УДК 7.036

ББК 85.103(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-322-343

Мартынова Дарья Олеговна

Аспирант, кафедра западноевропейского искусства, факультет теории и истории искусства, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина при Российской академии художеств, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
d.o.martynova@gmail.com

Ключевые слова: эстонское современное искусство, Марге Монко, Лийна Сийб, истерия, телесность, истерическое тело, принцип визуальной аналогии, культурная память в искусстве, искусство и психоанализ.

Мартынова Дарья Олеговна

«Истерические» тела в современном искусстве Эстонии

После 1991 года провозглашенная Вторая Эстонская Республика восстанавливает индивидуальные свободы, что приводит к тому, что в эстонском искусстве после 1990-х годов активно поднимаются проблемы индивидуализма, личных границ, трансгрессивного поведения, идентичности, равноправия и телесности. В этой статье рассматриваются работы ключевых эстонских современных художниц, которые затрагивают в своем творчестве проблемы кризиса идентичности и «расщепленной личности», столь характерные для современной Эстонии. Марге Монко и Лийна Сийб анализируют конструкт «женственность» и различные женские образы-клише через социокультурный феномен истерии. Автор приходит к выводу, что в условиях кризиса идентичности, царящего в современном эстонском обществе в связи с историческими и географическими обстоятельствами, художественные репрезентации расщепленной, «истеричной» личности, воплощающей в себе устоявшиеся социальные и культурные паттерны, влияющие на отдельных индивидов, становятся особенно актуальными. Занимаясь как самоанализом, так и анализом коллективного бессознательного, художницы стремятся раскрыть причины угнетения «девиантного» поведения, а также влияния «чужеродной» культуры на Эстонию.

Martynova Daria O.

Postgraduate Student, Western European Art Department, Faculty of Art Theory and History, Repin Saint Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
d.o.martynova@gmail.com

Keywords: Estonian contemporary art, Marge Monko, Liina Siib, hysteria, corporeality, hysterical body, principle of visual analogy, cultural memory in art, art and psychoanalysis.

Martynova Daria O.**“Hysterical” Bodies in Contemporary Art of Estonia**

After 1991, the proclaimed Second Republic of Estonia restores individual freedoms, which leads to the problems of individualism, personal borders, transgressive behavior, identity, equality and corporeality in Estonian art after the 1990s. In this article, the author will examine the works of key Estonian contemporary artists who address the problems of identity crisis and “split personality”, which are so characteristic of modern Estonia, where issues of cultural memory, national identity and disciplinary authority are acutely relevant. Marge Monko and Liina Siib analyze the construct of “femininity” and various female cliché images through the sociocultural phenomenon of hysteria. As a result, the author comes to the conclusion that in the context of the identity crisis that reigns in modern Estonian society due to historical and geographical circumstances, artistic representations of a split, “hysterical” personality, embodying established social and cultural patterns that affect individuals, become especially relevant. Through both self-analysis and analysis of the collective unconscious, the artists seek to reveal the reasons for the oppression of “deviant” behavior, as well as the influence of “foreign” culture on Estonia.

Исследование выполнено при финансовой поддержке Европейского фонда регионального развития в рамках гранта Dora Plus 2.2.

В эстонском искусстве после 1990-х годов поднимаются важные проблемы идентичности, равноправия (и не только гендерного), телесности, личных границ и индивидуализма [16, р. 19–20]. Это связано с тем, что провозглашенная Вторая Эстонская Республика восстановила индивидуальные свободы, в то же время, по мнению исследователя И. Массо, «экзистенциальный абсурд советского периода, скандинавская суровость и коммерциалистский ценностный вакуум породили внешне очень либеральную общественную культуру... однако элите (на которую и нацелен эстонский индивидуализм. — Д. М.) выгодно, чтобы каждый занимал свое культурно определенное место и не бросал вызов новой „экономической справедливости“» [13, р. 26].

Маргинализированными слоями населения, осознавшими свои права, но подпавшими под давление «негласных правил», становятся неэстонское население (почти половина граждан Эстонии)⁽¹⁾, а также женщины (особенно неэстонские женщины, в основном русскоговорящие, яркий пример — работа Л. Сийб «Отвращение к телу» 2007 года, в которой художница проводит интервью с русскоговорящими проститутками, работающими в Эстонии). Вторая Эстонская Республика, взявшая за основу модели ценностей Первой Эстонской Республики (1918–1940)⁽²⁾, способствовала доминированию гендерных образов жены-домохозяйки [19, р. 18–21], а вера в глубокие естественные различия между мужчинами и женщинами оправдывала их разные социальные роли: женщины мирились с двойным бременем домашних забот и работы, а также более низкой зарплатой [11, р. 16].

Таким образом, создается некое дисциплинарное ограничение: семейный статус имеет решающее значение для социального по-

ложения, и женщина, отказывающаяся стирать белье в семье, или мужчина, красящий волосы, легко воспринимаются как угроза для всего эстонского социального порядка (что кардинально отличается от соседствующих стран Скандинавии, с культурным опытом которых во многом, тем не менее, соотносит себя Эстония).

