразнящую наготу оценивающему взгляду 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. Женское тело является объектом мужского взгляда, 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" (Berger, 1972 , p. 47)

Страх показаться женственным отражается и в повседневных критериях мужской привлекательности. "Настоящий мужчина" должен быть грубоватым и лишенным стремления нравиться. Красивый, изящный мужчина часто вызывает подозрения в женственности, изнеженности, дэндиизме и гомосексуальности. Соблазнительность и изящество ассоциируются если не с прямой женственностью, то с недостатком маскулинности. Это хорошо видно в творчестве Бальзака. В описании бывшего каторжника Вотрена/Колена, Бальзак подчеркивает 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" (Бальзак, 1960-а, с. 310). Вообще Люсьен "был неудавшейся женщиной" (Бальзак, 1960-б, с. 493) Телесная женственность предопределяет и социальную слабость Люсьена: он слабоволен, берет деньги у проституток, протитутитует собственный талант, уступает домогательствам Колена и в конечном итоге кончает с собой. Таких примеров в мировой литературе много.

ПЕНИС И ФАЛЛОС

Герой шутивого романа Альберто Моравия "Я и он" (Moravia, 1971) 35-летний Федерико ведет постоянный диалог с собственным членом. Хотя член, по словам Федерико, только часть его тела, он очень гордится им: "Двадцать пять сантиметров в длину, восемнадцать сантиметров в окружности и два с половиной килограмма весом", "могучий и сильный, как дуб, с выступающими венами", "он" встает из моего живота почти вертикально, заметно поднимая простыню" и "взрывается у меня между пальцев, как только что откупоренная бутылка шампанского". Однако сплошь и рядом "Он" не только существует сам по себе, но даже диктует хозяину собственную волю. Между Федерико и его членом идет соперничество и борьба за власть.: "Когда ты, наконец, поймешь, поверхностный, легковесный человек, что я - желание, а желание не имеет пределов?"

Тема раздвоения и конфликта между мужчиной и его пенисом широко распространена в мировой литературе, начиная (в России) с гоголевского "Носа" (нос - всего лишь символ пениса).

Автономия мужского члена - не просто метафора. Как известно, мужские члены значительно длиннее и толще, чем у самцов приматов. Гипотетическое палеоантропологическое объяснение (Sheets-Johnstone, 1990) связывает этот факт с прямохождением, в результате которого пенис стал более заметным и видимым, сделавшись из простого орудия сексуального производства также возбуждающим знаком для самок и, самое главное, символом маскулинности для других самцов (по аналогии с оленями, у которых знаком статуса служит размер рогов). Возможно, именно это обстоятельство является конечной причиной, побуждающей мужчин прикрывать свой половой орган.

Важно не столько сам член, сколько эрекция, имеющая, помимо физиологического, также социальный, коммуникативный смысл. Эрегированный член бросается в глаза, ему приписывается определенное социальное, межличностное значение. Неприкрытый, голый член может не только раскрыть важный секрет, но и подать неправильный сигнал, внушить ошибочное представление о том, чего мужчина на самом деле хочет. Согласно антропологическим данным, лишь очень немногие племена обходились без такого прикрытия, хотя бы чисто символического. Контроль за эрекцией - важнейший компонент и прообраз мужского самоконтроля. У ряда приматов взрослые самцы жестоко бьют показывающего свою эрекцию подростка, обучая его соответствующему этикету.

Символическое значение мужского члена выходит далеко за пределы репродуктивной функции. По выражению Камиллы Палья, эрекция и эякуляция - прообразы всякой культурной проекции и концептуализации - от искусства и философии до фантазий, галлюцинаций и маний: "Мужское мочеиспускание - своего рода художественное достижение, кривая трансцендентности. Женщина просто увлажняет почву, на которой она стоит, тогда как мужская уринация - своего рода комментарий... Кобель, помечающий каждый кустик на участке, - это уличный художник, оставляющий при каждом поднятии лапы свою грубую подпись" (Paglia, 1991, p.20-21).

Конечно, это всего лишь метафора. Но недаром мальчики часто соревнуются, сначала - чья струя сильнее, а затем - чья сперма брызнет дальше. Это хорошо описано в "Занавешенных картинках" Михаила Кузмина (Кузмин, 1996, с.356):

Вот команда: враз мочиться.

Все товарищи в кружок!

У кого сильнее струится

И упруге хоботок.

В этих мальчишеских соревнованиях, не имеющих аналога у женщин, явно присутствуют типично мужские мотивы соревновательности и достижения и их естественная производная - исполнительская тревожность (самый распространенный мужской психосексуальный синдром). Проблематичность взаимоотношений мужчины с его половым органом давно уже сформулирована как оппозиция пениса и фаллоса, тесно связанная с уже знакомой нам диалектикой голого и нагого. Хотя в обыденной речи и в сексологической литературе эти слова часто употребляются как синонимы, в культурологии и психоанализе (начиная с Лакана, 1958) они обозначают совершенно разные вещи.

Пенис - материальный анатомический орган, которой шевелится у мужчины между ногами. Фаллос же не обладает материальным существованием, это обобщенный символ маскулинности, который всегда должен быть большим, жестким и неутоимым. Фаллические культы, существовавшие у всех народов мира и занимающее важное место в мужском обыденном сознании, подразумевают не плодородие, любовь или похоть, а могущество и власть. Недаром на древних наскальных рисунках мужчины более высокого ранга изображались с более длинными членами.

Слово эрекция также наводит на размышления. Латинский глагол *erigo*, от которого происходит прилагательное *erectus*, означает не только "ставить прямо" и "поднимать", но и "возводить", "воздвигать", "строить", а также "ободрять" и "воодушевлять". Еще Флобер иронически заметил, что это слово применимо только к монументам. Однако равноценный медицинский термин "возбужденный член", подчеркивающий, что речь идет о живом, динамичном, чувствующем органе, употребляется гораздо реже. Хотя возбужденный пенис - штука гораздо более интересная, чем фаллос, мы ценим монументальность выше чувствительности.

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. Так же, как нагое не может быть голым, фаллос не может стать пенисом, и обратно. Чем выше наше почтение к фаллосу, тем меньше мы знаем о пенисе. В отличие от фаллоса, пенис застенчив, стеснителен, окутан тайной, скрыт от критического взгляда. Отождествление мужской власти с фаллосом оборачивается раздробленной субъективностью и хрупкой и ранимой мужской идентичностью.

Но хотя различие пениса и фаллоса имеет большую эвристическую ценность, эту оппозицию не следует "пережимать". Далеко не все художественные и культовые

образы нагих мужчин можно назвать фаллическими. Развитой фаллический культ не мешал древним грекам наделять статуи своих богов и героев небольшими, прямо-таки мальчиковыми членами. И хотя русский хуй, в отличие от детской "письки" или "петушка", имеет явные фаллические притязания¹, он тем не менее подразумевает реальный, живой пенис.

КТО ЗАВИДУЕТ ПЕНИСУ?

Коль скоро различие между пенисом и фаллосом не дано объективно, а создается взглядом, кто является субъектом этого взгляда, чей взгляд в первую очередь конструирует и эротизирует мужское тело? Если предположить, что мужчине важна прежде всего его сексуальная привлекательность, то главной мужской референтной группой должны быть женщины, именно их взгляд должен конструировать гетеросексуальное мужское тело. Но до самого недавнего времени все обстояло иначе. По отношению к мужчине женщина всегда или почти всегда была "младшей". Он мог смотреть на нее, любоваться ею, трогать, "трахать" и изображать ее, обратное же было невозможно. 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. А уж сравнение их мужских достоинств с чужими и вовсе недопустимо. Фаллос существует не для того, чтобы его рассматривали, а чтобы ему поклонялись.

Тем более не могли женщины обсуждать и изображать мужские достоинства публично (хотя и делали это в своей среде), даже в произведениях искусства.

Открытый и свободный женский взгляд на мужское тело практически был вне закона. Главной референтной группой для мужчин в этом, как и в большинстве других вопросов, всегда было и остается мужское сообщество. Но мужское сообщество является фаллоцентрическим и фаллократическим. Мужской взгляд, формирующий мужское групповое самосознание, является по определению соревновательным, отчужденным, завистливым, отталкивающим, неэротическим, даже кастрирующим. Этот взгляд не ласкает пенис, а превращает его в фаллос, культивируя, с одной стороны, зависть и чувство собственной неполноценности, а с другой - пренебрежение и высокомерие к другим. Фаллоцентризм, фаллический культ и фаллократия - разные аспекты одного и того же явления.

"Зависть к пенису", которую Фрейд приписывал женщинам, на самом деле гораздо сильнее обуревают самих мужчин. Как писал английский поэт Уистан 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" (Цит. по Davenport-Hines, 1995, p.32). Восприятие и оценка собственного пениса по фаллическим критериям порождает у мужчин множество психосексуальных трудностей и коммуникативных проблем. Если взгляд - это власть, то единственный способ избавиться от нее - не позволять другим мужчинам смотреть на тебя (женщины не в счет, - им "нечем" соперничать с мужчиной). Отсюда - особая мужская стеснительность и связанные с нею нормативные запреты. Существующие во многих религиях (например, в исламе и иудаизме) строгие запреты на демонстрацию собственной и на созерцание чужой мужской наготы мотивируются не столько страхом перед гомосексуальностью, сколько статусными соображениями. Чем так провинился библейский Хам, что его имя стало нарицательным? Он увидел наготу своего отца - а у пьяного Ноя был, конечно, не грозный фаллос, а обычный пенис - и посмеялся над ней. Помимо сексуальных запретов, тут были нарушены статусные правила: младший не имеет права разглядывать старшего, это, как и взгляд в глаза, означает оскорбление и вызов.

В средневековом Китае существовала легенда, что один маленький чиновник во время уличной процессии осмелился пристально посмотреть на прославленного своей красотой могущественного князя. Разгневанный феодал тут же велел его казнить, но чиновника спас даосский мудрец: "Соппротивление желанию не соответствует принципам Пути, нельзя ненавидеть любовь. За то, что он, помимо собственной воли, возжаждал тебя, по закону его нельзя казнить". Князь помиловал чиновника и доверил ему ответственную должность управляющего своей баней (Hinsch, 1990, p.22).

