

## Формирование и развитие иконографии месмерического сеанса во второй половине XVIII — конце XIX в.\*

Д. О. Мартынова

Санкт-Петербургский государственный институт живописи, скульптуры  
и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской академии художеств,  
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17  
Национальный исследовательский университет ИТМО,  
Российская Федерация, 197101, Санкт-Петербург, Кронверкский пр., 49

**Для цитирования:** Мартынова, Дарья. «Формирование и развитие иконографии месмерического сеанса во второй половине XVIII — конце XIX в.». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 11, no. 2 (2021): 224–242. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.204>

Рассматривается становление в визуальной культуре образа сценического гипноза как мистерии, комедии и своеобразного «доказательства» существования сверхчеловеческой силы, исходящей из рук гипнотизера. Впервые анализируя эволюцию иконографии такого феномена, как месмеризм, во второй половине XVIII — середине XIX в., автор показывает, что сценарий современного гипнотического представления и его жестов был заложен во второй половине XVIII в. последователями паранаучной теории, вызывавшей дискуссии и интриговавшей медиков и художников на протяжении столетий. Анализируя развитие иконографии месмерического сеанса, автор выделяет две волны популярности этого сюжета: первая волна — 70–80-е годы XVIII в. и вторая волна — первое десятилетие XIX в. — начало XX в. Подобная продолжительность обусловлена увлечением сверхъестественным и необъяснимым, отображавшимся в различных стилях и течениях. Рассматривается, как развитие иконографии месмерического сеанса спровоцировало появление трикстера гипнотизера или фокусника, который настолько вписался в массовую культуру, что впоследствии стал маркировать большинство гипнотических действий, спиритуалистических сеансов или шоу с чудесами. Также анализируется, как образ «контролера» в лице мужчины сформировал и утвердил парадигму бессильной, загадочной и управляемой женщины. Автор приходит к выводу, что гипноз и месмеризм стали обычными театральными зрелищами в XX в., культивировавшими власть мужчины (патриархального общества) над обессиленной женщиной, что отобразилось в произведениях Жоржа Мельеса, Альфреда Хичкока и даже в комиксе «Чудо-женщина».

**Ключевые слова:** гендерные исследования, искусство Франции, месмеризм, Шарко, принцип визуальной аналогии, вытесненный образ, сомнамбулизм, спиритизм, гипнотизер.

В 1844–1845 гг. американский писатель Эдгар Аллан По создает три взаимосвязанных рассказа: «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром», «Месмерическое откровение» и «Повесть Крутых гор», исследуя такой феномен, как месмеризм — паранаучную практику, во время которой человека помещают

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке Европейского фонда регионального развития Европейского союза и Фонда «Архимедес» в рамках гранта Dora Plus 2.2.

в гипнотическое состояние, чтобы излечить или облегчить его болезнь. Рассказ «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» был опубликован без пояснений и воспринят современниками как реальный случай, произведя сенсацию и вызвав большую дискуссию не только среди медиков, но и среди представителей артистического круга [1, р. 51–2]. Интригующее и подробное описание месмерического сеанса было проиллюстрировано рядом художников, к примеру одна из самых известных — иллюстрация ирландского художника направления «Искусства и ремесла» Кларка Гарри 1919 г., на которой он изображает выведение пациента из гипнотического состояния, т. е. прерывание его жизни (так как только гипнотический транс удерживал мистера Вальдемара в земном мире).

Подобная популярность и визуализация месмеризма связаны с тем, что, хотя зарегистрированные случаи введения в транс датируются тысячелетиями, термин для этого состояния и его официальная практика появились благодаря трудам Франца Антона Месмера (1734–1815). За последние 250 лет сценический гипноз был представлен как мистерия, комедия и своеобразное «доказательство» существования сверхчеловеческой силы, исходящей всего лишь из рук гипнотизера, однако сам сценарий подобного представления и жесты были выработаны именно Месмером и его последователями во второй половине XVIII в.

Несмотря на упоминания в художественной и научной литературе и большое количество изобразительного материала, посвященного теме месмеризма и месмерических сеансов, до сих пор нет ни одной статьи или исследования, которые освещали бы формирование иконографии месмеризма (как в отечественной, так и в зарубежной литературе). В связи с этим основной целью статьи будет раскрытие становления и развития иконографии месмеризма. Для достижения поставленной цели автор определил ряд задач: 1) описание появления месмеризма и его социокультурного развития; 2) анализ причин формирования иконографии месмерического сеанса; 3) демонстрация значения и отражения иконографии сеансов месмеризма для визуального искусства и изменения репрезентации этого сюжета и образов месмериста и его пациентов. Актуальность исследования заключается в том, что впервые в научный оборот вводятся графические листы на тему месмерического сеанса и магнетических практик, а также проводится анализ влияния иконографии месмеризма на визуальное искусство и художественную репрезентацию гипноза, сомнамбулизма и психических патологий.

В работах 1770–1780-х годов доктор Месмер описывает некую невидимую и универсальную для всех живых организмов жидкость или энергию, которая помогает поддерживать хорошее состояние здоровья, находясь в равновесии. Он сравнивал эту энергию с магнетизмом и даже использовал магниты для балансировки «внутренней жидкости» [2, р. 2–5].

Таким образом, Месмер развивал и универсализировал «гуморовскую» теорию Гиппократов. «Отец медицины» вывел теорию баланса в человеческом организме; баланс зависел от равного соотношения четырех жидкостей в организме: крови, флегмы (выделений), желтой желчи и черной желчи. Если одна из жидкостей находится не в гармоничном состоянии (излишне много или мало), то врач должен привести ее в «норму». Однако считалось, что у каждого живого организма разное соотношение флюидов, а следовательно, разный баланс, т. е. каждому пациенту назначалось индивидуальное лечение.

По мнению Месмера, эта универсальная жидкость, действующая в соответствии с магнитными или притягивающими силами, связывает космос и человеческое тело вместе, а также живые организмы друг с другом. Подобные выводы закладывают основу для изучения ауры человека, а также делают универсальный флюид популярным объяснением повышенной внушаемости ряда людей, предвосхищая исследования склонности к гипнотическому воздействию. Месмер считал, что внутри негармоничного организма поток этой жидкости блокируется, поэтому целитель может использовать собственный флюид, чтобы спровоцировать сильный кризис внутри пациента, тем самым устранив препятствующий гармонии сбой.

