

УДК 7.036
ББК 85.103(3)

Мартынова Дарья Олеговна

Научный сотрудник, Институт истории СПбГУ, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5; преподаватель, Центр социальных и гуманитарных наук, Национальный исследовательский университет ИТМО, 191187, Россия, Санкт-Петербург, ул. Чайковского, 11/2
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
ResearcherID: AAK-1891-2020
d.o.martynova@gmail.com

Ключевые слова: Макс Эрнст, истерия в искусстве, медицина и искусство, коллаж, дадаизм, сюрреализм, роман-коллаж, медицинские иллюстрации

Мартынова Дарья Олеговна

«Истерические» механизмы и тела в серии коллажей Макса Эрнста 1920–1930-х годов



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-4-268-293

Для цит.: Мартынова Д.О. «Истерические» механизмы и тела в серии коллажей Макса Эрнста 1920–1930-х годов // *Художественная культура*. 2022. № 1. С. 268–293. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-268-293>.

For cit.: Martynova D.O. “Hysterical” Mechanisms and Bodies in Max Ernst’s Collages of the 1920s and 1930s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 268-293. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-268-293> (In Russian)

Martynova Daria O.

Researcher, Institute of History of Saint Petersburg State University, Mendeleevskaya line, 5, 199034, Saint Petersburg, Russia; Teacher, Center of Social Sciences and Humanities of ITMO University, 11/2 Tchaikovsky Str., 191187, Saint Petersburg, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
ResearcherID: AAK-1891-2020
d.o.martynova@gmail.com

Keywords: Max Ernst, hysteria in art, medicine and art, collage, dadaism, surrealism, collage novel, medical illustrations

Martynova Daria O.

“Hysterical” Mechanisms and Bodies in Max Ernst’s Collages of the 1920s and 1930s

Аннотация. Цель статьи — анализ влияния истерического дискурса на творчество 1920–1930-х годов дадаиста Макса Эрнста. Основным материалом для его коллажей были медицинские иллюстрации, которые он подвергал анализу, а впоследствии «апроприировал» для собственных произведений. Ввиду этого происходят различные aberrации: не всегда ясны заимствованные источники и их значения, что создает проблему в изучении представленного корпуса работ. В этом и заключается актуальность и новизна исследования: описание и введение в научный оборот коллажей 1920–1930-х годов поможет уточнить семантику не только ранних, но и поздних работ Эрнста.

Анализируя коллажи 1920–1930-х годов, можно сделать вывод, что увлеченность визуальной составляющей истерического дискурса позволяла Эрнсту заниматься психотерапией и низвержением различных догм, в результате чего истерический дискурс стал сквозным в его творчестве. Предполагается, что «истерический» механизм, выведенный Эрнстом, повлиял и на один из «перформансов» Международной сюрреалистической выставки 1938 года: появление на открытии автомата «Энигмарель», потомка Франкенштейна, управляемого электричеством. Помимо этого художественное исследование истерии продолжила спутница Эрнста Доротея Таннинг, которая создала целый цикл произведений «женщин в обоях», вдохновившись викторианским романом Шарлотты Перкинс Гилман «Желтые обои» о больной истерией.

Abstract. The purpose of this article is to analyze the influence of the hysterical discourse on Max Ernst's artworks of the 1920s and 1930s. The main source material for his collages was medical illustrations, which he analyzed and subsequently "appropriated" for his own artworks. Given this, various aberrations occur: borrowed sources and their meanings are not always clear, which poses a problem in the study of the presented corpus of artworks. The relevance and scientific novelty of the study are as follows: the description and introduction of the collages of the 1920s and 1930s into scientific discourse would help to clarify the semantics of not only Ernst's early, but also his later artworks.

Analyzing the collages of the 1920s and 1930s, we can conclude that Ernst's fascination with the visual component of the hysterical discourse allowed him to engage in psychotherapy and rejecting various dogmas. As a result, the hysterical discourse is the thread that runs through all of his creative works. It can be assumed that the "hysterical" mechanism developed by Ernst also influenced one of the "performances" of the 1938 International Surrealist Exhibition: the appearance of the Enigmarelle automaton, a descendant of Frankenstein, powered by electricity. The artistic study of hysteria was continued by Ernst's companion Dorothea Tanning, who created a series of works featuring "women in wallpaper", inspired by the Victorian novel about a hysteria patient *The Yellow Wallpaper* authored by Charlotte Perkins Gilman.

Введение

Известно, что дадаист Макс Эрнст на протяжении всего творческого пути черпал вдохновение в анатомических атласах и научных и медицинских иллюстрациях, которые он использовал в ряде своих коллажей [подробнее см.: 27; 16, р. 38]⁽¹⁾. Анализ и своеобразное «апроприирование» иллюстраций из научных изданий для художественных произведений вписывают творчество Эрнста в магистральный и принципиально важный спор рубежа XIX–XX веков об «объективности» механических способов репрезентации (фотография) и «субъективности» художественных средств (изобразительные искусства), который был подробно описан в труде философов Л. Дастон и П. Галисона «Объективность» [9, р. 34–37].

С появлением фотографии спор о способах репрезентации и верификации был особо актуален, а в начале XX века обострился в связи с обращением к «бессознательному», «иррациональному» и т.д. Особо ярко проблему бинарных оппозиций «субъективного» и «объективного» выразил Сальвадор Дали в своей лекции 1936 года об «Истериическом сюрреализме» [см.: 26]. Лекция была своеобразным бунтом против «поэтической» концепции истерии Андре Бретона, описанной им и Луи Арагоном в прокламации 1928 года «К пятидесятилетию истерии» [7, р. 20–21]. Дали в «Истериическом сюрреализме» заявил, что истерия — это объективное средство выражения, которое поможет «разоблачить» скрытые механизмы природы [см.: 26]. Сам Дали в своем творчестве поддерживал идею об «объективности» истерии: так, он, как и медики второй половины XIX века, использовал хронофотографический принцип, основанный на синоптических таблицах, в коллаже «Феномен экстаза» 1933 года.

