

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.62>

Мартынова Дарья Олеговна

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТЕРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ОГЮСТА РОДЕНА

Статья посвящена анализу связей художественного языка истерии и творчества скульптора Огюста Родена. Автор описал процессы актуализации истерии в художественной среде Франции второй половины XIX века и становления феномена истерии как художественного языка, проследил связи О. Родена с ведущими невропатологами этого периода, а также выявил заимствования визуальных образов истерии в скульптурах О. Родена. Подобное исследование затрагивает не изученный отечественными искусствоведами вопрос о влиянии новых медицинских открытий второй половины XIX века на искусство и демонстрирует перспективность дальнейшего изучения взаимосвязей феномена истерии и искусства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/11/62.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 332-336. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/11/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

18. Покровский Н. В. Очерки памятников иконографии и искусства. СПб.: Типография А. П. Лопухина, 1900. 234 с.
 19. Пурэвбат Г. Их Монголын Суварга онол хийгээд. Солонгос, Сеул хот: Интерпресс ХХ Компани, 2005. 567 с.
 20. Ткачев В. Н. Эрдэни-Зуу // Декоративное искусство. 1979. № 5. С. 46-49.
 21. Цулгэм Н. Архитектура Монголии. Улан-Батор: Гос. издательство, 1988. 182 с.
 22. Щепетильников Н. М. Архитектура Монголии. М.: Стройиздат, 1960. 246 с.
 23. Kollmar-Paulenz K. A Mongolian Zungdui Volume from the Ernst Collection (Switzerland) // Asiatische Studien. Etudes Asiatiques. 2013. № 67 (3). P. 881-925.
 24. Purevbat G. Stupas of Greater Mongolia: Theory and Practice. Ulaanbaatar: MIBA, 2005. 266 p.
 25. Sagaster K. The History of Buddhism among the Mongols // The Spread of Buddhism. Leiden – Boston: Brill, 2007. P. 379-432.

**COMPREHENSIVE METHODOLOGICAL APPROACH TO ANALYSING THE BUDDHIST TEMPLES
 (BY THE EXAMPLE OF THE LAVRAN TEMPLE IN MONGOLIA)**

Kanareva Tat'yana Nikolaevna
Polzunov Altai State Technical University, Barnaul
nij_tata@mail.ru

The article is devoted to a relevant problem of the modern Mongolian studies – the description and semantic analysis of the temple architecture. The author considers the step-by-step formation and application of the integrated methodological approach, which allows revealing the semantics of the temple architecture. The analysis is focused on a mandala image, which is a key concept of the Buddhist architecture. The paper tries to reconstruct the original mandala and, relying on its symbolism, semantics and on the temple graphical analysis, proposes an interpretation of the compositional structure of the temple and its key elements. This methodological approach is applied to describe and analyse the Lavran temple of the Erdene Zuu monastery.

Key words and phrases: Mongolian temple architecture; mandala; iconological approach; Lavran temple; Erdene Zuu.

УДК 7.036

Дата поступления рукописи: 09.09.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.62>

Статья посвящена анализу связей художественного языка истерии и творчества скульптора Огюста Родена. Автор описал процессы актуализации истерии в художественной среде Франции второй половины XIX века и становления феномена истерии как художественного языка, проследил связи О. Родена с ведущими невропатологами этого периода, а также выявил заимствования визуальных образов истерии в скульптурах О. Родена. Подобное исследование затрагивает не изученный отечественными искусствоведами вопрос о влиянии новых медицинских открытий второй половины XIX века на искусство и демонстрирует перспективность дальнейшего изучения взаимосвязей феномена истерии и искусства.

Ключевые слова и фразы: скульптура; Огюст Роден; художественная репрезентация истерии; научные художественные произведения; социальная история искусства; интертекстуальность.

