

Мартынова Дарья Олеговна, аспирант; ассистент. Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 17. 199034; Национальный исследовательский университет ИТМО, Россия, Санкт-Петербург, Кронверкский пр., 49. 197101. d.o.martynova@gmail.com

Martynova, Daria Olegovna, PhD student; assistant. Saint Petersburg Repin Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation; ITMO University, Kronverkskiy pr. 49, 197101 Saint Petersburg, Russian Federation. d.o.martynova@gmail.com

ДОЧЕРИ ЕВЫ В ИСКУССТВЕ ФРАНЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

DAUGHTERS OF EVE IN FRENCH ART OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

Аннотация. Статья посвящена анализу появления, формирования и развития образов дочерей Евы во французском искусстве второй половины XIX в. Рассматривая трансгрессивное поведение, контрмифы и контрдискурсы как подрывные стратегии, автор анализирует влияние медицинских учреждений на модификацию сюжета о грехе Евы и змее-искусителе во второй половине XIX в., а также литературные тексты, газетные статьи и визуальные произведения Франции второй половины XIX в. о сюжете о Еве. Помимо этого, переосмысливается художественный образ змея-искусителя как освободителя женщины и роль Евы как положительная для развития человечества на примере художественных образов французского искусства второй половины XIX в. Анализируя эти образы и заметки, можно заметить, что сама Ева и ее дочери рассматриваются с негативной перспективы: как соблазнительницы, грешницы, искусительницы, которые вредят человечеству, несут в себе скрытые опасности и болезни (Фернан Кнопф, Фелисьен Ропс, Альфонс Муха). Это привело к острой потребности переоценки образов Евы и ее дочерей, что можно было проследить в произведениях Одилона Редона, а впоследствии к перелому в изображении женщин второй половины XIX в. — «дочерей Евы» в забытой монументальной живописной работе художницы Мари Кассатт «Современная женщина». В итоге можно прийти к выводу, что образы дочерей Евы взаимозаменяют и в то же время противоречат друг другу, выступая своего рода антиномиями, объединяющими единство противоположностей, что позволяет раскрывать все новые контексты и особенности художественного образа.

Ключевые слова: французское искусство; дочери Евы; Ева; женщина-змея; визуальные исследования; искусство и психиатрия; оккультизм; принцип визуальной аналогии.

Abstract. The article is devoted to the analysis of the appearance, formation, and development of images of the daughters of Eve in French art in the second half of the 19th century. Considering transgressive behavior as a subversive strategy, the author analyzed the influence of medical institutions on the plot about the sin of Eve and the serpent-tempter of the period in question, as well as literary texts, newspaper articles, and visual works. In addition, the author reinterpreted the artistic image of the serpent-tempter as the liberator of women and the role of Eve as a positive one for the development of humanity on the example of images in art. Analyzing these images and notes, we noticed, that Eve herself and her daughters are viewed from a negative perspective: as seductresses, sinners, and temptresses who harm humanity and carry hidden dangers and diseases (Fernand Knopf, Felicien Rops, and Alphonse Mucha). This led to an urgent need of re-evaluation the images of Eve and her daughters, which could be traced in the works of Odilon Redon, and subsequently to a turning point into the representation of women in the second half of the 19th century — “the daughters of Eve” in the forgotten monumental painting work “Modern Woman” of the artist Mary Cassatt. The author concluded that the images of the daughters of Eve are interchangeable and at the same time contradict each other, acting as a kind of antinomies that combine the unity of opposites, which allows us to reveal all new contexts and features of the artistic image.

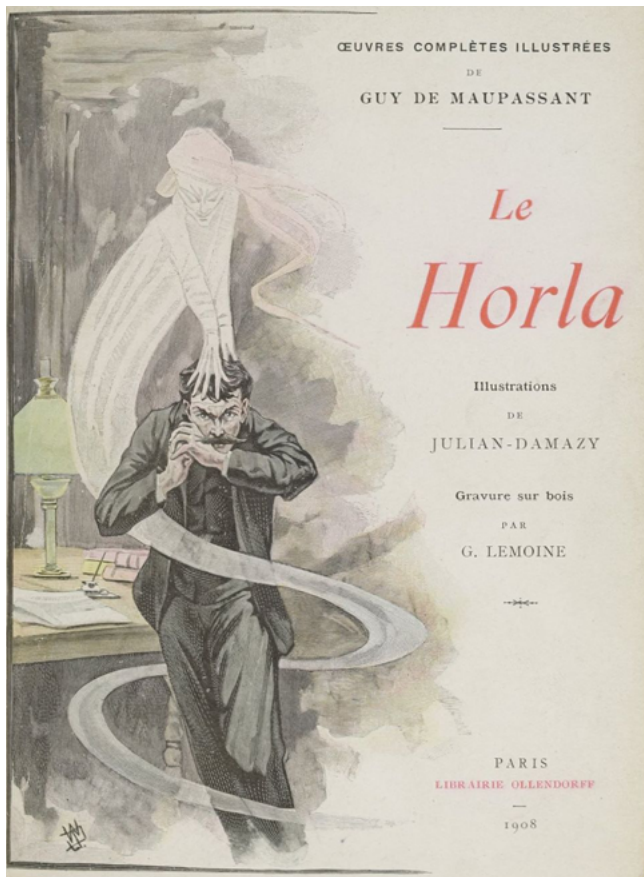
Keywords: French art; Eve's Daughters; Eve; woman-snake; visual studies; art and psychiatry, occultism; principle of visual analogy.

Одним из самых популярных женских образов во Франции второй половины XIX в. становится «патологическая» и искушающая женщина-змея, что выразилось и в разговорной характеристике для описания женщины с делинквентным поведением — «змея» [см. подробнее: 29, р. 9]. Это произошло случайно: представление о женщине как о пособнице дьявола широко распространено на протяжении всей истории христианства, ведь согласно Библии Ева была первой, кто прислушался к совету сатаны вкусить запретный плод [13, р. 15–17].

Однако во второй половине XIX в. появилась амбивалентная концепция о «дочерях Евы». Она была связана с движением эмансипации: суфражистки выступали против женоненавистнической интерпретации сюжета о Еве и змее, представляя этих героев в новом свете. Змей/дьявол был переосмыслен как феминистский освободитель женщин, а Ева стала героиней, подарившей человечеству знание, в результате чего все женщины

стали гордо провозглашать себя «дочерьми Евы» [30, р. 61]. Однако у этой концепции есть и негативные коннотации: в связи с идеей о первородной греховности Евы появляются необычные произведения на тему романтических отношений женщины со змеем/дьяволом или воспеванием «опасной» женщины-змеи [см.: 13, р. 176–180].

