

«ДРУГОЙ»,

ФЕМИННОЕ И ОТВРАТИТЕЛЬНОЕ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

...желание человека получает свой смысл в желании другого — не столько потому, что другой владеет ключом к желаемому объекту, сколько потому, что главный его объект — это признание со стороны другого.

Ж. Лакан<sup>1</sup>

Половой детерминизм в культуре второй половины XX века вызван во многом стремлением к *другому*, к тому, что еще не познано, не преодолено, не прожито и прожито быть не может. Поиски непережитого происходят внутри самого субъекта через обращение к *другому*, диалогизированному другому, определенному М. Бахтиным. «Диалог — это не только язык, практикуемый субъектом, это еще и *письмо*, в котором прочитывается голос *другого*», — замечает Ю. Кристева в статье «Бахтин, слово, диалог и роман»<sup>2</sup>. Желание *другого* порождает в человеке ужас, пробуждает в нем тревогу. Возникает эта тревога в силу того, что желание другого навсегда остается для субъекта загадкой: субъект никогда не может понять, какого же рода объектом он предстает в восприятии другого<sup>3</sup>.

Разрушение семейного традиционного уклада изменило отношение человека к авторитету, а это значит, что субъект сегодня оказался в ситуации свободного выбора своей идентичности, включая сексуальную ориентацию<sup>4</sup>. На волне этой концепции возникла «теория сексуальной инверсии»<sup>5</sup> — предположение, согласно которому гомосексуал подобен гетеросексуалу противоположного пола. Склонность к поведению соответствующему противоположной гендерной роли, рассматривается в рамках этой теории как признак гомосексуализма.

Все же желание другого однозначно нельзя трактовать через стремление к изменению пола, стремление к гомосексуализму. Половая оппозиция — не более, чем представление в театре социума, игра знаков на театральной сцене<sup>6</sup>. И эта игра выливается в необходимость существования другого, относительно которого эти знаки приобретают собственное идентичное

<sup>1</sup> Лакан Ж. Символ и язык как структура и граница поля психоанализа // Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995. С. 38

<sup>2</sup> Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 432

<sup>3</sup> Салецл Р. (Из)вращения любви и ненависти // Художественный журнал. М. С. 76

<sup>4</sup> Там же. С. 156

<sup>5</sup> Кайт и До. Тейлор Цит по Берн Ш. Гендерная психология. М., 2001. С. 35.

<sup>6</sup> Вайбель П. Искусство Клауке: подрывные стратегии телесности и перформативные акты. От кризиса репрезентации к кризису тела // НОМИ № 3 (20). Приложение (1–8). С. 2

воплощение. Необходимость другого вызвана не столько желанием познать противоположность, сколько через противоположность отыскать собственную идентичность. Постичь другое и, следовательно, собственную идентичность, для человека представляется невозможным, но в данном концепте интересен вовсе не результат, а процесс, который все больше и больше отдаляет человека от другого, и, отдаляя, создает поле пустых индексов (шифтеров<sup>7</sup>), лишенных референта. Шифтеры могут наполняться значением, необходимым в определенном контексте, игра контекстов создает преграду для достижения другого, но в этой игре предпринимается попытка достижения идентичности.

Игра знаков и контекстов рождает игру и самой идентичности, в которой процесс идентификации достигается за счет того, что сам референт надевает маску, и индекс уже не может за ней его распознать. Мимика как маска, облик без лица, субъект без идентичности, ставят под вопрос ту эйфорию, с которой до сих пор утверждалась автономность субъекта<sup>8</sup>.

Женщина — это тоже маска. Р. Салецл в книге «(Из)вращения любви и ненависти» рассуждает о лакановском понимании женщины как другого (термин Лакана — Большое Другое): «Лакановская теория придерживается того мнения, что женщина не существует. Лакан указывает на то, что никакое понятие Женщины не может объять всех женщин. Женщина для мужчин как и для женщин, отделена, перечеркнута, как и Большой Другой: Женщина — предельно непостижимое, «женщина никогда не бывает сама по себе, женщина мифологизирована как идеал, как муза» (цитата по Лакану). Вера в Женщину, таким образом, ни что иное, как попытка стереть ту линию, которая отмечает субъекта и которая отрицает *нехватку* в другом. Поэтому Женщина, для Лакана, это по сути, фантазия мужчины. Мифическая женщина, муза или идеал, по сути, асексуальны. Отождествление с этим идеалом представляет собой попытку избежать расщепления, ускользнуть от присущей половым различиям *нехватки*»<sup>9</sup>.

