

УДК 7.037.5; 77.04

ББК 85.16

DOI:10.18688/aa155-8-84

И. А. Шик

Рецепция мифа об андрогине в сюрреалистической фотографии

Представления об изначальном единстве мужского и женского начал нашли одно из самых наглядных воплощений в *мифе об андрогине*¹. В трактате Платона «Пир» андрогин описывается как «бисексуальное существо сферической формы» [10, с. 168]. «Страшные своей силой и мощью», андрогинины «питали великие замыслы и посягали даже на власть богов» [5, с. 98], за что Зевс решил расщепить их пополам, после чего «каждая половина с вожделием устремлялась к другой своей половине», «страстно желая срастись» [5, с. 99] с ней. Таким образом, Эрос, по Платону, есть «жажда целостности и стремление к ней» [5, с. 100].

Предания о «мифических предках-андрогинах» [10, с. 174] могут рассматриваться как проекция представлений о божественной андрогинности. М. Элиаде отмечал, что «в древнейших греческих теогониях божества женского пола или бесполое производят на свет потомство самостоятельно. Этот партеногенез подразумевает андрогинность. По преданию, которое сообщает Гесиод [Теогония, 124 sq.], от Хаоса (бесполого) родились Эреб (бесполоый) и Ночь (женского пола). Земля самостоятельно породила звездное Небо. Таковы мифологические формулы первичной целостности, содержащей в себе все силы, а значит, и все бинарные оппозиции: хаос и формы, тьму и свет, виртуальное и проявленное, мужское и женское и т. д. <...> В Лабранде, в Каририи, поклонялись бородатому Зевсу с шестью сосцами, расположенными треугольником у него на груди <...> На Кипре почитали бородатую Афродиту под именем Афродитос, а в Италии — лысую Венеру. А Дионис вообще был двуполым божеством» [10, с. 170–171]. Более поздним является миф о Гермафродите — сыне Гермеса и Афродиты, который навеки стал единым целым со своей возлюбленной, нимфой Самалкидой [10, с. 172]. Идеи об изначальной двуполости человека и божественной андрогинности, а также традиции ритуального переодевания и специфические мистические техники андрогинизации встречаются в различных религиозных и мифологических системах [10, с. 165–179], начиная с древнейших цивилизаций (Египет, Индия, Древняя Греция, Иран, Китай и т. д.) и заканчивая представлениями христианских мистиков (И.-С. Эуригена, наассены, Я. Беме, Ф. Баадер и др.), алхимиков и каббалистов. Они свидетельствуют о том, что «совершенство, то есть Бытие, сводится в общем и целом к единству-целостности» [10, с. 169].

¹ Под «мифом об андрогине» подразумевается совокупность мифологических, религиозных и философских идей о двуполох/бесполох существах.

Конец XIX — первая половина XX в. — время напряженных духовных поисков, активного исследования и переосмысления человеческой природы в попытке создать совершенного человека и новую реальность, а также формирования научного интереса к проблемам гендерной идентичности и сексуальной ориентации (работы Х. Эллиса, О. Вейнингера, З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Э. Ноймана). Поэтому закономерно, что образ андрогина привлекает внимание как психологов и философов, так и мастеров искусства, ибо в эпоху модернизма «художник должен был уподобиться археологу, чтобы, углубившись в толщу человеческой природы, научиться извлекать из нее наиболее древние, основные, базовые пласты» [6, с. 55–56].

В современной культурно-исторической ситуации размывания гендерных границ представляется актуальным обратиться к философским основам андрогинности и их пониманию в искусстве сюрреализма — направления, во многом сформировавшего постмодернистскую культуру. В художественной практике сюрреализма, в частности в сюрреалистической фотографии, образу андрогина отводится значительное место при рефлексии о природе человеческой сексуальности. Хотя интерес отдельных фотографов-сюрреалистов к стиранию гендерных различий неоднократно отмечался исследователями (Р. Краусс [3; 16], К. Конлей [12], Д. Блессинг [11], Х.-М.-Г. Кортес [13] и др.), вопрос о реинтерпретации *мифа об андрогине* сюрреалистической фотографией в целом еще не нашел исчерпывающего решения. Целью данной статьи является анализ ключевых стратегий рецепции комплекса религиозно-мифологических представлений и психолого-философских концепций андрогинности в сюрреалистической фотографии.

