

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ



Art history

«Великий невроз» Жака Луазеля и Альфреда Кубина

На примере работ «Великий невроз» французского скульптора Жака Луазеля и «Европа» австрийского графика Альфреда Кубина описывается и анализируется, как, используя один и тот же визуальный образ, связанный с психическим заболеванием, мастера дали характеристики изменений их эпох. Доказывается, что если у Луазеля подобный образ был связан с новейшими открытиями в медицине, то у Кубина он переосмысливается по-новому, отражая проблемы и переживания «потерянного поколения». Из этого следует, что на примере работ «Великий невроз» и «Европа» Луазеля и Кубина можно проследить не только эволюцию, но и внедрение патологического образа «истерического тела» как в искусство XX в., так и в современные художественные практики. Подобное исследование демонстрирует актуальность и значимость изучения связей медицины и художественной культуры, а также анализа влияния механизмов институтов дисциплинарной власти на изобразительное искусство различных эпох.

Ключевые слова: Жак Луазель, Альфред Кубин, искусство и медицина, визуализации безумия, истерия, телесность, вытесненный образ, визуальна я культура

Daria O. Martynova

«The Great Neurosis» of Jacques Loysel and Alfred Kubin

On the example of the work «The Great Neurosis» by the French sculptor Jacques Loysel and «Europe» by the Austrian graphic artist Alfred Kubin, it is described and analyzed how artists gave characteristics of changes in their eras, using the same visual image associated with a mental illness. It is proved that while Loysel's artwork was associated with the latest discoveries in medicine, then Kubin's artwork was reinterpreted in a new way, reflecting the problems and experiences of the «lost generation». From this it follows that the example of the works «The Great Neurosis» and «Europe» by Loysel and Kubin can be traced not only to evolution, but also to the introduction of the pathological image of the “hysterical body” both in the art of the XXth century and in contemporary art practices. Such a study demonstrates the relevance and significance of studying the links between, as well as the analysis of the impact of mechanisms of institutions of disciplinary power on the visual arts of various eras.

Keywords: Jacques Loysel, Alfred Kubin, medicine and art, visualisations of madness, hysteria, corporeality, repressed image, visual culture

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-144-149

Проблема «расщепленной личности» и по сей день актуальна в искусстве, так как, помимо психологического аспекта, она поднимает вопросы властных отношений, личных границ и театральности в повседневном поведении (см., к примеру, видео-работу «Истерия» 1997 г. британской художницы Сэм Тейлор-Вуд). Считается, что актуализировали эту проблематику «философы безумия» Мишель Фуко и Жак Лакан, уделившие так называемым «истерикам» значительную часть в своих работах [1, с. 160–163; 2, с. 31]. Однако процесс эстетизации и актуализации психических заболеваний ведет свое начало с середины XIX в., когда окончательно сформировался институт медицины (еще один орган дисциплинарной власти).

Медики больницы Сальпетриер во главе с Жан-Мартеном Шарко (1825–1893) опубликовали более 120 тематических исследований, посвященных больным истерией. Помимо этого, врачи использовали пациентов (преимущественно женского пола) как своеобразный «реквизит», устраивая драматические публичные демонстрации, своего рода «телесные перформансы», загнипнотизированных больных в «Театре Сальпетриер», а также публикуя фотографии истериков и широко распространяя эти альбомы [3, р. 47–50]. Подобные визуализации, демонстрирующие контроль над патологическими телами, как предполагают многие исследователи, породили социокультурный феномен увлечения истерией, также запустив процесс «эстетизации болезни» (по выражению М. Фуко) в противовес главенствующему в то время государственному культу здоровья.

Жажда признания, наряду с прогрессивными и антиклерикальными идеалами, побудила Шарко приглашать писателей, журналистов и политиков на публичные демонстрации, во время которых он представил результаты своей работы по истерии.

