УДК 7.036

ББК 85.103(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-104-123

Мартынова Дарья Олеговна

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

Ключевые слова: французское искусство XIX века, феминизация безумия, медицина и искусство, художественные репрезентации истерии, визуальные исследования, телесность, культурная память в искусстве, принцип визуальной аналогии.

Мартынова Дарья Олеговна

Феминизация психических расстройств: «Клинический урок в Сальпетриер»

Статья посвящена анализу формирования визуализации истерического безумия в искусстве на примере полотна Пьер-Андре Бруйе «Клинический урок в Сальпетриер». Рассматривая долгую практику феминизации безумия, можно прийти к выводу, что Бруйе запечатлел феномен «режима Шарко», обнажив его дискуссионные поля. Фиксируя женское патологическое тело в определенном месте, он демонстрировал два дискурсивных трюка: как патриархальные институты определяли женщину как существо, лишенное собственного мнения, и как женщина «испарялась», становилась объектом под мужским властным влиянием, демонстрируя значимость введенного Л. Иригарей термина «фаллокулярцентризм» и скопофилии во второй половине XIX века. В результате он отражал те характеристики истерии, которые позволили этому заболеванию феминизировать безумие и внедрить его в визуальную культуру того времени: миметизм, симуляцию, репрезентацию, мимирию, каталогизацию и регистрацию. Женское тело превратилось в сдерживаемый «алфавит», воплощая в себе идею зеркала Зигмунда Фрейда и рассуждения Жака Лакана о природе истерического типа личности. Болезнь, имеющая «тысячи личин» и существующая исключительно благодаря визуальности, вскрывала не только проблемы патриархальности большинства социальных и властных институтов, но и взаимоотношений. В результате острая и противоречивая разговорная характеристика «истеричка», вошедшая в обиход благодаря популярности визуального образа сошедшей с ума женщины, созданного в Сальпетриер, до сих пор становится актуальной темой для исследования в современных визуальных практиках.

Martynova Daria O.

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

Keywords: 19th century French art, feminization of insanity, medicine and art, artistic representations of hysteria, visual studies, corporeality, cultural memory in art, principle of visual analogy.

Martynova Daria O.

The Feminization of Mental Disorders: *A Clinical Lesson at the Salpêtrière*

This article analyzes the formation of visualization of hysterical insanity in art on the example of the canvas by Pierre-Andre Brouillet *A Clinical Lesson at the Salpêtrière*. Considering the long practice of feminization of insanity, we can conclude that Brouillet captured the phenomenon of the “Charcot regime”, exposing its discussion fields. By fixing the female pathological body in a certain place, he demonstrated two discursive tricks: how patriarchal institutions defined a woman as a being devoid of her own opinion, and how a woman “evaporated”, became an object under male power influence, demonstrating the significance of the term “phallogocentrism” and scopophilia of the second half of the 19th century introduced by L. Irigaray. As a result, it reflected the characteristics of hysteria that allowed this disease to feminize insanity and introduce it into the visual culture of the time: mimetism, simulation, representation, mimicry, cataloging, and registration. The female body became a pent-up “alphabet”, embodying the idea of Sigmund Freud’s mirror and Jacques Lacan’s reasoning about the nature of the hysterical personality type. The disease, which has “thousands of guises” and exists solely due to visual appearance, revealed not only the problems of Patriarchy of most social and power institutions, but also relationships. As a result, the acute and controversial colloquial characterization of “hysterical”, which was included due to the popularity of the visual image of a mentally ill woman created at the Salpêtrière, is still becoming a relevant topic for research in modern visual practices.

В июле 2020 года в модной индустрии и медиасфере произошел скандал, связанный с одной из четырех обложек португальского Vogue. На первой обложке запечатлели обнаженную девушку в больничном интерьере, она сидит в деревянной ванне, поджав ноги и отстраненно смотря в сторону, в то время как одна из двух медсестер в медицинской форме прошлых веков, стоящих по бокам ванны, обливает ее холодной водой из кувшина. Несмотря на заявление редакторов о том, что в этом выпуске они привлекают внимание читателей к проблемам, связанным с психическими особенностями, подобное использование эстетики психиатрических больниц вызвало волну негативных отзывов и комментариев: от общих обвинений в использовании архаичного образа до определения визуализации конкретного стигматизирующего паттерна, укрепившегося в коллективном сознании, — репрезентации методов лечения истерии [7], [8], [21].

