

Дарья Мартынова

## «В кафе “Амбассадор”. Мадемуазель Бека» Эдгара Дега: образ истеро-эпилептического тела

Литография Эдгара Дега «В кафе “Амбассадор”. Мадемуазель Бека» редко становится объектом для исследований. Однако это не только пример технической виртуозности мастера, но и важный исторический документ, фиксирующий рождение танцевального жанра, сложившегося под влиянием открытий в психологии и неврологии и воздействовавшего как на эволюцию танца, так и на развитие искусства. Рассматривая формирование новых амплуа и стилей в кафе-концертах и их влияние на визуальную культуру второй половины XIX века, автор приходит к выводу, что Дега был одним из первых живописцев, создавших живописную идиому апроприации жеста безумия и отразивших так называемый истерический бум второй половины XIX века, который сформировал новые принципы отражения телесности в искусстве.

Ключевые слова:

французская живопись XIX века, Эдгар Дега,  
кафе-концерт, истерия,  
визуальные исследования, иконография танца.

Эдгар Дега, живописец парижских типов и развлечений, был одним из первых, кто изобразил кафе-концерт — сюжет, ранее ограничивавшийся популярными печатными изданиями и иллюстрированными еженедельниками и ставший столь популярным в 90-е годы XIX века. Сцены из кафе-концертов представляли современную мастеру неофициальную городскую жизнь и по своему сюжету и исполнению стали одними из интереснейших среди работ Дега. Так, Ричард Кендалл писал, что «с позиций усвоенной им объективности он чувствовал, что способен обратиться к широкому кругу тем, воспринимавшихся обществом болезненно или просто скандально... Места, вроде цирка... были общеизвестными площадками сексуального рынка» [17, р. 13]. Действительно, сенсуализированное женское тело было неотъемлемой частью кафе-концерта. Женщины не просто выступали на сцене, они также управляли залами и променадами, что описано у Ж. Гюйсманса, Э. Золя и Г. де Мопассана. Пока буржуазия наблюдала за этим зрелищем из зала, куртизанки, известные как *cocottes de promenoir*, прогуливались по дорожкам, окружавшим зал, привлекая мужские взгляды и выбирая клиентов. Как отмечает С. Гутше-Миллер, «променуаристки временами соперничали с вечерними представлениями (по зрелищности. — Д. М.)» [14, р. 12]. Неудивительно, что актрисы, певицы и танцовщицы кафе-концертов часто ассоциировались с сексуальной распушенностью.

Работа «В кафе “Амбассадор”. Мадемуазель Бека» — неочевидный пример для иллюстрации подобного направления в творчестве Дега. Обычно произведение удостоивается краткого упоминания в исследованиях, посвященных художнику, без должного анализа специфики сюжета и техники мастера в рассматриваемой работе. Несмотря на это «В кафе “Амбассадор”. Мадемуазель Бека» — не только пример технической виртуозности Э. Дега, но и важный исторический документ, фиксирующий рождение социокультурного феномена «нервозности», присущего *modernité*, а также появление и развитие танцевального

