

Ольга Лебедева —

практикующий психоаналитик,
искусствовед, канд. наук
в области искусства и дизайна.
onika1969@mail.ru

Иконография НЕВИДИМОГО.

От опытов репрезентации безумия в клинике Сальпетриер к истокам современной модной фотографии

Аннотация

Статья представляет собой попытку проблематизировать в первом приближении взаимосвязь медицинской и модной фотографии как жанров, ориентированных на репрезентацию тела в его способности выражать не поддающиеся вербализации бессознательные психические содержания. В центре исследования находится опыт концептуализации истерии в клинике Сальпетриер в Париже в середине XIX века, осуществляемой в том числе через многочисленные акты демонстрации и фотофиксации, а также последующее переосмысление этого опыта в русле сюрреализма как художественного движения и творческого метода. Одним из инструментов такого переосмысления выступает модная фотография как открывающая новые медиальные возможности «маргинальная» практика вне сложившейся иерархии искусств, в рамках которой представителями движения осуществляется поиск нового художественного языка, позволяющего описывать и интерпретировать

отчужденную телесность современного субъекта. Не только ментальный недуг и нозологическая единица, но культурный феномен и своего рода «телесный язык», истерия нашла отражение в различных видах изобразительных и зрелищных искусств, повлияв на существующие сегодня способы репрезентации моды. Таким образом, цель исследования заключается в том, чтобы проследить, как «сюрреалистическая ветвь» в генеалогии модной фотографии оказывается укоренена в практиках визуализации и документации истерии — болезни, во многом определившей визуальные режимы современности.

Ключевые слова: сюрреализм; истерия; Ман Рэй; модная фотография; телесность; психоанализ; бессознательное.

Мы все истерики, по крайней мере, периодически.

Юлия Кристева. Новые болезни души

«Модная фотография... не говорит о моде как таковой»

«Величайшие образцы модной фотографии есть нечто большее, чем просто фотографии моды», — писала Сьюзен Зонтаг в небольшой статье о творчестве Ричарда Аведона, опубликованной в американском *Vogue* в сентябре 1978 года (Sontag 1978: 508). «Аведон сделал все возможное, чтобы продемонстрировать, что модная фотография не ограничивается исключительно модой — тенденция, которая, кажется, теперь присуща всей модной фотографии. Модная фотография — это фиксация моды, однако она не говорит о моде как таковой» (Ibid.). В стремлении вписать модную фотографию в систему искусства в качестве одного из его видов (так, по ее словам, в работах Аведона мода связана с размышлением о природе видения, а также позирования как репрезентации — по сути, с размышлением об искусстве) (Ibid.) Зонтаг в афористичной форме формулирует апорию, характеризующую жанр: как, комментируя ее слова, указывает Элисон Банкрофт, модная фотография в высших своих формах в самом деле парадоксальным образом не сообщает ничего о том, «что сейчас носят», не преследует цель показать модную одежду и не предлагает ориентиров в отношении модных тенденций (Bancroft 2012: 23). Вместе с тем если деятельность, изначально возникшая как способ предъявлять широкой публике произведения «творцов моды», или, говоря словами Зонтаг, «пропаганда кутюрье, универмагов, косметических

компаний» (Sontag 1978: 461) на поверку не слишком ими интересуется, переадресуя свой интерес иным предметам, то в чем тогда этот интерес заключается и чем в конечном итоге обусловлено подобное смещение (Bancroft 2012: 23)?

Этот вопрос среди прочих был затронут создателями выставки «Ман Рэй и мода», организованной Музеем моды МоМу в сотрудничестве с Объединением национальных музеев Гранд-Пале (RMN-GP) и проходившей с ноября 2019 по март 2020 года в музее Кантини и Замке Борелли в Марселе, с сентября 2020 по январь 2021 года — в Люксембургском музее в Париже и, в обновленном формате, с апреля по ноябрь 2023 года — в Музее моды МоМу в Антверпене (Cockx et al. 2023: 5). Выставочный проект, ставший одним из многочисленных мероприятий, приуроченных к столетию сюрреализма, был призван представить Ман Рэя в качестве значимой фигуры на стыке моды и искусства, чья деятельность, способствуя проблематизации границ между ними, заложила основы современной модной фотографии. Как отмечают организаторы выставки, Ман Рэй стал тем, кто сформировал визуальный язык репрезентации моды, который существует по сей день, так что его творческие находки и сегодня продолжают питать воображение ее создателей (Ibid.: 160). Не считая фотографию искусством (так, в 1937 году художник выпустил альбом с провокационным названием «Фотография — это не искусство») (Man Ray 1937), он тем не менее во многом предопределил и наметил пути дальнейшего развития модной фотографии как медиума.

Примечательным образом ключевым изображением антверпенской выставки, украсившим афишу и обложку каталога, стал хранящийся в частной коллекции снимок 1930 года «Голова женщины, вид сверху». Сфотографированная в необычном ракурсе модель, вероятнее всего, лежит на спине на некоем возвышении, неразличимом во мраке, — так что зритель видит лишь ее запрокинутую голову — чуть напряженное из-за неестественной позы лицо и ниспадающие волной короткие русые волосы. Изображение повторяет композицию другого, более раннего и гораздо более известного снимка, своего рода эмблемы сюрреалистической модной фотографии — где хорошо видны высокий и узкий деревянный подиум, на который уложена модель, ее шея в вырезе легкого шелкового платья, плечи и часть груди, а копна очень длинных светлых волос, струясь вниз вдоль стенки подиума, занимает большую часть пространства, по сути, являясь центральным сюжетом (который, по всей видимости, с тех пор не раз выступал в качестве источника вдохновения для художников и дизайнеров от Жана Кокто и Эльзы Скиапарелли до Оливье Тискенса

и Мартина Маржела). Упомянутым фотографиям предшествует еще одна, для которой Ман Рэю позировала Нэнси Кунард, английская аристократка, поэтесса и политическая активистка, основавшая издательство, где печатались такие авторы, как Луи Арагон, Эзра Паунд и Сэмюэль Беккет: Кунард представлена лежащей на покрытой плотной белой тканью кушетке, ее голова с коротко остриженными завитыми волосами откинута назад и свисает с края, униженные знаменитыми «африканскими» браслетами почти неестественно длинные руки с острыми локтями нервным жестом прикрывают шею и грудь. Зритель не видит ни предметов на заднем плане, размытых практически до полной неразличимости, ни тела модели, которое как будто растворяется в почти однородной световоздушной среде, — лишь голова и руки даны в особенно резком фокусе, что, в сочетании с защитной позой изображенной, сообщает портрету светской львицы и иконы стиля болезненно-тревожный подтекст.

Ракурс, с которого снята каждая из упомянутых женщин, позировавших Ман Рэю, возможен только при одном положении тела модели, и это положение связано с сюжетом, неочевидным для сегодняшнего зрителя — однако, надо думать, достаточно легко идентифицируемым современниками фотографа. Поза женщины, лежащей на спине, прогнувшись и запрокинув голову, содержит недвусмысленные отсылки к концептуализации истерии на рубеже XIX и XX веков, в частности — к знаменитым фотографиям пациенток парижской клиники Сальпетриер.

Согласно утверждению Жоржа Диди-Юбермана, истерия может быть описана в качестве «главы в истории искусств» — медицинский и одновременно культурно-эстетический феномен, во многом определивший визуальные дискурсы современности. «*La bête noire*» психиатрии (Didi-Huberman 2003: 68), «болезнь-протей» (Мартынова 2021a: 86), которая «предстает в тысяче обликов и не может быть схвачена ни в одном из них» (Didi-Huberman 2003: 25), «классический пример нестабильного, нерегулярного, фантастического, непредсказуемого, не подчиняющегося никаким законам или правилам» (Ibid.: 68), истерия возникает как «симуляция различных состояний и болезней без признаков органической причины» (Мартынова 2021a: 4) и получает воплощение через «набор телесных движений и жестов, которые повторялись на протяжении всей истории нового и новейшего времени и имеют тенденцию возникать в контексте социальных кризисов» (там же).

Известные своим неиссякаемым интересом к пороговым феноменам, сюрреалисты с самого начала демонстрируют пристальное

внимание к истерии как ментальному недугу особого рода. В 1928 году Андре Бретон и Луи Арагон публикуют манифест «Пятидесятилетие истерии», где отмечают, что «диалектическое движение, которое породило ее, продолжает свое развитие» (Гальцова, Исаев 1994: 186), в связи с чем предлагают определение, смещающее последнюю из области психопатологии и описывающее в категориях этического и эстетического: истерия предстает как эффект и следствие распада системы отношений между субъектом и «моральным миром» и одновременно как «высшее средство выражения» (там же). Напечатанный в журнале «Сюрреалистическая революция» текст был проиллюстрирован архивными медицинскими фотографиями пациентки клиники Августины Глез в «страстных позах», с подписью «Страстные нравы 1878 года» (Breton & Aragon 1928). Подобного рода визуальная продукция, способствуя складыванию образного языка сюрреализма, явилась одной из отправных точек формулирования концепции конвульсивной красоты (уже само название которой отсылает к телесным конвульсиям — симптому истерии) как основы сюрреалистической эстетики. В дальнейшем Сальвадор Дали будет говорить об «истерическом сюрреализме», в рамках которого сформированные истерией «строгие фигуры» (Мартынова 2021б: 279) демонстрируют способность направлять присущую представителям движения «жажду иррационального» (там же).

Понимаемая как «форма (телесной) поэзии» (Bancroft 2012: 47), позволяющей артикулировать то, что не поддается выражению иными способами, истерия нашла отражение в различных видах изобразительных и зрелищных искусств, в том числе в фотографии и в том ее жанре, что непосредственным образом связан с телом и его культурными оболочками, — модной фотографии. Не в последнюю очередь этому способствовала присущая истерии интенция к сопротивлению существующему порядку вещей, которое в данном случае оказывается репрезентировано на уровне тела (как это формулирует Банкрофт, «тело истерика, в сущности, говорит „нет“») (Ibid.: 57). Вопреки клейму «коммерческого» искусства, модная фотография, согласно Банкрофт, обнаруживает способность выступать местом противостояния доминирующим культурным дискурсам, а ее регулярное порицание за «пагубное влияние на женщин» может расцениваться в качестве непроизвольной констатации свойственного ей подрывного потенциала (Ibid.: 34). Как бы то ни было, одетое и/или культурно оформленное тело всегда уже являет собой тело до известной степени «истеризированное», в силу обретения способности

«красноречиво выражать» то, что в других условиях осталось бы неуправляемым (Ibid.: 47).

Таким образом, представляется любопытным проследить, как «сюрреалистическая ветвь» в генеалогии современной модной фотографии оказывается укоренена в практиках концептуализации, визуализации и документации истерии — болезни, чье распространение в период, который может быть охарактеризован как рубеж современности, приобрело характер во многом определившей визуальные режимы последней своеобразной «моды». Не претендуя на изложение истины в последней инстанции, мы тем не менее предпримем попытку в первом приближении очертить пространство для дискуссии.