Помимо этого, он часто обращался и к «истериической арке» — основной контрактуре истерии, являющейся своего рода эмфатическим жестом и обладающей амбивалентным значением. Эта поза стала

центральной в объяснении Дали феномена и своеобразия архитектуры модерна в статье 1933 года под названием «Об устрашающей и съедобной красоте архитектуры модерна» [26, р. 15] и творчества Антонио Гауди в его июльской лекции 1936 года [26, р. 16]. Словно открытые ящики, которые являли собой мощное визуальное представление тайного и сокрытого устройства человеческого подсознания, подавляемого телом, в его творчестве, истерия и ее позы позволяли Дали «объективно» отражать интенции психики. Однако задолго до Дали (можно сказать, что именно Эрнст мог спровоцировать увлечение Дали истерией, так как они оба работали вместе над созданием Международной выставки сюрреализма 1938 года) Эрнст косвенно постулировал подобную значимость истерии в искусстве в ряде своих коллажей 1920-х годов, в которых он заимствовал образы из визуальных источников (часто фотографических) второй половины XIX века⁽²⁾.

Актуальность и новизна настоящего исследования заключается в изучении коллажей 1920–1930-х годов, что способствует и уточнению семантики не только ранних, но и поздних работ Эрнста. Целью исследования является осмысление воздействия истериического дискурса на творчество 1920–1930-х годов дадаиста Макса Эрнста.

Коллажи Макса Эрнста в 1920-е годы: эксперименты, милитаризм и психиатрия

Эрнст создал рассматриваемые коллажи в так называемый «поствоенный» период после Первой мировой войны, в которой он участвовал [15, р. 209]. Образный строй этих произведений свидетельствует о значительном влиянии войны на Эрнста: достаточно часто в коллажных работах он использовал вырезки частей самолета или бомб (например, «Китайский соловей» 1920 года и «Анатомия» 1921 года). Симптоматично, что эксперименты с коллажем Эрнст начал после

(1) На протяжении всего творческого пути Эрнст был увлечен научными достижениями и учеными второй половины XIX века. Так, в 1964–1974 годах он с помощью своих друзей создал серию работ (книг, фильмов, картин), связанных с немецким астрономом (первооткрывателем ряда астероидов и комет) и художником-графиком Вильгельмом Темпелем [22, р. 115].

(2) Коллажи этого периода сложно анализировать не только из-за обращения к медицинским фотографиям или иллюстрациям предшествующей работам Эрнста эпохи: доказано, что Эрнст создавал свои коллажи поверх других коллажей или рисунков [19, р. 2224]. Однако в настоящее время эти примеры его сложного творческого метода можно увидеть только с помощью новейших технологий.

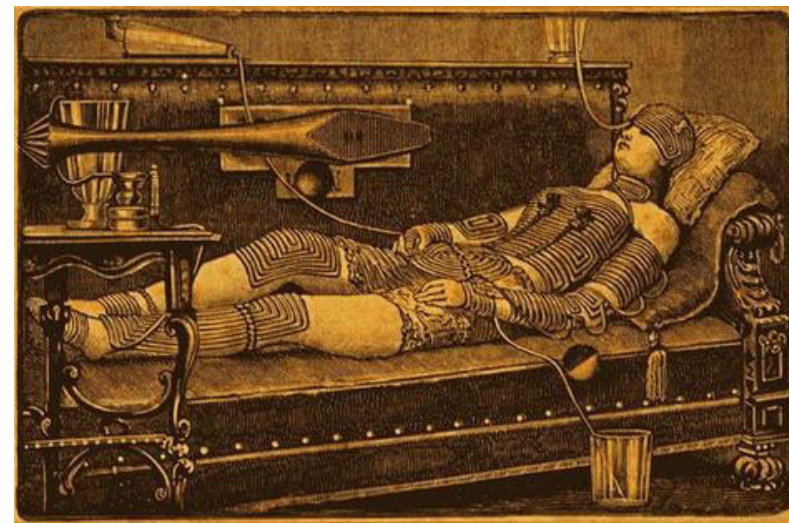
Первой мировой войны, ведь фрагментированность и конструирование, характеризующие технику коллажа, могли воплощать и символизировать травмы, ампутации и прочие военные последствия.

К милитаристским атрибутам Эрнст добавил и различные отсылки к психиатрии, что можно связать с так называемой «военной истерией». Истерия в начале XX века стала актуальным диагнозом в результате военных действий и лишений. Для Эрнста эта болезнь была важна в связи с его увлечением психиатрией (он посещал психиатрические лекции в психиатрической больнице Бонна) и интересом к работам Зигмунда Фрейда, продолжавшим вслед за доктором Жан-Мартеном Шарко и школой Сальпетриер исследования истерии.

В этих произведениях тело становится «истерическим» механизмом, управляемым невидимым или видимым контролером. Эрнст нивелирует элемент виктимизации, представляя расщепленную личность истерика как многофункциональный инструмент выражения травмы. Совмещение машин, самолетов и бомб с частями женского тела позволяет Эрнсту отразить не только галлюцинации, появляющиеся во время травмы или сепсиса. Дадаист использует эти «машины» как своеобразный способ «излечения». Травмированные тела и личности, объединенные с милитаристскими атрибутами, воплощают смирение с приобретенными увечьями и поствоенной реальностью; истерик симулирует, проецирует на себя действительность, что позволяет ему адаптироваться к действительности.

Для Эрнста истерия была механизмом воплощения и «исцеления» военной травмы, медиумом для визуализации сокрытого невроза. «Истерический» механизм дадаиста опирался на методы репрезентации этой болезни-протеза второй половины XIX века: художественный образ «истерического тела» сформировался под влиянием хронофотографии и «медицинских портретов», визуализировавших ранее сокрытый процесс формирования и воплощения психопатологии.

Используя научные иллюстрации и фотографии, Эрнст визуализировал невидимое. Стоит отметить, что, как и Сальвадор Дали, Эрнст считал истерию объективным средством отражения сокрытых механизмов психики или души, для него тело истерика было инструментом, который способен имитировать и подстраиваться под обстоятельства [11, р. 167]. Об этом свидетельствуют способы репрезентации истерии и военной травмы: довольно часто Эрнст включал



Ил. 1. Макс Эрнст. Приготовление костного клея. 1921. Коллаж. Ил. на обложке журнала: Dada au grand air / Der Sängerkrieg in Tirol. 1921. 16 septembre

научные иллюстрации в свои произведения или использовал их как каркас для создания нового образа.

Ярким примером такой работы является коллаж «Приготовление костного клея» 1921 года. В этом коллаже Эрнст использовал научную иллюстрацию. Работа отличается от «синтетических коллажей» раннего периода Эрнста, в которых он склеивал разнообразные вырезки и связывал их либо черным фоном, выполненным тушью, либо карандашными линиями. Здесь Эрнст взял готовую иллюстрацию, добавив лишь несколько элементов «инородного» происхождения (подобная работа с коллажем была характерна для работ Эрнста 30-х годов XX века).