По мере того как практики Месмера набирали популярность в Европе, месмеризм стал синонимом радикальных целительных практик, приписываемых «животному магнетизму». Переехав в Париж после скандала в Вене (неприемлемые отношения с пациенткой и обвинения в шарлатанстве) в 1777 г., Месмер спустя два года опубликовал работу, постулирующую основы и значимость «животного магнетизма» в лечении всех болезней, став популярным во Франции: ему покровительствовала королева Мария-Антуанетта, и в результате этого он смог основать Институт магнетизма.

Несмотря на это, месмеризм вызывал ряд опасений как в медицинских, так и в общественных кругах: учение имело слабую доказательную базу и основывалось исключительно на харизме лидера<sup>1</sup>. Помимо этого, месмеристы злоупотребляли своим положением: большинство пациентов были женщинами, которых они вводили в гипнотическое состояние своими пассами и с которыми затем вступали в физический контакт. К тому же в скором времени сеансы стали походить на светские рауты, во время которых люди предпочитали, прикрываясь мнимой болезнью, общаться между собой.

Подобная «слава» месмеризма привела к тому, что в 1784 г. была собрана комиссия, в результате деятельности которой доктор Месмер и его последователи были признаны шарлатанами.

Этот громкий процесс с участием Бенджамина Франклина дал импульс к появлению ряда графических сатир во французских журналах. Яркий пример — гравюра «Раскрытие магнетизма». Этот эстамп выполнен в стилистике офортных из серии «Капричос» Франсиско Гойи с добавлением техники акватинты. На это указывают и манера исполнения, и одинаковый стиль и шрифт надписи под изображением, и образный строй гравюры. Неизвестный автор создает фантазию на тему разоблачения месмеристов, представляя «причуду» своего времени и явно критикуя ее. Основная линия сюжета — обман. Гравер изображает ворвавшуюся в зал комиссию по разоблачению во главе с Франклином, который держит перед собой постановление о том, что месмеризм — это не научное явление. Перед комиссией и зрителем предстают ужасы, происходившие на «лечебном» сеансе: в развалившемся «чане Месмера» лежит извивающаяся в судорогах обнаженная девушка с закрытыми глазами, от которой отползает испуганный «врач» со спущенными панталонами. Другую пациентку, у которой начались галлюцинации (о чем свидетельствуют едва намеченные бабочки, на которых она изумленно смотрит), месмерист утаскивает

<sup>1</sup> Месмер утверждал, что за его опытами стоит рациональный метод, ведь он разработал свою теорию на основе ньютоновских теорий об электромагнитном эфире и законе притяжения. Это убеждало некоторых в их научной достоверности.

из комнаты. Основное действие разворачивается в верхнем регистре эстампа: Месмер в образе осла (что отсылает к зооморфному образу врача-осла в офорте Гойи «От какой болезни он умрет?») улетает от комиссии на метле, забирая с собой загипнотизированного пациента и мешок с деньгами. За ним улетает на метле еще один месмерист с ослиными ногами. Под шарлатанами гравер изобразил существо с телом совы и крыльями летучей мыши, похожее на чудовищ с офорта «Сон разума рождает чудовищ». Вокруг них нечетко изображены женские сущности, извивающиеся в конвульсиях, скорее всего, души загипнотизированных пациенток. Таким образом, в этой гротескной и сатирической работе мастер отражает шарлатанство месмеристов и доверчивость их пациенток.

Развивает эту фантазийную тему раскрашенный офорт «В месмеризме все черти»: неизвестный автор изображает разоблачение месмеристов, которых он представляет в виде чертей и демонов. Члены комиссии пытаются изгнать этих дьявольских существ из помещения. От гипноза очнулись музыканты и пациентка, которые начинают ломать инструменты. Прозрел и король, которого пытаются утащить черти-месмеристы. В верхнем регистре один из вельмож вступил в схватку с самым мощным чертом — Месмером, из которого сыплются монеты.

Увлечение месмеризмом затронуло и творчество Уильяма Блейка. Блейк был участником секты иллюминатов, среди них были и сведенборгианцы, и масоны, и каббалисты, разделявшие общий интерес к животному магнетизму Месмера, через который, по их мнению, люди в трансовом состоянии общались с душами друг друга [3, р. 20]. Подобное «духовное общение» можно проследить во французской гравюре «Волшебный палец»: в верхнем регистре эстампа гравер визуализирует грезы введенной врачом в транс девушки о погоне молодого человека за ней. Блейк создает такие же репрезентации возможностей месмеризма, увлекаясь теориями шведского теолога Эммануила Сведенборга: иллюстрации к «Бракосочетанию Неба и Ада», где он комментировал теории Сведенборга, или к «Америке». Различные антропоморфные существа, летающие в пространстве, всполохи огня и света в иллюстрациях Блейка могут происходить из его увлечения сведенборгианской интерпретацией месмеризма. Так, Блейк изображает сцену магнетического гипноза в листе 16 к книге «Америка: Пророчество» (1793). На рисунке представлена женщина, протягивающая руку к маленькому мальчику. Мальчик напряженно смотрит на женскую руку, покорно сложив руки на стопку книг в молитвенном жесте. У ног женщины извивается змея, которая также фиксирует свой взгляд на мальчике. Включив рептилию в изображение, Блейк окончательно связал представленный сюжет с месмерическим гипнозом: способность змеи запугивать свою жертву и делать ее покорной была одним из примеров натурфилософов для подтверждения оптической силы чар.

Помимо этого, во время легальной практики месмеристов художники создавали исторические полотна или сатирические гравюры. Так, художник Клод-Луи Дерэ написал крупноформатную картину «Месмерическая терапия» (1777–1784) на тему месмерического сеанса, продолжившую сложившуюся традицию фиксирования открытых лекций докторов (рис. 1). Однако если в традиционных работах на тему медицинского сеанса (к примеру, «Урок анатомии доктора Тульпа» 1632 г. Рембрандта или «Теодор Бильрот за операцией» 1889 г. Адальберта Зелигманна) художники стремятся передать эмоционально напряженную атмосферу, усиливая





Рис. 1. Клод-Луи Дерэ. Месмерическая терапия. Ок. 1777–1784 гг. Холст, масло. Музей «Коллекция Велкома», Лондон. (Wellcome Library no. 44754i, лицензия Attribution 4.0 International / CC BY 4.0/). <https://wellcomecollection.org/works/jgwhwyz4> // Credit: Mesmeric therapy. Oil painting by a French (?) painter, 1778/1784. Credit: Wellcome Collection. Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

значимость манипуляций врачей, то в этой работе ничто не указывает на то, что перед зрителем медицинский прием: сцена располагается в типичном для этого периода приемном зале, в правом углу картины художник изображает девушку, играющую на пианино, сзади нее несколько мужчин, среди которых священник, читающий вслух какую-то книгу, в центре группа людей сидит на странной конструкции или рядом с ней, а слева ряд пар ведет беседы.