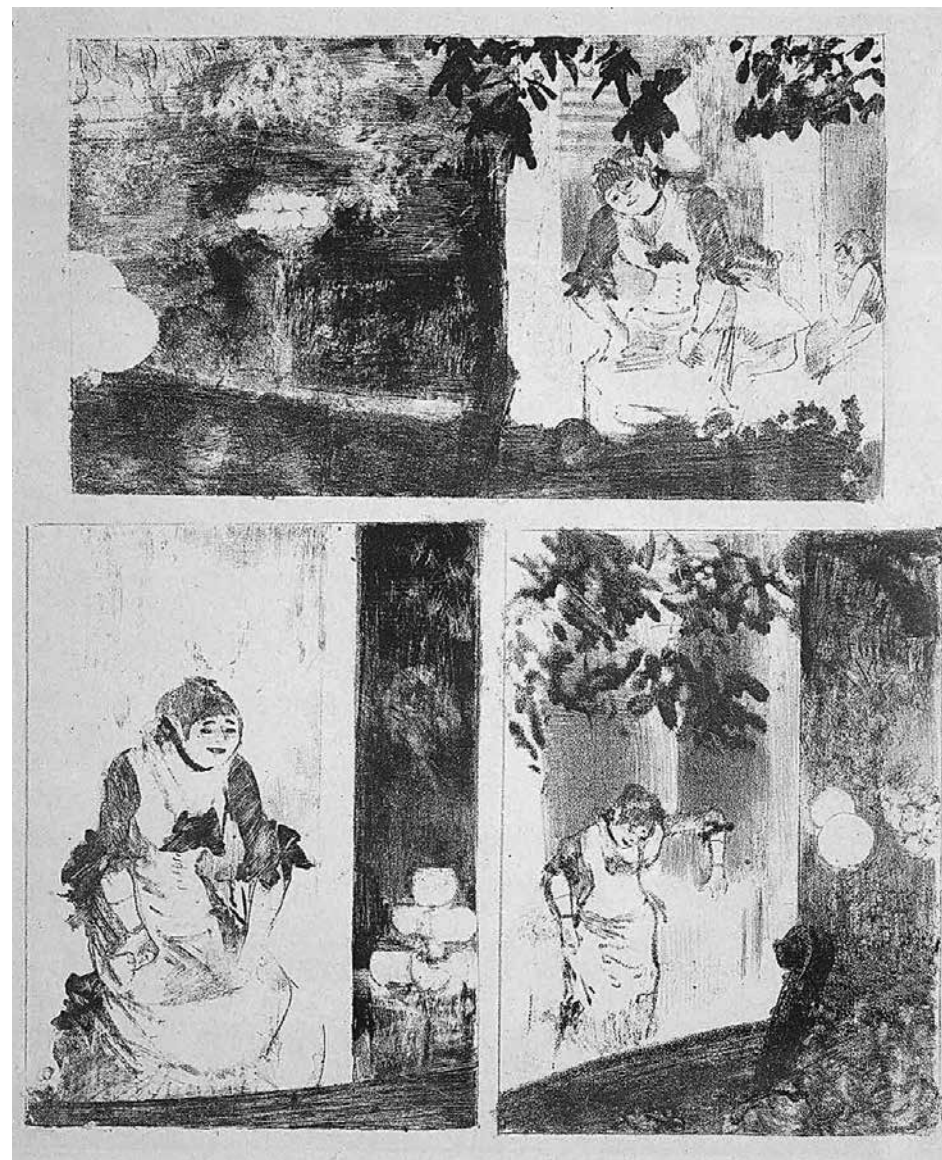
жанра, сложившегося под влиянием новых открытий в психологии и неврологии и воздействовавшего как на эволюцию танца, так и на развитие литературы и искусства.

\*\*\*

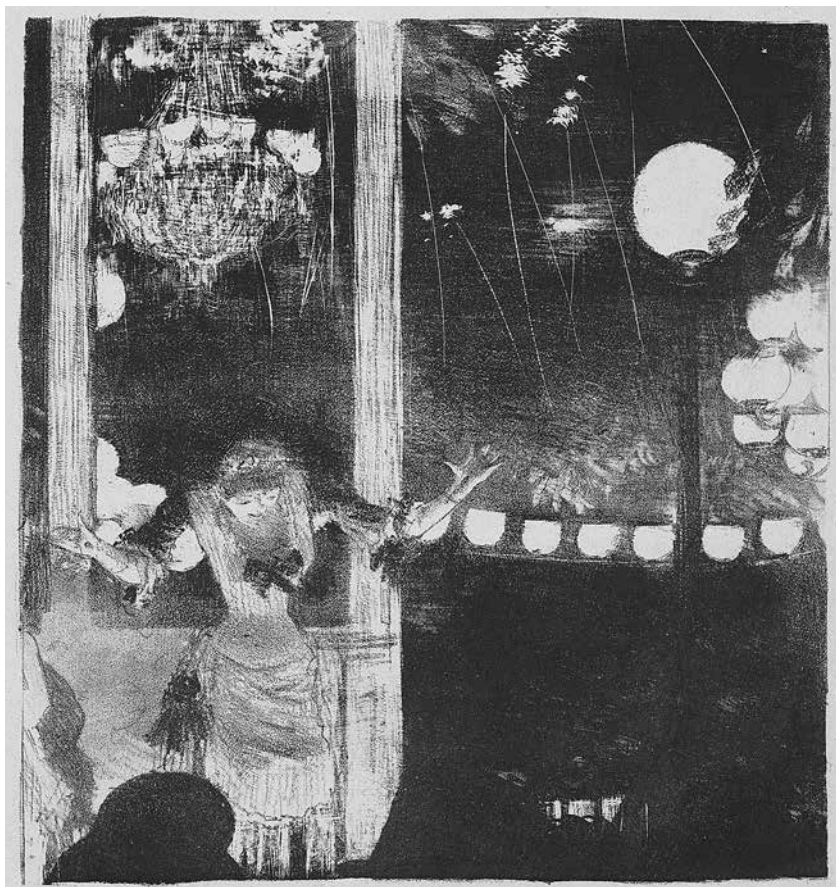
Изучая вечерний кафе-шантан, место, где собираются разнообразные парижские типы, Дега был пленен динамикой, количеством неожиданных, а главное — непринужденных поз, богатством характеров. Особенно мастера привлекал образ *l'homme nouveau* — продукта городской культуры с ее разделением труда, то есть человека профессии (*l'homme de profession*). Фиксируя представления певцов и танцоров, он мастерски схватывал характерные для определенного занятия жест или движение.

