

Дарья Мартынова

Истерический сюрреализм: истoki, теория и практика

В 1928 году была опубликована прокламация Андре Бретона и Луи Арагона «К пятидесятилетию истерии». Появление подобного текста не случайно: истерический дискурс влиял не только на образность представителей сюрреализма, но и на их методы — как на общий сюрреалистический — автоматизм, так и на частный в случае Сальвадора Дали — параноидально-критический. Анализ так называемой истерической составляющей сюрреализма позволит определить и уточнить особенности художественной практики сюрреалистов, истоки ряда их методов и образов. Автор анализирует связь сюрреалистов с безумием и их отношение к психиатрии и истерии, выявляя влияние истерии и методов ее верификации на теории сюрреалистов, методы их работы, а также на творчество отдельных представителей направления.

Ключевые слова:

сюрреализм, автоматизм,
истерические тела в искусстве,
психиатрия и искусство,
художественные репрезентации истерии,
визуальные исследования,
Андре Бретон,
Сальвадор Дали.

ВВЕДЕНИЕ

В последние десятилетия появилось много искусствоведческих и культурологических исследований об отношении сюрреалистов к безумию, трансгрессивности, девиантности, делинквентности и сексуальности [6, с. 188–192; 19; 25]. Однако из поля зрения ученых выпадает истерический дискурс и его влияние не только на образность представителей направления, но и на их методы: как на общий сюрреалистический — автоматизм, так и на частный в случае Сальвадора Дали — параноидально-критический.

Игнорирование этой «болезни симуляции» [32, р. 47] удивительно, ведь уже в 1928 году в прокламации «К пятидесятилетию истерии» Андре Бретон и Луи Арагон рассматривали истерию как величайшее открытие XIX века, считая ее высшим средством самовыражения [8], а в 1928 году появился фотографический коллаж Поля Элюара «Истерия». (Ил. 1, 4). Стоит отметить, что Бретон и Арагон отдавали дань не Зигмунду Фрейду, а больнице Сальпетриер, то есть опирались на неврологию и физиологическую трактовку истерии. Сальвадор Дали в своих лекциях шел вразрез с этой концепцией, выделяя отдельное поднаправление — истерический сюрреализм [36]. Он отвергал концепцию Бретона об истерии как свободном поэтическом выражении за счет женщин, указывая на практическую пользу заболевания для понимания бессознательного и подавляемого.

Уникальный подход к истерии и дань уважения этому «открытию» проявились и во время Международной сюрреалистической выставки 1938 года. Так, одной из частей официального открытия был моноперформанс «Пропущенный (упущенный) акт»: в полночь полуобнаженная танцовщица Элен Ванель вбежала, извиваясь, дергаясь и крича, в середину толпы, изображая истерический припадок [см.: 28; 29]. Ее кажущиеся хаотичными движения были интерпретированы большинством как простое проявление сексуальной неудовлетворенности [24, pp. 86–88]. Этот «первый подлинный пример сюрреализма в танце»

[33, p. 122] или «прото-хэппенинг» [29, p. 54] должен был отразить не только противоречия и нараставшую тревогу в мире, но и разногласия, «сюрреалистические войны» в самом кругу сюрреалистов: Сальвадор Дали, постановщик «Пропущенного акта», таким образом выразил свой вербальный протест против «поэтической интерпретации» истерии, представляя эту забытую болезнь как автоматические проявления тела, которые стимулируются подавленными желаниями.

Таким образом, анализ так называемой истерической составляющей сюрреализма позволит определить и уточнить особенности художественной практики сюрреалистов, истоки ряда их методов и образов.

ИСТЕРИЧЕСКИЙ СЮРРЕАЛИЗМ: ТЕОРИЯ

В письме Андре Бретона к его другу отрочества Теодору Френкелю в 1916 году поэт признавался: «Любопытно <...>, я хотел бы узнать конец истерии» [цит. по: 11, p. 116]. Сеем предположить, что под концом Бретон подразумевал финальную стадию истерии: самую напряженную и драматичную, признаваясь другу, что хотел бы иметь возможность увидеть ее¹. Подобный интерес к этой ментальной патологии был связан с тем, что с первой половины XX века европейское общество пережило кризис ценностей, отображение и окончательное разрушение которого стали одними из основных целей сюрреализма: представители этого направления стремились подорвать моральный порядок, установленный буржуазией и ее представителями, довоенным прилежированным классом.

В этой связи истерия, каждое проявление которой было каталогизировано и запечатлено психиатрами больницы Сальпетриер в конце XIX века, стала идеальным полем для реализации подобного плана, поскольку это заболевание предполагает свободу тела и духа, оно высвобождает бессознательное, скрытую боль внутри человека, к тому же оно апеллирует к сексуальности, подавленной ее части, далекой от социальных норм.

1 Сальвадор Дали удовлетворит его желание, поставив для открытия выставки в 1938 году спектакль под названием «Пропущенный акт», в котором он воссоздаст все стадии истерического припадка, разыгрываемого в «Театре Сальпетриер» во второй половине XIX века. Дали почти полностью срежиссировал весь спектакль, он внимательно следил за всеми репетициями выбранной танцовщицы, говоря, что эта постановка была придумана в его голове [28, p. 49].



1. Луи Арагон, Андре Бретон
К пятидесятилетию истерии
Ил. из журнала *La Révolution surréaliste*.
1928. № 11. 15 Mars. Pp. 20–21

Истерия, потеря конечностей, психоз, невроз и контузия были распространенными проблемами во время и после Первой мировой войны. Все «потерянное поколение» было подвержено так называемой военной истерии: известно, что мужчины страдали от нее после сражений и ранений, а также использовали этот диагноз как способ отхода от военных действий [4, с. 18]. Женщины же, подвергавшиеся насилию, лишениям, потере родных, близких и имущества, также страдали истерией, связанной с сексуальными и психологическими травмами. Корни подобного явления можно найти как во второй половине XIX века, так и в начале XX: Альфред Кубин использовал эротически заряженный образ истерички в графическом листе, чтобы показать раздираемую, травмированную после войны Европу («Европа», 1916).

