

Мартынова Дарья Олеговна, аспирант. СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской академии художеств. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. d.o.martynova@gmail.com

Martynova, Daria Olegovna, PhD student. Saint Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaya emb., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. d.o.martynova@gmail.com

ИСТЕРИЧЕСКАЯ АРКА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛУИЗ БУРЖУА. К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ И ЗНАЧЕНИИ ОБРАЗА

HYSTERICAL ARCH IN THE ART OF LOUISE BOURGEOIS. TO THE ISSUE OF THE ORIGIN AND SIGNIFICANCE OF THE IMAGE

Аннотация. Статья посвящена анализу значения и поиску происхождения образа истерической арки в творчестве Луиз Буржуа на примере двух работ: скульптур «Клетка» («Арка истерии») и «Арка истерии». Представляя собой механизм возвращения вытесненных событий и образов, художественный метод Луиз Буржуа по большей части воспроизводит уже виденное, но забытое. К таким образам относится и истерическая арка, ставшая символом социокультурного феномена второй половины XIX в. под названием истерия. Описывая значение и отражение художественной классификации истерии в визуальном искусстве второй половины XIX в., автор анализирует и изменение восприятия истерического дискурса в XX в., определяя семантику истерической арки в творчестве Луиз Буржуа через рассмотрение этого художественного образа. В результате автор приходит к выводу, что, исследуя истерию через скульптуру, Л. Буржуа возвращает преданное забвению прошлое истерии XIX в. как болезни, в которой воплощаются диспозитив сексуальности, проблемы клиники и власти. Фундаментально исследуя этот феномен с длинной историей, она создаёт свидетельство действительного существования истерических поз, анализируя художественные репрезентации истерии, сформировавшиеся в больнице Сальпетриер в Париже. Кроме того, Л. Буржуа обращается и к современным ей интерпретациям истерии феминистским движением, отрицая принадлежность этого заболевания к какому-либо полу и разрушая исторически сложившийся миф об истерии — наделенности им исключительно женщин, отдавая дань исследованиям, проведенным в больнице Сальпетриер.

Ключевые слова: Луиз Буржуа; истерическая арка; современное искусство; принцип визуальной аналогии; гендерные исследования; истерия; художественные репрезентации истерии; энвайронмент; телесность; стигматизация; вытесненный образ; культурная память.

Abstract. In the article, the researcher analyzed the meaning and the origin of the hysterical arch image in the art of Louise Bourgeois on the example of two works: sculptures "Cell" ("Arch of hysteria") and "Arch of hysteria". Representing a mechanism for the return of repressed events and images, the artistic method of Louise Bourgeois reproduced for the most part what had already been seen, but forgotten. These images included the hysterical arch which became a symbol of the socio-cultural phenomenon of the second half of the 19th century named hysteria. Describing the meaning and reflection of the artistic classification of hysteria in the visual art of the second half of the 19th century, the author considered the changes in the perception of the hysterical discourse in the 20th century. The researcher defined the hysterical arch semantics in the creative work of Louise Bourgeois through the investigation of this artistic image. As a result, the author came to the conclusion that Louise Bourgeois returned the forgotten past of hysteria of the 19th century as a disease which embodied the disposition of sexuality, the problems of the clinic and power in her sculptural works. Fundamentally studying this phenomenon with a long socio-cultural history, she created the evidence of the actual existence of hysterical poses, analyzing the artistic representations of hysteria, formed in the Salpêtrière hospital in Paris. In addition, Louise Bourgeois referred to contemporary interpretations of the hysteria by the feminist movement, denying the affiliation of this disease to any sex. She destroyed the historical myth of hysteria — the endowment of it exclusively by a woman, paying tribute to the research conducted at the Salpêtrière hospital.

Keywords: Louise Bourgeois; hysterical arch; contemporary art; principle of visual analogy; gender studies; hysteria; artistic representations of hysteria; environment; corporeality; stigmatization; repressed image; cultural memory.

Работы Луиз Буржуа (1911–2010), как не раз отмечали исследователи её творчества [6; 7; 15], являются своего рода «театром памяти», играя центральную роль в качестве проводников того или иного места или образа и затрагивая внутри этого «временного спектакля» проблемы телесности, гендера и идентичности, изучая формы в целом (особенно человеческого тела), отражая скрытые (а часто и мало завуалированные) идеи феминизма. В результате художественный метод Луиз Буржуа представляет собой механизм возвращения вытесненных образов, событий, воспоминаний, то есть воспроизведение уже виденного, но забытого. Неслучайно Л. Буржуа говорила: «бессознательное — мой друг» [Цит. по: 1, с. 12], обращаясь главным образом к травматическим воспоминаниям, актуализируя мучительность не только прошлого, но и актов воссоздания, апеллируя к проблемам культурной памяти. Неудивительно, что одним из результатов этих поисков

