

Ирина Сироткина —

приглашенный исследователь
Университета Дарема. Автор книг
«Свободный танец в России: история
и философия» (2021), «Шестое
чувство авангарда: танец, движение
и кинестезия в жизни поэтов
и художников» (2014), «Классики
и психиатры: психиатрия в российской
культуре, 1880–1930» (2008) и других.
isiro1@yandex.ru

«Складки материи и сгибы в душе»:

**драпировка в одежде,
психиатрии и философии**

Аннотация

Французский психиатр де Клерамбо известен историкам моды главным образом работой об «эротической страсти к текстилю» — описанием четырех его пациенток, арестованных за кражу шелка. Пристрастие самого Клерамбо к драпировкам и складкам описано гораздо меньше. Клерамбо оставил грандиозную коллекцию снимков марокканцев в традиционном покрывале *хаик* (haik). Фотографий было так много, что современники посчитали их проявлениями фетишизма. Объяснение самого автора: фотографии призваны сохранить исчезающий вид одежды и пролить свет на

технику драпировки в целом. Граничащий с навязчивостью интерес Клерамбо к драпировкам послужил одним из источников концепта «складки», который предложил философ Жиль Делёз. В этом концепте особым образом соединяются внешнее и внутреннее, душа и тело. В статье фигура Клерамбо рассматривается через метафоры драпировки и складки, которые помогают отчасти понять загадку этого психиатра, фетишиста, фотографа и историка искусств.

Ключевые слова: драпировка; складка; страсть к текстилю; фетишизм; Клерамбо; Делёз

В *fashion studies* де Клерамбо, психиатр с громкой и скандальной славой, известен главным образом работой об «эротической страсти к текстилю» — описанием четырех его пациенток, арестованных за кражу шелка (Clégambault 1942). Об этом упоминает, в частности, Валери Стил в книге «Фетиш: мода, секс, власть» (Стил 2014: 138–139). Пристрастие самого Клерамбо к драпировкам и складкам, и не только шелковым, описано в литературе по теории моды гораздо меньше. На эту страсть впервые обратили внимание после того, как стали известны сделанные им многочисленные снимки марокканцев в традиционной накидке из льна или тонкой шерсти *хаик* (haik), которое закрывает тело и голову (оставляя лицо открытым) и драпируется, образуя щедрые складки.

В 1917–1919 годах в Марокко Клерамбо сделал тысячи фотографий людей, как полностью задрапированных, так и находящихся на разных стадиях облачения в хаик. Биографы Клерамбо считали эти снимки ориенталистскими, превращающими модели в ориентально-эротического Другого. Современники говорили, что «страсть к текстилю», которую ранее Клерамбо описал у своих пациенток, оказалась «заразной» и перешла на самого врача — одно из исследований так и озаглавлено — «Эротическая страсть к текстилю у нейропсихиатра» (Paretti et al. 1981). Сам же Клерамбо заявлял, что его интересовала этнография традиционного марокканского костюма и особенно техника драпировки: как закрепляется на теле огромное покрывало — кусок ткани шесть метров длиной и 1,5–1,6 метра шириной. Он пояснял, что живая традиция арабских драпировок может пролить свет на технику драпирования в целом, включая драпировки Античности. Ведь хитон, гиматий, тога также представляют собой накидку из цельного куска материи, не сшитого, а скрепленного по краям булавками и задрапированного. Драпировкам, их видам, классификации и технике драпирования Клерамбо посвятил курс лекций,

прочитанный им в первой половине 1920-х годов в Академии изящных искусств в Париже.

Можно предположить, что интерес Клерамбо к драпировкам и начался не со встречи с пациентками, которые фетишизировали шелк, а с учебы в Академии изящных искусств, куда он поступил юношей (и только потом, по настоянию отца, стал учиться медицине). Драпировка — классический мотив в изобразительном искусстве. Игра света и тени, глубины и поверхности, требует от художника особой техники изображения. Возможно, Клерамбо, учившийся рисовать драпировку в Академии, распространил свой интерес на фотографию. Ниже мы разберем эти вопросы последовательно: начав с предполагаемой «эротической страсти к текстилю» у пациенток Клерамбо, мы перейдем к его ориенталистским фотографиям, а в заключении выскажем некоторые соображения об эпистемологическом и философском значении темы драпировки. Недаром фигура разоблачения, или обнажения сокрытого, традиционно служит аллегорией познания, научного открытия — взять, например, известное изображение «Природы, разоблачающейся перед естествоиспытателем» или выражение «голая истина» (Сироткина 2022: 9–19). В то же время игра глубины и поверхности, прерывного и непрерывного делает складку благодатным материалом для философии, особенно философии постмодернизма, предпочитающего тотальности фрагмент или деталь. Можно предположить, что использование французскими теоретиками (в особенности Жилем Делёзом) концепта складки (*le pli*) не обошлось без влияния Клерамбо. И наоборот, концепт складки, слож(ен)ности приложим и к драпировке, и к душе, включая душу самого психиатра.