Как было упомянуто, в 1928 году Андре Бретон и Луи Арагон опубликовали прокламацию к «пятидесятилетию истерии». Это заболевание они определили как «величайшее поэтическое открытие конца XIX века»: «высшее средство выражения», «психическое состояние <...> на основе потребности во взаимном обольщении» [8, pp. 20–21], ссылаясь на связанный с ним сенсуализм. Они включили шесть фотографий «звезды истерии» Августины, выполненных во второй половине XIX века фотографами Сальпетриер (стоит уточнить, что это были медики-фотографы Дезире-Маглуар Бурневиль и Поль Реньяр) и напечатанных в издании «Фотографическая иконография больницы Сальпетриер», на которых ярко продемонстрирован мотоматизм: пациентка извивалась в четко поставленных и отрепетированных театральных жестах эротического характера [12, p. 243]. (Ил. 1.)

Сведение репрессивного образа, связанного с насилием, к поэтическому телесному выражению характеризует отношение сюрреалистов к сексуальным девиациям и социальным трансгрессиям, которые часто формировали сюрреалистические выпады против нормативной культуры (можно вспомнить «Великого мастурбатора» 1929 года Сальвадора Дали). Лучший термин для описания этих отношений — «конвульсивная красота» — выражение, которое появляется в романе Андре Бретона «Надя» (1928), а впоследствии и в «Безумной любви» (1937) [13]. Понимаемая, в частности, через психологические модели человеческой сексуальности, конвульсивная красота как сюрреалистический метод представляет воздействия, которые ограничительные социальные нормы оказывают на человеческую психику через визуальные и литературные изображения шокирующих психологических регрессий, приводящих к трансгрессивному поведению: непристойностям, порнографии и насилию [22, p. 213]. Неудивительно, что для выражения этой трансгрессивности они выбирали истерические или нервные состояния: истерия или навязчивые неврозы, согласно Фрейду, являются результатом какого-то неудачного подавления определенных желаний.

Истерия — результат вытеснения: то, что вытеснено в бессознательном, прорывается через тело, выдает себя с помощью телесного языка. Короче говоря, художественно представляя социальные извращения как неудачные сублимации или десублимации, сюрреалисты предоставляли зрителям образы, изображающие ограничительную природу социокультурных норм [22, pp. 213–214]. Репрезентация таких неудач в социализации предоставила художникам возможность шокировать

аудиторию, заставив ее критически относиться к системам, влияющим на человеческое поведение.

По сути, сюрреалисты апеллировали к Артюру Рембо, который призывал сойти с ума, чтобы понять и найти себя [см.: 5]. Сумасшествие было проводником против социальных ограничений, своеобразным отпором подавлению внешнего мира. При этом истерик страдал потерей идентичности, он переставал ощущать себя как субъект, становясь объектом. Этой проблематикой занимался Жак Лакан [3, pp. 160–163], который указывал на то, что истерик всегда должен иметь господина (в лице учителя, партнера, родителя), который задает ему проекции, модели поведения (речь идет о мастер-схеме «истерика и господина»). В этом и заключался парадокс истерии: бунт против травмы, пробуждение бессознательного сразу ограничивалось властной силой господина (родственника или врача), задававшего объекту-истеричу новую систему координат, что создавало замкнутый круг, бинарные оппозиции: попытка бессознательного прорваться сквозь социальные и телесные ограничения — запрет или регуляция властной структуры этих проявлений.

К травмированной психике после войны обратился в серии коллажей Макс Эрнст (1920–1921). Эти произведения характеризуются технической новизной и необычными сюжетами, которые показывают, что дадаист был заинтересован в исследовании сферы бессознательного и воплощения в нем травмы, вводя протосюрреалистические приемы в свое творчество. Стоит отметить, что именно Эрнст в 1922 году привез в Париж труд с иллюстрациями душевнобольных из Германии («Художественные работы умственно больных» Ханса Принцхорна») [1; 33].

Восприятие истерика как зеркала для проекции бессознательно помогло мастерам фильтровать мир через неврозы и показывать несостоятельность патриархальных институтов власти (например, психиатрии), ответственных за бедствия войны.

Свидетельством этого выступает коллаж Эрнста «Приготовление костного клея», опубликованный в сентябре 1921 года. (Ил. 2.) Первоисточник (научная иллюстрация из книги по неврологии) коллажа иллюстрирует процесс диатермии молодого женского тела, при котором электрическим током лечат болезни суставов и нервов. Этот способ использовался и для лечения истерии. Девушка лежит на кушетке, все ее тело покрыто системой проводов, которые должны были излечить пострадавшие зоны. Кушетка отсылает к методу лечения Фрейда: *talking cure*. Однако, судя по всему, девушка без сознания и едва ли может

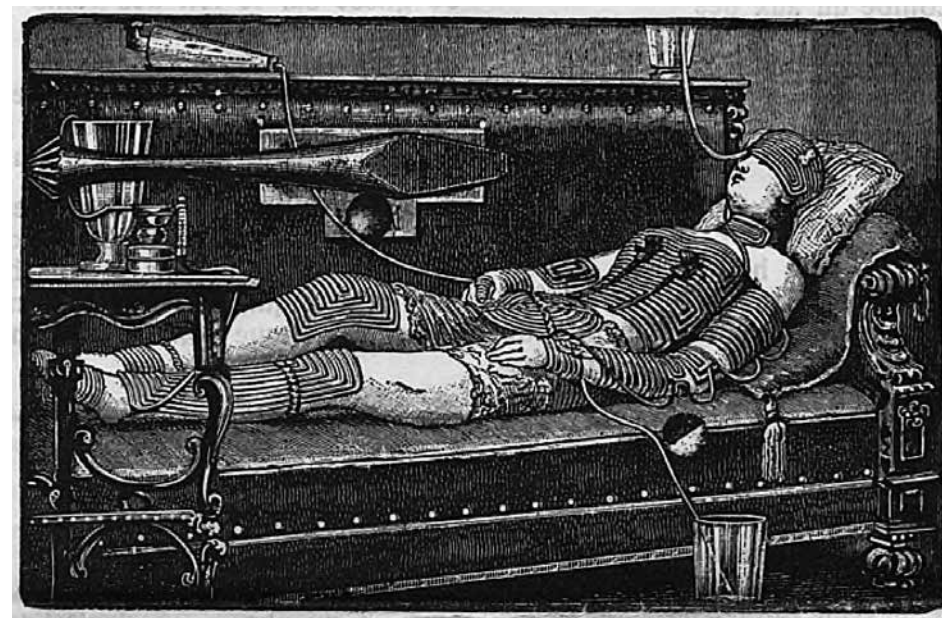
говорить: ее соски сжаты в тиски инструмента, проводящего ток, голова полузакрыта шлемом из проводов. Все это эротизирует образ и добавляет ему загадочности. Девушка начинает восприниматься как некий механический объект, не принадлежащий себе, сконструированный и контролируемый посторонней силой.