В первой литографии, посвященной выступлению популярной в то время певицы и танцовщицы Эмили Бека («В кафе “Амбассадор”. Мадемуазель Бека. Три сцены», около 1875; ил. 1), Дега выбирает резкие ракурсы, изображая Бека с позиции зрителя, находящегося в зале. Литография представляет связную историю наблюдения за главной героиней. Первая горизонтальная сцена — вид на кафе-концерт: мадемуазель Бека смотрит непосредственно на зрителя-вуайериста, который, кажется, пристально разглядывает ее. Последующие две композиции представляют извивающуюся в странных движениях мадемуазель Бека в приближении. Сама линия в этой литографии, которой художник придавал большое значение в выражении характера героя, изломана и угловата. Фигура главной героини непропорциональна и скрючена, S-образно выгнута. Художник явно изучал повадки и манеру мадемуазель Бека через призму поз и жестов, продиктованных ей самой жизнью. Он препарировал ее в ее «естественной» среде обитания, невольно рисуя тип определенной профессии, узнаваемый современниками художника. Эти три сцены являются подготовительными набросками к основной работе, посвященной мадемуазель Бека.

В литографии 1877–1878 годов Дега выбирает для изображения мадемуазель Бека экспрессивный жест поднятых рук во время исполнения песни. (Ил. 2). Все внимание приковано исключительно к ее, высвеченной светом, фигуре. Здесь художник уже не изучает поведение героини, демонстрируя зрителю наиболее характерный для выступления мадемуазель Бека жест. Он изображает героиню из зрительного зала в резком ракурсе, показывая исключительно головы зрителей, пришедших



1. Эдгар Дега. В кафе «Амбассадор». Мадемуазель Бека. Три сцены. Около 1875. Литография



2. Эдгар Дега. В кафе «Амбассадор».  
Мадемуазель Бека. 1877–1878  
Литография

посмотреть на нее, без четкой проработки деталей. Подобный прием художник заимствовал у Оноре Домье, чьим почитателем он был. Домье в своих литографиях, изображавших кафе-концерты и театры, первым построил необычную композицию, показывая зрителей на первом плане (например, «Драма», около 1860, где сцена уместена и явлена в просвете амфитеатра, над головами бурно сочувствующих зрителей).



3. Эдгар Дега. В кафе «Амбассадор».  
Мадемуазель Бека. 1885  
Литография, пастель. 35 × 27,5  
Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк

В некоторых оттисках Дега использовал скребок: часто он держал скребок под углом, чтобы создать мягкое освещение [подробнее см.: 19]. В литографии 1877–1878 годов художник создает световоздушную среду, держа скребок вертикально, выделяя фигуру на фоне темной сцены и зрительного зала и получая, таким образом, колористические эффекты в черно-белом изображении [20, р. 288].

Однако черно-белое решение не устроило Дега, и в 1885 году он раскрасил литографию пастелью. (Ил. 3.) Прорабатывая три силуэта зрителей на первом плане, лишь намеченные в литографии, мастер создает явный контраст с освещенной прожекторами фигурой мадемуазель Бека. Ее лексика тела весьма необычна, она характеризуется странными и отрывистыми движениями: руки героини экспрессивно подняты вверх с неестественно выгнутыми и растопыренными пальцами.