Исследования истерии

Как указывает Дарья Мартынова, истерия — «амбивалентный термин, заболевание, симптомы и определение которого размыты» (Мартынова 2021а: 21). То, что с трудом поддается определению, имеет отношение к феноменам на границах символического порядка¹. Жорж Диди-Юберман приводит длинный перечень имен одного и того же недуга: его «называли, обозначали и переименовывали тысячу раз» (Didi-Huberman 2003: 69). Вместе с тем, как отмечает Диди-Юберман, «греческое слово *hystérikē* можно перевести как „та, что всегда опаздывает, та, что прерывается“ <...> истеричка... живет с постоянным риском иметь несчастье не сумев овладеть собственным телом. Она чувствует, что оно, возможно, и не принадлежит ей; она даже нередко путает свое тело с телом другого. Этот риск — бесконечное колебание, возобновляемая попытка прервать колебание, неустанное оспаривание несчастья» (Ibid.: 110–111).

Истерия — болезнь, наглядно демонстрирующая отчужденный характер телесности человеческого субъекта. До определенного момента, впрочем, речь шла исключительно о женском теле — представление о возможности мужской истерии появилось сравнительно поздно. Само название восходит к «Корпусу Гиппократов» — сборнику медицинских трактатов V века до н. э. и является производным от греческого *ὑστέρη* (*hystera*), означающего матку, которая долгое время считалась подвижным органом, способным вызывать патологические симптомы вследствие аномальных перемещений внутри женского тела (Мартынова 2021а: 22–23).

Обильная телесная симптоматика, разнообразие и характер которой, зачастую вычурный, с трудом поддавались систематизации,

побуждала искать органические причины заболевания или же расценивать его как симуляцию (что в конечном итоге еще раз подчеркивает репрезентативный характер расстройства). Последние десятилетия XIX века отмечены особенно интенсивным распространением истерии, что побуждало современников говорить о нем как «модной» болезни, приобретшей характер своего рода «эпидемии» (там же: 125). В этот период Жан-Мартен Шарко, в 1862 году занявший пост главного врача парижской больницы Сальпетриер, «заново открыл» (Didi-Huberman 2003: 19) истерию, дав ей название, отличив от других расстройств и выделив как «чистый нозологический объект» (Ibid.). Обнаружив, что истерические пациенты легко впадают в состояние транса и поддаются внушению, Шарко начиная с 1878 года широко применяет гипноз при их лечении (Мазин 2017: 90), что приносит ему лавры светила неврологии и самого известного гипнотизера своего времени (Мартынова 2021a: 58). Дважды в неделю он проводит публичные лекции с демонстрацией клинических случаев, показывая, как соматические симптомы истерика по воле гипнотизера возникают, исчезают и претерпевают изменения. В конце концов Шарко совершает шаг, который Диди-Юберман описывает как «великий акт мужества» (Didi-Huberman 2003: 80), — заявляет о возможности мужской истерии. Так или иначе, истерия продолжает оставаться болезнью-загадкой, скорее предметом демонстрации и препарирования, чем глубокого изучения и осмысления.

В 1885–1886 годах Зигмунд Фрейд, молодой врач-невропатолог, проходит в клинике Сальпетриер под началом Шарко полугодовую стажировку, которая становится отправной точкой для многолетних исследований сценариев взаимодействия тела и психики. В своих ранних текстах, посвященных истерическим расстройствам, в качестве важнейшей характеристики последних Фрейд отмечает отсутствие в демонстрируемых больным соматических проявлениях болезни каких бы то ни было связей с анатомическими реалиями. По сути, речь идет о механике репрезентации представлений о теле, которое, в соответствии с ними, начинает функционировать вопреки физиологии — иными словами, того, как психика опосредует тело: «в своих <...> проявлениях истерия ведет себя так, как будто анатомии не существует или как будто она не имеет о ней никакого представления» (цит. по: Silverstein 2020: 7–8).

Примечательно, что феномен бессознательного в том виде, как трактовал его Фрейд, был открыт в ходе наблюдений за телом истерика. В 1893 году Фрейд публикует написанный в соавторстве со старшим коллегой Йозефом Брейером фундаментальный труд «Исследования

истерии», в котором на основании подробного анализа пяти клинических случаев формулирует ряд теоретических положений, заложивших фундамент для разработки его будущего учения — психоанализа. Описанные случаи конверсионной истерии демонстрируют сложные механизмы взаимодействий телесного и психического, обнаруживающие себя в манифестациях бессознательных содержаний на поверхности тела. Фрейд понимает механизм истерической конверсии как «прыжок из психики в соматическую иннервацию» (Лапланш, Понталис 1996: 209) — иными словами, из психики в тело, которое буквальным образом приобретает свойства тела «говорящего» (Мазин 2013: 56) — тела, посредством которого его обладатель *«выставляет напоказ и даже разыгрывает именно то, что не может осуществить»* (Didi-Huberman 2003: 76).

В «Исследованиях истерии» Фрейд формулирует положение, задавшее вектор многим дальнейшим изысканиям, — основатель психоанализа связывает истерию с памятью, которая в данном случае оказывается представлена на поверхности тела как на своего рода материальном носителе. «Истерики страдают по большей части от воспоминаний» (Фрейд, Брейер 2005: 4), — пишет он, рассуждая о том, как событие, память о котором оказывается вытеснена в силу его травмирующего характера, «продолжает оказывать воздействие еще в течение многих лет, но не косвенно, не посредством промежуточных звеньев причинно-следственной цепочки, а непосредственно, как возбудитель болезни» (там же). Вспомнить — иными словами, сделать представление сознательным, означает избавиться от симптома. Обнаруженная возможность воздействия на тело через представления привела к отказу от гипноза и разработке техники свободных ассоциаций, в рамках которой «настойчивый поиск патогенного элемента уступает место свободному выражению» (Лапланш, Понталис 1996: 447).

Вслед за Фрейдом Жак Лакан обращается к истерии как значимому факту психической жизни, находящемуся в самом центре психоаналитической мысли (Bancroft 2012: 31). В своей известной статье «Стадия зеркала, как образующая функцию я, какой она открылась нам в психоаналитическом опыте» он апеллирует к «фантазматической анатомии» (Мазин 2005: 65) истерии в контексте разрабатываемого им концепта «фрагментированного тела». Последнее служит для прояснения такого симптома, как истерический паралич, — не обусловленный особенностями строения нервной системы, последний отражает хрупкую и неустойчивую природу образа тела, отсылая к моменту его «сборки» в период стадии зеркала.

Как и Фрейд, Лакан рассматривает истерию, наряду с неврозом навязчивости, в качестве одной из двух форм, представляющих невротическую структуру². Важно отметить, что речь идет не о наборе симптомов и/или диагнозе, но о способе размещения в поле символического, выраженном через носящий экзистенциальный характер вопрос, который, говоря словами Лакана, «бытие задает субъекту „оттуда, где оно было прежде, чем субъект пришел в мир“» (Лакан 1997: 77). И, если в случае невроза навязчивости это вопрос о жизни и смерти, о существовании как таковом — «быть или не быть?», «живой я или мертвый?» (Мазин 2025: 108) — то для истерика он связан с идентичностью и включенностью в символический порядок: «Что означает быть женщиной?», «Кто я, мужчина или женщина?» (Лакан 2014: 227) — иными словами, обращенный к Другому³ вопрос «Кто я для тебя и чего ты от меня хочешь?», в поисках ответа на который истерик предпринимает многообразные попытки идентификации со взглядом Другого и присвоения его желания. Таким образом, истерик — тот, кто вопрошает о себе и своем месте в мире, прописывая вопрос порядком собственного тела.

В дальнейшем проблематика истерии как психической структуры продолжает разрабатываться Лаканом в рамках теории четырех дискурсов — четырех типов возможных социальных связей и способов устройства символической цепи, регулирующей интерсубъективные отношения (Evans 1996: 45)⁴. Как, комментируя лакановскую мысль, пишет Элисон Банкрофт, дискурс истерика представляет собой «модель двусмысленных отношений между субъектом и так называемым господским означающим, когда истерик отвергает последнее и одновременно гармонично с ним взаимодействует. Отказ от господского означающего проявляется в телесных симптомах и является результатом отчуждения, возникающего в результате вхождения субъекта в язык. Если в других дискурсах это отчуждение вытесняется, то в дискурсе истерика оно получает выражение и власть. Согласно Лакану, проявления истерического дискурса также можно наблюдать в моменты несогласия и отказа в более широком смысле, в моменты, когда, по словам Марка Брейчера, „субъект не может совпасть с основными означающими, предлагаемыми обществом и принимаемыми в качестве идеалов субъекта, или удовлетвориться ими“» (Банкрофт 2012: 31).

Как замечает Славой Жижек, позиция истерика в своей основе является подрывной: «Новое знание производится только истерическим дискурсом» (Жижек 2021). В своих поздних семинарах Лакан говорит о необходимости «истеризации»⁵ субъекта в ходе психоаналитической процедуры (Evans 1996: 80).

Более не фигурируя как клинический термин и нозологическая единица, в наши дни истерия продолжает оставаться в фокусе внимания в качестве «критического и концептуального инструмента» осмысления субъективности (Bancroft 2012: 32). Впрочем, исследователи все чаще говорят о «перерождении» истерии, не исчезнувшей, но, в силу своей протеистической природы, обретающей один за другим новые лики и, обернувшись «болезнью постмодернистского культурного состояния» (Ibid.), находящей проявление в таких современных недугах, как расстройство пищевого поведения, синдром хронической усталости, посттравматическое стрессовое расстройство (Ibid.).

Взгляд художника

Жан-Мартен Шарко утверждал, что «взгляд врача должен сливаться со взглядом художника, причем каждому из них следует эффективно направлять другой» (Walker 2024: 124). Ученик Шарко Зигмунд Фрейд парадоксальным образом описывал своего учителя как своего рода «доктора-художника» (Мартынова 2021а: 59), занимающего позицию на границе науки и искусства (там же): «он был „visuel“, человек, который видит... он говорил, что величайшее удовлетворение, которое может испытать человек, — это увидеть что-то новое, то есть признать это новым; и он вновь и вновь отмечал сложность и ценность такого рода „видения“». Он задавался вопросом, почему в медицине люди видят только то, что их уже научили видеть. Он удивлялся тому, как человек оказывается вдруг способен увидеть новые вещи — новые состояния болезни, — которые, вероятно, являются столь же древними, как само человечество» (Didi-Huberman 2003: 26–27). Коллекционер произведений искусства и автор искусствоведческих трудов, Шарко, как подчеркивает Диди-Юберман, «подходил к психическим заболеваниям, в частности к истерии, через *визуальные* категории» (Zolkos 2023: 47). Примечательно, что, согласно свидетельству другого ученика Шарко, его биографа Анри Мейджа, в юности перед будущим «наполеоном неврозов» стоял непростой выбор между профессиями художника и врача, поскольку он «казался одинаково одаренным для той и другой карьеры» (Meige 2025: 8). Так или иначе, на протяжении всей жизни Шарко занимался изобразительным искусством, временами обращаясь к методу, который в дальнейшем сюрреалисты назовут «автоматическим рисунком», — как он сам утверждал, чтобы «лучше понимать своих пациентов» (Мартынова 2021а: 59).

Обращение к скопическому регистру для обнаружения и фиксации следов психической деятельности не было для того времени чем-то совсем необычным: безумие трактовалось как болезнь, отмеченная набором симптомов, имеющих визуальное выражение, — своего рода иероглифов, смысл которых наметанный глаз специалиста при соответствующих условиях окажется способен декодировать (там же: 56). Невозможность отобразить происходящее с больным на уровне анатомии и физиологии побуждала прибегать к визуальным методам, сосредоточенным «на мимических и телесных изменениях, которые сначала идентифицировались, подвергались наблюдению, а затем все это помогало расшифровать симптомы/признаки болезни» (там же: 57). Поле визуального представлялось местом, где открывается возможность «схватить» болезнь-протей.