Клод-Луи Дерэ был одним из самых плодовитых книжных иллюстраторов и гравюров Франции конца XVIII в. Он быстро реагировал на социальные и политические изменения, создавая по ним рисунки. Два рисунка, выполненных пером, коричневыми чернилами и черным мелом, из его наследия были посвящены магнетизму: «Магнетический эксперимент» и «Ванна Месмера». Впоследствии именно эти рисунки стали основой для многочисленных гравюр XVIII–XIX вв. с сатирическими комментариями о месмеризме (рис. 2). В «Магнетическом эксперименте» он изображает группу французских аристократов, экспериментирующих с модным новым лечебным средством — «ванной Месмера» — под наблюдением самого знаменитого доктора, стоящего справа и контролирующего пассы девушки, находящейся





Рис. 2. Неизвестный автор. Ванна Месмера (Пациенты в Париже, проходящие лечение животным магнетизмом Месмера). Ок. 1777–1784 гг. Гравюра по оригинальному рисунку Клод-Луи Дерэ 1777–1784 гг. Музей «Коллекция Велкома», Лондон. (Wellcome Library no. 17918i, лицензия Attribution 4.0 International /CC BY 4.0/). <https://wellcomecollection.org/works/fthv79zp> // Credit: Patients in Paris receiving Mesmeres animal magnetism therapy. Coloured etching after C-L. Desrais. Credit: Wellcome Collection. Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

внутри чана. Необходимо отметить, что в этом рисунке Дерэ изображает «чан» для одного пациента, а в следующем — «ванну» для группового сеанса. «Ванна Месмера» (иначе «бакэ» — от французского слова *baquet* — «чан») — деревянный или чугунный чан, заполненный намагниченной водой и закрытый крышкой с проделанными отверстиями, сквозь них проходят веревки или железные стержни (чаще всего Г-образной формы), за которые должны были держаться пациенты. Собираясь на групповой сеанс, они рассаживались вокруг ванны, а магнетизер (или месмерист), т. е. практикующий теории Месмера так называемый «врач», передавал свой усиленный флюид посредством магнетических пассивов (удерживания рук над передатчиком энергии — водой). Помимо этого, в «тяжелых» случаях практиковались и индивидуальные сеансы, во время которых месмерист мог непосредственно дотрагиваться до пациента или использовать специальный металлический жезл-проводник его

флюида. Оба рисунка Дерэ объединил в живописное полотно, дополнив его рядом новых персонажей.

В «Месмерической терапии» художник изображает один из залов знаменитой в то время Академии магнетизма, на что указывает бюст Месмера расположенный в верхней части полотна по центру. В одном из интерьеров академии (скорее всего, в главном зале) Дерэ фиксирует групповой сеанс, на что указывает «ванна Месмера», вокруг которой художник группирует пациентов и месмеристов.

В работе Дерэ совмещает и групповой, и индивидуальный сеансы, объединяя их на первый взгляд в один. Произведение Дерэ представляет собой увлекательный документ эпохи, он создал работу, демонстрировавшую чудеса месмеризма. Так, с помощью флюида одна из групп пациентов пытается излечить офтальмологические болезни или головные боли. В то же время художник демонстрирует и злоупотребления пациентов и врачей: большинство пришло не лечить заболевания, а налаживать свою личную жизнь. Так, два пациента в центре композиции: мужчина в красном сюртуке и женщина в зеленом платье — держат друг друга за руки. Женщина кокетливо склоняет голову и улыбается мужчине, прижимая трубку к сердцу. Слева от них мужчина в красном сюртуке бережно сжимает руку даме, которая также пытается «излечить» свое сердце, расплываясь в улыбке. Пара сзади них осуждающе перешептывается. Практикующий месмерист бережно смотрит на пациентку с «сердечной болезнью», не отвлекаясь от практики.

Наиболее интересна группа, размещенная художником на заднем плане в правой части полотна: девушка, играющая на пианино, и певец рядом с ней, а также двое мужчин, рядом с которыми художник написал фигуру священника. Здесь мастер разоблачает некоторые особенности, позволившие месмеризму укрепиться в качестве официального лечения во второй половине XVIII в.

Месмер использовал концепции *musica mundana* и *musica humana*, чтобы дополнить месмерический сеанс эротической театральностью, во многом отражающей гендерные роли средневекового тарантизма: мужчина-месмерист (снабженный многочисленными реквизитами, включая фаллический «железный стержень», который проводил универсальную жидкость) направлял свои руки и инструменты над недееспособной женщиной-пациенткой, в то время как зрители с изумлением наблюдали, как она конвульсивно прокладывала себе путь к здоровью под звуки музыки [4, p. 266]. Универсальная жидкость могла передаваться, распространяться и усиливаться звуками музыки, поэтому она часто играла важную роль в месмерических ритуалах. В своем «магнетизированном» трансе сомнамбулы находились полностью под чарами магнетизера: они могли произносить пророчества (диагностировать собственные болезни и предвидеть их выздоровление, произносить мысли других) и демонстрировать признаки гениальности (повышенные интеллектуальные способности, свободное владение новыми навыками) [5, p. 8]. Подобная практика способствовала популярности произведений, представляющих чарующую силу музыки. Ярким примером этого является рисунок Франсуа Буше «Молодой мужчина, загипнотизированный нимфой, играющей на флейте».

Музыка действительно повышала возбудимость и внушаемость пациентки. В отчете о практике отмечалось, что в одном из углов зала помещалось фортепиано, иногда к инструментальной добавлялась вокальная музыка. Было отмечено, что изменение тональности и темпа оказывало влияние на пациентов: быстрые

движения возбуждали их еще больше и возобновляли живость их конвульсий [6, р. 316–8]. Этот ритуализованный нарративный сценарий лечения предполагал усиление мужского доминирования над женским телом, одновременно представляя инвалидность как эротизированный символ женской пассивности. Зрители (в лице других пациентов в XVIII в. и уже как полноценные зрители в XIX в.) становились зловещими наблюдателями, поскольку контроль и кажущаяся безопасность в результате управления и сдерживания потенциально опасного объекта давали им социальное разрешение смотреть. Помимо этого, подобная практика вуайеризма за больным телом свидетельствует о завершении формирования нового органа дисциплинарной власти и контроля над телом — медицины, дополнившей религию.

