

Д. О. Мартынова

«Дама со свиной» Фелисьена Ропса: значение образов

Настоящая статья посвящена раскрытию происхождения и значения образов в произведении бельгийского художника-символиста Фелисьена Ропса «Дама со свиной» («Порнократия»). Обращение к эпистолярному наследию Ропса, воспоминаниям современников художника о «Даме со свиной» позволило проследить происхождение и формирование его образов. Проведение формального, социокультурного и историко-культурного анализов «Дамы со свиной» доказало, что в этом произведении Ропс играл со зрителем, создав несколько семантических уровней: дав работе греческое название, он изменил статус фигуры с древней музы любви на современную богиню любовных утех, тем самым сменив и смысл других образов. Из этого следует, что в образах «Дамы со свиной» художник полностью перечеркнул лирические аспекты в пользу намеренно шокирующих тем, героев и сопоставлений, извращенных, эротических и причудливых, пытаясь пошатнуть устои официального искусства и изобличить фальшивые морально-нравственные правила общества.

Ключевые слова: Фелисьен Ропс, бельгийское искусство, символизм, социальная история искусства, визуальные исследования, художественные репрезентации, Порнократия

Daria O. Martynova

«The Lady with the Pig» by Felicien Rops: the meaning of images

This article is devoted to revealing the origin and meaning of images in the artwork «The Lady with the Pig» («Pornocracy») of the Belgian symbolist artist Felicien Rops. Reference to the epistolary heritage of Rops, the memoirs of the artist's contemporaries about «The Lady with the Pig» allowed to trace the origin and formation of images of the artwork. Conducting formal, socio-cultural and historical-cultural analyses of «The Lady with the Pig» proved that in it Rops played with the audience, creating several semantic levels: giving the picture a Greek name, he changed the status of the figure from the ancient Muse of Love to the modern goddess of love joys, thereby changing the meaning of other images. From this it follows that in the images of «The Lady with the Pig» the artist completely crossed out the lyrical aspects in favor of deliberately shocking themes, characters and comparisons, perverse, erotic and bizarre, trying to shake the foundations of official art and expose the false moral rules of society.

Keywords: Felicien Rops, Belgian art, symbolism, Pornocracy, social history of art, visual studies, artistic representations

DOI 10.30725/2619-0303-2020-4-159-162

Ф. Ропс – бельгийский художник, работавший с 1865 г. во Франции. Он привнес во французский символизм национальные традиции бельгийского искусства, обогатив образы иронией и сатирой. Несмотря на то, что творчество Ропса синтезирует в себе разные национальные школы, а также послужило ориентиром для ряда художников (Ф. Кнопф, Дж. Энсор или П. Пикассо), оно не исследовалось как комплексное явление в научной литературе. Первая интерпретация наследия Ропса появилась в 1889 г. в произведении «Иные» Ж. Гюисманса [1, р. 77–126], а в 1905 и 1908 гг. были опубликованы биографии художника [2; 3]. В 1981 г. выходит статья одного из основных исследователей наследия Ропса Э. Хоффман, в которой она отмечает, что некоторые из его известных образов так и не были интерпретированы [4, р. 206]. Так указанные выше исследователи пишут о том, что произведение 1878 г. «Дама со свиной» (другое название «Порнократия») – одно из самых известных и значимых в творчестве Ропса, считая его отправной точкой бельгийского символизма [5, р. 155], но при этом не исследуют происхождение и формирование образов.

Несмотря на то, что «Порнократия» считается «жемчужиной» не только бельгийского (она представлена как главный шедевр и истинное воплощение

«бельжитюд» в коллекции музея Ф. Ропса в Намюре) [6, р. 154], но и мирового искусства: так, экспрессионист А. Кубин заимствовал женский образ из «Порнократии» в рисунке «Судьба человечества III», а П. Пикассо в серии рисунков-посвящениях Ропсу использовал образ свиной из «Порнократии». Это произведение, как и личность его создателя, вызывали много споров во второй половине XIX в. и по сей день оставляют некоторые вопросы, так как значение и смысл этой работы не артикулированы в исследованиях.

В связи с этим основная цель статьи – раскрытие происхождения и значения образов в «Порнократии» Ф. Ропса. Для достижения цели поставлен ряд задач: 1) сбор и анализ эпистолярного наследия Ф. Ропса (переписка, личные записи), воспоминаний современников художника, связанных с «Дамой со свиной»; 2) проведение формального, социокультурного и историко-культурного анализов образов «Порнократии» для определения семантики произведения.