Рассматриваемая иллюстрация демонстрирует процесс излечения больной посредством воды и электричества (научное название — диатермия). К научной иллюстрации Эрнст добавил три элемента: два шара и продолговатый инструмент, летящие над пациенткой. Эти дополнения могут быть как внедрением фрейдистской теории о подавленном сексуальном желании (так как предметы символизируют фаллос) или травме как причине психических расстройств, так

и указанием на насильственность, инвазивность медицинских средств при лечении «женского безумия». Известно, что больных истерией как лечили токами, так и заставляли при помощи электричества имитировать нужные «патологические» позы, олицетворявшие болезнь (достаточно вспомнить «физиогномические» фотографии Дюшенна де Булоня 1850-х годов).

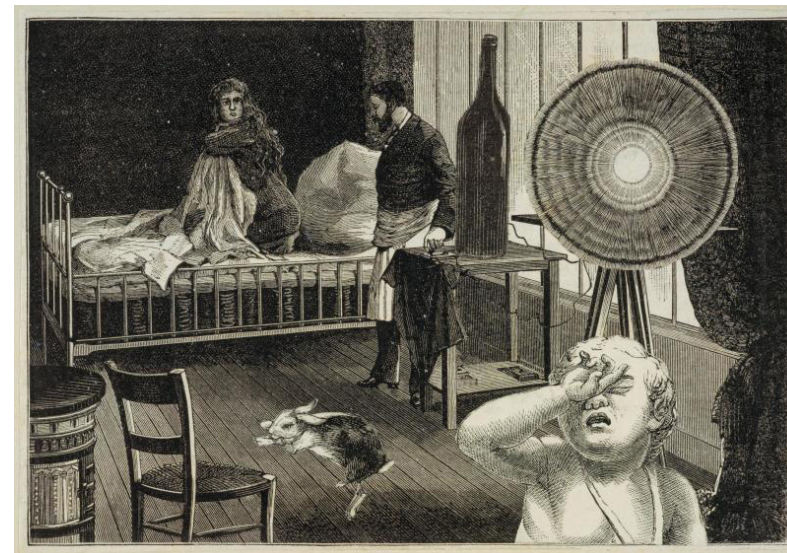
Помимо этого, Эрнст ссылается и на иллюстрации и практики XVIII века, например, на иконографию месмеризма. Во второй половине XIX века отмечали, что истерия произошла от популярных практик месмерических сеансов [12, р. 99]. Месмеризм, или магнетизм, постулировал, что от каждого живого организма исходят определенные невидимые «энергии» или «потоки», которые могут регулировать контролеры-месмеристы/магнетизеры с помощью воды или пассов руками.

Обнаженное женское тело, окутанное проводами, опущенными в воду, демонстрирует в этом контексте подконтрольность и подчиненность невидимой силе врача, который сдерживает ее бесконтрольную «энергию», то есть пораженную болезнью душу. К анализу влияния месмеризма и электричества на женское тело Эрнст не раз обращался и в других своих коллажах: втором листе романа-коллажа «Сто(без)головая женщина» 1929 года [о романах-коллажах Эрнста см. подробнее: 5] и в «Слепоем пловце» 1934 года.

Романы-коллажи Эрнста: истеризация тела и популярная культура XIX века

Роман-коллаж «Сто(без)головая женщина» известен не только тем, что здесь впервые появляется альтер эго Эрнста Лоплоп, но и листом № 2 под названием «Упущенное непорочное зачатие». Некоторые коллажи — пародия на известные произведения искусства или явления, и второй лист «Ста безголовых женщин» как раз и является подобной визуальной пародией на феномен истерии.

Эрнст заимствовал для листа № 2 иллюстрацию из французской газеты La Nature 1879 года, на которой изображены репрессивные практики больницы Сальпетриер. Испуганная, ошарашенная и раскрывшая от ужаса глаза пациентка кутается в одеяло, пытается спрятаться. Над ней навис врач, проводящий опыты по внушению.



Ил. 2. Макс Эрнст. Упущенное непорочное зачатие. Лист № 2 из романа-коллажа «Сто(без)головая женщина». 1929. Коллаж (вырезанные и скленные на картоне гравюры XIX века). 10,2 × 14,8; 16 × 25,3 см. Центр Помпиду, Париж. URL: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c5e95d>

В приведенном листе неизвестный иллюстратор отразил одно из явлений больницы Сальпетриер. Там под руководством доктора Шарко сформировался феномен нейромимезиса, представлявший собой процесс насильственного внушения пациенткам образов «безумных» со старых полотен с помощью света и электричества.

В «Упущенном непорочном зачатии» Эрнст «переворачивает» сюжет: он приравнивает повседневную сцену экспериментов в больнице к сцене насилия над истерической пациенткой (можно сравнить с «Изнасилованием» («Интерьер») 1868–1869 годов Эдгара Дега). Совершить этот акт врачу помогает вода, влияющая на состояние пациентки, и загадочный прибор, излучающий свет и напоминающий диаграмму эффектов магнетизма в водных и воздушных потоках, которая часто публиковалась во второй половине XIX века в научных журналах. Эта же диаграмма из журнала La Nature была повторена Эрнстом в «Слепоем пловце», где он иронизирует по поводу вековых представлений о «загадочных» энергиях и потоках.

Об увлечении Эрнста месмеризмом свидетельствует и один из листов из романа-коллажа «Неделя доброты, или Семь основных элементов» 1934 года⁽³⁾. Этот лист был опубликован в книге «Воскресенье», основным элементом которой была «грязь», а примером «Бельфорский лев». Необходимо отметить, что «Неделя доброты» — это острое саркастическое визуальное произведение-«комикс», в котором Эрнст высмеивает популярную культуру XIX века. Этот роман-коллаж изобилует тонкими отсылками и интертекстами. Эрнст иронизирует не только над популярной культурой, но и над известными социокультурными явлениями и конструктами: парижским моргом, «Незнакомкой из Сены», месмеризмом, гипнозом, зарождающейся судебной медициной, бульварными романами, цирком, кабаре и истерией, которая, по его мнению, является ключом к пониманию рассматриваемых им феноменов, о чем будет сказано далее.