\*\*\*

Эмили Бека дебютировала в кафе «Амбассадор», располагавшемся в районе Елисейских Полей, в 1875 году и произвела сенсацию; ее танцевальные и театральные постановки широко освещались и иллюстрировались на обложках французской прессы. Подобную известность она приобрела благодаря эксцентричному стилю танца под названием «эпилептика» [12, p. 74].

Место кафе-концерта как культурного феномена второй половины XIX века, как правило, рассматривается лишь с точки зрения его социального значения. В то время как влияние, которое он мог оказывать на изобразительное искусство этого периода, исследовано мало. Несмотря на это, без преувеличений можно утверждать, что кафе-концерт синтезировал в себе не только художественные течения эпохи, но и различные исторические явления, моментально реагируя на изменения в обществе и стирая барьеры между искусством и популярной культурой. В конце 1870-х Дега был частым посетителем такого рода мест и использовал их в качестве источника вдохновения для создания рассматриваемой группы работ [20, p. 288].

Художественное представление тела как собрания нервных тиков, патологий и рефлексов началось непосредственно в кафе-концерте [подробнее см.: 2; 3]. Кафе-концерт (как и кабаре) стал местом объединения интенций современного общества, местом создания радикально новой, «нервной эстетики». Этому во многом способствовала карнавальность кафе-концертов, их кажущиеся бессвязность и бессодержательность, обращаясь к архетипичному и бессознательному, вступающие в диалог со зрителем, совершая обмен между зрителем и исполнителем. Действительно, содержание представлений кафе-концертов можно описать несколькими словами: сленг, каламбур, сатира (особенно политическая), карикатурность, социальный протест, слезливая

сентиментальность, эротизм и, особенно, телесность. Все жанры внутри кафе-концерта переплетались, накладывая на структуру представлений печать бессвязности.

Другая причина — классовое разнообразие, царившее в кафе-концертах в связи с жанровой неопределенностью этого явления. Неистовство проявляется в «жестикоуляционной дикции» певцов и танцоров. Подобная жестовая система, выражавшаяся преимущественно в танце, уникальна, она приобрела свой особый статус после июня 1848 года, когда появился ряд правительственных табу, связанных с цензурой: цензура французских кафе-концертов была особенно суровой, так как их аудитория состояла из большого числа представителей рабочего класса; около десяти процентов песен было запрещено [9, p. 28; 7, p. 39]. Но репрессии дали импульс для создания новых систем общения. Это привело к тому, что власть захотела запретить и некоторые жесты. Новое ограничение не только не смогло уничтожить искусство пантомимы, но и вдохновило артистов на использование сильно закодированной системы общения со зрителем [10, p. 55].

Женщины занимали центральное место в спектаклях кафе-концертов, где перед огромными толпами выступали популярные певицы, актрисы и танцовщицы. Особой известностью пользовались певицы, которые в течение многих лет развивали узнаваемые исполнительские «жанры» в сочетании с пантомимой, подчеркивающей их телесность. Популярными амплуа для певиц были: «пьеррёза», «гоммёза» и «эпилептика» (*pierreuse, gommeuse, épileptique*). Пьеррёза была похожа на изможденную уличную проститутку, она исполняла «правдивые» жизненные песни. Гоммёза — это современная женщина, одетая в откровенную, но элегантную, часто необычную одежду. Эпилептика, напротив, заключалась в неэстетичных, отрывистых движениях.

По мнению знаменитого в то время танцора-эпилептика Паулюса, стиль «эпилептика» в 1875 году придумала именно Эмили Бека, хотя звезды мюзик-холла Полер и Мистангет позже утверждали, что изобретателями этого жанра были они [12, p. 72]. По словам Р.Б. Гордона, «эпилептические гоммёзы» (т. е. исполнительницы, которые объединяли два разных жанра в один) с их «короткими платьями и экстравагантными шляпками или прическами были одним из самых ярких представлений парижской ночной жизни» [13, p. 36]. Эти необычные «эпилептические» движения Гордон интерпретирует как типичные для бешеной парижской жизни жесты истерии.