Поэтому, когда идет обсуждение современного эстонского искусства, остро зависящего от основных категорий формирования идентичности под влиянием индивидуалистской политики, нельзя упускать из виду феномен под общим термином «эстонское феминистское искусство».

Марге Монко (родилась в 1976 году) — фотохудожница, участница международной биеннале «Манифеста-9», одна из самых популярных женщин-художниц Эстонии, руководитель фотодепартамента Эстонской Академии искусств, в своем творчестве поднимает проблемы исторического перехода от советского периода к независимой демократической парламентской республике и связанной с этим процессом переоценки социальных ролей, а особенно роли женщины. Большинство работ художницы имеют связь с каким-либо историческим событием и находятся под влиянием теорий психоанализа, феминизма и визуальной культуры [18, р. 6–7]. Преимущественно она подвергает устоявшиеся в повседневной культуре визуальные женские образы критике через свое творчество. К примеру, ее проект «Правильно/Неправильно» 2015 года посвящен советским книгам правил сохранения здоровья и красоты для женщин; эти правила диктуют, как правильно есть, ходить, лежать и т. д. [14, р. 16]. Ее последние проекты посвящены изучению романтического дискурса и его последствий в рекламе и модных показах.

Как говорит сама М. Монко, интерес к подобным темам появился в результате ее собственного жизненного женского опыта⁽³⁾. Посредством акта пересъемки известных образов или их повторной инсценировки Монко превращает фотографические практики в художественные утверждения, что выделяет ее среди эстонских художниц-феминисток, работающих как перформансистки (Эне-Лийс Семпер) или стремящихся возвысить «женское искусство»:

(1) Наследие советского прошлого стало одной из центральных тем в творчестве женщин-художников постсоветской Эстонии. В искусстве 1990-х годов было представлено несколько знаковых работ художниц-феминисток, которые фокусируются как на дискурсах идентичности и гендерных проблемах переходного общества, так и, одновременно, часто на некритическом неприятии всего, что связано с советским прошлым, включая идею гендерного равенства.

(2) Оппозиция советской власти обозначалась сильной ностальгией по независимому прошлому и Первой Эстонской Республике, образ жизни которой был патриархальным и подчеркивал традиционные гендерные роли.

(3) Интервью с Марге Монко // Личный архив Д.О. Мартыновой.

ткачество, вышивание и т. д. (Кади Эстланд, Лейда Орг). Вращаясь в своем творчестве вокруг социальных ролей женщин, Монко работает с собственными фотографиями, тщательно исследуя через эту призму историю и подвергая ее критике с женской точки зрения.

Уже в первом проекте 2004–2006 годов «Исследования буржуазии» М. Монко обращается к концептуализации так называемой «истеричной» женщины, начавшейся в раннем психоанализе и оставшейся в массовом сознании и в наши дни. Во многом именно эта концептуализация установила те властные отношения, которые определяют гендерную (феминную) идентичность. Подобный интерес к этой проблеме неслучаен: привнесенные западные образы селебрити с идеальными телами, распространенные и культивировавшиеся в середине 1990-х годов, помогли развиваться параллельному дискурсу в фотографии: проблематичному и жесткому психоанализу телесности и идентичности. Ярким примером подобной тенденции является серия автопортретов под общим названием «Ио» (с итальянского *io* — «я») Марка Райдпере (родился в 1975 году) 1997 года.

Эта серия автопортретных фотографий представляет диалог художника с камерой, его попытку продемонстрировать собственный личный кризис, он обнажается перед камерой (а следовательно, и перед наблюдателем). Показывая ожоги и шрамы на руках, он становится уязвимым. Райдпере предстает как аутичный субъект, замкнутый в собственном мире и остро реагирующий на внешние вмешательства, он ощущает себя незащищенным при взаимодействии с окружающей средой. Этому мироощущению способствуют телесные движения, зафиксированные камерой: истерические конвульсии, навязчивые ритуалы, соответствующие обсессивно-компульсивному расстройству, — все то, что на языке психоанализа означает выражение скрытых и подавленных мыслей, переживаний, желаний. На подобный «самопсихоанализ» наталкивают и черно-белая эстетика, и специальная обрезка фотографии: зритель видит только тело художника.

Все это подчеркивает документальный тон фотографий, который сближает их с насильственной практикой создания клинических фотографий в лечебницах второй половины XIX века [см. подробнее: 12], в которых больного субъекта обнажали и прислоняли к монохромной стене, запечатлевая без лица, чтобы сохранить его анонимность (при этом включая реальные имена в описание болезни, к примеру

Илл. 1. Марге Монко. Буржуазия. Из серии «Исследования буржуазии». 2004–2006. Хромогенная цветная фотография. 98 × 73 см. Коллекция Марге Монко, Таллин

Илл. 2. Марк Райдпере. Ио. 1997. Черно-белая фотография, пенопластовая доска. 100 × 73 см. Коллекция Эстонского художественного музея, Таллин

в научно-популярных журналах), пытаясь посредством визуализации приблизиться к пониманию душевных болезней.

Примечательно обращение Райдпере к насильственной традиции клинических фотографий, так как в современной Эстонии любое девиантное поведение подвергается критике (особенно если речь идет о сексуальных меньшинствах)⁽⁴⁾.