Интересный бытовой пример мужской сексуальной стеснительности - так называемое "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 об этом 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 мочевого пузыря, - 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, и, насколько я знаю, больше таких опытов никто не ставил.

Другой пример повышенной чувствительности к взгляду - возражения американских военных против допуска в армию геев. Никто не опасался, что один или два гея изнасилуют или соблазнят всю роту. Однако их явное присутствие воспринимается некоторыми мужчинами как психологическая проблема. Вынужденная телесная близость, отсутствие приватности, включая коллективное, по команде, выполнение естественных потребностей, создает психологическую напряженность, но одновременно сплавляет мужчин. По признанию 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 (Мирный, 1999, с.29). Молчаливое предположение, что "нормальные" мужчины в этой ситуации не смотрят друг на друга, а просто заняты общим важным делом, зачастую неверно. Однако гетеросексуальный взгляд "программирует" мужчину в привычном для него направлении, тогда как гомоэротический взгляд пробуждает в нем нечто новое, тревожное и неприятное. "Натуральные" мужчины боятся гомоэротического 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 выяснится, что я сам "такой"?

Однако сказанное верно не для всех мужчин и не во всякой ситуации. Не говоря уже о мальчишеских соревнованиях по "писанью" и мастурбации, каждый, кто бывал в подростковых лагерях, знает, что некоторые мальчики насколько стадны, что и в уборную ходят исключительно группами, не испытывая при этом ни смущения, ни гомоэротических чувств. То ли у этих мальчиков просто нет подобных комплексов, то ли "свои ребята" - нечто совсем другое, чем посторонние люди.

Сходную ситуацию представляет баня. В голом сообществе себе подобных, где все

равны, нет явной гомоэротики (геи, боясь разоблачения, его избегают), зато присутствует очень важная для всех мужчин гомосоциальность - особое, основанное на исключении женщин, переживание мужской солидарности, в котором соперничество и ревность (в том числе - из-за женщин), переплетаются с чувством органической общности, принадлежности к одной и той же группе ("мы - мальчики", "мы - мужчины"). Если бы не гомосоциальность, то эмоциональные привязанности, товарищество и дружба между мужчинами были бы невозможны. Между тем им всегда приписывается высочайшая ценность.

МУЖСКАЯ НАГОТА В КЛАССИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Чтобы раскрепостить мужское тело и сделать его предметом рефлексии и художественного изображения, культура должна была ослабить целый ряд запретов: а) на наготу вообще, б) на мужскую наготу в частности, в) на сексуальность и г) на гомосексуальность.

Художественная репрезентация мужского тела имеет долгую историю. Основные этапы ее - античная Греция и Рим, где нагое мужское тело изображалось чаще женского и было предметом культа; средневековое христианство, табуировавшее любые проявления телесности; Возрождение, заново открывшее красоту и эротику обнаженного тела; классицизм, создавший образы героического мужского тела, и романтизм, сделавший это тело не только красивым, но также нежным и чувствительным; реализм и натурализм конца XIX - начала XX в., начавший изображать обычных мужчин в реальных условиях их жизни, благодаря чему в живописи появилось не только нагое, но и голое тело; "мускулистая маскулинность" первой трети XX в., связанная с развитием атлетизма и физической культуры, и ее милитаризация тоталитарными режимами ("фашистское тело"); деконструкция этих образов современным искусством, отказ от единого нормативного канона маскулинности, появление "гомосексуального тела" и т.д.

Однако этот процесс не был линейным. Бытовые телесные практики, ритуально-этикетные действия, визуальное изображение и театрализованное представление (перформанс) имеют свои собственные каноны, которые, как правило, не совпадают друг с другом и могут быть не совсем одинаковыми для мужчин и для женщин. Иконография мужской наготы требует учитывать взаимодействие по меньшей мере трех автономных факторов - меры обнажения, типа объекта и смысловой нагрузки изображения.

Сведение проблемы эротического тела к фронтальной наготы и изображению гениталий неправомерно. Критерии мужской и женской красоты и сексуальной привлекательности всегда включают множество внегенитальных компонентов - глаза, лицо, торс, грудные мышцы, форма ног и т.д. Полуодетое тело часто кажется более соблазнительным, чем совершенно обнаженное. Как писал Барт, эротическая фотография "не отводит сексу центральное место - она даже может вообще его не показывать"; напротив, "порнографическое тело зажато, оно себя показывает, а не отдает, в нем нет щедрости" (Барт, 1997, с. 89, 91).

Большее табуирование мужской фронтальной наготы коренится не только в фаллоцентризме, но и в особенностях мужской анатомии. Женские гениталии самой природой спрятаны в глубине тела, чтобы их можно было разглядеть, женщина должна широко раздвинуть ноги. Эта поза имеет откровенно сексуальный смысл, вызывает у мужчин разнообразные страхи (образ *vagina dentata*, ритуальные проклятия и оскорбления путем задирания юбок, бранные выражения типа "пошел в..." и т.п.) и табуируется культурой (культурами) не менее жестко, чем демонстрация эрегированного пениса. Такие изображения кажутся нарочитыми, порнографическими и в классическом искусстве практически отсутствуют; мне вспоминается только "Женский торс" или "Происхождение мира" Гюстава Курбе (1817-1877), который при жизни автора публично нигде не выставлялся.

Например, древние греки часто изображали нагих возничих и воинов, но в реальной жизни древнегреческие мужчины могли появляться обнаженными только на спортивных состязаниях или симпозиумах, куда женщины не допускались (Stewart, 1997). Отождествляя физическую, телесную красоту ("калос") и нравственное благородство ("агатос"), греки гордились тем, что только у них мужчины соревновались нагими. Но греческая скульптура непсихологична. "В античной скульптуре тело в его непосредственной выразительности и жизнеутверждающей силе является, как правило, более красноречивым, чем лицо" (Кузнецова, 1980, с.12).

Хотя "нагой мужчина, одетый только в свою силу, красоту или божественность" (Hollander, 1978, р. 12) - излюбленный объект древнегреческого искусства, эти образы неоднозначны. Архаические мужские статуи - курорсы подчеркнута маскулинны (широкие плечи, узкие бедра и т.д.) и воплощают прежде всего силу и выносливость. В начале V века до н.э. эталон мужской красоты стал тоньше, подчеркивая уже не только силу, но и легкость, гармонию, мягкое изящество ("Копьеносец" Поликлета). Воплощением юной мужественной красоты и изящества является статуя Аполлона Бельведерского. В статуях Праксителя (340 г. до н.э.) не только у мальчиков и юношей, но и у взрослых мужчин появляются не свойственные им прежде черты мягкости и женственности.

Его отдыхающий Сатир, мечтательный Гермес, меланхоличный Аполлон Савроктон расслаблены, изящны, длинноноги, томны, крутой изгиб бедер подчеркивает тонкую талию, их тела как бы ищут опоры и грациозно опираются на стволы дерева. Они созданы не для войны, а для любви и отдыха. Греческая культура - культура самообладания, распушенность и эксгибиционизм ей глубоко чужды. Гениталии античных статуй не выглядят вызывающими, они скорее маленькие. В христианском мире отношение к наготы вообще и к мужскому телу в частности принципиально другое. Для христианского сознания тело несущественно, низменно и греховно, оно скрывается за складками обильных драпировок, утрачивает подвижность и выразительность. Ведущим искусством становится не скульптура, а живопись и мозаика, центром внимания оказывается лицо, особенно глаза как зеркало души. Более или менее обнаженное тело появляется лишь в библейских и мифологических сюжетах, превращаясь из активного начала в страдающее.

Для понимания смысла христианских запретов на наготу очень важна иконография Христа, а также Адама и Евы. Первоначальные христианские обряды не табуировали наготу. До начала VIII в. мужчин и женщин крестили нагими, по образу Адама и Евы. Их нагота не имела сексуального смысла. В каролингскую эпоху от этой практики отказались. Изменился и образ распятого Христа. Уже в VI веке распятия, на которых Христос, как то было положено приговоренным рабам, изображался нагим (нагота - дополнительное унижение), были уничтожены. Один священник из Нарбонны рассказал, что имел видение, в котором Христос просил прикрыть его наготу. В это же время Христа стали одевать и в Византии. Нагота Распятого теперь кажется соблазном для женщин, да и для мужчин тоже (Rouche, 1985, p.439; см также Brown, 1988).

Запреты распространяются и на изображения смертных людей. Даже в сценах пыток и Страшного суда гениталии обычно скрываются или вуалируются. Из этого правила были исключения. Например, на фреске Джотто "Страшный суд" (1303-1310) четверо грешников подвешены на крюках за те части тела, которыми они согрешили: один мужчина - за язык, женщина - за волосы, а двое, мужчина и женщина, - за половые органы. В другом месте той же фрески дьявол щипцами вырывает у грешника гениталии. Цветная иллюстрация одной французской книги детально изображает сцену одновременного ослепления и оскотления короля Сицилии, и т.д. (Lucie-Smith, 1991) Однако эти изображения относятся к более позднему времени. В быту нравы были гораздо более вольными. Карнавал и другие пережитки языческих оргиастических праздников допускали и даже требовали оголения. Весьма эротичным могло быть и одетое тело. В средневековой Европе одежда закрывала большую часть мужского тела, но с XII до XV в. верхняя часть мужской одежды постоянно укорачивалась, обтягивающие штаны подчеркивали формы ног, ягодиц и гениталий, специально вызывая сексуальный эффект. Некоторые мужские парадные портреты выглядят более откровенными, чем если бы их персонажи были раздеты.