Одним из самых распространенных образов андрогина в сюрреалистической фотографии является *фаллическая женщина*, наделенная penisом символически либо буквально или уподобляемая ему. На снимке Брассая «Обнаженная» 1934 г. показана лежащая на кровати женщина, тело которой оказывается обрезанным рамкой кадра по линии ягодич. С помощью выбора положения модели и точки съемки мастер добивается того, что женщина начинает восприниматься фаллически, то есть женское тело своими формами уподобляется форме фаллоса, инспирируя «коллапс гендерных различий» [16, p. 71].

В серии снимков Ганса Беллмера «Кукла» 1935 г. создание мастера зачастую репрезентуется как существо, лишенное рук и головы, но зато наделенное двумя парами ног. В эссе «Фетишизм» 1927 г. Фрейд характеризует фетиш как «заменитель фаллоса женщины (матери), в который маленький мальчик верил и от которого он <...> не хочет отказываться» [2, с. 373]; при этом нередко «в качестве фетиша удерживается нечто вроде последнего впечатления, предшествующего жуткому, травматическому. Так, нога или обувь обязаны своим предпочтением в качестве фетиша — или его составной части — тому обстоятельству, что любопытство мальчика, высматривающего женские гениталии, направлялось снизу вверх, от ног» [2, с. 375]. Ноги куклы являются, таким образом, фетишем, символически замещающим отсутствующий женский фаллос. Для работ Беллмера в целом характерно восприятие женского тела/его частей как фаллоса или же наделение его фаллосом, о чем красноречиво свидетельствует его обширная эротическая графика. Сам Беллмер отмечал, что «женщина как объект желания определяется вождедеющим мужчиной, поэтому она в конечном счете является серией

фаллических проекций, развивающихся от деталей к общему впечатлению» [цит. по: 18, р. 165]. Творение Беллмера есть «эрективная кукла» [16, р. 62], искусственная *фаллическая женщина*, андрогин. Кроме того, по Фрейду, в сновидениях кастрация передается «путем удвоения или умножения символов гениталий» [8, с. 271]. Мотив удвоения пар ног куклы у Беллмера позволяет интерпретировать его работы как «живые картинки образа кастрации» [16, р. 62]. Мастер действует здесь по принципу «воспроизвести картину чьего-либо страха с целью защитить его же от этого страха» [16, р. 62].

Работа Ман Рэя «Скрытое эротическое» 1933 г. обыгрывает актуальный для своего времени мотив синтеза человека и механизма. Мастер запечатлел обнаженную Мерет Оппенгейм, стоящую около огромного колеса типографского прессы, ручка которого, расположенная рядом с гениталиями модели, вызывает недвусмысленную ассоциацию с эрегированным фаллосом, превращая ее в *фаллическую женщину*. Еще более откровенно мечты о материнском фаллосе выражены в работах современного мастера Джоеля-Питера Уиткина, корреспондирующих с концептуальной программой сюрреализма. На снимке «Человек с собакой. Мехико» 1990 г. изысканная «дама с собачкой» оказывается наделенной мужскими гениталиями, обманывая ожидания зрителя.