Эстетизация ментальных болезней не в первый раз вызывает обсуждения и вскрывает новые дискуссионные поля. К примеру, в 2005 году Vogue Италия устроили фотосессию под названием «Безумное преображение» или «Мания преображения», которая

воспринимается амбивалентно: во-первых, из-за эстетизации пластической хирургии, что не отталкивает от телесных модификаций, а привлекает; а во-вторых, подобный проект выглядит несколько гротескно и вторично относительно более ранних фотографий перформанса 1990-х годов «Перевоплощение святой Орлан» художницы ОРЛАН [16, р. 151–152], во время которого она действительно участвовала в серии пластических операций с целью отрицания навязанных стандартов красоты, манифестируя собственным телом, что женщина существует не только для того, чтобы соответствовать принятым нормам и нравиться мужчинам.

Помимо этого, итальянский Vogue в 2007 году активно использовал больничную эстетику для фотосессии «Супермодели в реабилитационной клинике», в которой темы мучительной реабилитации, различных психиатрических насильственных практик превращаются в привлекательные картинки, объективирующие страдающих от зависимости и психических заболеваний: модели входят в клинику словно на вечеринку, а насильственная практика окунания больных в ледяную ванну предстает на фотоснимках словно «развлечение»

Илл. 1. Бранислав Симончик. Безумный выпуск. 2020. Фотография для обложки июльского выпуска Vogue Portugal

Илл. 2. Стивен Мейзел. Мания преображения. 2005. Фотография для июльского выпуска Vogue Italia

Илл. 3. Орлан. Преображение святой Орлан. 1990–1993. Фотография

и «модное» занятие (сам образ архаичен, учитывая, что с начала XX века в основном используется медикаментозное лечение). Даже заимствование поз душевнобольных в общем зале выглядит постановочно, что нивелирует реальный опыт реальных пациентов и не создает образ, снижающий стигму и меняющий стереотипы о психиатрии и психически больных.

В попытке поддержать работу community care (развитие заботы со стороны общества), осветить общие направления в вопросах психического здоровья и обозначить важность профессиональной этики, нравственности, деинституализации, децентрализации, уничтожения стигматизации и объективации душевнобольного, Vogue наоборот использует устоявшийся шаблон и вошедший в массовую культуру образ сошедшей с ума (что под вопросом) женщины и насилия над ней в лечебном учреждении.

Помимо этого, сотрудники Vogue непроизвольно участвуют с помощью этого образа в эйблизме — многовековой форме дискриминации людей с особенностями развития, психическими расстройствами и инвалидностью, поддерживая стереотипы о психических больни-

Илл. 4. Стивен Мейзел. Супермодели в реабилитационной клинике. 2007. Фотография для июльского выпуска Vogue Italia

Илл. 5. Стивен Мейзел. Супермодели в реабилитационной клинике. 2007. Фотография для июльского выпуска Vogue Italia

Илл. 6. На Ким. Что на самом деле означает «истеричная» по отношению к женщине? 2017. Иллюстрация для сайта Vogue

цах и больных и романтизируя болезненный и травматичный опыт. Визуализируя репрессивные практики и представляя пациентку в подчиненном и беззащитном состоянии, авторы обложки тем самым опровергают постулаты антипсихиатрического движения и второй волны феминизма, борющихся с эстетизацией, сексуализацией и феминизацией безумия, ведущих свое начало со второй половины XIX века и связанных с так называемым «истерическим бумом» или «Великим неврозом».

Использование визуального образа, отсылающего к репрессивной истерии, становится еще более парадоксальным, если учитывать, что уже в 2017 году на страницах Vogue была опубликована подробная статья о «проблемности» этого культурно-исторически сконструированного заболевания под названием «Что на самом деле означает „истеричная“ по отношению к женщине?» [9]. Она была проиллюстрирована плакатом художницы На Ким, довольно наглядно выделившей главный тезис статьи о патриархальном влиянии на формирование «истеричного» образа женщины: На Ким делает центральными два

вопроса — «Ты истеричный? Ты женщина?», от них отходит два ответа — «да» и «нет». Если зритель отвечает «нет», то его ожидает ответ «ты в порядке», а если «да», то «немедленно вызовите скорую помощь».

Истерия — «типичное женское» заболевание, даже этимологически имеет яркую гендерную окраску: в переводе с греческого *ὑστέρη* означает «матка». Еще с античных времен эта болезнь имела отношение исключительно к женщине и ее «особой» физиологии, она сталкивалась с собственным «неуправляемым» телом (считалось, что матка бесконтрольно перемещалась по женскому телу, вызывая различные боли и психические расстройства), лишая ее власти и общего чувства автономии. Подобное «перемещение матки» считалось причиной неустойчивого и ненадежного поведения у женщин, а единственным «лекарством» от этого «недуга» была постоянная беременность, что сконструировало безопасность таких понятий, как «женственность» и «материнство».