Эрнст добавил к оригинальной иллюстрации три элемента: два маленьких шарика и фаллособразный инструмент. В контексте женской истерии фаллический инструмент символизирует пенис, которого пациент желает и боится. Художник тем самым визуализирует ее мечту, показывает зрителю ее галлюцинации. Такой вывод можно сделать, углубившись подробнее в историю гипноза, а именно — обратившись к месмеризму — паранаучной практике, зародившейся в конце XVIII века. Ее суть заключалась в том, что врач-шарлатан методом внушения гипнотизировал пациентов (в основном женщин) с помощью пассов — своих волн, усиленных водой. В коллаже Эрнста есть отсылка на эту практику, так как трубки подсоединены к колбам с жидкостью.

В итоге, используя гравюру XIX века, Эрнст применил к ней метод Фрейда, сопоставив несвязанные элементы в новое целое, трансформировав исходный материал. Также хорошо знакомый с историей психиатрии художник через аллюзии на месмеризм и лечение в психиатрических лечебницах продемонстрировал насилие над «истеричным» телом пациента, его ограничение, дисциплинарную власть врача, усилив виктимизацию женщины, показав ее как материал, с которым можно делать все, что угодно. Подобная виктимизация считается и как знак подавляемой женской сексуальной фантазии/памяти, и как инвазивная, патриархальная и властная технология медицинского лечения.

Эрнст выбрал сюжет не случайно: использование электрического тока для лечения стало популярным после войны для терапии солдат, пострадавших от «военной истерии»². Этот метод был спорным и дискуссионным, так как укоренившиеся ассоциации диагноза с женским безумием и сексуальностью подпитывали споры о легитимности постановки истерических симптомов мужчинам и как методе симуляции для отвода от службы. Однако основное для Эрнста, как потом

2 На связь Эрнста с истерией косвенно указывает одна из строк в стихотворении-посвящении Эрнсту авторства Андре Бретона [см.: 20].



2. Макс Эрнст. *Приготовление костного клея*. Ил. на обложке журнала: *Dada au grand air / Der Sängerkrieg in Tirol*. 16 septembre 1921

и для сюрреалистов, крылось в подрывном потенциале истерии, в ее многогранности. Амбивалентность истерического дискурса ярко проявляется в «Костном клее», в котором истерически больная подвергается угрозе (и психологической, и физической) как со стороны тех, кто стремится ее излечить, так и со стороны тех, кто спровоцировал ее недуг. В то время как медицинские, военные и психиатрические учреждения связывали военные неврозы и истерию на основе общих симптомов, Эрнст предполагал, что оба состояния подрывают традиционные представления о гендере и патриархальные системы власти, которые не только вызывают, но и пытаются диагностировать и лечить их.

Идею об амбивалентности истерии, намеченную Эрнстом, развил Андре Бретон в своем романе «Надя». В «Безумной любви» Бретон писал, что главная жертва военных сражений — женщина. Эту виктимизацию женщины, ее порыв к самопожертвованию господину и использовали

сюрреалисты, которые поэтизировали женское безумие и рассматривали феминное тело как медиум для своих идей. Таким медиумом и выступает Надя — героиня знакового сюрреалистического романа.

В 1928 году Андре Бретон опубликовал полуавтобиографическую книгу о своих десятидневных отношениях с Надей, привлекательной и эксцентричной молодой женщиной, которая в итоге была интернирована, в результате чего стала одной из легендарных женских фигур сюрреализма. Эта история была основана на реальных отношениях Бретона с Леоной Делькур, пациенткой психиатра Пьера Жане [10]. Роман начинается с вопроса: «Кто я?» Этот вопрос является главным для конструирования личности Нади, зависимой от неизвестного, проецирующего на нее свои взгляды, и является своего рода парафразой концепции истерика Лакана. Бретон конструирует личность Нади, он создает некий миф о загадочной женщине, стимулирующей его творчество. Надя — это сосуд, инструмент, помогающий ему творить. Его романтическая одержимость не более чем стремление за счет нее воплотить свои планы.

По сути, Надя — никто, лишь проектор, который стимулирует и воспроизводит идеи и мысли Бретона, она его муза. Не зная ее, Бретон проявляет интерес, она помогает ему фантазировать, создавать образы. Однако, когда Надя раскрывает слишком много подробностей о своей прошлой жизни, она, в некоторой степени, становится демистифицированной, флер загадочности уходит, и рассказчик понимает, что больше не заинтересован в продолжении их отношений.

Надя перестает быть эфемерной музой со своими тайнами, она материализуется, «овеществляется». Когда «миф» вокруг Нади рассеивается, Бретон будничным голосом сообщает на последних страницах романа: «Несколько месяцев назад мне довелось узнать, что Надя была сумасшедшей. Из-за эксцентричностей, которым она, вероятно, предавалась в коридорах своего отеля, ее поместили в лечебницу, кажется в Воклюзе» [2, с. 235]. Заглавная иллюстрация романа, где изображена женская голова, у которой закрыт рот и которой управляет таинственная рука, также указывает на полное подчинение Нади рассказчику, который конструирует ее личность, не желая понять ее, что совпадает со схемой Лакана «истерик и господин». (Ил. 3.) Важно отметить, что Поль Элюар создал в 1928 году фотографический коллаж «Истерия», где представил женщину в трех разных состояниях (везде она перевозбуждена), пытаясь показать беспокойство духа и ее расщепленную личность. К первой



3. Андре Бретон. [Надя]
Ил. из кн.: *Breton A. Nadja*. Paris: Gallimard, 1928



4. Поль Элюар. *Истерия*. 1928
Фотографический коллаж. 20,6 × 19,4
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

фотографии он приклеил фотографию мужской кисти, как бы раскрывающей ее веко, что может олицетворять власть над сознанием женщины, попытку контролировать ее. Скорее всего, появление этого коллажа было вдохновлено выходом романа «Надя». (Ил. 4.)