В связи с этим в настоящей статье основной целью автора будет анализ появления, формирования и развития образов дочерей Евы во французском искусстве второй половины XIX в. Для достижения этой цели автор ставит перед собой ряд задач: 1) анализ литературных текстов, газетных статей и визуальных произведений Франции второй половины XIX в. с целью выявления эволюции сюжета о Еве; 2) изучение влияния медицинских учреждений и психопатологий на модификацию сюжета о грехе Евы и искусителе во второй половине XIX в.; 3) переосмысление художественного образа змея-искусителя как освободи-



Илл. 1. Вильям Жюлиан-Дамизи. Обложка романа «Орля» Ги де Мопассана. 1908. Национальная библиотека Франции, Париж. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/>

теля женщины; 4) интерпретация роли Евы как положительной для развития человечества на примере художественных образов французского искусства второй половины XIX в.; 5) определение семантики образов дочерей Евы для дальнейшего изменения образа женщины в искусстве в целом. Стоит отметить, что эта статья опирается на контрмифы и контрдискурсы, так как ключевое для подобного исследования — это анализ пределов и парадоксов инверсии и трансгрессивного поведения как подрывных стратегий.

Змеинный образ известен с древних времен и несет в себе множество коннотаций, что обуславливает амбивалентность змеи как символа. Так, во второй половине XIX в. змея становится актуальным предметом эмпирических исследований [23, р. 145–150], писатели, придерживающиеся эстетических принципов реализма, вводят в произведения зоморфный образ женщины-змеи: Ги де Мопассан создает новеллу «Сумасшедший?» (1882), в которой уподобляет объект обожания главного героя, несущий опасность и искушающий его, змее, а Гюстав Флобер активно прорабатывает змеечеловеческий образ в «Искушении Святого Антония» (1874). Иллюстрация на обложке переопубликованного в 1908 г. романа «Орля» Мопассана изображает главного героя, одержимого призраком женщины-змеи, чье лицо искажено злобной гримасой (Илл. 1). Она обвиняет и сковывает его, надавливая своими руками ему на голову, тем самым поработывая и сводя с ума. Все эти коннотации связаны со своеобразной «битвой» двух институтов «дисциплинарной власти»: медицины и церкви.

В начале XIX в. медицинские институты, а особенно психиатрические лечебницы, оформились в одни из ведущих органов государственного регулирования, провозгласив курс на политику «здоровья». «Здоровье», в любых его проявлениях, стало одной из самых популярных и дискуссионных тем на протяжении всего XIX в. Индивидуальные и коллективные тела

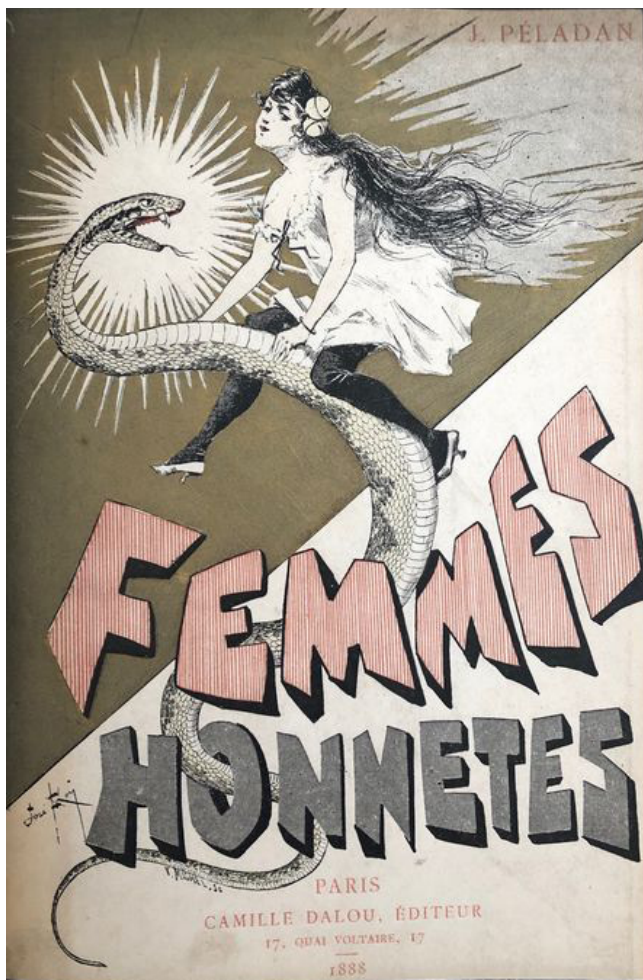
управлялись в соответствии с «политикой здоровья». Важным компонентом этой политики было сохранение психического здоровья и видимость лечения душевнобольных. При этом церковный институт настаивал на своей трактовке ментальных заболеваний, именно поэтому медики вели своеобразную «борьбу» с догматами церкви.

Жан-Мартен Шарко, «Наполеон неврозов», использовавший визуальные средства для эстетизации и популяризации болезни, связывал различные религиозные экстазы и «чудеса» с симптомами истерии. Используя миметические способности истерических больных, он заставлял их копировать знаменитые полотна религиозной тематики [25, р. 47–50]. Помимо этого, подобные медицинские демонстрации позволяли пришедшим в анатомический театр зрителям наблюдать обнаженные тела, обходя различные правила цензуры и морали. Подобные изобразительные произведения, болезненные, «змеиные» движения истерически больных, а также использование медицинскими институтами утвердившегося сюжета о грехе Евы и искушителя спровоцировали их скрещение и появление образа женщины-змеи (или *femme-serpent*) во французском искусстве второй половины XIX в. В свою очередь «истеричные» женщины-змеи стали символом своеобразной свободы, так как считалось, что истерически больные пациентки с помощью физических проявлений выражали бессознательный протест против дисциплинарной власти и установившихся правил [см. подробнее: 25].

На самом деле истерические образы и женщину-змею начали объединять еще задолго до XIX в.: в византийских филактериях встречаются несущие на себе изображения женской головы в сочетании со змеями. В последнее время в научной литературе их чаще всего именуют филактериями с «истерой» или с «мотивом истеры», т. е. «с маткой» (можно и «змеевики» — подвески с изображением женской головы с рептилиями вместо волос или в так называемом «союзе» со змеями или змеей) [1, с. 316–319]. Подобные произведения связаны с антропологическими и медицинскими воззрениями, связывающими истеру/



Илл. 2. Одилон Редон. Змея, ореол. 1890. Литография. Музей современного искусства, Нью-Йорк. URL: <https://www.moma.org/collection/works/63026>



Илл. 3. Фернан Кнопф, Хосе Рой. Обложка книги Жозефа Пелада «Честные женщины». 1888. Национальная библиотека Франции, Париж. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68957k/f2.item>

матку с хранилищем демонов и чем-то нечистым [см. подробнее: 1].

Именно эта устоявшаяся традиция считать больных женщин (а часто и не страдающих какой-либо патологией) «одержимыми» или «бесноватыми» и повлияла на визуальную культуру Франции, так как уподобление женщины этому пресмыкающемуся было связано с процессами секуляризации и дехристианизации. Процесс дехристианизации повлиял и на установление психиатрической лечебницы как одного из важнейших органов государства: находясь в конфликте с церковью, медицина использовала церковные инструменты влияния и обращала их против нее. Психиатрические учреждения, выступавшие как исправительные органы, научно доказывали истеричность «ведьм», в результате чего церковные объяснительные модели психических заболеваний были подорваны тем, что были связаны с долгой историей «ненаучных» религиозных теорий, стигматизирующих страдающих аффектами женщин [см.: 13].