Впоследствии подобная «неустойчивость» и первородная греховность женщины позволили воспринимать истерию как признак демонического (особенно в Средние века). К XIX веку диагноз истерия сохранился, однако с развитием психиатрии классификация «ведьма» изменилась на «истеричку», связывая душевные проблемы не с колдовством, а с нервами. Ко второй половине XIX века к истерии можно было причислить абсолютно все симптомы, что ярко выразил Ги де Мопассан в малоизвестном произведении «Женщина», опубликованном в журнале *Gil Blas* в 1882 году: «Объявляя женщину „моральной проблемой“, кто-то просто называет ее истеричкой, довольствуясь этим выражением, которое теперь объясняет все. Истеричка, сударыня, вот главное слово дня. Вы влюблены? Вы истеричка. Вы равнодушны к страстям, обуревающим ваших близких? Вы истеричка, но целомудренная истеричка. Вы изменяете своему мужу? Вы истеричка, но чувственная истеричка. Вы крадете талоны на шелк из магазина? Вы истеричка. Вы лжете обо всем? Истеричка! (Ложь — даже характерный признак истерии). Вы жадная? Истеричка! Вы нервничаете? Истеричка! Вы это вы, вы все женщины от начала мира! Истерички! Истерички! Мы все истерички, так как доктор Шарко, этот верховный жрец истерии, этот заводчик истеричек в палате, за большие деньги поддерживает в своем модельном заведении Сальпетриер нервных

женщин, которым он прививает безумие, и которых он делает в короткое время демоническими» [19, р. 3–4].

В этом сатирическом произведении Мопассан рассказывает историю одной женщины, чье поведение ярко трансгрессивно, ведь она совершила убийство своего любимого. Однако заканчивает он этот рассказ фразой о том, что женщинам необходимо дать политические права. В результате в коротком рассказе, написанном под псевдонимом, Мопассан обнажает три ключевые проблемы этого периода: борьбу двух патриархальных институтов дисциплинарной власти, движение эмансипации и яркое желание продемонстрировать «инаковость» женщины, которую приравнивают к психическому расстройству⁽¹⁾.

Во второй половине XIX века медицина оформляется в отдельный институт дисциплинарной власти, противостоящий многовековому институту католической церкви. Параллельно с этим развивается движение суфражисток, боровшихся за присутствие женщин и отставивших женскую автономию, считавшуюся «губительной» для них в патриархальном обществе. Это положение женщин также отразил Ги де Мопассан в упомянутом произведении: «У женщины нет ни звания, ни касты, ни сословия: она умеет становиться тем, кем должна быть, в зависимости от того, в какой среде она находится. Женщина становится такой, какой ее делает мужчина» [19, р. 9].

В эпоху, когда патриархальная культура чувствовала себя под ударом своих мятежных дочерей, одной из очевидных защитных мер было клеймить женщин, борющихся за доступ к университету, профессиям и за право голосовать, как психически неуравновешенных. В итоге появилось две ветви стигматизации женщин: церковная и медицинская. Церковная модель рассматривала «отклоняющееся» поведение как проявление демонического, или доказательство изначальной греховности женщины, провозглашая современниц «дочерьми Евы», а медицинская — истерического [24, р. 59–63]. Помимо этого, борьба этих двух институтов сказалась и на борьбе против «женских свобод»: доктор Жан-Мартен Шарко демифологизировал

«демоничность» женщин, переведя ее в медицинскую плоскость, — он искал истерические движения в работах старых мастеров, связанных с демонами и одержимостью, а также использовал дермографизм⁽²⁾ истерически больных, чтобы оправдать «проявления одержимости», он чертил на телах больных слова «Сатана», которые проявлялись ярко выраженными рубцами, и фотографировал их [10, р. 210–211].

Таким образом, в битве за контроль над женским телом в контексте дискурса здоровья второй половины XIX века однозначную победу одержали медики больницы Сальпетриер, которые, помимо этого, наводнили бесконтрольными и патологическими художественными женскими образами всю визуальную культуру.

В превращении истерического тела в так называемый «массовый продукт» помогла фотолаборатория Сальпетриер, открытая в 1878 году. С изобретением фотографии язык тела стал считаться способом выражения эмоций, «верификатором» невидимой души: тело становится сосудом для артикуляции не только политизированных, но и социальных тем [11, р. 28]. В этом контексте фотографии больных становились принудительными и создавались не только с целью медицинского информирования, но и как источник просмотра обнаженных телесных крайностей в обход морализаторской политики XIX века. По мнению одного из ведущих медицинских фотографов этого периода и руководителя фотолаборатории Сальпетриер с 1882 года Альбера Лонда, официальное поступление фотографии на больничную службу относится к 1878 году, то есть году создания фотолаборатории Сальпетриер.