Главное действующее лицо «Недели доброты» — женщина, над которой постоянно совершаются разнообразные акты насилия. В «Воскресенье» женщина становится жертвой пыток и объективации со стороны мужчины с головой льва. В первом листе «Воскресенья» Эрнст объясняет функцию этого героя: лев — это патриархальное общество, доминирующее над женщиной, подавляющее и контролирующее ее. Эрнст демонстрирует это, включая в лист изображение Наполеона, на которое смотрит лев, что очевидно указывает на «комплекс Наполеона» и нарциссизм мужской натуры. Второй лист этой серии демонстрирует «льва»-мужчину на прогулке с дамой в весьма странном помещении: на втором плане Эрнст изобразил женщину-робота, чье тело состоит из механических ног-протезов, разных частей

(3) Роман-коллаж разделен на семь частей, каждая из которых названа по дню недели. Каждой, в свою очередь, соответствуют определенные «элементы смерти»: грязь, вода, огонь, чернота, зрение, неизвестное. Все эти разрозненные элементы объединяет общий сюжет — власть над женщиной. Всего для романа-коллажа Макс Эрнст выполнил 184 работы, которые были выставлены всего один раз при жизни Эрнста, в 1936 году в Мадриде в Национальном музее современного искусства. В 2008 и 2009 годах интерес к ним возродился, когда серию представили четыре крупных учреждения: Музей Макса Эрнста в Брюле, Кунстхалле в Гамбурге, Культурный фонд MAPFRE в Мадриде и Музей Орсе в Париже. Эрнст прибег к гелиографии в этих коллажах, что способствовало «нивелированию» швов во время склейки разрозненных элементов коллажей [20].

тела и чьи яичники сдавлены медицинским прибором, созданным для подавления истерических кризисов. Помимо этого, позади пары Эрнст поместил гипертрофированную женскую грудь, смотрящего на нее с вождением неизвестного мужчину и шкаф-буазери, обычно скрывающий предметы, которые было не принято показывать широкой публике. Подобное многоплановое изображение раскрывает личность и интересы «льва», предстающего перед наблюдателем воплощением окулярцентристской концепции XIX века — вуайеристом, склонным к фетишизму и контролю.

Остальные листы также посвящены разнообразным практикам контроля над женским телом: так, в третьем листе Эрнст иронизирует над восковыми «медицинскими» Венерами, воплощавшими в XIX веке пассивный идеал женщины [13, р. 54], «внутренним телом» которой можно было легко манипулировать. Лист 28 демонстрирует контроль над женским телом с помощью месмеризма и отсылает к месмерической иконографии XVIII века [3, с. 227–229]. В иконографии индивидуального сеанса «врача»-месмериста и пациентки граверы и рисовальщики довольно часто изображали месмериста с головой осла или козла, что сатирически обыгрывало второе название месмеризма — «животный магнетизм» и демонстрировало некомпетентность и лживость лжедоктора.

Для этого листа Эрнст использовал иллюстрацию из романа о приключениях французского полицейского под названием «Приключения месье Клода», созданную иллюстраторами Сильвеном Гудемаром и Антуан-Франсом Клодом в 1881 году. На этой иллюстрации авторы изобразили маньяка, пытающего обнаженную девушку. Девушка представлена в позе «истерического распятия», введенного в визуальную культуру Франции благодаря «истерической иконографии» больницы Сальпетриер.

Эрнст переориентирует изображение, видоизменяя образы: лицо мужчины дадаист закрывает мордой льва, а живот пациентки распарывает, в результате чего из него вываливаются органы. От обнаженной распластанной фигуры девушки исходит поток ветра, изображенный волнами. Помимо этого, Эрнст добавляет еще несколько деталей, благодаря которым пытка щекоткой становится способом «оживить» восковую «Венеру» с помощью магнетического пасса, на что намекает магнетический флюид, исходящий от тела девушки.



Ил. 3. Макс Эрнст. Лист № 28 из романа-коллажа «Неделя доброты, или Семь основных элементов». 1934. Коллаж. 27 × 20,5 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. URL: <https://www.moma.org/collection/works/163934>

При этом поза «истерического распятия» и обнаженная грудь девушки указывают на сенсуалистический характер феминной позы, связывающей образ с проблемой способов лечения истерии второй половины XIX века. Если отталкиваться от этой концепции, то интерпретация меняется в сторону пытки со стороны «льва»-мужчины посредством стимуляции истерической зоны с целью вызова истерического приступа. Удержание женщины с помощью связывания указывает на попытку бегства, которая невозможна, так как обычно врач насильственно удерживал пациентку посредством гипноза.

Благодаря созданным на базе образов истерии сложным ассоциативным цепочкам Эрнст не только показывает механизм «излечения», но и насмехается над традиционными догмами, выходя за границы категорий и жанров. Истерическая модель позволяет дадаисту высмеивать религиозный мистицизм или одержимость бесами, которые пытались низвергнуть медики Сальпетриер. Тема связи истерии

и религии воплотилась в романе-коллаже «Сон маленькой девочки, которая хотела стать кармелиткой» 1930 года, истоками которого были коллажи Эрнста 1920-х годов: «Святое собеседование» и «Слово» (оба — 1921 года), где обнаженные нервы отсылают к схемам истерических зон женского тела, активно публиковавшихся во второй половине XIX века [14, р. 52–53]. В них Эрнст обыгрывает не только истерический дискурс, но и амбивалентные иконографии «благоразумной девы», «роковой женщины» и «женщины-змеи».

Бинарные иконографии «роковой женщины» и «женщины-ребенка», которые были главными координатами в женских изображениях сюрреализма [см.: 8], также становятся предметом анализа Эрнста через призму истерии. Уже в коллаже «Упущенное непорочное зачатие» Эрнст смешивает соблазнительность истерической пациентки с образом Алисы из произведения Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране чудес», включив любопытный интертекст в научную иллюстрацию — убегающего белого кролика, на которого в слезах смотрит истеричка. Как установила исследовательница Катриона Макара, образ Алисы был важен для сюрреалистов: Бретон многократно упоминал «Алису в Стране чудес» (например, статья в «Сюрреалистической революции» под названием «Льюис Кэрролл в 1931 году» [21, р. 2]), а Арагон написал ряд статей об авторе «Алисы в Стране чудес» и о самом произведении [21, р. 2–3]. Макара выдвинула предположение, что в так называемый «американский период» (1941–1950) (а может, уже и в Германии) Эрнст начал интересоваться образами Алисы и Белого Кролика [21, р. 4–5].

Стоит отметить, что сюрреалисты видоизменили и без того амбивалентный образ Алисы, в их произведениях она превратилась в исследовательский троп, по выражению Макары [21, р. 1–5]. Сам по себе сон Алисы о ее приключениях в Стране чудес совпадал концептуально с сюрреалистическими исследованиями потенциала сна, именно поэтому они постоянно обращались к этому произведению в своих теоретических трудах. Кэрролл воспринимался как ключевой протосюрреалист и Гербертом Ридом, и Джулианом Леви в их ранних исследованиях движения [28, р. 55–56; 18, р. 4]. В связи с этим примечательно, что рисунок Кэрролла с изображением Грифона и Мнимой Черепахи был включен в экспозицию выставки «Фантастическое искусство: дада и сюрреализм» в Музее современного

искусства в Нью-Йорке, где были представлены истоки течений, так называемые протосюрреалисты⁽⁴⁾.