Маска Женщины надевается не только на лицо, в нее кутается тело мужчины, желающего обрести *другое*, перевоплощаясь в женщину. Тело женщины как накидка, надетое на тело мужчины и растянутое на нем. Телом женщины в данном случае является не только и не столько тело обнаженное, сколько одежда женщины, то, в чем женщина являет себя миру. Именно поэтому травести переодеваются в гипертрофированно женскую одежду, не имея возможности обладать телом женщины, то есть его носить. В облике трансвеститов женское особенно вычурно, крикливо и немного шутовски; женское, таким образом, намеренно подчеркнуто в их облике, это, своего рода, компенсация за неимение женского тела, за отсутствие *другого*. Как отмечает все та же Р. Салецл: «Мужчина-транссексуал старается быть более женственным, чем женщина и тем самым воплотить в себе «всех женщин»»<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> «Шифтер» — термин, которым Якобсон обозначает тот тип языкового знака который «наполнен значением» только потому, что он «пустой». (прим. Р. Краусс) — Якобсон Р. О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972

<sup>8</sup> Вайбель П. Искусство Клауке: подрывные стратегии телесности и перформативные акты. От кризиса репрезентации к кризису тела // НОМИ № 3 (20). Приложение (1–8). С. 2

<sup>9</sup> Салецл Р. (Из)вращения любви и ненависти // Художественный журнал. М., 1999. С. 38

<sup>10</sup> Там же. С. 38

Колотаев В. А. в статье «Мужские практики переодевания в современной экранной культуре» пишет: «Сейчас важно понять, что образ мужчины в женском платье, не только позволяет вписать в символический порядок закона бессознательное желание, находящееся под запретом, но и воплотить фундаментальную нехватку субъективной реальности... Образ собственного Я создается по образу Другого и похищается, отчуждается другим... У Лакана образ женщины ассоциирован с универсальным означающим, которое не принадлежит мужчине так, как ему принадлежит фаллос, самая ценная часть его тела. В Другом мы обретаем реальность собственного бытия»<sup>11</sup>. Из этого следует, что попытка завладеть женским телом понимается не только как акт репрезентации, но и как стремление к достижению некоего универсума, засчет которого становится возможным достижение *другого*, а, следовательно, и обретение *себя*. Обретение себя через другого, мужественности через женственность, силы через слабость... этот ряд можно продолжать, важно здесь то, что в основе культуры травести лежит попытка обретения вовсе не женской, а мужской идентичности. Невозможно понять все грани своего пола, не побывав в противоположном.

Но вернемся к понятию нехватки. Чем она вызвана? Для чего репрезентация мужского в искусстве так стремиться к пониманию *другого*, женского, недостаточного? С. Жижек в работе «Возвышенный объект идеологии» размышляет о том, какова роль фаллоса в культуре. Приводя произведение Августина *De Nuptiis et Concupiscentia* он говорит о том, что «Бог наказал человека — Адама, — наделив его сексуальным влечением, таким влечением, которое не может быть поставлено в ряд с прочими человеческими желаниями (голодом, жаждой и т. д.)... Человеческая сексуальность представляет собой наказание за человеческую гордость и желание власти»<sup>12</sup>. Таким образом, фаллос для мужчины является воплощением не только некой силы, но и его уязвимости, согласно Августину, в наказание за гордыню мужчина получает невозможность полностью управлять только единственным органом тела — собственным фаллосом, от этого мужчина постоянно пребывает в страхе, страхе нехватки, в страхе потерять фаллос, или иначе — стать женщиной. Женщина вызывает ощущение фрустрации, поскольку именно она управляет сексуальным влечением мужчины, его фаллосом, тем, чем не дано управлять ему самому, и он пугается женщины как олицетворения кастрации, как признака отсутствия.

Ю. Кристева в статье «Время женщин» ставит вопрос нехватки через кастрацию, опираясь при этом на теоретические искания З. Фрейда: «Основоположник психоанализа связывал кастрацию с беспокойством или страхом и соответствующей завистью к пенису... фантазия о кастрации и коррелятивная ей зависть к пенису родственны «первичной сцене», поскольку они суть гипотезы, априорные суждения, внутренние для психоаналитической теории как таковой. Аналитическая практика показывает, что в фантазиях пенис становится главным референтом этой операции отделения и полностью определяет смысл отсутствия или желания...»<sup>13</sup>. Таким образом, кастрация не просто является воплощением

<sup>11</sup> Колотаев В. А. Мужские практики переодевания в современной экранной культуре // Современные трансформации российской культуры / Под ред. И. В. Кондакова. М., 2005.