Помимо этого, работам Монко предшествовали проекты художницы Лийны Сийб (родилась в 1963 году). В своих работах Сийб уделяет пристальное внимание устоявшимся культурным нарративам, остающимся исключительно в коллективной памяти. Через призму различных неочевидных историй и персонажей она проливает свет на меняющиеся общественные ценности и неустойчивость, сфабрикованность гендерных образов — в обыденной жизни, науке, религиозных верованиях, правовых системах и так далее. Одной из самых известных работ Лийны Сийб является выставка «Женщина занимает мало места», представленная в Эстонском павильоне на 54 Венецианской международной биеннале [5, р. 6–7].

Сийб изучает темы женственности и социального пространства, различные репрезентации женщин в современном обществе, особенно концентрируясь на «женской» работе и проституции (примечательны ее видеоработы, посвященные стигматизации русскоязычных женщин в Эстонии — «Отвращение к телу»). Помимо этого, данным проектом Сийб затрагивает одно из самых «проблемных» мест эстонского общества: выставка художницы названа в честь провокационной фразы, опубликованной в одной из местных газет и посвященной равноправию полов. Автор статьи считал, что женщине для ежедневной работы требуется меньше места и денег, чем мужчине. По мнению художницы, подобные представления и механизмы безмолвно существуют в современной Эстонии⁽⁵⁾.

(4) Можно вспомнить трагическую смерть молодой художницы Анны-Стины Треумунд, которая одна из первых среди эстонских художников затронула в своем творчестве проблему нетрадиционных отношений и их восприятия в эстонском обществе. Треумунд была создательницей феминистского фестиваля, также пыталась проанализировать в своем творчестве естественное функционирование женского тела и границы, которые возводит ориентированное на мужчин общество, критиковала абсолютно «фаллоцентричный» эстонский менталитет.

(5) Интервью с Лийной Сийб // Личный архив Д.О. Мартыновой.

Илл. 3. Лийна Сийб. Палец Тильды II. 2001–2004. Цветная фотография, струйная печать. 104,5 × 68 см. Коллекция Эстонского художественного музея, Таллин

Предшествующие этой выставке работы анализировали, на каких уровнях и как существуют «традиционные» ролевые модели. К примеру, в период с 1998 по 2002 год Сийб создает серию фотографий под названием «Сеанс». Перед зрителями предстают «макабрные», эзотерические женские образы, которые становятся ключами к раскрытию подавленных эмоций и желаний. Женщины с фото вступают в игру, воплощая в себе истерический тип личности, склонный к театральности, загадочности и экспрессивности.

В 2001 году Лийна Сийб представляет серию фотоколлажей, имитирующих киноафиши. Она создает «рекламу фильмов» из разных фотографий, снятых в разных уголках мира, дополняя их обязательными атрибутами киноиндустрии: от вымышленных названий фильмов до вымышленных имен героев. Сийб играет не только с образами, но и словами, к примеру, в работе Tilda Thumb II студия Carbonary Pictures представляет фильм кинокомпании Mimmi Cria Film (мимикрия), спродюсированный Ханной Транс (гипнотическое состояние). Все эти отсылки в названии относятся к изображенному на постере.

На афише представлена молодая женщина, лежащая в постели под одеялом и введенная в экстатическое трансовое состояние загадочным персонажем, тень руки которого совершает гипнотические действия над героиней. Под героями помещен девиз фильма: «Она ничего не могла с собой поделать».

В этой афише Сийб обращается к фильмам, посвященным сошедшим с ума женщинам и их воплощениям в визуальной культуре. Помимо этого, в образе девушки угадывается отсылка к фотографии знаменитой «истерички Сальпетриер» — Августины, опубликованной в «Фотографической иконографии Сальпетриер» и впоследствии переопубликованной сюрреалистами в статье к пятидесятилетию истерии [6, р. 20]. На подобные отсылки также указывают словесные игры в названиях и фамилиях: в транс истеричек вводили для их большего согласия имитировать ряд симптомов, а мимикрические способности позволяли им «присваивать» и «примерять» те или иные соматические проявления [10, р. 177], тем самым косвенно намекая на историчность и собирательность образа сумасшедшей, романтизированного в современной культуре. Еще в фильме Альфреда Хичкока «Марни» 1964 года, завершающем трилогию о жертвах психопатических отклонений, образ главной героини был сексуализирован. Женщина переживала травматичный опыт, воплощавшийся в ее поведении и теле, движения которого схожи с истеричными, а сам фильм педалировал диалектику власти и подчинения в отношениях мужчины и женщины (мужчина — ведущий в отношениях, женщина — подчиненная). Однако Сийб играет со зрителем, создавая многочисленные аллюзии и простор для воображения наблюдателя. Марге Монко же подробно анализирует конструкт «сошедшей с ума».