Истеричка в образе Алисы в коллаже Эрнста становится олицетворением разрушения, так как она разрушает саму себя и все окружающее своим любопытством, из-за чего с ней и случается истерический припадок (по сути, и сама Алиса Кэрролла противоречивая героиня: она постоянно меняется, ее тело, как и поведение, подвержено метаморфозам⁽⁵⁾). «Алиса» Эрнста находится в постоянном поиске знаний, а белый кролик становится объектом ее желания, из-за которого она ищет эти знания. В этом контексте основной характеристикой этого гипертрофированного и усиленного использованием конвенционального изображения Алисы авторства Тэнниела образа женщины-ребенка становится любопытство, о чем писала еще Лаура Малви, которая отметила, что любопытство — яркая гендерная характеристика феминности. Истоки этого можно отыскать в мифе о Пандоре или в поступке Евы [22, р. 59]. В интерпретации Эрнста женщина не только обладает разрушительной силой из-за своей тяги к познанию, но и наделяется функцией проводника: в «Неделе доброты» он играет с образом «женщины-змеи», демонстрируя положительные аспекты связи женщины с дьяволом и змеем-искусителем.

«Кэрроллианские мотивы» и их связь с истерией можно проследить в листе из романа-коллажа «Сон маленькой девочки, которая хотела стать кармелиткой» [об этом романе: 14]. Эрнст изобразил девочку, которая похожа на Алису с иллюстраций 1869 года первого иллюстратора книги Джона Тэнниела, бегущую в концентрической постройке от повторяющегося образа белого голубя. Она конвульсивно закрывает лицо. Эта постройка — механический прибор, схожий по устройству с волшебным фонарем или фенакистископом, однако его функция была не развлекательной. Этот прибор стимулировал

(4) На выставке «Фантастическое искусство: дада и сюрреализм» основная задача заключалась в определении предыстории движения. В результате «протосюрреалистами» стали: Льюис Кэрролл, Иероним Босх, Питер Брейгель Старший, Генри Фюзели, Уильям Хогарт, Одилон Редон, Уильям Блейк [6, р. 7–8].

(5) Эти метаморфозы сами по себе становятся попыткой определенного бегства от окружающего фантастического мира, который так же камуфлирует и гармонизирует драматичную картину мира [4, р. 93].



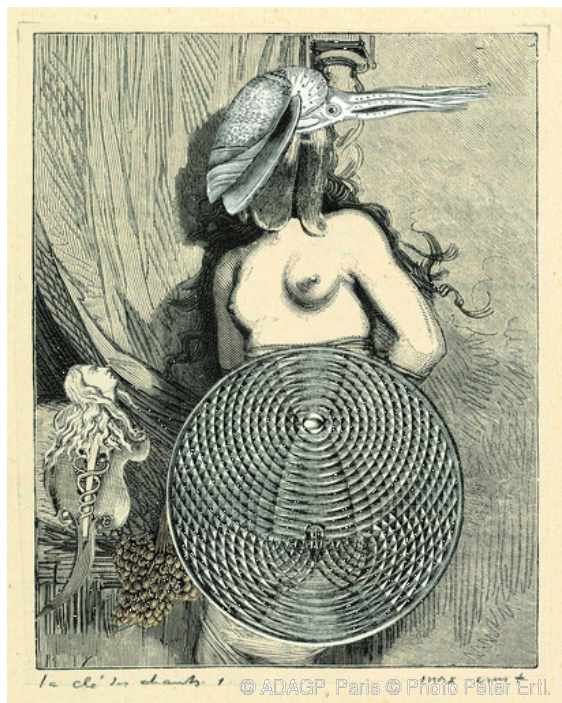
Ил. 4. Макс Эрнст. Лист из романа-коллажа «Сон маленькой девочки, которая хотела стать кармелиткой». 1930. Коллаж. 23,5 x 18,4 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк

развитие истерического припадка, дублируя изображения и создавая яркие вспышки света.

Таким образом, Эрнст в очередной раз демонстрирует концепцию «бегства» истерика: истерик охотится за желаемым, но при этом боится получить его, что создает замкнутый круг, цикличность, а следовательно, и невозможность излечиться от болезни. Эта проблема соотношения бегства от желаемого и погони за желаемым была выражена в идеях Жака Лакана об истерике и господине [2, с. 160–163].

«Истерические тела» в графических произведениях Эрнста 1930-х годов

В 1930-е годы «истерические» механизмы становятся «истерическими телами», так как Эрнст начинает заимствовать для коллажей медицинские иллюстрации «истерических тел», созданные Полем Рише. Раздел третьей книги под названием «Суббота», где основным элементом является «Неизвестное», полностью посвящен истерии,



Ил. 5. Макс Эрнст.
Ключ к песне I. 1934.
Коллаж. 27 × 20,5 см.
Музей Орсе, Париж

о чем свидетельствует первый из десяти коллажей этой части «Ключ к песне I».

Коллаж — игра, в которой Эрнст дает недогадливому зрителю ключ к разгадке представленной перед ним аллегории⁽⁶⁾. В коллаже изображена женская фигура, гениталии которой закрыты сферой, испещренной наложенными друг на друга концентрическими кругами и линиями. Ее лицо скрыто раковиной устрицы и огромной креветкой. В нижнем левом углу Эрнст размещает динамическое изображение «ключа» — голову женщины, повернутую в профиль, к шее которой ведут две переплетенные спиралевидные нити. Созданный образ напоминает жезл Асклепия. При внимательном рассмотрении

(6) Можно даже сказать, «представленных», так как «Субботой» Эрнст завершает книгу, дав зрителю разгадку к мучениям в предыдущих «днях».

становится ясно, что это фаллопиевы трубы, ведущие к яичникам, расположенным у основания «ключа».

Круг, закрывающий лоно неизвестной девушки, схож с динамическими месмерическими кругами, а в его центре также имитируются яичники. Имитации матки и яичников Эрнстом отсылают к этимологии и истории истерии, которая считалась болезнью «бешенства матки». Бешенство матки можно было излечить, надавливая на яичники или «балансируя» черную желчь в организме женщины.

