

УДК 7.011
ББК 85.143(3)
DOI 10.18688/aa2313-8-56

Д. О. Мартынова

Развитие иконографии месмерического сеанса в искусстве Франции конца XIX века¹

В искусстве и культуре конца XIX в. значительное внимание уделялось оккультным практикам и сверхъестественным явлениям, в результате чего появились так называемая «фотографии мысли», спиритическая фотография, фотографии эктоплазмы, повлиявшие на творчество таких художников, как Франтишек Купка и на отдельные направления, например, футуризм [11]. Подобная популярность визуализаций невидимых явлений связана с тем, что, начиная с античности, концептуализация процессов мышления волновала как ученых, так и художников, и философов. Проблематичность и многовалентность концепций восприятия скрытых процессов породила множество паранаучных теорий и практик: от френологии до евгеники и материализации эктоплазмы. Культурные шаблоны и культурно сконструированные фразы вели свое начало из гуморальной теории Гиппократата.

Так, в 70–80-е гг. XVIII в. доктор Франц Антон Месмер, опираясь на теорию гуморов Гиппократата, придумал паранаучную практику под названием месмеризм, суть которой заключалась в том, что у каждого человека есть определенный энергетический поток, отвечающий за состояние здоровья или настроение. Если этот поток был в дисбалансе, на помощь мог прийти врач-месмерист, который своими флюидами приводил организм в состояние баланса. Месмеристы использовали для «усиления флюида» разнообразные звуковые и музыкально-драматические методы. С помощью музыки месмеристы заставляли своих пациентов принимать различные позы, как пишет исследователь П. Песик [30, р. 1–2]. Они реализовали подобное управление телами, используя недавно изобретенную стеклянную гармонику, что было запечатлено многочисленными французскими гравёрами и художниками (например, полотно «Месмерический сеанс» К.-Л. Дере, ок. 1777–1784 гг.).

Амбивалентность и громкие процессы вокруг этой практики стимулировали закрепление визуальных образов, связанных с месмеризмом, в визуальной культуре: в конце XVIII в. появилось большое количество графических листов, благодаря которым в искусстве утвердился иконография врача-месмериста и месмерических сеансов. Признанный ненаучным месмеризм на долгое время был забыт. Однако в 1870-е гг. доктор Жан-Мартен Шарко вновь стал практиковать месмеризм. Это связано с тем, что в XIX в. развивалась так называемая «политика здоровья», результатом которой стало появление институтов по наблюдению и контролю за девиантными элементами. Врачебный контроль был ярко отражён и в культуре второй половины XIX в., например, в практике

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФ в рамках научного проекта № 23-28-01577.

Бала сумасшедших, во время которой парижанам демонстрировали интернированные, «безопасные» тела. В результате, как считает исследователь репрезентаций безумия в культуре и искусстве Сандер Гилман, изображения месмерических сеансов, магнетизеров или месмеристов, а также их взаимоотношений с пациентками входят в традицию репрезентации отклонения от нормы, проникая в медицину и культуру XIX в. и формируя репрезентации истерических больных во второй половине XIX в. [20, р. 359].

Действительно, Ж.-М. Шарко основал свою школу гипноза для лечения больных истерией, опираясь на теорию Месмера [30, р. 3], что подтверждается серией публикаций учеников Шарко в журнале «Новая иконография Сальпетриер» о роли Месмера для науки и о формировании иконографии месмерических сеансов в искусстве [27, р. 703–704].

Во второй половине XIX в. больница Сальпетриер стала главным центром по производству визуальных образов различных болезней и патологий, о чем свидетельствуют не только созданные на территории больницы музей Шарко и театр, но и теоретические труды по искусству, фотографии, слепки, верифицирующие корректность некоторых визуальных интерпретаций. Известно, что для поиска поз и жестов для исполнения театральных ролей в Сальпетриер приезжала Сара Бернар, а знаменитый скульптор Огюст Роден не только посещал больницу, но и дружил с семьей Шарко [24; 37, р. 35–47; 23].

Шарко создал «алфавит» истерии, категоризировал её фазы и связал их происхождение с психикой. Истерия становится формой «телесной поэтики», «языком жестов», своего рода безмолвным, соматическим языком. Создать художественный алфавит болезни ему помог визуальный метод, опиравшийся на концепцию окулярцентризма (главенства зрительного восприятия), популярную в XIX в. [32, р. 47–50]. Помимо этого, медики использовали ретроспективную медицину (методы, доказывающие историчность ряда болезней через поиск болезненных жестов и поз в работах старых мастеров). Фотографии и иллюстрации были инструментами в руках психиатров, позволявшими им классифицировать болезни по характерным жестам, позам и эмоциональным «типам». Изучение внешнего вида и тела пациента занимало центральное место в психиатрии с момента её создания (опора на теории физиогномики, френологии и «медицинские портреты»), поскольку врачи считали, что это поможет раскрыть важную информацию о внутреннем состоянии психики пациента.