В романе впервые употребляется термин «конвульсивная красота», связанный непосредственно с истерией. Идея «конвульсивной красоты» красной нитью проходит сквозь весь роман: книга отличается своей нелинейной структурой. Это подтверждает то, что Надя — истеричка, ищущая своего учителя, контролера, который поможет ей восстановить ее идентичность. Однако Бретона интересовала именно «телесная битва», вызванная расщепленной личностью, неконтролируемые, эксцентричные движения и действия, «объективные случайности» поведения.

Подобным представлением поэт нивелировал насильственный характер, который способствовал конструированию заболевания, его склонность к мимезису: пациенток принуждали копировать неестественные позы и «одержимых» со старых полотен и скульптур, тем самым присваивая и используя в своих целях драматический опыт истерически больных. Как итог «конвульсивность» была принята как руководящий принцип сюрреалистического искусства, а женщины стали проводниками идей сюрреалистов.

В статье-полилоге «Исследования сексуальности» в журнале «Сюрреалистическая революция» от 15 марта 1928 года Луи Арагон обсуждает дискурс сексуальности с Ивом Танги, Ман Реем, Андре Бретоном и многими другими. Одна из частей полилога была связана с ролью истерии в сексуальности [9, р. 34]. Стоит отметить, что «Исследование сексуальности» — любопытный материал, своего рода «ключ» к пониманию «женского» в искусстве сюрреалистов³. Часть диалога, в которой упоминается истерия, посвящена дискуссии о суккубах и женском удовлетворении, что весьма симптоматично и логично, так как истерический дискурс напрямую связан (а точнее — он произошел от них) с феминностью, демонизмом, колдовством и пароксизмами (сексуальность заложена в самом слове «истерия», произошедшем от греческого «матка»).

Когда речь заходит о любви женщины демонстрировать себя, что сюрреалисты обозначают термином «женский эксгибиционизм», художники приходят к выводу, что он не только желателен, но и необходим для позиционирования женщины. Один из них, Макс Мориз⁴, сравнивает женское визуальное позиционирование с истерией. Он говорит: «Я никогда этого не видел. Предполагаю, что это относится к истерии или чему-то подобному» [9, р. 34]. Таким образом, Мориз апеллировал к «истерической практике» второй половины XIX века — к «Театру Сальпетриер», в котором психически больные женщины становились актрисами, своего рода «звездами» в визуальной культуре Франции.

3 Помимо этого, приведенная статья позволяет узнать о пристрастиях и личных предпочтениях сюрреалистов. По сути, статья построена по принципу интервью.

4 Макс Мориз — французский художник, писатель и актер, связанный с сюрреалистическим движением в Париже с 1924 по 1929 год. Он был постоянным автором в журнале «Сюрреалистическая революция» и принял участие в ряде дискуссий за круглым столом, посвященных природе сексуальности. Он также участвовал в нескольких сюрреалистических играх (его любимая игра — «изысканный труп»). Андре Бретон любил цитировать высказывания Мориза.

На самом деле истерический дискурс появился в теоретических трактатах сюрреалистов задолго до 1928 года. Так, в журналах «Сюрреалистическая революция» от 1925 и 1926 годов ряд статей упоминают феномен истерии [7; 15]. В выпуске 1925 года в статье Луи Арагона под названием «В конце причала, декоративное искусство!» из раздела «Хроника» истерия стала характеристикой материалов, представленных на выставке. В этой резкой статье Арагон критикует парижскую Международную выставку, указав, что «этому миру больше не интересны каменные драпировки... это все какие-то томления и меланхолия» [7, р. 26]. Экспонаты он характеризует как «судорогу прагматизма и истерию материала» [7, р. 26]. В выпуске 1926 года напечатано письмо, в котором автор обращается к возлюбленной в одном из предложений, указав на то, что он доволен ее «криками сердца и истерией» [15, р. 28]. Истерия становится своего рода методом, усиливающим характеристики произведения искусства, как писали Бретон и Арагон, «поэтическим средством выражения» [8, р. 22].

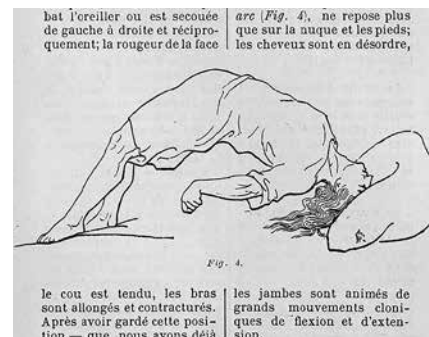
САЛЬВАДОР ДАЛИ: НОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ «ИСТЕРИЧЕСКОГО СЮРРЕАЛИЗМА»

С критикой подобного восприятия истерии в своих лекциях выступил Сальвадор Дали. Так, в лекции «Сюрреалистический каннибализм и истерический сюрреализм» 1936 года он говорил: «Мои друзья-сюрреалисты, с самого начала сюрреалистической революции наше внимание приковано к сюрреалистической реальности истерии, но этот вопрос рассматривался в основном с поэтического и морального аспектов, а не с точки зрения психологии, а тем более психиатрии — пространстве, в котором и появилась истерия» [цит. по: 36, pp. 10–14]. Этим высказыванием Дали пытался привлечь внимание к художественному образу истерии, который был создан с помощью рациональных средств: психиатрии и различных медицинских приборов. Цель Дали состояла в том, чтобы сформулировать «строгие фигуры», которые представляют собой «структурные реализации истерии», по примеру художника-невролога второй половины XIX века Поля Рише. Они могли «направлять нашу <сюрреалистов. — Д. М.> жажду иррационального», уходя от поэтических или моральных проблем, и вести к более осязаемому знанию, используя фигуру некой (истерической) архитектурной актуализации — то, что далее Дали связывает с «аркой истерии» [см.: 16].