и стали скульптуры «Клетка» («Арка истерии») 1992 г. (Илл. 1) и «Арка истерии» 1993 г. (Илл. 2), затрагивающие целый культурный пласт, связанный не только со стигматизацией душевнобольных, но и с гендерной проблематикой. В этой статье основной целью автора будет раскрытие происхождения и значения считающегося заведомо болезненным и отчасти закрытым от прозрачной интерпретации образа истерической арки в работах Луиз Буржуа. Для достижения этой цели автор ставит ряд задач: 1) описание процесса превращения истерии в культурный феномен с помощью изобразительных средств в предшествующий Луиз Буржуа век; 2) демонстрация значения и отражения художественной классификации истерии в визуальном искусстве второй половины XIX в.; 3) анализ изменения восприятия истерического дискурса в XX в.; 4) определение семантики истерической арки в творчестве Луиз Буржуа через анализ художественного образа.



Илл. 1. Луиз Буржуа. Клетка (Арка истерии). 1992. Сталь, бронза, чугун и ткань. Музей современного искусства, Нью-Йорк. <https://www.moma.org/>

Стоит отметить, что большинство произведений Л. Буржуа окружены большим и постоянно растущим литературным массивом, порожденным как самой художницей, так и множеством критиков, стремящихся соприкоснуться с личностью Л. Буржуа и ее индивидуальной историей. Такой текстуальный фокус приводит к тому, что семь десятилетий карьеры Л. Буржуа те-

лескопируются и представляются как отражение исключительно личных переживаний, отрицая и не допуская неизбежных изменений в мыслительном процессе и художественной практике [см. подробнее: 16]. Помимо этого, собственные слова Л. Буржуа искажают значение ее произведений; она часто противоречит себе в интервью. Сама Л. Буржуа говорила в 1954 г.: «к словам художника всегда следует относиться осторожно» [8, р. 66]. Подобное создание мифов и актуализация превалирования личной жизни Л. Буржуа над буквальным подходом к творчеству исследователями порождает ряд вопросов о воплощении и значении этого образа. Ответы на эти вопросы можно найти, обратившись к истории истерии.

Исторически термин истерия применялся к удивительно широкому спектру психических и физических симптомов, в первую очередь у женщин. Это связано с этимологическим происхождением этого названия, которое само по себе устанавливает гендерную границу: истерия происходит от древнегреческого слова *ἵστέρα*, означающего матку; в связи с этим ещё с Античности истерия была болезнью блуждающей матки. На протяжении веков истерия считалась сложным состоянием, сопровождающимся различными физическими симптомами. Хотя истерия имеет долгую историю в медицине, проявляясь в разных культурах в разное время, ее исследование было широко популяризировано лишь в конце XIX в. благодаря французскому невропатологу Жан-Мартену Шарко, который изучал и проводил эксперименты над больными истерией в больнице Сальпетриер в Париже [см. подробнее: 17].

Ж.-М. Шарко совершил революционный шаг, обозначив, что истерия — не болезнь матки, а психическое заболевание, связанное с подавленными нервными расстройствами и травмами,



Илл. 2. Луиз Буржуа. Арка истерии. 1993. Бронза. Музей современного искусства, Нью-Йорк. <https://www.moma.org/>



Илл. 3. Поль Рише. Синоптическая таблица большой истерической атаки. 1881. Иллюстрация из книги «Клинические исследования истеро-эпилепсии или большой истерии». Национальная библиотека Франции, Париж. <https://www.bnf.fr/fr>



Илл. 4. Поль Ренуар. Доктор Шарко. 1887. Обложка журнала *Revue illustrée*. Британская библиотека, Лондон. <https://www.bl.uk/>

выражающимися посредством тела больного. Методы диагностики и лечения в больнице Сальпетриер были наглядными: доктор Шарко создал своего рода театр истерии, в котором больные под его «дирижирование» разыгрывали «акты» спектакля под названием истерия, совпадавшие с художественной классификацией истерических поз [12]. Кульминацией последовательности этих поз была истерическая арка, во время которой человек максимально выгибал спину, опираясь всем весом на голову и пятки, находясь в спазме, удерживающем изогнутое тело в нестабильном состоянии, едва позволяющем его запечатлеть.