Не случайно утверждению месмеризма способствовала именно религия: Месмер дал объяснение (которое убедило многих) чудесам и различным явлениям деятелей церкви, он считал, что священник является проводником сильнейшего флюида, получаемого из молитвы [7, р. 11]. Подобное убеждение, царившее не только у Месмера, но и в обществе, объясняет присутствие священника. Один из мужчин — это Месмер, так как его черты схожи с бюстом в центре зала. Он вышел с индивидуального сеанса, чтобы священник чтением молитвы «усилил его флюид». Неудивительно, что церковь всячески поддерживала месмеристов. Стоит отметить, что именно к работе Дерэ обращается неизвестный гравёр в упомянутом эстампе «В месмеризме все черти», на это указывает фигура священника, очнувшегося от гипноза и в ужасе пятающегося от чертей-месмеристов.

О слиянии церкви с врачебными практиками месмеристов свидетельствует гравюра 1784 г., созданная после признания месмерических сеансов шарлатанской практикой (рис. 3). Асклепий и Фетида сходят с «ванны Месмера», чтобы разить молниями троицу, которую в то же самое время пытается утащить Цербер: месмериста, члена коллегии — защитника месмеризма и священника, иконографически идентичного священнику с работы Дерэ. В левой части гравюры художник изобразил ставшую традиционной для этого сюжета сцену: индивидуальный прием доктора. Здесь он представил загипнотизированную девушку с обнаженной грудью в позе «любобной лихорадки», которую врач трогает за интимные места. Подобная иконография полной власти доктора над безвольным телом пациентки закрепляется и появляется в отдельных листах вплоть до конца XX в.: почти всегда врач трогает пациентку за грудь или лоно, а пациентка принимает позу «любобного томления», также схожую и с популярным в голландской живописи XVII в. сюжетом «любобной болезни».

К примеру, в 1921 г. Эжен Голландский создает копию гравюры 1784 г. с емким названием «Эффект от месмеризма» (рис. 4), в которой молодая девушка падает с осла от пасса магнетизера и, изгибаясь в конвульсиях, раздвигает ноги, обнажая сокрытую часть тела — половые органы, на которые беззастенчиво смотрит магнетизер, очевидно, достигнув запланированной цели.

Следующая группа работ связана с придачей месмеристам зооморфного облика осла или козла, что является прямой сатирой на второе название месмеризма — «животный магнетизм». Если в гравюре Эжена Голландского на «чудодейственный» магнетический пасс сбегаются все собаки улицы, то в этих гравюрах сами врачи превращаются в животных. Аллегии животных здесь использованы в том же контексте, что и у Гойи: преобразованная средневековая дидактика





Fig. 184. Karikatur auf Mesmer.

Рис. 3. Эжен Голландский. Разоблачение месмеризма (Die Karikatur und Satire in der Medizin: mediko-kunsthistorisches Studie / von Eugen Holländer). 1921 (копия оригинальной гравюры второй половины XVIII в.). Гравюра. Музей «Коллекция Велкома», Лондон. (Wellcome Library, лицензия Attribution 4.0 International / CC BY 4.0/). <https://wellcomecollection.org/works/hn7aak3j/images?id=d25s9hqs> // Credit: Die Karikatur und Satire in der Medizin: mediko-kunsthistorisches Studie / von Eugen Holländer. Credit: Wellcome Collection. Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

образов осла, козла, козы или овцы призвана отразить безнравственность и аморальность общества.

К примеру, в гравюре 1784 г. «Волшебный палец, или Животный магнетизм» доктор, сбросив парик и накидку, гипнотизирует женщину в облике Боттома из «Сна в летнюю ночь» У. Шекспира (рис. 5). Одной рукой он гладит пациентку, а пальцем другой вводит в гипнотическое состояние. Придание врачу черт героя шекспировской пьесы неслучайно и отсылает к тому, что Титания под действием чар невольно увидела и влюбилась в Боттома, а позже, избавившись от наваждения, ужаснулась собственным чувствам. Используя образ комического и амбивалентного героя, гравер пытается показать случайность и недействительность метода, апеллируя к удаче месмеристов из-за повышенной восприимчивости некоторых пациенток.

Помимо этого, художники придают зооморфные черты и пациентам. На одной из гравюр доктор удерживает в кресле пациента-осла (рис. 6), а на другой и доктор, и пациентка изображены с головами козла и козы. Это пародии на популярный в то время лозунг основателя гомеопатии Х. Ганемана об обращении подобно-го с подобным. В результате гравюры обличают глупость не только псевдоврачей, но и «больных». Необходимо отметить, что в последней гравюре дама изображена в позе «любовного томления», что придает сцене еще большую абсурдность, так как от любовной болезни нет ни лечения, ни лекарства.



Рис. 4. Эжен Голландский. Эффект от месмеризма (Die Karikatur und Satire in der Medizin: mediko-kunsthistorisches Studie / von Eugen Holländer). 1921 (копия оригинальной гравюры 1784 г.). Гравюра. Музей «Коллекция Велкома», Лондон. (Wellcome Library, лицензия Attribution 4.0 International /CC BY 4.0/). <https://wellcomecollection.org/works/hn7aak3j/images?id=hzgaq4c3> // Credit: Die Karikatur und Satire in der Medizin: mediko-kunsthistorisches Studie / von Eugen Holländer. Credit: Wellcome Collection. Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Несмотря на то что в конце XVIII в. месмеризм признали шарлатанской практикой, в первое десятилетие XIX в. животный магнетизм вновь оживает в связи с увлечением паранормальными явлениями, сверхъестественным и потусторонним. Это было следствием развития романтизма, а также прогресса в медицине и становления ее как нового социального института, сдерживающего и ограничивающего человеческое тело. Конечно, месмеризм во многом способствовал введению врача в категорию «постороннего», однако развивавшиеся в обществе мистицизм, болезненные рефлексии о сущности и судьбе человека и антитеза живого и мертвого формировали новое отношение к человеку, пытались отыскать нечто, что не поддавалось разложению или препарации, — душу.