Используя репрезентативную медицину (т. е. доказывая историчность ряда болезней через работы старых мастеров) в качестве утверждения истерических и других психопатологических симптомов и, по Мишелю Фуко, создавая эстетику болезни, медики больницы Сальпетриер вводят патологические тела в визуальное искусство Франции [2, с. 181–183]. Так, карикатурист Луи Моран отождествлял скульптуры «Врат ада» Огюста Родена с истерическими телесными искажениями Сальпетриер, уподобляя движения этих женщин змеиным [20]. Сами женщины-скульптуры с карикатур становятся змеями, причудливо изгибающимися и принимающими странные позы.

В результате трансгрессивность безумных женщин стала захватывающей темой, а с 1880-х гг. одной из центральных героинь эротических и связанных с девиантным поведением изобразительных произведений становится и Ева. Этому также поспособствовала поэма «Потерянный рай» Джона Мильтона 1667 г., которая стала очень популярна в этот период и в которой прародительница во время свершения греха была изображена одна, что привело к важной модификации сюжета о грехопадении человека: ответственность и вина за него были возложены исключительно на Еву.

Эту тему продолжили развивать во второй половине XIX в., когда началось феминистское движение. В 1858 г. Пьер Жюль Хетцель и Луи Жюльен Ларше в книге «Сатирическая антология приносимого зла о женщинах» описывают «дочерей Евы», вменяя им опасность из-за их красоты и кокетства, указывая также на то, что женщина — слуга дьявола и подыгрывала змею [19, р. 7]. В результате образ «предательницы» Евы переносится на женщин второй половины XIX в., и происходит сдвиг в «пользу» женщины: виновницей грехопадения становится она, а не змей. К тому же негативную окраску образу прародительницы и ее дочерей придает приверженность поддержанию образа «дочери Евы» феминистками: знаменитая феминистская писательница Мария Дерэм указывает, что грех был совершен Евой из-за ее любопытства, принесшего новые и полезные открытия и знания человеческому роду [10]. Дерэм утверждала, что, вкусив плод познания, Ева поспособствовала продвижению и совершенствованию человечества, именно благодаря Еве люди смогли освоить науки, искусство и т. д.

Феминистские умонастроения поддержал Одилон Редон своими образами женщины и змеи. С 1888 по 1890-е гг. Редон создает целый ряд произведений на тему их взаимоотношений [12, р. 73–74]. Это связано с его работой над иллюстрациями к «Искушению Святого Антония» Гюстава Флобера. Писатель подробно разрабатывает образ змеечеловеческого Кнуфиса, увлекаясь гностицизмом и идеями офитов. В иллюстрациях «Божество и змея», «Женщина и змея» и «Змея, ореол» Редон изображает оккультные, офитские символы змеи как светоча знания и женщины как его проводника, забывшей человечество от невежества, демонстрируя пользу от союза Евы и змеи (Илл. 2). В «Змее, ореоле» он изображает змею с нимбом, полностью окутывающего женщину. Скорее всего, Редон полностью отказывается от феминного изображения, так как включает присутствие женщины в серпентинный образ.

Окончательное скрещивание женщины со змеей, создание образа «дочери Евы», совершившей сделку со змеем, было произведено художником-карикатуристом Альфредом Гревеном в опубликованном им альбоме «Дочери Евы» в 1867 г. [15]: на одной из иллюстраций он изображает героиню произведения Гюстава Флобера Саламбо и ее связь со змеей, так подробно описанную в самом романе. Образы змей прослеживаются и в костюмах дам из альбома, и в их позах.

После публикации этого масштабного труда во Франции начинается «змеиный бум»: концепция «дочерей Евы» заполняет умы французов [9]. Феминистки оценивают поступок прародительницы положительно, а противники феминистского движения указывают на негативные последствия ее союза с дьяволом и искусителем. Так или иначе, змея становится одним из центральных символов женщин второй половины XIX в. К примеру, Жозефин Пеладан в саркастическом произведении «Честные женщины» (1888) формирует предположение, что женщины — слуги дьявола, а их внешность характеризует как «змеевидную», т. е. обманчивую [24].

Фронтиспис для этого произведения был создан бельгийцем Фернаном Кнопфом [см. подробнее: 6] по композиции книжного иллюстратора Жозе Роя. Показательно, что перед читателем предстает современная «дочь Евы» в пеньюаре, туфлях на каблуках и черных чулках (атрибуте проститутки, который часто встречается в изображениях женщин Фелисьена Ролса (например, в «Порнократии»)) (Илл. 3). Эта амазонка скачет верхом на огромной змее, которая, опираясь на внешние атрибуты дамы, замещает собой фаллос. Несмотря на обнаженные клькы, горящие глаза и угрожающий вид пресмыкающегося, женщина игриво смотрит прямо на зрителя, с легкостью удер-



Илл. 4. Фелисьен Ропс. Женщина и кукла. 1883–1885. Акварель, карандаш, бумага. Музей Фелисьена Ропса, Намюр. URL: <https://www.patrimoine-frb.be/collection/la-dame-au-pantin>

живаясь на извивающейся змее. Тем самым во фронтисписе не только продемонстрирован союз «современной Евы» с искушением и грехом, но и ее лидирующая и подавляющая роль. При этом явно негативный и устрашающий образ змеи указывает на то, что Кнопф пытается показать возможные отрицательные последствия подобного союза.

Хотя Кнопф много сотрудничал с Пеладаном, фаворитом последнего был Ропс, известный своими высокоэротичными иллюстрациями. Возможно, именно поэтому Кнопф исполняет два фронтисписа для «Честных женщин» и «Иштар» беспрецедентно чувственными. В последнем фронтисписе художник натуралистично изобразил обнаженную женщину в рост, привязанную к позорному столбу, что указывает на неясный обвинительный акт. Внизу ее живота вырывается чудовище, пускающее змевидные щупальца в ее лоно, что намекает на одновременные акты рождения и совокупления.

Подобным образом Кнопф актуализировал тему, уже несколько лет волновавшую Ропса: эпидемию сифилиса. Он противопоставил женское тело болезни, которая зачастую протекает бессимптомно: Ропс воспроизводит наследственный или врожденный сифилис. В этот период была распространена идея о том, что женщина может родиться уже инфицированной «французской болезнью», так как заразилась ей в утробе матери (и не только женщина, по сути, акт рождения становится угрозой заболевания «бичом XIX века» — венерической болезнью) [22, р. 49–51]. Подобная идея о «прирожденной проститутке» совпадала с идеей о первородном грехе.

Таким образом, медики сделали женщин, а особенно проститутку, основными виновницами нарушения государственного порядка, приписывая им врожденные грех и болезнь.

Благодаря подобным идеям женское тело стало восприниматься болезненным и несущем в себе опасность, что отразилось в восковых скульптурах женщин для демонстрации венерических проблем в анатомических музеях.