<sup>12</sup> Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., 1999. С. 221–222

<sup>13</sup> Кристева Ю. Время женщин // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М., 2005. С. 131–133.

нехватки, она напрямую связана с ней. Боязнь потери проходит через всю культуру маскулинности. Кастрация есть убийство мужской сути. Как пишет в приведенной выше статье Ю. Кристева: «Мы символически изображаем убийство (и самих себя) и таким образом имеем возможность преобразовать гибельный хаос в оптимальный социосимволический порядок»<sup>14</sup>.

Женщина ассоциирована в сознании мужчины как нечто, что пугает его кастрацией, нехваткой, убийством. С другой стороны — женщина не есть сама по себе ущербное существо, хотя З. Фрейд и приписывает ей зависть к фаллосу. Женщина для западноевропейской культуры остается по-прежнему чем-то загадочным, неуловимым, вечным, *другим*: «В процессе идентификации, или создания Я, Другой имеет огромную власть над субъектом в силу своей способности репрезентировать тело субъекта... Культурная конструкция маскулинности, вытекающая из традиции, центральной для западного искусства, может быть названа косвенной. Это традиция обнаженного женского тела, объекта пристального мужского взгляда, визуального фетиша западной культуры. Нагота, предполагающая пассивность, уязвимость, безвластная и анонимная — это состояние женщины и равняется всему женскому, феминному»<sup>15</sup>. Женская нагота в противовес мужской всегда привлекательна для искусства, она является традиционной, ей восхищаются, полное же разоблачение, неприкрытость мужчины — вызывает страх, неприязнь, фрустрацию или просто отвращение.

Однако отвращение от женского порой становится еще страшнее, ведь это ее лоно таит в себе опасность кастрации. Как утверждает Л. Иригарей в работе «Этика полового различия» — женщина является для мужчины только местом, она ограничена местом, становится мужской собственностью. Ведь материнско-женское — всего лишь оболочка. Но в то же время Л. Иригарей подчеркивает, что «материнско-женское является фигурой кастрирующей»<sup>16</sup>, поскольку стоит ей осознать собственную идентичность, она отделиться от мужчины, лишит его оболочки материнского, кастрирует его. Эта опасность подстерегает саму маскулинность.

Но в то же время нехватка фаллоса делает женщину отвратительной, как утверждает российский социолог И. С. Кон в работе «Мужское тело в истории культуры» женские гениталии в различных культурах носили оборонительную, угрожающую функцию, они вызывали страх и отвращение: «...женщина — грязное существо, всякое прикосновение к ней, включая сексуальный контакт, загрязняет мужчину. Страх перед гениталиями нередко принимает форму эстетического отвращения»<sup>17</sup>. Отвращение от женщины как от символа нехватки, отсутствия, приводит мужчину к границе с собственной идентичности, необходимости обратиться к другому, то есть к женщине, чтобы легче пережить собственную нехватку.

Граница нехватки определяется, например, культурой травести, когда мужское намеренно превращается в женское, отвратительное, недостаточное; в культуре травести женское как бы высмеивается и тем самым отступает страх перед неопределенностью *другого*.

<sup>14</sup> Там же. С. 134

<sup>15</sup> Ярская-Смирнова Е. Р. Одежда для Адама и Евы: Очерки гендерных исследований. М., 2001. С. 218

<sup>16</sup> Иригарей Л. Этика полового различия. М., 2004. С. 17

<sup>17</sup> Кон И. С. Мужское тело в истории культуры. М., 2003. С. 22

Так пара немецких художников, позиционирующих себя как «женщин слишком» — Ева и Адель, показывают чрезмерную женственность, за которой уже, как кажется, не прячется некий потаенный смысл, все смыслы перемешаны. Пара Евы и Адель состоит номинально их двух женщин, а реально из мужчины и женщины. Таким образом, тело Евы становится театральной площадкой (*местом* — вспоминая Л. Иригарей) и одновременно театральным действием, но в то же время оно идеально дополняет и оттеняет тело настоящей женщины Адель. Ева и Адель в принципе не могут быть разделены, они как близнецы, даже их одежда одинакова. Таким образом, невозможно понять художники — пара (двоица) или один человек, составленный из двух (единица). Женское как бы разлито на них двоих. Весь фокус переодевания Евы в женщину не в том, чтобы уподобиться абстрактному миру универсального женского, а чтобы стать с определенной женщиной (Аделю) одним целым. Ева не входит в роль *другого*, Ева позиционирует себя как другое, как составляющую часть Адели.

