

Анна Суворова

## Экспрессионизм и искусство душевнобольных

В статье анализируется формирование дискурса аутсайдерского искусства в начале XX века, в первую очередь — процесс взаимных влияний искусства экспрессионизма и творчества душевнобольных. Опираясь на теорию дискурса, автор выявляет новую «инстанцию разграничения» искусства душевнобольных — художников-экспрессионистов, через сопоставление с которыми в текстах начала 1920-х годов описывают картины и рисунки душевнобольных. Вместе с тем кризис рационалистической парадигмы и переозначивание культурой концепта «безумие» приводит экспрессионистов — Эрнста Людвиг Кирхнера, Альфреда Кубина, Эдварда Мунка, Пауля Клее, Эрика Хеккеля — к использованию маргинальных мотивов и языков творчества душевнобольных — Эрнста Юсефсона, Карла Гензеля (Бренделя) и других.

Ключевые слова:

аутсайдерское искусство,  
искусство душевнобольных,  
экспрессионизм, дискурс.

Возникновение различных феноменов художественной культуры имеет дискурсивный характер. То, что сегодня в искусствознании обозначено как аутсайдерское искусство, в том числе и практики изобразительного творчества душевнобольных, существовало и до начала XX века. Но именно в период первой четверти XX века произошло сложение дискурса искусства душевнобольных и легитимация этого феномена художественной культуры.

В 1910–1920-е годы изобразительные формы творчества аутсайдеров (душевнобольных, социальных маргиналов) вошли в поле зрения художников, коллекционеров, исследователей и стали описываться как феномены искусства, хотя до начала XX века эти изобразительные формы как искусство не артикулировались. Простым примером могут служить истории о творчестве душевнобольных из книги *Genio e follia: prelezione ai corsi di antropologia e clinica psichiatrica* (в русском переводе — «Гениальность и помешательство») Чезаре Ломброзо, впервые изданной в 1864 году [1]. Описывая картины душевнобольных, Ломброзо главный акцент делает на анализе влияния патологии. Искусство душевнобольных становится видимым, легально функционирующим в контексте художественной культуры, когда авторитетные инстанции разграничения начинают означивать, называть эти объекты искусством, включать их в поле искусства.

Обратимся к теории и методологии дискурса, опираясь на «Археологию знания» Мишеля Фуко. Согласно его теории, формация объектов, а в данном случае объектом дискурса становится искусство душевнобольных, происходит при помощи трех правил. Это (1) поверхность появления объектов, (2) инстанции разграничения, (3) решетки спецификации [3]. При имплицировании этой теоретической схемы на исследуемый объект, поверхностью, на которой появляется искусство душевнобольных, становятся философия и психиатрия и, чуть позже, искусство авангарда, а затем — музеи и исследователи искусства. Инстанциями разграничения, которые означивают искусство

душевнобольных, являются медицина (психиатрия) и авангард (практика искусства и тексты художников и критиков). Решетками спецификации искусства аутсайдеров выступают системы, на основании которых формируются и группируются объекты дискурса искусства душевнобольных: творчество, история индивидуумов, патология, сознание и бессознательное (последняя пара понятий объединяет поле искусства душевнобольных с наивом и примитивом, как объектами, удаленными от европейского рационализма и включаемыми в поле искусства). Если следовать теории Мишеля Фуко, дискурс искусства аутсайдеров характеризуется не наличием привилегированного объекта, а способами формирования [3].

В случае с искусством душевнобольных его дискурс оказывается (здесь появляется невольная тавтология) маргинальным. Уже начиная с формирования поверхностей возникновения дискурса, дискурс искусства душевнобольных/искусства аутсайдеров начинает развитие на чуждом для собственно искусства поле. Этот факт появления вне контекста художественных практик вообще отделяет искусство аутсайдеров от предшествующего пласта художественной культуры и роднит его с феноменами авангардного искусства. Именно авангард возникает при участии качественно иных полей — повседневности, технологии, науки.