Франция — страна «Великого невроза» (так называли истерию в тот период), породившая визуализации женского безумия, перенимает термин «неврастения» от американских врачей, которые ввели его в 1860-е гг. С этого момента, казалось, она может настичь любого и безжалостно атаковать как психическое, так и соматическое здоровье. И если американцы настаивали на современности как первопричине, то французы считали это расстройство наследственным, зачастую связывая его и с истерией: если Ева была первой больной неврастенией, то все женщины должны быть предрасположены к болезням нервного спектра [26, р. 154].

В результате Еву объявили «первой неврастеничкой» (при этом изображая ее как современную парижанку), связав ее образ не только с ее исторической слабостью и греховностью, но и с идеей, что сексуальные действия и контроль со стороны мужчины способны ее «излечить». В связи с этим появилось утверждение, что фаллическая змея — это врач, посланный вылечить пациента, что является отсылкой к давнему убеждению: сексуальное желание или сексуальная пассивность лежат в основе многих «женских» болезней (так как большинство проблем со здоровьем связаны с маткой), включая истерию — финальную стадию невроза, а половой акт приносит облегчение страдающему болезни. Подобному заблуждению способствовала и многолетняя практика организации Бала интернов — карнавала для студентов-медиков, тесно связанная в умах современников с девиантным поведением, непристойностями, оргиями и сексуальным насилием [см. подробнее: 17]. Идею об «излечивающей» «фаллической змее» также изображает и Фелисьен Ропс, иронизируя над методами лечения больных истерией. Знаменитый



Илл. 5. Фелисьен Ропс. Дьявол и Ева в саду Эдема (Eritis Similes Deo). 1853–1898. Гелиография, офорт. Отель Друо, Париж. URL: <https://www.gazette-drouot.com/en/lots/6542237>

душ Шарко в его рисунке «Душ» показан в виде полового органа врача, направленного в лоно экзальтированной пациентки.

Ропс, художник «современных парижанок», был заинтересован темами греха прародительницы и «дочерей Евы», о чем свидетельствует его подробный анализ генезиса этих образов. Если в начале 1880-х гг. Ропс представлял змея как виновника и соблазнителя, к примеру, в работе «Женщина и кукла» (Илл. 4), где он обвиняет купель и держит во рту яблоко, являя собой дьявола, или в работе «Ева», в которой прародительница принимает от него запретный плод, то в конце 1880-х гг. художник делает соблазнительницей Еву, соединяя ее и змея. Ропс создает фронтиспис «Ты будешь подобна Богу» (1880–1890) для книги Жозефена Пеладана «Потерянное сердце» (1888), изображая обнаженную Еву, стоящую спиной к древу познания и держащую в руке яблоко. Ее тело обвивает змеем, сливаясь с ней. Волосы прародительницы вздыблены, рот открыт в экзальтированном крике. О том, что Ропс пытался показать момент экстаза, связь между Евой и искусителем, свидетельствует тот факт, что изначально голова змея была направлена на ее гениталии, однако Ропс решил убрать эту деталь из-за цензуры [16, p. 264–265].

Позже он все же создал рисунок, демонстрирующий сексуальную связь Евы и пресмыкающегося, соблазненного ей, продолжая тему «фаллического змея»: в произведении «Яблоки Евы» она лежит на спине с закинутой головой и открытым ртом, цепляясь руками за кольца туловища змея и раздвигая ноги, обнажая лоно, к которому направляется змеиная голова. В работах «Искушение или яблоко» или «Дьявол и Ева в саду Эдема» (1853–1898) художник создает зооморфный образ дьявола-змея, представляя прародительницу его любовницей и пособницей (Илл. 5). Стоит отметить, что в разных авторских версиях этой работы хвост появляется не у дьявола, а у Евы. В итоге Ропс окончательно превращает Еву в первую грешницу и соблазнительницу в работе «Заклинание»: ее тело вращается в древо познания, и из него появляется змеиная голова, направленная на гениталии Евы. Она вновь изгибается в истерической дуге в экзальтированном состоянии, тем самым художник в очередной раз подчеркивает безумие этого образа и сексуальную подоплеку современного ему неврологического лечения женских психических заболеваний. Помимо этого, стоит отметить, что подобные отсылки к «фаллическому змею» могут свидетельствовать о том, что Ропс пытался показать «излечительную» функцию союза змея и Евы.

К теме связи женщины и змеи обращается и Альфонс Муха в иллюстрированном издании «Отче наш», опубликованном в 1899 г. Муха считал эту книгу своей лучшей работой, раскрывающей его как художника-философа [см. подробнее: 21]. Она была посланием Мухи будущим поколениям. Однако это произведение привлекает нас, так как на его страницах довольно часто встречаются змеиные мотивы в сочетании с женскими изображениями.

Один из листов посвящен непосредственно Еве и змею и влиянию греха на последующие поколения женщин. Подобный сюжет (и само издание) неслучаен. Период конца XIX в. был переломным в творчестве Мухи. По словам самого Мухи, он в то время все больше и больше разочаровывался в бесконечных коммерческих заказах и жаждал художественной работы с более высокой миссией. На него также оказал влияние его давний интерес к спиритизму с начала 1890-х гг. и, прежде всего, масонская философия. В январе 1898 г., почти за два года до публикации «Отче наш», Муха был посвящен в Парижскую ложу «Неразлучные прогрессисты».

В третьем и единственном черно-белом рисунке «Отче наш» Муха рефлексирует на тему свершения греха. Он представляет девушку, погруженную в глубокий транс, с обнаженной грудью (что может являться отсылкой к «истерическим телам» доктора Шарко), застывшую словно в каталепсическом состоянии, вокруг которой, извиваясь, появляется женщина, словно бесплотный дух (Илл. 6). Свет, исходящий от нее, а также руки, проводящие манипуляции у головы девушки, могут свидетельствовать об использовании Мухой в этом рисунке месмерической концепции, весьма распространенной среди масонов, о передаче импульсов посредством рук. Пугающие взгляды змей направлены на бесплотный женский дух, а их горящие глаза

полностью совпадают с ее горящими глазами. Муха изображает Еву, связанную невидимым контактом со змеями, сопровождающими ее всюду. Эту связь Ева, в свою очередь, передает и девушке пубертатного возраста, погружая ее в транс, заставляющий совершать грехи (о чем свидетельствует намеренно обнаженная грудь девушки). Так Муха показывает свое отношение к дочерям Евы, невольно несущим опасность и грех человечеству и самим себе.

Французский художник и иллюстратор Анри Жербо на протяжении всего творческого пути подробно разрабатывал образы «современной Евы и ее напарника-змея». На страницах журнала «La Vie Parisienne» Жербо представляет прародительницу в образе соблазнительницы и инициатора греха, а змея, или питона, — как подчиненного и невинного. К примеру, в иллюстрации «Защита от прикосновения» питон изображен не как провокатор, а как защитник древа познания, павший под чарами обнаженного тела, а в иллюстрации «Профессор» обнаженная Ева смотрит прямо на зрителя, обращаясь к нему с фразой: «Кто хочет учиться “грешить”?». В ней, как и в работе «Мадемуазель и месье Адам», на древе познания начертаны инициалы «А+Е», что свидетельствует о многократном покушении Евы на древо. В результате Жербо представляет прародительницу как главного искусителя и слугу дьявола, наделяя этими качествами всех женщин.