Утверждению существования души способствовало развитие месмеризма, изучение которого поддерживали некоторые государства. В этот период издается огромное количество трудов о магическом флюиде, понимание сущности которого сместилось в сознании людей и интерпретировалось как синоним ауры или души [8–10]. Сюжет «ванны Месмера» остается в XVIII в., маркируемый как проявление шарлатанства. Теперь иконография месмерического сеанса используется в солидных научных трудах, отрицающих групповую практику и использующих образ индивидуального сеанса. Акцент с эротизированного женского тела смещается в сторону контролируемой и безвольной женщины, находящейся в сомнамбулическом





Рис. 5. Неизвестный автор. Волшебный па-  
лец, или Животный магнетизм. 1784. Гравюра.  
Музей «Коллекция Велкома», Лондон. (Wellcome  
Library, лицензия Attribution 4.0 International /  
CC BY 4.0/). <https://wellcomecollection.org/works/ra84gbcd> // Credit: Caricature of mesmerism. Credit: Wellcome Collection. Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



Рис. 6. Неизвестный автор. Наши факульте-  
ты связаны. Первая половина XIX в. Музей «Кол-  
лекция Велкома», Лондон. (Wellcome Library, ли-  
цензия Attribution 4.0 International /CC BY 4.0/).  
<https://wellcomecollection.org/works/ra84gbcd>  
// Credit: Caricature of mesmerism. Credit: Well-  
come Collection. Attribution 4.0 International  
(CC BY 4.0)

состоянии в результате воздействия флюида врача, который научные иллюстраторы вербализуют, придавая ему образ струй воды (рис. 7). Почти всегда врач изображается с поднятыми горизонтально руками, направленными к обессиленной пациентке, продолжая развивать парадигму обессиленного и подчиненного женского тела, а также перевода месмерическую практику в форму гипноза, фиксируя иконографию и для репрезентации гипноза.

Однако 40-е годы XIX в. показывают цикличность в жизнеспособности рассматриваемого феномена: развитие медицины и техники, осознание процессов физического магнетизма, а также изучение природы не только магнетизма, но и гипноза и сомнамбулизма окончательно определяют месмеризм как парапсихологическую и шарлатанскую дисциплину. Несмотря на это, магнетизм остается привлекательной сферой как для ученых, так и для деятелей искусства: невидимая энергия неизвестного происхождения могла быть объяснением феномена души, который невозможно было запечатлеть никакими средствами. В связи с этим магнетические «лечащие» пассы месмеристов начинают визуализировать — изображать их в виде потока воды, направленного на пациентку.

Врачи, практикующие месмеризм, становятся трикстерами в визуальной культуре Франции середины — второй половины XIX в., воплощающими эпоху индиви-



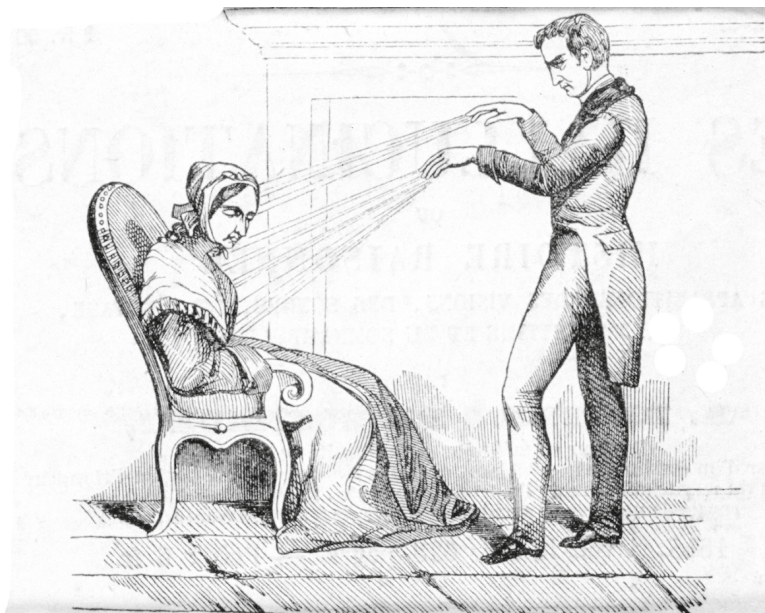


Рис. 7. Неизвестный автор. Иллюстрация месмерического сеанса (Месмерист практикует животный магнетизм). Первая половина XIX в. Музей «Коллекция Велкома», Лондон. (Wellcome Library, лицензия Attribution 4.0 International /CC BY 4.0/). <https://wellcomecollection.org/works/h5ccrkrf> // Credit: A practitioner of Mesmerism using Animal Magnetism. Credit: Wellcome Collection. Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

дуализма и ищущими выгоды в любых ситуациях. Идет переориентация иконографии и ее сближение с иконографией гипнотизера и гипнотического сеанса, что отражается в новом названии месмеризма — «магнетический сомнамбулизм» [11, р. 85].

Примеры подобного сомнамбулизма можно увидеть в листе Оноре Домье «Робер Макер — магнетизер» 1838 г., посвященном месмерическому сеансу (рис. 8). Робер Макер — персонаж, ассоциировавшийся с плутовством, шутством и шарлатанством, является таким же трикстерным персонажем, как и сформированный образ месмериста.

Неудивительно, что в своей бесконечной травестии Макер переодевается и в магнетизера, обладавшего той же сущностью. Направляя руки на пожилую женщину, по сути, применяя на ней гипноз, магнетизер и толпа удивленно взирают на эффект от магнетического пасса, никто не ожидал, что что-то может произойти, даже сам магнетизер. Художник включает прямую речь Макаера: «Вот отличный сюжет... Для магнетизма... Конечно! Здесь нет коммерции, я не имею чести знать мисс Бертран, и вы увидите, месье, эффект сомнамбулизма». Далее идет комментарий автора: «Мисс Бертран рассказывает о болезни каждого (в зале. — Д. М.), указывает на скрытые места, где можно найти клад». Домье передает эффект транса: он рисует толпу вибрирующими линиями, смешивая лица и фигуры, выделяет лишь Макаера и старушку. Подобный прием использован неслучайно: пожилая женщина — это Бертран, сообщник Макаера, в женской одежде, из-под которой видны нижние мужские брюки. Домье высмеивает практику магнетизма, указывая не только на



Рис. 8. Оноре Домье. Робер Макер — магнетизер. 1838. Литография. Музей «Коллекция Велкома», Лондон. (Wellcome Library no. 16475i, лицензия Attribution 4.0 International / CC BY 4.0/). <https://wellcomecollection.org/works/rjf7j4w2> // Credit: Robert Macaire mesmerises an old lady in front of an audience. Coloured lithograph by H. Daumier. Credit: Wellcome Collection. Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

чистую случайность сеанса вследствие повышенной восприимчивости «пациентки», но и на несостоятельность этой практики. Его литография также является образцом новой иконографии сомнамбулизма и спиритизма в искусстве, возникшей под влиянием иконографии месмерического сеанса.