Однако это было чересчур громкое заявление, так как сотрудники Сальпетриер повторяли модель репрезентации, выведенную в 1860-е годы французским неврологом и физиологом Гийомом Дюшенн де Булоном. Он проводил эксперименты, включающие применение электрического тока для стимуляции лицевых нервов. Желая выйти за рамки абстрактной теории и создать научную основу для изучения различных выражений лица, Дюшенн опубликовал научную «грамматику» человеческих эмоций, которая должна

⁽¹⁾ Подобная связь с женской «инаковостью» и психическими расстройствами (истерией) ярко продемонстрирована в новелле 1892 года «Желтые обои» американской писательницы Шарлотты Перкинс Гилман.

⁽²⁾ Физиологический феномен, заключающийся в изменении цвета кожи в месте ее раздражения (слабое механическое раздражение кожных покровов приводит к появлению воспаленных опухлостей).

была использоваться в качестве учебного материала художниками в Школе изящных искусств [6, р. 332–335]. С этой целью Дюшенн сотрудничал с Адриеном Турнашоном (братом знаменитого Надара), фотографом, который специализировался на портретной живописи, чтобы использовать доказательную силу фотографии для точной записи своего эксперимента. Получившаяся серия захватывающих фотографических портретов, сделанных между 1854 и 1856 годами, непосредственно следовала физиогномической традиции Шарля Лебрена. Помимо этого, авторы фотографий наделили некоторые из них литературными названиями, к примеру «Леди Макбет», уже подобным приемом включая их в традицию живописной репрезентации.

Подобная визуальная одержимость медиков нивелировала «плохую» роль наблюдателя и позволяла распространять фотографии патологических тел среди людей, не принадлежащих к медицинскому кругу, а малейшие отклонения в теле приписывались к визуальным истерическим проявлениям, став объяснением для любого женского девиантного поведения: проституции, невыполнения супружеских обязанностей, участия в движении эмансипации.

В итоге медицинский взгляд создавал определенные представления о женском теле и, соответственно, влиял на художественные женские образы. Окончательное укрепление этого образа произошло в знаменитом «Театре Сальпетриер» на «лекциях по вторникам», во время которых Шарко устраивал открытые демонстрации пациенток, своего рода «истерические перформансы» для широкой публики и своих учеников. Одна из таких демонстраций и была запечатлена в работе «Клинический урок в Сальпетриер» Пьер-Андре Бруйе, ставшей настоящей сенсацией Салона 1887 года. Эта работа была вынесена на обложку каталога выставки [14, р. 354], [15, р. 35], впоследствии получив исключительно положительные отзывы. В ней художник запечатлел не только одно из главных «явлений» современной ему эпохи, но и умело продемонстрировал методы Шарко, поставив их под сомнение и разоблачив скрытый механизм управления за таинственной «женской» болезнью, в результате чего эта работа может считаться своеобразным символом феминизированного «безумия».

Полотно Бруйе — это, казалось бы, традиционный групповой портрет медиков за работой, однако художник изображает не привычные

Илл. 7. Пьер-Андре Бруйе. Лекция доктора Шарко в Сальпетриер. 1887. Холст, масло. 290 × 430 см. Париж, Музей медицинского факультета Университета Париж Декарт

для публики сцены работы в анатомическом театре или из операционной, а камерное собрание медиков, осматривающих пациентку.

Перед зрителем предстает сцена, скрытая от глаз обычного зрителя: собрание интернов и врачей, наблюдающих за определенным клиническим случаем в одном из помещений больницы Сальпетриер во время лекции «Наполеона неврозов» доктора Шарко. Привлекательность сюжета добавляет и формат полотна — 290 × 430 сантиметров, в результате чего фигуры изображенных достигают почти натуральной величины. Для создания рассматриваемого произведения Бруйе многократно посетил пространство больницы и клинические лекции, а также выполнил эскизы с тридцати человек.

Перед зрителем предстает реальная сцена клинической демонстрации истерически больной доктора Шарко для медиков и интернов больницы Сальпетриер. Бруйе делит персонажей полотна на три группы, демонстрируя зрителю внутреннюю иерархию больницы Сальпетриер. Первая группа слева — это непосредственно демонстрант в лице пациентки и медики, проводящие демонстрацию: доктор

Шарко, его ученик и помощник Жозеф Бабинский, поддерживающий обессиленную пациентку, и две медсестры, которые привезли больную в зал. Следующие группы делятся на две концентрические дуги: внешняя дуга — старшие коллеги, признанные медики и друзья Шарко, и внутренняя дуга — интерны и помощники врачей. Все персонажи дуг расположены по старшинству. Абсолютно все изображенные — реальные люди и участники подобных демонстраций.