Таким образом, принцип, в соответствии с которым в рамках парадигмы «школы Сальпетриер» выстраивался процесс концептуализации истерии, сообщил «болезни века» характеристики факта художественной жизни, буквальным образом, «превратив в зрелище» (Didi-Huberman 2003: ix). Этому способствовали по крайней мере два обстоятельства: с одной стороны, специфически связанная с репрезентацией природа болезни, с другой — разработанная Шарко методология, основанная на фиксации визуальных проявлений болезни. Несколько перефразируя Диди-Юбермана, можно сказать, что под началом Шарко Сальпетриер превратился в «оптическую машину» (Ibid.: 10) для дешифровки телесной криптографии истерического симптома.

Поль Пенье, ученик и биограф Шарко, писал: «...[в Сальпетриере] существовала целая школа со своими лабораториями, музеем, мастерскими по рисованию, скульптуре и фотографии, залами для исследований и занятий, кабинетами электротерапии и офтальмологии, целым штатом преданных своему делу сотрудников <...> с постоянно растущим ядром верных и трудолюбивых учеников...» (Peugniez 1893: 4). Открытый в первой половине 1870-х годов «Музей Шарко» размещал в своих залах богатую коллекцию экспонатов, «включая восковые и гипсовые слепки пациентов, работы старых мастеров, изображающие „безумства“, а также разнообразные диковинки» (Мартынова 2021а: 61). Дважды в неделю, по вторникам и пятницам, проходили публичные представления клинических случаев — своего рода перформансы, в ходе которых Жан-Мартен Шарко демонстрировал свое искусство гипнотизера, а его истерические пациентки — «почти безграничные» возможности своих тел. В ходе таких демонстраций Шарко, используя гипноз (который вызывали его ассистенты перед

началом сеанса, чаще всего с помощью звука гонга) (Harris 2005: 471), провоцировал у пациентки истерические симптомы, перемещал их по телу, а также искусственным образом вызывал так называемые четыре стадии истерического приступа («grande hystérie»)⁶ (Ibid.).

Среди свидетельств таких, сравнимых с театральным действием, акций особое место занимает созданная в 1887 году картина Пьер-Андре Бруйе «Клиническая лекция в Сальпетриере». Шарко изображен в кругу сподвижников, учеников и друзей излагающим последовательность разворачивания приступа истерии на примере одной из «звезд» Сальпетриера, Бланш (Мари) Витман. Примечательно задокументированное художником присутствие «подсказок» для пациентки, своего рода идентификационных аттракторов, в роли которых выступают изображения соответствующей тематики: на заднем плане можно видеть часть картины, изображающей «истерическую дугу» — позу, которую, судя по положению тела Витман, она вот-вот готова принять. Как отмечает Харрис, «обстановка этих демонстраций клинических случаев вызвала в то время споры, и Шарко обвиняли в создании атмосферы цирка, в котором при звуке гонга его „обученные“ истерички выступали для него. Несмотря на подобные обвинения, равно как и на сообщения о том, что персонал клиники подготавливал пациентов, чтобы угодить ему, Шарко настаивал, что все происходившее не было инсценировкой» (Ibid.: 472)⁷.

Неотъемлемой частью своеобразной серии «медицинских перформансов» Сальпетриер был «Бал сумасшедших», который начиная с середины 1880-х ежегодно проходил в клинике в период Великого поста (Мартынова 2022а: 244). На балу пациентки клиники танцевали в маскарадных костюмах, развлекая приглашенных и демонстрируя успехи современной медицины. «Зрелище, конечно, очень интересное, но в то же время очень болезненное» (там же: 249), — как прокомментировал увиденное корреспондент одной из парижских газет.

Особое место в создании образа истерии «фабрикой образов» занимала фотография (Zolkos 2023: 108). «Мы знаем, что чувствительность к тем или иным лучам фотографической пластины отличается от чувствительности нашей сетчатки: таким образом, в определенных случаях фотография может дать нам больше, чем глаз, показывая то, что глаз никогда не смог бы воспринять. Эта специфическая чувствительность имеет свою особую ценность, которая, по нашему мнению, является далеко не наименее важным свойством фотографии» (Londe 1888: 8), — писал Альбер Лонд, работавший в Сальпетриере пионер фотографии и изобретатель (Walusinski 2018). Интенсивно развивающийся жанр медицинской фотографии приобретает особое значение

для психиатрии как способ фиксации движений души — невидимых и тем не менее способных оставлять свои метки на поверхности тела. Начиная с 1878 года в Сальпетриере функционирует профессионально оборудованная фотостудия — черный и серый фоны, занавеси для регуляции освещения, стереоскопические и хронофотографические аппараты, специальная мебель, помосты и кронштейны (Руйе 2014: 136). В ней создаются многочисленные снимки, фиксирующие психопатологическую симптоматику, — так называемые медицинские портреты, хронофотографии, изображения слепков пораженных болезнью фрагментов тел и прочее. Среди пациенток были свои «звезды», такие как Августина Глез и Бланш Витман — привлекательные молодые женщины, чьи (как это формулировал ассистент Шарко Пьер Рише) «пластические позы и *страстные жесты* обладали наибольшей регулярностью» (Didi-Huberman 2003: 117). Иллюстрации публиковались в учрежденных на базе клиники изданиях — в журнале «Фотографическая иконография Сальпетриера», выходившем в течение четырех лет начиная с 1876 года, а также в период с 1888 по 1898 год — в ставшем его своеобразным продолжением журнале «Новая иконография Сальпетриера» (Руйе 2014: 136). Как отмечает Дарья Мартынова, «само слово „иконаграфия“ в названии намекает на основную цель журнала — формирование новой художественной образности» (Мартынова 2021а: 76).

Другим значимым фактором формирования образа истерии стали так называемые «научные произведения искусства» (Мартынова 2020: 262), связанные с именем врача и художника Поля Рише, протеже и ассистента Шарко. Одаренный рисовальщик, Рише обратил на себя внимание мэтра благодаря своим отличающимся особой точностью медицинским иллюстрациям; к тому же их объединял «интерес к пересечениям искусства и медицины» (там же: 261). В 1882 году Рише стал директором Музея Шарко, для которого создал серию скульптур, демонстрирующих характерные черты различных заболеваний (там же). Рише также стал автором трудов по истории и теории искусства, в том числе написанных в соавторстве с Шарко: коллеги «анализировали произведения искусства с точки зрения медицинской семиотики и концепции „ретроспективной медицины“» с целью дать «теоретическое и художественное обоснования существования истерии» в различные исторические периоды. Среди сотен созданных им работ на границе искусства и медицины особое место занимает так называемая синоптическая таблица «полной и регулярной формы великой истерической атаки» (там же: 259): восемьдесят шесть рисунков, изображающих тело в позах, соответствующих разным

фазам приступа, — «распятие», «экстатическое моление», основная «симптомофигура» (Мартынова 2021а: 96) истерии — «истерическая арка» и т. п. Таким образом, Рише «создал художественный „алфавит“ болезни, приблизив сокрытое от человеческого взгляда и выразив его вовне, позволив локализовать ряд психических симптомов в физическом теле» (Мартынова 2020: 260).

Примечательным моментом, неоднократно отмеченным исследователями, являлось присутствие в визуализациях истерии отсылок к иконографии произведений предыдущих эпох (Мартынова 2021а: 168) от изображений древнеегипетских божеств и «Менады» Скопаса до образов «бесноватых», «одержимых» и «экстатичных» в произведениях Рафаэля, Доменикино, Рубенса, Стена, Браувера и других (там же: 185). Как указывает Мартынова, подобный подход способствовал сообщению истерическому телу историчности, утверждая древнее происхождение недуга и тем самым легитимируя и верифицируя его образ (там же: 93)⁸. Сеансы Шарко привлекали деятелей искусств: среди посетителей «театра Сальпетриер» были Теофиль Готье, Гюстав Флобер, Эмиль Золя, Ги де Мопассан, Жорис-Карл Гюисманс, Ипполит Тэн, Октав Мирбо, Сара Бернар, которую современники называли «главной истеричкой века» (там же: 66–67) и другие. Знаменитая танцовщица, модель Анри де Тулуз-Лотрека, Жанна Авриль, в юные годы побывавшая пациенткой клиники и участницей «балов сумасшедших», в дальнейшем интегрировала в свою хореографию элементы «истерической» пластики. «Загадочный визуальный словарь истерии» (там же: 69) как инструмент передачи пограничных эмоционально-психических состояний нашел отражение в работах таких художников, как Огюст Роден, Фелисьен Ропс, Анри де Тулуз-Лотрек, Эдгар Дега, Альфред Кубин и другие.

По словам Мартыновой, «истерия (как и безумие) становилась условием, чтобы быть видимым и наблюдаемым. Неслучайно фильмы и кабаре имитировали истерию, в то время как истерия имитировала эти формы искусства... В итоге истерические „протестные“ болезни Сальпетриер становятся популярными для репрезентации...» (Мартынова 2021в: 119).

Таким образом, реализованный в стенах клиники Сальпетриер опыт «фабрики образов» (Didi-Huberman 2003: 30) способствовал проникновению дискурса истерии в пространство повседневного, где та обретает статус «великого невроза», становясь символом современности с ее «нервным» характером (Мартынова 2020а: 227), а также продуцируя новую образность, в дальнейшем оказавшую воздействие на искусство последующих десятилетий.

«Высшее средство выражения»

Последствия Первой мировой войны придали проблематике телесности особую остроту и актуальность. Как отмечает Хэл Фостер, в связи с беспрецедентным количеством жертв и искалеченных тел воздействие нанесенной войной травмы на «послевоенные фантазии о теле» находит выражение в ряде тематизирующих телесность художественных подходов от «восстановления» и «протезирования» поврежденного и/или недостаточного тела до его совершающегося в логике «навязчивого повторения» возвращения в измененном виде (Фостер 2022: 277). Трагические события выступают в роли катализатора, актуализируя необходимость размышлений об отчужденной природе человеческого тела, о его непознанных возможностях, о совершаемых в пространстве культуры операций его присвоения и оформления.

Таким образом, проблематика истерии выходит на новый виток обсуждений, вновь оказавшись в центре внимания (Evans 1991: 99). Годы войны отмечены дискуссией о многочисленных случаях травматических неврозов (существовавших под разными названиями: артиллерийский шок, неврастения и т. п.), в центре которой оказывается наблюдение о сходстве их симптоматики с симптомами так называемой «великой истерической атаки», в том виде, как она была описана и представлена в трудах Сальпетриера. В дальнейшем, в межвоенные десятилетия, необходимость преодоления последствий мировой бойни вызвала к жизни ряд работ, анализирующих вызванные войной ментальные расстройства, — в том числе задействуя и переосмысляя предыдущий опыт изучения истерии (Ibid.).