Андре Шадурн писал в 1889 году, что «смысл кафе-концерта заключается в том, чтобы покончить со всеми приличиями. Для большей части публики — это Бисетр, где они могут свободно выражать свое безумие» [5, р. 277]. А один из критиков второй половины XIX века писал: «...сцены... взяты из жизни, из неврастенического, истерического, эпилептического, алкогольного опыта человечества, поэтому... эти деформации, эти искажения — наши собственные» [13, р. 78]. Впервые бурную жестикуляцию и гримасы, присущие душевнобольным, использовал Паулюс в 1871 году [4, р. 88; 8, р. 34]. Ряд журналистов того периода сравнивали Паулюса с докторами-неврологами, работающими с истеричными женщинами. И действительно, всего через четыре года женщины также стали использовать «эпилептическую» хореографию в своих постановках.

\*\*\*

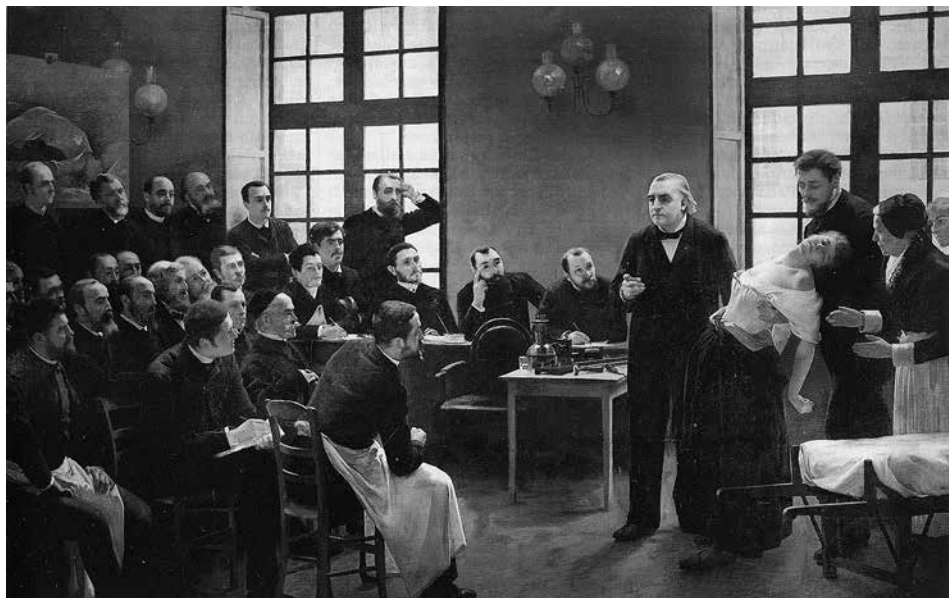
Подобная связь между кафе-концертом и его спектаклями с неврологическим дискурсом XIX века неслучайна. Главными характеристиками артистов парижских кабаре и кафе-концертов между 1865 и 1907 годами были: судорожный язык тела, угловатые движения, сопровождающиеся мастерски поставленными тиками и конвульсиями. Представления в кабаре и кафе-шантанах испытали сильное влияние медицинского дискурса, связанного с открытиями в сфере таких заболеваний, как истерия и эпилепсия, популяризованными непосредственно «отцом неврологии» Жан-Мартеном Шарко через медицинские иллюстрации больницы Сальпетриер в газетах и журналах: с 1878 года новости о таинственной болезни из больницы Сальпетриер стали наводнять прессу, а уже во второй половине 70-х годов XIX века истерию назвали «великим неврозом» [18, р. 26].

В этот период ученик Ж.-М. Шарко Поль Рише разрабатывал художественную иконографию истерических припадков под названием «Клинические исследования истеро-эпилепсии или большой истерии» [21]. Опираясь на визуальные методы, врачи Сальпетриер пытались создать художественную классификацию этого загадочного заболевания, чтобы верифицировать симптомы истерии.

Истерия, несшая в самом названии гендерные ограничения, стала популярным социокультурным феноменом в связи с расцветающим феминистским движением, а также переоценкой роли женщины: после событий революции женщина перестала ассоциироваться исключи-

тельно с семейным очагом, родами и детьми. Проявившееся своеволие и свободолобие женщин шли параллельно с техническим прогрессом и сексуальной эмансипацией, опережая психические возможности человека XIX века, тем самым запуская в культуре «нервные» механизмы, требующие новых решений и способов выражения. «Высокочувствительность» и «нервозность» становятся реакцией на абсолютное новшество, на невиданное, неизученное и неудобное. Воплощением «нервной» эпохи стал именно конструкт истерии, болезни, совмещавшей в себе множество симптомов, болезни, во время которой человек терял контроль над собой, но в то же время был управляем.