Итак, андрогинизация женского тела посредством уподобления фаллосу или же наделения фаллосом либо его символическими заместителями является следствием мужского желания избавиться от страха кастрации. Образ *фаллической женщины* восходит к инфантильным фантазиям о *фаллической матери*, характерным для того периода жизни ребенка, когда он еще считает, что ее гениталии ничем не отличаются от его собственных. Кроме того, З. Фрейд выявляет непосредственную связь между «андрогинной конституцией богов-матерей» в различных мифологических системах древности (он приводит в пример египетских богинь Мут и Хатхор, а также Афродиту) и «предположением ребенка о материнском пенисе», поскольку «психическое развитие индивида в сокращенном виде повторяет ход развития человечества» [8, с. 192].

Образ андрогина как вождельного слияния в единое существо мужского и женского тела — еще одна стратегия рецепции мифа в сюрреалистической фотографии. На одном из снимков Г. Беллмера серии «Кукла» 1935 г. запечатлены две распластанные на кровати соединенные пары ног, одна из которых одета в мужские штаны, на фоне прикроватного столика с остатками еды. Перед нами своеобразная репрезентация слияния мужчины и женщины в акте любви как взаимного поглощения, поедания, уничтожения. В работе «По ту сторону принципа удовольствия» 1920 г. З. Фрейд проводит параллель между платоновской концепцией Эроса как страстного желания слиться в единое существо, стать изначальным андрогинным целым и собственной теорией о наличии в живых организмах «потребности в восстановлении прежнего состояния» [7, с. 283] или же влечения к смерти. Вождельное обретение своей половинки есть в то же время смерть «я» в том виде, в котором оно существовало до этого. В искусстве сюрреализма Эрос всегда неотделим от Танатоса, от само- и взаиморазрушения. Одни из любимых образов сюрреалистов — самка богомола, пожирающая самца во время спаривания, а также Медуза [3, с. 30] (Ман Рэй «Сюрреалистический портрет Луизы Казати» 1922 г.) и женщина-паук (Ман Рэй «Женщина-паук» 1929 г., Дора Маар «Годы проходят в ожидании тебя» (Нуш Элюар) 1932 г.). Женщина опасна для мужчины, она

содержит в себе угрозу кастрации и разрушения мужской идентичности, поэтому ее тело подвергается визуальному искалечиванию, насилию, фетишизации, наделяется фаллосом или уподобляется ему, делается андрогинным, дабы избавить мужчину-художника от его фобий.

Представление об андрогинах как о «третьем поле», наделенном совершенством и свидетельствующем о бисексуальной природе человека, — еще одна важная сюрреалистическая стратегия. Знаменитая многочисленными автопортретами, Клод Каон стремится к деконструкции категории пола, принимая андрогинный внешний вид: бритая голова/короткие волосы, крупные черты лица, плоская грудь, мужская одежда сочетаются с хрупкостью ее фигуры и нежностью кожи («Автопортрет» 1920 г., «Автопортрет» 1928 г.). Она выбирает гендерно универсальный псевдоним [3, с. 33–34] создает разнообразные театральные образы, отказываясь от личностной и гендерной определенности. Однако изначально типичное для театральных представлений и карнавалов интерсексуальное переодевание, к которому прибегает в своих работах Каон, имело культовый характер, о чем свидетельствуют древние традиции ритуальной андрогинизации у различных народов (Древняя Греция, Персия, Индия, Австралия) во время инициации, брачных обрядов, мистерий. Облачаясь в одежду противоположного пола в рамках ритуальной андрогинизации, человек пытался «восстанавливать, хотя бы на мгновение, изначально полную, непечатый источник сакральности и могущества» [10, с. 177].