Возобновленный интерес к «великому неврозу» оказывается локализован не только в научном поле, но и на территории искусства. Как уже упоминалось выше, в 1928 году в журнале парижской группы сюрреалистов «Сюрреалистическая революция» был опубликован подписанный Андре Бретоном и Луи Арагоном манифест «Пятидесятилетию истерии». Предлагая собственную трактовку истерии как «величайшего поэтического открытия конца XIX века» и «высшего средства выражения», авторы отрицают патологическую природу феномена. В тексте присутствуют обращения к именам Шарко и Фрейда, равно как и других исследователей истерии — Ипполита Бернхейма, Жюля Льюиса, Винченцо Нери, Венсена Кловиса и прочих. И Арагон и Бретон, оба вышли из медицинской среды, причем последний был учеником также упомянутого в манифесте Жозефа Бабински, одного из сподвижников и последователей Шарко (на картине Бруйе он, стоя

рядом с Шарко, поддерживает уже готовую опуститься на кушетку в позу истерической арки Бланш Витман), прочившего будущему лидеру сюрреализма большую медицинскую карьеру⁹. Являясь не столько художественным течением или ограниченной четкими временными и географическими рамками школой, сколько способом мышления, опирающимся на разработанный теоретический фундамент с психоаналитической парадигмой в основании, а также подходом к творчеству, направленным на реформирование института искусства и его интеграцию в поле повседневного опыта, сюрреализм активно ищет новые способы познания механизмов работы психики.

С целью овладения ее неосвоенными возможностями участники движения обращаются к практикам, гипотетически способным обеспечить доступ к этим «таинственным силам» (Называть вещи 1986: 45), и, хотя само понятие «бессознательное»¹⁰ употребляется сравнительно редко, их активность направлена не на что иное, как на исследование путей взаимодействия с бессознательным. Внимание сюрреалистов привлекают гипноз, симуляция безумия, измененные состояния сознания, фиксация грез и сновидений. Особое значение приобретает автоматическое письмо — метод освобожденной от контроля сознания спонтанной фиксации мыслительных процессов, по сути, представляющий собой творческую адаптацию фрейдовской техники свободных ассоциаций. В «Манифесте сюрреализма» Андре Бретон концептуализирует новое направление через подчеркивающую разрыв с традиционными формами художественного производства ироничную словарную дефиницию.

«СЮРРЕАЛИЗМ, сущ. Психический автоматизм в чистом виде, с помощью которого предполагается выразить — устно, посредством письменного слова или каким-либо другим способом — действительную функцию мысли. Продиктовано мыслью, в отсутствие какого-либо контроля со стороны разума, освобождено от каких-либо эстетических или моральных забот. ЭНЦИКЛОПЕДИЯ. Философия. Сюрреализм основан на вере в высшую реальность некоторых форм ранее пренебрегаемых ассоциаций, во всемогущество сновидения, в бескорыстную игру мысли. Он стремится раз и навсегда разрушить все остальные психические механизмы и подменить их собой при решении всех принципиальных проблем жизни» (там же: 56).

Несмотря на откровенно пародийный контекст, обращение к энциклопедической форме, по словам Елены Гальцовой, «свидетельствует о стремлении Бретона как бы „заранее“ вписать сюрреализм в культуру и жизнь общества», в связи с пониманием сюрреализма как «новой системы мысли, новой системы знаний» (Гирин и др. 2010:

475). При этом, определяя сюрреализм как «психический автоматизм в чистом виде», Бретон, еще за три года до провозглашения истерии «высшим средством выражения», имплицитным образом загодя вписывает ее в круг явлений, для участников движения имеющих основополагающее значение: как констатирует Тессель Бодуэн, истерия как «автоматическое телесное проявление бессознательного» (Bauduin 2015) представляла собой психическое состояние, способствующее выражению мысли, не сдерживаемой «рациональными, моральными или эстетическими соображениями» (Ibid.).

Тема истерии артикулируется в произведениях сюрреалистов: в повестях Андре Бретона «Надя» и «Безумная любовь», в коллаже Поля Элюара «Истерия», в работах художников Макса Эрнста, Леоноры Каррингтон, Ремедиос Варо, Ман Рэя, Клод Каон, Сальвадора Дали и других. В 1938 году на открытии Международной выставки сюрреализма в галерее «Изящные искусства» танцовщица Элен Ванель исполнила поставленный Дали моноперформанс «Упущенный акт»: воспроизводившее позы пациенток из «Фотографической иконографии Сальпетриера» действо содержало отсылку к «балам сумасшедших (Мартынова 2022б: 184) и, как замечает Мартынова, «синтезировало все элементы выставки, соединив их в одну историю» (там же: 189). В 1930-х Сальвадор Дали разрабатывает концепцию «истерического сюрреализма», в основание которой было положено стремление «привлечь внимание к художественному образу истерии, который был создан с помощью рациональных средств: психиатрии и различных медицинских приборов» (Мартынова 2021б: 279), сосредоточившись на ее телесной архитектонике, в частности образе истерической арки «в качестве структурного проявления как освобождения, так и подавления» (там же: 280).

Эми Лайфорд отмечает воздействие, оказанное на визуальный код сюрреализма экспонатами медицинского музея госпиталя Валь-де-Гра, место встречи Бретона и Арагона, где те осваивали специальность военного врача. Вместе с тем работавший с Бабински Бретон, безусловно, должен был хорошо знать и коллекцию Музея Шарко в Сальпетриере (вероятно, ему также были известны опубликованные сотрудниками исследования, не говоря уже о выходивших на базе клиники журналах); подобный опыт мог стать тем, что натолкнуло на основополагающую для сюрреализма концепцию «истерии как своего рода телесной речи, исходящей из бессознательного» (Lyford 2007: 18). В своей книге о сюрреализме Хэл Фостер обращает внимание на лежащую в основании последнего психиатрическую сцену: в 1916 году молодой сотрудник психоневрологической клиники

Сен-Дизье Андре Бретон, столкнувшись со случаем военного невроза, задумывается о том, что пациент, в стремлении изжить травму, продуцирует бред, который служит созданию «какой-то другой реальности», критичной по отношению к существующей (Фостер 2022: 8). Этот эпизод в дальнейшем наводит будущего лидера сюрреализма на мысль о существовании некоей иной, психической, реальности, сверх-или сюрреальности. Поместив данный сюжет в качестве отправной точки своих рассуждений, Фостер говорит о сюрреализме как искусстве с травматическим генезисом, чья нацеленность на переработку травмы в поле эстетического опыта реализуется через репрезентации тела — в частности, тела истеризированного, представляющего «не сублимированный образ прекрасного, а десублимированное место возвышенного» (там же: 83).

С идеей «не прекрасного, но возвышенного» связан и важнейший для сюрреалистической эстетики концепт «конвульсивной красоты». В своей повести «Надя» Андре Бретон провозглашает радикальный тезис: «Красота будет конвульсивной или ее не будет вовсе». В дальнейшем, в книге «Безумная любовь», он формулирует ее параметры: синтез движения и статики, одушевленного и неодушевленного, дополненные моментом инсайта, внезапного открытия. Согласно Фостеру, конвульсивная красота «в значительной мере представляет собой эстетизацию истерии» (там же: 212) — и вместе с тем «не лишена подрывных эффектов» (там же) в силу интенции к сопротивлению ограничению символической структуры, которые сюрреализм «стремится если не стереть, то размыть» (там же). Таким образом, «истерия становится моделью сюрреалистического искусства: его субъект тоже должен стать истерическим, симпатически конвульсивным, охваченным знаками желания» (там же: 80–81).

В поисках способов фиксации знаков желания сюрреалисты обращаются к техникам автоматического письма и автоматического рисунка, в рамках которых порожденные бессознательным содержания и образы обретают вербальное и пластическое воплощение. Сродни фрейдовскому методу свободных ассоциаций (стоит заметить, что последний родился в процессе работы с истерическими пациентами¹¹, а также попутно еще раз отметить интерес к подобному опыту со стороны Шарко) автоматическое письмо и автоматический рисунок как способы взаимодействия с бессознательным могут быть трактованы в качестве следов субъекта, «который проявляется только сквозь эти следы» (Лёсур 2011: 14) или, говоря словами Розалинд Краусс, «особого рода присутствие, прямое присутствие внутреннего мира художника» (Краусс 2014: 146). «Беглые каракули автоматического письма

или рисунка, — пишет Краусс, — ...не столько представление чего-то, сколько проявление или оттиск, подобный линиям, вычерчиваемым на бумаге сейсмографом или кардиографом» (там же). Заслуживает внимания отсылка к записывающей технике: такие устройства восходят к разработкам физиолога и изобретателя Этьена-Жюля Маре и его графическому методу, который оказал влияние на подходы к работе с пациентами в клинике Сальпетриер. Согласно комментарию Мартыновой, метод Маре «положил начало новой парадигме визуального представления, ориентированной на отражение динамических явлений в их сущности. Длинная, извилистая линия стала своего рода языком невидимого» (Мартынова 2021б: 284).

Как указывает Краусс, Бретон примечательным образом «соотносит психический автоматизм как средство механической записи с автоматизмом фотокамеры» (Краусс 2014: 152). «Возникшее в конце XIX века автоматическое письмо, — пишет он, — это самая настоящая фотография мысли» (там же). В манифесте «Фотография — свободное творчество духа» Сальвадор Дали говорит о «кристальной объективности» и «беспристрастном хрусталике» фотоаппарата, называя его «стеклом подлинной поэзии, призванным навести «необходимый порядок в фазах поэтического производства» (Называть вещи 1986: 247).

В качестве способа фиксации неуловимого фотография во множестве присутствует в сюрреалистической периодике, в частности представляя концепт конвульсивной красоты, «эмблематическим образом» которой Фостер называет фотомонтаж «Феномен экстаза». Созданный Сальвадором Дали совместно с Брассаем в 1933 году, коллаж представляет собой своеобразную «таблицу», составленную из фрагментов фотографий, по большей части фотографий женщин (а также их скульптурных изображений), демонстрирующих различные модальности экстатических состояний. Примечательным образом коллаж задействует одновременно визуальные тропы снимков из фотостудии клиники Сальпетриер (в частности, Мартынова усматривает в композиционном построении листа сходство с устройством психиатрических синоптических таблиц) (Мартынова 2021б: 281) и модных журналов, использовавших подобные приемы для иллюстрации той или иной актуальной тенденции.

Последнее обстоятельство кажется отнюдь не случайным. Периодические издания, выпускавшиеся участниками движения (в «протосюрреалистическом» журнале «Литература», в журналах «Минотавр» и «Сюрреалистическая революция»), обнаруживают многочисленные, хотя и не всегда четко артикулированные,

отсылки к контекстам вестиментарной моды — в текстах, иллюстрациях, в способах оформления и даже в размещенной в журналах рекламе (Crawford 2004).

«Мода — предшественница, нет, вечный прототип сюрреализма», — писал Вальтер Беньямин (Беньямин 2022: 146)¹². Рассуждая о питающей творчество «сновидческой энергии» (там же), в высвобождении которой сюрреалисты видели фундаментальную цель своего проекта, Беньямин трактует моду в качестве своего рода убежища, где такая энергия — иначе говоря, энергия бессознательного — укрывается от экспансии рационального начала. С теми или иными аспектами вестиментарной моды как коммерческой сферы и пространства художественного высказывания в разные моменты своей карьеры соприкасались: Сальвадор Дали, Ман Рэй, Мерет Оппенгейм, Леонор Фини, Эйлин Агар, Валентина Гюго, Альберто Джакометти, Рене Магритт, Марсель Дюшан и другие — и даже лидеры движения Андре Бретон и Луи Арагон.