Во время этих публичных представлений врачи и пациенты становились актерами, четко

повторяя отрететированные позы и движения. Помимо того, что медики демонстрировали результаты лечения, а, следовательно, и способность управлять «патологическими телами», подобные «представления» давали возможность увидеть не только ничем не скованное, обнаженное женское тело, но и проявления женской чувственности. Репродуцируя полюбленные или обнаженные тела в неприличных позах, врачи Сальпетриер создают из истерии коммерческий продукт, завладевавший умами современников, о чем косвенно свидетельствует обертка шоколада Карпентье 90-х гг. XIX в., на которой изображены Шарко в окружении учеников и полуобнаженная пациентка, извивающаяся в истерической дуге.

В конечном счете, визуализации «Великого невроза» (так называли истерию в прессе второй половины XIX в.) овладели не только умами медиков, но и деятелей искусства: журналы 70-80-х гг. XIX в. публикуют карикатуры на Ж.-М. Шарко, представляя его как главного психиатра мира, и на «современных истеричек»; Ги де Мопассан, посещавший «Театр Сальпетриер», написал ряд рассказов (к примеру, «Тик» или «Орля»), вдохновившись «истерическими постановками» [4, р. 75–76], а Огюст Роден использовал образы больных истерией для скульптур «Врат ада» [5, р. 1000–1002].

В итоге во Франции во время Второй империи невроз стал широко распространенной патологией. Его клинические проявления, конечным выражением которых является истерия, казались бесконечными – от буйного проявления эмоций и чувствительности кожи до летаргического сна; казалось, любой может быть истериком в той или иной степени.

Неудивительно, что выставленная в Парижском Салоне в 1896 г. скульптура «Великий невроз» (1896 г.) молодого скульптора Жака Луазеля (1867–1925) взбудоражила умы современников. Впоследствии Луазель выставляет «Великий невроз» на Всемирной выставке 1900 г. вместе с еще одной своей работой «Риф и волна» и завоевывает бронзовую медаль. Исследователи отмечают, что, несмотря на то, что он был известен как «скульптор танцовщиц», до конца карьеры Луазеля его непревзойденным шедевром считалась исключительно работа «Великий невроз» [6].

В этой скульптуре из паросского мрамора Луазель изображает обнаженную молодую женщину, которая растягивается по мраморной плите и выгибает свою спину в дуге, ее ноги скрещены, голова откинута назад, руки вцепились в распущенные, длинные волосы, губы полуоткрыты, а веки полузакрыты; все ее

тело напряжено до предела, а поза предельно сексуализирована. Произведение колеблется между плотским экстазом, изображением оргазмического состояния и болезненной экзальтацией, сравнимой со «сладостными муками» св. Терезы.

Источником вдохновения для создания подобной скульптуры является центральная и самая популярная фаза истерического приступа, разработанная и визуализированная медиками больницы Сальпетриер, – так называемая «истерическая арка», относящаяся к одной из «страстных поз» истерии.

Выбор подобной темы неслучаен: выше отмечалось влияние «патологических тел» на искусство Франции второй половины XIX в. Благодаря ей Луазель смог использовать болезнь во благо искусства. Предельное истерическое состояние характеризовалось застывшими конвульсиями и пароксизмами (оргазмами) во время них, что позволило скульптору не только изобразить обнаженное, рельефное женское тело в напряжении, демонстрирующее каждый мускул, но также и передать прищипанные истерии эмоциональные эксцессы и душевные смятения, доводящие истеричку до плотского экстаза.

Стоит, однако, отметить, что Луазель несколько смягчает сюжет, делая его «клиническое» происхождение не таким очевидным, но понятным для его современников. Мраморную плиту, на которой лежит девушка, скульптор украшает различными цветами – это отсылка к роману Эмиля Золя серии Ругон-Маккары под названием «Проступок аббата Мура» (1875), а конкретнее – к одному из сюжетов этого романа: смерти Альбины – финальной точке произведения. Известно, что Золя также был увлечен истерическим дискурсом и не раз изображал патологические припадки в своих произведениях [7; 8, р. 25–28]. Так и героиня романа Альбина, переживающая нечто похожее на истерический припадок¹, решает умереть от аромата встречающихся ей цветов: она собирает их и заполняет ими буквально всю комнату, и умирает, ложась в постель и вдыхая сонм ароматов. В «Великом неврозе» распущенные волосы девушки эффектно переходят в цветочный орнамент в духе ар-нуво, который покрывает всю плиту. Можно сказать, что девушка Луазеля, словно Альбина, приоткрывает рот, порывисто вдыхая окружающий ее цветочный

¹ После того, как возлюбленный покидает ее, вступив с ней в отношения, что роднит ее и с обитательницами Сальпетриер, истерическая болезнь которых наступала после потери партнера, насилия или воздержания.