По сути, «магнетический сомнамбулизм» был предшественником спиритизма и спиритических сеансов [12, р. 101–2]. В спиритизме женщина также была медиумом трансляции неведомых другим знаний и, помимо этого, «марионеткой» в руках спиритуалиста или гипнотизера. Неудивительно, что образ магнетизера стал ассоциироваться с образом гипнотизера, а образ женщины-сомнамбулы закрепился в искусстве середины — второй половины XIX в. (к примеру, Дж. Э. Милле «Сомнамбула» 1871 г. или опера «Сомнамбула» В. Беллини 1831 г.).

Создание оппозиции врача и пациента в гравюрах XVIII в. способствовало укреплению представлений о враче как Другом по отношению к телу пациенток, а также закреплению эротического отношения к женскому телу в искусстве. Внутреннее сопротивление манипуляциям с телом больного было остановлено путем



Рис. 9. Люрат Абель. Лекция доктора Шарко в Сальпетриер. 1888. Гравюра по оригиналу картины Пьера Андре Бруйе «Клинический урок в Сальпетриер». 1887. Музей «Коллекция Велкома», Лондон. (Wellcome Library no. 545647i, лицензия Attribution 4.0 International /CC BY 4.0/). <https://wellcomecollection.org/works/qrkb3myu> // Credit: Jean-Martin Charcot demonstrating hysteria in a hypnotised patient at the Salpêtrière. Etching by A. Lurat, 1888, after P.A.A. Brouillet, 1887. Credit: Wellcome Collection. Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

контроля «демонического» (по определению Э. Т. А. Гофмана) месмериста. «Демоническое» во второй половине XIX в. переносится на образ врача, особенно анатома, что придает драматический характер различным фиксациям медицинских демонстраций или работе анатомического театра, столь популярным в XIX в. Помимо этого, образ безвольного и мистического женского тела формирует новое отношение к телу и смерти [13], создавая новые живописные образы, связанные с смертностью: на столе морга изображают красивые, идеализированные, словно уснувшие трупы молодых женщин, а в женских литературных образах, связанных со смертью или самоубийством, происходит мифопоэтическое смещение координат, к примеру спокойствие и смирение Офелии перед вечным сном (Дж. Э. Милле «Офелия» 1851 г.).

Театрализованные приемы и демонстрации месмеристов породили «визуальную психологию» Ж. М. Шарко, отраженную в картине Пьера Андре Бруйе «Клинический урок в Сальпетриер» (рис. 9), на которой художник изображает безвольное тело пациентки, находящейся под гипнозом врача и ставшей объектом нейромимезиса. Бруйе весьма завуалированно показал несостоятельность истерической концепции Шарко, представив, как загипнотизированная пациентка копирует выставленный перед ней рисунок нужной позы.



Изучение гипноза во второй половине XIX в. вращалось вокруг ожесточенных дебатов между Ипполитом Бернгеймом и Жан-Мартеном Шарко, двумя наиболее влиятельными фигурами в области гипноза конца XIX в. [14, р. 54]. Шарко управлял клиником в больнице Сальпетриер, а Бернгейм — клиником в Нанси (известной как «школа Нанси») [15, р. 88]. Шарко, находившийся под большим влиянием месмеристов, утверждал, что гипноз — это ненормальное состояние нервной деятельности, которое встречается только у истеричных женщин. Он утверждал, что оно проявляется в ряде физических реакций, которые можно разделить на отдельные стадии. Несмотря на то что теория Бернгейма восторжествовала, Шарко положил начало важному процессу — эстетизации болезни [16, с. 181–3] и введению патологий в визуальный дискурс второй половины XIX в. посредством художественных репрезентаций истерических поз, конструируемых под воздействием гипноза. Шарко интересовался гипнозом, так как он позволял манипулировать пациентками, был проводником нейромимезиса. Своими публичными лекциями Шарко внес значительный вклад в популяризацию образа врача-гипнотизера и пациента-истерика или сомнамбулиста в искусстве.

Так, образ Шарко можно проследить в романе Джорджа Дюморье «Трильби». История Трильби, красивой молодой женщины, попавшей под влияние гипнотизера Свенгали, спровоцировала «трильбиманию» в конце XIX в., а на один из самых интригующих сюжетов романа — процесс гипноза Трильби — было создано большое количество иллюстраций, изображающих главную героиню в состоянии транса и доктора Свенгали, протягивающего к ее лицу руки [17, р. 62]. Образ доктора, контролирующего сомнамбулу, также лег в основу немецкого культового фильма «Кабинет доктора Калигари» (1920). Прототипом доктора Калигари стал доктор Шарко.

Художники также были увлечены месмеризмом. В связи с популярностью символизма многих волновала тема души, ее сокрытость от взгляда, что было проблемой для окулярцентристского искусства второй половины XIX в. Так, Франтишек Купка интересовался возможностями месмерического гипноза. Он и сам был учеником медиума, а впоследствии работал в Праге и Вене на спиритических сеансах. В иллюстрациях «Ритмы истории» Купка представляет человеческую историю как единую волну в «надмирном» пространстве, она объединяет все души, она непрерывна и бесконечна. Изображение подобной волны можно встретить и у Уильяма Блейка в иллюстрации «Франческа да Римини и Паоло Малатеста» (1824–1827), в котором души влюбленных объединяются в общий энергетический световой поток, исходящий из тела Паоло. Подобное слияния душ Купка повторяет и в литографии «Прогресс» (1905–1908), изображая человечество, объединенное энергетическими потоками.

Всем социальным конструктам и образам, созданным месмеризмом, подводит итог фильм «отца кинофантастики» Жоржа Мельеса 1904 г. «Месмеровский эксперимент» (стоит отметить, что английский и русский переводы не совсем точны, так как в оригинале фильм называется «Ванна Месмера» /Le baquet de Mesmer/). Этот фильм чрезвычайно важен для исследования влияния месмеризма на визуальные искусства, так как кинопроизведения Мельеса — одни из немногих документов эпохи, фиксирующие ее популярные явления. Мельес был заинтригован потусторонними проявлениями, особенно месмеризмом [18, р. 6]. Еще в 1897 г. он снял фильм «Магнетизер», который не сохранился.