«...в этом журнале вы найдете хронику выдумки, моды, жизни, изящных искусств и магии», — сообщала редакционная статья к первому выпуску журнала «Сюрреалистическая революция» (Гальцова, Исаев 1994: 85). Примечательным образом мода помещается в один ряд с важнейшими сюрреалистическими категориями — сновидениями, фантазиями, искусством, представая полем репрезентации дериватов бессознательного в пространстве повседневности. Как указывает Эйми Лайфорд: сюрреалисты «моделировали свои собственные практики по принципу истерика» (Lyford 2007: 18): «Безумие, по мнению сюрреалистов, было не проявлением ментального расстройства, но источником откровения, а бессознательное — инструментом открытий». И, если мода выступает пространством взаимодействия с бессознательным, то модная фотография в этом случае закономерным образом обретает характеристики места репрезентации сценариев такого взаимодействия.

Век света

«Сюрреализм заложен в самом сердце фотографического предприятия: он присутствует в самом акте создания дубликатного мира, своеобразной реальности второй ступени, — более ограниченной, но и более драматичной, чем та, что воспринимается естественным зрением» (Сонтаг 2016: 74)¹³. Как замечает Краусс, примечательным образом из двух художников, которых Андре Бретон, лидер парижской группы сюрреалистов и основатель движения, «первыми

причисляет к подлинному сюрреализму» — Макс Эрнст и Ман Рэй — один является фотографом (Краусс 2014: 147). К сказанному следует добавить, что Ман Рэй был первым и «некоторое время единственным фотографом-сюрреалистом» (Estep 1989: 15), а также что карьера фотографа в его случае была неразрывно связана с модной фотографией — ее начало отмечено сотрудничеством с Полем Пуаре и выполнением заказов для Vogue, а кульминация и завершение — работой с Harper's Bazaar, с Кармел Сноу и Алексеем Бродовичем. Так или иначе, прекратив взаимодействие с модной индустрией, он приостановил и свою деятельность в качестве фотографа — так что, по выражению Сержа Брамли, «его камеры больше на вынимались из чехлов» (Cockx et al. 2023: 22).

Несмотря на демонстративное стремление сохранять дистанцию между «серьезной» деятельностью художника и работой в области модной фотографии, мода, по всей видимости, занимала в его жизни место более значимое, чем он готов был признавать¹⁴: куратор MoMu Роми Кокс обращает внимание, что практики пошива одежды, тесно связанные с родительскими фигурами, были «частью его юности» (Ibid.: 77).

Эммануэль Радницкий родился в 1890 году в Филадельфии, в семье эмигрантов из Российской империи: его мать была белошвейкой родом из Минска, отец — портным из Киева (Ibid.: 79). Позже семья переехала в Нью-Йорк, где, параллельно работе на швейной фабрике, Радницкий-старший выполнял заказы на дому, так что ранние годы будущего сюрреалиста прошли среди тканей и швейных принадлежностей (Ibid.). В дальнейшем носящая имплицитно автобиографический характер «швейная» тематика найдет отражение в целом ряде его произведений, из которых наиболее известным станет объект «Загадка Изидора Дюкасса» — упакованный в ткань странный предмет с очертаниями швейной машинки.

Так или иначе, согласно свидетельству Роми Кокс, публикации в модной периодике составляют такую же часть наследия Ман Рэя, как и «все его остальные работы вместе взятые» (Ibid.: 77). Модная фотосъемка стала родом «творческого полигона», позволяющего ставить эксперименты с различными приемами и техниками: соларизация, многократное экспонирование, наконец, получившая название «рэйографии» фотограмма.

Как уже отмечалось, отправной точкой работы в области модной индустрии стало получение первого заказа от «короля моды» Поля Пуаре в 1922 году: их встреча была организована женой художника Франсиса Пикабия Габриэль (Габи) Бюффе-Пикабия, неоднократно

становившейся «посредницей» между мирами моды и искусства. По воспоминаниям Ман Рэя, описавшего Пуаре как наделенного креативным воображением лояльного заказчика, в ходе этой работы он получил всемерное содействие и почти неограниченные творческие полномочия (Ман Рэй 2020: 149). Результатами стали как ряд технических и художественных экспериментов (так, Пуаре стал покупателем первых «рэйографий»), так и открывшиеся в ходе сотрудничества новые перспективы развития фэшн-фотографии.

Работа Ман Рэя в области модной фотографии продолжалась в общей сложности порядка двадцати лет. В период с 1924 по 1930 год он активно сотрудничает с *Vogue*, куда его приглашает Люсьен Фогель, художественный директор французского издания, задавший важные векторы его развития, в частности в отношении фотографии (так, им также был приглашен к сотрудничеству Джордж Хойнинген-Хюне): в ходе этой коллаборации Ман Рэем был создан ряд выдающихся образцов «сюрреалистической» модной фотографии, в частности вошедший в историю под названием «Черное и белое» портрет модели и художницы Кики (Алисы Грин) с африканской маской. С 1930 по 1935 год его снимки появляются в модной периодике лишь периодически (Эммануэль де Л'Экте называет несколько публикаций в журнале *Femina*, а также в основанном Фогелем после ухода из *Vogue* журнале *Vu*) (Cockx et al.: 38). В 1932 году Уильям Рэндольф Херст, издатель *Harper's Bazaar*, старейшего модного журнала в США, в надежде «оживить» проект переманил из *Vogue* Кармел Сноу (Esten 1989: 12). Инициировав серию изменений, Сноу сделала журнал «одним из самых успешных и новаторских изданий своего времени» (Ibid.). Одним из первых преобразований, осуществленных новым редактором, стало назначение на должность арт-директора близкого к авангардным кругам основателя Лаборатории дизайна в Филадельфийском колледже искусств, художника и графического дизайнера Алексея Бродовича¹⁵. Усилиями Бродовича и Сноу пространство моды на страницах журнала представало как «удивительное»¹⁶ — то есть разрывающее рамки обыденного и привычного, иначе говоря, имеющее отношение к феноменам на границах символического. Не принадлежавший к группе сюрреалистов, Бродович тем не менее испытал его сильное влияние. Приглашение Ман Рэя было идеей Бродовича, уделявшего большое внимание фотографии в журнале и всячески поощрявшего эксперименты в этой области. Как свидетельствует Л'Экте, только в период с марта 1936 по февраль 1938 года, когда работы Ман Рэя появлялись практически в каждом номере *Harper's Bazaar*, было опубликовано сто пятьдесят полностраничных фотографий за его авторством (Cockx et al.: 48).

Много работавший в области модной индустрии Сальвадор Дали в интервью, данном журналистке *Saturday Evening Post* Сидни Шаллетт, заявлял: «Современный художник... должен участвовать во всех видах экстракуррикулярной деятельности» (Crawford 2004: 212): по его словам, каждая без исключения форма творческой активности может служить распространению плодов воображения художника во внешний мир (Ibid.). Как отмечает Истен, любая визуальная продукция для Ман Рэя — будь то живопись, кино, фотография или модная фотография — представляет собой прежде всего художественное высказывание (Esten 1989: 15–16). В своем программном эссе «Век света» (опубликованное в журнале «Минотавр» в декабре 1933 года, оно впоследствии стало введением к одноименному альбому) Ман Рэй рассуждает о природе «любых» форм пластического выражения, представляющих собой «не что иное, как остаток переживания» — равно как и о неисчерпаемых «бессознательных силах», способных перестраивать «укоренившиеся способы представления»: «Ежедневно мы получаем открытые признания; наш глаз может приучиться понимать их без предубеждений или ограничений» (Man Ray 1933: 1).

Обращаясь к репрезентациям моды, Ман Рэй стремится показать одетое тело как место локализации загадочно недоступной и одновременно открытой внутренней жизни — по сути, функционирующее в истерической логике парадоксального взаимодействия со взглядом Другого, когда, сопротивляясь и ускользая, субъект в то же время ему себя предъявляет. К слову, в том же номере «Сюрреалистической революции», где появились манифест «Пятидесятилетие истерии» и фотографии Августины Глез, была напечатана расшифровка двухдневной дискуссии «Исследование сексуальности: степень объективности, индивидуальные особенности, степень осознанности», среди участников которой был Ман Рэй (в дискуссии также принимали участие Луи Арагон, Андре Бретон, Пьер Навиль, Бенжамен Пере, Раймон Кено, Ив Танги и другие) (*Recherches sur la sexualité* 1928: 32). Примечательно, что, по ходу разговора затрагивается тема истерии — в связи с обсуждением проблемы женского эксгибиционизма, который Макс Мориз рассматривает в качестве одного из ее проявлений (Ibid.: 34). Так или иначе, в работах Ман Рэя, как выполненных для *Harper's Bazaar*, так и более ранних, с той или иной степенью отчетливости различим след воспринятой и переработанной сюрреализмом — в том числе в рамках концепции «конвульсивной красоты» — иконографии выражающих сложные душевные состояния «страстных поз», восходящих к публикациям Сальпетриера, к медицинским фотографиям и «научным произведениям искусства».

В число наиболее известных работ Ман Рэя периода сотрудничества с Harper's Bazaar входит опубликованная в 1936 году в ноябрьском номере журнала фотография модели на фоне его картины «Время обсерватории: влюбленные». Одетая в струящееся пляжное пальто от Жака Хайма, босая и с повязкой-тюрбаном на убранных волосах, молодая женщина представлена возлежащей среди диванных подушек на фоне сюрреалистического пейзажа и экстатическим жестом протягивающей руку к парящему в небе гигантскому рту. Ее подчеркнутая позой почти болезненная худоба в сочетании с обнаженными ступнями ног, неожиданно крупными и длиннопалыми, сообщает модной иллюстрации тревожный эффект, а представленное вполоборота лицо с полуопущенными веками могло бы заменить собой одно из тех женских лиц, чьи фотографии Сальвадор Дали использовал для своего коллажа «Феномен экстаза» (стоит отметить, что последний был опубликован как раз в том номере «Минотавра», где на месте редакционной статьи было напечатано эссе Ман Рэя «Век света»). Как поза модели, так и выражение ее лица сближаются с фотографиями пациенток клиники Сальпетриер и синоптическими таблицами Рише.

Любопытно обратить внимание и на несколько других изображений, аналогичным образом обнаруживающих своих предшественников все в тех же медицинских изданиях. Особое место среди них занимает фотосессия испанской аристократки Марии Кристины де Бурбон Патиньо в нарядах от ведущих парижских кутюрье — Жана Пату, Люсьена Лелонга, Мейнбохера — опубликованная в Harper's Bazaar в феврале 1938 года: позы модели несут на себе печать особой изобразительности, связанной с репрезентациями патологического тела. Особенно выразительна одна, так называемая поза экстатического моления, неоднократно воспроизведенная в журналах Сальпетриера, в частности в таблице Поля Рише, и наличествующая среди напечатанных в «Сюрреалистической революции» изображений Августины Глез: лицо запрокинуто, глаза устремлены вверх, разведенные в стороны руки в молитвенном жесте воздеты к небесам. Сходство усиливается черным фоном, на который Ман Рэй помещает свою модель. Те или иные ее вариации можно встретить в произведениях разных лет, в том числе в выполненных Ман Рэем иллюстрациях к вышедшей в 1937 году поэме Поля Элюара «Свободные руки». Другая композиция представляет Бурбон Патиньо рядом с гигантской геометрической фигурой в форме буквы L, подчеркивающей худобу модели и ее удлинённые пропорции: подобно изображавшимся в позе «проформы истерии», она, прогнувшись всем телом, делает шаг вперед, вскинув правую руку и как будто почти теряя равновесие¹⁷.