Подобный интерес к манипулированию телами больных находит отклик и в картинах, посвященных больнице Сальпетриер. Так, в 1885 г. на первой странице журнала «La Petite Presse» появляется гравюра на тему вторичных сеансов показа «истерических тел» в «театре больницы Сальпетриер» [22]. Перед зрителем предстает закрытая лекция для медиков и интернов Сальпетриер: амфитеатр почти пустой, на первых двух рядах сидят медики. В центре композиции неизвестный гравёр изображает Ж.-М. Шарко. Невролог стоит на деревянных подмостках, огороженных от зрителей тугой веревкой, чтобы больная не кинулась в толпу. Однако композиционно работа выстроена не по вертикали, так как фокусные точки меняются в процессе взглядывания. Это связано непосредственно с изображением «истерического тела». Гравёр представляет Шарко как манипулятора, используя иконографию месмериста. Отвернувшись от пациентки, Шарко читает лекцию медикам, при этом контролируя приступ больной правой рукой.

На кровати в левом углу изображена пациентка, изгибающаяся в «истерической дуге». Гравёр при создании этого «истерического тела» полностью копирует позу с научной иллюстрации Поля Рише. При этом мастер изображает не просто демонстрацию пика истерического припадка, он иронически высмеивает «конструирование» истерического тела. По сути, перед зрителем предстает визуальный рассказ о методах Сальпетриер. В правом верхнем углу гравёр помещает следующую за «аркой истерии» иллюстрацию контрактуры из диссертации Поля Рише, схожую с многочисленными позами бесноватых со старых полотен. При этом он представляет «истерическое тело» на поверхности вырезанного из диссертации Рише листа. На этот лист указывает рука Шарко, которая будто переворачивает его (что также намекает на месмерические способности Шарко).

В итоге гравёр изображает стадийность истерического припадка и сконструированность визуальными средствами «истерического тела»: Шарко переворачивает выученные и усвоенные графические листы, заведомо зная, как будет развиваться припадок. На то, что это своеобразная «отработка» Шарко визуальных поз из атласа «истерических тел» указывает и так называемый «зрительный зал», который безучастно наблюдает за изломанным телом, сравнивая его изгибы с изображениями в книге.

Подобный визуальный «алфавит» Сальпетриер повлиял и на художественную репрезентацию патологии в искусстве второй половины XIX в.: карикатурист Луи Моран в иллюстрациях к написанной им же статье «Рейд Родена» отождествлял скульптуры «Врат ада» Огюста Родена с истерическими телесными искажениями Сальпетриер, уподобляя движения этих женщин змеиным [28, р. 186.], что демонстрировало также отношение к женщине как к грешнице, «дочери Евы» (представление о женщине как союзнице змея-искусителя, несущей опасность)² во второй половине XIX в. На протяжении всей статьи Моран сопровождает текст изображениями извивающихся «истерических поз», а в конце текста создает разворот, где изображает Родена, находящегося в окружении вылепленных «истерических тел», которому позирует живая истеричка. Подытоживая статью, Моран указывает, что Роден оказал огромную услугу искусству, использовав «истерические тела»: он освободил скульптуру от тяжести, открыл восхитительные жесты и формы [28, р. 187]. Действительно, исследовательницей Наташей Руиз-Гомес было доказано, что для скульптур «Врат ада» Роден использовал позы и жесты с рисунков и фотографий, созданных в пространстве Сальпетриер [34], тем самым стремясь создать живописную идиому современного скульптору невротического ада.

Кроме того, можно вспомнить, что Андре Шадурн описывал танцы звезды кабаре Ла Гулю как истерические. По его мнению, все танцоры канкана попадали в психиатрические отделения, а зрители, жаждавшие их выступлений, уже имели «истерические» вкусы [6, р. 277]. И, действительно, одна из танцовщиц кабаре и модель Анри Тулуз-Лотрека, Джейн Авриль по прозвищу «Взрывчатка» или «Безумная Джейн» была пациенткой истерического отделения больницы Сальпетриер в 1882–1884 гг., где она

² Подобный патологичный образ «женщины-змеи» был распространен в искусстве Франции: Жозеф Пеладан в саркастическом произведении «Честные женщины» (1888) формирует предположение, что женщины — слуги дьявола, а их внешность характеризует как «змеевидную», то есть обманчивую [29], обложку этого произведения также украшала иллюстрация, на которой была изображена женщина верхом на змее — напарница змея-искусителя.

лечилась от нервного расстройства широко известного как танец Святого Вита (хорея). По воспоминаниям Авриль, именно в Сальпетриер она начала танцевать. Таким образом, откровенные ссылки Джейн Авриль на судорожные припадки и неконтролируемую физическую жестикуляцию, вероятно, были бы легко поняты аудиторией как намеки на физические признаки безумия. В контексте практики фотосъемки пациентов фотографии Авриль, принимающей позы хорей или «истерического поклона», которые впоследствии Лотрек использовал для ряда произведений, могут считываться как очередная отсылка на Сальпетриер. В 1899 г. Лотрек прямо указал на тесную связь Авриль с больницей Сальпетриер, создав афишу «Джейн Авриль». В афише Лотрек изображает Авриль в глухом чёрном платье, которое окольцовывает принт в виде питона. В ужасе Авриль поднимает руки в воздух, её тело искривлено дугой. Маленькая змея появляется в левом нижнем углу. Поза Авриль напоминает как истерический поклон, так и «экстатическую позу» (или «позу моления»), выведенную медиками Сальпетриер. Помимо этого, платье отражало концепции «дочерей Евы» и «фаллического змея», связанных с медицинским дискурсом³.