Менялись и представления о мужской красоте. На ранних средневековых мужских портретах ноги выглядят прежде всего сильными и мощными. В позднем средневековье и в эпоху Возрождения мужские ноги удлиняются и становятся тоньше, художники подчеркивают их изящество и элегантность. В мужских портретах XVII в. появляется открытая шея, тонкая шелковая рубашка приоткрывает очертания груди и т.д. Расслабленность и женоподобие аристократического тела подчеркиваются длинными волосами или париком (допустимая длина мужских волос не раз становилась в европейской культуре классово-идеологическим знаком). Знатный заказчик, желавший быть изображенным в роли мифологического персонажа, мог даже позировать художнику раздетым. Аньоло Бронзино (1503-1572) изобразил Козимо Медичи (в образе Орфея) и Андреа Дориа (в образе Нептуна) нагими, прикрыв только их гениталии, да и то весьма двусмысленно.

Художественное представление мужского тела, как и вся поэтика маскулинности, тесно связана с гомоэротическим желанием и творчеством художников, которые это желание разделяли (Saslow, 1987; Steinweiler, 1989, Кон, 1999). Но стоит поставить вопрос, для кого тот или иной образ является гомоэротическим - для самого художника, для его заказчика, для его современников или для современных геев-искусствоведов - как многие атрибуции становятся проблематичными.

Нормы красоты и пристойности были неодинаковыми в разных видах искусства. Для европейской скульптуры нового времени, ориентировавшейся на античные образцы, мужская фронтальная нагота приемлема, ее охотно изображали гении Возрождения (Микеланджело Буонаротти, Сандро Донателло, Бенвенуто Челлини и другие). Рассказывают, что мраморное распятие работы Бенвенуто Челлини настолько шокировало Филиппа II Испанского, что он прикрыл пенис Христа собственным носовым платком. "Давид" Микеланджело произвел в 1504 году во Флоренции публичный скандал. В собрании Ватикана гениталии античных скульптур прикрываются фиговыми листьями и т.п.

Тем не менее эту традицию продолжили великие скульпторы XVIII - начала XIX в. Пьер Гудон, Антонио Канова, Бертель Торвальдсен. Канова даже изваял громадную парадную статую обнаженного (гениталии прикрыты фиговым листком) Наполеона I (1811); на вопрос императора, почему он изображен нагим, Канова ответил, что обнаженное тело - это язык скульптора. По словам Торвальдсена, "наряд Господний не может одурачить, и он всегда самый красивый" (Таруашвили, 1991, с.90).

В живописи нормы пристойности были строже, чем в скульптуре. Многие художники

Возрождения охотно писали обнаженное мужское тело. Знаменитая гравюра Антонио Полайуоло "Битва нагих богов" (1480) и "Воскрешение мертвых" Луки Синьорелли (1499-1502) изображают нагих мужчин в самых разных позах. Однако мужская нагота смущала зрителей гораздо больше, чем женская.

Несколько сменявших друг друга римских пап пытались прикрыть или исправить "непристойную" наготу "Страшного суда" Микеланджело. В 1544 г Пьетро Аретино говорил, что эта фреска больше подходит для украшения бани, нежели папской капеллы (типичный пример отождествления нагого и голого). В 1565 г. Даниэле да Вольтерра по приказу папы "прикрыл" чресла нескольких фигур, за что и получил прозвище "порточника" или "исподнишника". Караваджо был вынужден переделать своего святого Матфея, Веронезе допрашивала инквизиция. Еще более нетерпимыми были пуританские проповедники XVII в. Художники вынуждены были приспосабливаться к обстоятельствам. В отличие от женской наготы, которой можно было любоваться открыто, обнаженное мужское тело существует преимущественно в виде не предназначенных для публичной демонстрации набросков и этюдов. На больших парадных картинах обнаженные или полунагие мужчины изображались преимущественно с женщинами, чтобы художника нельзя было заподозрить в любовании мужской наготой. Удостоенная почетной премии картина Жан-Огюста Энгра "Ахилл, принимающий послов Агамемнона" (1801), на которой полностью обнаженный Патрокл стоит лицом к зрителю, а полунагой Ахилл, держащий в руках золотую лиру (он только что услаждал своего друга игрой и пеньем), поднимается с ложа навстречу гостям, была одним из редких исключений. На другой известной картине Энгра "Эдип и Сфинкс" (1808) нагой Эдип изображен боком к зрителю, а его гениталии закрыты согнутой ногой.

Ограничения распространялись и на бытовые сюжеты. Образы нагих купальщиц художников XIX в. не смущали, но мужчины-купальщики на картинах Оноре Домье (1852), Жана-Фредерика Базиля (1869) и Жоржа Сера (1884) изображены в трусах. Исключение из правила - беззаботно вытирающийся, стоя лицом к зрителю, "Купальщик в Сен-Тропезе" (1843) Анри-Эдмона Кросса. Поль Сезанн на картине "Большие купальщицы" (1900-1905) купающихся женщин изобразил нагими (правда, спиной к зрителю), а мужчин (картины "Купальщик" (1885-87) и "Купальщики" (1892-94)) - в трусах (либо сзади или с затененными гениталиями).

Иногда сдержанность объяснялась личными особенностями художников. Например, Огюст Ренуар, обожавший писать обнаженных женщин, стеснялся изображать мужскую наготу (Bologne, 1986, p.214); на единственной картине Ренуара, посвященной мужскому телу ("Мальчик с кошкой") нагой мальчик изображен со спины. Но чаще это была вынужденная уступка гомофобии. Известный американский художник Томас Икинс

(1844-1916), который очень любил писать обнаженное мужское тело и даже считал его красивей женского, сделал к своей картине "Место для купанья" несколько фотографий позировавших ему голых студентов, однако на картине гениталии пришлось закрыть. 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, вариант находится в музее, а второй - в частной коллекции.

Разные типы мужского тела и каноны мужской красоты не столько сменяют друг друга, сколько сосуществуют как разные ипостаси маскулинности. Условно можно выделить несколько модальностей мужского тела: активно-героическое, женственно-андрогиное, страдающее, подростково-юношеское, атлетическое, фашистское, голое и сексуальное тело.

Героическое тело как классическая модель гегемонной маскулинности, персонификация мужской силы, власти и могущества появилось еще в античности. В эпоху Возрождения этот тип маскулинности, сочетавший силу с грацией, полнее всего воплощен в таких скульптурных шедеврах Микеланджело как "Давид" и "Победа". В искусстве классицизма героическое начало и телесная гармония стали обязательной нормой мужской красоты, но одновременно из нее старались изъять чувствительность и сексуальность, которые казались проявлениями слабости. В отличие от женской наготы, которая могла и должна была вызывать у зрителя-мужчины эротические чувства, мужская нагота использовалась исключительно для "обозначения абстрактных истин и возвышенных стремлений" (Garb, 1998, p.28). Героическое тело подчеркивало мужскую субъектность, целеустремленность и самодостаточность, но идеализация практически исключала психологизм и индивидуальность, присутствовавшую в портретной живописи и скульптуре. Ярчайшее воплощение этих принципов - многочисленные картины Жака-Луи Давида. Обнаженное мужское тело занимает одно из центральных мест в творчестве Давида и его школы. Такие полотна как "Леонид в Фермопилах" (1814) и "Вмешательство сабинянок" (1799) справедливо считаются шедеврами. Но хотя написанные Давидом мужские тела физически совершенны, психологически они невыразительны. По мнению Стендаля, "идеального в Ромуле, кроме великолепно очерченных мускулов, верно передающих античные образцы, нет ничего" (Стендаль, 1959, с. 450).

Героическое тело было эстетическим выражением социального канона доминантной маскулинности и в известном смысле нормативным. Но параллельно ему всегда существовали другие образы, представлявшие мужское тело пассивным, мягким и женственным. Андрогиное, женственное тело широко представлено и в античности (достаточно вспомнить бесчисленные скульптуры гермафродитов), и в искусстве эпохи Возрождения; такие тела особенно любил Леонардо да Винчи ("Иоанн Креститель" и

"Бахус"). За пристрастием к андрогинным образам часто стоят особенности личных вкусов художников. Для Питера Пауля Рубенса нагота практически эквивалентна женственности (Walters, 1978, p.182), его "Святой Себастьян" (1615) и Адонис ("Венера и Адонис", 1615) почти такие же пухлые, как и любимые им пышные женские тела. Художников с гомоэротическими наклонностями, вроде Леонардо, этот тип не вдохновляет, их мужские тела не столько женственны, сколько юношески-нежны. Помимо личных пристрастий, тут были свои социальные нормы. В дворянской культуре XVII-XVIII вв. мягкость и расслабленность считались признаками аристократизма и всячески культивировались. Безусловно гетеросексуальный красавец Антони Ван Дейк на знаменитом автопортрете 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.

Еще раньше Пьеро ди Козимо изобразил нежным юношей с вьющимися волосами и расслабленной кистью спящего после утомительной ночи любви с Венерой Марса.

Хотя аристократический канон изящной и томной маскулинности подвергся резким нападкам со стороны пуританства, он продолжал играть важную роль в искусстве XVIII-XIX вв. Но теперь он уже почти открыто ассоциируется с гомоэротизмом. Характерно в этом смысле творчество Анна-Луи Жироде-Триосона (1767-1824), который откровенно любит женственную расслабленность своего "Спящего Эндимиона" (1791). В том же ключе выдержаны "Смерть Авеля" (1791) и "Святой Себастьян" (1789) Франсуа-Ксавье Фабра (1766-1837), "Смерть Гиацинта" (1801) Жана Брока (1780 -1850), "Аполлон и Кипарис" Клода-Мари Дюбюфа (1790-1864), "Союз любви и дружбы" (1793) Пьера-Поля Приюдома (1758-1823), пухлые юноши-одалиски Элизара фон Купфера (Элизарион) (1872-1942) и многие другие картины.

Очень важный аспект маскулинности - страдающее тело. Появление этого образа исторически связано с христианством. В отличие от античности, воспевавшей спокойствие и гармонию, христианское искусство прославляет умерщвление плоти. Изображения связанного, беспомощного, распятого тела давали простор садомазохистскому воображению и одновременно открывали новые ипостаси маскулинности. Разумеется, здесь были свои проблемы. Римско-католическая церковь уже в 1054 году официально осудила Византийские образы страдающего Христа, на том основании, что видимое страдание уменьшает его божественность, так что любой смертный может занять место на кресте и претендовать на такое же поклонение (Walters, 1978, p.73). Однако в XIV-XV вв., по мере "очеловечения" Христа, тема страдания все-таки возобладала. А на "простых" мучеников нормативные ограничения и вовсе не распространялись: каждый может пострадать за веру и вынести боль!