На одном из самых известных автопортретов К. Каон «Человеческая граница» 1929 г. ее фигура с обнаженными плечами и бритой, чрезвычайно вытянутой посредством искажения головой помещена на нейтральном фоне. Снимок строится на игре контрастов: маскулинного (бритая голова, вытянутая форма которой ассоциируется с фаллосом, плоская грудь модели) — феминного (хрупкость фигуры, обнаженные плечи, отведенный в сторону взгляд), документального (фотография как свидетельство) — манипулятивного (голова модели намеренно искажена), скульптурного (отсылка к скульптурной форме бюста) — фотографического, человеческого — нечеловеческого [12]. Сложность гендерных (равно как и любых других) дефиниций, наглядно демонстрируемая Каон, корреспондирует с идеями британского ученого Хэвлока Эллиса [15, р. 221–222], чьи работы она переводила на французский. «Мы не знаем точно, что такое пол, но мы знаем наверняка, что он непостоянен, что возможно превращение одного пола в другой, что его границы зачастую неясны, что есть много стадий между безоговорочно мужским и безоговорочно женским», — писал Эллис [цит. по: 11, р. 10]. Таким образом, кроме мужского и женского существует еще и «*третий пол*», в той или иной степени сочетающий признаки обоих, воплощенный в автопортретах Каон.

В центре композиции фотомонтажа, открывающего третью главу книги Клод Каон и ее подруги и возлюбленной Марсель Мур «Испорченная исповедь» 1930 г., помещена работа «Чего ты хочешь от меня?» 1928 г., на которой снимок головы Каон в профиль дополнен снимком анфас, и ее зеркальное отражение. В верхней части снимка — фотография Каон в образе ангела, в нижней — в образе дьявола. Слева и справа представлены снимки античных статуй — мужской и женской. Мужское и женское, согласно Каон, столь же нераздельны и относительно, как низ и верх, правое и левое, божественное и дьявольское. Утверждая собственный отказ от гендерных дефиниций, Каон

апеллирует к изначальной двуполости человека, так как, говоря словами Х. Эллиса, «при зачатии организм обеспечивается на 50 % женскими и на 50 % мужскими задатками» [цит. по: 4, с. 144], и андрогинности высших существ — ангелов и Сатаны. «Есть ли у знаков пол? Мой кратен человеку. Знак гермафродита не исчерпал бы его (воздайте ему должно)» [цит. по: 12].

Для Каон пол — всего лишь одна из многочисленных масок, которые надевает современный человек. Маскулинность может быть такой же маской, как и феминность, равно как и все остальные формы идентичности. В то же время отход от гендерных дефиниций и диктуемых ими моделей поведения позволяет человеку вернуться к изначальной целостности. В социально-историческом контексте подобный отказ от женственности и от тех социальных ролей, которые с ней ассоциируются (жены, матери, хранительницы очага, музы), может рассматриваться как стремление утвердить свое право на выбор желаемого образа жизни, рода занятий, сексуального партнера, в котором отказывает женщине патриархальное общество той эпохи, когда «женщина, стремившаяся к чему-то, кроме роли жены и матери, обвинялась в “эгоизме”» [14, р. 35].

Своеобразный контраргумент женской эмансипации — создание Марселем Дюшаном образа Рроз Селяви как кульминации его интереса к гендерной неопределенности. Как отметила Д. Блессинг, «бинарная оппозиция, которая, вероятно, интересовала Дюшана больше всего (кроме игры в шахматы) — половая: мужское против женского. В таких работах, как “Обнаженная, раздетая своими холостяками (Большое стекло)” 1915–1923 гг., он создал мужскую и женскую сферы, проводя двусмысленный обмен между ними двумя. В “L.H.O.O.Q” 1919 г., пририсовав усы и козлиную бородку репродукции “Моны Лизы”, Дюшан утверждал, что обнаружил истинную гендерную идентичность портретируемой. Именно в этом контексте следует рассматривать гендерные превращения Рроз Селяви» [11, р. 20].