Маргинальными и новыми по отношению к полю искусства оказываются и инстанции разграничения искусства аутсайдеров. Согласно традиции, для поля искусства «говорящими субъектами», носителями властного дискурса, были ценители искусства, коллекционеры, критики. В этом искусство аутсайдеров имеет исключительный, маргинализованный характер по сравнению с современными ему и более ранними феноменами. На первом этапе в этот процесс формирования дискурса включаются врачи, которые были связаны с полем душевных болезней. Эта странная для феноменов искусства инстанция разграничения — медицина, а именно психиатрия, становится таковой благодаря колоссальному влиянию в культуре начала XX века фрейдистской теории и концепта бессознательного. Могущество этого дискурса объяснимо «усталостью» европейской цивилизации от примата рационального и кризисом рационалистической парадигмы.

Другой важной инстанцией разграничения для феномена творчества душевнобольных становится искусство авангарда. Трансформация корпуса традиционного искусства и расшатывание канона

классической эстетики стимулировало включение в метанарратив искусства маргинальных, а потому не замечаемых ранее феноменов: наивного и примитивного искусства, творчества душевнобольных. Кубисты, дадаисты, сюрреалисты, фовисты, примитивисты используют в своем искусстве, а тем самым ассимилируют и легитимируют маргинальные ранее феномены. Но важно отметить, что изменения шли не от «маргиналов» к профессионалам, а скорее, наоборот. Изучение и ассимиляция европейской художественной культурой периферийных нарративов были обусловлены кризисом классической парадигмы искусства, стремлением отказаться от европоцентризма в художественной культуре.

Одной из самых влиятельных легитимирующих инстанций искусства душевнобольных становится экспрессионизм. Само сложение понятия «экспрессионизм» в 1910 году, артикуляция термина Антонином Матейчиком, связана с перенесением внимания на поле внутреннего, психического: «Экспрессионист желает, превыше всего, выразить себя... <Экспрессионист отрицает> мгновенное впечатление и строит более сложные психические структуры <...>. Впечатления и умственные образы проходят через человеческую душу как через фильтр, который освобождает их от всего наносного, чтобы открыть их чистую сущность <...> объединяются, сгущаются в более общие формы, типы, которые он <автор> переписывает через простые формулы и символы» [15, с. 175].

Художники экспрессионизма в своих текстах и произведениях часто апеллировали к образности и художественным приемам творчества душевнобольных, тем самым оказывая огромное влияние на формирование дискурса аутсайдерского искусства на раннем этапе. Первые отсылки к творчеству душевнобольных как источнику новой образности появились уже в 1910 году. В это время поэт и публицист Виланд Херцфельде писал в журнале экспрессионистов *Die Aktion*: «Душевнобольные художественно одарены, их работы едва ли объяснимы, но полны чувства красоты и соразмерности. Их чувствительность отлична от нашей; формы, цвета, отношения в их работах проявляются для нас как странное, причудливое, гротескное безумие» [26, pp. 57–58]. Важно отметить, что кризис рационалистической парадигмы приводит к изменению «оси координат» в эстетических и мировоззренческих оценках: «странное», «причудливое», отличное от принятого, а далее, как явственно из цитаты, и «безумное» получают положительные коннотации.

Это изменение дискурса искусства заметно в первых выставках экспрессионистов. В 1912 году в Кельне состоялась одна из самых значительных и больших международных выставок, которая стала самой масштабной презентацией нового, только возникшего течения — экспрессионизма. Рихард Райше, который был директором Зондербунда, во вступительной статье к каталогу кельнской выставки 1912 года описывает экспрессионизм как антипод натурализму и импрессионизму, как феномен, связанный с интенсивностью цвета и формы. Любопытно, что Райше проводит сопоставление со средневековым искусством, которое было темой его диссертации в Университете Страсбурга. На формирование экспрессионизма влияет также тот круг художников, которых экспрессионисты выбирают в качестве своих предшественников. Однако, вопреки мыслям Райше, средневековое искусство не было представлено на кельнской выставке. Ментальными «отцами-основателями» экспрессионизма становятся постимпрессионисты. На выставке были показаны своеобразные ретроспективы Сезанна, Гогена, Ван Гога, а также Эдварда Мунка. В числе новых художников были показаны живописцы из Франции, Австро-Венгрии, Швейцарии, Голландии, Норвегии и России [7, р. 16–17].