Мельес, снявшийся почти во всех своих фильмах, в «Месмеровском эксперименте» играет роль Месмера. Мельес-Месмер с помощью помощников (учеников-месмеристов?) ведрами наполняет стоящий в центре зала деревянный чан, внутри которого загорается пламя. После того как пламя потухает, Месмер достает женские платья, передавая их своим помощникам, которые накидывают их на группу статуй, украшающих зал. Убирая чан, Месмер подходит к статуям, делает символический магнетический пасс, и перед зрителем неожиданно возникают восемь девушек, танцующих схожие со знаменитыми «эпилептическими танцами» па. Это неслучайно, ведь подобные па копировали жесты страдающих тарантизмом и психически больных, находящихся под гипнозом. По завершении танца Месмер накидывает платье на центральную статую, «создавая» новую танцовщицу, можно сказать, приму этого кордебалета, совершающую ряд импульсивных движений, которые демонстрируют гибкость ее тела, и имитирующую «истерическую дугу». Эта танцовщица повторяет движения артисток из кабаре, заимствовавших позы психически больных женщин [19, р. 515–6]. Завершив танец, танцовщицы возвращаются на свои места, застывают и вновь превращаются в статуи. Месмер срывает с них платья, помощники выносят чан, и он бросает в него платья. Переворачивая чан, Месмер превращает одежду танцовщиц в куриц и уток.

Помимо этого, Мельес в шуточной форме демонстрирует процесс объективации и подчинения женского тела на месмерических сеансах: Месмер контролирует девушек силой «загадочного пасса», заставляя их конвульсивно танцевать. Врач выступает здесь как дирижер, контролирующий движения танцовщиц-пациенток. Режиссер также обращается к проблеме бегства, впоследствии столь актуальной для движения антипсихиатрии. Превращая платья, символизирующие женщин, в птиц, Мельес иронично указывает на второе название месмеризма — «животный магнетизм», а также подшучивает над внушаемостью женщин. Превращение статуй в живые тела демонстрирует безграничный контроль над телом: именно месмерист решает, когда статуя оживет, а когда вновь застынет. Подобный контроль и управление раскрывают психологию бегства и безрезультатность действия, ведь это постановочное шоу с определенным сценарием.

Используя образ забытой практики месмеризма, Жорж Мельес в течение трех минут разыгрывает представление, демонстрируя зрителю эволюцию рассматриваемого явления и его влияние на современную кинематографисту жизнь. Так, играя с образом месмериста, режиссер показывает, как магнетизм повлиял на практики гипноза, представления о фокусниках и в целом на зрелищные искусства, завуалированно затрагивая проникновение театральных приемов месмеризма в медицинскую сферу. Действительно, трикстер магнетизера настолько вписался в массовую культуру, что стал маркировать большинство гипнотических действий или шоу с чудесами<sup>2</sup>. Так, практики доктора Шарко по гипнозу считались месмерическими, а в ряде афиш с гипнозом использовались образы с гравюр XVIII–XIX вв. [20, р. 380; 21, р. 251]. Образ «демонического контролера» в лице мужчины сформировал не только бинарную оппозицию «врач — пациентка», но и такие оппозиции,

<sup>2</sup> Например, знаменитый в конце XIX — начале XX в. гипнотизер Олаф послужил прототипом трикстерному антигерою графу Олафу из серии книг для детей «Тридцать три несчастья» Лемони Сникета. Во всех книгах автор использует литературные и прочие аллюзии, давая ряду персонажей имена знаменитых писателей и деятелей искусства.

как «гипнотизер — помощница» и «фокусник — помощница», где помощница всегда бессильна и находится под контролем. Гипноз или месмеризм стали обычным театральным зрелищем в XX в., достаточно вспомнить первую сцену фильма «Тридцать девять ступеней» Альфреда Хичкока 1935 г.

Культивирование власти мужчины над обессиленной женщиной достигает своего пика в массовой культуре XX в.: в комиксах о явно феминистской супергероине Чудо-женщине противником главной героини выступает Доктор Психо [22, р. 14]. Этого персонажа в 1943 г. создал Уильям Моултон Марстон — не только автор комикса, но и теоретик феминизма. Доктор Психо — абсолютный женоненавистник, практикующий спиритизм [23, р. 41]. Одна из самых известных иллюстраций комикса с этим персонажем использует иконографию месмерического сеанса первой половины XIX в.: Доктор Психо вытягивает вперед руки, пытаясь подчинить себе героиню по имени Марва, а из его рук исходят линии, которые должны передавать гипнотический флюид. Антигерой произносит: «Не бойся, я не убью тебя. Смерть слишком хороша для тебя! Подчиняйся мне».

По сути, этой фразой Марстон резюмирует, к чему привели визуализации месмеризма и гипноза: и в XVIII, и в XIX вв. женщину заставляли выполнять ее социальную функцию, определенную природой, а также контролировали ее тело и образ, что продолжилось и в XX в. Известно, что развитие психиатрии повлияло на образ женщины в искусстве. Например, дадаист Макс Эрнст в коллаже «Приготовление костного клея» 1921 г. использует научную иллюстрацию XIX в., на которой контролируемое женское тело заключено в костюм из проводов, присоединенных к колбам с жидкостью, что отсылает к месмерическим практикам.

Таким образом, изучение репрезентаций месмеризма и идей о флюидах в искусстве XX и XXI вв. заслуживает отдельного изучения. Образы месмеризма, месмеристов и месмерических сеансов в искусстве появились в 70–80-е годы XVIII в. и укрепились в первое десятилетие XIX — второй половине XIX в. Подобная продолжительность была обусловлена увлечением сверхъестественным, загадочным и необъяснимым, отображавшимся в различных стилях и течениях. В иконографии месмеризма можно выделить несколько иконографических типов: групповые месмерические сеансы, индивидуальные месмерические сеансы и репрезентации месмерических флюидов, впоследствии превратившиеся в репрезентации гипноза, медицинских психиатрических практик и сомнамбулизма. Эта переориентация произошла в результате эволюции художественного образа врача-месмериста и сюжета месмерического сеанса. Врачи, практикующие месмеризм или гипноз, становятся трикстерами в визуальной культуре Франции середины — второй половины XIX в., воплощающими эпоху индивидуализма. Происходит переориентация иконографии и ее сближение с иконографиями гипнотизера и гипнотического сеанса, спиритуалистического сеанса или представления фокусника, а также закрепление бинарных оппозиций «гипнотизер — помощница» и «фокусник — помощница». Театрализация месмерических сеансов способствует развитию эстетизации патологических процессов и образов, возникшей во второй половине XIX в. как реакция на дисциплинарную власть больниц и государственный культ здоровья, а также закреплению загадочного, безвольного и контролируемого мужчиной (патриархальным обществом) женского тела. Утверждение подобных образов в визуальной и массовой культуре содействует их проникновению в современную культуру.



туру, а также формирует определенное отношение к категориям смерти, красоты, уродства, власти и бессознательного в искусстве.