Похитительницы шелка

Гаэтан-Гасьян де Клерамбо родился в 1872 году во французской провинции, в семье небогатой аристократии; известно, что одним из его предков был философ Рене Декарт. Юношей он заинтересовался искусством и поступил в Академию изящных искусств, но по настоянию отца приобрел более солидную профессию врача. С 1905 года до своей смерти в 1934 году Клерамбо служил врачом Полицейского приемного покоя (*Infirmierie Spéciale près de la préfecture de police*) в Париже, отвечая за судебно-психиатрическую экспертизу бродяг, проституток, карманников и всех, кого доставляла ему полиция и в чьем душевном здоровье она сомневалась. Уже в первые годы

работы психиатром-экспертом Клерамбо столкнулся с несколькими случаями клептомании: четыре женщины, задержанные в универмаге с поличным за кражу шелковой материи. Женщины делали это не с практической целью, а якобы подчиняясь непреодолимому эротическому влечению; по сообщению Клерамбо, самоудовлетворившись, ткань они выбрасывали (Coulson 2013: 26–42). Случаи женщин, известных нам под инициалами V. B., B., F. и Marie D., психиатр описал в двух статьях, которые были опубликованы в «Архивах криминальной антропологии» в 1908 и 1910 годах. Он придумал названия для этого расстройства: «ипефилия» (*hyphéphilie*) — «любовь к ткани» и «аптофилия» (*aptophilie*) — любовь прикосновения, а также писал *o délire de toucher* — «бред осязания» (Clérambault 1942). В этих статьях он продолжил тему клептомании, которую начал руководитель его интернатуры, психиатр Поль Дюбюиссон, в работе «Похитительницы универмагов» (Dubuisson 1902).

«Демократизация роскоши» — такой была идеология крупных универмагов, появившихся в Париже во второй половине XIX века и ставших чрезвычайно популярными у растущего среднего класса. Их отделы тканей являли собой грандиозные витрины с товарами, которые к тому же не надо было заказывать и ждать, а можно было тут же купить, получив немедленное удовлетворение (Smith 2022: 101–119). В романе Эмиля Золя «Дамское счастье» (1883) шелк описывается в чувственных терминах, а его продажа — как эротическое соблазнение потребителя. Универмаги, подобные описанному в романе Золя (пробраузом которого стал парижский *Le Bon marché*), заполняли свои залы привлекательными образцами шелка, чтобы вызвать у покупательниц максимальное желание. Художник Эдгар Дега предложил усилить чувственное удовольствие от чтения романа, приложив к книге образчики ткани, которые мог бы трогать читатель.

Французские врачи зафиксировали несколько случаев, когда женщины говорили о чувственном влечении к шелку, настолько сильном, что оно заставляло их красть. Психиатры Ласег, Дюбюиссон и Легран дю Соль характеризовали клептоманию, истерию и «эротическую страсть к шелку» как женские болезни. В их работах, посвященных клептомании, в качестве источника проблемы указывалась дисфункция матки и делались попытки установить причинно-следственные связи этой страсти с менструальным циклом, беременностью, лактацией и менопаузой пациенток (Doу 2002: 78).

Клерамбо утверждал, что пациенток возбуждало не только прикосновение к шелку, но и один только его вид, запах и даже звук сминаемой ткани или шуршание платья. Некоторые из них говори-

ли о «крике шелка», и это выражение вошло в название художественного фильма «Крик шелка», основанного на фактах из биографии Клерамбо («Le Cri de la soie», реж. Ивон Марсиано, 1996). «Шелк, — писал он, — возбуждает этих женщин благодаря своим внутренним качествам (текстура, яркость, запах, звук), которые в большинстве своем вторичны по отношению к его тактильным качествам» (цит. по: Coulson 2013: 32). Его пациенткам было за сорок, почти все они имели семью, но заявляли, что ощущения от шелка доставляют им больше удовольствия, чем супружеские отношения. Клерамбо заключил, что влечение к ткани появилось у них потому, что обычный секс их не удовлетворял, и что влечение к ткани более примитивно, чем отношения с мужчиной. Психиатр не считал влечение этих женщин подлинным фетишизмом (термин ввел психолог Альфред Бине), поскольку считалось, что фетиш заменяет отсутствующий объект влечения, побуждая фантазировать о нем. Его же пациентки, отмечал Клерамбо, вовсе не предаются фантазиям «о роскошных сценах с шелком для того, чтобы облегчить мастурбацию <...> им не нужно усиливать ощущения, представляя людей, одетых в шелк, или фантазируя о массе шелка, в которую они могут роскошно погрузиться» (Ibid.). «Подлинный» фетишизм, по мнению психиатра, требует активности воображения и интеллекта, тогда как влечение к шелку возникает якобы рефлекторно, в силу физических качеств ткани. В сравнении со «сложным ансамблем сенсорных, эстетических и моральных смыслов, которые вызывает у мужчины его фетиш», реакция женщин на шелк казалась Клерамбо примитивной и «схематичной».