В противоположность активно действующему героическому телу, страдающее тело пассивно и объективировано, мученик беспомощно ожидает, что с ним сделают. Но готовность перенести унижение и боль - это также проявление мужественности. Мученик зачастую наслаждается собственными страданиями. Любимейший образ христианской мужской иконографии Святой Себастьян не случайно стал одной из главных "икон" гомосексуального мазохизма. Кроме библейских, художники Возрождения использовали некоторые античные мифологические сюжеты, например, наказание сатира Марсия (он проиграл Аполлону состязание в игре на флейте и за это с него была живьем содрана кожа); этот сюжет писали Рафаэль, А.Бронзино, А.Карраччи, П. Веронезе, Г. Рени и многие другие художники, причем совершенно по-разному.

Страдающее и беспомощное мужское тело очень любили изображать многие романтики, особенно Теодор Жерико (1791-1824), в творчестве которого мужские образы абсолютно преобладают. Один из любимых сюжетов французских романтиков (его писали Эжен Делакруа, Теодор Жерико, Шарль Буланже де Буафремон, Орас Вернэ и др.), - поэма Байрона "Мазепа" (1819), рассказывающая, как в наказание за любовные похождения, будущего гетмана раздели догола, привязали к лошади и отпустили ее в лес, при нападении стаи волков молодой человек чудом сохранил жизнь. Образ беспомощно распростертого на спине, привязанного к крупу лошади нагого юноши давал большой простор мазохистскому воображению, традиционно в такой позе изображали только женщин (например, в сюжете похищения Европы). Феминизированная, мягкая маскулинность - такой же неотъемлемый элемент мужского сексуального воображения, как героическое тело. Это обратная сторона одной и той же медали.

Особое место в иконографии маскулинности занимает мальчиково-юношеское тело. Живописцы нового времени писали обнаженных мальчиков и подростков значительно чаще, чем взрослых мужчин, не только потому, что вождели к ним, но и потому, что детская нагота меньше табуировалась. Маленький ребенок - "дитя" в средние века считался существом бесполом, а образ мальчика-подростка символизировал невинность, чистоту и гармонию, пробуждая в мужчине элегические воспоминания и мечты о том, каким он когда-то был или мог бы стать.

Реабилитация тела в искусстве Возрождения коснулась и младенца Христа (см. Steinberg, 1983). На многих религиозных картинах этой эпохи пенис младенца открыт и тщательно выписан, а кое-где даже помещен в центр внимания (Ханс Бальдунг Грин "Святое семейство", 1511, Паоло Веронезе "Святое семейство со святой Варварой и младенцем святым Иоанном", 1560). В этом не было ничего эротического, художники подчеркивали не сексуальность младенца, а его пол.

В светском искусстве дело обстоит иначе. Голенькие путти, симбиоз ангелочков и обычных шаловливых детей (преимущественно мальчиков), беззаботно резвятся на бесчисленных ренессансных плафонах, фресках и даже надгробиях. Излюбленные персонажи мастеров Возрождения - Ганимед и Купидон (см. Saslow, 1987; Steinweiler, 1989). Донателло сделал кокетливым подростком даже библейского Давида. Многие из мальчиковых образов, например, у Джакомо Каруччи да Понтормо (1494-1557) и Аньоло Бронзино (1503 - 1572), откровенно эротичны, они не только демонстрируют зрителю свою наготу, но прямо-таки соблазняют его. Некоторые мальчики Караваджо (1573-1609/10) "расслабленно-элегантны, ясная красота их юности смешивается с их очевидным знакомством с менее невинными удовольствиями. Эротическая притягательность сделана бесстыдно явной в "Амуре-победителе". (Encyclopedia of Visual Art, 1983, Vol. 6, p. 102)

В XVIII-XIX вв. запреты на изображение детской наготы, даже в сюжетах мифологического характера, стали более строгими. Однако зрители XVIII-XIX вв., за исключением лично причастных, искренне не замечали гомоэротической окрашенности образов нагих и полунагих мальчиков и юношей в произведениях Генри Скотта Тьюка, Фредерика Лейтона, Саймона Соломона, Томаса Икенса и многих других. Лорд Лейтон (1830-1896) был самым уважаемым английским художником конца XIX века, а Тьюк (1858-1929), прозванный "Ренуаром мальчишеского тела", - академиком. Неприятности - и весьма серьезные - возникали только если художник настаивал на фронтальной наготы или был замешан в бытовом сексуальном скандале.

Для героической маскулинности классического искусства мужское тело было просто идеальным воплощением мужского духа. Идея красоты была важнее реализма деталей. Атлетическое, спортивное тело также уходит своими истоками в античность, но выглядит значительно более приземленным. Своим рождением этот новый художественный канон обязан непосредственно развитию физической культуры и народного спорта. "Боксеры" Жерико (1818) или "Борцы" Курбе (1853) и Оноре Домье (1867-68) не утверждают возвышенных идей и не позируют для зрителя, это просто апофеоз самозабвенно поглощенных борьбой сильных мужчин. Дальнейшее развитие этой системы образов тесно связано появлением художественной фотографии, которая по самой своей природе реалистичнее живописи и точнее передает свойства натуры.

В отличие от героического тела, гармонические пропорции которого могут быть врожденными, атлетическое тело - всегда "сделанное", оно персонифицирует типично маскулинный мотив достижения. Но одни мастера считают главным достижением атлетизма элегантность, а другие - здоровье и силу.

Журналы *La Revue athletique* (выходил с 1890 года) и *La Culture physique* (с 1904 года) и их немецкие и англосаксонские аналоги поставили своей задачей вернуть телу современного мужчины античные пропорции. Многочисленные фотографии популярных атлетов и преподавателей физкультуры в позах классических статуй пропагандировали единство здоровья, силы и красоты. Эталоном мужской красоты становятся полунагие атлеты или Тарзан Джонни Вейсмюллера. Идеал открытого воздуха и солнцу "свободного тела" (нудизм), культ здоровья и близости к природе широко распространились в немецком молодежном движении начала XX в., причем им приписывалась также моральная ценность. Как писал один немецкий молодежный журнал, "нагота равняется истине" (Mosse, 1985, p. 56)

Однако красота и сила далеко не всегда совпадают. "Мускулистая маскулинность" была в конце XIX в. одной из главных осей буржуазного национализма, считалась гарантией сохранения существующего общественного порядка против любых покушений на него. Ее изображают антитезой женственности и гомосексуальности, которые, как правило, приписывались вредным инородцам. Эта идеология, которая ставила "жесткое" мужское тело принципиально выше "мягкого" женского тела, имела сильный милитаристский и националистический привкус, достигший кульминации в неоклассицизме германского и итальянского фашизма (фашистское тело).

В нацистской Германии, где, по выражению Гимmlера, "мужской союз превратился в мужское государство", физические упражнения официально считались средством формирования нордического характера. Нагота фашистских статуй была строго нормативной. Мужчина должен быть высоким, стройным, широкоплечим и узкобедрым, а его тело - безволосым, гладким, загорелым, без выраженных индивидуальных черт. Тщательно вылепленные брутальные тела фашистских статуй, вроде монументальной скульптуры Арно Брекера (1900-1991) "Партия" (1933) символизировали только физическую силу, воинственность и дисциплину. Хотя все, включая гениталии, было у них на месте и без фиговых листьев, им не было дозволено быть эротическими, чувствительными и ранимыми. Реальная, бытовая нагота (нудизм, купание нагишом и т.п.) в Третьем рейхе была строго запрещена и приравнена к гомосексуальности.

Демократизация мужского тела в изобразительном искусстве была тесно связана с развитием натурализма и реализма. "Натурализм представлял собой угрозу героической маскулинности, потому что разоблачал ее условности и эпическое значение" (Garb, p.28). Такая художественная деконструкция иногда встречалась и в классической живописи, например, в творчестве Диего Веласкеса (1599-1660). Его немолодого, с усами и в каске, "Сидящего Марса" (музей Прадо), вполне можно принять за современного отдыхающего пожарника или полицейского. Но до второй половины XIX в. подобные образы были редкими и маргинальными.

Поместив мужское тело в реальный бытовой контекст и сделав его из "мальчикового" взрослым, импрессионисты и натуралисты XIX в впервые сделали объектом искусства не нагое, а голое мужское тело. Гюстав Кайеботт (1848-1894) на картине "Мужчина в ванной" (1884) изобразил стоящего спиной к зрителю обнаженного, энергично вытирающегося мужчину. В отличие от расслабленной и открытой взгляду "Обнаженной на кушетке" (1882) того же Кайеботта, этот сильный мужчина не позирует, он занят делом. Традиционное различие мужского и женского телесного канона - мужчина действует, женщина является - при этом полностью сохраняется, но это уже не декоративное, а живое и вполне прозаическое тело.

Важный шаг в деле реабилитации мужского тела сделали скандинавские художники, на родине которых отношение к наготы вообще и мужской наготы в частности было традиционно терпимее, чем в романских странах. Картина норвежца Эдварда Мунка (1863-1944) "Купающиеся мужчины" (1907) была написана на нудистском пляже в Варнемюнде, ее натурщиками были служащие пляжа. Демонстративная фронтальная нагота этих грубоватых, усатых и вполне обыкновенных мужчин, не будучи сама по себе эротической, была вызовом привычному вкусу и шокировала многих зрителей и критиков. Когда художественная выставка в Гамбурге в 1907 г. картину отклонила, известный коллекционер Густав Шифлер риторически спрашивал: "Почему нагой мужчина кажется более шокирующим, чем нагая женщина?" И сам же отвечал: "Потому что нагие мужчины непривычны". Но после того, как в 1911 г. картину купил за 100 тыс. финских марок музей в Хельсинки, она стала классической (Berman, 1993). На картинах шведских художников Акселя Акке и Е. Янсона обнаженное мужское тело, опять-таки в пляжном интерьере или в сценах приема солнечных ванн, выступает как органическая, не нуждающаяся в оправданиях, часть природы, в противоположность "домашней" женственности.