Стоит отметить и еще один восходящий к медицинской иконографии сюжет, присутствующий в творчестве Ман Рэя на протяжении всей его карьеры фотографа: снимки отчужденных частей тела — торсы, глаза, руки. Фотографии рук в разных положениях иллюстрируют эссе Жоржа Юнье «Маленькая греза великого охотника» в пятом номере «Минотавра» в 1934 году: коллаж как будто пародирует медицинские таблицы, одновременно осваивая и адаптируя к собственным нуждам их визуальный язык. Работа апеллирует к близкой сюрреалистам идее тела как сборной конструкции, нашедшей отражение в концепте демонтируемого тела, описанного Сальвадором Дали в опубликованном в том же номере эссе «Новые цвета призрачной сексуальной привлекательности» (*Les nouvelles couleurs du sex appeal spectral*) и близкого к нему лакановскому понятию фрагментированного тела. Такого рода коллажи будет использовать для оформления номеров *Harper's Bazaar* Алексей Бродович: так или иначе, сюжеты, связанные с упомянутой тематикой, возникают в творчестве Ман Рэя задолго до начала сотрудничества с журналом.

Оборотной стороной диалога сюрреализма с модой становятся процессы массовой коммерциализации его художественного языка, особенно заметные к середине 1930-х. Как отмечает обозреватель *Harper's Bazaar* вскоре после завершения в Музее современного искусства МоМа в Нью-Йорке работы выставки Альфреда Барра — младшего «Фантастическое искусство, дада, сюрреализм» в марте 1937 года, сюрреалистическая эстетика все в большей степени приобретает повсеместный характер: витрины универмагов, рекламные кампании и даже короткие рассказы в вечерней газете несут на себе следы влияния сюрреализма; вместе с тем в большинстве случаев речь идет о вульгаризированной версии, поверхностной стилизации, сохраняющей лишь внешние атрибуты и далекой от подлинных художественных принципов движения (Russell 1973: 143).

Так или иначе, работа Ман Рэя с журналами мод может быть расценена как «архетипическое сюрреалистическое событие, случайная встреча двух маловероятных элементов с неожиданными и уникальными результатами: средства массовой информации и квинтэссенция авангардного художника объединились, чтобы создать изображения, которые навсегда изменили модную фотографию» (Esten 1989: 16). В своих мемуарах Ман Рэй приводит эпизод, когда, находясь в США в годы Второй мировой войны, он, с целью сформировать портфолио, обходил букинистические лавки в поисках старых номеров модных журналов со своими фотографиями, и обнаружил поразившую его вещь — почти все его снимки оказались вырезаны — «вероятнее всего,

студентами» — так что, для него самого стал открытием тот факт, что его работы в области моды могут представлять «не только сиюминутный интерес» (Ман Рэй 2020: 443).

Как отмечает Хэл Фостер, последняя четверть XX века стала «периодом широкого возвращения сюрреализма, которому было посвящено множество выставок, конференций, книг и статей» (Фостер 2022: 236). На волне подобных событий работающие в области моды младшие коллеги вновь открывают для себя наследие Ман Рэя: такие фотографии, как Ли Дженкинс, Жан-Батист Мондино, Марк Роджер, Стефан Седнауи, Алан Дэвид-Ту, Эндрю Беттлс и другие, обращаются к интеграции в практики современной фотографии «преобразующего эстетического потенциала сюрреализма», его приемов и техник (Jobling 1999: 162). Так или иначе, в качестве «прямого наследника» Ман Рэя Элисон Банкрофт называет Ника Найта в силу способности его работ воплощать «именно тот язык бессознательного, на котором говорит истерическое тело» (Bancroft 2012: 47). Особенно ярким примером такого подхода может служить выполненная для журнала *Dazed and Confused* фотосессия «Access-Able», где поврежденные тела «выражают с предельной ясностью» идею фрагментированного отчужденного тела и отчужденного «Я» (Ibid.: 48), которое, согласно Фрейду, «всегда телесно». Таким образом, модная фотография выступает пространством для высказывания, совершаемого посредством специфического телесного языка, в котором поверхность тела играет роль экрана для проецирования бессознательных психических содержаний.

Безумная мода

«Мода процветает за счет человеческой природы, в ее наиболее уязвимом месте», — писал в 1924 году социальный психолог Эмори Богардус, младший современник Шарко и Фрейда, современник Лакана и сюрреалистов (Bogardus 1931: 243).

Возникновение в европейских интеллектуальных кругах во второй половине XIX — начале XX века первых ростков «науки о моде», как и вообще исследовательского интереса к ней, относится к эпохе, когда вопросы проникновения в тайны психической жизни стоят столь остро и обсуждаются столь широко, что это уже само по себе заставляет задуматься — как о почве, эти ростки, возможно, питавшей, так и о некоем косвенном указании на характер феномена, к которому подобное «единство времени и места» могло бы отсылать.

Рассматриваемая в качестве одного из наиболее иррациональных феноменов современности и даже рода социального «безумия»,

вестиментарная мода привлекает исследователей как не только и не столько социальный, но и психологический феномен. Именно в таком ключе характеризует феномен моды один из первых его исследователей эстетик, литературовед и писатель второй половины XIX века Фридрих Теодор Фишер (Vischer 1879a; Vischer 1879b; Vischer 1922). Другой стоявший у истоков исследований моды мыслитель, философ и социолог Георг Зиммель в 1895 году публикует работу «Психология моды» (Simmel 1895).

В тот же период известный журналист и писатель Карл Краус, соотечественник Фрейда, пишет об одежде как «самом тонком и точном измерительном приборе» (Kraus 1906: 13) для изучения психики. «В то время как одежда представляется поверхностному мышлению нарядом, средством обмана, маской, скрывающей истинный облик и сущность человека, в действительности она как ничто другое ярко выражает его бессознательную сущность. Она прямо и без обиняков рассказывает о самом сокровенном в человеке, о самой его сути, из которой проистекают все желания, мысли и переживания» (Ibid.). Таким образом, по его словам: «Если бы мы в полной мере поняли дух одежды, мы бы поняли все проблемы человека. Но мы способны лишь почувствовать его, а филистер довольствуется лозунгом „модное безумие“» (Ibid.: 17).

Так или иначе, такие выражения, как «модное безумие» и/или «безумная мода», настолько прочно вошли в наш лексикон, что разговор о вестиментарных практиках в категориях психопатологии кажется более чем привычным. Отголоском подобных представлений, равно как и их поразительной жизнеспособности, служат заголовки, которые и сегодня во множестве можно обнаружить в медиапространстве: «Безумие и отвага: самые экстравагантные показы мод за последние годы», «Сумасшедшая подиумная мода», «Безумства недели моды в Москве», «Взрослые игры, или Мода — изящная форма безумства», «Неделя женской моды в Милане: меховое безумие и борьба со стереотипами», «Сумасшедшая мода мировых подиумов» и тому подобное.

Примечательно, что в существующих способах говорить о моде, по крайней мере, время от времени обнаруживается имплицитная связь с истерией как позицией и структурой: происходящая в поле моды проблематизация символической разметки оказывается сродни обращенному к Другому вопросу истерика. В своей известной книге «Облаченные в мечты» Элизабет Уилсон, характеризуя различные сценарии отношения к моде, представляет последнюю как место, не чуждое измерению истерии, а ее ревностных приверженцев, так

называемых жертв моды — как тех, к кому применимо понятие «безумец» (Уилсон 2012: 217). Не менее примечательным представляется и тот факт, что в медицинском дискурсе XIX века истерия и мода нередко оказываются соотнесены между собой, при этом последняя может выступать в нескольких по сути противоречащих друг другу ролях: как форма конституирования симптома на поверхности тела, как род инструмента излечения, наконец, как патогенный фактор в этиологии болезни.

Многочисленные отсылки к упомянутому последним сюжету можно встретить в так называемой антикорсетной литературе (Стил 2010: 111), на страницах которой модный аксессуар предстает в качестве одной из возможных причин истерии. В своем изданном в 1859 году труде «Исследование корсета с психологической и патологической точки зрения» доктор медицины Вердье рассматривает истерию в числе других недугов как побочный эффект ношения корсета: «Сдавливая грудную и брюшную полости, корсет затрудняет поддиафрагмальное кровообращение; удивительно ли, что кровь, поступающая в мозг под действием столь быстрых и частых пульсаций, вызывает в этом органе многочисленные нарушения, которые, в сочетании с болезненными ощущениями, исходящими от других органов, проявляются в организме в виде различных нервных расстройств — спазматических или гиперемических, истерии, хорей, апатии?» (Verdié 1859: 43–44). Для усиления аргументации Вердье цитирует своего коллегу, который заявляет, что не взялся бы лечить от этих недугов женщину до тех пор, пока она носит туго зашнурованный корсет (Ibid.: 39). Пьер Жане комментирует случай одной из пациенток Шарко, которая, будучи озабочена размером своей талии, носила вокруг нее ленту, таким образом установив границы, за которые ее телу не следовало выходить (Vandereycken & Van Deth 1994: 246). Если тело истерика — собственность Другого, права на которую истерик пытается одновременно подтвердить и оспорить, то такая лента — ловушка для взгляда Другого, инструмент соблазнения и контроля. Обеспокоенность внешним видом была присуща Августине Глез, которую Шарко называл «очень правильным, очень классическим примером» истерички (Didi-Huberman 2003: 117). «Звезда» Сальпетриера «уделяет большое внимание своему туалету» (Ibid.: 87). «...все в ней говорит об истерии. Старание, с которым она ухаживает за собой, укладка волос, ленты, которые она с таким удовольствием носит. Эта потребность в украшениях столь сильна, что если во время приступа наступает затишье, она пользуется этим, чтобы прикрепить ленту к своей одежде; это отвлекает ее и доставляет удовольствие: „Когда

мне скучно, — говорит она, — мне достаточно завязать красный бант и посмотреть на него“... она любит, когда на нее смотрят» (Ibid.: 165).

Как пишет, затрагивая вопрос связи истерии с «чрезмерной озабоченностью украшениями и кокетством», Марта Ноэль Эванс, «с одной стороны, истерички представлялись податливыми, тщеславными, внушаемыми воплощениями женственности, с другой — воспринимались как своенравные, проблемные, вирильные создания, чьи попытки самоутверждения интерпретировались как сопротивление мужскому авторитету, адресуящему им свою заботу. По-видимому, всякий раз, когда женщина оказывалась гиперфеминной или, напротив, недостаточно женственной, ее клеймили как истеричку... Если истерия была болезнью, вытекающей непосредственно из природы женственности, становилось крайне необходимым четко разграничить женский и мужской темперамент. Но истерички, как писали Бурневиль и Ренар (1879–80), всегда выходили за рамки правил. Избыток женственности парадоксальным образом склонял их к мужским моделям поведения... Их театральные демонстрации деструктивных симптомов превращались в демонстрацию манипулятивной власти» (Evans 1991: 40).