В довершение всего Клерамбо назвал описываемые случаи примером «вырождения». Идея о том, что вследствие нездорового образа жизни, болезней, алкоголизма и других излишеств человечество вырождается, или дегенерирует, приобрела среди медиков популярность на рубеже XIX–XX веков. В этот период, сообщает историк психологии Анри Эллиенбергер, большинство психиатрических диагнозов начиналось словом «вырождение», за которым уже шло перечисление симптомов болезни (Ellenberger 1970). Если «вырождение» к началу XX века стало диагнозом вездесущим, то о страсти к шелку сказать того же нельзя. Историк сексуальности Пета Аллен Шера утверждает, что в литературе описано всего пять таких случаев, из них четыре — у Клерамбо (Shera 2009: 158–179). Встает вопрос о том, насколько диагнозы «ипефилия» и «аптофилия» были сфабрикованы психиатрами и какую роль играли в этом сами испытуемые.

Конструирование диагноза: психиатрия и власть

Автор книги «Гипноз, внушение и психология: изобретение испытуемых» Жаклин Карруа рассматривает клиническую психологию как продукт своего рода сотрудничества между врачами, психологами и психиатрами, с одной стороны, и их пациентами и испытуемыми, с другой (Carrou 1991). «Сотрудничество» началось еще в XVIII веке с сеансов магнетизма, которые устраивали Антон Месмер и его последователь маркиз де Пюисегюр и продолжили, часто под именем «гипнотизма», психиатры Жан-Мартен Шарко, Ипполит Бернгейм и Пьер Жане. Эти сеансы предполагали не только согласие, но и деятельное соучастие самих магнетизируемых или гипнотизируемых. Истории некоторых из пациентов или испытуемых стали образцовыми случаями, о которых впоследствии было много написано: например, Фелида, пациентка профессора хирургии из Бордо Эжена Азама. Депрессивные состояния у нее внезапно сменялись периодами приподнятого настроения, причем, находясь в одном состоянии, она не помнила, что делала и ощущала, находясь в другом состоянии. Между этими периодами Фелида впадала в забытие — состояние, похожее на гипнотическое или, как говорили тогда, «сомнамбулическое». Азам описал ее в 1858 году как «случай полного спонтанного сомнамбулизма». При этом он ни словом не упомянул о том, что проводил с ней до этого сеансы гипноза и что Фелида просто-напросто могла впасть в определенное состояние в угоду врачу. Далее Азам назвал чередование состояний Фелиды случаем «раздвоения личности», породив тем самым диагноз, который впоследствии много обсуждался в литературе как искусственно сконструированный (Carrou 1993; Hacking 1995).

Таких диагнозов, в создании которых психиатрам, вольно или невольно, помогали пациенты, — не один. В 1880-х годах в Гавре начинающий психолог Пьер Жане, который в поисках темы для диссертации посещал психиатрическое отделение, познакомился с 45-летней пациенткой по имени Леония. У нее была репутация экстрасенса или даже медиума: она якобы видела события, происходящие вдали от Гавра, и ее удавалось загипнотизировать, также на расстоянии. Результаты своих наблюдений и гипнотических экспериментов Жане изложил в 1885 году в докладе Обществу физиологической психологии в Париже (председателем которого был Шарко). Хотя эти эксперименты принесли Жане мгновенную славу, он вскоре понял, что результаты, скорее всего, неточны и что Леония и другие пациентки

могли симулировать эти и другие феномены, чтобы привлечь к себе внимание врачей.