Мартынова Дарья Олеговна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств
d.o.martynova@gmail.com

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТЕРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ОГЮСТА РОДЕНА

С 1990-х годов вопросы о влиянии медицины на творческую деятельность художников стали попадать в поле зрения зарубежных искусствоведческих исследований. Это связано с развитием школы социальной истории искусства. Представительница этого направления Дебора Сильверман стала одной из первых исследовательниц влияния истерии на изобразительное искусство. В книге “Art Nouveau in Fin-de-Siècle France” (1989) она изучила влияние «визионерской» теории истерии Ж.-М. Шарко на «Врата ада» О. Родена [20, p. 252-269]. Подобное исследование значительно отличалось от работ историков искусства XX века, особенно американского исследователя Альберта Элсена, которые рассматривали творчество О. Родена через призму Микеланджело, Ш. Бодлера, С. Малларме и, конечно же, Данте. В отечественном искусствоведении влияние истерии на искусство до сих пор не изучено, несмотря на широкий резонанс в работах западноевропейских искусствоведов. Эта aberrация связана со слабо развитым интересом российского искусствознания к медицинским открытиям и их влиянию на формирование искусства. **Цель** настоящей статьи – актуализация этой проблематики посредством выявления влияния художественного языка истерии на скульптуры О. Родена. В соответствии с целью были сформулированы **задачи** этой статьи: 1) описание актуализации феномена истерии в художественной среде Франции второй половины XIX века; 2) становление истерии как художественного языка в искусстве второй половины XIX века; 3) выявление связей О. Родена с ведущими невропатологами второй половины XIX века; 4) анализ и определение характера взаимодействия художественных репрезентаций истерии и скульптур О. Родена. Особенно **актуальными** эти задачи представляются для отечественной трактовки творчества О. Родена, поскольку до сих пор исследователи отмечали интертекстуальность

работ О. Родена лишь в связи с его литературными и скульптурными заимствованиями. **Научная новизна** статьи заключается в том, что отдельных работ на русском языке, посвященных влиянию развития медицины на искусство О. Родена, на данный момент не существует.

Огюст Роден (1840-1917) на протяжении всей карьеры был непреклонен в своем интересе к природе и человеческому телу. В связи с этим многие ученые писали об увлечении О. Родена исключительно здоровым телом, однако скульптор был также заинтересован и физическими проявлениями заболеваний. Так, Поль Гзелль пересказал разговор, в котором О. Роден утверждал, что «для большого художника все в Природе несет характер: принципиальная искренность его взгляда проникает в скрытый смысл вещей. То, что в Природе рассматривают как безобразное, зачастую представляется более характерным, чем то, что понимают под прекрасным, потому что в гримасе болезненной физиономии, в изломах порочной маски, в любом искажении, увядании внутренняя правда вспыхивает ярче, чем в правильных чертах здорового лица» [2, с. 20]. Подобный интерес к искажениям человеческого тела и гримасам у О. Родена Д. Сильверман объясняет заинтересованностью скульптора стремительно развивающейся неврологической наукой и становлением истерии как культурного феномена во второй половине XIX века [20, р. 252].

Действительно, хотя нерегулярная симптоматика истерии, включавшая паралич, конвульсии и обмороки, озадачивала врачей со времен Гиппократов, именно во второй половине XIX века истерический лексикон стал пронизывать популярные книги и журналы, в которых было распространено мнение об истерии как продукте современности, великой болезни времени [12, р. 133]. Исследование истерии в XIX веке связано с больницей Сальпетриер. Знаменитой эту больницу сделал Жан-Мартен Шарко, впервые выделивший истерию как отдельную болезнь. Ж.-М. Шарко способствовал утверждению популярности истерии, проводя театральные сеансы в так называемом «Театре больницы Сальпетриер» [13, р. 69]. Вечерними представлениями в Сальпетриер вдохновлялись писатель Гюстав Флобер, создавая образ главной героини в романе «Мадам Бовари», писатель Ги де Мопассан; театр посещали актриса и скульптор Сара Бернар и писательница и художница М. К. Башкирцева [1, с. 217; 10, р. 515-518; 12, р. 133-134; 13, р. 213-215]. Жанна Авриль, танцовщица канкана из кабаре Мулен Руж, лечилась у доктора Шарко от истерии, заимствуя впоследствии истерические позы для танцев [10, р. 517-518]. На тему подобных сеансов художник Андре Бруйе создал картину «Лекция доктора Шарко в больнице Сальпетриер» (1887).