С фотографии Ман Рэя «Рроз Селяви» 1921 г. на нас смотрит томным взглядом элегантная дама в шляпке и пальто с меховым воротником. Благодаря мастерству фотографа, а также способности черно-белой фотографии к обобщению черт ее образ кажется зрителю достоверным. Есть, однако, и такие фотографии, где маскарад становится более явным, — к примеру, другой снимок Ман Рэя «Рроз Селяви» 1921 г., на котором Дюшан показан в шляпе с перьями и без грима, — выявляя игровой характер образа. Как справедливо заметил Д. Хопкинс, в социально-историческом плане Рроз Селяви «представляет собой иронический ответ на появление вновь освобожденной *femme home* (мужеподобной женщины) во Франции и Америке начала XX века <...> Вместо того чтобы заставлять женщину “изменить жизнь” по идеям сюрреализма, он предлагает художнику-мужчине переосмыслить собственный пол» [9, с. 183].

Бескомпромиссное переосмысление пола и исследование трансгрессивной сексуальности было предпринято «мастером головокружения» [17] Пьером Молинье в его эротических автопортретах 1950–1970-х гг. Под влиянием мистических представлений об изначальной целостности мира и человека Молинье выбирает для себя женский либо андрогинный облик, который постоянно трансформируется в соответствии с желаниями мастера [13]. Используя накладные части тела, манекены, маски, корсеты, чулки, туфли на шпильках, а также прием фотомонтажа, Молинье «стремился добить-

ся идеального образа себя, также как и реализовать свои эротические фантазии» [11, р. 62]. Отправная точка для фантазий Молинье — образ женщины-вамп, облаченной в черные чулки и туфли на высокой шпильке. Женская ножка в черном чулке — фетиш для Молинье, заместитель *материнского фаллоса*, она нередко многократно повторяется, как и ноги куклы у Беллмера, воспроизводя и одновременно нейтрализуя страх кастрации. Интерсексуальное переодевание Молинье — пример «фетишистского трансвестизма» [4, с. 254], бессознательного возвращения к инфантильным представлениям о *фаллической женщине* и отождествления себя с нею [11, р. 65].

В андрогинных автопортретах Молинье либо скрывает возможную маскулинность (в работе «Автопортрет стоя» 1955 г. он отвернулся к стене, а на снимке «Автопортрет с цилиндром» конца 1960-х прикрывает гениталии шляпой), либо создает вариативное сочетание половых признаков. Пример последнего — работы «Шаман» 1967 г. и «Шаман I» 1968 г., в которых он позиционирует себя как мага, обладающего сверхъестественной силой и двуполостью, свойственной высшим существам. У ряда народов шаман действительно в той или иной степени меняет свое поведение или пол, стремясь к достижению андрогинности (сибирские, индонезийские, индейские шаманы). «Эта ритуальная двуполость — или бесполость — призвана служить одновременно знаком духовности, общения с богами и духами — и источником сакрального могущества <...> Эта двуполость переживается ритуально и экстатически; она допускается как необходимое условие выхода за пределы профанного существования» [10, с. 182–183]. Стремление к двуполости, осуществляемое Молинье посредством интерсексуального переодевания и фотографической фиксации сконструированного облика, воплощает, таким образом, желание вернуться к изначальной целостности с целью обретения «сакрального могущества» и эротической автономии. Кроме того, работы Молинье — характерное явление эпохи «сексуальной революции», когда границы дозволенного в сексуальном поведении и визуальном искусстве были существенно расширены, а грань различий между полами становилась все более зыбкой. Развернувшийся в 1970-е «кризис маскулинности» [11, р. 67] порождает активное стремление к созданию андрогинных образов (работы коллег Молинье по выставке «“Трансформер”: Аспекты травести» 1974 г. — Юргена Клауке, Урса Люти, Катарины Сиэвердинг), которые предвосхищают эротический перформанс Пьера Молинье.

Итак, гендерный перформанс в сюрреалистической фотографии, осуществляемый К. Каон, М. Дюшаном, П. Молинье, демонстрирует ее интерес к образу андрогина как воплощению изначальной целостности, а также обнаруживает условность понятия «пол» и стремление к стиранию гендерных границ в ходе истории XX в. Современный художник, по сути, становится творцом самого себя, способным создавать свой идеальный образ, выбирая пол, и нарциссически верифицировать его посредством фотоснимков.