Современный французский исследователь Жорж Диди-Юберман прямо пишет о том, что пациентки Шарко искусно изображали те симптомы, которые могли бы вызвать любопытство психиатра и таким образом «подкупить» его (Didi-Huberman 1982). Ибо, если врачи потеряют к ним интерес, женщинам грозил перевод в палату для неизлечимых хроников. На еженедельных публичных лекциях, проводимых в больнице Сальпетриер, Шарко демонстрировал, как его пациентки под гипнозом обнаруживали физические симптомы истерии. Становясь центром внимания, пациентки старались продемонстрировать требуемую от них картину заболевания. Шарко издавал «Фотографическую иконографию Сальпетриер», где публиковались фотографии пациенток в позах, которые он считал проявлением истерии. Тем самым диагноз «истерия» и его картина надолго закрепились в психиатрии.

Хотя Клерамбо принадлежал к младшему поколению психиатров, он продолжил практики Шарко, включая фотографирование привлекательных пациенток в том виде, который соответствовал стереотипам расстройства. Он также устраивал, еженедельно по пятницам, публичные демонстрации своих пациенток. Одну из женщин, отказывающуюся сотрудничать на такой демонстрации, психиатр назвал «мегерой», а когда та стала возражать, обратившись к слушателям, сказал: «видите, весьма типичное поведение!» (цит. по: Dou 2002: 105). Задокументирован также случай, когда Клерамбо просит коллегу-врача в Полицейском приемном покое задержать еще на какое-то время женщину, которую следовало освободить. Клерамбо назвал ее «живописной» и собирался фотографировать, требуя, чтобы женщина распустила для этого волосы и чтобы они «торчали во все стороны». Такие примеры свидетельствовали, что психиатры по-прежнему имеют большую власть над пациентами, и Клерамбо не преминул этим воспользоваться.

В «Истории безумия» Мишель Фуко одним из первых написал о том порядке власти, который установился в домах умалишенных во Франции начиная с XVIII века (Фуко 1997). В этих заведениях, часто и архитектурно напоминавших замок или крепость, главный врач царил над подчиненными, как феодал над вассалами. Младшие врачи-интерны, санитары и санитарки и уж тем более пациенты, все должны были безоговорочно признавать его власть. Пациентов часто лишали и без того ограниченной свободы. В 1913 году Клерамбо стал главным врачом Полицейского приемного покоя (который

находился там же, где парижская полиция, в покоем на средневековом здании Консьержери на острове Сите), унаследовав этот порядок власти. К тому же его задачей считалось не лечение, а постановка диагноза людям, арестованным полицией и подозреваемым в преступлении. Приемный покой располагал одиннадцатью камерами для мужчин и семью камерами для женщин, а всего перед Клерамбо за год проходили от 2500 до 3000 задержанных. От его решения во многом зависело, отправятся ли они в тюрьму или выйдут на свободу.

За всю свою деятельность Клерамбо выдал 13 000 экспертных заключений. Он достиг такой остроты взгляда и такой лаконичности выражения, что его клинический диагноз умещался в несколько строк. Например, таких: «Клементина Д. Около 50 лет, бывшая модистка. Полиморфный бред. Эротизм, величие, будущее богатство; эротоманка; физическая и психологическая враждебность <...> Высокая, с признаками стиля и живости. Пульс 100. Периодами отказывается от пищи; боится яда». Или, наблюдая в 1923 году 42-летнюю женщину по имени Луиза Эдит, Клерамбо писал: «Умственно отсталая. Атипичный психоз. Беззаботность, спутанность, фантазийные замечания, крайняя бедность. Интенсивный и игривый разговор. Найдена голой в карьере. Синяки, расположенные по прямой. Сообщает, что ее ударил палкой незнакомец (возможно, садист, после секса с ней). В данном случае история правдоподобна. Нечистота. Бродяжничает неделями. В прошлом лечилась в Нантере от неопределенных болезней. Хриплый голос» (цит. по: Schneider 2021: 205).

Случаи, которые Клерамбо наблюдал в Приемном покое, давали богатый материал для «криминальной антропологии» — «науки», в создании которой психиатры активно участвовали и которая впоследствии была признана ошибочной, так как базировалась на вере в существование человека определенного преступного типа. Вклад Клерамбо, по его мнению, заключался в том, чтобы создать новый диагноз — «страсть к текстилю», отличающийся от диагнозов «клептомания» и «фетишизм» (так как за страстью к шелку не стояло фантазий о человеке). Как правило, для формулировки нового диагноза в научной медицине требуются многочисленные повторяемые случаи; у Клерамбо их было всего четыре. Тем не менее он с убежденностью писал об этих женщинах, очень разных, с совершенно разными судьбами, как о страдающих одним и тем же «сексуальным расстройством», «извращением». Контакт с бедными, необразованными, подозреваемыми в преступлении и находящимися в полной его власти пациентками (женщины среднего класса в Полицейский приемный

покой практически не попадали) давал психиатру почувствовать собственное превосходство. Это убеждало его в справедливости придуманных им диагнозов «ипефилия» и «аптофилия», однако не для всех они были очевидны.