Сам Ж.-М. Шарко с самого начала медицинской карьеры пытался читать болезнь в художественных изображениях тела, то есть в произведениях искусства. Интерес доктора Шарко к эстетике и изобразительному искусству внес большой вклад в популярность визуальной репрезентации истерии во второй половине XIX века. Ж.-М. Шарко использовал искусство, чтобы узаконить свои диагнозы; в соавторстве с Полем Рише он издал две книги и несколько статей о диалоге между искусством и медициной. Самая знаменитая работа на эту тему – книга “*Les Démoniaques dans l'Art*” (1887) [17], в которой авторы исследовали образы одержимых дьяволом людей в европейском искусстве от Средневековья до современности (последней четверти XIX века), отмечая воплощение истерических симптомов в образах прокаженных и одержимых. Помимо активного выпуска книг Ж.-М. Шарко установил тесные связи с парижским художественным кругом через П. Рише – профессора художественной анатомии в Высшей национальной школе изящных искусств, использовавшего фотографии, снятые в фотомастерской больницы Сальпетриер, для своих классов [19, р. 503]. П. Рише также издал книгу “*Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie, ou Grande hystérie*” [16], в которой классифицировал рисунки истерических припадков, создав таблицу поз истерии, идентифицируемых через средства художественной выразительности. Создание своего рода «алфавита» истерии, буквами которого являлись отдельные рисунки, встроенные в таблицу и представленные как классификация поз истерии, вписывается в концепцию Мишеля Фуко о процессе эстетизации болезни. М. Фуко пишет, что в конце XVIII века алфавит казался грамматистам идеальной схемой анализа. Без существенных изменений образ алфавита переносился в классификацию клинических заболеваний. М. Фуко считал, что эстетическая составляющая болезни появляется только тогда, когда болезнь разбивается на маленькие наблюдаемые сегменты, соответствующие «буквам» алфавита [4, с. 181-183]. «Алфавитную» структуру истерии доктор Шарко вписал в конвенции искусства, создав художественный язык истерии.

В этой среде развивается творчество Огюста Родена. Материальное проявление идей Ж.-М. Шарко в творчестве скульптора вытекало из их общей заинтересованности человеческой психикой и основывалось на социальных и личных связях О. Родена с неврологом и его окружением. Архивные данные свидетельствуют о глубине и широте этих социальных связей. О. Роден был частью интеллектуального круга, представители которого регулярно посещали как сеансы доктора Шарко в больнице Сальпетриер, так и светские приемы, устраиваемые семьей Ж.-М. Шарко. Писатели Альфонс и Леон Доде, скульптор Жюль Далу были близкими друзьями обоих мужчин [8, р. 86]. О. Роден и Ж.-М. Шарко, вероятно, могли встретиться на приеме в доме падчерицы Ж.-М. Шарко Мари Лиувилль. О. Роден регулярно встречался с ней и ее мужем, политиком Анри Лиувиллем, на приемах с 1883 года [Ibidem]. В 1888 году О. Роден был приглашен на вторую свадьбу овдовевшей Мари Лиувилль [Ibidem]. Скульптор поддерживал контакт с падчерицей Ж.-М. Шарко (теперь Мари Вальдек-Руссо) в течение следующих пятнадцати лет и присутствовал на похоронах ее второго мужа в 1904 году [18, р. 998]. Несколько лет спустя О. Роден был также приглашен на свадьбу сына Ж.-М. Шарко, доктора Жан-Батиста Шарко [Ibidem]. Случайные приглашения на обеды, наряду с официальными приглашениями на свадьбы и похороны, указывают на близость между художником и семьей доктора, которая длилась четверть века. О. Роден был также связан с кругом Ж.-М. Шарко в больнице Сальпетриер. В мае 1893 года доктор Жозеф Бабинский, ученик доктора Ж.-М. Шарко, связался с О. Роденом, чтобы назначить ему встречу по рекомендации другого врача [Ibidem, р. 999]. Письма указывают на то, что они

общались в течение следующих пяти лет. Таким образом, О. Роден был осведомлен о результатах фиксации истерии и обладал исключительным доступом к медицинскому дискурсу на эту тему из-за прочных связей с семьей и интеллектуальным кругом Ж.-М. Шарко.