Известно и имя пациентки, которая была «звездой» Сальпетриер (необходимо отметить, что демонстрантки Сальпетриер приравнивались по популярности к официальным артисткам театра, кафе-штанов и кабаре), — Мари «Бланш» Витманн, «королева истерии» [см. подробнее: 4]. Бруйе представляет Витманн в кульминационном этапе истерического припадка: пароксизмальном состоянии опистотону — судорожной позе с резким выгибанием спины, запрокидыванием головы и судорогами конечностей (в случае с Витманн — судорогой кисти). Помимо этого, корсет Витманн и ее блузка расшнурованы и опущены, чтобы освободить ее тело, в котором напряглись все мышцы. Это добавляет пикантность и вуайеристическую привлекательность всей сцене.

Подконтрольное тело пациентки обрушивается в руки медику Бабинскому, который заглядывает в декольте больной. Взгляды всех присутствующих (кроме Шарко) прикованы к этой безвольной фигуре. Мертвый человек заменяется живым, и при жизни последний становится объектом дистанцированного изучения, во время которого наблюдатели не задумываются ни о внутреннем строении объективированного человека, ни тем более о его духовном мире и переживаниях.

Подобная репрезентация женского тела как подчиненного удачно вписывалась в социальную обстановку Франции того периода: начавшееся движение эмансипации болезненно отражалось в патриархальном обществе, что ярко выражено в работе П.-Ж. Прудона «Порнократия, или Женщины в настоящее время», в которой женщины, выступавшие за свободу прав, демонизировались и сексуализировались [3]. В реальности, где женщина находилась под властью мнений мужа или, если она не замужем, отца или братьев, женщины, борющиеся за свои политические свободы, воспринимались как сошедшие с ума, переживающие кризис идентичности, а следовательно,

подвластные разным мнениям, одержимые дьяволом или занявшие роль мужчины. При таком подходе и мнении суфражистки становились идеальными больными истерией, ведь истерия — болезнь впечатлительности и восприимчивости. Помимо этого, вообще все женщины были заподозрены в склонности к истерии, то есть этот диагноз был в буквальном смысле приравнен к бытию женщиной. Так, Пьер Брике отмечал: «Каждая женщина обладает способностью чувствовать, а это уже полпути к истерии» [5], — а подобная чувствительность и восприимчивость и их связь с истерией были комично высмеяны в произведении Мопассана.

В этом полотне Бруйе также очень завуалированно демонстрирует стигматизацию женщин на волне движения эмансипации и использование характеристик «безумная» и «истеричная» для подавления «женского бунта». Он показывает, как женщина, отражая, подчиняется, демонстрируя протестность и трансгрессивность и борясь за свои свободу и права. При первом взгляде на полотно отражение подобной проблематики не так очевидно, однако если долго его рассматривать и знать историю «истерических перформансов», то замысел Бруйе становится очевидным.

Для диагностики Шарко использовал метод тщательного наблюдения за телами истериков. Другими словами, зрение или то, что можно было обнаружить визуально, преобладало над другими медицинскими наблюдениями. Видимые и впечатляющие конвульсии — вот те симптомы, которые делают истерию зримой и позволяют ее диагностировать, что делает тщательное наблюдение центральным в выявлении болезни. Однако в отличие от симптомов, лежащая в основе истерии патология оставалась незримой. Если не видеть ее симптомов, то ее невозможно диагностировать.

Первенство, которое Шарко придавал визионерскому «окулярцентризму» в диагностике истерии, не является чем-то необычным в патриархальных и медико-научных дискурсах. Феминистка Люси Иригарей остро проблематизировала такой подход, назвав его «фаллокулярцентризмом» (от соединения слов «фаллос» и «окулярцентризм») [20, р. 6–10], то есть полный патриархальный контроль с помощью объективирования и наблюдения. Она объясняет привилегированное положение видения через коллекционирование книг, которое было распространено больше у мужчин, чем у женщин, а само преобладание

взгляда в европейской культуре привело к одушевлению телесных отношений, во время которых женщины находятся в положении субъектов видения. Любовь XIX века к скопофилии, то есть к рассматриванию, и определяет популярность больницы Сальпетриер, которую Шарко окрестил «живым театром женской патологии».

В итоге «Театр Сальпетриер» является ранним прототипом голливудской модели, конструируя женщин как пассивных объектов, а мужчин как активных зрителей или наблюдателей, если опираться на классическое эссе кинофеминизма Лауры Малви [20]. Она пишет, что благодаря зрению происходит использование другого человека в качестве объекта сексуальной стимуляции. Она впервые формирует понятие «мужского взгляда» — яркого воплощения бессознательно-го патриархального общества, благодаря которому женская форма, демонстрируемая для зрительского удовольствия (предполагающего мужские фантазии), становится подконтрольной, создавая иллюзию обладания женщиной в пределах определенного повествования [1, р. 290–291]. Подобная женская репрезентация и сам женский персонаж в голливудском кино коннотируется по Малви как «бытие-под-взглядом» («to-be-looked-at-ness»). Этот термин можно применить и к пациенткам, участвующим в «истерических перформансах», что ярко явлено в полотне Бруйе.