Подобная художественная иконография этой болезни была создана благодаря научным трудам Ж.-М. Шарко, написанным в соавторстве с Полем Рише, в которых учёные сравнивали истерические позы, выведенные в 1881 г. в таблицу классификации поз истерии визуальными средствами (Илл. 3), с произведениями искусства предыдущих эпох [19]. Помимо этого, одним из нововведений доктора Шарко было создание фотостудии в Сальпетриер для документирования физических симптомов пациентов, с помощью которых он также пытался верифицировать истерию [см. подробнее: 11]. Подобная документальность позволяет сказать, что именно нозология, то есть выявление паттернов симптомов, которые затем можно было бы назвать синдромом, расстройством или болезнью, позволила доктору Шарко представить истерию как заболевание посредством систематизации изобразительными средствами разнообразных и противоречивых симптомов, подпадавшими под диагноз истерия (по его мнению) [10].

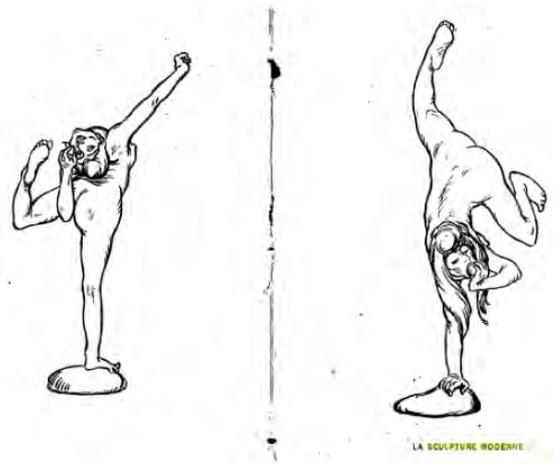


Илл. 5. Огюст Роден. Торс Адель. 1884. Терракота. Музей Родена, Париж. <http://www.musee-rodin.fr/>

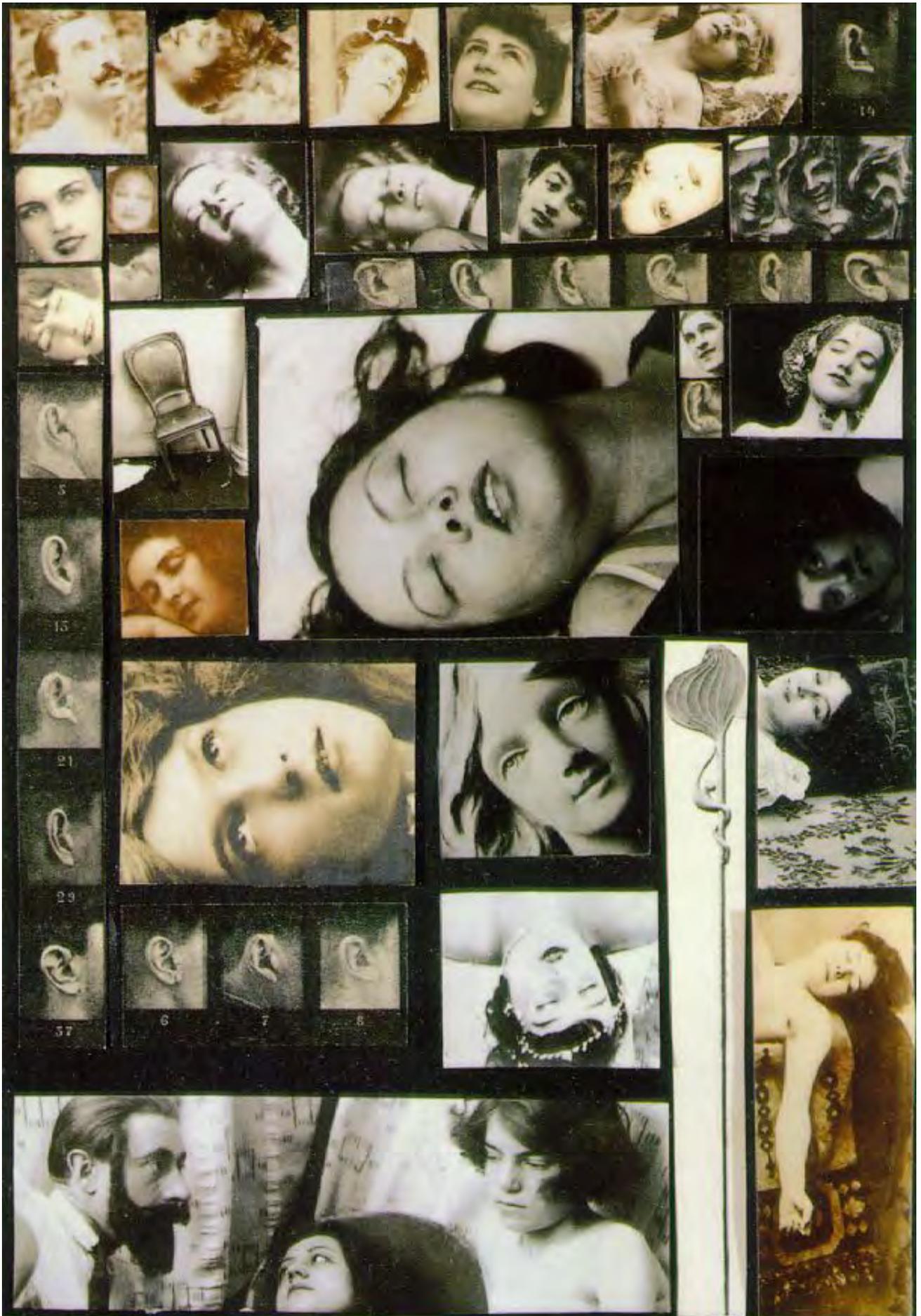
Создание своего рода «алфавита» истерии совпадает с концепцией Мишеля Фуко о процессе эстетизации заболеваний и превращении *ars erotica* в *scientia sexualis* в XIX в., то есть конструировании диспозитива сексуальности [3, с. 153–155]. Подобный вуайеризм, активное распространение медицинских иллюстраций, а также театральные сеансы (демонстрации больных в больничном пространстве, имитировавшем сцену театра) Сальпетриер превращает истерию в социокультурный феномен второй половины XIX в. Актуализируя запретную для XIX в. тему болезни (с начала века активно пропагандировался культ здоровья) и создавая тем самым притягательный образ «инаковости», художественные репрезентации истерии проникают в визуальное искусство Франции: публикуются сатирические рисунки о докторе Шарко и его «алфавите» истерии (Илл. 4), Огюст Роден заимствует истерические позы для скульптур (особенно активно используя иконографию истерической дуги, к примеру, в «Коленопреклонном» или «Торсе Адель» (Илл. 5)), Фелисьен Ропе рисует своего рода архетипичные образы, связанные с этим заболеванием, а в некоторых журналах появляются рисунки, посвященные современной скульптуре, полностью состоящей из заимствования истерических поз (Илл. 6).