Ропс выставил рассматриваемое произведение в 1886 г. на выставке художественного общества «ХХ» в Брюсселе. «Дама со свиной» не осталась незамеченной: она вызвало широкий резонанс, и возмущенные ее провокационным сюжетом посетители попросили бургомистра убрать ее. Впо-

следствии Ропс напишет про этот случай: «Это не розыгрыш... – это рисунок, который можно спрятать в своем кабинете или курительной комнате в рамке с закрывками, чтобы не пугать детей, девушек и женщин, которые отнюдь недобродетельны, и мужчин, которые нечестны, потому что я заметил, что только нечестных людей травмирует простая нагота» [7].

Не только творчество Ропса вызывало дискуссии. Художник любил шокировать как своими произведениями, так и нетрадиционным образом жизни [8]. Он был известен тем, что иногда принимал посетителей в обнаженном виде, и в то время, когда женщины должны были быть чистыми (как морально, так и физически), послушными и «добродетельными», а художники «отречься от плоти», Ропс шел против общественных условностей, прожив почти тридцать лет в *ménage à trois* (любовь втроем) с сестрами Л. и О. Дюлюк.

В то же время Ропс был утонченным человеком с меланхолическим темпераментом и острым чувством юмора, он чувствовал себя глубоко подавленным консервативными нравами своего времени, что и отображал в своем творчестве, переехав в Париж. Его раннее католическое воспитание и сексуально репрессивные нравы его эпохи привели к двойственности между его явным наслаждением женщинами и представлением о грехе, связанном с физическим удовольствием.

Как и многие художники второй половины XIX в., Ропс верил в важность отображения «современности»: «Когда я говорю, что художник должен быть современным, я полагаю, что он должен прежде всего писать характер, нравственные чувства, страсти и психологию своего времени» [9]. Таким образом, женские образы в его творчестве были проводниками современности с ее нравами, были созданы для нарушения различных табу и выражения отвращения непосредственно самого творца к буржуазии и ее ценностям, а также социальным условностям своего времени. Искусство Ропса отражало сцены и типы, характерные для XIX в., а их провокативный характер был определен тем, что бельгиец Ропс придавал им сатирическую и карнавальную форму, свойственную бельжитюд. Экссессы современной городской жизни и их последствия он отражал репрезентациями дегенеративного общества, движимого сексуальными побуждениями.

Однако современники характеризовали его как «художника, который рисует фаллосы так же, как другие пишут пейзажи» [10, р. 118]. Когда один журналист попросил разрешения включить его в свою книгу о порнографии, Ропс ответил: «Я благодарю вас за ваши намерения, но если, как вы полагаете, я когда-либо делал какие-то непристойные рисунки, то именно из ненависти к той публике, о которой вы говорите» [11, р. 7]. Некоторые современники художника также выражали сожаления в связи с популярным мнением о том, что Ропс считается художником-порнографом, указывая на жесткость и сатиричность его искусства, созданного с целью

шокировать и заставить зрителя задуматься о собственной морали или псевдоморали [3, р. 168].

Несмотря на это, Ропс был весьма успешным иллюстратором, создавшим работы для произведений Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме, Б. д'Оревильи и Ж. Пеладана, а также стал их близким другом. Пеладан с восхищением писал ему: «Я видел некоторые из ваших мастерских гравюр, которые настолько извращенные, что я... влюбился по уши в ваш необыкновенный талант...» [12, п. р.]. Так Ропс вскоре приобрел значительную известность как благодаря своему распутному образу жизни, так и благодаря эротизму и декадентству своих образов.

«Порнократия» также шокировала своим амбивалентным сюжетом. Когда Ропс работал над этим образом в 1878 г., он был в состоянии лихорадки, вызванной удушающей жарой и опьяняющими ароматами цикламена и опопанакса в его комнате, которые он считал очень полезными для конечного результата [13]. В итоге перед зрителем предстает обнаженная женщина, облаченная лишь в черные перчатки, чулки, туфли и шляпку, намекающие на ее профессию проститутки, она шагает по постаменту из розового мрамора с завязанными глазами, в руках у нее поводок, на котором идет свинья. Необходимо отметить, что Ропс подчеркивает наготу женщины, создавая эффект оголенного тела благодаря банту и второстепенным аксессуарам. От нее в слезах улетают амуры.

Ропс так описывал «Порнократию» другу А. Льеэсу: «Мне довелось увидеть и поцеловать черные шелковые чулки с красными цветами молодой девушки, чей любовник находится в Монако. Я заставил ее позировать обнаженной, словно она богиня, и надел на ее длинные красивые руки длинные черные перчатки... я уложил ее волосы а-ля Гейнсборо... что придает девушкам нашей эпохи наглое достоинство женщин XVII в.» [14].