Произведениям Винсента Ван Гога на кельнской выставке было придано особое значение, так как самими экспрессионистами он мыслился предтечей нового направления. Хотя это сопоставление также и критиковалось современниками; Карл Ясперс — философ-экзистенциалист и психиатр, увидев выставку, был очень впечатлен значительным контрастом между произведениями Ван Гога и экспрессионистов. Ясперс, критикуя это сопоставление, пишет: «На выставке 1912 года в Кельне, где странно единообразное искусство экспрессионизма со всей Европы было выстроено вокруг прекрасного Ван Гога, у меня постоянно возникало ощущение, что Ван Гог был единственным возвышенным безумцем среди стольких [художников], которые хотели быть сумасшедшими, но были, по сути, слишком здоровыми» [20, р. 222].

В контексте дискуссии о необычайном интересе к шизофреническому сознанию со стороны художников-современников Ясперс высказывает мнение, что экспрессионисты в своих работах стремятся создать это ощущение безумия. Хотя Ясперс считал, что работы экспрессионистов далеки по уровню от произведений Ван Гога, тем не менее он допускал притягательность психической патологии (а в этот круг Ясперс включает и самого Ван Гога) для экспрессионистов и то, что рисунки

душевнобольных могут быть источником нового языка и идей. Важно отметить, что Ясперс, намного позже, в 1925 году, опубликовавший книгу «Стриндберг и Ван Гог», описывает безумие как некоторое условие творческой энергии и особой витальности [4].

В 1912 году наряду с текстом Рихарда Райше появляются и более развернутые критические статьи, авторы которых апеллируют к идее внутренней, психической составляющей искусства экспрессионистов. В журнале *Ran* — одном из главных изданий европейского модернизма и символизма, появляется статья немецкого критика Макса Дери «Кубисты и экспрессионизм» (*Die Kubisten und der Expressionismus*), в которой автор исследует и объясняет границы экспрессионизма и его отличия от других новых течений, в первую очередь от кубизма. Опираясь на психологию искусства, Макс Дери выделяет два типа искусства. Первое — движущееся извне внутрь; именно это искусство, по мысли Дери, более распространено в современный критический момент. Человек смотрит на натуру, которая глубоко его впечатляет, передает чувства, а художник уже их воплощает. Второй путь в искусстве — это когда люди испытывают множество чувств: желание, радость, гордость, без непосредственного внешнего влияния. Далее критик пишет, что сейчас в искусстве начинается новый период, — время дистанцирования от природы [7, р. 19]. Дери продолжает свою мысль все более акцентируя внимание на необходимости обращения к миру эмоций, их непосредственному воплощению: «Сегодня невозможно более смотреть на мир единым взглядом, необходимо отказаться от природы, создать заново, реконструировать ее, чтобы большие, сильные эмоции выкрикивала, выплескивались из нее и запечатлевались, воплощались в живописной форме» [7, р. 20].

\*\*\*

Если от рефлексии и критики искусства экспрессионистов современниками перейти к языку и идеям творчества экспрессионистов в перспективе влияний на них искусства душевнобольных, то возникает ряд проблемных вопросов. Размышляя о влиянии искусства психиатрических пациентов на художников-экспрессионистов, важно выявить, есть ли какие-то доказательства взаимодействия: видели ли или знали экспрессионисты искусство душевнобольных? И оказало ли реальное влияние искусство душевнобольных на творческий метод

экспрессионистов? Первые выставки и манифесты экспрессионизма были связаны с периодом 1905–1910 годов и деятельностью группы «Мост». На тот момент направление представляло собой достаточно широкий круг различных языков и творческих методов. Первые годы своей деятельности участники группы «Мост» восставали против традиционных концепций искусства, стремясь подражать примитивному искусству, ремесленным объектам, «захватить» в этих феноменах выраженные, акцентированные эмоции. Художники «Моста» искали возможность шокировать буржуазную публику, используя нарочито примитивные медиа и техники. Темы и сюжеты, нередко включавшие мотивы наготы или акцентированной сексуальности, намеренно выбирались экспрессионистами, чтобы дезавуировать буржуазную публику. Один из самых известных исследователей экспрессионизма Питер Зельц писал: «Экспрессионизм был не просто другим стилем искусства, но совершенно новым образом жизни, возвращением к мистицизму и религии, поворотом внутрь, яростным воплощением расовой, этнической памяти» [28, p. 106].