М. Ямпольский в книге «Наблюдатель. Очерки истории видения» так описывает историю происхождения Адели: «Но еще раньше железное тело и конус были сближены Вилье де Миль Адамом в романе «Будущая Ева» (1886). Роман повествовал о создании искусственной женщины, механического андроида, абсолютно не отличавшегося от своего живого прототипа. Пятая книга романа была целиком повешена новой Галатее, в ней имелась специальная глава «Равновесие» — понятие, которому автор придавал особое значение. Равновесие будущей Евы — Адели поддерживалось с помощью сложного механизма, включающего конические сосуды, заполненные ртутью»<sup>18</sup>.

Таким образом, получается, что Адель — это искусственная Ева. Однако в паре Евы и Адель именно Адель является женщиной, значит, репрезентация смещается, меняются местами составляющие.

Перформанс, неотделимый от повседневности, пожалуй, наиболее интересный случай нарушения границ мужского и женского. Отвратительность женского слишком в презентациях Евы и Адель превращается в делано смешное, смех и сатира уводят от опасности.

Сатира может не только уводить от опасности, но и быть с ней непосредственно связанной, во многом это определяется проблемой границы, того, что за ней спрятано. В работе Лотмана Ю. М. «Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история»<sup>19</sup> в главе «Проблема границы» определяется понятие границы семиосферы. Лотман говорит о том, что главным принципом границы является деление на свое и чужое, бинарность своего и чужого определяется при помощи языка. В пространстве чужого чужой язык, другие пугающие смыслы. Пограничное способствует выталкиванию наружу отвратительного. Ю. Кристева в работе «Сила ужаса. Эссе об отвратительном» так характеризует связь пограничного, другого и отвратительного: «Отвратительное появляется для того, чтобы поддержать «Я» в Другом. Отвратительное — насилие скорби по безвозвратно потерянному «объекту». Отвратительное ломает стену, выстроенную вытесненным и его суждениями. Оно отсылает мое «Я» к тем мерзким границам, от которых «Я», чтобы обрести существование отделилось, — оно отсылает

<sup>18</sup> Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. С. 226

<sup>19</sup> Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996.



Мэтью Барни.  
«Cremaster 3», видеопроект (2002).



Мэтью Барни.  
«Cremaster 5», видеопроект (1997).

к не-Я, к влечению, к смерти. Отвращение — воскрешение после смерти моего «Я». Это алхимия, превращающая влечение к смерти во взрыв жизни, в новое значение»<sup>20</sup>.

Если обратиться к работам современного американского режиссера Мэтью Барни, именующего себя Cremaster (само название Cremaster уже отсылает зрителя к мыслям об анатомии, поскольку так называется мышца, способствующая поднятию и опусканию мужского полового органа), то можно увидеть, как граница, другое и отвратительное практически неотделимы в его фильмах. Фильмы Мэтью Барни не имеют определенного названия, все они названы Cremaster, различаются лишь части, причем нумерация фильмов не соответствует хронологии их создания. В фильмах нет слов, есть лишь отдельные звуки и порой непрекращающаяся музыка. Cremaster с 1 по 5 созданы в разные годы и представляют собой цикл фильмов, «посвященных развитию живой формы, от состояния эмбриона до начала распада в зрелости, о чем рассказывается при помощи фантазмагорических образов в биологии, истории, географии, мифологии и массовой культуры»<sup>21</sup>.

Cremaster 5, созданный в 1997 году, наиболее четко показывает не только сцены рождения, перерождения, генезиса, создания музыкального произведения, но и то отвратительное, что этому сопутствует. В пятом Cremastere Мэтью Барни предстает в виде сатира, который появляется и способствует рождению муз из странного, кажется холодного или слишком теплого места, напоминающего не то студень, не то плаценту. Акт перерождения им самим из той же самой странной среды также показан в фильме. Если вспомнить размышления Л. Иригарей о материнском месте, то получается, что место рождения

<sup>20</sup> Кристева Ю. Сила ужаса: эссе об отвращении. СПб., 2003. С. 51.