Представленный образ, названный Порнократией или дамой со свиньей, оставляет ряд вопросов: кто кого ведет, женщина или свинья: в конце концов, женщина держит свинью на поводке, но в то же время у нее завязаны глаза, так что, возможно, именно свинья на самом деле контролирует направление; в чем семантика свиньи в этой работе; в чем смысл названия работы. И чем больше зритель вглядывается в полотно, тем больше возникает вопросов: художник явно изображает свою современницу, при этом оголяя ее и включая в античную обстановку.

Если бы не современный «костюм» главной героини и другие детали, то можно было бы подумать, что Ропс решил представить классический сюжет о Кирке (Цирцее), которая обратила спутников Одиссея в свиней. Ропс саркастически воспользовался этим сюжетом, о чем свидетельствуют мужские фигуры фриза в позе плакальчиков, под которыми написано: скульптура, музыка, поэзия и живопись. И сам Ропс, включив свинью, намекающую на сюжет о Кирке, писал: «Есть еще свинья!.. Надеюсь, это морально!» [9] в попытке

«обезопасить» себя от моралистов своего времени. Сам Ропс так высказался про подобное изображение современницы: «Я считаю, что для исследований современного ню нужно делать не классическую ню, а сегодняшнюю ню, которая имеет свой особый характер и форму, которая не похожа ни на что другое... Если нагота тревожит, то только потому что это нагота любой женщины, а не греческой богини» [15].

В то же время художник писал и о том, что он пробил себе дорогу в лицемерии своего времени. Речь идет о проблеме проституции и «моральной политике»: в 1876 г. произошел роспуск полиции нравов, в результате чего публичные дома вышли из-под контроля, а проститутки стали предлагать свои услуги повсеместно. В итоге образ кокетки наводнил визуальные искусства (см. подробнее статью Г. Вайсберга о выставке «Легкие нравы» 2016 г. в музее Ван Гога [16]). И именно представительницу этой профессии и репрезентует в крупноформатном «салонном» полотне Ропс, подчеркнув социальный статус героини надписью «Pornokratés» (с греческого «Порнократия», дословно «правление или эпоха блудниц»).

Это название, написанное греческими буквами на мраморном фризе, относится к X в. и связано с одним из периодов папской истории: Папы находились под влиянием женской половины аристократической семьи Теофилактов, репутация которых была весьма сомнительна. В этой же работе «правление блудниц» предстает как ключевая проблема второй половины XIX в. в лице современницы Ропса, и сама по себе подобная репрезентация представляет провокационное видение не только современной женщины, но и морального облика современной Ропсу Франции: ведь в то время, когда велась активная борьба против проституции и «политика здоровья» обвиняла всех представительниц этого ремесла во врожденных венерических заболеваниях («Иштар» (1888) Ф. Кнопфа), Ропс представляет другую сторону проституции, связанную с роспуском полиции нравов. Появившихся во всех публичных местах проституток (кокеток) легко можно было принять за представительниц буржуазии, обычных горожанок, что и демонстрирует в своей работе Ропс. Если бы не оголенное тело женщины и свинья на поводке, то ее легко можно было бы спутать с представительницей среднего класса, выгуливающей хорошо воспитанную собаку.

Подобным образом Ропс подшучивает над академическим искусством: украшенная всеми атрибутами своего ремесла, изображенная как богиня с гордо поднятой головой, «современная Цирцея» гордо шествует над плачущим олицетворением искусства, что наводит на четкую мысль о том, что проститутка является новой музой искусства, в результате чего эта «Дама со свиньей» становится настоящим манифестом современного искусства. Стоит отметить, что об этом же могут свидетельствовать и улетающие в агонии амурчики: классическое искусство и его сюжеты об-

ращаются в бегство перед новым воплощением искусства. К подобному же приему прибегла и М. Кассат в провокационной феминистской фреске «Современная женщина» (1893). Искривленные спины амуров, их агония напоминают истерические припадочки, ставшие популярными во второй половине XIX в. благодаря деятельности больницы Сальпетриер. Ропс был заинтересован в этой теме [17], считавшейся воплощением современности и несущей в себе бунт против официальных условностей, так как через искривления истерически больные могли выражать социальный и политический протест [18, p. 14–15]. Об этом интересе также свидетельствует и произведение, показывающее союз между проституткой и безумием: «Проституция и безумие господствуют в мире» (ок. 1887–1893).