Помимо возможной включенности О. Родена в медицинские дискуссии вокруг истерии, он также черпал вдохновение для своих работ в музеях патологической анатомии. Известно, что с середины 1860-х годов О. Роден посещал занятия по миологии (наука о мышцах) и неврологии в Медицинской школе Парижа [8, p. 86]. Он также делал зарисовки телесных повреждений и деформированных тел в знаменитом музее патологической анатомии Дюпюитрен [Ibidem]. Благодаря этому О. Роден ознакомился с научными художественными произведениями, излюбленной темой которых были деформированные тела или части тела. Их влияние можно проследить в многочисленных скульптурах рук, выполненных О. Роденом. Неслучайно секретарь и исследователь творчества О. Родена Райнер Мария Рильке отметил, что многие из скульптур рук – это «руки преступников, испорченные наследственными заболеваниями» [9, p. 587]. Действительно, в XIX веке антисоциальное поведение и наследственные заболевания были связаны в общественном сознании [5, p. 8]. Среди скульптур рук наиболее интересна «Большая сжатая левая рука» (1885), изображающая левую руку с парализованным судорогой лучезапястным нервом – жестом, считавшимся в то время признаком истерической контрактуры [16, p. 54-55]. Будучи самостоятельным произведением, а не скульптурным этюдом, работа напоминает самоценные модели рук из медицинских музеев, а также фотографии рук, поверженных судорогой во время первой фазы истерии, из журнала “Nouvelle iconographie de la Salpêtrière”. Помимо фотографий, прослеживается иконографическое сходство с зарисовками Поля Рише в «Синоптической картине большой истерической атаки и фаз, являющихся результатом изменений ее составляющих» (1885), опубликованной в “Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie, ou Grande hystérie”. Стоит отметить, что восковые модели рук музея гиперреалистичны, так как непосредственно копируют руки больного, в то время как гладкая поверхность бронзы скульптуры О. Родена намеренно подчеркивает искусственность этого произведения, как и подпись О. Родена на бронзе и чрезвычайно маленький размер скульптуры руки в отличие от медицинской модели. В конечном счете рука, созданная О. Роденом, служит совсем другой цели, чем восковые модели медицинских музеев: она демонстрирует преимущество художественного выражения над «объективным» описанием, являющимся предполагаемой конечной целью научной иллюстрации и скульптуры в конце XIX века [6, p. 17-18]. Гиперреалистичные поверхности работ в медицинском музее были симулякрами отсутствующих пациентов. Напротив, неестественные поверхности и гиперболизированные размеры скульптурной руки работы О. Родена указывают на ее искусственность и тем самым – на сам акт творения художника. Сходство медицинских моделей и скульптур О. Родена свидетельствует в пользу того, что О. Роден заимствовал образы пациентов из Сальпетриер, отказываясь от «объективной» интерпретации их расстройства в пользу собственного художественного выражения заболевания.

Визуальное сходство между отображением каталогизированных в «буквах» алфавита истерических контрактур и работами О. Родена наиболее ярко можно проследить в скульптурах, выполненных для «Врат ада» (1880-1917). Родство между позами истериков из Сальпетриер и отдельными скульптурами «Врат ада» было очевидным для критиков того времени, о чем свидетельствует насмешливый эпиграф Жана Рамо к статье о «Вратах ада»: «О Господи, О Господи, дай мне веру! Помоги мне найти что-то прекрасное в этих зобах, этих наростах, этих истерических искажениях!» [18, p. 1013]. В 1889 г. один критик язвительно заметил в статье в “La Liberté”, что «скульптура не должна ограничиваться исключительно образами и темами, которые можно увидеть, посетив больницу Сальпетриер» [Ibidem]. Действительно, отражение истерических контрактур можно проследить в «Проклятой женщине» (1884) О. Родена, созданной для «Врат ада», напоминающей истеричку в эпилептоидной фазе приступа на рисунке П. Рише из “Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie, ou Grande hystérie”. Колени обеих фигур плотно прижаты и подняты вверх, руки сжаты, запястья скованы судорогой. И рисунок П. Рише, и скульптура О. Родена изображают женщину с широко раскрытыми глазами и открытым ртом, предполагающим вопль отчаяния. Однако, рассматривая скульптуру как часть композиции «Врат ада», очевидная визуальная аналогия с истерической позой исчезает, так как О. Роден расположил скульптуру таким образом, что кажется, будто она падает, а сгорбленные плечи и согнутые ноги тщетно пытаются удержать её от падения. Несмотря на это, скульптура все равно выявляет телесное напряжение, связанное с болезненными муками. Другая скульптура О. Родена, первоначально названная «Фигурой на книге» (выполнена до 1898 года), повторяет типичную для четвертой фазы истерии – фазы бреда и галлюцинаций – позу, во время которой все тело могло долгое время оставаться парализованным в определенном положении. Поза этой фигуры идентична позе женщины с рисунка «Четвертая фаза истерии» Поля Рише: в обоих случаях женщины изгибают спины и поддерживают ноги скрученными судорогой руками. Напряженность тел подчеркивается неестественным положением конечностей.