Неслучайно сюрреалисты Андре Бретон и Луи Арагон в манифесте «Пятидесятилетие истерии. 1878–1928», опубликованном в журнале «Сюрреалистическая революция» (№ 11, 15 марта 1928 г.) [9], писали, что истерия — великое открытие XIX в., это не патологический феномен, она может во всех отношениях рассматриваться как высшее средство выражения [Цит. по: 2, с. 47–53], исследуя именно конструкт истерии Сальпетриер. Сюрреалистическая истерия, эта «демонизированная Венера» манифестировала подавленные женские желания и травмы (впрочем, сам по себе «спектакль» истерии второй половины XIX в. — это выраженные на языке тела намеренно забытые травматичные события), воплощая идеал сюрреалистической конвульсивной красоты (см. подробнее: [4, с. 57–69]). К примеру, в отрывке из романа «Надя» (1928), опубликованном в том же номере журнала «Сюрреалистическая революция», А. Бретон писал, что красота должна быть конвульсивной или

ее не будет. Помимо этого, С. Дали использовал образы фотографий Сальпетриер в ряде работ, неоднократно представляя женщин, выгибающих свои тела (к примеру, «Феномен экстаза» 1933 г. (совместно с Брассаем) (Илл. 7) — яркий пример, обогащенный тонкими нюансами сюрреалистической конвульсивной красоты, или «Истерическая и аэродинамическая обнаженная» 1934 г.). Приглашение на открытие Международной выставки сюрреализма 1938 г. (под руководством М. Дюшана) [14, р. 99] обещало посетителям театрализованное представление истерического припадка в исполнении танцовщицы Хелен Ванель, во время которого она разыграла истерическую арку, опираясь на фотографии одной из самых известных истеричек больницы Сальпетриер — Августины [20, р. 102–103].



Илл. 6. Луи Моран. Современная скульптура. 1900. Иллюстрация из журнала «Обзор четырех сезонов». Национальная библиотека Франции, Париж. <https://www.bnf.fr/fr>



Илл. 7. Сальвадор Дали (совместно с Брассаем). Феномен экстаза. 1933. Фотоколлаж. Частное собрание