Совместить опасные образы «дочери Евы» и «первой невротички» удалось лишь Анри Тулуз-Лотреку в плакате «Жанна Авриль» (1899) (Илл. 7) [11, p. 164]. «Безумная Жанна», как называли ее современники, была долгое время пациенткой больницы Сальпетриер. Она страдала от синдрома «пляски Святого Витта», присущего больным истерией и характеризующегося странными движениями, покачиванием [7, p. 17–21]. Доктора Сальпетриер устраивали Бал сумасшедших, чтобы продемонстрировать эффективность лечения больных (это «светское» мероприятие представлено в картине Хосе Белона 1891 г. под названием «Бал сумасшедших в Сальпетриер» (местонахождение неизвестно, сохранилась копия в журнале «Le Monde illustré», 1890, 22 Mars)), который посетила будущая звезда кабаре, где она заметила сходство между ее «патологическими» движениями и ритмичными танцевальными па. Она удачно вписалась в тенденции массовой культуры: в это время одним из самых модных танцев был «эпилептический», копирующий движения больных истеро-эпилепсией [14, p. 515–517]. Изображая ее танцы, Лотрек, по сути, эстетизировал ее болезнь.

В своем последнем плакате Лотрек изобразил изогнутое тело Авриль в глухом и узком черном платье, на котором изображен питон, как бы душащий танцовщицу на уровне низа ее живота и приближающийся к голове. В ужасе «безумная Жанна» вскидывает руки вверх, этот жест также напоминает истерический поклон, который, к примеру, запечатлен в «Фотографической иконографии Сальпетриер». Подобная манифестация Авриль как «дочери Евы» показывает, насколько популярной и влиятельной была эта концепция в рассматриваемый период времени.

Так, элемент змеи на одежде, считывающийся как знак «дочери Евы», дань прародительнице, подарившей людям знание, становится символом не только суффражисток и прогрессивных женщин, но и символом опасности благодаря распространенным образам союза змея-искусителя и женщины. Змеем становится незримым спутником любой дамы [30, p. 63], и это демонстрируют художники и иллюстраторы второй половины XIX в.: в знаменитой афише «Медья» 1898 г. для театра Ренессанс, на котором изображена Сара Бернар в образе Медьи, стоящей с кинжалом над трупами своих детей, Альфонс Муха включает примечательный элемент одежды: браслет в виде змеи на ее руке (Илл. 8). Тоненькая змейка буквально обвивает правую руку героини, а голова рептилии с высунутым языком указывает на кинжал, как бы являясь его продолжением, усиливая ощущение ужаса и греховности совершенного. Подобный элемент может быть отсылкой к первородному греху и постоянному контакту женщины со змеем, который сводит ее с ума и толкает на совершение грехов. мода на связь женщины и змеи проявлялась не только в платьях или украшениях, но и в движениях, танцах и сценических костюмах: известный «змеиный танец»



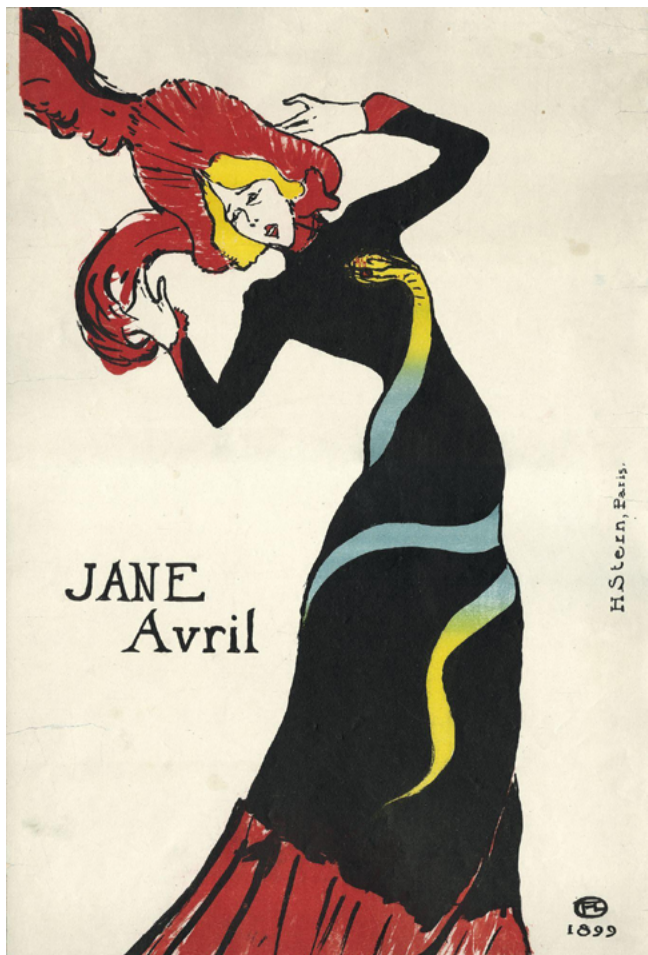
Илл. 6. Альфонс Муха. И не введи нас во искушение, но избавь нас от лукавого. Иллюстрация к «Отче наш». 1899. Фотогравюра. Музей Альфонса Мухи, Прага. URL: <http://www.alphonsemucha.org/le-pater/>

Лой Фуллер породил множество иллюстраций, изображающих ее как женщину-змею [27, р. 2–3].

Образ женщины-змеи влияет на всю французскую культуру: этот термин все чаще фигурирует в популярной печати. Так, обсуждая ставший сенсацией портрет Сары Бернар 1876 г. в воображаемом диалоге на страницах журнала «La Fantaisie Parisienne» [28, р. 2], собеседники приходят к выводу, что ее изгибы схожи с изгибами femme-serpent, и было бы лучше, если бы художник изобразил ее как змею, без лишних намеков. Журнал «Les Petites affiches de la mode: revue des magasins» в 1868 г. [29, р. 9] выделяет «женщину-змею» в отдельный тип, характеризующий женщин. В этом контексте художники чаще стали изображать тела женщин в неестественных S-образных изгибах, подчеркивающих их «безумные» поступки [31, р. 266–267] (к примеру, «Офелия» 1880-х гг. Маделен Лемер).

Анализируя эти образы и заметки, можно заметить, что сама Ева и ее дочери рассматриваются негативно: как соблазнительницы, грешницы, искушительницы, которые вредят человечеству и мужчинам, несут в себе скрытые опасности и болезни. Это привело к острой потребности переоценки образов Евы и ее дочерей, что можно было проследить и в произведениях Одилона Редона. Однако коренной перелом произошел не в его работах, а в произведении женщины-художницы: Мари Кассатт.