Арка истерии становилась идеальной «строгой» (упорядоченной) фигурой и была основана на знаменитой *arc de cercle*, часто наблюдаемой у пациентов Шарко, когда они навязчиво принимали позу, в которой их тела выгибались назад, а опорой этой живой дуге служили только пятки и затылок. (Ил. 5.) Из стенограммы лекции становится понятно, что, по Дали, арка истерии прежде всего конституирует определенную фигуру, в то же время ограничивая ее собственным материальным периметром. Отталкиваясь от этого убеждения, Дали указывал, что арка истерии — это не «триумфальная арка», воздвигнутая в честь поэтизации истерического тела, а в первую очередь своего рода официальная структура, которая формирует пространство для воображения в результате дистанцирования.

В итоге Дали призывал сосредоточиться на архитектонике крайнего истерического приступа (то есть арке истерии) в качестве структурного проявления как освобождения, так и подавления. Он обратился к научным трактовкам истерии, опирающимся на механические приборы и методы, отказавшись от пространственных суждений о бессознательном, психике и прочему. Предложив эпистемологическую парадигму истерии за пределами поэтического освобождения, Дали устроил своего рода подрывной акт одной из устоявшихся сюрреалистических концепций, что свидетельствовало об антагонизме по отношению к Бретону и более широким принципам группы. Это также еще одна смелая попытка связать теорию и практику как часть его собственного антиавторитарного, трансгрессивного вмешательства в сюрреалистическую основу (то есть истерию) с целью позиционирования его самопровозглашенного гения на интеллектуальных территориях, уже завоеванных его коллегами по группе.

Дали развивал эту эпистемологическую концепцию в серии скульптур и рисунков. Так, в 1937 году он создал карандашный набросок, явно отсылающий к образу арки истерии, но более тонко он представил этот художественный образ в картине 1936 года «Мягкая конструкция с вареными бобами (Предчувствие гражданской войны)». Его картины и рисунки, такие как «Невидимый лев», «Лошадь», «Истерическая арка», «Спящая женщина», «Обнаженная с улиткой» и «Св. Антоний» также представляют женщин, выгибающих свои тела дугой. (Ил. 6.) К скульптурному воплощению истерической арки Дали обратился намного раньше. В статье 1933 года «Ужасающая и съедобная красота модерна» он ссылаясь на так называемое изобретение истерической



5. Поль Рише. *Истерическая дуга*
Ил. из кн.: *Iconographie photographique de la Salpêtrière : service de M. Charcot*. Paris, 1878.
Т. 2. Р. 145

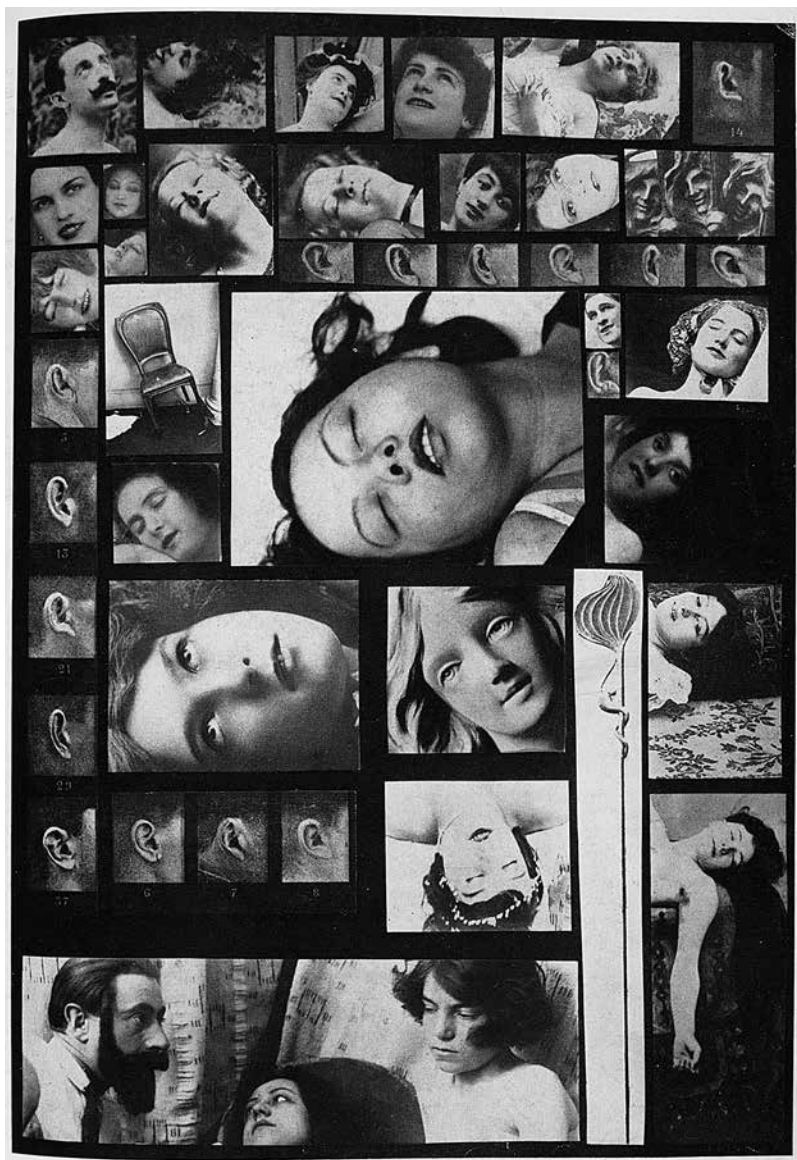


6. Сальвадор Дали. *Истерическая арка*
1937. Бумага, тушь. 55,9 × 76,2
Музей Дали, Санкт-Петербург, Флорида

скульптуры: он имел в виду беспрецедентный случай в истории искусства, возникший благодаря работе психиатров в музее больницы Сальпетриер. Уже в 1934 году появилась его собственная «истерическая скульптура» — «Истерическая и аэродинамическая обнаженная» (обозначение «аэродинамическая» явно отсылает к многочисленным телесным трансформациям во время истерического припадка).