Действительно, сексуальная девиантность и социальная трансгрессия часто формировали симбиотические отношения в сюрреалистическом нападении на традиционную культуру. Термин «конвульсивная красота», введенный А. Брегоном, понимаемый в основном через психологические модели осознания человеческой сексуальности, описывает сюрреалистический метод представления воздействия социальных ограничений на человеческую психику посредством визуальных медиумов, то есть репрезентацию психологических репрессий, приводящих к трансгрессивному поведению; при этом конвульсивная красота интерпретируется с позиций гендерных различий. Невыразимые реальности, определяемые истерией или неврозом, — результат неудачного подавления желаний. Таким образом, сюрреалисты десублимируют, то есть художественно возрождают подавленный эротический импульс, часто проявляющийся в девиантной форме сексуального выражения, представляя зрителю образы, демонстрирующие ограничительный характер социальных норм. В то же время, в отличие от С. Дали или Х. Беллмера, Клод Каон не репрезентует женщину как слабый пол, склонный к подавлению желаний в угоду социуму из-за гендера, не ограничивая женское тело такими определениями, как сексуальность и истерия. Проекция девиантной женской сексуальности Клод Каон, представленная через феномен истерии (к примеру, в работе «Автопортрет 95» 1939 г. (Илл. 8)), отвергает теории и образы, усиливающие категоризацию женщин как слабого пола в сюрреализме [13, р. 213–214], во многом опережая поиски Луиз Буржуа.

Однако, когда Л. Буржуа начинала свою карьеру, истерия исчезла как широко используемый медицинский диагноз, поскольку ее симптомы были разделены на отдельные психические заболевания, такие как, к примеру, расстройство множественной личности, нимфомания, синдром дефицита внимания,

анорексия и т.д. Лишь в 1960-х – 1970-х гг., благодаря расцвету феминистского движения, про истерию вновь заговорили. Так, по словам Джульетты Митчелл, феминизм 1970-х гг. был в значительной степени ответственен за появление исследований об истерии, а женское освободительное движение конца 1960-х гг. протестовало против распространенной стигматизации женщин как «истеричек» [18, р. 53–54]. Исследовательница Лиза Аппиньянзи пишет, что истерия XIX в. и движение феминизма взаимосвязаны, так как с помощью так называемых «типичных» женских болезней также стремились привлечь внимание к патриархальности общества в связи с тем, что истерия, используя телесные акты (преимущественно женских тел, что отмечено и в вышеуказанном манифесте сюрреалистов), неизбежно становилась вуайеристическим движением, эротизируя образ больного [5, р. 143–145]. На фоне этих исследований и появляются работы Луиз Буржуа, посвященные наиболее характерному образу истерии — так называемой истерической арке.

Впервые Луиз Буржуа обращается к истерической арке в работе 1992 г. «Клетка» («Арка истерии»). Каждая из «Клеток» представляет собой уникальный мир, микросом какого-то явления, призванного восстановить прошлое или затронуть социальные стигмы, создавая благодаря своей структуре простор для вуайеристов, тем самым позволяя участвовать в процессе подглядывания. В «Клетке», посвященной истерии, Л. Буржуа репрезентует стигматизацию больных в лечебницах, продолжая идеи, изложенные в работах Мишеля Фуко о феномене клиники, не только воссоздавая утраченное явление, но и вписывая его в контекст движения феминизма. В пространство клетки Л. Буржуа помещает тело без рук и головы и некий громоздкий аппарат. Тело выгнуто в дуге на низкой кровати, на которой вышиты рядыми слова «Je t'aime», как строки, которые прописывают на школьной доске в наказание за содеянное.



Илл. 8. Клод Каон. Автопортрет 95. 1939. Коллекция Jersey Heritage, Джерси. <https://www.jerseyheritage.org/>



Илл. 9. Альбер Лонде. Истерическая арка. 1880-е гг. Хронофотография. Из журнала *La Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. Национальная библиотека Франции, Париж. <https://www.bnf.fr/fr>

Лишение скульптурного тела головы является реминисценцией к фотографиям больных из журнала «Новая иконография Сальпетриер»: медицинские фотогафы либо не включали голову пациента в кадр, либо закрывали ее белой простыней в целях анонимности фотографируемого, соблюдая врачебную этику (Илл. 9). Помимо этого, в рассматриваемой работе Л. Буржуа выражает полный контроль, царивший в больницах, посредством «изъятия» рук. Лишение тела головы свидетельствует о том, что эта скульптура представляла из себя символ самой истерии. Об этом же говорит явная андрогинность скульптуры, невозможность определить половую принадлежность. Обнаженность тела легко объясняется: во время истерического припадка женщины оголялись (часто находясь в гипнотическом состоянии). Приспособление, находящееся напротив скульптуры, в непосредственной близости к ней, — это камера, совмещенная с пилой, скорее всего, лишившей тело рук (может считываться как аллюзия на врача, полностью контролировавшего процесс фотофиксации и приступа). Фотокамера занимает позицию отстраненного вуайериста, а субъект, смотрящий или находящийся напротив объектива камеры, непосредственно участвует в создании изображения. Довольно близкое расположение камеры и профилирование объекта предполагают, что подобный процесс должен производить впечатление научной «правды», одновременно создавая эффект отстранения, позволяя зрителю провести собственные научное исследование и визуальный анализ. Линза камеры указывает на так называемый «режим визуальности», царивший в Сальпетриер, и зрелищность истерии, а также ее последующих проявлений.