<sup>21</sup> Каталог Второй Московской Биеннале Современного Искусства. Специальные проекты. Мэтью Барни. М., 2007. С. 150.



вызывает у героя фильма не просто некий страх и запутанность, но и потерю места, потеря места свойственна и музам. Потеря места — беспокойство при рождении, отделение от материнского лоно-места, лишение власти над средой, кастрация. Недаром место полового органа у сатира фактически стерто, уничтожено, скрыто.

С другой стороны именно подобная нехватка, следствием которой становится отвращение к себе, способствует лучшему пониманию собственной сущности: «Ничто другое, кроме отвращения к себе, не покажет лучше, что всякое отвращение суть признак нехватки как основополагающей для самого существования, смысла, языка, желания»<sup>22</sup>. Кастрация — это не только акт лишения маскулинного, это возможное освобождение от гениталий как попытка обретения первозданной свободы или перерождение в мужскую противоположность — в женщину. Стать женщиной и обрести иные гениталии, иную несвободу, или же избавиться от гениталий в принципе и обрести свободу до грехопадения. Попытки перерождения могут стать попытками избавиться от пола в принципе. Иначе как нижеследующей цитатой, *Cremaster 5* Мэтью Барни не охарактеризовать: «Здесь очевидно влияние идей Маркузе о достижении истинного освобождения и счастья через ниспровержение сексуальной тирании гениталий»<sup>23</sup>.

Можно было бы утверждать, что лишение гениталий как попытка освобождения, обретения истинно человеческого, досексуального для *Cremaster(a)* является основополагающей, если бы цикл его фильмов не отсылал к идее рождения, и не показывал явно провоцирующие, порой возбуждающие зрителя сексуальные сцены, оставляющие элемент отвратительного (Например, *Cremaster 2*, где чопорная женщина в возрасте оголяет бедра, показывая резинки от чулок, что вызывает некое недоумение у молодой пары, однако телосложение даме несколько не выдает ее возраста). В этой сцене важен не возраст дамы, а тот шок, то неприятие, та фрустрация, которую выказывает потаенная область смыслов, но в то же время зритель не может скрыть удовольствие, доставляемое ему сексуальным. Место зрителя здесь занимает молодая пара, которая заморожено, но в то же время не скрывая отвращения наблюдает за дамой.

Отвращение зачастую продиктовано страхом перед непонятым, шокирующим. Для того, чтобы пережить этот страх, необходимо в него погрузиться. В сборнике «Ужас реального» приводится размышление А. Секацкого о глубинах ужаса и постижение его сознательным: «...если сознание не испытало настоящего ужаса, полноты неудержимого трепета, а испытало только легкий испуг, который не проник до самой глубины, то о разумной самости говорить нет еще никаких оснований. Именно этот трепет, пронизывающий до глубины души конституирует реальность Я-присутствия»<sup>24</sup>.

Для мужского естества единственно загадочным и невозможным для понимания остается зачатие, развитие плода и главное — рождение. Страхи, связанные с процессом появления плода для мужского сознания остаются порой бессознательными, но создающими ощущение фрустрации. *Cremaster 3*, созданный Мэтью Барни в 2002 году — самый

<sup>22</sup> Крестева Ю. Сила ужаса: эссе об отвращении. СПб., 2003. С. 40.

<sup>23</sup> Ярская-Смирнова Е. Р. Одежда для Адама и Евы: Очерки гендерных исследований. М., 2001. С. 217

<sup>24</sup> Горичева Т., Иванов Н., Орлов Д., Секацкий А. Ужас реального. СПб., 2003. С. 99

длинный по продолжительности из всех *Cremaster*(ов). Именно в нем показана гипертрофированная отвратительность акта рождения. В фильме есть сцена, изображающая пустую комнату с очень неуютной обстановкой, подобной операционной палате. Посреди комнаты стоит медицинское кресло. Герой фильма (им всегда является сам Мэтью Барни) добирается неизведанными путями, полными препятствий, до этого загадочного пространства, там он переодевается, садится в кресло и зритель видит, что лица у героя уже нет, лицо заматано какой-то прозрачной пленкой, на нем лишь остается огромный кровавый рот без зубов. За процессом наблюдают солидные господа с котелками на голове, входит врач, заглядывает в окровавленный рот героя, далее начинается процесс родов, который является наиболее отвратительной сценой всего фильма. Половые органы завуалированы, становится неясным, откуда появляется «плод». Складывается связь рта и гениталий. Из паховой области появляется нечто напоминающее свернутое полотенце, пропитанное слизью. Сверток самостоятельно ползет, слизь с него стекает в отверстие медицинского кресла. Слизь ассоциируется с одной стороны с чем-то живительным — плацентой, с другой — с чем-то смертельно гнилостным.