Познать механизм действия истерического припадка Дали стремился посредством фотографии, продолжив путь невропатологов второй половины XIX века. Он использовал визуальные тропы фотографий Сальпетриер в ряде своих работ. Так, в фотографическом коллаже «Феномен экстаза» (1933), который Дали создал совместно с Брассаем, он представил лица «истеричных» женщин, охваченных тем, что больше похоже на эротическое наслаждение, чем на боль. Принцип построения этого фотомонтажа похож по устройству на психиатрические синоптические таблицы. (Ил. 7.)

Как говорилось ранее, ближе по времени к сюрреалистам проблема истерии возродилась с особой остротой, поэтому врачи снова стали использовать графический метод как средство надежного исключения симуляции там, где одно только клиническое наблюдение было бесполезно. Сюрреалисты были заинтересованы в изучении действия этих приборов: Андре Бретон изучал принцип работы осциллографа, а также часто прибегал к фотографии [21, р. 3830]. Дали, по сути, стал



7. Сальвадор Дали. Феномен экстаза. Ил. из журнала: *Minotaure*. 1933. № 3–4. Р. 77

осциллографом во время работы над «Феноменом экстаза»: он пытался изобразить экстаз на постоянной, непрерывной основе, фиксируя малейшие его стадии, как в свое время делали и психиатры Сальпетриер в фотостудии больницы.

«Феномен экстаза» состоит из 32 фотографических вырезок. Эти фрагменты организованы в спиральную мозаику, обрамленную мужскими ушами (которые Дали позаимствовал из бертильонажей), будто подслушивающими женские вздохи. Из этого кругового набора выделяется центральное изображение, значительно превосходящее своими размерами другие фотографии. Именно площадь и размер этого изображения позволяют лучше охарактеризовать компоновку монтажа: он приближает работу Дали к синоптическим таблицам. Последние позволяют ученым составить существенное и краткое изложение, используя организацию, в которой ученые выделяют характерный образ (в случае с истерией — это была арка истерии). Именно поэтому Дали и использует этот формат: посредством нескольких уровней выражения, повторяя части тела, он стремится показать сущность экстаза, воплощающего в себе сексуальную одержимость, неприемлемые желания и трансгрессивность. Попытки разложить интригующие приемы, изучения механизмов сложных эмоциональных состояний приводят к тому, что Дали решает воспроизвести «истерический спектакль», который можно считать протоперфомансом, — «Пропущенный акт», объяснив зрителю механизм появления и действия истерии.

МЕТОД АВТОМАТИЗМА И ПСИХИАТРИЯ

Основной проблемой медицины на протяжении веков была невозможность визуализировать внутренние человеческие процессы, понять механизм «внутренней» работы органов и в целом организма. С этой же проблемой сталкивалось и искусство, в котором такая категория, как «психическая патология», становилась определенной трудностью, ведь психика невидима, она не поддается окулярцентристской концепции. В этой связи в XIX веке возникла потребность в решении обозначенных сложностей. Так, в середине XIX века появились специальные приборы, так называемые записывающие приборы. Эти «записывающие приборы» были порождением возникшего благодаря Этьен-Жюлю Марее графического метода [26]. Суть этого метода заключалась в подключении специальных датчиков к тому или иному

органу для получения определенного движения, выраженного линией от стилуса на бумаге. Подобный подход стал прорывом, так как позволял визуализировать невидимое. Графический метод положил начало новой парадигме визуального представления, ориентированной на отражение динамических явлений в их сущности. Длинная, извилистая линия стала своего рода языком невидимого.

Если изначально подобные линии визуализировали «движение», то во второй половине XIX века графический метод стали использовать в психиатрии. Больница Сальпетриер в Париже под руководством невролога Жан-Мартена Шарко была в авангарде этих разработок: чтобы утвердить болезнь-протей истерию как «реальное», а не сконструированное заболевание, медики-фотографы и главные редакторы нового научного журнала-иконографии «Фотографическая иконография больницы Сальпетриер» Дезире-Маглуар Бурневиль и Поль Реньяр публиковали графические схемы проявлений истерии рядом с фотографиями истерических припадков. Впервые использованный для исследования мышечных и нервных расстройств миограф впоследствии был применен Шарко для изучения истерии.

Известно, что Андре Бретон был знаком с этим методом, так как он был популярен во время Первой мировой войны в связи с «военной истерией». С помощью графического метода проверяли, симулировал ли пациент или нет. Андре Бретон исследовал графические схемы пациентов больницы Сен-Дидье, а также изучал графический метод во время стажировки у ученика доктора Шарко Жозефа Бабинского в психиатрической парижской больнице Питье [6, p. 189; 21, pp. 3830–3832].

Графический метод мог заинтересовать Бретона, ведь и сам Марей писал о том, что этот метод — автоматический, то есть объективный [31, p. III]. Наука занимала важное место в теориях сюрреалистов. Об этом свидетельствует их интерес к журналу *La Nature*, по образцу обложки которого была оформлена обложка второго выпуска журнала «Сюрреалистическая революция», и постоянное обращение к научным иллюстрациям этого журнала Макса Эрнста (например, в романе-коллаже «Неделя доброты»). Подобная опора на научные методы пересекалась с концепцией объективного и субъективного в искусстве XIX века, где объективными методами считались научные методы репрезентации (фотография, воск, графический метод) [17]. Сюрреалисты также настаивали на объективности своих художественных и литературных произведений, особенно метода автоматизма, во время которого автор

становился своего рода пассивным наблюдателем, медиумом, не контролирующим процесс появления произведения бессознательного. Как писал Бретон, автор — скромное записывающее устройство [14, p. 21], по сути, с помощью автора отслеживались разнообразные внутренние и психические процессы, то есть автор сам становился основными предметами графического метода — катушкой и стилусом⁵.