Еще самая первая выставка экспрессионистов в 1906 году породила волну едких критических замечаний о безумии художников. Эти комментарии о безумии, возможно, были продолжением кризиса рационалистического сознания, критикуемого Фридрихом Ницше; сознания, репрессивная функция которого была описана в текстах Зигмунда Фрейда. Язык и идея экспрессионизма описываются исследователями как искусство, которое выражает чувство, а не мысль; инстинкт, интуицию, мечту, а не реальность. Питер Зельц описывает отношения экспрессионизма с внешними полями следующим образом: «Экспрессионизм можно лучше понять, если рассматривать его в связи с релятивистскими и субъективными тенденциями современной психологии, науки и философии — тенденциями, которые многие из художников-экспрессионистов остро осознавали. Стремление экспрессионистов к самопознанию и пониманию смысла человеческого существования в его одиночестве и угрозе смерти можно сравнить с параллельными тенденциями в экзистенциализме» [28, p. 8].

Художники-экспрессионисты, свободные от запретов, создают новый язык и образность, которые ближе к искусству душевнобольных, чем какие-либо другие направления. Согласно Жану Дюбуффе — художнику, коллекционеру и основателю ар-брют, художники группы «Мост» находились в определенной антикультурной позиции.

В их стремлении создать чистое и глубоко революционное искусство просматривалась безыскусность творчества; многие из них не чувствовали многолетнего груза академической традиции — ряд участников «Моста» были самоучками. Проявление примитивного духа, заимствованного из разных культур, — от ритуальных объектов примитивных народов до рисунков наивных горожан — стало для художников «Моста» ориентиром. Изучение скульптуры Океании и Африки, как примеров примитивного искусства, глубоко интересовало Эрнста Людвиг Кирхнера и Эриха Хеккеля уже в 1904 году, на стадии формирования идей экспрессионизма. Кирхнер был глубоко увлечен экстазической энергией религиозного ритуала и первобытного танца, которая была приближена к безумию в примитивной культуре. А освобождение цвета и линии в творчестве Эмиля Нольде связано с дионисийской экстазичностью, живописной и психической экзальтацией [28]. Анализ образности произведений экспрессионистов через отсылки к контексту безумия появляются и у других исследователей. Так, Томас Рёске, описывая тематические приоритеты, искусства экспрессионизма обращает внимание на интерес к теме безумия: «Сумасшедший» — важная фигура в немецком экспрессионизме начала XX века. Художники-экспрессионисты изображали “безумца” (и “безумную”) в картинах и рисунках того времени и были очарованы художественными работами пациентов клиник для душевнобольных» [27, p. 32].

Тема безумия появляется в искусстве, в том числе академическом, и ранее, но именно у экспрессионистов она получает программное звучание. Это связано с идейной и стилистической платформой экспрессионистов, а также с личным опытом некоторых участников этого направления. На протяжении нескольких веков безумие рассматривалось как некоторый канал для контакта с «тонкими мирами», в контексте же экспрессионизма безумие начинает восприниматься как способ усиления живописной экспрессии и источник новых образов.

Важной фигурой, имеющей флер психиатрического диагноза и гениальности, в представлении почитателей вроде Карла Ясперса, помимо Ван Гога (наверное, важно отметить, что современные исследования ставят под сомнение наличие у него психиатрического диагноза [22]), к которому апеллируют многие экспрессионисты, является Эрнст Юсефсон (1851–1906). Юсефсон в начале своей карьеры учился искусству в Швеции и Париже и обрел европейскую известность в возрасте тридцати семи лет. Работая в реалистическом стиле, испытывая влияние

Курбе и Мане, а также вдохновляясь образами Веласкеса и Рембрандта, он создавал портреты, которыми восхищалась публика на парижских Салонах 1881–1883 годов. В прессе того времени Юсефсон назывался одним из самых оригинальных портретистов современности. Но блестящую карьеру прервало острое психическое заболевание: в 1888 году у него диагностировали *dementia praecox* — так ранее называли шизофрению. У Юсефсона начались зрительные и слуховые галлюцинации; он верил, что он — святой Петр — хранитель небесных врат, а иногда — Бог-Отец или Христос. Позже Юсефсон поступил в госпиталь в Уппсале, но тем не менее продолжил работать, часто находясь в состоянии транса. Острое состояние у Юсефсона продолжалось в течение года, но после этого он не вернулся к прежней жизни, и жил в изоляции [16].