Сюрреализм стремился к глобальному преодолению существующих противоречий («осознать фиктивный характер старых антиномий») с целью «вызвать самый всеобъемлющий и серьезный *кризис сознания* интеллектуального и морального характера» [1, с. 290]. Образ андрогина явился для фотографов-сюрреалистов одним из мощных средств подобного синтеза, заставляющего зрителя критически переосмыслить природу собственной сексуальности и гендерную идентичность. Ключевые для сюрреа-

листической фотографии стратегии рецепции комплекса религиозно-мифологических представлений и психолого-философских концепций андрогинности (андрогин как *фаллическая женщина*, как *вождевленное слияние в единое целое*, как *третий пол*, наделенный совершенством) и актуализируемое ими проблемное поле (фетишизм, страх кастрации, Эрос как взаимное поглощение, андрогинность как духовная целостность, изначальная бисексуальность человека, гомосексуальность, гендерная идентичность, пол как элемент маскарада, травестия, стирание гендерных различий и т. д.) получают свое развитие в искусстве постмодернизма, характерными примерами чего являются навязчивое повторение мотива *фаллической женщины* в работах Д.-П. Уиткина («Леда, Лос-Анджелес» 1986 г., «Боги земли и небес, Лос-Анджелес» 1988 г.), андрогинные образы М. Барни («Кремастер 4» 1995 г.) или же интерсексуальное переодевание, практикуемое в фотографических перформансах С. Шерман («Пассажиры автобуса» 1976 г., «Без названия № 213» 1989 г.) и Я. Моримура («Повторение (Марсель)» 1988 г., «В честь Мэрилин Монро» 1996 г.).

Литература

1. Антология французского сюрреализма. 1920-е годы / Сост., пер. с фр. и коммент. С. А. Исаева, Е. Д. Гальцовой. – М.: ГИТИС, 1994. – 392 с.
2. Венера в мехах: антология. – М.: РИК «Культура», 1992. – 380 с.
3. Краусс Р. Холостяки. – М.: Прогресс-традиция, 2004. – 144 с.
4. Мондитор Ф. М. Гомосексуальность: естественная история. – Екатеринбург: У-Фактория, 2002. – 333 с.
5. Платон. Собрание сочинений: в 4 тт. – М.: Мысль, 1993. – Т. 2. – 528 с.
6. Рыков А. В. Искусство модернизма: основные принципы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. – 2011. – Вып. 4. – С. 51–57.
7. Фрейд З. Собрание сочинений: в 10 тт. Психология бессознательного. – М.: ООО «Фирма СТД», 2006. – Т. 3 – 448 с.
8. Фрейд З. Художник и фантазирование. – М.: Республика, 1995. – 398 с.
9. Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение. – М.: АСТ, 2009. – 221 с.
10. Элиаде М. Мефистофель и андрогин. – СПб.: Алетейя, 1998. – 375 с.
11. Blessing J. Rose is a Rose is a Rose: gender performance in photography. – New York: Guggenheim Museum, 1997. – 223 p.
12. Conley K. Claude Cahun's Iconic Heads : from *The Sadistic Judith* to *Human Frontier* // The papers of Surrealism. 2004. – Issue 2. URL: <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal2/index.htm> (дата обращения: 10.09.2014).
13. Cortés J. M. G. Je Suis Lesbien (Pierre Molinier o el cuestionamiento de la virilidad) // Accion Paralela. Ensayo teoria y critica del arte contemporaneo # 3. URL: <http://www.acpar.org/numero3/molinier.htm> (дата обращения: 11.09.2014).
14. Don't Kiss Me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore / L. Downie (ed.). – London: Aperture, 2006. – 240 p.
15. Hutchison S. Convulsive beauty: Images of Hysteria and Transgressive Sexuality Claude Cahun and Djuna Barnes // Sympoke. – 2003. – Vol. 11. – No. 1/2. – P. 212–226.
16. Krauss R. Corpus Delicti // October. – 1985. – Vol. 33. – P. 31–72.
17. Pierre Molinier // Galerie Christophe Gaillard, Paris. URL: <http://galeriegaillard.com/fr/artistes/oeuvres/14/pierre-molinier> (дата обращения: 12.09.2014).
18. Taylor S. Hans Bellmer. The anatomy of anxiety. – Cambridge Mass: The MIT Press, 2002. – 310 p.