Первая мировая война прервала деятельность Клерамбо на посту полицейского психиатра, и он оказался в действующей армии. В 1917 году, после ранения в ногу, он был отправлен для поправки в Марокко, где служил врачом в колониальной администрации в городе Фес. Именно там психиатр начал фотографировать арабов, чаще всего — женщин, закутанных в традиционное покрывало-хаик.

Драпировки и ориентализм

С традиционной верхней одеждой арабов Клерамбо впервые познакомился в Тунисе в 1910 году. Она состояла из длинного куска ткани — главным образом льна или тонкой шерсти, иногда с орнаментированным краем или вытканной по краю полосой шелка. Ткань сначала обертывали вокруг тела, особым образом закрепляли, и край накидывали на голову. За два года в Марокко Клерамбо сделал несколько тысяч снимков (по одним данным, 4000, по другим — 6000; достоверно известны около 1000 фотографий, которые находятся в парижском Musée du quai Branly — Jacques Chirac). Он снимал на улицах Феса и в доме, который предоставила ему французская администрация: насколько можно судить по фотографиям, это был дом богатого человека с украшенным изразцами внутренним двориком. Клерамбо не был профессиональным фотографом, о чем говорит, например, его тень, видимая на снимках, или же тот факт, что, когда психиатр предложил тысячу своих фотографий музею, то куратор отверг половину из них, ссылаясь на недостаточно хорошее качество.

Клерамбо озаглавливал свои снимки абстрактно — «Задрапированный силуэт», «Женщина под покрывалом» — или же оставлял без названия. Многие фотографии образуют серии: на них женщины, реже — мужчины (ил. 1, 2), на разных стадиях облачения в хаик, осуществляющие манипуляции с тканью. Они позируют перед камерой, вероятно, в тех позах, которые просил их занять фотограф. Лица почти всегда серьезны, только у некоторых — чуть смущенная улыбка женщины, открывающей себя взгляду европейца. С первого взгляда эти снимки производят странное, не-от-мира-сего, впечатление. В статье «Жизнь в складках» Ролан Летье отмечает «призрачную странность» фотографий — очевидно, потому, что вид драпировок побуждает искать то, что они скрывают. «Жизнь в складках побуждает нас следить



Ил. 1. Г.-Г. де Клерамбо. Задрапированная женщина. 1919, PP0164312, Archive of Musée du quai Branly — Jacques Chirac, Париж

Ил. 2. Г.-Г. Клерамбо. Задрапированный мужчина. 1919, PP0174862, Archive of Musée du quai Branly — Jacques Chirac, Париж

за движениями, линиями, искать точки опоры и крепления. Складки не просто падают с неба, они являются результатом механического воздействия на ткань, определенной позы, заданного обрамления. Их вид питает миф о присутствии под драпировкой „существа“» (Léthier 1994: без указ. стр.).

С момента, когда были сделаны эти снимки, прошло более века, и за это время исчезли и костюм, и традиционный образ жизни арабов. Уже тогда хаик находился на стадии исчезновения, и декларируемая Клерамбо цель заключалась в том, чтобы сохранить этот традиционный костюм и манеру его надевать. Не так давно в Университете Эссекса состоялась защита диссертации Элизабет Шнейдер, посвященной марокканским фотографиям Клерамбо. Автор обсуждает их в том числе в контексте ориентализма (Schneider 2021: 65). Романтизм, пишет она, развил в европейцах повышенную жажду экзотики, которую олицетворял Восток. Эти яркие образы возникали в европейском сознании под влиянием самых разных источников, наиболее значимый из них — сказки «Тысячи и одной ночи» (вариант — «Арабские ночи»), полные историй о восточных владыках, принцессах, джиннах и другом волшебстве. Как показывает анализ, проделанный Эдвардом Саидом в работе «Orientalism» (1978), интерес этот неотделим от чувства превосходства Запада над Востоком (географически слабо очерченным). Исходя из противопоставления европейских держав

и экзотического Востока, колониальный ориентализм поддерживал стереотипы о «жестоких и распутных» арабах. Подобные идеи служили основанием для «цивилизаторской миссии», с которой французские власти пришли в Северную Африку.