Одним из любопытных сюжетов, в которых вестиментарные практики выступают инструментом нормализации и одновременно сопротивления внутри навязываемых ролей, является традиция ежегодно проходящего в стенах клиники «бала сумасшедших», важной частью которого были костюмы, самостоятельно придуманные и сшитые пациентками клиники. «Целый месяц они думают только об этом вечере, который для них является важнейшим событием, — пишет корреспондент парижской газеты *L'univers illustré*. — Им предоставляют средства для изготовления костюмов, которые они с немалой изобретательностью кроют и шьют, проявляя при этом удивительные запасы воображения: такое напряжение ума благотворно сказывается на этих несчастных; оно усыпляет болезнь и отгоняет преследующие их тревожные видения» (*La folie costumée* 1888: 170). Корреспондент рисует картину происходящего на балу следующим образом: «...сумасшедшие, парами, в милых костюмах, с улыбками на лицах, проходят мимо, отмеряя шаг и приветствуя всех... многие из них изящны, красиво носят свои причудливые наряды, вживаются в роль своего персонажа... Некоторые надзирательницы тоже переодеты, чтобы лучше выполнять свою деликатную работу или, возможно, просто чтобы и самим повеселиться» (Ibid.: 171). Так или иначе, описывая атмосферу такого бала, автор статьи отмечает «впечатление буржуазного вечера» и пациенток, «ведущих себя очень прилично, с кокетством хорошего тона» (Ibid.) — впрочем, подчеркивая, что со временем «некоторые

эксцентричные личности» (Ibid.) возвращают гостей мероприятия «к горькой реальности» (Ibid.). Особый интерес представляет отмеченное в статье преобладание среди нарядов пациенток — участниц бала мужских костюмов: многочисленные Пьеро, шуты, мушкетеры; упоминается женщина, одетая зуавом, с накладными усами из конского волоса, которые подкручивает «забавным жестом, подражая манерам комедийного актера в роли военного» (Ibid.).

Такого рода маскарадный «кроссдрессинг» в рамках бала как подчеркивающего репрезентативную природу истерии перформативного действия представляется специфическим жестом, на вестиментарном уровне проблематизирующим артикулированный Лаканом вопрос истерика о собственной идентичности. Примечательно, что, как свидетельствует Диди-Юберман, легендарная Августина в конце концов «сама положила конец своему существованию в качестве „случая“: она переделалась мужчиной (какая ирония) и сбежала из Сальпетриера» (Didi-Huberman 2003: 276).

Заключение

В 2020 году финская художница Йоханна Науккаринен в рамках проекта «Музей истерии» представила работы, где при посредстве различных техник и медиумов — фотографии, видеомонтажа, цифрового рисунка, скульптуры, инсталляции и прочего (Naukkarinen 2020) — предпринималась попытка определить степень влияния образа истерии, сложившегося в позапрошлом столетии, на контексты актуальной культуры. В русле обсуждаемого на страницах настоящего текста сюжета особого внимания заслуживает графическая серия 2015 года «Большие движения» — своеобразный диптих, исследующий телесные аспекты «великого невроза» через определение точек сопряжения истерического и модного тел и аналитическое сопоставление медицинской и модной фотографии. Некогда сделанные в стенах Сальпетриера зарисовки пациенток на разных стадиях истерического приступа — «великой истерической атаки» — соседствуют с цифровыми изображениями «на основе существующих модных фотографий» (Kosinova 2019), демонстрируя «поразительное сходство» (Ibid.) и, надо думать, намечая новые исследовательские векторы.

«Модная болезнь» XIX века, сама возможность которой неоднократно оспаривалась, вызывает все больший интерес в наступившем тысячелетии, и примечательно, что этот интерес все чаще реализуется в поле искусства. Как писал в своем позднем эссе Жак Лакан (следуя мысли Фрейда, неизменно подчеркивавшего значение искусства для

постижения и осмысления природы психического), в силу специфики своей деятельности художник имеет свой особый доступ к тому знанию, на которое направлен интерес «психолога», и в своей работе уже «проторил для него путь» (Лакан 2022: 87).

Представляя собой род «альтернативного психоанализа» (Балашова, Гальцова 2007: 8) и одновременно созданный с опорой на фрейдовское учение творческий метод, сюрреализм в поисках нового художественного языка обращается к освоению сопредельных, в известном смысле «маргинальных», территорий вне сложившейся иерархии искусств, направляя свой интерес на области моды и модной фотографии, изменяясь в диалоге с ними и одновременно изменяя их. Пристальный интерес к непознанным ландшафтам психического стал катализатором и движущей силой этих процессов. Освоенный модной фотографией «алфавит истерии» выступил инструментом телесного выражения того невидимого, что невозможно ни изобразить, ни облечь в слова — с одной стороны, подчеркивая сложную природу феномена вестиментарной моды, равно как и его лежащие в области психического основания, с другой — побуждая искать все новые и новые способы выражения невысказываемых содержаний на границах символического, иными словами, того в нас самих, что имеет отношение к реальному как лежащему за пределами человеческого опыта невозможному.

Литература

- Беньямин 2022 — Беньямин В. Книга пассажей: заметки и материалы. Конволют В: Мода // Versus. 2022. Т. 2. № 4. С. 141–171.
- Волкова 2020 — Волкова Г. В. Российские эмигранты — фотографы в США: путь в искусство и бизнес (1930–1960-е гг.) // Артикульт. 2020. № 4 (40). С. 113–121.
- Гальцова, Исаев 1994 — Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Под ред. Е. Д. Гальцовой, С. А. Исаева. М., 1994.
- Гирин и др. 2010 — Гирин Ю. Н., Балашова Т. В., Гальцова Е. Д. и др. Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. М., 2010. Кн. 1.
- Жижек 1999 — Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999.
- Жижек 2021 — Славой Жижек. Четыре дискурса Лакана (и Реальное). Гонзо-перевод // Syg.ma. Psychology and Psychoanalysis. 25.11.2021. syg.ma/@nagrand/slavoi-zhizhiek-chietyrie-diskursa-lakana-i-riealnoie-gonzo-pierievod (по состоянию на 18.08.2026).
- Краусс 2014 — Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М., 2014.

- Лакан 1997* — Лакан Ж. Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда. М., 1997.
- Лакан 2014* — Лакан Ж. Семинары. Книга 3 (1955/56). Психозы. М., 2014.
- Лапланш, Понталис 1996* — Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М., 1996.
- Лейкинд и др. 1999* — Лейкинд О. А., Махров К. В., Северюхин Д. Я. Художники русской эмиграции. СПб., 1999.
- Лёсур 2011* — Лёсур С. Детерминация и субъективность // Лаканализ. Природа человека II или похищение субъекта. 2011. № 6. С. 13–18.
- Мазин 2005* — Мазин В. Стадия зеркала Жака Лакана. СПб., 2005.
- Мазин 2013* — Мазин В. А. Онейрокритика. СПб., 2013.
- Мазин 2017* — Мазин В. А. Зигмунд Фрейд. Психоаналитическая революция. СПб., 2017.
- Мазин 2025* — Мазин В. Еще введение в Лакана. М., 2025.
- Ман Рэй 2020* — Ман Рэй. Автопортрет. СПб., 2020.
- Мартынова 2020* — Мартынова Д. О. Образ «истерического и патологического тела» в искусстве Поля Рише // Художественная культура. 2020. № 3. С. 252–271.
- Мартынова 2020a* — Мартынова Д. О. «В кафе „Амбассадор“. Мадмуазель Бека» Эдгара Дега: образ истеро-эпилептического тела // Искусствознание. 2020. № 1. С. 218–233.
- Мартынова 2021a* — Мартынова Д. О. Образ «истерического тела» в искусстве Франции 1872–1893 гг. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. СПб., 2021.
- Мартынова 2021б* — Мартынова Д. Истерический сюрреализм: истоки, теория и практика // Искусствознание. 2021. № 3. С. 268–289.
- Мартынова 2021в* — Мартынова Д. О. Феминизация психических расстройств: «Клинический урок в Сальпетриер» // Художественная культура. 2021. № 1. С. 104–121.
- Мартынова 2022a* — Мартынова Д. О. Бал сумасшедших и его влияние на искусство Франции второй половины XIX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 243–250.
- Мартынова 2022б* — Мартынова Д. О. «Упущенный акт»: моноперформанс на международной выставке сюрреализма 1938 года // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2022. Вып. 61. С. 182–191.
- Называть вещи 1986* — Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М., 1986.

Руйе 2014 — Руйе А. Фотография: Между документом и современным искусством. СПб., 2014.

Сонтаг 2016 — Сонтаг С. О фотографии. М., 2016.

Стил 2010 — Стил В. Корсет. М., 2010.

Уилсон 2012 — Уилсон Э. Облаченные в мечты: мода и современность. М., 2012.

Фостер 2022 — Фостер Х. Комппульсивная красота. М., 2022.

Фрейд, Брейер 2005 — Фрейд З., Брейер Й. Исследования истерии: Собрание сочинений: В 26 т. СПб., 2005. Т. 1.

Bancroft 2012 — Bancroft E. Fashion and Psychoanalysis: Styling the Self. London: I. B. Tauris, 2012.

Bauduin 2015 — Bauduin T. M. The «Continuing Misfortune» of Automatism in Early Surrealism // Occult Communications: On Instrumentation, Esotericism, and Epistemology. 2015. Vol. 4. Article 10.

Bogardus 1931 — Bogardus E. S. Fundamentals of Social Psychology. N. Y.; London: D. Appleton-Century Company Inc., 1931.

Breton & Aragon 1928 — Breton, Aragon. Le cinouantennaire de l'hysterie // La révolution surréaliste. 1928. Mars 15. No. 11. P. 20–22.

Cockx et al. 2023 — Cockx R., L'Écotais E., Sayag A. Man Ray and Fashion. Duffel: Stockmans Art Books/MoMu — Fashion Museum Antwerp, 2023.

Crawford 2004 — Crawford H. Surrealism and the Fashion Magazine // American Periodicals. 2004. Vol. 14. No. 2. P. 212–246.

Didi-Huberman 2003 — Didi-Huberman G. Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière. Cambridge, MA; London: MIT Press, 2003.

Esten 1989 — Esten J. Man Ray. Bazaar Years. N. Y.: Rizzoli, 1989.

Evans 1991 — Evans M. N. Fits and Starts. A Genealogy of Hysteria in Modern France. Ithaca; London: Cornell University Press, 1991.

Evans 1996 — Evans D. An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. London; N. Y.: Routledge, 1996.

Jobling 1999 — Jobling P. Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography Since 1980. Oxford; N. Y.: Berg, 1999.

Harris 2005 — Harris J. C. A Clinical Lesson at the Salpêtrière // Archives of General Psychiatry. 2005. No. 62 (5). P. 470–472.

Kosinova 2019 — Kosinova M. Causes of Hysteria // SWARM. 2019. November 21. swarmmag.com/art/causes-of-hysteria (по состоянию на 18.08.2026).

Kraus 1906 — Kraus K. Erotik der Kleidung // Die Fackel. 1906. Nr. 198. S. 11–17.

La folie costumée 1888 — La folie costumée // L'Univers illustré. 1888. Mars 17. P. 170–171.

Londe 1888 — Londe A. La photographie dans les arts, les sciences et l'industrie. Paris, 1888.

Lyford 2007 — Lyford A. Surrealist Masculinities. Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2007.

Man Ray 1933 — Man Ray. L'âge de la lumière // Minotaure: revue artistique et littéraire. 1933. No. 3–4. P. 1.

Man Ray 1937 — Man Ray. La Photographie n'est pas l'art. Avant-propos d'André Breton. Paris: G.L.M., 1937.