флёр. Об увлечении Луазеля произведениями Золя прямо свидетельствует еще один бюст, выставленный в 1896 г., – «Смерть Альбины в цветах» [9, р. 153].

Таким образом, дистанцируясь от чисто клинического представления невроза, Луазель демонстрирует чувственные проявления этого заболевания, поэтизируя современную истеричку и представляя ее тело в экстатическом состоянии переживания транса.

Помимо этого, скульптор также отсылает к миметической способности истерии: известно, что женщины, страдающие от этой болезни, по указанию врачей копировали позы со старых картин (к примеру, позы св. Терезы или знаменитые средневековые пляски Витта) [10, р. 20–30]. Смерть Альбины, описанная Золя, была популярным и будоражащим сюжетом того времени (см., к примеру, картину «Смерть Альбины» Джона Кольера 1898 г.). Вполне вероятно, что ее описание могло быть взято за образец истеричкой, стремившейся продемонстрировать свое присутствие и значимость. Так же стоит отметить влияние Огюста Родена на это произведение Луазеля: выше упоминалось, что Роден интересовался неврологическим дискурсом этого периода, отражая новейшие открытия в сфере телесности в своих произведениях. К примеру, длинные, струящиеся по плите подобно потоку воды волосы «Великого невроза» схожи с волосами «Данаиды» Родена, известной также как «Источник» (1889–1890 гг.), а ярко выраженный изгиб, «дуга истерии» скульптуры Луазеля совпадает с «дугой» теракотовой модели под названием «Торс Адели», выполненной для «Врат ада» [см. подробнее: 11]2.

В дальнейшем Луазель не раз повторял свое самое знаменитое и любимое произведение (до конца жизни скульптура находилась в мастерской скульптора) в дверных ручках, выполненных в стиле ар-нуво. Луазель стилизовал женское патологическое тело, так как изогнутое в «истерической дуге» оно удачно подходило под форму изгиба ручки от двери. Первая, дошедшая до нас ручка, выполнена в виде обнаженного женского тела, изгибающегося в болезненном экстазе и словно произрастающего из цветов, что напрямую отсылает к «Великому неврозу». Во второй ручке скульптор изображает женщину-истеричку в длинном платье-рубашке, в которое были одеты пациентки психиатрических клиник, и которое было популярно среди художни-

ков ар-нуво: к примеру, бельгийский мастер Анри Прива-Ливемон в 1934 г. создает рисунок «Танцоры» – прямую отсылку к знаменитым парижским Балам сумасшедших. В этом рисунке девушка, кружащаяся в безумном танце, облачена в такое же длинное полупрозрачное платье, плотно облегающее и подчеркивающее ее фигуру и формы. Стоит отметить, что Луазель буквально копирует фотографии реальных больных из альбома «Фотографическая иконография Сальпетриер» во второй дверной ручке.

Жак Луазель подводит своеобразный итог «истерическому театру» Сальпетриер, выделяя его «символ» (как и обертка шоколада Карпентье, вышедшая в один год с произведением Луазеля): в 1893 г. «Наполеон неврозов» доктор Шарко умирает, и с его смертью феномен истерии (особенно женской истерии) забывается, оставляя после себя лишь образ пассивной, подчиненной, эротизированной женщины, контролируемой патриархальным органом дисциплинарной власти – медициной.

После смерти знаменитого врача сексуальный аспект истерии продолжает исследовать Зигмунд Фрейд – ученик Ж.-М. Шарко³. Увлечшись теорией гипноза Сальпетриер и впечатлившись истерическими контрактурами, Фрейд активно изучает истеричек, что отразилось в его первых научных публикациях «Исследования истерии» (1895 г.) и «Об этиологии истерии» (1896 г.). В этих работах Фрейд идет наперекор концепции Шарко: если под действием гипноза больные Шарко не выговаривались, а выражали свои травмы и подавленные воспоминания телесным языком⁴, что нарушало этические нормы (которые тогда, однако, были не выработаны), то Фрейд заставлял пациенток проговаривать свои травмы, несмотря на это еще больше подчеркивая сексуальную составляющую заболевания.