Самая известная истерическая контрактура, «истерическая дуга», отчетливо прослеживается в скульптуре «Коленопреклонный» (1889). «Коленопреклонный» представлен в типичной для «истерической дуги» позе: его тело напряжено, он приподнялся на цыпочки, опираясь на пальцы ног и предплечья, изгибая спину. В композиции «Врат ада» скульптура приобрела другое значение. Поза начинает считываться как сенсуализированная. Она приобретает «женское» прочтение «истерической дуги». Используемая для отображения женщин поза «истерической дуги» означала предельную сексуальность женского тела, эротизировала изображение; в случае мужского же тела эта поза должна была отображать физические крайности боли [Ibidem, p. 1007]. Переориентировав тело и изменив контекст, О. Роден трансформирует истерическую позу, делая ее почти неузнаваемой. Глиняный торс Адели, выполненный до 1884 года, также показывает изогнутую в «истерической дуге» спину. Этот торс использовался в качестве основы для одной из фигур

в верхнем левом углу «Врат Ада». В слегка измененном варианте, с добавлением головы, этот торс был использован и для женской фигуры в «Вечной весне» (1884) [21]. Еще одна из фигур проклятых «Врат Ада» была заимствована О. Роденом для Марии Магдалины в скульптуре «Христос и Магдалина» (около 1894 года) [7]. Та же фигура, лишенная рук, стала фигурой «Медитации» (или «Внутреннего голоса», 1896) и была выставлена как самостоятельная работа в 1897 году [14]. Включая сенсуализированную позу «истерической дуги» в эти работы, О. Роден создавал интертекст с разным прочтением. К примеру, в композиции «Христос и Магдалина» происходит переключки с выдвинутой Ж.-М. Шарко теорией о том, что религиозные экстазы и распятия были отображениями соответствующим им истерическим позам «экстаза» и «распятия» (эту теорию Ж.-М. Шарко пытался доказать через историю искусства в книге “Les Démoniaques dans l’Art”, проследившая истерические позы в художественных произведениях на темы распятия, экстаза Святой Терезы, мученичества Святого Себастьяна и т.д.) [17, р. 9-11]. В «Медитации» истерическая поза считается как отражение популярных во второй половине XIX века гипнотических сеансов. В большинстве случаев именно в бессознательном состоянии под руководством гипнотизера женщины симулировали истерические припадки [15, р. 52-53]. В «Вечной весне» подобная поза отражает сексуальное желание женщины.

Одна из самых популярных и провокационных скульптур О. Родена – «Ирида, посланница богов» (1891). Изначально созданная для памятника Виктору Гюго в 1894 году скульптура была увеличена и отлита в бронзе Алексисом Рудье, а в 1896-1898 гг. сфотографирована напротив «Врат ада» [11]. О. Роден изобразил греческую богиню и посланницу богов Ириду в сенсуализированной позе: ее правая рука удерживает и поднимает правую ногу, обнажая гениталии. Отсутствие головы и одной из рук сосредоточивает внимание на женских половых органах, создавая коннотацию с «Происхождением мира» (1866) Гюстава Курбе. Подобная поза напоминает и фотографии больных истерией во время стимуляции истерогенных зон, опубликованные в период с 1875 по 1918 гг. в журналах “Iconographie photographique de la Salpêtrière” и “Nouvelle iconographie de la Salpêtrière”, а также модели частей тела из медицинских музеев. В этом контексте «Ирида» становится гибридом научного объекта и произведения искусства, соединяя бинарные оппозиции объективного («научного») и субъективного («художественного»). Изучение физиологии О. Роденом можно проследить и в его эротических рисунках, появившихся после 1900 года. О. Роден концентрировался на одной или двух обнаженных моделях, выделяя их гениталии. Рисунок «До создания» (ок. 1900 г.) композиционно схож с «Иридой»: О. Роден изображает укороченное тело женщины с раздвинутыми бедрами, открывающими вульву. Правая рука женщины также придерживает правую ногу. На затемненном лице О. Роден выделяет открытый рот женщины, находящийся перпендикулярно раскрытой вульве. Абстрактный темный фон, на котором изображено обнаженное тело вне всякого контекста, заставляет провести аналогию с медицинскими фотографиями и слепками. Тела больных, запечатленные на нейтральном темном фоне, были дистанцированы от реального, «здорового» мира, становясь объектом изучения, экспонирования. И если, как пишет Мишель Фуко, *scientia sexualis* функционировала в девятнадцатом веке как *Ars erotica* [3, с. 171-173], то вполне вероятно, что преобладание сенсуализированных, медиализированных тел в публичной сфере проложило путь для откровенно эротических скульптур «Врат ада», скандальной скульптуры «Ирида» и рисунков О. Родена.