Проект Монко «Исследования буржуазии» представляет собой двадцать шесть фотографий, которые разделены на две части: первая часть — отображение «конструирования» такой определяющей для женственности болезни, как истерия, в эпоху усиления буржуазии; и вторая часть — визуальный анализ воплощения «истерички» в современных женщинах и психоаналитических практиках. Анализируя сложные сферы, определяющие роль и статус женщины как в современном обществе, так и в обществе конца XIX века, Монко выступает детективом, отправляющимся на «места преступления»,

Илл. 4. Марге Монко. Библиотека Шарко I. Из серии «Исследования буржуазии». 2004–2006. Хромогенная цветная фотография. 73 x 85 см. Коллекция Марге Монко, Таллин

стремясь выявить скрытые механизмы, создающие конструкт «женственность».

Столь необычную тему для эстонского художника Монко нашла во время обучения в Вене. Сама Марге Монко говорит, что никто из профессоров Эстонской Академии искусств не знал про феномен истерии и его значение для европейского искусства, а также о проблеме создания откровенно феминистских проектов в Эстонии. Изучив документы второй половины XIX — начала XX века, Монко убедилась, что корни истерии несмотря на то, что она относится к неврологическому заболеванию, лежат в различных табу буржуазного общества. Она отмечает, что пациенты с диагнозом истерия были преимущественно женского пола, а учитывая ограниченный доступ женщин к образованию и самореализации, неудивительно, что из-за узко определенных гендерных ролей многие из них испытывали психологические страдания. В результате маркер «истерия»

становился социальным ограничением для ряда женщин, что схоже с различными ограничениями для женщин в современной Эстонии.

Первая часть проекта посвящена непосредственно местам, где «изобретали» истерию [8, р. 6–8]: лечебнице Сальпетриер в Париже и бывшему кабинету Зигмунда Фрейда в Вене на Берггассе, 19, где он принимал пациентов в течение почти пятидесяти лет и который на данный момент работает как музей прославленного психоаналитика..

Парижская больница Сальпетриер — одна из самых известных психиатрических больниц Европы, не раз становившаяся предметом исследований, посвященных проблемам телесности и идентичности (достаточно вспомнить труды Мишеля Фуко [см.: 4]), и именно здесь в 70–80-е годы XIX века была впервые «изобретена» истерия. Истерия — болезнь, известная со времен античности, однако только во второй половине XIX века, благодаря главному врачу Сальпетриер, «Наполеону неврозов» Жан-Мартену Шарко были определены сопутствующие этой болезни симптомы. Помимо этого, доктор Шарко документировал малейшие физические проявления заболевания у пациентов с помощью хронофотографии, а также стимулировал общественный интерес к этому заболеванию, публикуя фотоальбомы и устраивая театральные представления истерических приступов в больнице Сальпетриер. Эти «истерические постановки» Ж.-М. Шарко «режиссировал» посредством гипнотического воздействия на пациентов, позволяя наблюдателям наслаждаться их припадками, экстазом и страданиями. Классифицирование поз посредством фотофиксации и научных иллюстраций придало истерии визуальную форму, а также сделало ее своего рода коммерческим продуктом (благодаря распространению фотографий истерических тел (прежде всего женских), вводя образ истерического тела в область фетиш-продукта, что удачно совпало со страстью коллекционирования второй половины XIX века. В результате медики Сальпетриер создали образ «истеричной» женщины, обеспечив ему специфическое визуальное выражение.

Марге Монко представляет пространство Сальпетриер как «лабораторию» по созданию истерического конструкта: она тщательно подошла к выбору конкретных интерьеров больницы, репрезентуя давящий монументальный парадный вход в лечебницу, читальный зал библиотеки, хранящий теоретические обоснования «женственности» истерии, а также свидетельство того, что истерия — лжеболезнь,

сконструированная медиками-мужчинами, — картину Андре Бруйе «Клинический урок в больнице Сальпетриер» 1887 года, в которой художник изображает публичную демонстрацию медикам истерического припадка. На полотне представлены контроль женского тела мужчиной, а также миметическая способность истерии, ведь изображенная пациентка по имени Бланш Уиттман копирует дугу с рисунка напротив нее под воздействием гипноза (то есть насильственно демонстрирует истерический припадок).

Естественно, основным героем становится и сам Ж.-М. Шарко. Монко пристально рассматривает различные детали, относящиеся к знаменитому врачу: его письменный стол с раскрытыми книгами из его библиотеки со статуэткой Шарко, его книжные шкафы. Основной деталью к раскрытию образа Шарко является карикатура на него, выполненная его современниками: на ней он предстает в амплу «доктора Зло» второй половины XIX века, человеком, захватившим почти все сферы. Во многих отношениях фотографии Монко — это цитаты, она не стремится раскрыть историческую личность или показать значение Сальпетриер для медицины, она, скорее, заинтересована тем, как эти пространства сегодня инсценируют и организуют историю истерии и одновременно узаконивают те медицинские концепции, которые идентифицировали и заклеили женщину как «загадочного» Другого, тем самым поощряя ее изоляцию и пребывание под властью мужчины.