По факту Фрейд представил больных как жертв, подвергавшихся многократному насилию и отвергаемых и неслышимых обществом, что несколько сместило акцент с сексуальности на сексуальную травму. Благодаря этим «усовершенствованным» исследованиям истерия вновь становится актуальным явлением, чему во многом способствовали и привезенные Фрейдом альбомы с фотографиями истеричек.

Неудивительно, что в 1916 г. Альфред Кубин в своем рисунке копирует «Великий не-

² Скульптурные группы «Врат ада» часто упоминались критиками в контексте «истерического дискурса» больницы Сальпетриер.

³ Фрейд проходил стажировку в Сальпетриер в 1885 г.

⁴ Подобная телесность и делала истерию таким привлекательным феноменом для художников.

вроз» Жака Луазеля. Австрийский художник Альфред Кубин (1877–1959) – фантаст, живописец сновидений и почитатель работ Фрейда. В своих графических работах он исследовал темы страха, смерти и безумия, потаенные уголки человеческой души, ее скрытые механизмы, тайные и подавленные желания, изображая различных животных в качестве «психических метафор» или визуализируя кошмары из сновидений [12, р. 398–399].

Подобный интерес не случаен: жизнь Кубина представляла собой череду эмоциональных катастроф. Наблюдавший предсмертные муки матери, срывы травмированного отца и переживший смерть невесты график увлекается феноменом истерии. Необходимо отметить, что его «живописные исследования» совпадают с выходом «Толкований сновидений» Фрейда (1899 г.). В 1899 г. он создает работу «Страх», в которой маленький человек, упавший с обрыва, безуспешно цепляется за его край, борясь с некой сущностью, воплощением страха, утягивающей его в бездну. Кубин отображает человеческое подсознание и сокрытые, подавленные в нем страхи, провоцирующие человека на активные действия, которые пробудят в нем сознание. График изображает механизм действия истерического припадка, заимствуя для фигуры человека истерическую позу «распятия»: как только происходит «триггер» и страхи, связанные с ним, всплывают, человек погружается в неконтролируемое, бессознательное состояние, выражая их движениями.

В 1901 г. появляется работа под названием «Истерия»: гипертрофированная фигура лежащей на диване-кушетке женщины почти заполняет собой всю комнату, изображенная в дверном проеме фигура мужчины-наблюдателя кажется по сравнению с ней уменьшенной. Подобный прием Кубин использует специально: считалось, что женщины, особенно среднего класса, симулировали истерические припадки, желая показать свое присутствие. В частности, ограничение жизни женщины стенами дома показано в романе Шарлотты Гилман «Желтые обои»⁵ [13], опубликованном в 1892 г., автор отрицает концепцию «домашней сферы», в которой женщины той эпохи были практически заключены.

Помимо этого, как упоминалось выше, акцент с сексуальности и демонстративности смещается в сторону реальной помощи, поз-

тому график изображает тело женщины на основном «терапевтическом инструменте» психоанализа: кушетке. Тело ее изломано, неестественно выгнуто, на него отстраненно смотрит мужчина-наблюдатель, фигура которого специально нечетко прорисована художником: припадок остается незамеченным, и травма так и останется скрытой.

Помимо этого, композиционно работа напоминает картину Эдгара Дега «Интерьер (Изнашивание)» (1868–1869 гг.), что наталкивает на мысль о том, что Кубин показывает ежедневные приступы героини после насильственных действий, что отвечало идеям Фрейда об истерических припадках и их причинах и делает это произведение отличной иллюстрацией к книге «Исследования истерии».

Графический лист «Европа» 1916 г. показывает эволюцию истерии в результате последствий Первой мировой войны, так как ее симптомы были напрямую связаны с социокультурными изменениями. Военный и поствоенный периоды отмечены распространением так называемой «травматической истерией»: психологическая реакция на действия и последствия, выраженная как соматически, так и различными нервными приступами. Довольно ярко приступы «травматической истерии» или «фронтальной истерии» как следствие военной травмы описал Эрих Мария Ремарк в произведении «На западном фронте без перемен» [3, с. 18].