На литографиях и афишах Лотрек продолжает изображать танцовщиц и певиц «полусвета» Парижа: в 1893 г. он даже проиллюстрировал книгу Жоржа Монторгейя «Кафе-концерт», в которой писатель указал, что: «Какой-то алиенист пригрозил нашему поколению кончить в мешке обезумевших; вероятно, он выходил с концерта в тот день, когда произнес это суровое пророчество. Добрая половина хита этого времени принадлежит покойному Шарко. Она трепещет. У неё истерика» [6, р. 276–277]. В литографиях к этой книге Лотрек изображает Джейн Авриль и Ла Гулю. Плоскостность, линейность и нервозность этих образов подчеркивают представление о певице и танцовщице канкана как истеричках и дикарках, исполнительниц чего-то патологического и непристойного.

Благодаря мастерству скульптора и рисовальщика ученика Шарко Поля Рише, который впоследствии стал профессором анатомии в Школе изящных искусств и создателем теории «живой анатомии», был сформирован феномен «великой истерии» или иначе «великого невроза», созданного под влиянием месмеризма. Этот феномен исследовательница Энн Харрингтон окрестила «неомесмеризмом» [36]. Шарко и его ученики использовали методы Месмера при создании проявлений «болезни» в телах пациенток (с помощью гипноза врачи заставляли копировать пациенток позы с научных иллюстраций, что запечатлено на картине Андрей Бруйе «Клинический урок в Сальпетриер», 1887 г.), руководствуясь принципами врачей XVIII в.: они пытались выйти за пределы внешних признаков заболевания, «медицинского взора», в попытке доказать «цельность» истерии, её внутреннее, а не внешнее происхождение. Для этого они использовали новейшие изобретения: синоптические таблицы, фиксирующие малейшие внутренние изменения, фотографии, музыку (звуки азиатского гонга и там-тама [30, р. 9]), гипноз, «лечение» светом и многое другое.

Однако закрепить успех и сделать истерию «болезнью века» им удалось благодаря обращению к искусству. Они заставляли пациенток копировать позы и жесты героев произведений старых мастеров (примеры: фотографии поз «распятия» и «моления»

³ Стоит отметить, что уже в этот период в больнице Сальпетриер появляются «искусствоведческие» тексты о репрезентациях истерии в изображениях Пифии Дельфийской, которую традиционно изображали со змеями.

пациентки Августины из «Фотографической иконографии» Сальпетриер), изображающих «бесноватых» и «одержимых», тем самым постулируя, что истерия была всегда. Роль Сальпетриер в создании и внедрении в художественный дискурс второй половины XIX в. патологического образа подтверждается описанием, которое дал в романе «Любовь стажера» 1881 г. Кларети больнице Сальпетриер: «... Странное ателье, похожее на амфитеатр и медицинский музей, где человеческие останки лежат рядом с вылепленными с натуры головами преступников... главный зал необычаен, там находятся копии Венеры Милосской и рабов Микеланджело, которые создали разительный контраст с ужасными деформациями, смоделированные формовщиками и выставленные в витринах больницы» [12, p. 118].

Помимо этого, популярность патологических образов из Сальпетриер была закреплена в карикатурах и статьях в журналах второй половины XIX в., которые связывали интерес к болезням Сальпетриер с формированием в рамках больницы иконографии образа патологии, теоретизированного в работах деятелей больницы. Так, во второй половине XIX в. во Франции начали активно публиковать так называемые «историко-искусствоведческие» труды больницы Сальпетриер, в которых авторы (преимущественно медики) по-новому атрибутировали и изучали известные произведения искусства (работы Дюрера, Рафаэля, мозаики Равенны и многое другое) [7; 8, p. VI–VII; 9]. Публикации этих трудов способствовало создание в 1872–1893 гг. «художественных» служб в пространстве Сальпетриер. Их организация была определена тем, что в Сальпетриер изучали нервные и психические расстройства и пытались их каталогизировать для быстрого выявления патологии: для этого медики создавали новые морфологию и анатомию с помощью хронофотографии и научных рисунков.

Подобный подход к копированию поз и жестов героев известных произведений и сопоставления реальных поз и жестов с произведениями искусства и нашли свое отражение в научных иллюстрациях Поля Рише, в которых для каждой формы патологии он искал «проформу» [33]: например, для «арки истерии» он считал, что проформой является изогнутая поза менады в экстатическом танце, что было в дальнейшем теоретизировано в статье Анри Межа об апроприации поз античных менад для формирования иконографии истерии [25, p. 36].