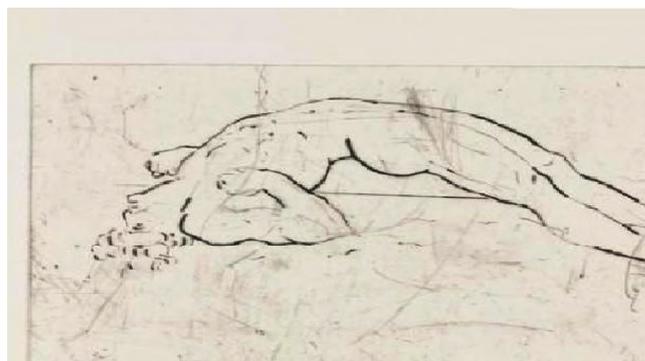
Интересен и сам процесс подготовки к созданию этой «Клетки». Об увлечении и долгом осмыслении образа истерической арки Луиз Буржуа свидетельствуют ряд ее рисунков и комментариев: художница сначала изучала и фотокопировала, а затем процарапывала на пластине истерические позы из иллюстрированных журналов и книг больницы Сальпетриер. Позже она создаст изогнутую фигуру на ту же тему (Илл. 10), комментируя рисунок: «Это феминистское заявление. Это документ, доказывающий предубеждение Шарко... Для Шарко изогнутое тело... истеричная женщина... предмет развлеченя... Она (истерия — Д. М.) была сделана, чтобы быть смешной и смехотворной. Истеричными всегда считались женщины. Но это суеверие! Этот документ доказывает, что мужчины также истеричны. Я стараюсь раскрыть свою точку зрения... Шарко высмеивал женщин... как мой отец высмеивал меня» [Цит. по: 21, р. 244].

Такое явное возвращение к художественной лексике истерии, выведенной Ж.-М. Шарко, позволяет визуальному и воплощенному занять место речи или языка в конкретном проявлении психических реальностей, а трехмерное художественное произведение замещает собой тело. Это, в свою очередь, говорит о том, что Л. Буржуа была осведомлена о вуайеристической культуре больни-

цы Сальпетриер, сконцентрированной на визуализации, окружавшей истерию и представления о ней во второй половине XIX в.

Идея восстановления лексики истерии находит свое завершение непосредственно в бронзовой скульптуре «Арка истерии» 1993 г., одной из мощнейших работ в её творчестве, — обезглавленной и обнаженной мужской фигуре в натуральную величину, согнутой назад так сильно, что ее вытянутые руки почти касаются пяток, образуя в воздухе подобие арки. Это самоценная работа, не являющаяся частью скульптурной группы, — символ истерии, воплощение этого забытого феномена. Перед зрителем истеричное тело, подвешенное за пупок; именно в подвешенном положении истерическое тело находится в состоянии покоя, так как Л. Буржуа нивелирует телесное напряжение, то есть судорогу, лишая тело опоры. Однако самое важное в этой работе — метод подрыва одностороннего вуайеризма для того, чтобы сделать истерическим субъектом мужчину: амбивалентность пола фигуры можно рассматривать как попытку Л. Буржуа разорвать шаблон, связывающий истерию исключительно с женским телом. Точно так же, как подвешивание скульптуры предполагает другое промежуточное состояние, Л. Буржуа говорила, что «горизонтальность — это желание сдаться, уснуть. Вертикальность — это попытка к бегству. Висение и парение — это состояние амбивалентности» [Цит. по: 6, р. 48]. Противостоя иерархии между мужчиной и женщиной, в работе Л. Буржуа истерия относится к обоим полам. Подобная интерпретация истерии свидетельствует не только о раскрытии гендерной проблематики явления, но и об осведомленности Л. Буржуа о том, что Ж.-М. Шарко впервые установил, что истерия свойственна и мужчинам. Это доказывает и комментарий Луиз Буржуа к подготовительному рисунку к «Клетке», посвященной истерии, где она пишет о том, что мужчины также истеричны: несмотря на то, что художница критикует знаменитого невролога, в комментарии она рассматривает рисунок истеричного мужчины, репродукция которого была напечатана в Сальпетриер (уже в 1880-х гг. доктор Шарко исследовал маскулинную истерию). В результате идея исследователей о том, что Л. Буржуа считала истерию исключительно женским заболеванием, является неправомерной [см. 1, с. 35–36]. «Арка истерии» — это определенно реакция против идеи, что истерия — исключительно женская проблема, завершающая идею отражения режима визуальности, примененного к душевнобольным, затронутую в «Клетке» 1992 г.