Мари Кассатт создала радикальные и принципиально важные образы для феминных героинь в искусстве в произведении «Современная женщина» 1893 г. (Илл. 9). Это панно также важно для исследований, так как является единственным примером монументальной живописи в творчестве Мари Кассатт, расширяя представления специалистов и обывателей о ее творчестве [см. подробнее: 3; 4; 18, р. 128–129]. «Современная женщина» — одно из значимых произведений для Кассатт и для мирового искусства, однако ученые по крупицам собирают не только сведения о процессе создания работы, но и об ее облике. До сих пор не установлено, где находится монументальное панно и сохранилось ли оно вообще.



Илл. 7. Анри Тулуз-Лотрек. Жанна Авриль. 1899. Литография. Музей современного искусства, Нью-Йорк. URL: <https://www.moma.org/collection/works/63437>

Илл. 8. Альфонс Муха. Медея. 1898. Литография. Музей современного искусства, Нью-Йорк. URL: <https://www.moma.org/collection/works/8983>



Илл. 9. Мари Кассатт. Современная женщина. 1893. Фотография. URL: <https://www.jstor.org/stable/3109162?seq=1>

Отрывочное представление о «Современной женщине» можно получить только по сохранившимся черно-белым фотографиям конца XIX в. [5, p. 54–57]. Живописное панно состоит из трех панелей: в центре изображены современные дочери Евы, слева от них девушки, преследующие славу, а справа — женщины, занимающиеся искусствами. Кассатт бросает вызов негативным коннотациям, связанным с дочерями Евы. Она представляет их как прогрессивных женщин, помогающих знанию и самим создающим его. Они представлены в современных нарядах, активно и скрупулезно собирающими плоды познания, что считается как изображение прогресса и сменяемости поколений. В «Девушках, преследующих славу» Кассатт фокусируется на амбициозности женщин, на том, как они могут стремиться к славе и достигать ее, поощряя женское честолюбие. В правой панели она завершает свою аллгорию, используя женщин в современной одежде как олицетворения искусства, музыки и танца.

Несмотря на смену «визуального вектора», образ роковой и опасной женщины-змеи закрепился в нашей визуальной культуре. Это проявилось не только в работах различных художников, например, в «Грехе» Франца фон Штука (1893), но и проникло в культуру XX–XXI вв. Свидетельством этому являются фильмы 1960-х гг. Странности в этом нет, так как именно в 60-е гг. XX в. начали опять переосмысливать роль и судьбу женщины, что позже привело ко второй волне феминизма. Речь идет о фильмах: «Женщина-змея» (“Femme-Serpent”) (1968) и «Женщина-змея» (“The Snake Woman”, другое название “Terror of the Snake Woman”) (1961). Особый интерес представляет последний фильм, так как в нем проявляются все репрессивные представления о союзе женщины и змеи второй половины XIX в. Так, зрителю рассказывают историю о герпетологе и его больной ментальным заболеванием жене, которую он лечит змеиным ядом. Жена беременеет, начинает вести себя странно, рождает ребенка и умирает. При этом, как зритель мог догадаться, ребенок рождается с особенностями: его объявляют дьявольским и опасным отродьем, что очень похоже на идею о «врожденной болезни», передающейся еще в утробе матери. Впоследствии девочка превращается в змею, кусает жителей города (в основном мужчин) и убивает их, продолжая линию опасности женщин-змей, сформированную во второй половине XIX в.

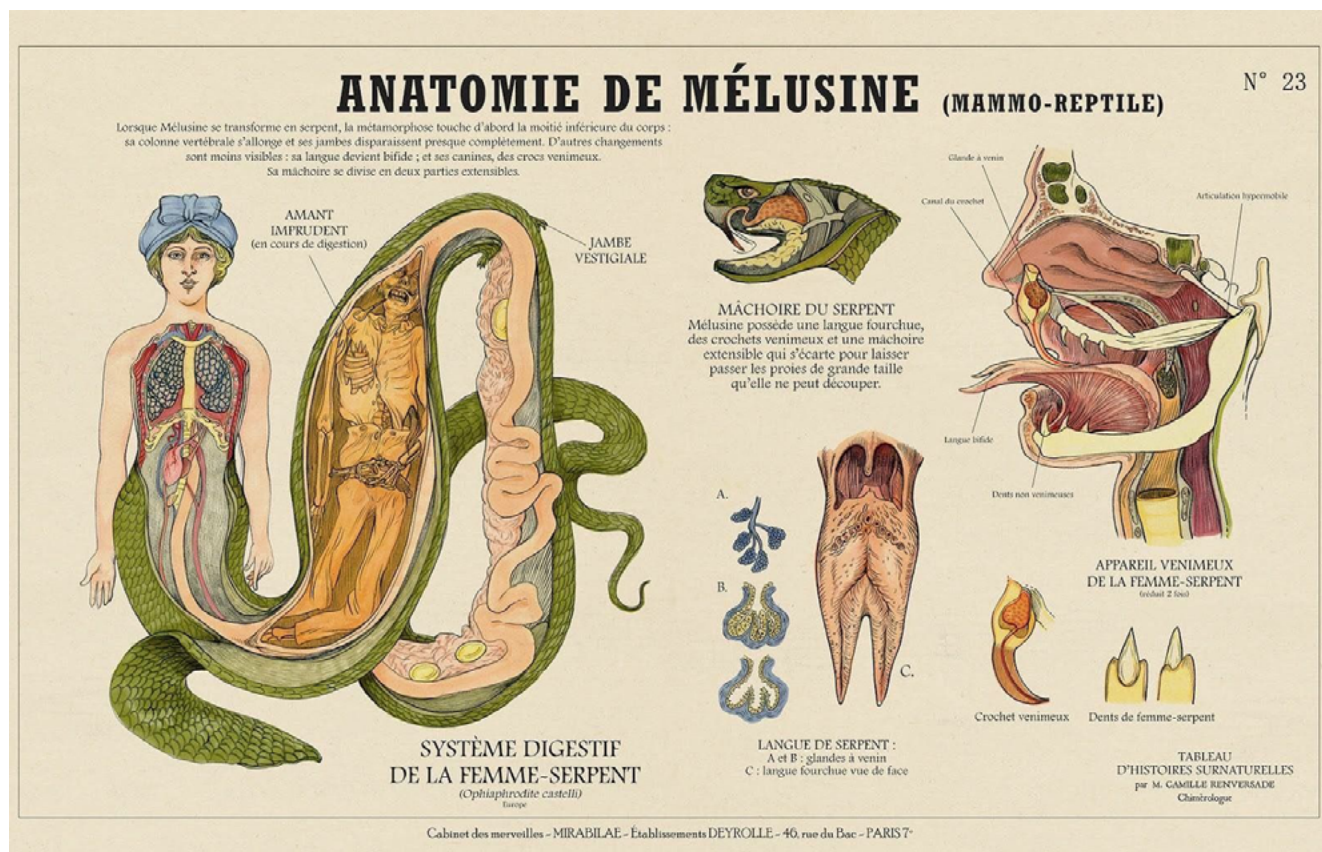
Эта же линия продолжается и в графической работе французского художника-иллюстратора и скульптора, специализирующегося на криптозоологии, Камилла Ранверсада под названием «Фантастические твари» (2010) [9] — это книга цветных гравюр с подробными художественными описаниями строения фантастических существ, как внешнего, так и внутреннего. На страницах книги появляются целые анатомические атласы строения кракена, оборотня, кролика-убийцы, дракона, человека-мухи и т. д. Среди них выделяется лист № 23 под названием