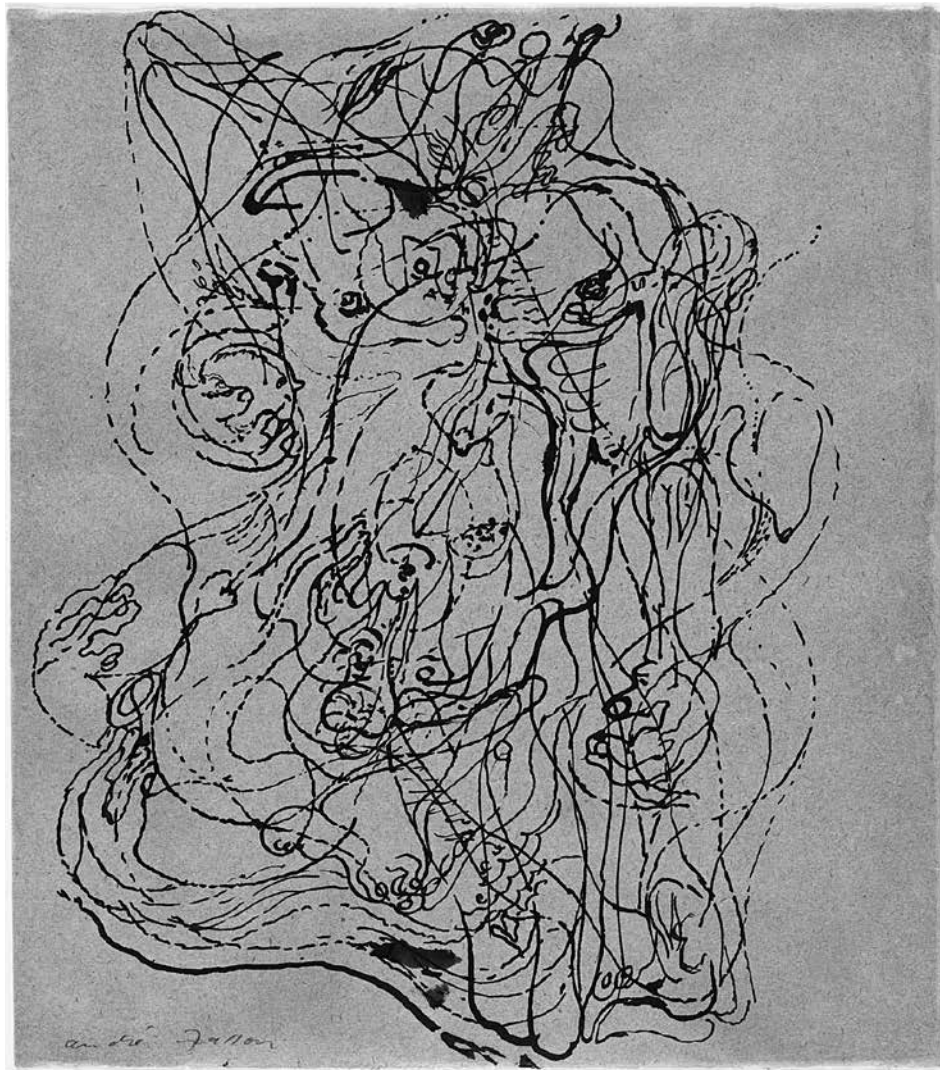
Подобные высказывания Бретона совпадали с художественной практикой доктора Шарко. В попытках легитимизировать диагноз истерии Шарко занялся «автоматическим рисованием»: он рисовал в состоянии транса, считая, что подобная практика позволит ему понять истерическое сознание [23, p. 43], предвосхитив сюрреалистический метод автоматизма. (Ил. 8.) Таким образом, истерия была проводником в мир безумия, а практики, связанные с попытками ее репрезентации, вдохновили сюрреалистов на создание автоматизма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В конце XIX века и в начале XX века деятели искусства стали активно обращаться к образам истерии, сформировавшимся благодаря медицинским иллюстрациям [18, p. 9]. Никогда болезнь не вызывала такого интереса за пределами медицинского сообщества и никогда медицинское расстройство не было так тесно связано с искусством. Сюрреалисты, которые пытались снять табу с сексуального влечения, определяли бессознательные спазмы и жесты, характерные для истерии, как форму выражения внутреннего «Я» индивида.

Таким образом, симптомы истерии являлись для сюрреалистов воплощением слияния сил подавления и желания, запрещенными или не принимаемыми обществом. Что более важно, истерия уже не рассматривалась сюрреалистами как просто патологическая проблема, для них она была воплощением бессознательного, помогающего им вдохновляться. В этом контексте истерия превращается в своего рода протест против различных установленных условностей. Истерия, в представлении сюрреалистов, помогала выразить себя способами, которые не принимались обществом. Андре Бретон и сюрреалисты отказались

5 Бретон серьезно относился к этим «исследованиям»: в Париже, на улице Гренель, 15, существовала экспериментальная лаборатория сюрреалистов [27, p. 31].



8. Андре Массон
Автоматический рисунок. 1924
Бумага, чернила. 23,5 × 20,6
Музей современного искусства, Нью-Йорк

от интерпретации, согласно которой безумие является опасной болезнью, поэтизируя его.

Против «поэтической концепции» истерии выступил Дали, который в ряде указанных в статье произведений и текстов пытался показать репрессивность истерии и ее первоочередную связь с наукой. Дали считал, что опора на психиатрические синоптические таблицы в случае с репрезентацией истерии поможет понять бессознательное (с объективной, «научной», точки зрения). Дали ожидал, что столкновение с бессознательным, «подавляемым» заставило бы отказаться от ограничений и выйти из-под влияния «дисциплинарной власти», что позволило бы высвободить подавленное бессознательное, то есть стать свободным от каких-либо моральных и социальных ограничений.