Название статьи. Рецепция мифа об андрогине в сюрреалистической фотографии.

Сведения об авторе. Шик Ида Александровна — искусствовед, специалист Отдела научной документации. Государственный Эрмитаж, Дворцовая наб., 34, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 190000. ida.shik@bk.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию ключевых стратегий рецепции мифа об андрогине в сюрреалистической фотографии. Образ андрогина репрезентуется фотографами-сюрреалистами как *фаллическая женщина* (Брассай, Ман Рэй, Г. Беллмер), как *вождевленное слияние в единое существо* мужского и женского тела (Г. Беллмер) или как *идеальный «третий пол»* (К. Каон, П. Молинье). Автор приходит к выводу, что стратегии рецепции мифа об андрогине, представленные в сюрреалистической фотографии, и связанное с ними проблемное поле (фетишизм, ген-

дерная идентичность, интерсексуальное переодевание и т. д.) сохраняют свою актуальность для современной культуры, получив развитие в искусстве постмодернизма (работы Д.-П. Уиткина, С. Шерман, Я. Моримур, М. Барни).

Ключевые слова: сюрреалистическая фотография; андрогинность; андрогин; современное искусство; психоанализ искусства.

Title. Androgyne Myth Reception in the Surrealist Photography.

Author. Shik, Ida Aleksandrovna — Art historian, Specialist of the Register Department. The State Hermitage Museum, Dvortsovaya nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. ida.shik@bk.ru.

Abstract. The paper explores the key strategies of the androgyne myth reception in the surrealist photography. One of the most common images of an androgyne in the surrealist photography is a *phallic woman*, allocated with a penis symbolically, or literally, or associated with it (works of Man Ray, Brassai, H. Bellmer, P. Molinier). This interpretation goes back to infantile fantasies about the phallic mother and has its historical parallels with images of ancient androgynous gods (according to S. Freud). The image of an androgyne as a desired unity of male and female bodies is created by H. Bellmer, whose photographs of dolls with two pairs of legs remind us that Eros is inseparable from Thanatos, an act of love is inseparable from an act of mutual destruction. The idea of an androgyne as an ideal “third sex” reflecting the initial bisexuality of human nature is represented in self-portraits of C. Cahun and P. Molinier. While C. Cahun deconstructs the concept of a sex radically, reducing it to a theatrical masquerade, P. Molinier presents the image of an androgyne as a wizard — the shaman. The author concludes that the strategies of the androgyne myth reception represented by the surrealist photography and the associated problems, such as fetishism, gender identification, intersexual dressing up, etc., still remain valid for modern culture. (works of J.-P. Witkin, C. Sherman, Y. Morimura, M. Barney).

Keywords: surrealist photography; androgyny; androgyne; modern art.