Таким образом, очевидная для современных скульптору критиков связь между скульптурами О. Родена и истерией оставалась непризнанной, невысказанной и неисследованной с начала XX века. Несмотря на распространение среди современных исследователей мнение, что скульптора интересовали исключительно природа и здоровое человеческое тело, О. Роден, по всей видимости, был также заинтригован физическими проявлениями болезни. Это становится очевидным из определения фактов копирования им слепков и моделей в медицинских музеях, а также из установления тесных связей с интеллектуальным медицинским кругом, непосредственно включенным в изучение истерии. Именно в 1880-е годы, в десятилетие, когда истерия превратилась в социокультурное явление, О. Роден начал работать над монументальными «Вратами Ада». Рассмотренные в этой статье произведения демонстрируют опыты адаптации О. Роденом истерических поз, в результате которых все скульптуры получили общий концептуальный генезис и художественный замысел. В работах О. Родена архетипические позы истерии трансформировались в физические выражения тревоги, боли, отчаяния и современности, поскольку для скульптора пациентки Ж.-М. Шарко и визуальные репрезентации истерии были идеальным выражением современного состояния человека, отображающим вечное проклятие ада Данте. Адаптируя визуальный язык медицинского феномена, О. Роден создал мощную скульптурную идиому, переведя средневековую поэму на язык «болезни времени», популярной среди его современников. Проведенное исследование обогащает интертекстуальную художественную концепцию «Врат Ада» неисследованными в отечественном искусствоведении изобразительными источниками, открывающими путь к анализу появления новых форм, жестов и выражений в искусстве. Превратив истерию в художественный язык, художники и медики второй половины XIX века заложили основу для создания культов безумия, деформации и психически напряженных состояний, получивших развитие в творчестве экспрессионистов, сюрреалистов, венских акционистов и постмодернистов. В связи с этим перспектива исследований взаимодействия открытий психологической науки и искусства во второй половине XIX века становится очевидной.

Список источников

1. Башкирцева М. К. Дневник. М.: Захаров, 2003. 688 с.
2. Роден О. Беседы об искусстве. СПб.: Азбука, 2014. 56 с.
3. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Кастань, 1996. 448 с.
4. Фуко М. Рождение клиники. М.: Смысл, 1998. 310 с.
5. Binion R. Love beyond Death: The Anatomy of a Myth in the Arts. N. Y. – L.: New York University Press, 1993. 184 p.