Кубин изображает обнаженную девушку с распущенными, струящимися волосами, выгибающую спину и поджимающую под себя колени. Она лежит на крошечном каменном острове посреди воды, над ней сгустились тучи, и парит гигантская летучая мышь. Иконографически график повторяет женский образ Луазеля: несмотря на зловещее окружение и нависшую мышь, не совсем ясно, испытывает женщина муки или наслаждение.

В этой работе Кубин отдает дань «Толкованию сновидений» Фрейда: об этом свидетельствует гипертрофированная летучая мышь, нависшая над телом. По знаменитому психоаналитику этот образ символизирует обман, грозящие несчастья и страх перед всем неизвестным и неведомым. Из этого можно сделать вывод, что Кубин изображает бессознательное Европы в лице обнаженной девушки, ее будущее, видимое через сон и подсознание. Для этого удачно подходит образ экзальтированной «истерички»: бедствия, неудачи и невроз, надвинувшиеся на Европу в военное время, насилие и кажущаяся пассив-

⁵ Эта книга являлась своеобразным протестом против метода лечения истерии под названием «полный покой» американского психиатра Сайласа Митчелла.

ность женщин толкают на бессознательное воспроизведение травм, страхов и невысказанного телесным языком.

Роль женщины как провокатора разрушения и страха была затронута уже в 1902–1903 гг. в работе «Судьба человечества III», где Кубин рассуждает в целом о мировом значении женщины.

В этом произведении феминный образ олицетворяет смерть, предстает в смешанном амплуа: роковым и в то же время невинным. Гигантская фигура обнаженной женщины с закрытым куском белой ткани лицом сгребает груды мужских тел и сбрасывает их граблями с обрыва скалы. Рассматриваемый сюжет может отображать не только страхи графика, но и целого поколения по поводу идеи женской независимости, что было ярко отражено в *écriture féminine*.

Кубин изображает женщину, привлекающую своей чувственностью, в которой кроется обман, так как ее личность остается загадкой, превращая ее в привлекательный объект. В то же время и ее гендерная роль ставится под сомнение, как и в работе Густава Климта «Медицина»: и там, и там женщина рассматривается не просто как дарующая жизнь, но, как и приносящая смерть с актом рождения, ведь сама по себе она воплощает потенциал разрушения человека и жизни в целом.

В результате в этих визуальных образах график воплотил современные страхи и переживания, опираясь на популярное психоневрологическое заболевание. Заимствовав кажущийся необычным женский образ Луазеля, обладающий универсальным выразительным языком, Кубин взывает к подсознанию зрителя, и это лишь одна из причин, почему его работа не потеряла своей актуальности сегодня. Эти образы глубоко современны: Кубин изображает жестокую правду человечества, часто с мрачно-комической, жуткой сатирой и демонстрирует к чему приводят различные изменения, наносящие урон духовному и телесному в человеке.

Таким образом, Луазель и Кубин – представители разных направлений, живущие в разные исторические промежутки, выбирают один и тот же визуальный образ, связанный с психическим заболеванием, для характеристики изменений их эпох. Если у Луазеля он был связан с новейшими открытиями в медицине, то у Кубина он переосмысливается по-новому, отражая проблемы и переживания «потерянного поколения».

Подобная цикличность художественного образа «истерички», утвердившегося в

визуальной культуре второй половины XIX в. и лишь сместившего свои мифопоэтические координаты в искусстве первой половины XX в., показывает его творческий потенциал и подчеркивает вложенную в него семантику, связанную с сексуальностью и патологиями.

На примере работ «Великий невроз» и «Европа» Луазеля и Кубина можно проследить не только эволюцию, но и внедрение патологического образа «истерического тела» как в искусство XX в., так и в современный художественный процесс. Подобное исследование демонстрирует актуальность и значимость изучения связей медицины и художественной культуры, а также анализа влияния механизмов институтов дисциплинарной власти на изобразительное искусство различных эпох.