Анализируя идею проформы, можно вспомнить Аби Варбурга и его «формулу пафоса» (“Pathosformeln”), опубликованную им в 1905 г. для обозначения проблем символической формы и превосходных степеней языка и жестов [21, p. 28; 38, p. 278]. По сути, «формула пафоса» запечатлевается в стилизованном жесте, отражающем энергии оргастического коллективного возбуждения. При этом грани, «рамки» подобных проявлений трудно различить. По сути, какой-либо экспрессивный жест может отражать разнообразные переживания, эмоции, страсти. Все это было, по мнению Варбурга, выражено в культовой позе танца менады: изогнутой спине, разворачивающей тело. Сам Варбург, по сути, продолжал идею биолога второй половины XIX в. Рихарда Земона, выраженную в его концепции энграмм (или динамограмм, «следа памяти») об «общих местах» (информационном или визуальном следе, который воздействует на человека и передается из поколения в поколение) в изображении, циклически повторяющихся в искусстве, являющимися отпечатками аффективного — оргастического опыта, по выражению Елены Петровской [1, с. 8–10]. Однако, как удалось выяснить, теории энграммы и «формулы пафоса» предшествовал метод «ретроспективной медицины»,

выведенный докторами Шарко и Рише и развитый по рисункам последнего доктором в «Новой иконографии Сальпетриер».

Подобный подход поможет по-новому осознать «миграцию образов» в истории искусства. По сути, статья Мейжа показывает, что Рише на почти сорок лет опережает Варбурга, так как он усматривал позу «танца менады» как прообраз для всех фаз истерии [25, р. 36]. Экспрессивная поза менады, с трудом поддающаяся интерпретации (как, впрочем, и термин «экстаз» также трудно чётко трактовать), становится идеальным локусом «зарождения» истерии, болезни-протее. Для медика-художника этот ставший традиционным сюжет иконографии является квинтэссенцией эмоциональной напряжённости, эта форма воплощает и совмещает в себе все противоречия болезни-симуляции.

Немаловажно отметить, что Варбург в труде «Атлас Мнемозины» использует метод очень близкий методу «ретроспективной медицины» Шарко и Рише, который они применяли в своей книге «Демоническое в искусстве». С того момента, как «проформа» изогнутой в динамической спирали фигуры появляется в рассматриваемом медицинском очерке, этот изгиб в массовом порядке повторяется в визуальной иконографии, связанной с медициной. Например, в фотографии пациентки по имени Одра для медицинского издания «Клинические исследования основных явлений гипнотизма и их соотношение с психическими патологиями» 1890 г. Жюль Луиса неизвестный фотограф использует нейтральный темный фон, подчеркивая изогнутую спину молодой женщины. К этому же приёму впоследствии обратился и Альбер Лонд в многочисленных фотографиях «Новой иконографии Сальпетриер». Образ «проформы»-менады проникает и в изобразительное искусство: так, график Анри Прива-Ливемон в рисунке акварелью и гуашью под названием «Танцоры» изображает «Бал безумия» — традиционный праздник по случаю Великого поста в Больнице Сальпетриер. К изображению резко выгнутой спины прибегал и Тулуз-Лотрек в работах «Обморок» (1894 г.) и «Ла Гулю и Валентин Бескостный» (1894 г.). В парном танце Джейн Авриль и Ла Гулю обмякали в руках партнеров и изгибали спины в «истерической арке». Подобный сюжет может свидетельствовать о проникновении практик Бала сумасшедших в парижские кабаре: на потеху зрителям прославленные танцовщицы имитировали в толпе танцующих истерические припадки с их кульминационными точками — «арками истерии».

Стоит отметить, что идея, лежащая в основе концепции «ретроспективной медицины», заключающаяся в том, что можно создать связи между разными временами, анализируя повторяющиеся мотивы, встречающиеся на разных картинах или произведениях искусства, может быть прослежена и в массовой культуре. Так, проформы истерии активно начали проникать в парижские кафе-концерты, кабаре и ранние фильмы [16, р. 9], снабдив их многовалентными движениями и жестами, которые становились эмфатическими [15, р. 55; 17; 18]. Это привело к появлению нового жанра песни и представления под названием «эпилептика», который проник сначала в кафе-концерт, а потом и в кабаре. Этот жанр повлиял на художественное представление тела, которое стало восприниматься как собрание нервных тиков и рефлексов. Песни, в свою очередь, подчеркивали коммуникативную функцию телесного языка, становясь чистым пересказом. Таким образом, певицы своими движениями и жестами передавали смысл музыки и песен, заимствуя тактики, используемые в месмеризме [см.: 13, р. 78].

Кабинет Шарко в Сальпетриер также отвечал этой программе [3; 26]. Все его стены были завешаны малоформатными изображениями и репродукциями произведения искусства, изображающих сцены экзорцизма, мучений и экстазов святых, исцеления бесноватых, молений, колдовства и многих других [4, р. 79–80; 2, р. 281–283]. Подобная «картинная галерея», изображавшая судороги, искривления и редкие физические уродства, была задумана как архив, в котором хранились исторические «факты и доказательства» существования основного предмета изучения в Сальпетриер — истерии. Таким способом Шарко следовал концепции «ретроспективной медицины», сформулированной позитивистами [23, р. 111–112], в которой основная идея заключалась в том, что произведения искусства более ранних эпох можно было интерпретировать через своего рода грамматику симптомов, тем самым подтверждая факт существования диагностируемых состояний.