Психиатрический опыт кардинальным образом повлиял на деятельность Эрнста Юсефсона как художника. Его умение рисовать, хотя и претерпело драматические изменения, продолжало служить ему для исследования той новой реальности, в которой он оказался. Убежденный, что он — святой Петр, а его комната — вход на небеса, он говорил с являвшимися ему духами умерших [16]. А благодаря своим спиритическим экспериментам (очень распространенным среди высших слоев и творческой богемы в конце XIX века), Юсефсон пришел к убеждению, что многие художники прошлого: Рафаэль, Рембрандт, Халс и Веласкес — использовали его как медиума, с помощью которого они могли продолжать рисовать; некоторые из своих рисунков Юсефсон подписывал именами великих художников прошлого [16].

Каково же было удивление публики, когда через пять лет после помешательства Юсефсона в Стокгольме была открыта его ретроспектива, которая включала также и работы, сделанные после 1888 года. Эти странные, радикальные по своей эстетике произведения были с восторгом встречены новым поколением шведских художников [20, р. 230]. Причины этой реакции, вероятно, были связаны с необычайным интересом к образам и языку символизма в Скандинавии (например, у норвежца Эдварда Мунка). Также было совершенно очевидно, что стиль художника абсолютно изменился. В Германии, где ранние работы Юсефсона были почти не известны, новый Юсефсон стал уникальным и поразительным феноменом, чье рождение было стимулировано именно безумием. (Ил. 1–3.)

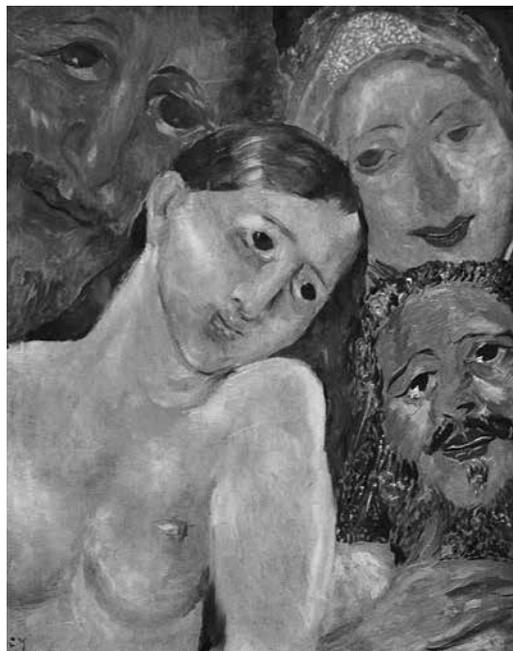
Воспринимался ли Эрнст Юсефсон современниками как экспрессионист? Публикации о нем появились очень рано: первые вышли



1. Эрнст Юсефсон. *На берегу моря*  
1894. Дерево, масло. 32 × 49  
Национальный музей, Стокгольм

в 1902 году в Швеции, а в 1911 году Карл Волин издал подробную биографию художника, в которой исследовал и его поздние работы. Интерес к истории Юсефсона в Германии начался в 1909 году с публикации статьи того же Волина в журнале *Kunst und Künstler*, и она не была единственной [20, р. 230]. Еще более существенным является тот факт, что в берлинском Сецессионе поздние работы Юсефсона выставлялись вместе с произведениями художников группы «Мост». Эмиль Нольде столь заинтересовался творчеством Юсефсона, что купил три работы для своей коллекции [20, р. 230]. Таким образом, очевидно, что работы Эрнста Юсефсона были известны немецким живописцам по крайней мере с 1909 года.