Истерия как катализатор некоего «бунта» была выбрана Сальвадором Дали не случайно: истерический дискурс актуализировался после Первой мировой войны. В тот период считалось, что это заболевание помогало справиться с травматическими воспоминаниями. Для Бретона безумие, паранойя и психозы стали поэтическими выражениями подсознания, впервые выпущенного на волю и неконтролируемого. Он отождествлял истерию с подчинением; беспорядок стал формой протеста против авторитета общества, механизмом социальной защиты, разоблаченным жестокостью Великой войны.

Истерика была не просто примером вездесущего эротизма в сюрреалистическом искусстве, она превратилась в средство, предназначенное для освобождения индивида от механизмов угнетения, вызванных господствующей буржуазией.

Можно сказать, что критический и теоретический дискурсы вокруг истерии становятся ключевыми в «сюрреалистических войнах» Бретона и Дали, спровоцировав появление различных методов — автоматизма и параноидально-критического — и образов: арки истерии, которые опирались на научные исследования, тем самым легитимизируя «исследования» и художественную практику сюрреалистов.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Авдеева В. А. Психологический подход в изучении наивного искусства: практика ар брютя // Человек и культура. 2021. № 1. С. 16–25.
2. Бретон А. Надя // Антология французского сюрреализма: 20-е годы / Сост. и пер. Исаев С. А., Гальцова Е. Д. М.: ГИТИС, 1994. С. 190–247.

3. Лакан Ж. Семинар. Кн. 17. Изнанка психоанализа (1969–1970). М.: Гнозис, 2008.
4. Ремарк Э. М. На западном фронте без перемен. Возвращение: романы. М.: АСТ, 1999.
5. Рембо А. Парижская оргия, или Столица заселяется вновь // От Беранже до Элюара/Пер. П. Антокольского М.: Прогресс, 1966. С. 106–109.
6. Суворова А. А. Сюрреализм и искусство аутсайдеров // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 3 (32). С. 187–208.
7. Aragon L. Au bout du quai, les Arts Décoratifs! // La revolution surréaliste. 1925. № 5. 15 octobre. Pp. 26–27.
8. Aragon L., Breton L. Le cinquantenaire de l'hystérie // La revolution surréaliste. 1928. № 11. 15 mars. Pp. 20–22.
9. Aragon L. Recherches sur la sexualite. Part d'objectivite, determinations individuelles, degre de conscience // La revolution surréaliste. 1928. № 11. 15 mars. Pp. 32–40.
10. Bogousslavsky J. The Nadja Case // Front Neurol Neurosci. 2013. № 31. Pp. 44–51.
11. Bonnet M. La rencontre d'André Breton avec la folie: Saint-Dizier, août-novembre 1916 // Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste/ Ed. by Hulak F. Nice: Z'Éditions, 1992. Pp. 115–135.
12. Bourneville D. M., Regnard P. M. L'Iconographie Photographique de la Salpetriere. Paris: Aux Bureaux du Progrès Médical, 1878.
13. Breton A. La beauté convulsive // Minotaure. 1938. № 5. Pp. 9–15.
14. Breton A. Entretiens (1913–1952). Paris: Gallimard, 1969.
15. Chroniques // La revolution surréaliste. 1926. № 8. 1 décembre. P. 28.
16. Dali S. De la Beauté terrifiante et comestible de l'“architecture modern” style // Minotaure. 1933. № 3–4. Pp. 69–76.
17. Daston L., Galison P. The Image of Objectivity // Representations. 1992. No. 40. Pp. 81–128.
18. Didi-Hubermann G. Invention de l'hysterie. Charcot et Iconographie Photographique de la Salpetriere. Paris: Macula, 1982.
19. Flora K. Surrealism and Madness // Psychiatriki. 2017. № 28(4). Pp. 360–366.
20. Gascoyne D. Le Semaine de Bonté // Cahiers d'art: bulletin mensuel d'actualité artistique. 1935. 1 janvier. P. 102.
21. Haan J., Koehler P. J., Bogousslavsky J. Neurology and Surrealism: André Breton and Joseph Babinski // Brain. 2012. Vol. 135. № 12. Pp. 3830–3838.

22. Hutchison Sh. Convulsive Beauty: Images of Hysteria and Transgressive Sexuality. Claude Cahun and Djuna Banes // Symploke. 2003. Vol. 11. № 1/2. Pp. 212–226.
23. Johnson P. C. Automatic Religion: Nearhuman Agents of Brazil and France. Chicago: University of Chicago Press, 2021.
24. Kachur L. Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and the Surrealist Exhibition Installations. Cambridge (MA), London: The MIT Press, 2001.
25. Ladimer B. Madness and the Irrational in the Work of Andre Breton: A Feminist Perspective // Feminist Studies. 1980. Vol. 6. № 1. Pp. 175–195.
26. Laporte Y. Etienne-Jules Marey, Founder of the Graphic Method // C R Acad Sci III. 1998. № 321 (5). Pp. 351–354.
27. Le Bureau de Recherches surréalistes // La revolution surréaliste. 1925. № 2. 15 janvier. P. 31.
28. Lehmann M.-R. L'Acte manqué (1938): Le surréalisme entre folie et performance — Un corps placé sous le signe de l'hystérie // Folie/Madness. 2016. № 17. Pp. 47–56.
29. Lehmann M. R. The 1938 Exposition internationale du surréalisme and Acte manqué: The Terror of Memory and the Terror to Come // Lingua Romana. 2018. № 1. Pp. 99–112.
30. Mahon A. Surrealism and the Politics of Eros, 1938–1968. London: Thames & Hudson, 2005.
31. Marey E.-J. La Méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine. Paris: G. Masson, 1875.
32. Preez A. Putting on Appearances: Mimetic Representations of Hysteria // De arte. 2004. № 69. Pp. 47–61.
33. Prinzhorn H. Artistry of the Mentally Ill. New York: Springer, 1972.
34. Rosemont P. Surrealist Women: An International Anthology. Austin: University of Texas Press, 1998.
35. Röske T., Beyme I. Surrealism and Madness. Heidelberg: Sammlung Prinzhorn, 2009.
36. Stent D. Dalí/Duchamp in light of Edward James. The International Surrealist Exhibition, 1936 // Avant-garde Studies. 2018. № 3. Pp. 1–29.