Сама по себе скульптура истерической арки является ресурсом демонстрации визуальности, создает эффект присутствия, подглядывания: отполированная поверхность бронзы, отражающая смотрящего, заставляет осознать этот процесс подглядывания, осмыслить восприятие представленного скульптурного образа как объекта, обращаясь в то же время и к телам истериков второй половины XIX в., которые рассматривались исключительно как объекты изучения благодаря визуальному методу Ж.-М. Шарко. Помимо этого, полированная поверхность бронзы создает дискомфортные для зрителя условия: гладкая поверхность сама по себе запрещает тактильный контакт, поскольку любое прикосновение может оставить след. Тело скульптуры, таким образом, представляет собой локус контролируемой формы симптоматической речи, ведь «страхи прошлого связаны с функциями тела, они вновь появляются через тело», — пишет Л. Буржуа [Цит. по: 8, р. 228].



Илл. 10. Луиз Буржуа. Без названия. 1989. Сухая игла, плетная бумага. Музей современного искусства, Нью-Йорк. <https://www.moma.org/>

Изучив скульптурное изображение истерического тела в творчестве Луиз Буржуа, можно сказать, что, исследуя истерию через скульптуру, она возвращает вытесненное воспоминание об истерии XIX в. как болезни, в которой воплощаются диспозитив сексуальности, проблемы клиники и власти, создавая ее физическое и трехмерное проявление, проникнутое мышечной энергией реального индивида, через процесс литья. Присутствие истерического тела через материальный и скульптурный процесс, обращение к телесности, художественная аналитика образа позволили ей приблизиться к пониманию истерии. Л. Буржуа представляет версию этой болезни, сложившуюся в больнице Сальпетриер — явлению, запечатленном в интимном и закрытом пространстве клиники, опираясь на фотографии Сальпетриер, которые одновременно создают

как эффект отстраненности, так и эффект подглядывания. Она использовала этот образ как визуальное отражение истерики в целом, передавая эмоциональное состояние, связанное с драматическими телесными искажениями. Фундаментально исследуя этот феномен с длинной социокультурной историей, она создаёт свидетельство действительного существования истерических поз. Помимо этого, Л. Буржуа обращается и к современным ей интерпретациям истерии феминистским движением: амбивалентность пола истерического тела указывает на гендерные проблемы, связанные с представлением об истерии: отрицая принадлежность этого заболевания к какому-либо полу, она разрушает исторически сложившийся миф об истерии — наделенности им исключительно женщин, отдавая дань исследованиям, проведенным в больнице Сальпетриер.

Список литературы:

1. Туркина О. Луиз Буржуа: ящик Пандоры. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 136 с.
2. Сюрреализм. Возвращения и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней / Под общ. ред. Г. Жерара. М.: Гилея, 2018. 448 с.
3. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. 448 с.
4. Шик И. А. Сюрреалистическая фотография 1920-х – 1970-х гг.: ключевые концепции и проблемы: дис...канд. иск. 17.00.09. Санкт-Петербург, 2018. 384 с.
5. Appignanesi L. *Mad, Bad And Sad: A History of Women and the Mind Doctors from 1800 to the Present*. London: Virago Press, 2009. 560 p.
6. Askew L., Offay A. *Louise Bourgeois: A Woman Without Secrets*. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2014. 104 p.
7. Bernadac M.-L. *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion, 2006. 207 p.
8. Bourgeois L. *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923–1997*. London: The MIT Press, 1998. 384 p.
9. Breton A., Aragon L. *Le Cinquantenaire de l’Hysterie (1878–1928) // La Révolution Surréaliste*. 1928. № 11. P. 20–21.
10. Charcot J.-M., Richer P. *Les Démoniaques dans l’Art*. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1887. 116 p.
11. Didi-Huberman G. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003. 392 p.
12. Hunter D. *The Makings of Dr. Charcot’s Hysteria Shows: Research Through Performance*. New York: Edwin Mellon Press, 1998. 154 p.
13. Hutchison Sh. *Convulsive Beauty: Images of Hysteria and Transgressive Sexuality*. Claude Cahun and Djuna Banes // *Symploke*. 2003. Vol. 11, № 1/2. P. 212–226.
14. Lehmann M.-R. *The 1938 Exposition internationale du surréalisme and Acte manqué: The Terror of Memory and the Terror to Come // Lingua Romana*. 2018. Vol. 13, № 1. P. 99–112.
15. Nixon M. *Louise Bourgeois: Reconstructing the Past // Louise Bourgeois. Exhibition catalogue / Fr. Morris (ed.)*. London: Tate Publ., 2007. P. 228–233.
16. *Louise Bourgeois: The Return of the Repressed: Psychoanalytic Writings / P. Larratt-Smith (ed.)*. London: Violette Editions, 2012. 504 p.
17. Micale M. S. *Hysteria and its Historiography: A Review of Past and Present Writings (II) // History of Science*. 1989. № 27. P. 319–351.
18. Mitchell J. *Mad Men and Medusas: Reclaiming Hysteria and the Effects of Sibling Relationships on the Human Condition*. Harmondsworth: Basic Books, 2000. 382 p.
19. Richer P. *Études cliniques sur l’hystéro-épilepsie ou grande hystérie*. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1881. 784 p.
20. Rosemont P. *Surrealist Women: An International Anthology*. Austin: University of Texas Press, 1998. 576 p.
21. Wye D., Smith C. *The Prints of Louise Bougeois*. New York: The Museum of Modern Art, 1994. 256 p.