Эту же цель она преследует и в интерьерных фотографиях кабинета З. Фрейда, фиксируя детали и тщательно скомпонованные реликвии, формирующие культ личности психоаналитика. На оконной раме висит маленькое зеркало, а зеркало является одним из центральных мотивов в психоанализе, обозначающим психику в системе Фрейда, — отражение есть автопортрет, который проецируется во внешний мир. В то же время зеркало размещено на окне, символизирующем границу между так называемым внутренним и внешним пространствами. Это «размывает» барьер между иллюзией и реальностью. Украшенные обоями с цветочным узором стены приемной психоаналитика покрыты различными произведениями искусства, вдохновляющими Фрейда: к примеру, репродукция «Кошмара» Генриха Фюсли (некоторые исследователи считают, что женщина в работе представлена в истерическом параличе [9, р. 113])..

Илл. 4. Марге Монко. Библиотека Шарко I. Из серии «Исследования буржуазии». 2004–2006. Хромогенная цветная фотография. 73 x 85 см. Коллекция Марге Монко, Таллин

По Фрейду, в отличие от мужчины, женщина предстает в раздробленном состоянии, угрожающем целостности мужчины. Представление женщины о себе — это всего лишь отражение образа мужчины о ней. В итоге она вынуждена притворяться, подражать. Зигмунд Фрейд связывал истерию с подавленными травмами: в частности, с неспособностью отождествить себя с predetermined гендерной идентичностью. То, что не может быть выражено речью, ищет выражения через образы и через язык тела. В результате истерия — это своего рода общение. Терапия, которую изобрел Фрейд, включала в себя выведение подавленного наружу и признание его через психоаналитический процесс. Наряду с частной сферой, последняя стала еще одним важным механизмом, определяющим властные отношения.

Отношения превосходства и подчинения характеризовались установкой принудительного подчинения пациентки мужчине-аналитику в терапевтическом процессе, в ходе которого она «признавалась»

в сексуальных желаниях, над которыми, однако, не имела власти. Будучи детерминированной, она не имела другой возможности, кроме как начать приспособлять свое положение к образу, созданному патриархальным обществом. Это заставляло ее взывать к мужскому желанию, предлагать ему себя, соблазнять мужчину всеми возможными способами, чтобы пробудить в нем любовь к ней.

Репрезентуя два самых значимых центра по изучению истерии, Монко анализирует процессы дисциплинарной власти и значение культа личности в создании той или иной теории. Фотографии кабинетов, сохранивших интерьеры прошлых веков, не только воспроизводят моду того времени, но, подобно тому, как клиника Сальпетриер является не просто историческим памятником, они также отражают историю репрессий против женщин.

Вторая часть проекта связана с другим аспектом, который побудил Монко заняться этой темой. Изучая визуальные представления об истерии и посещая «места преступления», художница обнаружила, что сюрреалисты заимствовали образы с хронофотографий больницы Сальпетриер для своих героинь, заменив их значение: они не раскрывали переживаемые пациентками страдания и насилие над ними, а рассматривали истерические припадки как высшие проявления бессознательного, поэтизируя изначально патологические процессы. Монко возмущает тот факт, что образы, некогда созданные для снятия стигмы с психических заболеваний, были поэтизированы. Она приходит к выводу, что возведенные почти в абсолют образы таинственной и обессиленной женщины из сюрреалистического наследия в результате проникли в современную культуру, особенно массовую: их можно наблюдать в рекламе, а особенно в журналах высокой моды.

Эта часть проекта фотографически анализирует образы истерии. Коллекция фотографий истерических пациентов в Сальпетриере, взятых из журналов под общим названием *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, стала основой для этой серии постановочных фотографий и фоторепортажей. Они были распространены не только во Франции, но и за ее пределами, став настоящей сенсацией. Однако Монко они интересуют в другом отношении; конечно, она следует зафиксированным в журналах визуальным таблицам, тщательно повторяя хронофотографический ряд знаменитой истерической арки,

но «пациентка» Монко не предстает как фетиш или «истерический символ».

Это происходит потому, что Монко не акцентирует внимание на эротическом аспекте истерии (который был особенно актуален для медиков XIX века в связи с полемикой с католической церковью, в результате чего и появились позы религиозного экстаза истерии [7, р. 21]), наоборот, она пытается продемонстрировать механизмы унижения и угнетения, использованные для лечения женщин-«истеричек». Она пытается воспроизвести контекст, приблизить зрителя к пониманию возникновения этого феномена. Монко лишает эти образы эротичности: неестественное и деформированное тело полностью закрыто одеждой в отличие от фотографий Сальпетриер. Истерия по Монко — не возвышенное и поэтическое состояние, как у сюрреалистов (к примеру, у Сальвадора Дали и Брассая в «Феномене экстаза» 1933 года). Истерический припадок не становится проявлением чего-то высокого и непостижимого, бессознательного, напротив, для нее это патологическое явление, появившееся в женском теле в результате насильственных манипуляций общества.