Акт рождения кажется отвратительным для художника-мужчины, поскольку сам акт остается непонятым, а значит, его необходимо понять, пройдя через нехватку. Нехватка женского, нехватка акта рождения, нехватка плода, вместо которого у Мэтью Барни непонятная субстанция, вызывающая отвращение — вот то, что должно помочь мужчине обрести через другое себя. Рождение — конечный и самый неясный акт перехода от другого к себе, самый при этом неприятный акт, поскольку несет непонимание.

Тема женских гениталий, показ которых у Мэтью Барни завуалирован, виден лишь окровавленный рот как аналогия с разрывающимися во время родов женскими гениталиями, свойственна другому современному художнику — Юргену Клауке.

Ю. Клауке интересует в первую очередь та стадия перехода от мужского к женскому, когда уже нет мужского, но еще нет женского. В нескольких крупных циклах перформансов и постановочных фотографий Клауке превращает анатомические признаки женщины и мужчины, биологически дифференцируемые как первичные половые органы, в элементы костюмированного действия, маскарада...<sup>25</sup> Анатомическим признакам отводилась роль декораций в театре половых различий. В них играли как в кубики<sup>26</sup>. Для Клауке половая сфера интерпретируется как маскированная зона. Клауке запутывает коды пола, навязанные социальной конвенцией, он пытается уйти от социального понимания пола. Клауке как бы предоставляет свое тело как плацдарм для разворачивающегося театрального действия половой идентичности. Тело, согласно Клауке, необходимо интерпретировать не по его первичным половым признакам, а по тому, в качестве существа какого пола в данный момент оно представлено. Таким образом, тело становится шифтером, одно конкретное тело выступать сейчас как «Он», а минуту спустя как «Она». Тело каждого мужчины и каждой женщины — перформанс.

<sup>25</sup> *Вайбель П.* Искусство Клауке: подрывные стратегии телесности и перформативные акты. От кризиса репрезентации к кризису тела / НОМИ № 3 (20). Приложение (1–8). С. 2

<sup>26</sup> Там же.



Юрген Клауке. «Transformer», перформанс. (1973).

Название перформансов, которые Ю. Клауке совершил в 1973 году, говорят сами за себя — Selfperformans и Transformer. Человек и его тело — Трансформер, в нем может находиться я, а может *другой*. Клауке изобразил существо с недетерминированным полом, представив его как собранного из разных частей, разных полов, разных людей, представленных на театральной сцене социума.

Мужчин-художников толкает на акт подражания женщине боязнь нехватки, кастрации. А что же заставляет женщин-художниц репрезентировать женское через отвратительное? Достаточно вспомнить современную французскую акционистку Орлан, которая намеренно уродует свое лицо при помощи пластической хирургии.

Для женского искусства характерно исключительное понимание роли нехватки в общественном патриархальном сознании. Дело в том, что боязнь нехватки для мужчины выражается в боязни крови, как чего-то, принадлежащего исключительно женщине. Боязнь кастрации, страх перед родами и менструальной кровью заставляет патриархальное общество держать женское в несвободе, опасаясь потерять лоно-место и тем самым собственную идентификацию через другое, противоположное. Женское искусство часто использует кровь скорее для защиты, ей не нужно другое место, она сама себе место, но его необходимо защитить. Кровь, так неприятная мужчине, становится для женщины защищающей. Эстетика боли, израненного лица — также становится вызовом для патриархального общества, которое привыкло видеть женщину несущей красоту.



Кровь, так неприятная мужчине, становится для женщины защищающей. Эстетика боли, израненного лица — также становится вызовом для патриархального общества, которое привыкло видеть женщину несущей красоту.

Образцом женского искусства, попадающего в категорию отвратительного, могут служить перформансы французской

Орлан. «Портрет», фотография. (1998).

Орлан. «Портрет», фотография. (2000).