Он демонстрирует подконтрольность и миметичность истерических больных, «срежиссированность» их симптомов, а следовательно, постановочность безумия. Шарко использует художественные произведения для стимуляции симптомов больных, что видно из расположенных полотен на стене за спинами медиков, создавая целую индустрию репрезентативного обмена. Наброски, произведения старых мастеров, медицинские иллюстрации действовали как катализаторы и стимуляторы для «восприимчивых» женщин. Перед зрителем предстает «репетиция» спектакля, становится ясно, что во время «вторичных сеансов» в кругу единомышленников Шарко устранял «слабые места» «перформанса». Напротив пациентки расположено произведение ученика Шарко Поля Рише из его «визуального учебника по истерии», которое она полностью копирует. Художник показывает зрителю, что в этом зале развешанные по всем стенам наброски создавали эффект зеркала для восприимчивых заключенных, напоминая о том, как разыгрывать свои истерики. Про

«постановочность» подобных «спектаклей» художник также намекает, включив в полотно ряд инструментов, используемых для введения пациентов в гипнотическое состояние и стимуляции ряда рефлексов: молоточек для проверки рефлексов и электротерапевтическое устройство Дюшенна.

По сути, Бруйе показывает, как врачи «скульптурировали» тело больной, прививали ему нужные симптомы перед публичной демонстрацией, командовали этими живыми произведениями искусства с помощью медицинских инструментов. В конечном счете истерия была загадкой репрезентации как со стороны врача, так и со стороны пациента. Марсиа Пойнтон описала это как «гендерно-специфическое позиционирование женского тела на открытой арене мужских наблюдателей» [22, р. 42], во время которого аберрантная инаковость имплицитно подтверждает мужскую техномедицину. Шарко не раз подвергался критике и за неуместное использование гипноза (не в терапевтических целях), и за злоупотребление обязанностями, и за шарлатанство [18, р. 20–25]. Сам он отвечал по этому поводу: «Было бы поистине чудесно, если бы я мог таким образом создавать трагедии по своему капризу и фантазии» [цит. по: 17, р. 135].

Тем не менее именно действия больницы Сальпетриер способствовали тому, что женские тела стали проводниками контрпереноса; истерия (как и безумие) становилась условием, чтобы быть видимым и наблюдаемым. Неслучайно фильмы и кабаре имитировали истерию, в то время как истерия имитировала эти формы искусства [см. подробнее: 12; 13]. Это был взаимовыгодный обмен, так как, подвергаясь цензуре, эти искусства могли использовать патологические движения бесконтрольной психики. В итоге истерические «протестные» болезни Сальпетриер становятся популярными для репрезентации в театре в конце XIX века. В этот период они становятся частью одного и того же культурного перехода, характеризующегося циркуляцией — переносами через контакт, сдвигами и наложениями — различных переживаний в акте смотрения. Эти «истерические переживания» были особенно распространены в театрах Парижа на рубеже XX века: клинический опыт созерцания, разработанный Андре Антуаном в «Свободном театре»; тактильный опыт, обнаруживаемый в зрелищных спектаклях, одним из главных примеров которых является «Гранд Гиньоль» (спектакли этого театра были написаны в содружестве с докторами,

один из спектаклей так и назывался «Лекция в Сальпетриер»), и гипнотический опыт в постановке символистского театра [23, р. 149–152]. Популярность Сальпетриер была продиктована и тиражируемостью «Лекции в Сальпетриер» Бруйе: в XIX веке было создано значительное количество различных версий оригинальной картины.

Подобная визуализация и «сконструированность» безумия породили массу обращений к этому историческому образу в современной визуальной культуре: яркие примеры — фильмы «Без истерики!» (2010), «Августина» (2012) и «Обитель проклятых» (2014) (во время начальной сцены этого фильма детально продемонстрирован механизм «создания» истерического припадка). В 2020 году на платформе Netflix вышел сериал «Фрейд», его первая серия под названием «Истерия» демонстрирует отношение людей второй половины XIX века к Жан-Мартену Шарко, Сальпетриер и методам лечения истерии, сексуализации болезненного тела, а также в этой серии сценаристы репрезентуют публичные демонстрации в больницах как постановочные шоу, призванные завлечь публику. В 2019 году к истории принуждения и фальши «морального лечения» и гипноза обратилась писательница Виктория Мас в романе «Бал безумцев» [2], в котором она описала судьбы пациенток, участвовавших в знаменитых «Балах сумасшедших» во время Великого поста в Париже во второй половине XIX века: женщины, содержащиеся в Сальпетриер, развлекали «нормальных» посетителей и проходили через длительные этапы подготовки к карнавалу и балу.