Сравнение живописи Эмиля Нольде и Эрнста Юсефсона позволяет увидеть, сколь близки эти художники. Исследователь аутсайдерского искусства Джон Макгрегор связывает обращение Нольде к религиозным



2. Эрнст Юсефсон. *Экстатические головы*. Без даты  
Дерево, масло. 41 × 31  
Национальный музей, Стокгольм



3. Эрнст Юсефсон. *Святое причастие*. Без даты  
Холст, масло. 127 × 76  
Национальный музей,  
Стокгольм

сюжетам и образам именно влиянием Юсефсона [20, р. 231]. Кроме того, Нольде, используя те же формальные методы и цвета, достигает той же интенсивности в живописи, что и Юсефсон.

\*\*\*

Влияние «скандинавской волны» с ее «безумными» коннотациями на сложение экспрессионизма не ограничивается только фигурой Эрнста Юсефсона. Важно отметить и популярность среди экспрессионистов норвежского художника Эдварда Мунка (его участие в кельнской выставке 1912 года было отмечено выше), а также огромную известность литератора-визионера, в том числе описывавшего свой психиатрический

опыт, Августа Стриндберга [20, р. 230]. Они были теми «точками роста», которые формировали интерес к болезненному, патологическому, безумному — качествам, которые будут проявлены у экспрессионистов.

Помимо стилистических и образных заимствований важно отметить наличие у ряда экспрессионистов личного психиатрического опыта. Один из самых известных в истории искусства случаев психической болезни и пребывания в лечебнице связан с Эдвардом Мунком. В конце XIX века опыт психической болезни или пребывания в пограничном состоянии, прежде всего благодаря мировоззренческим трансформациям, перестал быть стигмой и превратился в источник новой образности. Мунк, наряду с Ван Гогом, — каноническая, знаковая фигура для экспрессионистов. Его пластический язык, темы и сюжеты несут элемент важной для экспрессионистов инаковости. Трагизм и inferнальность, характерные для творчества Мунка, обнаруживаются в истории его жизни.

Начало жизни Мунка было омрачено смертью матери, а спустя несколько лет — сестры, к которой он был очень привязан. Мунк и его братья и сестры воспитывались преимущественно тетей, хотя отношения с отцом, Кристианом, были очень сильны; тот часто читал с детьми истории и сказки Эдгара Аллана По. Тем не менее отношение отца к детям было омрачено зловещим, притворным благочестием. Мунк писал: «Мой отец был импульсивно нервным и навязчиво религиозным — до психоневроза. От него я унаследовал семена безумия. Ангелы страха, скорби и смерти стояли рядом со мной с того дня, как я родился» [24, р. 2]. Вдохновляющие Мунка мрачные образы-видения, были связаны с этим постоянным близким ощущением смерти и разговорами отца, из-за которых Эдвард «мучился ночами, преследуемый видениями ада» [24, р. 34]. Невроз отца повлиял и на детей: одной из младших сестер Мунка был поставлен диагноз психического заболевания еще в раннем возрасте; странность семьи также проявилась в том, что из пяти братьев и сестер только Андреас женился, но умер через несколько месяцев после свадьбы. Мунк позже писал: «Я унаследовал два самых страшных врага человечества — чахотку и безумие» [24, р. 137].

Позже, когда он жил в Кристиании и уже начал заниматься искусством, Мунк сблизился с Хансом Йегером, писателем-анархистом, нигилистом, который жил по принципу «страсть к разрушению — тоже творческая страсть» и который выступал за самоубийство как окончательный путь к свободе [24, р. 71, 74]. Как пишет сам Мунк: «Мои идеи развивались под влиянием богемы или, скорее, Ханса Йегера. Многие

ошибочно утверждают, что мои идеи сформировались под влиянием Стриндберга и немцев... это неправильно. К тому времени они уже были сформированы» [24, р. 71].

Для парижского периода Мунка, начавшегося в 1889 году, также были характерны суицидальные настроения. После смерти отца Мунк вернулся домой и обнаружил большой семейный долг, с которым ему не могли помочь родственники [24, р. 114]. Смерть отца породила депрессию и мысли о суициде: «Я живу с мертвыми — моя мать, моя сестра, мой дедушка, мой отец... Убей себя, а потом все кончено. Зачем жить?» [24, р. 115]. (Впрочем, идея безумия в богемных кругах ассоциировалась с магией истинного творчества; тон здесь задавал Стриндберг, который после серии психиатрических эпизодов, оказался в клинике для душевнобольных.)