«Объективность» своего визуального, демонстрационного метода Шарко пытался доказать с помощью «объективных» научных средств (тут встает вопрос о роли фотографии как «объективного» средства запечатления по мысли теоретиков XIX в.) [7, р. 718–719]. С этой целью он открыл в 1872 г. так называемый «Музей Шарко», в котором экспонировались восковые и гипсовые слепки пациентов, работы старых мастеров, изображающие «безумства», а также разнообразные диковинки. В 1879 г. Шарко пристроил к этому музею фотолабораторию, литейную студию, а также «Амфитеатр Шарко», в котором проводил «истерические спектакли». Все эти постройки вместе образовывали «живой патологический музей» [31, р. 3–4].

Подобный «музей» стал центральной платформой по производству образов «патологий» и «уродств», ставших столь привлекательной темой в искусстве второй половины XIX в. Этот комплекс служил платформой не только для подробного исследования истерии, но и для производства художественных образов патологий и неврозов. Шарко включил инструменты фотографии и изобразительные искусства в клинично-анатомический метод диагностики путем постановки и документирования физических проявлений болезни с помощью искусства.

Пациентки, которые случайно заходили в эти помещения автоматически возводились в статус экспонатов «живого музея», становясь очередной «буквой» этого визуального «истерического алфавита». Этот музей патологической анатомии содержал анатомические образцы, слепки, скульптуры, фотографии, картины, рисунки и «научные произведения искусства» (то есть те же слепки, только окрашенные или дополненные каким-нибудь элементом).

Эту объективацию Шарко закрепил во время театральных постановок истерии в «амфитеатре Шарко». Практика истерических демонстраций, этих ранних «протоперформансов» [14, р. 23], развилась из закрытых вторичных сеансов демонстраций истерических кризисов перед интернами и медиками Сальпетриер в одном из помещений больницы [10, р. 27–28]. В традициях театральных представлений Месмера Шарко открывал двери лечебницы перед любым желающим каждую неделю по пятницам, чтобы гости могли наблюдать, что собой являет истерия. Создание подобных представлений позволило исследователям говорить о процессе «театрализации» истерии [35].

Многоэтапное конструирование иконографии истерии и «истерического тела» было связано с так называемой «политикой здоровья» Франции второй половины XIX в., целью которой было сохранение национального здоровья, исключение «девиантных»

элементов из общества [5, р. 115]. Помимо этого, развенчивание различных религиозных верований было связано с назревавшим конфликтом двух центральных институций того периода: церковной и психиатрической [26, р. 703]. На этих демонстрациях присутствовали не только врачи, но и широкая публика, включая журналистов, известных поэтов, актеров, художников, танцоров и писателей.

Таким образом, с помощью визуальных и текстовых репрезентаций врачи XIX в. смогли подтвердить реальность болезни. Опора на теорию «ретроспективной медицины» и идею о циркуляции и миграции образов в искусстве способствовала закреплению патологических образов из Сальпетриер в искусстве Франции конца XIX в. Шарко диагностировал истерию с помощью визуальных проявлений симптомов, испытываемых живым пациентом, но он также обращался к мертвому телу, чтобы доказать реальность его органического существования. Вскрытие проводилось для того, чтобы «понять» механизм работы тел истеричных женщин, чтобы найти биологические и видимые причины болезни. «Объективные» способы репрезентации, такие как воск и фотография, обеспечивали средства, с помощью которых можно было легко запечатлеть живое истерическое тело, делая его неподвижным для легкого изучения [19]. В результате опора на визуальный метод и использование разнообразных художественных медиумов позволили Шарко сделать больницу Сальпетриер главным местом по производству «медицинских» образов патологии. В «Музее Шарко» и «Амфитеатре Шарко» «Наполеон неврозов» верифицировал «историко-искусствоведческие» теоретические труды и научные иллюстрации, созданные в пространстве Сальпетриер. Разыгрывая отретпетированные по иллюстрациям приступы пациенток перед публикой, Шарко тем самым расшифровывал перед зрителями загадочную болезнь — истерию. Он превратил симптом в знак, который нужно прочесть, тем самым, поставив визуальность на первое место. Тело становится конструкцией в руках врача, балансируя между театральностью и диагнозом.

Однако широко распространённые образы Сальпетриер привели к тому, что в остальном загадочный визуальный словарь истерии вошел в обиход благодаря художникам, которые воспроизводили в своих произведениях «культурный» код популярного феномена своей эпохи, что подтвердило вывод З. Фрейда о «визуальной ориентированности» больницы Сальпетриер и её главы Ж.-М. Шарко. Так, отзвуки влияния неомесмеризма можно обнаружить и в искусстве XX в., например, в творчестве американского художника Луи Эйлшемиуса, которые писал псевдонаучные тексты под названиями: «Высший ученый: все ологии», «Имитатор голосов животных и людей», «Некоторые новые открытия в науке», «Пророк-месмерист и мистик» и т.д. Самого себя Эйлшемиус также называл месмеристом, а работы создавал в примитивной стилистике (что коррелирует с желанием коллекционеров тех лет покровительствовать «доморощенным» художникам). В целом, стоит отметить, что тенденция начала XX в. обращаться к бессознательному и духовному повлияла на популярность и укрепление истерического образа в культуре, достаточно вспомнить трактаты сюрреалистов, посвященные истерии как «наивысшему средству выражения».