Таким образом Эрнст продемонстрировал, что все проблемы женщины происходят от расстройства матки, которое, в свою очередь, приводит к истерии. Инвазивное вмешательство в женскую репродуктивную систему — единственный «ключ» к решению проблемы. Представив подобную интерпретацию загадочной женской природы, Эрнст опирался на теорию XIX века о враче-змее, который с помощью надавливаний или проникновения мог «излечить» пациентку [10, р. 138]. По сути, Эрнст развивает идею, заложенную в «Упущенном непорочном зачатии», где он указывает на свершившийся акт «излечения».

Таким образом, «Неизвестное» — это болезнь-протей, болезнь множества личин — истерия, которая становится «ключом» к пониманию образов «Недели доброты». Примечательно, что в этой части романа-коллажа женщина изображена одна, без вспомогательных персонажей, совершающих над ней насилие, на фоне театрального занавеса. Отсылка к театру указывала на театральность истерического припадка, традиционно разыгрываемого в «Театре Сальпетриер».

Олицетворенные образы Эрнст заменяет неодушевленными предметами или частями тела. Так, во втором листе Эрнст прямо цитирует «истерическое распятие» из медицинских иллюстраций Сальпетриер. Истеричка с сенсуализированным лицом погружена в напряженное состояние. Она раскидывает руки, находясь под тяжестью огромного позвоночника, навалившегося на нее и расположившегося у нее между ног. Подобное представление истерического криза указывает на его связи с сексуальностью, и в этом контексте позвоночник — это фигура врача, что вновь указывает на инвазивность медицинских методов.

Третий лист представляет сцену «истерического моления», во время которого истеричка погружена в глубокий транс, изображенный Эрнстом с помощью передачи магнетических флюидов. Это

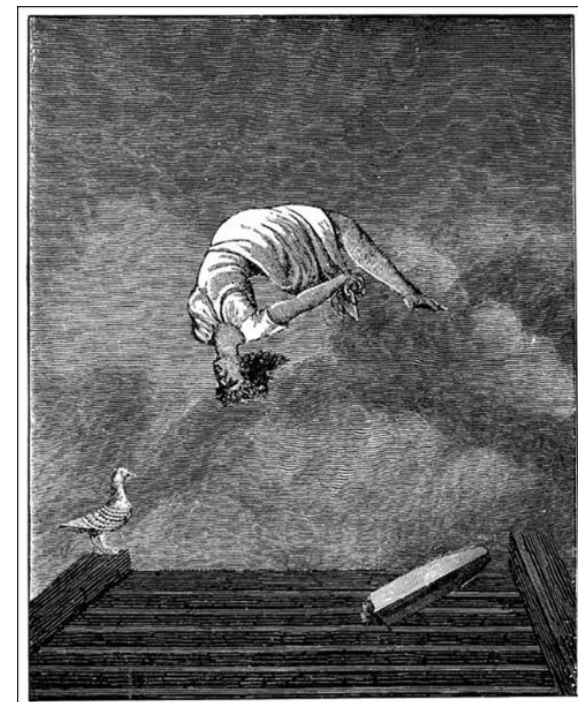
единственный коллаж, в который Эрнст включил вспомогательного персонажа — обнаженного мальчика-подростка, прикрывающего лоно девушки и свои половые органы, заботясь об их целомудрии. Скорее всего, это была отсылка к маскулинной истерии, которую связывали с психологическими и военными травмами.

Четвертый, пятый, шестой и восьмой листы изображают истеричек в «демонических» конвульсиях, во время которых они ломают и калечат себя. В четвертом и пятом листе Эрнст добавил предметы, указывающие на незримое присутствие врача: в четвертом листе — это цилиндр, характерная деталь гардероба «истерического дирижера» доктора Шарко, а в пятом листе — змей, обвивающий каркас балдахина кровати, от которого в ужасе отшатнулась истеричка.

В седьмом листе Эрнст опирается на сенсуалистическую иконографию Офелии, покончившей жизнь самоубийством из-за отсутствия взаимной любви [см. подробнее о концепции самоубийства Офелии: 25]: подобная интерпретация образа Офелии была особо популярна во второй половине XIX века. В тот период большинство салонных картин изображали обезумевшую Офелию, рвущую на себе одежду на берегу реки. Эта иконография опиралась на выведенный Эженом Делакруа сенсуалистический образ Офелии. «Офелия» стала обычным визуальным маркером для сумасшедших женщин или женщин, совершавших самоубийство, «неразумные» (то есть отличающиеся от общепринятых норм) поступки: их одевали в белое и изображали с распущенными и непослушными волосами, с венками из цветов и ветвей на головах [24, р. 92].

«Офелия» Эрнста изображена наслаждающейся своей смертью, получающей от процесса удовольствие. В этом листе Эрнст иронизирует над причинами самоубийств в Сене, которые были «бичом» второй половины XIX века. Помимо этого, дадаист показывает единственное возможное окончание побега и избавления от заболевания.

Сцены «истерической арки» в листах девять и десять, которыми завершается роман-коллаж «Неделя доброты», становятся, по сути, воплощением свободы женщины, погруженной в кульминационный этап истерии. Напряженные арочные фигуры взлетают в транс над смертью, пытками и их мучителями. Через эти арочные фигуры Макс Эрнст иллюстрирует сюрреалистическое увлечение истерией, о котором впоследствии так писал Андре Бретон во «Втором манифесте



Ил. 6. Макс Эрнст. Финальный лист из романа-коллажа «Неделя доброты, или Семь основных элементов». 1934. Коллаж. 27 × 20,5 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк

сюрреализма»: «Мы с Арагоном уже говорили: да здравствует истерия с ее кортежами юных и нагих женщин, скользящих вдоль крыш. Вообще, проблема женщины связана со всем чудесным и тревожным. Причем связана в той самой степени, что и доверие, которое неиспорченный человек способен питать не только к Революции, но еще и к любви» [1, с. 336].