Популярность истерии объясняется не только распространением научно-медицинской иллюстрации больницы Сальпетриер, но и открытиями сеансами по вторникам в так называемом театре больницы Сальпетриер, во время которых женщина, больная истерией, разыгрывала перед публикой «истерический спектакль». Особая привлекательность этих представлений заключалась не в процессе подглядывания за обычно сокрытым процессом, не размывание царившего с начала XIX века культа здоровья, а «деланность» этих представлений. С помощью гипноза и различных методов внушения врачи провоцировали приступы, а часто и заставляли больных (преимущественно) женщин копировать симптомы со знаменитых картин, предоставляя им визуальные источники [6]. Так, в картине Андре Бруйе «Лекция доктора Шарко в Сальпетриер» (1887; ил. 4), посвященной этим вторничным сеансам, на стенах напротив пациентки расположены работы, репрезентующие физические симптомы, которые испытывает пациентка. Подобная конвульсивность, присущая эпилепсии, и породила новое название «истеро-эпилепсия». По этой же причине врачи Сальпетриер решили создать художественную классификацию заболевания — наглядный «учебник» для пациентов, по которому они могли воссоздавать симптомы под действием гипноза для публики во время спектаклей, для зарисовок или отливки гипсовых скульптур для музея Шарко. Своеобразная апроприация женского тела связана с тем, что истеричная женщина часто страдает афазией (отсутствием речи), поэтому вынуждена общаться телом. Тело, таким образом, выполняет функцию языка, являясь отличным коммуникативным способом для передачи психического состояния. Обычно женщины с телесной инвалидностью дезротизированы, однако медицинское обследование, а также появление анатомических музеев, демонстрировавших обнаженные тела с патологиями, вносят оттенок эротизма и вуайеризма.



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

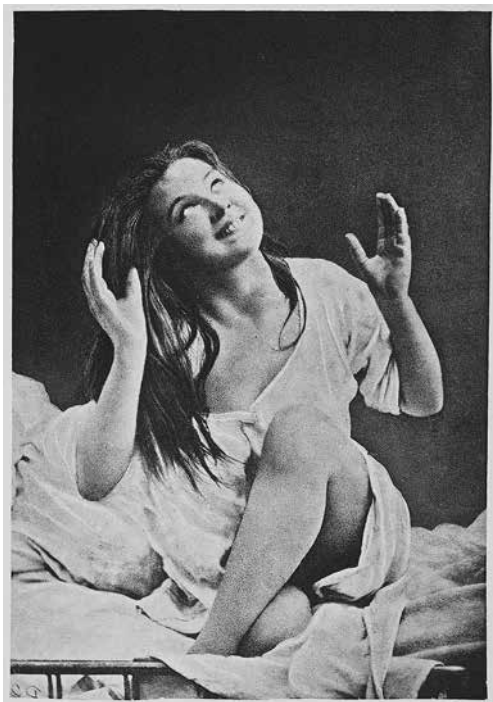
В результате в общественном представлении истерия оказалась смешана с эпилепсией, а научный термин «истеро-эпилепсия» использовался в профессиональной литературе вплоть до конца XIX века. «Театр» доктора Шарко посещали Г. Флобер, Г. де Мопассан и Ж. Гюйсманс, художница Мария Башкирцева, Сара Бернар, танцоры Паулюс и Полер и другие [11]. Особая привлекательность этих представлений заключалась в превращении тела и жеста в язык. Помимо этого, в больнице Сальпетриер был организован Бал сумасшедших, ставший одним из ярчайших светских событий Парижского карнавала: в один из вечеров «весь Париж» танцевал под мелодии вальса и польки в компании душевнобольных женщин, переодетых в Коломбин, цыганок или зуавов. (Ил. 5.) Именно на Балу сумасшедших дебютировала модель А. Тулуз-Лотрека, пациентка больницы Сальпетриер, Жанна Авриль, получившая от современников прозвище «сумасшедшая Жанна». Именно больные были



5. Жозе Белон. *Бал сумасшедших в Сальпетриер*. 1891  
Ил. из журнала: *Le Monde illustré*. 1890,  
22 Mars