References

- Blessing J. *Rose is a Rose is a Rose: gender performance in photography*. New York, Guggenheim Museum Publ., 1997. 223 p.
- Comis G.; Francioli M. *Man Ray*. Milan, Skira Publ., 2011. 327 p.
- Conley K. Claude Cahun's Iconic Heads: from “The Sadistic Judith” to Human Frontier. *The papers of Surrealism*, 2004, vol. 2. Available at: <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal2/index.htm> (Accessed September 10, 2014)
- Cortés J. M. G. Je Suis Lesbien. (Pierre Molinier o el cuestionamiento de la virilidad). *Accion Paralela. Ensayo teoria y critica del arte contemporaneo*, no. 3. Available at: <http://www.acpar.org/numero3/molinier.htm> (Accessed September 11, 2014)
- Downie L. (ed.). *Don't Kiss Me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*. London, Aperture Publ., 2006. 240 p.
- Doy G. *Claude Cahun: A Sensual Politics of Photography*. New York, I. B. Tauris Publ., 2008. 232 p.
- Eliade M. *Mephistopheles and the Androgyne: Studies in Religious Myth and Symbol*. New York, Sheed and Ward Publ., 1965. 223 p.
- Freud S. *Studienausgabe. Psychologie des Unbewußten*, vol 3. Frankfurt am Main, S. Fischer Publ., 1994. 465 p. (in German).
- Freud S. *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1925–1931, vol XIV*. Frankfurt am Main, S. Fischer Taschenbuch Publ., 1999. 605 p. (in German).
- Freud S. *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1909–1913, vol. VIII*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Publ., 1999. 502 p. (in German).
- Freud S. *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1917–1920, vol. XII*. Frankfurt am Main, S. Fischer Taschenbuch Publ., 1999. 354 p. (in German).
- Hopkins D. *After Modern Art 1945–2000*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2000. 288 p.
- Hopkins D. *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2004. 208 p.
- Hutchison S. Convulsive beauty: Images of Hysteria and Transgressive Sexuality Claude Cahun and Djuna Barnes. *Sympoke*, 2003, vol. 11, no. 1–2, pp. 212–226.
- Isaev I. S.; Gal'tsova E. D. (eds.). *Antologija frantsuzskogo siurrealizma. 1920-e gody (The Anthology of French Surrealism: 1920s)*. Moscow, Russian University of Theatre Arts (GITIS) Publ., 1994. 392 p. (in Russian).
- Krauss R. *Bachelors*. Cambridge Mass, The MIT Press Publ., 2000. 228 p.
- Krauss R. *Corpus Delicti*. October, 1985, vol. 33, pp. 31–72.
- Livingston J.; Krauss R.; Ades D. *L'Amour fou: Photography and Surrealism*. New York, London, Abbeville Press Publ., 1985. 244 p.
- Mahon A. *Surrealism and the Politics of Eros 1938–1968*. New York, Thames&Hudson Publ., 2005. 240 p.
- Mondimor F. M. *A Natural History of Homosexuality*. Baltimore, Johns Hopkins University Press Publ., 1996. 304 p.
- Mundy J.; Ades D.; Gille V (eds.). *Surrealism: Desire Unbound*. London, Princeton University Press Publ., 2001. 352 p.
- Pierre Molinier. *Galerie Christophe Gaillard, Paris*. Available at: <http://galeriegaillard.com/fr/artistes/oeuvres/14/pierre-molinier> (Accessed September 12, 2014)
- Plato. *The Symposium*. Harmondsworth, Penguin Books Publ., 1974. 104 p.
- Rykov A. V. *Foundations of the Art Theory*. Saint Petersburg, Saint Petersburg State University Publ., 2007. 113 p. (in Russian).
- Rykov A. V. Modernist art: the main principles. *Vestnik Peterburgskogo universiteta (The Bulletin of Saint-Petersburg University)*, Series 2, 2011, vol. 4, pp. 51–57 (in Russian).
- Sayag A.; Lionel-Marie A. *Brassai: the monograph*. Boston — New York — London, A Bulfinch Press Book Publ., 2000. 319 p.
- Taylor S. *Hans Bellmer. The Anatomy of Anxiety*. Cambridge Mass, The MIT Press Publ., 2002. 310 p.
- Webb P.; Short R. *Death, Desire and the Doll. The Art and Life of Hans Bellmer*. Chicago, Solar books Verlag Publ., 2004. 208 p.