Заключение

Таким образом, увлеченность визуальной составляющей истерического дискурса, которая позволяет Эрнсту заниматься терапией и низвержением различных догм, красной нитью проходит сквозь все его творчество. Эрнст начал изучать истерию в связи со своим «психиатрическим бэкграундом», полученным в больнице Бонна; помимо этого, использование истерических образов было его реак-

цией на последствия и события Первой мировой войны. С помощью истерических тел он демонстрировал ужасы «военной истерии». Если в 20-е годы XX века истерики в работах Эрнста были травмированы и становились своеобразными свидетельствами и напоминаниями войны, то в 30-е годы Эрнст занялся «терапией» истериков. Он изображает, как истерик переживает впоследствии все полученные травмы через образы Алисы в Стране чудес (убегающей от голубя или в ужасе и слезах отворачивающейся от белого кролика). Как итог, в середине 1930-х годов «истерические» механизмы становятся «истерическими телами», так как Эрнст начинает заимствовать для коллажей медицинские иллюстрации «истерических тел», созданные Полем Рише. С помощью этих тел Эрнст пытается продемонстрировать приемы популярной культуры, причины развития тех или иных мифов и образов (например, популярность образа «Незнакомки из Сены» или «истерических арок»). В результате анализ эволюции образов истериков в творчестве Эрнста помог не только понять творческие концепции дадаиста, но и проследить изменения в его манере и принципах работы.

Можно предположить, что «истерический» механизм, выведенный Эрнстом, повлиял и на один из (прото)«перформансов» Международной сюрреалистической выставки 1938 года: появление на открытии автомата «Энигмарель», потомка Франкенштейна, управляемого электричеством. Подобное предположение можно сделать, так как именно Макс Эрнст делал коллаж для пригласительного выставку, куда он и вставил видоизмененную фотографию с «Энигмарель». Помимо этого, художественное исследование истерии продолжила спутница Эрнста Доротея Таннинг [о влиянии Эрнста на Таннинг см.: 17, р. 4–5], которая создала целый цикл произведений «женщин в обоях», вдохновившись викторианским романом Шарлотты Перкинс Гилман «Желтые обои» о больной истерией, принудительно лечущейся с помощью популярного в Англии «метода покоя» доктора Сайласа Митчелла.

Список литературы:

- 1 Бретон А. Второй манифест сюрреализма // Антология французского сюрреализма, 20-е годы / Сост., вступ. ст., пер. с фр. и коммент. С.А. Исаева, Е.Д. Гальцовой. М.: ГИТИС, 1994. С. 290–342.
- 2 Лакан Ж. Семинары. Книга 17: Изнанка психоанализа (1969–1970) / Пер. с фр. О. Черноглазовой. М.: Гнозис, Логос, 2008. 272 с.
- 3 Мартынова Д. О. Формирование и развитие иконографии месмерического сеанса во второй половине XVIII – конце XIX в. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2021. Том 11. № 2. С. 224–242. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.204>.
- 4 Сальникова Е. В. Первая экранизация «Алисы в Стране чудес» (Alice in Wonderland, 1903) // Наука телевидения. 2021. № 171. С. 75–98. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-171-75-98>.
- 5 Шик И. А. «Удары хлыста или нити лавы». Макс Эрнст в Эрмитаже // Новое искусствознание. 2019. № 2. С. 79–81.
- 6 Barr A. H. *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. New York: Museum of Modern Art, 1936. 258 p.
- 7 Breton A., Aragon L. *Le Cinquantenaire de l'Hysterie (1878–1928)* // *La Révolution Surréaliste*. 1928. № 11. P. 20–21.
- 8 Conley K. *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism* // *Woman's Art Journal*. 1998–1999. Vol. 19. № 2. P. 40–42.
- 9 Daston L., Gallison P. *Objectivity*. New York: ZoneBooks, 2007. 504 p.
- 10 Eidenbenz C. *Les Mots de l'Hystérie: de la Salpêtrière au Serpentinisme*. Namur: Musée Félicien Rops, 2012. 169 p.
- 11 Giuliadori L., Boldyreva A., Bobunova A., Boranenkova V. *Surrealism Between Psychological Investigation and Artistic Commitment* // *WISDOM*. 2020. № 14(1). P. 167–174. <https://doi.org/10.24234/wisdom.v14i1.306>.
- 12 Guerin A. *Une Visite a la Salpetriere* // *Revue Illustrée*. 1 janvier 1887. P. 97–103.
- 13 Hunter M. "Effroyable Réalisme": Wax, Femininity, and the Madness of Realist Fantasies // *RACAR: Canadian Art Review* 33. 2008. № 1–2. P. 43–58. <https://doi.org/10.7202/1069546ar>.
- 14 Kavky S. *Dreamwork: Ernst's Rêve d'une Petite Fille qui Voulut Entrer au Carmel* // *Source*. 2008. Vol. 27 (2–3). P. 56–64. <https://doi.org/10.1086/sou.27.2.3.23208137>.
- 15 Kavky S. *Max Ernst in Arizona: Myth, Mimesis, and the Hysterical Landscape* // *Res: Anthropology and Aesthetics*. 2010. March. Vol. 57. P. 209–228. <https://doi.org/10.2307/25769980>.
- 16 Kavky S. *Max Ernst's Post-World War I Studies in Hysteria* // *The Space Between*. 2012. Volume VIII. № 1. P. 37–63.
- 17 Kavky S. *Introduction to the Special Issue on Max Ernst* // *Journal of Surrealism and the Americas*. 2019. Vol. 10. № 1. P. 1–6.
- 18 Levy J. *Surrealism*. New York: Black Sun Press, 1936. 191 p.
- 19 Martins A., Davis E., Kwartler T. *Max Ernst's Woman, Old Man, and Flower (1923–24): Four Paintings in One Revealed by Technical Imaging* // *Heritage* 4. 2021. № 3. P. 2224–2236. <https://doi.org/10.3390/heritage4030125>.
- 20 Max Ernst. "Une Semaine de Bonté" – the Original Collages // *Musée d'Orsay*. URL: https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/page/1/article/les-collages-de-max-ernst-20484.html?S=&cHash=b266349340&print=1&no_cache=1& (дата обращения 01.07.2021).

- 21 *McAra C.* Surrealism's Curiosity: Lewis Carroll and the Femme-Enfant // *Papers of Surrealism*. 2011. Vol. 9. P. 1–25.
- 22 *Mulvey L.* Pandora's Box: Topographies of Curiosity, Fetishism and Curiosity. Bloomington: Indiana University Press, 1996. 188 p.
- 23 *Nazé Y.* Tribute to an Astronomer: The Work of Max Ernst on Wilhelm Tempel // *Journal for the History of Astronomy*. 2015. № 47(2). P. 115–135. <https://doi.org/10.1177/0021828615625476>.
- 24 *Showalter E.* The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830–1980. New York: Penguin, 1985. 312 p.
- 25 *Smith B.* Neither Accident nor Intent: Contextualizing the Suicide of Ophelia // *South Atlantic Review*. 2008. Vol. 73. № 2. P. 96–112.
- 26 *Stent D.* Dalí / Duchamp in Light of Edward James – The International Surrealist Exhibition 1936 // *Avant-Garde Studies*. 2018. Spring/Summer. Issue 3. URL: https://beta.thedal.org/wp-content/uploads/2018/05/Stent_Final.pdf (дата обращения 28.06.2021).
- 27 *Stokes Ch.* The Scientific Methods of Max Ernst: His Use of Scientific Subjects from La Nature // *The Art Bulletin*. 1980. Vol. 62. № 3. P. 453–465.
- 28 *Surrealism* / Ed. by H.E. Read. London: Faber and Faber, 1936. 251 p.