Насыщенная личная и творческая жизнь Мунка в период второй половины 1890–1900-х годов привела его к психическому истощению. Осенью 1908 года состояние страха и отчаяния, усугубленного пьянством и неконтролируемыми вспышками насилия (в биографической литературе они описаны как стычки с братьями по цеху и как инциденты насилия по отношению к его подруге — Тулле Ларсен), случилось обострение. Сам Мунк писал: «Мое состояние сводилось к безумию» [10, р. 236]. После серии галлюцинаций и приступов мании преследования Мунк поступил в клинику Даниела Якобсона в Фредериксберге и оставался там до 1909 года. Терапия, которую Мунк получал в течение следующих восьми месяцев, включала диету и электротерапию (гальванизацию в физиотерапии) — это лечение было модным для нервных состояний [10, pp. 235–236]. В течение этого времени Мунк продолжал заниматься творчеством, в частности, им написано несколько портретов доктора Якобсона.

\*\*\*

Другой экспрессионист Альфред Кубин черпал образы своих ужасающих миров, отражающих изнанку сознания, в различных прецедентах психиатрического опыта. Они начались достаточно рано, с попытки суицида на могиле своей матери в 1896 году; далее в жизни художника последовало психическое расстройство в 1903 году.

Детские годы Альфреда Кубина полны пугающих странностей и столкновений с безумием. В возрасте десяти лет у Кубина умирает

мать, но, как он пишет в своих воспоминаниях, тягостные впечатления детства были связаны даже не с этим, а с тем, что его отец, обычно бесстрастный мужественный человек, впал в форменное безумие. Отец, подняв с постели истощенное тело своей жены, рыдая, бегал по комнатам и кричал о помощи [29, р. 5]. Годами позже, описывая психическое расстройство, случившееся, когда Кубин служил в австрийской армии, он заметил, что бред, до сих пор дремавший в нем, взял верх, а предрасположенность к подобным ментальным расстройствам была унаследована от матери: «Представление о том, что я был бургундским принцем, жившим на острове Борнео, наложилось на фактические обстоятельства моей жизни» [29, р. 10]. Кубин был отправлен в гарнизонный госпиталь, где находился три месяца.

Как отмечает Джон Макгрегор, первоначальный творческий всплеск Альфреда Кубина был вызван психическим расстройством художника, подавлявшим его с ранних лет [20, р. 235]. Художник пытался противостоять галлюцинаторным образам, извергавшимся из бессознательного, подчинить их сознанию письмом и рисунком. К 1922 году период психической нестабильности завершается. Об этом времени спокойствия Кубин позже писал: «Этот период моей жизни был для меня дорожке, чем мрачные и бурные времена моей юности и дикие годы моей ранней жизни» [20, с. 235]. Но интерес к сфере психического опыта в целом и психиатрического в частности у Кубина сохранился, что привело его позже к посещению коллекции Ханса Принцхорна — одного из первых исследователей искусства душевнобольных

В своей книге «Искусство душевнобольных» Ханс Принцхорн упоминает, что некоторые художники и интеллектуалы (Райнер Мария Рильке, Карл Ясперс и другие) посетили клиническую коллекцию в Гейдельберге. В их числе, в сентябре 1920 года, был и Альфред Кубин, позднее, в 1922 году, опубликовавший статью о своих впечатлениях. Также Кубин передал пять работ в гейдельбергскую коллекцию, одну — свою собственную, а три — пациента Баварской лечебницы, датированные 1860 годом [27, р. 36]. На подаренных работах есть как печать и инвентарный номер гейдельбергской коллекции, так и письменное примечание «подарок г-на Альфреда Кубина» [27, р. 37].