Создав подобное «прославление» новых муз и выставив его на официальную выставку, Ропс не только высмеял классическое искусство с главенствующими в нем обнаженными телами, но и выступил как обличитель нравов. В 1876 г. вышел мизогинистический труд П.-Ж. Прудона «Порнократия, или женщины в настоящее время», в котором автор подчеркнул неравенство полов, выступив против движения эмансипации [19]. Целую главу Прудон посвятил суфражисткам, прямо указывая на их сексуальную распушенность и развращенность, угрожавшие «морали и нравственности» современного общества, окрестив подобные умонастроения современниц «Порнократией».

Назвав свое произведение спустя два года после публикации труда Прудона «Порнократией», Ропс не только подчеркивает значимость и важность женщин, которых Прудон объединяет этим термином, но также и бросает вызов всем критикам своего творчества, в очередной раз подчеркивая важность эротической составляющей и женской телесности в своих произведениях. Учитывая любовь Ропса к женщинам (а не женоненавистнические настроения, как можно было бы подумать), свинья была не символом глупости, похоти (как в «Искушении Св. Антония» (1878) Ропса), роскоши и жадности, ведущей ослепленную своей страстью женщину, а олицетворением животной природы мужчины, которого «порнократа», наоборот, пытается сдерживать.

Ропс демонстрирует морально-нравственную игру своей эпохи, указывая на расчетливость и продуманность отношений, подчеркивая отсутствие любви улетающими амурами. Отлично знающий общечеловеческие практики, Ропс не объективирует своих героев, а относится к ним с большой долей юмора, перенося их на современный ему социальный дискурс.

Таким образом, «Порнократия», которую Ропс считал своим шедевром, становится самым узнаваемым из его произведений, несмотря на цензуру. Его скандальный успех на выставке общества «XX» 1886 г. закрепил репутацию Ропса как создателя сексуально заряженных, возбуждающих образов. Создав несколько семантических уровней в произведении,

Ропс вел игру со зрителем: дав картине греческое название, художник изменил статус фигуры с древней музы любви на современную богиню любовных утех, тем самым изменив и смысл других образов. Он полностью перечеркнул лирические аспекты в пользу намеренно шокирующих тем, героев и сопоставлений, извращенных, эротических и причудливых, пытаясь пошатнуть устои официального искусства и изобличить фальшивые морально-нравственные правила общества. Попутно Ропс высмеял критиков и недоброжелателей его искусства, ведь за кажущейся порнографией образа скрывался остросатирический посыл, который указывал на то, что за «фасадом морали» общество не видит очевидного.

Список литературы

1. Huysmans J.-K. Certains. Paris: P. V. Stock, 1898. 230 p.
2. Ramiro E. Felicien Rops. Paris: Pellet-Floury, 1905. 215 p.
3. Lemonnier C. Felicien Rops, l'Homme et l'artiste. Paris: Année d'édition, 1908. 308 p.
4. Hoffmann E. Notes on the iconography of Felicien Rops // The Burlington Magazine. 1981. Vol 123, № 937. P. 204–218.
5. Delevooy R. L. Symbolists and symbolism. New York: Rizzoli, 1978. 247 p.
6. Verbeke A. L., Euwema L. Negative and positive roles of media in the Belgian conflict: a model for de-escalation // Marquette Law Review. 2009. Vol. 93, № 1. P. 139–171.
7. Lettre de Félicien Rops à Maurice Bonvoisin [Mars]. Paris, Febr.20.1879. Coll. Fédération Wallonie-Bruxelles en dépôt au musée Rops. URL: <http://db.ropslettres.be/existdb/rops/site/ed/DALF.db.CFR.cfb.le1.0001?tab=search&howmany=25> (дата обращения: 10.12.2020).
8. Пундик Я. Фелисьен Ропс. Шедевры графики. М.: Совпадение, 2007. 184 с.
9. Letter from Félicien Rops to Jules Noilly. Anseremme, Au Repos des Artistes, Aug.14.1878 // Province de Namur, musée Félicien Rops. URL: <http://db.ropslettres.be/existdb/rops/site/ed/DALF.db.CFR.amis.li.006.le.0003> (дата обращения: 10.12.2020).
10. Fénéon F. Petit Bottin des Lettres et des Arts. Paris: E. Giraud & Cie, éditeurs, 1886. 180 p.
11. Arwas V. Félicien Rops. London: Arts Council, 1976. 82 p.
12. Saint-Cyr C. Rêves Symbolistes. Paris: Livres d'Art et culture, 1975. 120 p.
13. Lettre from Félicien Rops to a stranger. Paris, Aug.01.1879 // Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain. URL: www.ropslettres.be (дата обращения: 10.12.2020).
14. Lettre de Félicien Rops à [Henri] [Liesse]. Paris, Mar.24.1879. URL: <http://db.ropslettres.be/existdb/rops/site/ed/DALF.db.CFR.ml.00631.0017> (дата обращения: 10.12.2020).
15. Lettre de Félicien Rops à [Edmond] [Picard]. Paris, Mar.18.1878 // Province de Namur, musée Félicien Rops. URL: <http://db.ropslettres.be/existdb/rops/site/ed/DALF.db.CFR.ml.00631.0009> (дата обращения: 10.12.2020).
16. Weisberg G. P. Exhibition review of «Easy Virtue: Prostitution in French Art 1850–1910». *Nineteenth-Century Art Worldwide*. 2016. Vol. 15, iss. 3. P. 210–219.
17. Мартынова Д. О. Отображение «Великого невроза» второй половины XIX в. в творчестве Ф. Ропса // *Артикульт*. 2020. № 1. С. 34–40.
18. Goldstein J. Censorship of Caricature and the Theater in Nineteenth-Century France: an overview // *Yale French Studies*. 2012. № 122. P. 14–36.
19. Прудон П.-Ж. Порнократия, или Женщины в настоящее время. М.: Изд. В. Секачев, 2020. 98 с.