References:

- 1 Breton A. Vtoroj manifest sjurrealizma [The Second Surrealist Manifesto]. *Antologija francuzskogo sjurrealizma, 20-e gody*, comp., intr. article, transl. from French and com. S.A. Isaev, E.D. Gal'cova. Moscow, GITIS Publ., 1994, pp. 290–342. (In Russian)
- 2 Lacan J. *Seminary. Kniga 17: Iznanka psihoanaliza (1969–1970)* [Seminars. Book 17: The Wrong Side of Psychoanalysis (1969–1970)]. Moscow, Gnozis Publ., Logos Publ., 2008. 272 p. (In Russian)
- 3 Martynova D.O. Formirovanie i razvitie ikonografii mesmericheskogo seansa vo vtoroj polovine XVIII – konce XIX v. [Formation and Development of the Iconography of the Mesmeric Seance in the Second Half of the 18th – Late 19th Centuries]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*. 2021, vol. 11, no. 2, pp. 224–242. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.204>. (In Russian)
- 4 Salnikova E.V. Pervaja ekranizacija "Alisy v Strane chudes" (Alice in Wonderland, 1903) [The First Screening of Alice in Wonderland (1903)]. *Nauka televideniya* [The Art and Science of Television], 2021, no. 171, pp. 75–98. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-171-75-98>. (In Russian)
- 5 Shik I.A. "Udary hlysta ili niti lavy". Maks Ernst v Ermitazhe ["Whip Lashes or Lava Threads". Max Ernst in the Hermitage]. *Novoe iskusstvoznanie*, 2019, no. 2, pp. 79–81. (In Russian)
- 6 Barr A.H. *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. New York, Museum of Modern Art, 1936. 258 p.
- 7 Breton A., Aragon L. Le Cinquantenaire de l'Hystérie (1878–1928). *La Révolution Surréaliste*, 1928, no. 11, pp. 20–21.
- 8 Conley K. Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism. *Woman's Art Journal*, 1998–1999, vol. 19, no. 2, pp. 40–42.
- 9 Daston L., Gallison P. *Objectivity*. New York, ZoneBooks, 2007. 504 p.
- 10 Eidenbenz C. *Les Mots de l'Hystérie: de la Salpêtrière au Serpentinisme*. Namur, Musée Félicien Rops, 2012. 169 p.
- 11 Giulliodori L., Boldyreva A., Bobunova A., Boranenkov V. Surrealism Between Psychological Investigation and Artistic Commitment. *WISDOM*, 2020, no. 14(1), pp. 167–174. <https://doi.org/10.24234/wisdom.v14i1.306>.
- 12 Guerin A. Une visite a la Salpêtrière. *Revue Illustrée*, 1 janvier 1887, pp. 97–103.
- 13 Hunter M. "Effroyable Réalisme": Wax, Femininity, and the Madness of Realist Fantasies. *RACAR: Canadian Art Review* 33, 2008, no. 1–2, pp. 43–58. <https://doi.org/10.7202/1069546ar>.
- 14 Kavky S. Dreamwork: Ernst's Rêve d'une Petite Fille qui Voulut Entrer au Carmel. *Source*, 2008, vol. 27, no. 2–3, pp. 56–64. <https://doi.org/10.1086/sou.27.2.3.23208137>.
- 15 Kavky S. Max Ernst in Arizona: Myth, Mimesis, and the Hysterical Landscape. *Res: Anthropology and Aesthetics*, 2010, March, vol. 57–58, pp. 209–228. <https://doi.org/10.2307/25769980>.
- 16 Kavky S. Max Ernst's Post-World War I Studies in Hysteria. *The Space Between*, 2012, vol. VIII, no. 1, pp. 37–63.
- 17 Kavky S. Introduction to the Special Issue on Max Ernst. *Journal of Surrealism and the Americas*, 2019, vol. 10, no. 1, pp. 1–6.
- 18 Levy J. *Surrealism*. New York, Black Sun Press, 1936. 191 p.
- 19 Martins A., Davis E., Kwartler T. Max Ernst's Woman, Old Man, and Flower (1923–24): Four Paintings in One Revealed by Technical Imaging. *Heritage* 4, 2021, no. 3, pp. 2224–2236. <https://doi.org/10.3390/heritage4030125>.

- 20 Max Ernst. "Une Semaine de Bonté" – the Original Collages. Musée d'Orsay. Available at: https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/page/1/article/les-collages-de-max-ernst-20484.html?S=&cHash=b266349340&print=1&no_cache=1& (accessed 01.07.2021).
- 21 McAra C. Surrealism's Curiosity: Lewis Carroll and the Femme-Enfant. *Papers of Surrealism*, 2011, vol. 9, pp. 1–25.
- 22 Mulvey L. *Pandora's Box: Topographies of Curiosity, Fetishism and Curiosity*. Bloomington, Indiana University Press, 1996. 188 p.
- 23 Nazé Y. Tribute to an Astronomer: The Work of Max Ernst on Wilhelm Tempel. *Journal for the History of Astronomy*, 2015, no. 47(2), pp. 115–135. <https://doi.org/10.1177/0021828615625476>.
- 24 Showalter E. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830–1980*. New York, Penguin, 1985. 312 p.
- 25 Smith B. Neither Accident nor Intent: Contextualizing the Suicide of Ophelia. *South Atlantic Review*, 2008, vol. 73, no. 2, pp. 96–112.
- 26 Stent D. Dalí / Duchamp in Light of Edward James – The International Surrealist Exhibition 1936. *Avant-Garde Studies*, 2018, Spring/Summer, no. 3. Available at: https://beta.thedali.org/wp-content/uploads/2018/05/Stent_Final.pdf (accessed 28.06.2021).
- 27 Stokes Ch. Scientific Methods of Max Ernst: His Use of Scientific Subjects from La Nature. *The Art Bulletin*, 1980, vol. 62, no. 3, pp. 453–465.
- 28 *Surrealism*, ed. by H.E. Read. London, Faber and Faber, 1936. 251 p.