## Литература/References

1. Mills, Bruce. *Poe, Fuller, and the Mesmeric Arts: Transition States in the American Renaissance*. Columbia: University of Missouri Press, 2006.
2. Darnton, Robert. *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968. <https://doi.org/10.2307/j.ctvk12q6m>.
3. Schuchard, Marsha Keith. "Blake's Healing Trio: Magnetism, Medicine, and Mania". *Blake: An Illustrated Quarterly* 23, no. 1 (1989): 20–32.
4. Kim, Youn, and Gilman L. Sander, eds. *The Oxford Handbook of Music and the Body*. New York: Oxford University Press, 2019. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190636234.001.0001>.
5. Horden, Peregrine, ed. *Music as Medicine: The History of Music Therapy Since Antiquity*. London; New York: Routledge, 2017.
6. Horden, Peregrine. *Cultures of Healing: Medieval and After*. London; New York: Routledge, 2019. (Variorum Collected Studies).
7. Armando, David, and Bruno Belhoste. "Mesmerism Between the End of the Old Regime and the Revolution: Social Dynamics and Political Issues". Transl. by Joan Jhonson. *Annales historiques de la Révolution française* 391, no. 1 (2018): 3–26.
8. Barth, George H. *The Mesmerist's Manual of Phenomena and Practice: With Directions for Applying Mesmerism to the Cure of Diseases, and the Methods of Producing Mesmeric Phenomena. Intended for Domestic Use and the Instruction of Beginners*. London: Baillière, 1850.
9. Sandby, George. *Mesmerism and its Opponents*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1848.
10. Martineau, Harriet. *Letters on Mesmerism*. London: Edward Moxon, 1845.
11. Edelman, Nicole. "Magnetic Somnambulism: The Stakes of Marginalization (First Half of the 19<sup>th</sup> Century in France)". *L'Homme et la société* 167–168–169, no. 1 (2008): 85–100.
12. Finn, Michael R. *Hysteria, Hypnotism, the Spirits, and Pornography: Fin-de-siècle Cultural Discourses in the Decadent Rachilde*. Newark, NJ: University of Delaware Press, 2009.
13. Saĭnikova, Ekaterina. "Anatomical Theater in the Context of the History of Visual Information Carriers". *Chelovek i kul'tura*, no. 1 (2012): 65–101. <https://doi.org/10.7256/2306-1618.2012.1.193>. (In Russian)
14. Hunter, Roy C. *The Art of Hypnosis: Mastering Basic Techniques*. 3<sup>rd</sup> ed. Dubuque: Kendall; Hunt Publishing Company, 2000.
15. Rosenfeld, Saul Marc. *A Critical History of Hypnotism: The Unauthorized Story*. Bloomington: Xlibris Corporation, 2008.
16. Foucault, Paul-Michel. *The Will to Truth: Beyond Knowledge, Power, and Sexuality: Collected Articles*. Rus. ed. Comp., transl., comment. by S. Tabachnikova. Moscow: Kastal' Publ., 1996. (In Russian)
17. Purcell, L. Edward "Trilby and Trilby-Mania, The Beginning of the Bestseller System". *The Journal of Popular Culture* 11, no. 1 (1977): 62–76. [https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1977.1101\\_62.x](https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1977.1101_62.x).
18. Forsyth, Neil. "Shakespeare and Méliès: Magic, Dream and the Supernatural". *Études anglaises* 55, no. 2 (2002): 167–80.
19. Gordon, Rae Beth. "From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema". *Critical Inquiry* 27, no. 3 (2001): 515–49.
20. Schwartz, Vanessa R., and Jeannene M. Przyblyski, eds. *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. New York: Routledge, 2004.
21. Facos, Michelle, ed. *A Companion to Nineteenth-Century Art*. New York: John Wiley & Sons, 2018. (Wiley Blackwell Companions to Art History).
22. Radisich, Jeremy N. "Gender in Four Colors: The Female Character in Golden Age Comics". MA thesis, University of California, 1999.
23. Ormrod, Joan. *Wonder Woman: The Female Body and Popular Culture*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2020.

Статья поступила в редакцию 6 апреля 2020 г.;  
рекомендована в печать 25 февраля 2021 г.

Контактная информация:

Мартынова Дарья Олеговна — [d.o.martynova@gmail.com](mailto:d.o.martynova@gmail.com)

## Formation and Development of the Iconography of the Mesmeric Seance in the Second Half of the 18<sup>th</sup> — Late 19<sup>th</sup> Centuries\*

*D. O. Martynova*

St. Petersburg Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture,  
17, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation  
ITMO University,  
49, Kronverkskiy pr., St. Petersburg, 197101, Russian Federation

**For citation:** Martynova, Daria. “Formation and Development of the Iconography of the Mesmeric Seance in the Second Half of the 18<sup>th</sup> — Late 19<sup>th</sup> Centuries”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 11, no. 2 (2021): 224–242. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.204> (In Russian)

Analyzing the evolution of the iconography of such a phenomenon as mesmerism in the second half of the 18<sup>th</sup> — mid-19<sup>th</sup> centuries, the author shows that the scenario of modern hypnotic representation and its gestures were established by mesmerists in the second half of the 18<sup>th</sup> century, followers of the parascientific theory that caused discussions and intrigued doctors and artists for centuries. Analyzing the development of the iconography of mesmeric seance, the author identifies two waves of popularity of this subject: the first wave in the 70–80s of the 18<sup>th</sup> century and the second wave during the first decade of the 19<sup>th</sup> century and beginning of the 20<sup>th</sup> century. Such a duration is due to the fascination with the supernatural and inexplicable, reflected in various styles and trends. In this article, the author tries to show how the development of the iconography of the mesmeric seance provoked the appearance of the hypnotist or magician trickster, who became integrated into popular culture that later began to mark the majority of hypnotic actions, spiritualistic sessions or miracle shows. The author also illustrates how the image of a “controller” in the face of a man formed and confirmed the paradigm of a powerless, mysterious and controlled woman. As a result, it is concluded that hypnosis and mesmerism became common theatrical spectacles in the 20<sup>th</sup> century, cultivating the power of men (patriarchal society) over an exhausted woman, which is reflected in the works of Georges Méliès, Alfred Hitchcock, and even in the comic book *Wonder woman*.

*Keywords:* gender studies, French art, mesmerism, Charcot, principle of visual analogy, repressed image, somnambulism, spiritism, hypnotist.

Received: April 06, 2020

Accepted: February 25, 2021

Author’s information:

*Daria O. Martynova* — [d.o.martynova@gmail.com](mailto:d.o.martynova@gmail.com)

---

\* The article was carried out with the financial support of the European Union, the European Regional Development Fund and the Archimedes Foundation under the Dora Plus 2.2 grant for Doctoral students.