Величайший вклад в эстетику мужского тела внес Огюст Роден (1840-1917). Вопреки идеализирующим установкам классицизма, для Родена всякое обнаженное тело - "чудо, сама жизнь, где не может быть ничего безобразного" (Роден, 1960, с. 122). 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" (Рильке, 1903, с. 87). Причем это в равной мере касается обоих полов. Каждое из созданных Роденом обнаженных мужских тел неповторимо индивидуально. В одном случае скульптор фиксирует состояние внутренней самоуглубленности, в другом - всепоглощающую страсть, в третьем - ласковую нежность и т.д.

Людам, воспитанным в духе викторианского гомоэротического эстетизма, роденовские тела казались некрасивыми и грубыми. Когда знаменитому оксфордскому эстету

Уолтеру Патеру показали бронзовую скульптуру Родена "Мужчина со сломанным носом", тот пожал плечами и сказал: "Не думаю, что когда-нибудь смогу к этому привыкнуть" (Monsman, 1977, p.45). Некоторые критики Родена доказывали, что его "Мыслитель" не может обладать такой телесной оболочкой; напряжение ума предполагает иную "упаковку". Тем не менее новая эстетика, продолженная такими замечательными скульпторами как Эмиль Бурдель (его самые известные мужские скульптуры - "Адам", "Памятник павшим в войне 1870-1871" и "Геракл") и Аристид Майоль (1861-1944) (хотя Майоль предпочитал ваять женское тело, у него есть несколько замечательных обнаженных мужских скульптур - "Велосипедист", "Боксер" и "Молодой мужчина") легко победила классицизм. Норвежский скульптор Густав Вигеланн (1869-1943) создал в Осло первый в мире парковый музей скульптуры, знаменитый Фрогнер парк, с множеством обнаженных мужских, женских и детских тел.

Вслед за принятием мужской наготы как таковой, в искусстве XX в. появляется специфически сексуальное мужское тело, которое раньше существовало только в порнографии. В фокусе художественного изображения оказываются при этом непосредственно мужские гениталии, причем не в фаллической упаковке, а во всей их природной первозданности, как в знаменитом автопортрете Эгона Шиле (1918), изображающем акт мастурбации. В авангардном искусстве второй половины XX в. появляется открыто гомосексуальное и садомазохистское тело и т.д.

Короче говоря, хотя мужское тело как эротический объект действительно создается взглядом, это не взгляд, а взгляды нескольких разных субъектов, сосуществующих друг с другом в конкретных социокультурных контекстах. Интерес художника (как и человека с улицы) к мужской наготе может быть не только гомоэротическим, но и гомосоциальным в широком смысле этого слова. Однозначно судить о сексуальных предпочтениях художника только по его творчеству рискованно.

Спящий красавец Эндимион "объективирован" уже своей жизненной ситуацией, он не может выглядеть героически, кто бы его ни писал. Любимая картина Давида, с которой он не расставался до самой смерти, "Смерть Бара" (1794), изображает не сильного мужчину, а расстрелянного роялистами мальчика-подростка Жозефа Бара. Лежащий вполборота к зрителю, прижимая к сердцу республиканское знамя, очень женственный, нагой, с длинными локонами и нежными чертами лица мальчик выглядит довольно эротически (уже ранние биографы Давида сравнивали Бара с Гиацинтом), но его нагота - воплощение прежде всего революционной чистоты, героизма и самопожертвования.

Тициан, наряду с мягким и женственным Адонисом ("Венера и Адонис", 1548-49, музей Прадо), написал несколько весьма жестких маскулинных образов ("Титий", "Сизиф", "Иоанн Креститель"). Резцу Антонио Кановы, который известен главным образом как создатель образов изящных, мягких юношей, и которого многие биографы считают гомосексуалом, принадлежат также статуи сильных и мускулистых мужчин (например, "Гектор", не говоря уже об упомянутом выше "Наполеоне"), "Кулачные бойцы" Кановы не имеют ничего общего с его многочисленными Купидонами или "Эндимионом".

Интерпретация одной и той же картины в ходе истории часто меняется, независимо от замысла художника. Интересный пример такой исторической трансформации - "Этюд обнаженного юноши" (1837) Жана-Ипполита Фландрена (1809-1864) (см. Camille, 1994). Студенческая работа молодого художника, 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. 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 большой простор гомоэротическому воображению, породив множество подражаний и вариаций. В 1899 г. немецкий художник Ганс Тома в картине "Одиночество" точно воспроизвел фландреновскую позу, но когда его обвинили в плагиате, объяснил, что "его" мальчик - более жесткий, мускулистый и "нордический". Фредерик Холланд Дэй (1864-1933) и Вильгельм фон Гледен (1856-1931) 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). За этим последовали новые трансформации, в ходе которых нейтральное юношеское тело становилось все более вирильным, атлетическим и сексуальным. На нескольких фотографиях Роберта Мэпплторпа в позе фландреновского юноши снят сидящий на высоком столике или табурете могучий черный атлет, за согнутыми коленями которого свисают внушительные гениталии. Таким образом, поза модели осталась прежней, а ее тело, настроение и смысловая нагрузка образа радикально изменились.

МУЖСКОЕ ТЕЛО В РУССКОМ ИСКУССТВЕ

Как обстоит дело с мужской наготой в русском искусстве? Для отечественного искусствоведения эта тема, как и нагота вообще, до сих пор остается закрытой. Единственная статья о наготы в искусстве, которую мне удалось обнаружить (Лукьянов, 1995), о мужчинах даже не упоминает. Эта стыдливость имеет свои исторические корни. Традиционный русский телесный канон заметно отличается от западноевропейского (см. Кон, 1997).

На бытовом уровне русская крестьянская сексуальная культура выглядит значительно более раскованной, чем западноевропейская, - изощренный мат, оргиастические праздники, семейные бани, смешанные купанья и т.д. Европейским путешественникам XVII-XIX веков, начиная с Флетчера (1591) и Адама Олеария (1633) русские смешанные бани и совместные купания голых мужчин и женщин в Неве казались верхом непристойности и разврата (Gross, 1991). На самом деле это был исконный русский обычай. Бане, включая "баенную воду", приписывались не только оздоровительно-гигиенические, но и религиозные (языческого происхождения) функции, даже царицы рожали в бане.

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 голая" на улицу, не заботясь об уличных зеваках, бросались зимой в снег, а летом в холодную воду, затем вновь возвращались в баню" (Пушкарева, 1997, с.59; Левина, 1999).

Впрочем, ничего особенно сексуального ни в банях, ни на речных пляжах большей частью не происходило. Правда, французский дипломат 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" (Казанова, 1990, с. 563). Церковные постановления, осуждавшие смешанные бани по каноническим мотивам, не упоминают в этой связи каких-либо сексуальных проступков. Церковное покаяние на

участников смешанных купаний накладывалось только если результатом было зачатие "незаконного" ребенка (Левина, 1999, 334-335). Древнейшая русская книжная миниатюра, изображающая смешанную баню (XVI в.), не содержит ничего эротического: гениталии всех трех изображенных мужчин прикрыты, а обнаженная женщина сидит со сдвинутыми ногами, груди ее прикрыты поднятыми руками.

Сложнее было с купанием в естественных водоемах. Смешанные голые купанья в реках и озерах - древняя германская и славянская традиция, имевшая ритуальное языческое происхождение (например, славянский праздник Ивана Купалы). Такая сцена изображена в фильме Андрея Тарковского "Андрей Рублев". Нередко совместные купанья переходили в оргии. Христианство разорвало ассоциативную связь купаний с язычеством, но однополые группы юношей и девушек продолжали купаться нагишом в течение всего средневековья. Индивидуальная стыдливость была развита слабо, купальных трусов не было, а общественная мораль относилась к бытовой наготе снисходительно.

Другое дело - изобразительное искусство. Если вы пройдетесь по залам

древнерусской живописи Третьяковской галереи, вы поразитесь ее бестелесности.

Исторически это связано не с особой "русской духовностью", а с византийской культурной традицией. Задолго до появления Киевской Руси, начиная уже со знаменитых Фаюмских портретов (II в.), византийское искусство отказывается от античного прославления телесности, противопоставляя ей внеземное, духовное начало. Ведущим искусством становится не скульптура, а живопись и мозаика. Внимание художников целиком переносится на лицо и глаза. "Тело становится все более бесплотным, плоскостным, вытянутым и невесомым. Оно скрылось за ломкими складками обильных драпировок, утратило подвижность и выразительность" (Кузнецова, 1980, с. 14).

В Западной Европе аскетические нормы раннего христианства были сильно ослаблены и скорректированы под влиянием античности. На Руси этого влияния не было. 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 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 древних русских иконах тело полностью закрыто. У святых открыты только ступни, самое большее - щиколотки и икры. Нет ни кормящих мадонн, ни пухлых голеньких младенцев, ни кокетливых Адамов и Ев, ни соблазнительно распластанных мучеников. Младенец Иисус изображается в длинном платье до пят, а чресла распятого Христа прикрыты не полупрозрачным шарфиком, а плотной, большой повязкой.

Табуирование наготы характерно и для позднейшей религиозной живописи, даже когда сам сюжет допускал ее. Например, на большой картине В.М. Васнецова "Крещение Руси" (1885-96) у мужчин открыты только плечи и часть груди, женские же тела полностью закрыты.

Запреты распространялись даже на народный лубок. Обнаженной мужской плоти нет не только в образах Христа, но и в изображениях Адама, Дьявола или неведомых страшилищ. Существует немало лубочных листов с изображением бани, но среди имеющих нет ни одного раздетого мужчины, только женщины и дети (Пушкарева, 1999, с.47). На первых русских порнооткрытках XVIII в. также представлено исключительно женское тело. Эти традиции повлияли и на русскую академическую живопись. Обнаженного тела в ней гораздо меньше, чем в западном изобразительном искусстве, а мужского тела - тем более. В русской живописи есть богатая традиция мужского портрета. Однако полуобнаженное мужское тело появляется в ней крайне редко, только в мифологических сюжетах и почти никогда не является самоцелью.