Вернувшись во Францию к своей работе в Полицейском приемном покое, Клерамбо к драпировкам вовсе не остыл. В начале 1920-х годов он предложил своей alma mater — Академии изящных искусств в Париже — курс из нескольких лекций о драпировке. На первую лекцию были приглашены важные лица, включая представителей французской администрации в Марокко (правда, далеко не все приглашенные явились). Лектор, по его собственным словам, «обратил внимание художников на различные формы складок: в форме гирлянды, чаши, гнезда, флейты, веера, водоворота; складки ниспадающие и восходящие, активные и пассивные; струящиеся и компактные складки; складки, образованные вытяжением и сминанием» (цит. по: Schneider 2021: 54). Он указал на эффекты света на складках: «схематичный изгиб плотных тканей, прозрачность или мягкие оттенки тонких тканей, подсветку в помещении или на улице», а также на «влияние ветра, связь спиральных форм с крупными движениями человеческого тела» и, наконец, на привычные, «совершаемые бессознательно жесты драпирования», как на неисчерпаемые темы искусства (там же).

Своей главной задачей Клерамбо считал классификацию драпировок: не столько по географическому и хронологическому принципу (египетские, древнегреческие, арабские и так далее), а на основании того, каким образом они сделаны. На лекции он демонстрировал технику драпирования на живых натурщиках и манекенах. Сохранились его подготовительные заметки и зарисовки — схематические рисунки, изображающие разные типы драпировок, поясняющие, как закрепляется ткань. В этих эскизах Клерамбо не преследовал художественной цели, а изображал функциональную сторону драпировки — действия и жесты человека, формирующего и закрепляющего ткань на фигуре.

После смерти Клерамбо в его квартире нашли манекены из воска и гипса и ткани, которыми он их драпировал. Клерамбо не был женат, о его отношениях ничего не было известно. Зато многие знали о придуманном им диагнозе «эротомания» (так Клерамбо назвал бредовые идеи душевнобольного о том, что его любит некое важное лицо), описанной им страсти к шелку и о странных ориентальных фотографиях. Распространились слухи о том, что покойный сам был фетишистом. Утверждали даже, что Клерамбо «заразился» порочной страстью к тканям от тех женщин, которых когда-то диагностировал в Полицейском приемном покое. Влиятельный историк психоанализа

Элизабет Рудинеско пишет: «страсть к тканям, подолам, складкам, оборкам, одним словом, фетишизированная любовь к украшенному телу женщины (предпочтительно арабской) проливает свет на другую страсть <...> которой жил он сам, тайно „женясь“ на восковых фигурках, служивших ему моделями» (Roudinesco 1990: 107). Она критикует психиатра за то, что он вернул в психиатрию диагноз «истерия», исчезнувший было после смерти Шарко: «В то время, когда французская клиническая практика завершала расчленение учения Шарко <...> Гаэтан-холостяк, Гаэтан-параноик, Гаэтан-женоненавистник восстановил контакт больницы Сальпетриер с миром и перенес в колониальную вселенную первой трети века то представление о женщине, от которого уже успели отказаться его современники» (Ibid.).

Проработав почти тридцать лет врачом Полицейского приемного покоя, Клерамбо умел в совершенстве «манипулировать словом, простым жестом или молчанием так, чтобы пациент, хотя бы неохотно, но признался» в своих фантазиях, выдав себя (Renard 1992: 45). Это умение принесло психиатру славу гениального диагноста: говорили, что он мог установить диагноз пациента с одного взгляда. Будущий психоаналитик Жак Лакан начал свою карьеру интерном в Полицейском приемном покое под началом Клерамбо и впоследствии чтит его как одного из главных своих учителей (This 1993–1994: 161–168). Возможно, отзвуки способности Клерамбо к постановке диагноза быстро, «с одного взгляда», слышатся в знаменитом лакановском концепте «взгляд» (le regard, the gaze).

Зрение для эстета Клерамбо всегда было центральным чувством. Начав слепнуть, 62-летний психиатр потерял ощущения рельефа, цвета и перспективы. Известный испанский хирург удалил катаракту, но зрения не спас. Клерамбо уже не мог быть ни гениальным диагностом, ни наслаждаться в одиночестве драпировками. Одним печальным ноябрьским днем 1934 года в своей спальне он сел в кресло перед зеркалом, оперся локтем на рукоятку кресла и пустил себе пулю в рот. Клерамбо оставил предсмертную записку, в которой подробно рассказал о неудачной операции по удалению катаракты. Оканчивалась записка словами: «Мы оставляем наши глаза в распоряжении любого коллеги, желающего их осмотреть» (Roudinesco 1990: 108).

От классической (не)ясности к барочной слож(ен)ности

Хотя о Клерамбо много написано, многое в его жизни остается загадкой. Зато после его смерти психиатром заинтересовались философы.