Женщина, чей мир был сосредоточен исключительно в квартире, ставшей ее микрокосмом, ее выражением, истерическим приступом выражает протест ограничительным патриархальным рамкам, стремясь высвободиться из дома, сдерживавшего ее. Неслучайно для этих фотографий Монко отыскала нетронутую квартиру в Вене второй половины XIX века, сохранившую интерьеры этого периода, перенося зрителя в так называемый естественный контекст появления и существования истерии — в интерьер XIX века, в котором деформированное тело разрушало гармоническое внутреннее пространство, заставляя зрителя задуматься и о современном контексте: домашнем насилии и традиционной модели семьи (эти проблемы особо актуальны для современного искусства Эстонии). Неудобная истерическая поза делает интерьер некомфортным и сверхъестественным (в определении Фрейда, подразумевавшего под «сверхъестественным» (*unheimlich*) нарушения повседневной жизни, когда знакомое внезапно становится незнакомым [3, с. 265–281]).

Монко называет эти фотографии «*tableau*», отсылая их к популярному жанру живописи во второй половине XIX века — женщины в домашнем интерьере, читающие, занимающиеся ремеслом, сидящие

или играющие с детьми. Она показывает истеричку как интерьерное украшение, которое буквально растворяется в домашнем быте на фотографиях Монко, что было типично для того периода и отражено также в современных фильмах об истерии⁽⁶⁾.

Помимо демонстрации, подчинения и «одомашнивания» женщины, вынужденной идти на «истерические спектакли», Монко обращает внимание еще на одну проблему, актуальную для современных эстонских художественных практик: проблему прикладных искусств, маркируемых как исключительно второсортные и женские ремесла (к примеру, большинство современных эстонских художниц обращаются в произведениях к ткачеству и шитью: Кади Эстланд, Сандра Косоротова) [11, р. 23]. Сама художница считает, что она также стала бы истеричкой в реалиях второй половины XIX века, поэтому ей было интересно воссоздать атмосферу и быт этого периода.

Однако работы Монко не лишены театральности, характерной для истерии. С одной стороны, это является следствием самой структуры фотографии, то есть объектив камеры превращает снимаемого субъекта в исполнителя на сцене. С другой стороны, это можно было бы понять и рассматривать как поведенческую и творческую стратегию. Поскольку субъективность женщины определялась кем-то другим — мужчиной, — то единственная возможность для нее стать самой собой заключалась в повторении и подражании заданным ей позам и жестам.

Таким образом, женщина приобретала свою женственность через миметичность, которая является обязательным компонентом истерии. Однако сам по себе истерический припадок выбивается из модели «любящей жены и матери» второй половины XIX века, поэтому подобное девиантное поведение рассматривается как вызов, сопротивление женщины доминированию патриархального уклада общества. Не имея рационального объяснения, истерия уничтожает любую попытку авторитетной речи или дискурса, который предла-

(6) К примеру, начальная сцена французского фильма «Августина» 2012 года, во время которого «истерическая звезда» XIX века испытывает приступ внутри дома, в котором его хозяева почти не обращают на это внимание, или сцена из культового фильма 1962 года «Сотворившая чудо» режиссера Артура Пенна, во время которого главная героиня бьется в истерическом припадке на полу, выражая свой протест против, как ей кажется, насильственных действий, и на который также никто не обращает внимания.

Илл. 6. Марге Монко. Гипноз I.
Из серии «Исследования
буржуазии». 2004–2006.
Хромогенная цветная фотография.
73 × 55 см. Коллекция Марге
Монко, Таллин

гает интерпретировать ее в соответствии с единственной истиной. Таким образом, двойственность рассматриваемой болезни несет в себе подрывной потенциал..

Цикл завершается отражением и влиянием истерических образов на современную культуру. Художница демонстрирует сеансы гипноза и психотерапии XXI века, а также лечение душем Шарко. Она раскрывает иное значение этих практик и образов: если в XIX–XX веках они считались насильственными (особенно душ Шарко, во время которого истеричек фактически пытали), то в современной культуре они превращаются в досуг, развлекательный компонент. Примечательно, что Монко изображает саму себя в роли пациентки, а также апроприирует образ Фрейда, примеряя его на себя, пытаясь показать его в заданных им же конвенциях для женщин. Автопортрет с сигарой имитирует фотографический портрет Зигмунда Фрейда Макса Хальберштадта, сделанный в 1921 году. Сигара и кожаный диван, на котором она лежит, принадлежат прежде всего мужским пространствам, то есть офису и клубу. Фрейд показал, что причиной психических расстройств

и неврозов у женщин являются подавленные воспоминания и сексуальность, в основе которых лежит зависть к пенису. Принятие на себя роли пациента, а затем и врача, является частью маскарада, цель которого высмеять и обратить вспять господствующие иерархии.

Таким образом, Монко стремится продемонстрировать и подчеркнуть насилие, навязываемое женщинам с помощью такого рода образов, а также показать, что они сами по себе сконструированы.

В начале своего творческого пути занявшись искусственно созданными истерией конвенциями, определяющими и ограничивающими женщину, Монко на протяжении всей карьеры анализирует искусственно созданные и внедренные в культуру образы: примечателен ее проект под названием «WOW / Женщины всего мира поднимите правую руку!» (2018), посвященный вожделению и способам его конструирования, а также влиянию рекламы на создание культа брака и парадоксальной значимости кольца с бриллиантом на помолвку (результат рекламной кампании фирмы Де Бирс). Увлечшись истерическими проявлениями и их влиянием на современную культуру, она еще не раз обращается к культовым позам истеричек. Так, в 2007 году она примеряет концепцию об истерии Ж. Лакана на всю свою семью в серии фотографий «Скажи мне».