References

1. Huysmans J.-K. Certains. Paris: P. V. Stock, 1898. 230.
2. Ramiro E. Felicien Rops. Paris: Pellet-Floury, 1905. 215.
3. Lemonnier C. Felicien Rops, l'Homme et l'artiste. Paris: Année d'édition, 1908. 308.
4. Hoffmann E. Notes on the iconography of Felicien Rops. The Burlington Magazine. 1981. 123 (937), 204–218.
5. Delevooy R. L. Symbolists and symbolism. New York: Rizzoli, 1978. 247.
6. Verbeke A. L., Euwema L. Negative and positive roles of media in the Belgian conflict: a model for de-escalation. *Marquette Law Review*. 2009. 93 (1), 139–171.
7. Lettre de Félicien Rops à Maurice Bonvoisin. Paris, Febr.20.1879. Coll. Fédération Wallonie-Bruxelles en dépôt au musée Rops. URL: <http://db.ropslettres.be/existdb/rops/site/ed/DALF.db.CFR.cfb.le1.0001?tab=search&howmany=25> (accessed: Dec.10.2020).
8. Pundik J. Félicien Rops. Masterpieces of graphics. M.: Sovpadenie, 2007. 184 (in Russ.).
9. Letter from Félicien Rops to Jules Noilly. Anseremme, Au Repos des Artistes, Aug.14.1878. *Province de Namur, musée Félicien Rops*. URL: <http://db.ropslettres.be/existdb/rops/site/ed/DALF.db.CFR.amis.li.006.le.0003> (accessed: Dec.10.2020).
10. Fénéon F. Small boot of letters and arts. Paris: E. Giraud & Cie, éditeurs, 1886. 180.
11. Arwas V. Félicien Rops. London: Arts Council, 1976. 82.
12. Saint-Cyr C. Rêves Symbolistes. Paris: Livres d'Art et culture, 1975. 120.
13. Lettre from Félicien Rops to a stranger. Paris, Aug.01.1879. *Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain*. URL: www.ropslettres.be (accessed: Dec.10.2020).
14. Lettre de Félicien Rops à [Henri] [Liesse]. Paris, Mar.24.1879. URL: <http://db.ropslettres.be/existdb/rops/site/ed/DALF.db.CFR.ml.00631.0017> (accessed: Dec.10.2020).
15. Lettre de Félicien Rops à [Edmond] [Picard]. Paris, Mar.18.1878. *Province de Namur, musée Félicien Rops*. URL: <http://db.ropslettres.be/existdb/rops/site/ed/DALF.db.CFR.ml.00631.0009> (accessed: Dec.10.2020).
16. Weisberg G. P. Exhibition review of «Easy Virtue: Prostitution in French Art 1850–1910». *Nineteenth-Century Art Worldwide*. 2016. 15 (3), 210–219.
17. Martynova D. O. Mapping «The Great neurosis» of the second half of the XIXth century in Felicien Rops's artworks. *Articult*. 2020. 1, 34–40 (in Russ.).
18. Goldstein J. Censorship of caricature and the theater in Nineteenth-Century France: an overview. *Yale French Studies*. 2012. 122, 14–36.
19. Proudhon P.-J. Pornocracy, or women at the present time. M.: V. Sekachev, 2020. 98 (in Russ.).