В книге «Складка. Лейбниц и барокко» (1988) Жиль Делёз отметил страсть психиатра «к складкам, заимствованным из ислама, и его странные фотографии женщин под вуалью — настоящие картины». Тем не менее автор не стал эту страсть патологизировать: «Что бы ни говорили, они [фотографии] не свидетельствуют всего лишь о неизвестном публике извращении» (Делёз 1997: 68). Итак, что же драпировки Клерамбо могут сказать теоретикам?

Цитируемая работа Делёза посвящена монадологии Лейбница и основана на противопоставлениях: Лейбниц vs Декарт, барокко vs классицизм, прямые углы и линии vs складки, ясность vs сложность (которую Делёз также трактует как складку, или *сложенность*), тьма vs свет, Восток vs Запад... «В противоположность Декарту, Лейбниц исходит из тьмы: дело в том, что свет возникает из тьмы посредством генетического процесса. Свет к тому же погружается во тьму, и погружается непрестанно: по своей природе он — светотень, развертывание тьмы» (там же: 67). Но игра света и тени — тема пластических искусств, которой художники обучались, зарисовывая драпировки, со времен Ренессанса, и уж тем более во времена барокко.

Барокко часто называют антиподом Просвещения. В отличие от Просвещения, ценящего безличное, научное и интеллектуальное, барокко предпочитает иллюзорное, чувственное и волшебное (Doу 2002: 140). Барокко, пишет Делёз, «непрестанно производит складки». Конечно, складки не изобретены барокко: «существуют разнообразнейшие складки, пришедшие с Востока, а также древнегреческие, римские, романские, готические, классические...» (Делёз 1997: 6). Марокканские фотографии Клерамбо, как и колониальные фотокарточки с изображением восточных женщин под покрывалом, Делёз называет «исламским барокко» (ил. 3).

Клерамбо оказывается тут как нельзя кстати. Делёз припоминает его попытку навести порядок в слож(ен)ности драпировок, проведя их классификацию: «Формальной дедуции, следовательно, надлежит „оседлать“ разнообразнейшие материи и сферы. Это позволит различать: Складки, простые и сложные; Края материи (ибо узлы и швы зависят от складок); Драпировки с точками опоры. Только потом настанет очередь материальных Текстур и, наконец, Агломератов или Конгломератов (типа фетра, производимого посредством валяния сукна, а уже не тканья)». Такую дедуцию философ считает «специфически барочной или лейбницианской» (там же: 69). Делёз поддерживает попытку Клерамбо искать ясности в складках, не выпрямляя их. Напротив, Декарта он критикует за то, что тот искал секрет классической ясности «в прямолинейной протяженности, а тайну

Ил. 3

Жан Гайзер.
Женщина
из южного
Алжира.
Открытка.
Начало XX века



62

Femme du Sud-Algérien

Ил. 4

Г.-Г. де Клерамбо.
Задрапированные
женщина
и девочка. 1919,
PP0175006, Archive
of Musée du quai
Branly – Jacques
Chirac, Paris



свободы — в прямизне души, не принимая во внимание как „наклонностей“ души, так и искривленности материи». Необходима, по словам философа, «своего рода „тайнопись“, которая будет одновременно исчислять материю и расшифровывать душу, заглядывать в складки материи и читать в сгибах души» (там же: 7). Не это ли самое пытался делать Клерамбо? Стремясь рационализировать драпировки, прийти к классической ясности, он тем не менее тяготеет к барокко.

Для Делёза складка — концепт, соединяющий внешнее и внутреннее, материю и душу. Ссылаясь на Лейбница, он пишет: «складки материи и сгибы в душе. Внизу — материя, поскольку ее части образуют „органы по-разному сложенные и более или менее развернутые“ — накапливается согласно первому типу складок, а затем организуется согласно второму. Вверху — душа поет славу Господу, пробегая по собственным складкам, при том, что ей не удастся полностью развернуть их, „ибо они уходят в бесконечность“» (там же: 69). О том же в статье «Складка» для «Новой философской энциклопедии» пишет философ Валерий Подорога: «Складка (фр. *le pli*) — понятие топологического класса, использующееся в основном как наглядная модель для описания сложных типов взаимодействия между гетерогенными элементами феноменологического опыта (в эстетике, онтологии и теории познания, семиотических исследованиях культуры)» (Подорога 2010).

Как и Клерамбо, Подорога характеризует складку функционально, со стороны требуемых для ее образования действий: сгибание, складывание, приложение силы, воздействие на материал. И складки

материи, и сгибы души возникают в результате приложения к ним сил, только разной природы: физическое сжатие и вытяжение, которому подвергается ткань, и виртуальный, психологический след, который оставляют в душе человека другие люди. Материал, к которому прикладывают силу, не остается неизменным: и ткань, и душа могут поддаваться воздействию, а могут ему сопротивляться. Сопротивление, однако, не бывает бесконечным: и ткань, и душа от сгибов изнашиваются.