Meige 2025 — Meige H. Charcot artiste. Paris: Masson et Cie editeurs, 1925.

Naukkarinen 2020 — Johanna Naukkarinen. Museum of Hysteria // Galleria Huuto. 10 January — 2 February 2020. www.galleriahuuto.fi/johanna-naukkarinen/?lang=en (по состоянию на 18.08.2026).

Peugniez 1893 — Peugniez P.J.-M. Charcot (1825–1893). Amiens: Imprimerie Picarde, 1893.

Recherches sur la sexualité 1928 — Recherches sur la sexualité: part d'objectivité, déterminations individuelles, degré de conscience // La Révolution surréaliste. 1928. No. 11. P. 32–40.

Russell 1973 — Russell L. Good Old Modern. An Intimate Portrait of The Museum of Modern Art. N. Y.: Atheneum, 1973.

Silverstein 2020 — Silverstein B. Freud on mind and body // William Pater-son Archives. 2020. repository.wpunj.edu/bitstream/20.500.12164/3024/1/Freud%20on%20Mind%20and%20Body.pdf (по состоянию на 18.08.2026).

Simmel 1895 — Simmel G. Zur Psychologie der Mode. Sociologische Studie // Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst. 1895. Bd. 5. Nr. 54. S. 22–24.

Sontag 1978 — Sontag S. The Avedon Eye. Looking With Avedon // US Vogue. 1978. September 1. P. 460–461.

Verdié 1859 — Verdié J.-F. Étude sur le corset au point de vue physiolo-gique et pathologique. Montpellier: Typographie de Boehm, Imprimeur de L'Académie, 1859.

Vischer 1879a — Vischer F. T. Wieder einmal über die Mode // Mode und Cynismus. Beiträge zur Kenntniß unserer Culturformen und Sittenbeg-riffe. Stuttgart: Konrad Wittwer, 1879. S. 1–46.

Vischer 1879b — Vischer F. T. Ueber Cynismus und sein bedingtes Recht // Mode und Cynismus. Beiträge zur Kenntniß unserer Culturformen und Sittenbegriffe. Stuttgart: Konrad Wittwer, 1879. S. 47–108.

Vischer 1922 — Vischer F. T. Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode // Kritische Gänge, Bd. 5. München: Meyer & Jessen, 1922. S. 339–365.

- Walker 2024* — Walker A. Revisiting Jean-Martin Charcot's photographs to reimagine the noise of hysteria, the Salpêtrière Hospital, and Paris in the latter part of the nineteenth century // Transtechnology Research Reader. University of Plymouth, 2024. P. 118–147.
- Walusinski 2018* — Walusinski O. Albert Londe (1858–1917), le photographe de Jean-Martin Charcot à La Salpêtrière // Histoire des Sciences Médicales. 2018. Vol. 4. No. 1. P. 16–27.
- Vandereycken & Van Deth 1994* — Vandereycken W., Van Deth R. From Fasting Saints to Anorexic Girls: The History of Self-Starvation. N. Y.: New York University Press, 1994.
- Zolkos 2023* — The Didi-Huberman Dictionary / Ed. by M. Zolkos. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023.

Примечания

1. Обращаясь на страницах настоящего текста к терминам «символическое», «воображаемое», «реальное», мы употребляем их в соответствии с теорией трех психических регистров Жака Лакана. Наряду с воображаемым и реальным, символическое представляет собой один из трех фундаментальных порядков, структурирующих человеческий опыт, — регистр языка и закона, который конституирует субъекта через означающие и социальные институты и опосредует эти отношения через Другого — инстанцию языка и социальных норм.
2. Как отмечает Дилан Эванс, в рамках лакановской парадигмы термин «структура» подразумевает «положение по отношению к другим субъектам и другим означающим» (Evans 1996: 195). Лакан различает три основные нозографические категории: невроз, психоз и перверсию, рассматривая их в качестве структур, а не «простых совокупностей симптомов» (Ibid.). Таким образом, структура есть нечто, «обладающее как интерсубъективными, так и интрасубъективными свойствами, внутренняя представленность межличностных отношений» (Ibid.).
3. Понятие «Другой» в данном случае следует трактовать, исходя из лакановского понимания различения «Другого» и «другого» как двух модусов инаковости. Маленький другой (autre, a) принадлежит воображаемому порядку: это образы, отражения и проекции, иллюзорные двойники, с которыми субъект выстраивает отношения соперничества и/или идентификации. Большой Другой (Autre, A) непосредственно связан с символическим порядком и является представителем языка, культуры, закона, он не является конкретным субъектом, но представляет собой место конституирования речи.

4. В рамках разработанной Лаканом теории четырех дискурсов, дискурс представляет собой «социальную связь, явленную в языке» (Ibid.: 45). Лакан различает четыре дискурса: господский, университетский, истерический и психоаналитический. Дискурс господина является основным дискурсом, остальные — его производные. Согласно комментарию Виктора Мазина, «дискурс предписывает то, как мы видим реальность. Любая реальность... определяется тем или иным дискурсом, никакой до-дискурсивной реальности не существует» (Мазин 2025: 171).
5. Согласно Славую Жижеку, истеризацию субъекта следует понимать как создание условий для сопротивления интерпелляции, иными словами, обращенного к Другому вопроса о себе самом как обладателе неким «символическим мандатом». «Субъект всегда привязан, приколот к означаемому, которое репрезентирует его другим: так он получает символический мандат, место в интерсубъективной системе символических отношений. Но дело в том, что в конечном счете этот мандат всегда произволен, он по самой своей природе является перформативом и не может быть объяснен ссылками на какие-либо «действительные» признаки или свойства субъекта. И, получив этот мандат, субъект автоматически сталкивается с неким «Che vuoi?», с вопросом Другого. Другой обращается к нему так, как если бы субъект знал ответ на вопрос «почему я обладаю этим мандатом», но вопрос этот, конечно, не имеет ответа. Субъект не знает, почему он занял это место в символической структуре. Его единственным ответом на вопрос Другого «Che vuoi?» может быть только истерический вопрос: «Почему я тот, кем меня обязали быть, почему у меня этот мандат? Почему я... (учитель, господин, король... или Джордж Каплан)? Короче, «Почему я то, что, по твоим (Другого с большой буквы) словам, я есть?» (Жижек 1999: 118).
6. Различались следующие стадии: эпилептоидная, характеризующаяся тоническими судорогами, нередко с предшествующей «аурой», стадия «клоунады», в которой пациент демонстрирует конвульсии и акробатические позы, в том числе ставшую символом истерии «дугу», стадия сопровождающихся галлюцинациями «страстных поз» или «экстазов» и заключительная стадия бреда (подробнее см.: Мартынова 2021: 95; Harris 2005: 470).
7. Подобные обвинения нашли отражение также в ряде карикатур на Шарко, в указанный период появлявшихся в парижской прессе (подробнее см.: Мартынова 2021a). Вместе с тем следует заметить, что Шарко и сам отдавал должное значению «взгляда Другого», констатируя, что «для истерических пациентов характерно

- преувеличивать свои симптомы, и они более склонны к этому, когда за ними наблюдают или ими восхищаются» (Harris 2005: 472).
8. Как указывает Мартынова, рассматривая позу «менады» в качестве истерической «проформы» — «прообраза всех фаз истерии», — Рише почти на сорок лет опережает Варбурга: «Экспрессивная поза менады, с трудом поддающаяся интерпретации (как, впрочем, и термин „экстаз“ также труден для конкретной интерпретации), становится идеальным локусом „зарождения“ истерии, болезни, по-разному интерпретирующейся. Для медика-художника этот ставший традиционным сюжет иконографии является квинтэссенцией эмоциональной напряженности, эта форма воплощает и совмещает в себе все противоречия болезни-протеза. С того момента, как „проформа“ изогнутой в динамической спирали фигуры появляется в рассматриваемом медицинском очерке, этот изгиб в массовом порядке очень часто повторяется в визуальной иконографии, связанной с медициной» (Мартынова 2021а: 94–95).
 9. Как пишет Эленбергер, «если бы Бретон завершил медицинское образование, получив степень доктора медицины, и продолжал работать в области психиатрии, он вполне мог бы, используя эти новые методы, стать основателем нового направления в динамической психиатрии» (Эленбергер 2001: 512).
 10. В ранний период творчества Бретон, как, впрочем, и его сподвижники, время от времени пользуется термином «подсознательное», что по-разному интерпретируется современными исследователями. Наиболее релевантной представляется трактовка, связывающая терминологические неточности с отсутствием доступа к оригинальным текстам Фрейда и, соответственно, обращением к сделанным французскими психиатрами переложениям основных положений его теорий, не всегда способным передать присущую фрейдовским текстам строгость.
 11. Согласно многократно пересказанной истории, одна из пациенток Фрейда, Фанни Мозер, чей случай представлен в «Исследованиях истерии» как случай Эмми фон Н., в ходе одной из сессий выразила неудовольствие по поводу вопросов врача и предложила последнему дать ей возможность озвучить те мысли, что приходят ей в голову (Мазин 2017: 125).
 12. Следует отметить, что передающий образность беняминовского языка перевод, исходя из наших целей, может быть несколько уточнен: немецкое слово «Platzhalterin» имеет отношение не столько к прототипу как некоему прообразу или предварительной модели (итерации, каких может быть множество), сколько к тому, что можно

определить как «местозаполнитель» — обозначенному ограниченному пространству, пустому или условно занятому, на которое впоследствии будет помещено нечто — изображение или текст. Таким образом, речь идет о роде структурно предуготовленного места: с известной долей условности можно было бы сказать, что мода — область, в которой сюрреализм как творческий метод бытовал задолго до возникновения сюрреализма как институции и продолжил свое существование после того, как движение распалось.

13. Перевод изменен.
14. Несмотря на многочисленные связи сюрреалистов с модной индустрией, эти контакты носили во многом амбивалентный характер: факты плодотворного сотрудничества зачастую «маскируются» номинальным игнорированием/нераспознаванием значимости данной сферы, что может служить еще одним свидетельством эмоциональной напряженности отношений.
15. Примечательный момент, сближающий его историю и опыт с историей и опытом лидеров сюрреализма, заключается в определенного рода близости к медицинской среде, выходцем из которой Алексей Бродович являлся: отец художника был авторитетным врачом-психиатром, а сам он в годы Первой мировой войны служил в санитарном поезде.
16. «Удиви меня!» — фраза, ставшая частью творческой биографии Алексея Бродовича. В 1932 г. он основал «Лабораторию дизайна», ставшую точкой отсчета творческого пути для ряда выдающихся фотографов, в том числе работавших в области моды: Ричард Аведон, Брюс Девидсон, Арт Кейн и другие (Лейкина и др. 1999: 174–175). Как отмечает Волкова, «примечательно, что своим педагогическим девизом он сделал дягилевский призыв „Etonnez-moi!“, переведя его на английский язык» (Волкова 2020: 116).
17. Примечательно, что такого рода референции, побуждающие вспомнить о «страстных позах» пациенток Шарко, можно обнаружить в работах других, близких движению, фотографов: так, одна из моделей с фотографии Хойнинген-Хюне для Vogue «Барельеф» (1931) повторяет представленное в таблице Рише изображение позы, характерной для истерической «проформы»; специфическую «истерическую» пластику тела также демонстрируют фигуры, представленные на снимке Сесиля Битона «Shadow Her».