Монко рассказывает, что импульсом для создания этой серии послужило представление Лакана о том, что общение — это неудача: если бы люди понимали друг друга в совершенстве, им не нужны были бы никакие слова. С другой стороны, вербальная формулировка была одним из фундаментальных средств психоанализа.

В своей теории четырех дискурсов Лакан вводит коммуникативные схемы, одна из таких схем — дискурс истерики [2, с. 31]. Истерик для философа — это не обязательно патологический субъект, но тот, кто бросает вызов знанию (сам Лакан также может быть понят как истерик). Если знание, язык и символический порядок представлены учителем, то отношения между истериком и учителем можно с таким же успехом интерпретировать как отношения между ребенком и родителем, студентом и профессором, гражданином и полицейским и т. д. Истерик, потерявший идентичность (ведь истерия — следствие расщепленности субъекта), обращается к учителю с просьбой: «Скажи мне, кто я, скажи мне, чего я желаю».

Илл. 7. Марге Монко. Автопортрет с матерью. Из серии «Скажи мне». 2007. Хромогенная цветная фотография. 85 × 73 см. Коллекция Марге Монко, Таллин

Эта работа представляет собой небольшое исследование детских и взрослых отношений художницы с ее матерью и бабушками с точки зрения истерического дискурса, опирающегося на Мастер-схему: отношения, в которых родитель доминирует. В серии Монко выставляет фотографические портреты матери и обеих бабушек, а также несколько автопортретов. Примечательно, что родственники художницы уверенно смотрят прямо в камеру, тогда как себя Монко изображает отвернувшейся от камеры, потерянной, укрытой одеялом. На одной из фотографий Монко фотографируется вместе с матерью в дверном проеме: мать делает ей массаж плеч. Однако само построение кадра предполагает другой смысл: Монко опускает голову, ее волосы полностью закрывают лицо, она сутулит плечи, ее тело обмякло под руками матери. Ее родители своими руками конструируют собственную дочь, вылепливая из нее свой образ и подобие, тем самым разрушая ее личность. Монко визуализирует то бессознательное, что живет в нас: забытые явления из детства, влияющие на нашу взрослую жизнь. Ведь непонимание истоков наличного знания невротизирует и расщепляет субъект.

Этой работой Монко актуализирует (на самом деле не терявшую свою актуальность) проблему расщепленной личности: дискурс «истеричного характера», «истерического тела» в массовой культуре (к примеру, японская фирма одежды Hysteric Glamour, использующая шаблонные образы «загадочной, таинственной женщины» для принтов) — это дискурс утратившего или так и не обретшего идентичность столь распространенного сегодня массовизированного индивида [1, с. 163]. Монко обращается к теме семьи по одной причине: истерик, миметичный и театральный субъект, говорит не от себя, его действия и поведение формируют третьи лица (внешние «господские», «повелительные» инстанции), в большинстве случаев — родители, наглядно, через знакомые всем отношения, демонстрируя влияние выстроенных исторически, ставших невидимыми властных отношений.

Подобные «скрытые» властные отношения раскрываются и в работе «Правильно/Неправильно», посвященной советским книгам «Красоты и здоровья» для женщин [см.: 15]. Монко издает брошюру с перерисованными рисунками-схемами из советской книги, помещая в ее центр расстроившуюся девушку в классической «истерической дуге», вверху добавляя знак сноски, который ничего не объясняет и не дополняет. Внедрение этого образа призвано указать на дисциплинарную власть государства, которое регулировало, как надо ходить, сидеть, работать, подниматься по лестнице и т. д., заменяя родителей и продолжая Мастер-схему: расщепленную, «неправильную» личность женщины властный организм подстраивает под «удобные» рамки и стандартный образ домохозяйки, которая должна сохранять красоту и здоровье ради поддержания домашнего быта.

Таким образом, в условиях кризиса идентичности, царящего в современном эстонском обществе в связи с историческими и географическими обстоятельствами, художественные репрезентации расщепленной, «истеричной» личности, воплощающей в себе устоявшиеся социальные и культурные паттерны, влияющие на отдельных индивидов, становятся особенно актуальными. Занимаясь как самоанализом, так и анализом коллективного бессознательного, художники стремятся раскрыть причины угнетения «девиантного» поведения, а также влияния «чужеродной» культуры на Эстонию, поднимая все новые проблемные темы для визуальных исследований: телесности и национальной идентичности [17, р. 167–168].