Проводя ту же аналогию в статье о Клерамбо для журнала *Textile: A Journal of Cloth and Culture*, Элис Гэвин ищет душу в складках поверхности — «the soul of the surface» (Gavin 2009: 56–67). Постмодернизм сделал своим признаком отрицание различий между глубиной и поверхностью, отождествляя внутреннее с внешним. Некоторые исследователи предлагают назвать постмодерн временем «необарокко» — возвращения к складкам, за которыми нет глубины, сущности (Calabrese 1992). Не похожа ли душа самого Клерамбо своей нераскрытостью-сложенностью-сложностью на те драпировки, к которым он с такой навязчивостью возвращался? Нельзя ли назвать его человеком постмодерна или необарокко? Все эти вопросы нам придется оставить здесь без ответа. Складка может побудить художников к творчеству, но разгадки она, увы, не приносит (ил. 4).

Литература

Делёз 1997 — Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Посл. В.А. Подороги. Пер. Б.М. Скуратова. М., 1997.

Подорога 2010 — Подорога В. Складка // Новая философская энциклопедия. М., 2010.

Сироткина 2022 — Сироткина И. История одного разоблачения: ориентальные костюмы Льва Бакста и эпистемология наготы // Теория моды: одежда, тело, культура. 2022. № 66.

Стил 2014 — Стил В. Фетиш: мода, секс, власть / Пер. с англ. М., 2014.

Фуко 1997 — Фуко М. История безумия в классическую эпоху / Пер. с фр. СПб., 1997.

Carroy 1991 — Carroy J. Hypnose, suggestion et psychologie; l'invention de sujets. Paris, 1991.

Carroy 1993 — Carroy J. Les Personnalités doubles et multiples. Entre science et fiction. Paris, 1993.

Clérambault 1942 — Clérambault G. G., de. Passion érotique des étoffes chez la femme (1908) // Oeuvre psychiatrique. Paris: PUF, 1942. Pp. 683–715.

- Calabrese 1992* — Calabrese O. Neo-Baroque: A Sign of the Times. Princeton, 1992.
- Coulson 2013* — Coulson V. «Stealing Silk Is My Delight»: Gaëtan Gatian de Clérambault and the Sexual Politics of Poststructuralist Feminism // *New Formations*. 2013. Vol. 79.
- Didi-Huberman 1982* — Didi-Huberman G. Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière. Paris, 1982.
- Doy 2002* — Doy G. Drapery, Classicism and Barbarism in Visual Culture. London, 2002.
- Dubuisson 1902* — Dubuisson P. Les voleuses des grands magasins. Paris; Lyon, 1902.
- Ellenberger 1970* — Ellenberger H. F. The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry. N.Y., 1970.
- Gavin 2009* — Gavin A. The Matter with de Clérambault: On the Baroque Obscene // *Textile: A Journal of Cloth and Culture*. 2009. Vol. 7.1.
- Hacking 1995* — Hacking I. Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory. Princeton, 1995.
- Léthier 1994* — Léthier R. La vie dans le plis // *Corps drapés autour de la Méditerranée*. Ed. by C. Örmén. Marseille, 1994.
- Papetti et al. 1981* — Papetti Y., Valier F., De Freminville B., Tisseron S. La Passion des étoffes chez un neuropsychiatre, G. G. de Clérambault. Paris, 1981.
- Renard 1992* — Renard E. Le docteur Gaëtan Gatian de Clérambault: sa vie et son oeuvre (1872–1934). Paris, 1992.
- Roudinesco 1990* — Roudinesco E. Jacques Lacan & Co. A History of Psychoanalysis in France, 1925–1985. London, 1990.
- Shera 2009* — Shera P. A. Selfish Passions and Artificial Desire: Rereading Clérambault's Study of «Silk Erotomania» // *Journal of the History of Sexuality*. 2009. Vol. 18.1.
- Smith 2022* — Smith W. L. The Cry of Silk: Erotomania and Fetishism in *Au Bonheur Des Dames* // *Shopping and the Senses, 1800–1970*. Ed. by S. Dyer. Switzerland, 2022.
- Schneider 2021* — Schneider E. A passion for drapery? Situating Gaëtan Gatian de Clérambault's photographs from Morocco (1919). A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in Art History and Theory School of Philosophy and Art History. University of Essex, 2021.
- This 1993–1994* — This C. L'ultime pli // *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*. 1993–1994. Vol. 1.