Как и в Европе, скульптура была в этом отношении свободнее живописи. В России были хорошо известны и популярны Канова и Торвальдсен, в дворцовых парках конца XVIII в стояли многочисленные копии античных статуй, причем, в отличие от своих оригиналов в Ватиканском музее, бронзовые копии Аполлона Бельведерского и детей Ниобеи работы Александра Гордеева в Павловском парке по сей день обходятся без фиговых листков. Однако подражать им осмеливались лишь немногие русские скульпторы эпохи романтизма.

Самые известные скульптуры этого рода - "Начало музыки" (1830-35, Русский музей) С.И. Гальберга (1787-1839), - обнаженный юный мраморный фавн сосредоточенно вслушивается в звуки музыки, и статуи Б.И. Орловского (1797-1837) "Парис" (1828,

Третьяковская галерея) и "Фавн и Вакханка" (1837, Русский музей), где представлена фронтальная мужская нагота. В Третьяковской галерее выставлены две прекрасные статуи Н.С. Пименова (1812 -1864), бронзовый "Парень, играющий в бабки" (1836) и мраморный "Мальчик, просящий милостыню" (1844). У первого гениталии прикрыты листиком, второй совершенно нагой. Мраморный "Мальчик в бане" (1858) С.И. Иванова изваян с фиговым листком, а "Мальчик-неаполитанец с обезьянкой" (1870) И.А. Лаверецкого. - в трусах. В обширном наследии М.М. Антокольского (1843-1902) есть только одна нагая мужская скульптура - "Мефистофель" (1883), но в ней нет ничего эротического, нагота лишь придает статуе обобщенность, без которой зрителю было бы трудно преодолеть стандартные "оперные" ассоциации. Живописцам, которых привлекала красота мужского тела, как и в Европе, приходилось труднее, чем скульпторам. Ограничения распространялись не только на сюжеты (античная мифология), но и на характер изображения (полная фронтальная нагота не допускалась).

Особенно много в этом плане сделал Карл Брюллов. Хотя как художника и как человека его больше интересовало женское тело, он не пренебрегал и мужскими образами. Его самая большая и красивая картина на эту тему "Нарцисс, смотрящийся в воду" (1819, Русский музей) изображает прекрасного обнаженного юношу, гениталии которого прикрыты плащом. "Обнаженный юноша с копьем" (1810-е гг. Русский музей) изображен лицом к зрителю, гениталии также прикрыты. Картина "Диана, Эндимион и Сатир" (1849, Третьяковская галерея) изображает Диану, склонившуюся над спящим красивым и нежным юношей, сзади к богине пристаёт Сатир. В "Последнем дне Помпеи" (1833, Третьяковская галерея) представлено много полуобнаженных тел, но их гениталии тщательно прикрыты и ничего эротического в этих образах нет. Обнаженное мужское тело представлено также в нескольких небольших картинах на античные темы ("Феб на колеснице", "Смерть Лаокоона") и в карандашных рисунках обнаженных натурщиков, однако полной фронтальной наготы, в отличие от женских ню, художник большей частью избегает.

Корифеем изображения обнаженного мужского и особенно мальчикового тела в русском искусстве, безусловно, был Александр Иванов (1806-1858), что связано с его латентным гомоэротизмом. "Молчаливый, застенчивый и замкнутый" художник (Алпатов, 1956, т. 1, с.14) несколько раз влюблялся в женщин и даже собирался жениться, но это так и не осуществилось. В то же время у него были тесные дружеские связи с мужчинами. Интерес к обнаженному мужскому телу выражен уже в первых работах Иванова "Беллерофонт отправляется в поход против Химеры" (1829) и "Аполлон, Гиацинт и Кипарис" (1831) (этот сюжет был в XIX в. знаковым). В знаменитом ивановском "Явлении Христа народу" (1833) нет полуобнаженных женских тел, только мужские, в которых, впрочем, нет ничего явно эротического.

В качестве этюдов к своим большим картинам и независимо от них Иванов написал много обнаженных мальчиков. Это не холодные подражания античным образцам, а очень непосредственные, реалистические образы. Искусствоведы особенно ценят такие картины Иванова, как "На берегу Неаполитанского залива" (1850-е годы, Третьяковская галерея), "Обнаженный мальчик на белой драпировке" (1850-е годы, Русский музей) и "Нагой мальчик" (1850, Русский музей). В рисунках и набросках художника чувствуется любование не только мальчишескими телами и лицами, но и гениталиями. Отечественные критики старались этого не замечать, о гомоэротизме Иванова заговорили зарубежные искусствоведы.

Русская живопись второй половины XIX в. оставалась такой же стыдливой. Даже когда художник находит нужным изобразить нагое мужское или мальчишеское тело, он старается избежать его эротизации. 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) нагой мужчина написан сбоку, его гениталии не видны. 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, только там эти запреты ослабели раньше.

Интерес к обнаженному телу заметно вырос на рубеже веков. Писатель Леонид Андреев, который был одновременно мастером художественной фотографии, в неоконченной статье, написанной в годы Первой мировой войны, рассказывает, что плавал на своей яхте совершенно нагим, причем сначала эта нагота его смущала, а затем он стал получать от нее удовольствие. Писатель даже сфотографировался нагишом с маленьким сыном Саввой на руках (Andreyev Carlisle and Davies, 1989, photo 68). Разумеется, снимок не предназначался для публичного показа.

Радикальное изменение канона мужского тела в искусстве Серебряного века началось не в живописи, а в балете. В классическом балете мужчина выполнял преимущественно вспомогательную роль, показывать себя танцовщику было как бы неудобно. В конце XIX в. мужчина-солист получал в английском балете в несколько раз меньше балерины, столько же, сколько артистка кордебалета (Koritz, 1995, с.25). В этом выражалось презрение к "немужскому" делу.

Разница усугублялась контрастностью рисунка мужского и женского танца:

мужчина был более сдержан и эмоционально закрыт, все его движения должны были быть рационально обоснованы, тогда как женщина могла двигаться спонтанно.

Изменение статуса танцовщика, как и самого характера мужского танца, начиналось с Дягилева. Как пишет Анна Кориц, "русский балет был искусством мужчин, гомосоциальным сообществом, которое признавало вклад женщин только в качестве исполнительниц" (Koritz, 1995, с. 165).

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 нежной женственности и мужской силы.

Меняется и тип балетного костюма. Официальной причиной увольнения Нижинского из Мариинского театра было обвинение в том, что на представлении "Жизели" он самовольно надел слишком тонкое облегающее трико, оскорбив нравственные чувства присутствовавшей на спектакле вдовствующей императрицы (Красовская, 1971, Т.1, с.402-405). Мария Федоровна потом это категорически отрицала (Ostwald, 1991). Впрочем, новый русский балет мог расколоть даже парижскую публику. Когда Мясин появился на парижской сцене в одной набедренной повязке из овечьей шкуры, по эскизу Бенуа, язвительные журналисты переименовали балет из "Legende de Joseph" ("Легенда об Иосифе") в "Les jambes de Joseph" ("Бедра Иосифа") - по-французски это звучит одинаково (Garcia-Marquez, 1995, p.39). 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 (Красовская, с.419).

Зато во время гастролей в США пришлось срочно изменить концовку спектакля: американская публика не могла вынести явного намека на мастурбацию. За балетом следовала и живопись.

Как и в Европе, в русском изобразительном искусстве начала XX в. стали чрезвычайно популярными образы нагих мальчиков. В скульптуре эта тема была центральной для А.Ф. Матвеева (1878-1960), который между 1907 и 1915 гг. изваял целую галерею

маленьких мальчиков - "Пробуждающийся мальчик", "Спящие мальчики", "Засыпающий мальчик", "Заснувший мальчик", "Сидящий мальчик", "Идущий мальчик", "Лежащий мальчик", "Юноша". Знаменитое матвеевское "Надгробие В.Э. Борисову-Мусатову" в Тарусе (1910-1912, гранит) также изображает спящего мальчика. Ничего "педофильского" в этих скульптурах, разумеется, не было, но после 1917 года продолжать эту тему стало невозможно. Тем не менее мужское тело продолжает интересовать Матвеева. 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 этого рода (Золотоносов, 1999-б).

Очень динамичный, в духе Родена, "Идущий человек" (1903, бронза) создала А.С. Голубкина. Эта скульптура, как и бронзовый "Борей" (1938) В.И. Мухиной (фигура к проекту памятника "Спасение челюскинцев") подчеркивает прежде всего силу и движение.

Главным певцом обнаженного мальчишеского и юношеского тела в русской живописи XX в. стал К.П. Петров-Водкин (1878-1939). Картина "Сон" (1910), в которой две нагие женщины смотрят на обнаженного спящего молодого мужчину, вызвала скандал в прессе и нападки со стороны Репина. Однако это не остановило талантливого художника. Не будучи явно гомоэротическими, картины Петрова-Водкина - "Играющие мальчики" (1911), "Купание красного коня" (1912), "Юность" (1913), "Мальчик, прыгающий в воду" (1913), "Ураган" (1914), центральной фигурой которого является бегущий нагой юноша с поднятыми вверх руками, и "Жаждающий воин" (1915) бесподобно передают пластику и элегантность обнаженного юношеского тела.

Не прошло бесследно для изобразительного искусства и зарождение в России высокой гомосексуальной субкультуры. Некоторые иллюстрации знаменитой "Книги маркизы" Константина Сомова (1869-1939) явно би- и гомосексуальны. Дафнис, целующий грудь Хлои, откровенно демонстрирует заинтересованному зрителю собственный эрегированный пенис (Kasinec and Davis, 1999) Л. Бакст не без иронии проиллюстрировал русскую народную сказку о хуе, который в результате поворота волшебного кольца вытянулся аж на семь верст до небес. Еще более вызывающи, чтобы не сказать - порнографичны, иллюстрации В.А. Милашевского к "Занавешенным картинкам" Михаила Кузмина (1918) (Kasinec and Davis, 1999, рис. 111-113, 115).

Октябрьская революция прервала процесс развития. Большевистская сексофобия сделала всякое эротическое искусство в России официально невозможным (Кон, 1997).