Список литературы:

- 1 Кожаринова А.Р. Массовая коммуникация как взаимодействие дискурсов: аналитический потенциал теории четырех дискурсов Ж. Лакана // Знание. Понимание. Умение. 2019. № 2. С. 157–166.
- 2 Лакан Ж. Изнанка психоанализа. Семинар: Книга 17 (1969–1970). М.: Гнозис, 2008. 272 с.
- 3 Фрейд З. Художник и фантазирование (сборник работ). М.: Республика, 1995. 400 с.
- 4 Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, Рудомино, 1997. 576 с.
- 5 Allas A. Eat, Pray, Love... // Estonian Art. 2011. № 1. Pp. 6–10.
- 6 Breton A., Aragon L. Le Cinquantenaire de l'Hystérie (1878–1928) // La Révolution Surréaliste. 1928. № 11. Pp. 20–21.
- 7 Charcot J.-M., Richer P. Les Démoniaques dans l'Art. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1887. 140 p.
- 8 Didi-Huberman G. Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2003. 386 p.
- 9 Garner S.N., Kahane S., Sprengnether M.S. The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2019. 400 p.
- 10 Jervis J. Sympathetic Sentiments: Affect, Emotion and Spectacle in the Modern World. London, New York: Bloomsbury Publishing, 2015. 256 p.
- 11 Kivimaa K. Introducing Sexual Difference into Estonian Art: Feminist Tendencies During the 1990s // n. paradoxa. 2001. № 14. Pp. 14–29.
- 12 Londe A. La photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques. Paris: Gauthier-Villars et fils, 1893. 220 p.
- 13 Masso I. Freedom Euphoria or Post-Communist Hangover? // Nosy Nineties. Problems, Themes and Meanings in Estonian Art of the 1990s. Tallinn: CCA, 2001. Pp. 23–34.
- 14 Monko M. Forum // Estonian Art. 2010. № 1. Pp. 16–17.
- 15 Monko M. Right / Wrong. Tallinn: Lügemik, 2015. 37 p.
- 16 Raun T. Estonia in the 1990s // Journal of Baltic Studies. 2001. № 32. Pp. 19–43.
- 17 Ruutsoo R. The Perception of Historical Identity and The Restoration of Estonian National Independence // Nationalities Papers. 1995. № 22. Pp. 167–179.
- 18 Saar J. Eva Gives Birth to Earth // Estonian Art. 2010. № 1. Pp. 5–7.
- 19 Schwab M. Art and Identity: The Soviet Woman in Estonian Art // Estonian Art. 2010. № 1. Pp. 18–21.

References:

- 1 Kozharinova A.R. Massovaya kommunikaciya kak vzaimodejstvie diskursov: analiticheskij potencial teorii chetyrekh diskursov Zh. Lakana [Mass Communication as the Interaction of Discourses: The Analytical Potential of the Theory of Four Discourses by J. Lacan]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, 2019, no. 2, pp. 157–166. (In Russ.)
- 2 Lacan J. *Iznanka psihoanaliza. Seminar: Kniga 17 (1969–1970)* [The Wrong Side of Psychoanalysis. Seminar: Book 17 (1969–1970)]. Moscow, Gnozis Publ., 2008. 272 p. (In Russ.)
- 3 Freud S. *Hudozhnik i fantazirovanie (sbornik rabot)* [Artist and Fantasy (Collection of Works)]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 400 p. (In Russ.)
- 4 Foucault M. *Istoriya bezumiya v klassicheskuyu epohu* [The History of Madness in the Classical Era]. St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., Rudomino Publ., 1997. 576 p. (In Russ.)
- 5 Allas A. Eat, Pray, Love... *Estonian Art*, 2011, no. 1, pp. 6–10.
- 6 Breton A., Aragon L. Le Cinquantenaire de l'Hystérie (1878–1928). *La Révolution Surréaliste*, 1928, no. 11, pp. 20–21.
- 7 Charcot J.-M., Richer P. *Les Démoniaques dans l'Art*. Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1887. 140 p.
- 8 Didi-Huberman G. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 2003. 386 p.
- 9 Garner S.N., Kahane S., Sprengnether M.S. *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 2019. 400 p.
- 10 Jervis J. *Sympathetic Sentiments: Affect, Emotion and Spectacle in the Modern World*. London, New York, Bloomsbury Publishing, 2015. 256 p.
- 11 Kivimaa K. Introducing Sexual Difference into Estonian Art: Feminist Tendencies During the 1990s. *n. paradoxa*, 2001, no. 14, pp. 14–29.
- 12 Londe A. *La photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*. Paris, Gauthier-Villars et fils, 1893. 220 p.
- 13 Masso I. Freedom Euphoria or Post-Communist Hangover? *Nosy Nineties. Problems, Themes and Meanings in Estonian Art of the 1990s*. Tallinn, CCA, 2001, pp. 23–34.
- 14 Monko M. Forum. *Estonian Art*, 2010, no. 1, pp. 16–17.
- 15 Monko M. *Right/Wrong*. Tallinn, Lügemik, 2015. 37 p.
- 16 Raun T. Estonia in the 1990s. *Journal of Baltic Studies*, 2001, no. 32, pp. 19–43.
- 17 Ruutsoo R. The Perception of Historical Identity and The Restoration of Estonian National Independence. *Nationalities Papers*, 1995, no. 22, pp. 167–179.
- 18 Saar J. Eva gives birth to earth. *Estonian Art*, 2010, no. 1, pp. 5–7.
- 19 Schwab M. Art and Identity: The Soviet Woman in Estonian Art. *Estonian Art*, 2010, no. 1, pp. 18–21.