звездами бала, что становится понятно из описания современников: «я закрываю глаза... Через некоторое время я снова открываю глаза и смотрю на... толпу женщин в ярких разноцветных костюмах, суесящихся, кружащих, прыгающих, танцующих... посетителей, которые прижимаются к стенам, чтобы освободить больше места для этих сумасшедших танцующих...» [24, pp. 59–64]. Опыт освобождения и сопутствующие ему физические проявления: механические, неконтролируемые тики, бессвязные и судорожные движения, — непосредственно считываются как проявления истерии, эпилепсии и безумия. Автоматизм этих симптомов дал кафе-концерту новый репертуар жестов. Этот жестовый язык, наряду с темой патологии, породил новую форму зрелища, где автоматические жесты и вывихи заняли центральное место.

Звезды кабаре и кафе-концертов под влиянием этого феномена начали изгибаться и извиваться (например, Жанна Авриль или Полер).



6. Поль Реньяр. *Страстная поза (Экстаз)* 1878. Фотогравюра из кн.: *Bourneville et Regnard P. Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (Service de M. Charcot). Paris, 1878

Песни подчеркивали коммуникативную функцию телесного языка, становясь чистым пересказом, наложенным на телесный язык истерии. Более того, структура кафе-концерта совпадала со структурой «истерического спектакля»: в обоих отсутствовала стабильная идентичность в связи с подвижностью характера больного и артиста; в обоих внешний мир (чаще всего негативные аспекты внешнего мира) служил для создания сцен и героев; в обоих тело становилось главным рассказчиком через патологии и искажения и оба характеризовались деартикуляцией, раздробленностью движений, господством тела над умом.

Определение «эпилептик» стало появляться в газетных обзорах, породив, таким образом, новое артистическое амплуа — эпилептической

певицы [8, р. 34]. Жорис Гюйсманс отмечал, что именно работы Эдгара Дега, показывающие «неумелые конвульсии» певицы, «ответственны за квазизнаменитость этой эпилептической куклы, мадемуазель Бека» [15, р. 249]. Определяющим движением эпилептического стиля было движение «зигзаг» [12, р. 122], полностью совпадавшее с истерической контрактурой «экстаз»: мадемуазель Бека вскидывает и заламывает руки идентично фотографии популярной истерички Августины, представленной в «Фотографической иконографии Сальпетриер». (Ил. 6.) По мнению доктора Шарко, зигзаг был характерным симптомом для истерии. Зигзаг можно проследить не только в жестах истериков, но и в их рисунках. Пытаясь пережить истерический припадок, Ж.-М. Шарко (как и его ученики) принимал гашиш и делал зарисовки с описанием ощущений; увиденные им искаженные формы и беспорядочные «зигзагообразные» галлюцинации он связал с истерическим приступом [23, pp. 101–102]. Связь зигзага с психическим заболеванием показана и в произведениях Г. де Мопассана. Например, в рассказе «Тик» он описал, как отец приобрел зигзагообразный успокаивающий тик.

Именно это зигзагообразное движение и запечатлел Дега, мастерски его уловив и передав минимумом средств: через резкие ракурсы, «нервную» линию и искаженные пропорции. Художник, которого называли «первым художником с нервами» [1, с. 8], стал одним из первых живописцев, передавших проникновение нервного дискурса в визуальные искусства второй половины XIX века, опередив таких художников, как Огюст Роден, Анри де Тулуз-Лотрек и Фелисьен Ропс, предвосхитив «нервную» и изломанную линию, главенствовавшую в эпоху *fin-de-siècle*, и запустив репрезентацию «нервных механизмов» в искусстве.

\*\*\*

Таким образом, истеро-эпилептические демонстрации больницы Сальпетриер, выведившие «нервозность» в поле визуальности, популяризировали зарождавшуюся науку о нервах и помогли воссоздать эту новую и дискуссионную тему визуальными средствами, обращаясь в первую очередь к телесности, выполнявшей функцию языка, выражая через себя внутренние психологические импульсы и отражая подавленные чувства и эмоции. Используя тело как главный инструмент верификации психических патологий, в Сальпетриер устраивали общедоступные демонстрации и балы сумасшедших, благодаря которым

«патологическая лексика» проникла в кабаре и кафе-концерты, где приобрела комический и бурлескный эффекты.