Таким образом, Бруйе запечатлел феномен «режима Шарко», обнажив его дискуссионные поля. Фиксируя женское патологическое тело в определенном месте, он демонстрировал два дискурсивных трюка: как патриархальные институты определяли женщину как существо, лишенное собственного мнения, и как женщина «испарялась», становилась объектом под мужским властным влиянием, демонстрируя значимость введенного Л. Иригарей термина «фаллокулярцентризм» и скопофилии во второй половине XIX века. В результате он отражал те характеристики истерии, которые позволили этому заболеванию феминизировать безумие и внедрить его в визуальную культуру того времени: миметизм, симуляцию, репрезентацию, мимирию, каталогизацию и регистрацию. Женское тело превратилось в сдерживаемый «алфавит», воплощая в себе идею зеркала Зигмунда Фрейда и рассуж-

дения Жака Лакана о природе истерического типа личности. Болезнь, имеющая «тысячи личин» и существующая исключительно благодаря визуальности, вскрывала не только проблемы патриархальности большинства социальных и властных институтов, но и взаимоотношений. В результате острая и противоречивая разговорная характеристика «истеричка», вошедшая в обиход благодаря популярности визуального образа сошедшей с ума женщины, созданного в Сальпетриер, до сих пор становится актуальной темой для исследования в современных визуальных практиках.

Список литературы:

- 1 Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории: Сборник / Пер., сост. и комм. Е.И. Гапова, А.Р. Усманова. Минск: ПроPILEI, 2000. С. 280–296.
- 2 Мас В. Бал безумцев. М.: Издательство АСТ, 2020. 256 с.
- 3 Прудон П.-Ж. Порнократия, или Женщины в настоящее время. Москва: Изд. В. Секачев, 2020. 98 с.
- 4 Alvarado C.S. Nineteenth-Century Hysteria and Hypnosis: A Historical Note on Blanche Wittmann // Australian Journal of Clinical and Experimental Hypnosis. 2009. № 1 (37). P. 21–36.
- 5 Briquet P. Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie. Paris: J.B. Baillière et fils, 1859. 724 p.
- 6 Cuthbertson R.A., Hueston J.T. Duchenne de Boulogne and Clinical Photography. *Ann Plast Surg*. 1979. № 2(4). P. 332–337.
- 7 DeSantis M. Vogue Portugal Pulls 'Madness' Cover Following Criticism of its Portrayal of Mental Illness // EveningStandard. URL: <https://www.standard.co.uk/insider/alist/vogue-portugal-madness-cover-a4490306.html> (accessed 17.12.2019).
- 8 Elan P. Vogue Portugal under Fire for Mental Health Cover in "very Bad Taste" // The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/fashion/2020/jul/03/vogue-portugal-under-fire-for-very-bad-taste-mental-health-cover> (accessed 17.12.2019).
- 9 Espach A. What It Really Means When You Call a Woman "Hysterical" // Vogue. URL: <https://www.vogue.com/article/trump-women-hysteria-and-history> (accessed 17.12.2019).
- 10 Faxneld P. *Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2017. 592 p.
- 11 Goldstein J. Censorship of Caricature and the Theater in Nineteenth-Century France: An Overview // Yale French Studies. 2012. № 122. P. 14–36.
- 12 Gordon R.B. Le caf conc' et l'hystérie // *Romantisme*, 1989. № 64. P. 9–21.
- 13 Gordon R.B. From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema // *Critical Inquiry*. 2001. № 3. P. 515–549.
- 14 Guillemot M. À La Salpêtrière // *Paris illustré*. 1887. № 5 (22). P. 354–355.
- 15 Hamel M. Le salon de 1887 // *Gazette des beaux-arts*. 1887. P. 35–36.
- 16 Knafo D. Castration and Medusa: Orlan's Art on the Cutting Edge // *Studies in Gender and Sexuality*. 2009. № 10. P. 142–158.
- 17 Matlock J. *Scenes of Seduction: Prostitution, Hysteria and Reading Difference in Nineteenth-Century France*. New York: Columbia University Press, 1994. 422 p.
- 18 Marshall J.W. *Performing Neurology: The Dramaturgy of Dr. Jean-Martin Charcot*. New York: Palgrave Macmillan US, 2016. 277 p.
- 19 Maupassant G., de. Une femme // *Gil Blas*. 1882. P. 2–11.
- 20 Mulvey L. Visual pleasure and narrative cinema // *Screen*. 1975. № 16 (3). P. 6–18.
- 21 Paradiso S. Publishing World's Racist Reign is Coming to an End // *Latinitas Magazine*. URL: <https://latinitasmagazine.org/off-with-their-heads-publishing-worlds-racist-reign-is-coming-to-an-end/> (accessed 12.09.2020).
- 22 Pointon M.R. *Naked Authority: The Body in Western Painting, 1830–1908*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 172 p.
- 23 Smith M.W. *The Nervous Stage: Nineteenth-century Neuroscience and the Birth of Modern Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 2017. 240 p.
- 24 Weisberg G.P. *Montmartre and the Making of Mass Culture*. New Jersey: Rutgers University Press, 2001. 296 p.