References:

- Appignanesi L. *Mad, Bad and Sad: a History of Women and the Mind Doctors from 1800 to the Present*. London, Virago Press Publ., 2009. 560 p.
- Askew L.; Offay A. *Louise Bourgeois: A Woman Without Secrets*. Edinburgh, National Galleries of Scotland Publ., 2014. 104 p.
- Bernadac M.-L. *Louise Bourgeois*. Paris, Flammarion, 2006. 207 p. (in French)
- Bourgeois L. *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923–1997*. London, The MIT Press Publ., 1998. 384 p.
- Breton A.; Aragon L. *Le Cinquantenaire de l’Hysterie (1878–1928)*. *La Révolution Surréaliste*, 1928, no. 11, pp. 20–21. (in French)
- Charcot J.-M.; Richer P. *Les Démoniaques dans l’Art*. Paris, Delahaye et Lecrosnier Publ., 1887. 116 p. (in French)
- Didi-Huberman G. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press Publ., 2003. 392 p.
- Foucault M. *Volia k istine: po tu storonu znaniia, vlasti i seksual’nosti. Raboty raznykh let (The Will to Truth: beyond Knowledge, Power and Sexuality. Works of Different Years)*. Moscow, Kasta’ Publ., 1996. 448 p. (in Russian)
- Gerard G. (ed.) *Siurrealizm. Vozzvaniia i traktaty mezhdunarodnogo dvizheniia s 1920-kh godov do nashikh dnei (Surrealism. Declarations and Tractates of the International Movement from the 1920s to the Present Day)*. Moscow, Gileia Publ., 2018. 448 p. (in Russian)
- Hunter D. *The Makings of Dr. Charcot’s Hysteria Shows: Research Through Performance*. New York, Edwin Mellon Press Publ., 1998. 154 p.
- Hutchison Sh. *Convulsive Beauty: Images of Hysteria and Transgressive Sexuality*. Claude Cahun and Djuna Banes. *Symploke*, 2003, vol. 11, no. 1/2, pp. 212–226.
- Larratt-Smith P. (ed.) *Louise Bourgeois: The Return of the Repressed: Psychoanalytic Writings*. London, Violette Editions Publ., 2012. 504 p.
- Lehmann M.-R. *The 1938 Exposition internationale du surréalisme and Acte manqué: The Terror of Memory and the Terror to Come*. *Lingua Romana*, 2018, vol. 13, no. 1, pp. 99–112.
- Micale M. S. *Hysteria and its Historiography: A Review of Past and Present Writings (II)*. *History of Science*, 1989, no. 27, pp. 319–351.
- Mitchell J. *Mad Men and Medusas: Reclaiming Hysteria and the Effects of Sibling Relationships on the Human Condition*. Harmondsworth, Basic Books Publ., 2000. 382 p.
- Morris Fr. (ed.) *Louise Bourgeois. Exhibition catalogue*. London, Tate Publ., 2007. 320 p.
- Richer P. *Études cliniques sur l’hystéro-épilepsie ou grande hystérie*. Paris, Delahaye et Lecrosnier Publ., 1881. 784 p. (in French)
- Rosemont P. *Surrealist Women: An International Anthology*. Austin, University of Texas Press Publ., 1998. 576 p.
- Shik I. A. *Siurrealisticheskaia fotografiia 1920-h–1970-h gg.: kliuchevye konceptsii i problemy (Surrealist Photography of the 1920s – 1970s: the Key Concepts and Problems): PhD Thesis*. Saint Petersburg, 2018. 384 p. (in Russian and English)
- Turkina O. *Luiz Burzhua: iashhik Pandory (Louise Bourgeois: Pandora’s Box)*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015. 136 p. (in Russian)
- Wye D.; Smith C. *The Prints of Louise Bougeois*. New York, The Museum of Modern Art Publ., 1994. 256 p.