Список литературы

1. Лакан Ж. Семинар. Кн. 17. Изнанка психоанализа (1969–1970). Москва: Гнозис, 2008. 272 с.
2. Фуко М. Психиатрическая власть: курс лекций, прочит. в Коллеж де Франс в 1973–1974 учеб. году. Санкт-Петербург: Наука, 2007. 450 с.
3. Preez A. Putting on appearances: mimetic representations of hysteria // *De Arte*. 2004. Iss. 69. P. 47–61.
4. Finn M. R. Figures of the pre-Freudian unconscious from Flaubert to Proust. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2017. 242 p.
5. Ruiz-Gómez N. A hysterical reading of Rodin's Gates of Hell // *Art history*. 2013. Vol. 36, № 5. P. 994–1017.
6. Jacques Loysel, circa 1896. La grande névrose // Sotheby's. URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.7.html/2017/erotic-passion-desire-I17322> (дата обращения: 28.05.2020).
7. Comfort K. Divine images of hysteria in Emile Zola's Lourdes // *Nineteenth-Century French Studies*. 2002. Vol. 30, № 3/4. P. 329–345.
8. Mesch R. The hysteric's revenge: French women writers at the Fin de Siècle. Nashville: Vanderbilt Univ. Press, 2006. 268 p.
9. Catalogue illustré de peinture et sculpture (Dix-huitième année). Paris: L. Baschet, 1896. 284 p.
10. Charcot J.-M., Richer P. Les démoniaques dans l'art. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1887. 140 p.
11. Мартынова Д. О. Художественные репрезентации в творчестве Огюста Родена // *Манускрипт*. 2019. № 11. С. 332–336.
12. Mitchell J. H. Alfred Kubin // *Art journal*. 1969. Vol. 28, № 4. P. 398–401.
13. Treichler P. A. Escaping the sentence: diagnosis and discourse in «The Yellow Wallpaper» // *Tulsa studies in women's literature*. 1984. Vol. 3, № 1/2. P. 61–75.
14. Ремарк Э. М. На западном фронте без перемен. Возвращение: романы. Москва: АСТ, 1999. 528 с.

References

1. Lacan J. Seminar. Bk. 17. The wrong side of psychoanalysis (1969–1970). Moscow: Gnozis, 2008. 272 (in Russ.).
2. Foucault M. Psychiatric power: course of lectures given at the College de France in 1973–1974 acad. year. Saint-Petersburg: Nauka, 2007. 450 (in Russ.).
3. Preez A. Putting on appearances: mimetic representations of hysteria. *De Arte*. 2004. 69, 47–61.
4. Finn M. R. Figures of the pre-Freudian unconscious from Flaubert to Proust. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2017. 242.
5. Ruiz-Gómez N. A hysterical reading of Rodin's Gates of Hell. *Art History*. 2013. 36 (5), 994–1017.
6. Jacques Loysel, circa 1896. La grande névrose. *Sotheby's*. URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.7.html/2017/erotic-passion-desire-117322> (accessed: May 28.2020).
7. Comfort K. Divine images of hysteria in Emile Zola's Lourdes. *Nineteenth-Century French Studies*. 2002. 30 (3/4), 329–345.
8. Mesch R. The hysteric's revenge: French women writers at the Fin de Siècle. Nashville: Vanderbilt Univ. Press, 2006. 268.
9. Catalogue illustré de peinture et sculpture (Dix-huitième année). Paris: L. Baschet, 1896. 284.
10. Charcot J.-M., Richer P. Les démoniaques dans l'art. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1887. 140.
11. Martynova D. O. Artistic representations in the works of Auguste Rodin. *Manuscript*. 2019. 11, 332–336 (in Russ.).
12. Mitchell J. H. Alfred Kubin. *Art Journal*. 1969. 28 (4), 398–401.
13. Treichler P. A. Escaping the sentence: diagnosis and discourse in «The Yellow Wallpaper». *Tulsa studies in women's literature*. 1984. Vol. 3, № 1/2. P. 61–75.
14. Remarque E. M. All quiet on the Western Front. Return: novels. Moscow: AST, 1999. 528 (in Russ.).