Портрет знаменитой эпилептической певицы Эмили Бека обозначил начало проникновения дискурса нервов в изобразительное искусство. Дега изобразил кульминационный момент шоу: момент, когда Бека поднимает руки в экстагической истерической позе, описанной и проиллюстрированной в пространстве Сальпетриер.

В результате истерия, или истеро-эпилепсия, предстает не просто как медицинский диагноз, а как реальный общественный феномен, благодаря которому артист и зритель понимают друг друга, используя одни и те же визуальные отсылки. Запечатлев изменения в визуальной культуре, Дега предвосхитил так называемый истерический бум в искусстве, когда художники, восприимчивые к современным им научным исследованиям и образам, начали изучать выразительные возможности проявлений безумия: сцены из кабаре (преимущественно с Жанной Авриль и Ла Гулю) А. Тулуз-Лотрека и «Врата ада» О. Родена, родство которых было очевидным для критиков того времени, о чем, в частности, свидетельствует эпиграф Жана Рамо к статье о «Вратах ада»: «О Господи, о Господи, дай мне веру! Помоги мне найти что-то прекрасное в этих зобах, этих наростах, этих истерических искажениях!» [22, p. 1013].

Создав живописную идиому апроприации жеста безумия в кафе-концерте, Эдгар Дега предвосхитил популярность репрезентации жестов истерии, фигурирующих в произведениях искусства второй половины XIX века, впоследствии ставших центральными для культов безумия, деконструкции, деформации и заложивших основу искусства сюрреалистов, экспрессионистов и венских акционистов.

### Библиография

1. Тугендхольд Я. Эдгар Дега и его искусство // Эдгар Дега. Письма, воспоминания современников / Сост. В. Прокофьев. М.: Искусство, 1971. С. 5–42.
2. Angenot M. Café-concert. Archéologie d'une industrie culturelle. Montréal: CIADEST, 1991.
3. Appignanesi L. The Cabaret. New Haven: Yale University Press, 2004.
4. Brigstocke J. The Life of the City: Space, Humour, and the Experience of Truth in *Fin-de-siècle* Montmartre. London: Ashgate, 2014.
5. Chadourne A. Le café-concert. Paris: Dentu, 1889.

6. Charcot J.-M., Richer P. Les Démoniaques dans l'Art. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1887.
7. Concetta C. Les café-concerts. Paris: Quai Voltaire, 1992.
8. Conway K. Chanteuse in the City: The Realist Singer in French Film. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004.
9. Goldstein J. Censorship of Caricature and the Theater in Nineteenth-Century France: An Overview // *Yale French Studies*. 2012. № 122. Pp. 14–36.
10. Gordon R. B. Le caf conc' et l'hystérie // *Romantisme*, 1989. № 64. Pp. 9–21.
11. Gordon R. B. From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema // *Critical Inquiry*. 2001. Vol. 27. № 3. Pp. 515–549.
12. Gordon R. B. Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema. Stanford: Stanford University Press, 2001.
13. Gordon R. B. Dances with Darwin, 1875–1910: Vernacular Modernity in France. Aldershot: Ashgate Publishing, 2009.
14. Gutsche-Miller S. Parisian Music-Hall Ballet, 1871–1913. Rochester: University of Rochester Press, 2015.
15. Huysmans J. K. L'art moderne. Paris: Plon-Nourrit, 1883.
16. Justice-Malloy R. Charcot and the Theatre of Hysteria // *The Journal of Popular Culture*. 1995. Vol. 28. № 4. Pp. 133–138.
17. Kendall R. Dealing with Degas. Representations of Women and the Politics of vision. New York: Pandora Press, 1991.
18. Lerner P. Hysterical Men: War, Psychiatry, and the Politics of Trauma in Germany, 1890–1930. Ithaca & London: Cornell University Press, 2003.
19. Reff Th. The Technical Aspects of Degas's Art // *Metropolitan Museum Journal*. 1971. Vol. 4. Pp. 141–166.
20. Reff Th. Degas: The Artist's Mind. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1976.
21. Richer P. Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1881.
22. Ruiz-Gomez N. Hysterical Reading of Rodin's "Gates of Hell" // *Art History*. 2013. Vol. 36. № 5. Pp. 994–1017.
23. Silverman D. Art Nouveau in *Fin-de-siècle* France: Politics, Psychology, and Style. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.
24. Zapolska G. Madame Zapolska et la Scene Parisienne. Paris: Femme Pressée, 2004.