художницы боди-арта Джини Пана. Ее перформансы сопряжены с самокалечением и ритуальным рисованием собственной кровью<sup>27</sup>. В ее работах видна жесткая дихотомия боли и удовольствия, причем граница между болью и удовольствием зачастую нивелируется; причиняя страдание собственной плоти, она показывает женственность как мученичество в культурном пространстве. Сходную стратегию боди-арта использует Хана Уилке в своей работе, цель которой «позволить женщинам выпустить на волю свои чувства и фантазии... чтобы это привело к возникновению нового типа искусства». В серии «СОС. Серия Объектов Старификации» (S.O.S Starification Object Series, 1975) она говорит: «Я — это мое искусство. Мое искусство становится мною»<sup>28</sup>. Ее тело обнажено, а на него наклеены кусочки жевательной резинки в форме вагины. Она объясняет собственное искусство как соблазн, ее позы неотличимы от поз красоток со страниц порно-журналов, но в то же время в такого рода репрезентации женственности кроется некий вопрос. Она успешно манипулирует образом женщины как сексуального объекта, сама при этом не попадая в ловушку, отрицая собственную красоту во имя женского освобождения.

Женское искусство добивается освобождения от патриархального общества, потому женщины-художницы намеренно себя уродуют или просто гиперболизируют образ женственности. Так, американская художница Синди Шерман изображает своих героинь с одной стороны трогательно женскими, с другой — отчаянно пугающими.

Шерман играет с образами масскультуры. В 1970–1980-х годах она представила вниманию публики серию своих фотографий «Кадры из фильмов без названия»<sup>29</sup>. Этот проект принес Шерман мировую известность и сделал ее знаковой фигурой современного искусства. На фото сама Синди Шерман (меняя костюмы, грим, и собственную фигуру) примеряет на себя всевозможные женские образы, предлагаемые кинематографом и телерекламой. Она предстает то хичкоковской леди, то простушкой в клетчатой юбке из фильмов 60-х, то утомленной бизнес-вумен, то стриженным под мальчика эльфом-феминисткой. Кадры представляют собой как бы весь спектр возможных женских характеров и ситуаций, в которых участвует женщина, типичных женских сценариев поведения, которые можно извлечь из телепотока.

<sup>27</sup> Барри Д., Флиттерман-Льюис С. Текстуальные стратегии: политика художественного производства // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М., 2005. С. 150

<sup>28</sup> Там же. С. 151

<sup>29</sup> Шестьдесят девять фотографий действительно напоминают кадры из хорошо знакомых фильмов, однако попытки вспомнить названия этих фильмов заведомо обречены на провал. «Кинокадры без названий» являются лишь стилизацией, в буквальном смысле инсценировкой лент, которые никогда не были сняты. В центре каждого «стоп-кадра» — сама Шерман в той или иной «типичной» женской роли и ситуации: будь то «секретарша», «роковая женщина», «побитая жена», или, например, «спортсменка». Несмотря на отсутствие названий, «кадры» довольно красноречивы — ощущение «знакомства» с сюжетом фильма достигается на основе активации ощущения знакомства с тем или иным женским образом, стереотипом, клише.

(Ушакин С. «Человек рода он»: знаки отсутствия. О муже(N)ственности: Сборник статей. Сост. С. Ушакин. М., 2002/ [http://ecsocman.edu.ru/images/pubs/2004/08/06/0000172213/chelovek\\_roda\\_on-1.rtf](http://ecsocman.edu.ru/images/pubs/2004/08/06/0000172213/chelovek_roda_on-1.rtf)



Синди Шерман. «Волшебная сказка». Без названия № 299, фотография (1994).



Синди Шерман. Без названия.

Синди Шерман создает телесный перформанс. Ее творческий путь эволюционирует от искания идеальных форм и типов женственности (серия фотографий «Кинокадры», «где она представляла широкий диапазон кадров маскарадных, соблазненных и соблазнительных»<sup>30</sup>, первый этап творчества Шерман) до нахождения их в ужасающих куклах-маникенах. Второй этап ее творчества сформирован «Волшебными сказками», где лицо и фигура художницы изменяются и становятся чудовищно-уродливыми, они уже не просто странные, а по-настоящему пугающие. В «Исторических портретах» эта ужасающая портретность никуда не исчезает, а лишь усиливается.