Таким образом, сформулированная теория проформ о циркуляции эмфатических жестов и поз предвосхитила «формулу пафоса» Аби Варбурга и позволила закреплиться лиминальным позам и жестам (например, арке истерии) в культуре.

Литература

1. Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. — М.: Commonplace, 2019. — 288 с.
2. Bonduelle M., Gelfand T. Charcot: Constructing Neurology. — Oxford: Oxford University Press, 1995. — P. 281–283.
3. Bogousslavsky J., Boller F. Jean-Martin Charcot and Art: Relationship of the “Founder of Neurology” with Various Aspects of Art // Progress in Brain Research. — 2013. — Vol. 203. — P. 185–199.
4. Bogousslavsky J. Charcot and Art: From a Hobby to Science // European Neurology. — 2005. — No. 51(2). — P. 78–83.
5. Cavé I. Hygiene, Hygienism and Public Health Policy in Late 19th Century France // Hist Sci Med. — 2015. — No. 49(1). — P. 115–124.
6. Chadourne A. Le café-concert. — Paris: E. Dentu, 1889. — 386 p.
7. Charcot J.-M. Clinique medicale: Hospice de la Salpêtrière // Le progress medicale. — 4 decembre 1875. — P. 718–719.
8. Charcot J.-M., Richer P. Les démoniaques dans l’art. — Paris: A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1887. — 146 p.
9. Charcot J.-M., Richer P. Les difformes et les malades dans l’art. — Paris: Lecrosnier et Babé, 1889. — 198 p.
10. Charcot J.-M. Leçons du mardi à la Salpêtrière, professeur Charcot. Policlinique 1888–1889. Notes de cours de MM. Blin, Charcot, Henri Colin. 1887–1888. — Paris: bureaux du “Progrès médical”, 1889. — 638 p.
11. Chessa L. Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult. — California: University of California Press, 2012. — 296 p.
12. Claretie J. Les amours d’un interne. — Paris: E. Dentu, 1881. — 484 p.
13. Conway K. Chanteuse in the City: The Realist Singer in French Film. — Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004. — 273 p.
14. Daris G. Anagnosis of Hysteria: Bibliothèque/Amphithéâtre/Shrine Charcot // Performance Research. — 2017. — No. 22(1). — P. 122–129.
15. Goldstein J. Censorship of Caricature and the Theater in Nineteenth-Century France: An Overview // Yale French Studies. — 2012. — No. 122. — P. 14–36.
16. Gordon R. B. Le caf conc’ et l’hystérie // Romantisme. — 1989. — No. 64. — P. 9–21.
17. Gordon R. B. From Charcot to Chariot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema // Critical Inquiry. — 2001. — Vol. 27. — No. 3. — P. 515–549.
18. Gordon R. B. Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema. — Stanford: Stanford University Press, 2001. — 296 p.
19. Hunter M. ‘Effroyable réalisme’: Wax, Femininity, and the Madness of Realist Fantasies // RACAR: Canadian Art Review 33. — 2008. — No. 1–2. — P. 43–58.
20. Hysteria Beyond Freud / Eds. S. L. Gilman, H. King, R. Porter, G. S. Rousseau, E. Showalter. — Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1993. — 478 p.
21. Johnson Ch. D. Memory, Metaphor, and Aby Warburg’s Atlas of Images. — Ithaca, New York: Cornell University Press and Cornell University Library, 2012. — 304 p.
22. La Petite presse: journal du soir, Politique, Quotidien. — 3 août 1885. — N. p.
23. Littré E. Un fragment de médecine retrospective // Médecine et médecins. — Paris: Didier, 1872. — P. 111–136.
24. Madame Bernhardt à la Salpêtrière // La Petite presse: journal quotidien... — 26 février 1883. — N. p.
25. Meige H. Les possédés des dieux dans l’art antique // Nouvelle iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux. — 1894. — P. 35–64.
26. Meige H. Charcot artiste. — Paris: Masson et Cie, 1925. — 45 p.
27. Micale M. S. The Salpêtrière in the Age of Charcot: An Institutional Perspective on Medical History in the Late Nineteenth Century // Journal of Contemporary History. — 1985. — Vol. 20. — No. 4. — P. 703–731.
28. Morin L. Le raid Rodin // Le Revue des quat’saisons. — 1900. — No. 3. — P. 185–192.
29. Péladan J. Femmes honnêtes. — Paris: C. Dalou, 1888. — 132 p.
30. Pesic P. Composing the Crisis: From Mesmer’s Harmonica to Charcot’s Tam-tam // Nineteenth-Century Music Review. — 2020. — No. 1. — P. 1–24.