«Анатомия Мелюзины» (Илл. 10). Если в других листах художник не дает намека на опасность существ, на их так называемый «ген убийцы», то здесь женщина-змея представлена не одна: внутри нее находится разлагающееся тело проглоченного «неосторожного любовника» «в процессе пищеварения» (как следует из пояснительной надписи). При этом автор указывает на причины смерти любовника, ведь Мелюзина проглотила его целиком, со всей одеждой и аксессуарами: его штаны расстегнуты, а в руках он держит пистолет, видимо, перед смертью он пытался застрелить женщину-змею. Ранверсад отдельное внимание уделяет строению челюсти Мелюзины, так как в описании к иллюстрациям он указал, что при превращении заметно изменяется нижняя часть туловища, а другие изменения менее заметны. Он изображает строение челюсти Мелюзины и ее клыков, указывая, что клыки — это трансформация плода познания. Изначально Мелюзина — фея, дух воды в святых источниках и водах, которая не отличалась поведением, показанным Ранверсадом. Все эти трансформации художественного образа произошли под воздействием представлений XIX в. о губительном союзе змея и Евы, об их сговоре. По сути, Ранверсад представляет не Мелюзину, а «дочь Евы» — любую современную женщину, которая произошла от Евы и которая становится носительницей опасности.

В результате подобные рисунки не только подтверждают связь серпентинизма с неврастенией и истерией, но и проникновение «серпентинической» линии в искусство 1890-х гг. как следствие развития образа «женщины-змеи» и его оформления в разговорную характеристику.

Таким образом, проанализировав развитие классического сюжета о женщине и змее во второй половине XIX в., можно проследить его эволюцию: от стигматизированных изображений до эротических, провокативных, болезненных и «патологических» интерпретаций, выраженных созданием сексуализированного змееловческого изображения. Произведения на эту тему не только отражали новейшие тенденции в художественной культуре, но и демонстрировали актуальные социокультурные процессы современного им общества.

Так, реагируя на развивающееся феминистское движение и попытки государственного института дисциплинарной власти в лице больницы контролировать этот процесс, создавая концепцию о первоначальной греховности и «патологичности» женского тела, художники и графики видоизменяют библейский сюжет о Еве и искусителе. В результате появляются три новых иконографических типа: 1) женщины-змеи как сосуда греха, уродства, скверны; 2) «дочери Евы», образа, который характеризует как хитрость и болезненность женщины XIX в., так и ее просвещенность и прогрессивность; 3) союза женщины и змеи, в котором змея предстает как фаллическое воплощение врача, эти аллегоричные образы саркастически высмеивали современ-



Илл. 10. Камиль Ранверсад. Анатомия Мелюзины. 2010. Иллюстрация из книги «Фантастические твари». Опубликовано в: Panafieu J.-B. de, Renversade C. Créatures fantastiques Deyrolle. Toulouse: Plume De Carotte, 2014. F. № 23.

ные мастерам взаимоотношения докторов и пациенток, демонстрируя главенство патриархального общества.

Подобная популярность этих новых концепций приводит к изобретению Анри Авело ироничного неологизма «серпентинизм» («змеизм») [8, p. 90], характеризующего актуальную тенденцию в художественной культуре. Этот термин критикует современное мастеру искусство, заимствующее физические проявления патологий (к примеру, истерии) для создания «новаторских» концепций и произведений.

Таким образом, телесные изгибы, резкие повороты, пышная и облегающая одежда, экзальтированное лицо, «патологичное» тело и «змеиные» («серпентинические») атрибуты превращают художественные образы реальных женщин в «жен-

щин-змей» и «дочерей Евы», которые стали «эстетическим идеалом, пронизывающим все аспекты культуры» [8, p. 90–91]. В этих переосмыслениях сатана является союзником в борьбе против патриархата, поддерживаемого Богом-Отцом и его священниками-мужчинами, а змей — эмансипатором женщин. При этом подобные образы появляются как своеобразный контраргумент к положительной интерпретации роли Евы в грехопадении человека, к примеру, в случае с «Современной женщиной» Мари Кассатт. В итоге можно прийти к выводу, что образы дочерей Евы взаимозаменяют и в то же время противоречат друг другу, выступая своего рода ангиномиями, объединяющими единство противоположностей, что позволяет раскрывать все новые контексты и особенности художественного образа.

Список литературы:

1. Барабанов Н. Д. Волосы-змеи. К проблеме семантики византийских филиakterиев с «истерией» // Вестник ВолГУ. Серия 4: История. Регионоведение. Международные отношения. 2019. № 6. С. 316–330.
2. Фуко М. Рождение клиники. М.: Смысл, 1998. 310 с.
3. Barter J. Mary Cassatt: Modern Woman. New York: Art Institute of Chicago, 1998. 376 p.
4. Broude N. Mary Cassatt: Modern Woman or the Cult of True Womanhood? // Woman's Art Journal. 2000–2001. № 2. P. 36–43.
5. Carr C. K., Webster S. Mary Cassatt and Mary Fairchild MacMonnies: The Search for Their 1893 Murals // American Art. 1994. № 1. P. 52–69.
6. Cole B. Nature and the Ideal in Khnopff's Avec Verhaeren: Un Ange and Art, or the Caresses // The Art Bulletin. 2009. Vol. 91. № 3. P. 325–342.
7. De Lafayette M. Jane Avril Queen of the French Can Can. Paris, New York: Times Square Press, 2015. 121 p.
8. Delille D. Demystifier le mystique: Josephine Peladan et les cercles rosicrucines à l'épreuve du rire fin de siècle // Romantisme. 2012. P. 87–100.
9. De Panafieu J.-B. Créatures fantastiques. Paris: Petite Plume de Carotte, 2014. 128 p.
10. Deraismes M. Ève dans l'humanité. Paris: L. Klejman, 1868. 230 p.
11. Eidenbenz C. Les mots de l'hystérie: de la Salpêtrière au serpentisme. Namur: Musée Félicien Rops, 2012. 169 p.
12. Emery E., Postlewait L. Medieval Saints in Late Nineteenth Century French Culture: Eight Essays. Michigan: McFarland, 2004. 258 p.
13. Faxneld P. Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture. Oxford: Oxford University Press, 2017. 592 p.