Интересен в творчестве Синди Шерман тот факт, что на фотографиях она изображает саму себя, правда, в несколько искаженном виде. Как пишет Е. Петровская: «Если она (Синди Шерман — К. Ч.) настаивает на том, что распад и фрагментация поражают прежде всего женское тело — а точнее, его репрезентации в культуре — Синди Шерман является «феминисткой» не только там, где «женщина» подвергается (де)конструкции стереотипов, которые она задействует, режиссируя свои постановочные фотокомпозиции, и т. п.); «феминизма» в ней не убавляется, когда она исследует проблематику зрения (и власти) в целом, насильственно смещая с положенного места или даже сливая воедино субъект и объект

<sup>30</sup> Андреева Е. Телесный перформанс/ НОМИ, 3/20/2001

восприятия (Шерман идентифицируется одновременно со зрителем и с изображенным персонажем/объектом)»<sup>31</sup>.

Синди Шерман стремится преобразовать пространство произведения и его восприятия в игровую площадку любителей приключенческого туризма, чтобы от снимка к снимку продолжать воображаемый фильм, который она вот уже несколько лет снимает<sup>32</sup>.

Этот воображаемый фильм становится фильмом-сказкой, сказкой волшебной, но пугающей. В серии «Сказки» Шерман стала делать анатомически достоверных резиновых манекенов, пропагандирующих извращенную сексуальность. Сказка превращается в некий кошмар из детских снов. Если в «Кинокадрах» Шерман примеряет на себя различные образы, превращая массовые типы женщин в бесконечную серийность, маскарад и клоунаду, то в «Волшебной сказке» клоуны женственности оживают и начинают ассоциироваться с убийством и эротической детерминацией. Механические куклы походят на милых куколок из детства, в чудесных платьицах, правда лица их с одной стороны искажены и мертвы, с другой — откровенно эротичны (приоткрытый рот, томный взгляд, огазмирующее выражение лица). При наложении мертвенности на эротичность создается впечатление насильственности, в результате которой куклы распадаются на части, — у них отваливаются головы, рук и ног у многих нет вообще или они деформированы, зато есть фигура мужчины-эскизютера с исконно мужскими атрибутами — мускулатурой и фаллосом.

Развалившиеся куклы пассивны и кажутся не наделенными характером, их главная цель — быть объектом. Этим они соответствуют функции пассивного идеала женственности, служащего лишь для Другого, но не для самих себя.

В фотографиях, сделанных Синди Шерман, сложно найти традиционный подход к идеалу женственности или увидеть этот идеал вообще. В «Кинокадрах» прослеживается потерянная во взгляде героиня, отчужденность. Синди Шерман в своем лице представляет и богемную даму, наделенную выдающим ее неуклюжесть атрибутом — перевязанной ногой, и одинокую романтическую женщину, и девушку, забытую большим городом, и женщину-клоуна, и женщину-куклу, облаченную в белое платье, отсылающее к чистоте, но на фоне чистого белого платья виднеются грязные носки и зловещее лицо женщины-убийцы.

Власть патриархального общества наиболее четко видно в искусстве Синди Шерман.

Понимание *другого* Ж. Лакана через такую эстетическую категорию, как отвратительное является достаточно инновационным для трактовки современной художественной культуры. В свете психоаналитической теории З. Фрейда отвратительное в современной культуре осознается через такое понятие как нехватка. Опасность нехватки для маскулинной среды превращается в опасность кастрации, которая связана непосредственно с феминным, с боязнью потери лона матери, с одной стороны, и с другой — с женщиной как воплощением отсутствия как такового. Все связанное с феминным вызывает у мужчины ощущение фрустрации, что отражается в искусстве художников-мужчин второй

<sup>31</sup> Петровская Е. Вступ. стат. на сайте Музей современного женского искусства./ <http://wma.rsuh.ru/womaninart.htm>

<sup>32</sup> Кассаньо П. Интимный дневник // Художественный журнал № 26–27.

половины XX века. Женское искусство решает проблему освобождения от патриархального общества через уничтожение эстетики женского, опознаваемого таким обществом как сексуальное.

*E. L. Chudnovskaya*

**The interpretation of the *Different* with help of the feminine as ugliness in the modern culture**

The ugliness in the art becomes a frequent category of modern culture. The ugliness is scary and it is frustrating for men when it gets in the spot light of woman's sexuality. This fact is frequently used as one of the main themes of contemporary art. Female artists tend to use sexuality to display the fact that the feminine still stays under the pressure of the masculine society.