31. *Peugniez P. J.-M. Charcot, 1825–1893.* — Amiens: Imprimerie Picarde, 1893. — 6 p.
32. *Preez A. Putting on Appearances: Mimetic Representations of Hysteria // de arte.* — 2004. — No. 39 (69). — P. 47–61.
33. *Richer P. Études Cliniques sur la Grande Hystérie ou Hystéro-Épilepsie.* — Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1881. — 975 p.
34. *Ruiz-Gómez N. A Hysterical Reading of Rodin's Gates of Hell // Art History.* — 2013. — No. 36 (5). — P. 994–1017.
35. *Stephenson B. Charcot's Theatre of Hysteria // Journal of Ritual Studies.* — 2001. — Vol. 15. — No. 1. — P. 27–37.
36. *The Anatomy of Madness. Essays in the History of Psychiatry / Eds. W. F. Bynum, R. Porter, M. Shepherd.* — London: Taylor&Francis, 2004. — 336 p.
37. *Walusinski O. Hysteria in fin de siècle French Novels // Front Neurol Neurosci.* — 2013. — No. 31. — P. 35–43.
38. *Warburg A. The Absorption of the Expressive Values of the Past // Art in Translation.* — 2009. — Vol. 1. — No. 2. — P. 278–283.

Название статьи. Развитие иконографии месмерического сеанса в искусстве Франции конца XIX века

Сведения об авторе. Мартынова, Дарья Олеговна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7/9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034; d.martynova@spbu.ru; SPIN-код: 4307-6629; ORCID: 0000-0003-0426-6458

Аннотация. В конце XIX в. во Франции появляется большое количество критических и теоретических текстов по искусству, в основу которых была положена паранаучная теория месмеризм: так, в журнале «Новая иконография Сальпетриер», посвящённом репрезентациям патологий в искусстве, медики написали цикл искусствоведческих статей, посвященных гравюрам с месмерическим сеансом. В теоретической работе об истерии Поль Рише и Анри Меж сформулировали идею проформ, которая предвосхитила «формулу пафоса» Аби Варбурга. Медики считали, что определенные визуальные образы мигрируют в истории искусства и становятся «эмфатическими». В результате этих публикаций визуализация патологий проникла и закрепилась в искусстве второй половины XIX в. Симптом превратился в знак, который нужно прочесть, тем самым, визуальность становилась главной в интерпретации, что позволило вывести жесты и позы из поля изобразительного искусства в пространственное: эмфатические жесты сформировали протоперформативные практики, разыгрывавшиеся в театре, кабаре и кафе-концертах. Выбранная тема открывает перспективы для анализа и пересмотра ряда тем и образов в искусстве и культуре: трикстера гипнотизера или фокусника и гипнотических сеансов.

Ключевые слова: искусство Франции, месмеризм, Жан-Мартен Шарко, Аби Варбург, принцип визуальной аналогии

Title. Development of the Iconography of the Mesmeric Seance in French Art of the Late 19th Century⁴

Author. Martynova, Daria O. — Ph. D., head lecturer. Saint-Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7/9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation; d.martynova@spbu.ru; SPIN-code: 4307-6629; ORCID: 0000-0003-0426-6458

⁴ This research has been completed with the support of the Russian Science Foundation (RSF), project no. 23-28-01577.

Abstract. At the end of the 19th century, a large number of critical and theoretical texts on art appeared in France, which were based on the paranientific theory of mesmerism: for example, in the journal 'New Iconography of Salpêtrière' dedicated to the representations of pathologies in art, a group of physicians wrote a series of art criticism articles on engravings with mesmeric session. In a theoretical paper on hysteria, Paul Richer and Henri Meige formulated the idea of a proforma that anticipated Aby Warburg's "pathos formula". Doctors believed that certain visual images migrate in the history of art and become "emphatic". As a result of these publications, the visualization of pathologies entered and found its place in the art of the second half of the 19th century. The symptom turned into a sign that needs to be read; thereby, the visual became the main thing in interpretation, which allowed us to bring gestures and poses from the field of fine art into the spatial: emphatic gestures formed protoperformative practices played out in the theater, cabaret, and café-concerts. The topic opens up the prospects for the analysis and revision of a number of themes and images in art and culture, whether it would be a trickster hypnotist or a magician and hypnotic sessions.

Keywords: French art, mesmerism, Jean-Martin Charcot, Aby Warburg, principle of visual analogy