Если даже женская нагота была запретной, то мужская и подавно. Избегать его удалось очень немногим мастерам. Самый знаменитый из них - А.А. Дейнека (1899-1969). Художник охотно писал спортивное тело. На картине "Игра в мяч" (1932) изображены три обнаженные девушки. "Вратарь" (1934) Дейнеки буквально распластался в прыжке. Непостижимым образом художник умудрялся писать даже фронтальную мужскую наготу ("В обеденный перерыв в Донбассе", 1935). На картине "Будущие летчики" (1937) нагие мальчики изображены сзади, а мозаичный триптих "Хорошее утро" (1959-1960) изображает целую группу обнаженных купальщиков. Как художнику удавалась выставлять такие вещи - непонятно.

Впрочем, мои данные о советском искусстве неполны и фрагментарны. Я видел только основные экспозиции двух крупнейших государственных музеев (кстати, в выставочном зале на Крымском валу часть указанных выше картин Дейнеки почему-то отсутствует) и несколько альбомов и каталогов. Если поискать в запасниках и частных собраниях, образы мужской наготы в русском и советском искусстве наверняка окажутся гораздо богаче.

Главными сферами самореализации мужского тела в СССР было не изобразительное искусство, а 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). Как ленинградцу, мне особенно памятни в этом смысле "Хореографические миниатюры" Леонида Якобсона, особенно его роденовский триптих, подвергавшиеся нападкам за слишком обнаженное и страстное тело. Дальше эту линию продолжил "Спартак", причем в постановке Якобсона поражали пластичность и скульптурность, а в постановке Юрия Григоровича - эмоциональная раскованность, буйная стихия танца. Новые функции приобрел при этом и мужской кордебалет, который как мощный резонатор усиливает звучание сольных партий. "Спартак" дал раскрыться таланту новых мужских звезд, таких как Владимир Васильев и Марис Лиєпа. Тем не менее в советском балете эти тенденции, как и все новое, приглушались. Такие звезды как Нуреев и Михаил Барышников чувствовали себя неуютно и 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, включают в себя также культ сильного, тренированного мужского тела. Тоталитарное общество, которое по определению является воинствующе маскулинным, не может обойтись без соответствующей "телесной" символики. Исследователи советской массовой культуры 1930-х годов обращают внимание на "обилие обнаженной мужской плоти" (Синельников, 1999) именно в массовой культуре - парады с участием полубнаженных гимнастов, многочисленные статуи спортсменов, расцвет спортивной фотографии и т.д. Непостроенный культовый Дворец Советов должны были украшать гигантские фигуры обнаженных мужчин, шагающих на марше с развевающимися флагами. Это давало

социальный заказ и изобразительному искусству.

Особенно интересна в этом плане советская уличная и парковая скульптура, детально изученная Михаилом Золотоносовым (Золотоносов, 1999-а). Подобно фашистскому телу, советское мужское тело обязано было быть героическим или атлетическим. Но воинствующая большевистская сексофобия накладывала на него ряд ограничений, - имманентный фаллоцентризм тоталитарного сознания 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 уменьшить, нивелировать вторичные половые признаки. У женщин это были груди, а у мужчин - гениталии.

Выставленный в Третьяковской галерее бронзовый проект скульптуры для Советского павильона на Международной выставке в Нью-Йорке. Ивана Шадра (1887-1941) "Юноша со звездой и знаменем" (1937) представляет мощный обнаженный торс, но под прикрывающим нижнюю часть туловища юноши комбинезоном нет даже намек на гениталии.

При открытии в 1936 г. ЦПКиО имени Горького в Москве в нем установили 22 копии античных статуй. Их непривычная нагота вызывала у публики смешанные реакции. Мужские гениталии смущали стыдливых посетителей и одновременно будили их собственное сексуальное воображение. Их нередко обламывали или подвергали другим манипуляциям. Я помню, как в 1960-70-х годах курсанты одного из близлежащих военных училищ по ночам забирались в Павловский парк и начищали до зеркального блеска бронзовый член гордеевского Аполлона Бельведерского, так что 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, неблестящего материала, - ничего не помогало. Похоже, что начистка божественного фаллоса была в этом училище своеобразным ритуалом инициации.

Впрочем, некоторые статуи оставались фаллическими и в трусах. Наземный вестибюль станции метро "Охотный ряд" был украшен статуями двух мускулистых гигантов в крошечных плавках (1935) работы Е.Д. Степаньян. Знаменитый "Дискобол" (1927 и 1935) М.Г. Манизера (1891-1966) изваян в трусах, но это, "пожалуй, единственное советское скульптурное произведение, в котором акцентированы мужские гениталии" (Золотоносов, 1999-а, стр. 46). "Дискобол" Д.П. Шварца (1934) на выставке молодых художников был экспонирован нагим, но поставить его в парке не решились и одели на

него трусы.

Дефицит обнаженного мужского тела в СССР восполнялся множеством "женско-детских ню" (Золотоносов, 1999-а, стр.130). В 1930-х годах некоторые из этих статуй и фотографий были нагими, в дальнейшем это стало невозможно. Изменение российского мужского канона в пост-советскую эпоху - тема специального исследования.

УТРАТА ИЛИ ПРИОБРЕТЕНИЕ?

Объективация мужского тела является одним из признаков и проявлений общей деконструкции традиционного канона "крутой маскулинности", вытекающей из ломки привычной системы гендерной стратификации. Многие мужчины видят в этом угрозу феминизации общества и гомосексуализации культуры. "Человек рода он", как определил мужчину Даль, встречает XXI век с белым флагом капитуляции. Это напоминает размахивание кальсонами. Ликуй, феминистка!" (Ерофеев, 1999, с. 81). Многие привычные грани и нормативные представления действительно размываются. Став доступным взгляду, мужское тело утрачивает свою фаллическую броню и становится уязвимым. Это проявляется и в изобразительном искусстве, и в танце, и в спорте, и в коммерческой рекламе.

Обнаженное или полураздетое мужское тело все чаще и выставляется напоказ, в качестве эротического объекта. Знаменитый плакат Калвина Клайна, выполненный фотографом Брюсом Вебером (1983), представлявший идеально сложенного молодого мужчину в плотно облегающих белых трусах, по мнению американских критиков, был 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" (цит. по Doty, 1996. p. 288).

Рекламные проспекты мужского белья всячески подчеркивают форму ягодич и размеры гениталий, так что "продается" не столько белье, сколько определенный тип мужского тела - стройного, крепкого, мускулистого и сексуального. Некоторые модные трусы выпускаются только для мужчин с узкой талией.

Ослабевают бытовые запреты на демонстрацию более или менее раздетого мужского тела (короткие рукава, расстегнутые или задранные рубашки, шорты и т.п.) Широко используются фаллические символы. 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. Любопытный момент "реабилитации" мужского тела - ослабление запретов на изображение волосяного покрова. В эротических изданиях и в рекламных роликах, как и в классической живописи прошлого, мужское тело обычно 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 результате в телерекламе сигарет, а затем и некоторых других товаров, взорам телезрителей предстала волосатая мужская грудь, а потом и ноги.

Это в полной мере проявляется и в России. Один из заголовков в журнале Men's Health (1999, №5) - "Тело, которого ты достоин" - прямо перекликается с адресованной женщинам рекламой известной французской парфюмерной фирмы - "Ведь я этого достойна!" "Мужской" мотив достижения при этом органически переплетается с "фемининной", по старым российским стандартам, заботой о внешности, чтобы производить впечатление как на женщин, так и на потенциальных деловых партнеров. Забавно, что при этом модель и покупатель подчас отождествляются: в одном из номеров Men's Health молодые российские бизнесмены сами демонстрируют верхнюю одежду с ценниками (до нижнего белья пока не дошло).

Это влияет и на бытовое поведение. 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. То есть происходит не столько оголение и демонстрация своего "природного" тела, сколько сознательное его конструирование, которое раньше считалось характерным для женщин.

В принципе, в этом нет ничего сенсационного. Просто раньше о физических упражнениях и "о красе ногтей" могли заботиться только привилегированные, а сейчас это делают многие. Какими-то формами бодибилдинга регулярно занимаются 25 миллионов американцев, имеющих в своем распоряжении 25 000 клубов здоровья (Dotson, 1999). Речь идет не столько о здоровье, сколько о красоте. Пластическая хирургия в США стала большим - 300 миллионов долларов - бизнесом, причем в 1994 г. каждая четвертая операция делалась на мужчинах. Среди клиентов Лондонской клиники эстетической пластической хирургии 40 процентов - мужчины (MacKinnon, 1997,

р.114). 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. 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; в США ежегодно делается свыше 1000 таких операций (Dotson, 1999) Делают их и в Москве. Многие из этих операций дороги, не очень эффективны (жир, введенный для увеличения объема пениса, в дальнейшем на 35-50% рассасывается, так что операцию приходится повторять) и небезопасны для здоровья, тем не менее спрос на них растет. Забота о "правильной" внешности порождает среди мужчин тревоги и нервные расстройства, которые еще недавно считались исключительно женскими. 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 (по некоторым данным, среди мужчин с "пищевыми" проблемами они составляют до одной трети), а также у моделей и спортсменов (Dotson, 1999). Чтобы быть красивым, мужчине, как и женщине, надо страдать. Откровенной демонстрацией не столько физических возможностей, сколько красоты мужского тела является бодибилдинг (буквально - телостроительство). (Moore, 1997). В традиционном атлетическом теле, как прежде - теле воина или охотника, мускулатура функциональна, ее наращивали для решения какой-то конкретной "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" (Fussell, 1994, p.45). Это делает его "ходячим фаллосом".

Новая эстетика мужского тела тесно связана с гомоэротизмом. На протяжении веков гомоэротический взгляд был тайным взглядом исподтишка, вызывавшим у мужчин тревогу и ненависть. В XX в. он стал более открытым и явным, подрывая привычный канон мужского тела как имманентно закрытого и невыразительного.