14. Gordon R. B. From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema // *Critical Inquiry*. 2001. Vol. 3. № 27. P. 515–549.
15. Grévin A. *Les Filles d'Eve*. Paris: Bureaux du Journal Amusant, 1867. 24 p.
16. Hoffmann E. Rops: peintre de la femme modern // *The Burlington Magazine*. 1984. Vol. 974. № 126. P. 260–265.
17. Kerley L. Merriment, Medical Humor, and Masculinity at the Bal de l'Internat, 1897–1911 // *Nineteenth-Century Art Worldwide* 13. 2014. № 2. P. 87–102.
18. Kysela J. D. Mary Cassatt's Mystery Mural and the World's Fair of 1893 // *Art Quaterly*. 1966. № 29. P. 128–145.
19. Martin P. J., Larcher L. J. *Anthologie satirique le mal que les poets on dit des femmes*. Paris: Hetzel, 1858. 248 p.
20. Morin L. Le raid de Rodin // *Le Revue des quat' saisons*. 1900. № 3. P. 185–192.
21. Negovan T. *Le Pater: Alphonse Mucha's Symbolist Masterpiece and the Lineage of Mysticism*. Los Angeles: Century Guild, 2019. 224 p.
22. Neginsky R. *Mental Illnesses in Symbolism*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017. 191 p.
23. Pacyga J. A. Pythons in Paris: Fear and Desire in the French Empire // *Journal of the Western Society for French History*. 2015. № 43. P. 145–154.
24. Péladan J. *Femmes honnêtes*. Paris: C. Dalou, 1888. 132 p.
25. Preez A. Putting on Appearances: Mimetic Representations of Hysteria // *De Arte*. 2004. Vol. 69. № 39. P. 47–61.
26. Rabinbach A. *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. New York: Basic Books, 1990. 402 p.
27. Tardivaux R. La Loie Fuller // *Gil Blas Illustré*. 1892. December 18. P. 2–3.
28. Unknown author. L'exposition: lui et elle // *La Fantaisie Parisienne*. 1876. Mai 15. P. 2.
29. Unknown author. La musique au jardin des Tuileries // *Les Petites affiches de la mode*. 1868. Juillet. P. 9.
30. Weisberg G. P. *Montmartre and the Making of Mass Culture*. New Jersey: Rutgers University Press, 2001. 296 p.
31. Wildschut F., Clevis K. *Ophelia: Sehnsucht, Melancholia and Desire for Death*. Amsterdam: Uitgeverij de Buitenkant, 2009. 512 p.

References:

- Barabanov N. D. Hair-Snakes. To the Issue of the Semantics of Byzantine Phylacteries with “Hystera”. *Vestnik Volgogradskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seriya 4. Istoriya. Regionovedenie. Mezhdunarodnye otnosheniya (Science Journal of VolSU. History. Area Studies. International Relations)*, 2019, no. 6, pp. 316–330. (in Russian)
- Barter J. *Mary Cassatt: Modern Woman*. New York, Art Institute of Chicago Publ., 1998. 376 p.
- Broude N. Mary Cassatt: Modern Woman or the Cult of True Womanhood? *Woman's Art Journal*, 2000–2001, no. 2, pp. 36–43.
- Carr C. K.; Webster S. Mary Cassatt and Mary Fairchild MacMonnies: The Search for Their 1893 Murals. *American Art*, 1994, no. 1, pp. 52–69.
- Cole B. Nature and the Ideal in Khnopff's Avec Verhaeren: Un Ange and Art, or the Caresses. *The Art Bulletin*, 2009, vol. 91, no. 3, pp. 325–342.
- De Lafayette M. *Jane Avril Queen of the French Can Can*. Paris, New York, Times Square Press Publ., 2015. 121 p.
- Delille D. Démystifier le mystique: Joséphin Péladan et les cercles rosicruciens a l'épreuve du rire fin de siècle. *Romantisme*, 2012, pp. 87–100. (in French)
- De Panafieu J.-B. *Créatures fantastiques*. Paris, Petite Plume de Carotte Publ., 2014. 128 p. (in French)
- Deraismes M. *Ève dans l'humanité*. Paris, L. Klejman Publ., 1868. 230 p. (in French)
- Eidenbenz C. *Les mots de l'hystérie: de la Salpêtrière au serpentisme*. Namur, Musée Félicien Rops Publ., 2012. 169 p. (in French)
- Emery E.; Postlewaite L. *Medieval Saints in Late Nineteenth Century French Culture: Eight Essays*. Michigan, McFarland Publ., 2004. 258 p.
- Faxneld P. *Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2017. 592 p.
- Foucault M. *The Birth of the Clinic*. London, Routledge Publ., 2003. 288 p.
- Gordon R. B. From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema. *Critical Inquiry*, 2001, vol. 3, no. 27, pp. 515–549.
- Grévin A. *Les Filles d'Eve*. Paris, Bureaux du Journal Amusant Publ., 1867. 24 p. (in French)
- Hoffmann E. Rops: peintre de la femme modern. *The Burlington Magazine*, 1984, vol. 974, no. 126, pp. 260–265. (in French)
- Kerley L. Merriment, Medical Humor, and Masculinity at the Bal de l'Internat, 1897–1911. *Nineteenth-Century Art Worldwide* 13, 2014, no. 2, pp. 87–102.
- Kysela J. D. Mary Cassatt's Mystery Mural and The World's Fair of 1893. *Art Quaterly*, 1966, no. 29, pp. 128–145.
- Martin P. J.; Larcher L. J. *Anthologie satirique le mal que les poets on dit des femmes*. Paris, Hetzel Publ., 1858. 248 p. (in French)
- Morin L. Le raid de Rodin. *Le Revue des quat' saisons*, 1900, no. 3, pp. 185–192. (in French)
- Negovan T. *Le Pater: Alphonse Mucha's Symbolist Masterpiece and the Lineage of Mysticism*. Los Angeles, Century Guild Publ., 2019. 224 p.
- Neginsky R. *Mental Illnesses in Symbolism*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017. 191 p.
- Pacyga J. A. Pythons in Paris: Fear and Desire in the French Empire. *Journal of the Western Society for French History*, 2015, no. 43, pp. 145–154.
- Péladan J. *Femmes honnêtes*. Paris, C. Dalou Publ., 1888. 132 p. (in French)
- Preez A. Putting on Appearances: Mimetic Representations of Hysteria. *De Arte*, 2004, vol. 69, no. 39, pp. 47–61.
- Rabinbach A. *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. New York, Basic Books Publ., 1990. 402 p.
- Tardivaux R. La Loie Fuller. *Gil Blas Illustré*, 1892, December 18, pp. 2–3. (in French)
- Unknown author. L'exposition: lui et elle. *La Fantaisie Parisienne*, 1876, Mai 15, p. 2. (in French)
- Unknown author. La musique au jardin des Tuileries. *Les Petites affiches de la mode*, 1868, Juillet, p. 9. (in French)
- Weisberg G. P. *Montmartre and the Making of Mass Culture*. New Jersey, Rutgers University Press Publ., 2001. 296 p.
- Wildschut F.; Clevis K. *Ophelia: Sehnsucht, Melancholia and Desire for Death*. Amsterdam, Uitgeverij de Buitenkant, 2009. 512 p.