References:

- 1 Mulvey L. Visual pleasure and narrative cinema // *Antologija gendernoj teorij, sbornik* [Anthology of Gender Theory, a Collection]. Minsk, Propilei Publ., 2000. pp. 280–296. (In Russ.)
- 2 Mas V. *Bal bezumcev* [Ball of Madness]. Moscow, AST Publ., 2020. 256 p. (In Russ.)
- 3 Proudhon P.-J. *Pornokratija, ili Zhenshhiny v nastojashhee vremja* [Pornocracy, or Women at the Present Time]. Moscow, Izd. V. Sekachev Publ., 2020. 98 p. (In Russ.)
- 4 Alvarado C.S. Nineteenth-Century Hysteria and Hypnosis: A Historical Note on Blanche Wittmann. *Australian Journal of Clinical and Experimental Hypnosis*, 2009, no. 1 (37), pp. 21–36.
- 5 Briquet P. *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie* [Clinical and Therapeutic Treatment of Hysteria]. Paris, J.B. Baillière et fils, 1859. 724 p.
- 6 Cuthbertson R.A., Hueston J.T. Duchenne de Boulogne and Clinical Photography. *Ann Plast Surg*, 1979, no. 2 (4), pp. 332–337.
- 7 DeSantis M. Vogue Portugal Pulls 'Madness' Cover Following Criticism of its Portrayal of Mental Illness. *EveningStandard*. Available at: <https://www.standard.co.uk/insider/alist/vogue-portugal-madness-cover-a4490306.html> (accessed 17.12.2019).
- 8 Elan P. Vogue Portugal under Fire for Mental Health Cover in "very Bad Taste". *The Guardian*. Available at: <https://www.theguardian.com/fashion/2020/jul/03/vogue-portugal-under-fire-for-very-bad-taste-mental-health-cover> (accessed 17.12.2019).
- 9 Espach A. What It Really Means When You Call a Woman "Hysterical". *Vogue*. Available at: <https://www.vogue.com/article/trump-women-hysteria-and-history> (accessed 17.12.2019).
- 10 Faxneld P. *Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*. Oxford, Oxford University Press, 2017. 592 p.
- 11 Goldstein J. *Censorship of Caricature and the Theater in Nineteenth-Century France: An Overview*. Yale French Studies, 2012, no. 122, pp. 14–36.
- 12 Gordon R. B. Le caf conc' et l'hystérie. *Romantisme*, 1989, no. 64, pp. 9–21.
- 13 Gordon R.B. From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema. *Critical Inquiry*, 2001, no. 3, pp. 515–549.
- 14 Guillemot M. À La Salpêtrière [At The Salpêtrière]. *Paris illustré*, 1887, no. 5 (22), pp. 354–355.
- 15 Hamel M. Le salon de 1887 [The Salon of 1887]. *Gazette des beaux-arts*, 1887, pp. 35–36.
- 16 Knafo D. Castration and Medusa: Orlan's Art on the Cutting Edge. *Studies in Gender and Sexuality*, 2009, no. 10, pp. 142–158.
- 17 Matlock J. *Scenes of Seduction: Prostitution, Hysteria and Reading Difference in Nineteenth-Century France*. New York, Columbia University Press, 1994. 422 p.
- 18 Marshall J. W. *Performing Neurology: The Dramaturgy of Dr. Jean-Martin Charcot*. New York, Palgrave Macmillan US, 2016. 277 p.
- 19 Maupassant G., de. Une femme [A Woman]. *Gil Blas*, 1882, pp. 2–11.
- 20 Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 1975, no. 16 (3), pp. 6–18.
- 21 Paradiso S. Publishing World's Racist Reign is Coming to an End. *Latinitas Magazine*. Available at: <https://latinitasmagazine.org/off-with-their-heads-publishing-worlds-racist-reign-is-coming-to-an-end/> (accessed 12.09.2020).
- 22 Pointon M. R. *Naked Authority: The Body in Western Painting, 1830–1908*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990. 172 p.
- 23 Smith M. W. *The Nervous Stage: Nineteenth-century Neuroscience and the Birth of Modern Theatre*. Oxford, Oxford University Press, 2017. 240 p.
- 24 Weisberg G. P. *Montmartre and the Making of Mass Culture*. New Jersey, Rutgers University Press, 2001. 296 p.