Вообще говоря, мужское гомосексуальное сознание и его образный мир сами крайне фаллоцентричны. Культ "размеров", потенции и прочих мужских атрибутов у геев даже сильнее, чем у гетеросексуалов. Это имеет выходы также в политическую психологию и эстетику. Многие немецкие гомосексуалы увлекались фашистской маскулинной символикой. Теодор Адорно даже считал гомосексуальный садомазохизм и связанный с ним авторитаризм одним из свойств потенциально "фашистской личности". Гитлеровская униформа повлияла на садомазохистское воображение и образный строй самого популярного геевского эротически-порнографического художника Тома

Финляндского (Тоуко Ласканен, 1921-1991).

Однако для гомосексуала член, свой или чужой, - не столько символ власти и могущества (фаллос), сколько средство наслаждения (пенис), причем как в активной, так и в пассивной, рецептивной форме. Как во всех мужских отношениях, здесь присутствует мотив власти одного человека над другим, но эта власть заключается прежде всего в том, чтобы иметь возможность доставить - или не доставить - другому мужчине удовольствие. (Mohr, 1992). Гей - одновременно и носитель пениса, и его реципиент, он хочет не только "брать" как мужчина, но и "отдаваться" как женщина. На мужское тело, свое или чужое, он смотрит одновременно (или попеременно) снаружи и изнутри, сверху и снизу. Геевская голубая мечта - не фаллос, а пенис фаллических размеров.

Анальная интросмиссия подчеркивает ценность самораскрытия, самоотдачи, переживается как добровольная передача Другому власти над собой, позволение ему войти в самые интимные, священные, закрытые глубины твоего тела и твоего Я. Но момент рецептивности, пассивности, которая строго табуируется гетеросексуальной маскулинностью, присутствует и в других гомосексуальных техниках, например, фелляции. "Оживляя" фаллос, гомоэротическое воображение создает модель мужского тела как чувствующего и ранимого, причем эти "немужские" переживания оказываются эротически приятными. "Субъектные" и "объектные" свойства взгляда, которые гетеронормативность разводит, при этом как бы сливаются.

Отсюда вытекает ряд психологических и эстетических последствий (Кон, 1999).

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 самые традиционные мужские качества, вроде развитой мускулатуры, становятся средствами эмоциональной и сексуальной выразительности.

4.Понимание своего тела не как крепости, а как "представления", перформанса расширяет возможности индивидуального творчества, изменения, инновации, нарушения привычных границ и рамок. Раньше потребность демонстрировать себя другим и кокетство считались исключительно женскими чертами; у мужчин это выглядело проявлением болезненного эксгибиционизма, а напряженное внимание к собственному Я подпадало под категорию нарциссизма. На самом деле "субъектности" здесь ничуть не меньше, чем в традиционной маскулинности, просто это другая, более тонкая и текучая субъективность.

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" (Bordo, 1997, p 68-69). Однако подрыв фаллоцентрической модели маскулинности и образа "неэкспрессивного мужчины" не является ни виной, ни исключительной заслугой геев.

Прежде всего, они сами не обладают ни монополией, ни привилегией на телесную открытость и эмоциональную раскованность. Гомосексуальный взгляд часто бывает столь же агрессивным или высокомерно оценивающим, как и гетеросексуальный. При всех различиях мужского и женского, а также гетеро- и гомосексуального взгляда, "ни одна группа не обладает ни монополией на, ни иммунитетом от... нарциссизма, групповой идентификации, отталкивания, фетишизации, садизма и критического фаллоцентризма" (Davis, 1991, p .21).

Некоторые художественные открытия, приписываемые геем, параллельно с ними

делали "натуралы". Общий дух времени зачастую важнее индивидуальных особенностей художника. Чтобы восхищаться мужским телом и чувствовать его поэтику, вовсе не

обязательно испытывать к нему сексуальные чувства. Например, одним из элементов "открытия" мужского тела в дягилевских балетах были новаторские костюмы. Но эскизы самых "скандальных" из них нарисовал не Дягилев и не Жан Кокто, а вполне "натуральный" и брезгливо относившийся к однополый любви Александр Бенуа. (См Кон, 1997). Многие элементы молодежного мужского канона 1960-70-х годов (одежда унисекс, длинные волосы, серьги, татуировка, любовь к ярким цветам, некоторая расслабленность позы и т.п.) изобрели не геи, а хиппи, среди которых определенно преобладали "натуралы". Проводимое ими противопоставление "любви" и "войны" ("занимайся любовью, а не войной") было по самой сути своей анти-фаллическим. Для мачо эти активности практически совпадают: насилие и убийство возбуждают его и дают ему сексуальную разрядку, а в постели он опять-таки "воюет". Если до недавнего времени монолит "фаллического тела" подрывали преимущественно сексуальные меньшинства - гомосексуалы, трансгендерники и трансвеститы, то теперь это энергично и гораздо более массово делают женщины.

Помимо многого другого, массовому ознакомлению женщин с реальными, а не мифическими мужскими достоинствами способствует изменение сексуальной техники, в частности, распространение орального секса. В XIX - начале XX в. фелляция считалась грязной и неприличной, мужчина мог получить ее только у проститутки. Теперь это удовольствие понятно и доступно большинству людей. Но фелляция позволяет женщине увидеть такие подробности мужской анатомии, которые при обычном половом акте можно скрыть. Кроме того, она требует дополнительных умений. В какой-то степени это сближает гетеросексуальную технику с гомосексуальной.

Еще меньше совместим с мачизмом куннилингус, когда мужчина, вместо того, чтобы высокомерно "трахать" женщину, откровенно ее "обслуживает". То же самое нужно сказать о позиции "женщина сверху", которую в древней Руси приравнивали к содомии, а сейчас ее регулярно практикуют вполне респектабельные супружеские пары. Смена сексуальных позиций "верха" и "низа" не просто дает эротическое разнообразие, но и подрывает самый принцип однозначности гендерной иерархии, открывая дополнительные экспрессивные возможности как для женского, так и для мужского тела. Классическому "мачо" трудно уступить женщине верх даже в постели. Женское видение мужского тела постепенно занимает свое место в фотографии и живописи. Американская художница Сильвия Слей (Sleigh) в картине "Турецкая баня" (1973), пародируя одноименную вещь Энгра, вместо нагих женщин изобразила обнаженными нескольких своих знакомых, достаточно известных в мире искусства, мужчин (Соопер, 1994). Мелоди Дэвис (1991) фотографирует обнаженных мужчин без головы, с упором на гениталии. Ее камера фиксирует не парадный фаллос, а реальный, живой пенис, который может быть большим или меньшим, эрегированным или расслабленным, но всегда остается объектом, достойным внимания и восхищения. При этом женский взгляд, в отличие от гомосексуального, не "себастьянизирует" мужчину, а только помогает ему расслабиться.

Эти тенденции отчетливо проявляются и в России. Московская художница Анна Альчук в 1994 г для проекта "Фигуры закона" уговорила сфотографироваться нагими с кинжалами в руках семерых известных московских деятелей искусства (восьмой, который как раз часто позировал голышом, предпочел, из чувства протеста, сняться в трусах). Видимо, этим мужчинам публичная нагота не кажется зазорной, хотя ни их телосложение, ни "размеры" не выглядят особенно впечатляющими. Как замечает Михаил Рыклин, Альчук вряд ли удалось бы собрать аналогичную группу женщин (Рыклин, 1997. с.121).

Интересен в этом плане проект "Музей женщины" московской художницы Татьяны Антошиной в Галерее Гельмана (1999), представленный в Интернете - (<http://www.gelman.ru/antoshina/museum.html>

). В противовес традиционному "музею мужчины", где мужчина-художник выступает в роли творца и духовного начала, тогда как женщина пассивно представляет взгляду собственное материальное тело, Антошина берет классические сюжеты, но меняет гендерную идентичность персонажей.

Вместо "Девочки на шаре" Пикассо появляется изящный "Юноша на шаре", на которого смотрит сильная зрелая женщина. Рубенсовский "Суд Париса" превратился в "Яблоко раздора", где трое обнаженных мужчин позируют перед двумя одетыми женщинами, решающими, кому из них отдать яблоко. Вместо "Олимпии" Манэ перед зрителем кокетливо возлежит нагой "Олимпус", а в "Завтраке на траве" раздетый мужчина сидит рядом с одетыми женщинами... Никакого скандала проект не вызвал.

Многие теоретические работы по "чтению" мужского тела и его представлению и изображению в литературе и искусстве также написаны женщинами (Маргарет Уолтерс, Мелоди Дэвис, Джудит Ханна, Лора Малви, Памела Мур, Сьюзен Бордо, Элизабет Гросс и др.) Без феминистской литературы рассматривать эту тему, как и другие аспекты меняющейся маскулинности, сегодня просто невозможно. Женский взгляд все больше конструирует гетеросексуальное мужское тело, подобно тому как мужской взгляд издавна формировал ипостаси фемининности. Изменение мужского телесного канона - не следствие зловещей "гомосексуализации" культуры и общества, а один из аспектов долгосрочного глобального процесса перестройки гендерных стереотипов. Вопреки распространенным опасениям, ослабление поляризации мужского и женского начал и допущение множественности индивидуальных телесных практик и стилей жизни не устраняет половых и гендерных различий, не феминизирует и не умаляет мужчину, а эмоционально раскрепощает и обогащает его. Мужчины не только не уподобляются женщинам, но и сами никогда не станут одинаковыми. "Мачо" - не только продукт специфически ориентированной культуры, но и определенный психофизиологический тип. Для некоторых мужчин этот тип самовосприятия и действия - самый приятный и

даже единственно возможный. Превратить Дон Жуана в Вертера невозможно даже путем кастрации. К тому же этот тип выполняет определенные социальные и психосексуальные функции, многие женщины и гомосексуальные мужчины от него без ума. Плюс - социально-возрастные закономерности. Для мальчиков-подростков зависть к пенису, агрессивная маскулинность и страх перед гомосексуальностью - нормальные возрастные процессы, пытаться искоренить их бессмысленно, задача сводится лишь к тому, чтобы их не усугублять. Единой поэтики мужского тела, как и единого типа маскулинности, никогда не было, нет, и не будет, 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.