6. **Callen A.** Masculinity and muscularity: Dr Paul Richer and modern manhood // Paragraph. 2003. Vol. 26. № 1-2. P. 17-41.
7. **Christ and the Magdalen** [Электронный ресурс] // Musée Rodin. URL: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/christ-and-magdalen> (дата обращения: 19.09.2019).
8. **Cladel J.** Rodin: sa vie glorieuse, et sa vie inconnu. P.: Bernard Grasset, 1936. 438 p.
9. **Elsen A., Jamison R.** Rodin's Art: The Rodin Collection of the Iris and B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University. N. Y.: Oxford University Press, 2003. 662 p.
10. **Gordon R.** From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema // Critical Inquiry. 2001. Vol. 27. P. 515-549.
11. **Iris, Messenger of the Gods** [Электронный ресурс] // Musée Rodin. URL: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/iris-messenger-gods> (дата обращения: 19.09.2019).
12. **Justice-Malloy R.** Charcot and the Theatre of Hysteria // The Journal of Popular Culture. 1995. Vol. 28 (4). P. 133-138.
13. **Marshall J. W.** Charcot and the Theatre of Horror and Terror. Performing Neurology. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2016. 277 p.
14. **Meditation, or The Inner Voice** [Электронный ресурс] // Musée Rodin. URL: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/meditation-or-inner-voice> (дата обращения: 19.09.2019).
15. **Preez A.** Putting on Appearances: Mimetic Representations of Hysteria // De Arte. 2004. Vol. 39. № 69. P. 47-61.
16. **Richer P.** Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie, ou Grande hystérie. P.: Delaye & Lecrosnier, 1881. 780 p.
17. **Richer P., Charcot J.-M.** Les Démoniaques dans l'Art. P.: Delaye & Lecrosnier, 1887. 116 p.
18. **Ruiz-Gómez N.** A Hysterical Reading of Rodin's "Gates of Hell" // Art History. 2013. Vol. 36. № 5. P. 994-1017.
19. **Schade S.** Charcot and the spectacle of the hysterical body. The 'pathos formula' as anaesthetic staging of psychiatric discourse and a blindspot in the reception of Warburg // Art History. 1995. Vol. 18. № 4. P. 499-517.
20. **Silverman D.** Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, psychology, style. Berkeley, etc.: University of California Press, 1989. 415 p.
21. **Torso of Adèle** [Электронный ресурс] // Musée Rodin. URL: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/torso-adele> (дата обращения: 19.09.2019).

ARTISTIC REPRESENTATIONS OF HYSTERIA IN AUGUSTE RODIN'S CREATIVE WORK

Martynova Dar'ya Olegovna

*St. Petersburg Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of the Russian Academy of Arts
d.o.martynova@gmail.com*

The article is devoted to analysing the interrelation of the artistic language of hysteria and Auguste Rodin's creative work. The author describes the processes of hysteria actualization in the artistic milieu of France in the second half of the XIX century, considers the formation of the hysteria phenomenon as an artistic language, traces Auguste Rodin's relations with the leading neurologists of that period and identifies the borrowed visual images of hysteria in Auguste Rodin's sculptures. The study tackles a previously unexplored issue of how medical discoveries of the second half of the XIX century influenced art. Prospects for further studies of interrelations of hysteria and art are outlined.

Key words and phrases: sculpture; Auguste Rodin; artistic representation of hysteria; scientific artworks; social history of art; intertextuality.

УДК 7; 18:7.01

Дата поступления рукописи: 23.09.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.63>

В статье анализируются орнаменты на праздничных женских костюмах русинов Прикарпатья. Подчеркивается, что цветовая гамма и сочетание элементов орнаментов у разных групп русинов различаются в зависимости от их места проживания, культурных связей и творческой самореализации мастеров. Между тем присутствуют и оригинальные черты, не повторяющиеся в других культурах. Авторы сравнивают русинские орнаменты с украинскими, русскими, гуцульскими и финно-угорскими – последние присущи традиционной культуре венгров. Несмотря на схожесть цветовой гаммы и некоторых элементов, сравнительный анализ показал ряд характерных черт, отличающих декоративно-прикладное искусство русинов от их соседей. Данные особенности позволяют утверждать, что исследованный орнамент отражает самобытность народа и наличие собственных культурно-исторических корней.

Ключевые слова и фразы: русины; орнамент; стилизация; культура; финно-угры.

Науменко Ольга Николаевна, д.и.н., профессор

Науменко Евгений Александрович, д. психол. н., профессор

Молданова Татьяна Александровна, к.и.н.

Югорский государственный университет, г. Ханты-Мансийск

oolgann@mail.ru; hea2004@mail.ru; moldanowatatjana@yandex.ru

ОРНАМЕНТ НА ЖЕНСКОЙ ОДЕЖДЕ РУСИНОВ КАК ОТРАЖЕНИЕ ЭТНИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ, НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ И ИСТОРИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ С ФИННО-УГОРСКОЙ КУЛЬТУРОЙ

Актуальность исследования определяется остротой проблемы русинов Закарпатья, которых исследователи и политики периодически относят или к украинцам, или к русским, хотя этот немногочисленный народ