References

- Bogouslavssky J. Charcot and Art: From a Hobby to Science. *European Neurology*, 2005, no. 51(2), pp. 78–83.
- Bogouslavssky J.; Boller F. Jean-Martin Charcot and Art: Relationship of the "Founder of Neurology" with Various Aspects of Art. *Progress in Brain Research*, 2013, vol. 203, pp. 185–199.
- Bonduelle M.; Gelfand T. *Charcot: Constructing Neurology*. Oxford, Oxford University Press Publ., 1995, pp. 281–283.
- Bynum W. F.; Porter R.; Shepherd M. (eds). *The Anatomy of Madness. Essays in the History of Psychiatry*. London, Taylor&Francis Publ., 2004. 336 p.
- Cavé I. Hygiene, Hygienism and Public Health Policy in Late 19th Century France. *Hist Sci Med*, 2015, no. 49(1), pp. 115–124.
- Chadourne A. *Le café-concert*. Paris, E. Dentu Publ., 1889. 386 p. (in French).
- Charcot J.-M. Clinique medicale: Hospice de la Salpêtrière. *Le progress medicale*, 4 decembre 1875, pp. 718–719 (in French).
- Charcot J.-M. *Leçons du mardi à la Salpêtrière, professeur Charcot. Policlinique 1888–1889. Notes de cours de MM. Blin, Charcot, Henri Colin*. 1887–1888. Paris, bureaux du "Progrès médical" Publ., 1889. 638 p. (in French).
- Charcot J.-M.; Richer P. *Les démoniaques dans l'art*. Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier Publ., 1887. 146 p. (in French).
- Charcot J.-M.; Richer P. *Les difformes et les malades dans l'art*. Paris, Lecrosnier et Babé Publ., 1889. 198 p. (in French).
- Chessa L. *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult*. California, University of California Press Publ., 2012. 296 p.
- Claretie J. *Les amours d'un interne*. Paris, E. Dentu Publ., 1881. 484 p. (in French).
- Conway K. *Chanteuse in the City: The Realist Singer in French Film*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press Publ., 2004. 273 p.
- Daris G. Anagnosis of Hysteria: Bibliothèque–Amphithéâtre–Shrine Charcot. *Performance Research*, 2017, no. 22(1), pp. 122–129.
- Gilman S. L.; King H.; Porter R.; Rousseau G. S.; Showalter E. (eds). *Hysteria beyond Freud*. Berkeley, LA, Oxford, University of California Press Publ., 1993. 478 p.
- Goldstein J. Censorship of Caricature and the Theater in Nineteenth-Century France: An Overview. *Yale French Studies*, 2012, no. 122, pp. 14–36.
- Gordon R. B. From Charcot to Chariot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and

Early Cinema. *Critical Inquiry*, 2001, vol. 27, no. 3, pp. 515–549.

Gordon R. B. Le caf conc' et l'hystérie. *Romantisme*, 1989, no. 64, pp. 9–21 (in French).

Gordon R. B. *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema*. Stanford, Stanford University Press Publ., 2001. 296 p.

Hunter M. 'Effroyable réalisme': Wax, Femininity, and the Madness of Realist Fantasies. *RACAR: Canadian Art Review* 33, 2008, no. 1–2, pp. 43–58.

Johnson Ch. D. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Ithaca, New York, Cornell University Press and Cornell University Library Publ., 2012. 304 p.

La Petite presse: journal du soir, Politique, Quotidien, 3 août 1885. N. p. (in French).

Littre E. Un fragment de medicine retrospective. *Medicine et mediciens*. Paris, Didier Publ., 1872, pp. 111–136 (in French).

Madame Bernhardt à la Salpêtrière. *La Petite presse: journal quotidien...*, 26 fevrier 1883, n. p. (in French).

Meige H. Les possédés des dieux dans l'art antique. *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*, 1894, pp. 35–64 (in French).

Meige H. *Charcot artiste*. Paris, Masson et Cie Publ., 1925. 45 p. (in French).

Micale M.S. The Salpêtrière in the Age of Charcot: An Institutional Perspective on Medical History in the Late Nineteenth Century. *Journal of Contemporary History*, 1985, vol. 20, no. 4, pp. 703–731.

Morin L. Le raid Rodin. *Le Revue des quat'saisons*, 1900, no. 3, pp. 185–192 (in French).

Péladan J. *Femmes honnêtes*. Paris, C. Dalou Publ., 1888. 132 p. (in French).

Pesic P. Composing the Crisis: From Mesmer's Harmonica to Charcot's Tam-tam. *Nineteenth-Century Music Review*, 2020, no. 1, pp. 1–24.

Petrovskaya E. *Vozmushcheniie znaka. Kul'tura protiv transtsendentsii (Perturbation of the Sign. Culture against Transcendence)*. Moscow, Commonplace Publ., 2019. 288 p. (in Russian).

Peugniez P. J.-M. *Charcot, 1825–1893*. Amiens, Imprimerie Picarde Publ., 1893. 6 p. (in French).

Preez A. Putting on Appearances: Mimetic Representations of Hysteria. *de arte*, 2004, no. 39 (69), pp. 47–61.

Richer P. *Études Cliniques sur la Grande Hystérie ou Hystéro-Épilepsie*. Paris, Delahaye et Lecrosnier Publ., 1881. 975 p. (in French).

Ruiz-Gómez N. A Hysterical Reading of Rodin's Gates of Hell. *Art History*, 2013, no. 36 (5), pp. 994–1017.

Stephenson B. Charcot's Theatre of Hysteria. *Journal of Ritual Studies*, 2001, vol. 15, no. 1, pp. 27–37.

Walusinski O. Hysteria in fin de siècle French Novels. *Front Neurol Neurosci*, 2013, no. 31, pp. 35–43 (in French).

Warburg A. The Absorption of the Expressive Values of the Past. *Art in Translation*, 2009, vol. 1, no. 2, pp. 278–283.