Свою статью *Die Kunst der Irren* Кубин начинает с очень теплого рассказа о встрече с директором гейдельбергской клиники доктором Вильмансом, который показал ему самую важную часть коллекции. Кубин дает описание работ нескольких пациентов, особенно его

впечатливших, всякий раз отмечая сюжеты, мотивы и художественные приемы:

1. Официант. Он создает рисунки пастелью, витражи или произведения декоративно-прикладного искусства, например «Милость Марии» или дракона в оковах, которые удерживают его на земле.

2. Многочисленные акварели одного старика, который умер шестнадцать лет назад в приюте, со сложной символикой с глазами, кругами и звездами, могильными камнями, беременными женщинами и множеством стихов, написанных мелким почерком.

3. Один любитель шампанского, создающий красочные картины с парикмахерами, дамами, богатыми орнаментами, включающий мотивы птиц и рыб, а также совершенно несвязанный текст.

4. Морской офицер с поразительным пониманием колорита, изображающий воду, воздух, корабли — экспрессионист из восьмидесятых годов [19, с. 186].

Самый большой эстетический отклик у Кубина вызвали картины и рисунки любимого Принцхорном шизофреника Франца Пола (Франца Карла Булера, 1864 г. р., госпитализированного в 1898 году), который находился в клинике в постоянной изоляции. Кубин с восторгом отзывался о его рисунках и живописи: «Несомненно, [он обладает] даром гения, [в котором] проявляется исключительная сила изобретения в цвете и форме, обнаруживающая экспрессию» [20, с. 236]. Важно, что в языке описания Кубин использует именно язык профессионального искусства, замечая тематическое многообразие, колорит и тональное решение, необычные композиции. Также принципиальны используемые в описании коннотации, которые сближают эти рисунки и картины с современным Кубину искусством: экспрессия, символизм. Таким образом, Альфред Кубин смотрит на творения душевнобольных через современный ему эстетический контекст, и его выборка в коллекции Принцхорна также определена фактором близости к современным Кубину эстетическим и мировоззренческим идеалам.

\*\*\*

Творчество другого представителя экспрессионизма, Эрнста Людвиг Крехнера, было связано с различными «маргиналиями» культуры: от искусства первобытной Африки до рисунков душевнобольных. Изучение его биографии позволяет выявить связь личной истории ху-



4. Эрнст Людвиг Кирхнер. Автопортрет в образе больного. 1918  
Холст, наклеенный на фанеру, масло.  
59 × 69,3. Новая Пианкотека, Мюнхен

дожника с контекстом современной ему психиатрической практики и душевной болезни.

Благополучная и уравновешенная жизнь в юные годы, казалось бы, должна была исключить случаи столкновения с психическими расстройствами и неуравновешенностью. Но Первая мировая война, на которую Кирхнер в 1914 году ушел добровольцем, оказалась «кровавым карнавалом» (так называет ее сам художник), и уже через два месяца

его отстранили от службы из-за нервного срыва. Пытаясь справиться с приступами паники, Кирхнер злоупотреблял алкоголем и морфином, а в сентябре 1917 года стал пациентом клиники в Бельвю.

Точный психиатрический диагноз Кирхнера неизвестен, но, как указывает в своем исследовании Джон Макгрегор, симптоматика была весьма серьезной, вероятно, связанной с результатами истерического паралича и опасной суицидальными настроениями, поэтому состояние Кирхнера требовало постоянного наблюдения [20, р. 226]. Несколько раз Кирхнер был госпитализирован в санаторий Кёнигштайн и в частную лечебницу Людвиг Бинсвангера в Кройцлинге. В период госпитализации Кирхнер рисовал, и его работы этого времени обнаруживают следы психотического опыта [20, р. 226]. В то же время в больнице в Кёнигштайне в 1916 году Кирхнер нарисовал серию больших фресок на лестничной клетке, они были сделаны по просьбе доктора как своего рода терапия. Росписи изображали пляжные сцены с обнаженными купальщиками и представляли собой продолжение более ранних работ художника.

Больничная среда более явно отражена в ряде портретов, созданных Кирхнером. Так, «Автопортрет в образе больного» (1918; ил. 4) является ярким выражением акцентированной идентификации. Кирхнер изображает себя в постели в маленькой комнате в Альпах. Как точно описывает Джон Макгрегор: «Его состояние тревоги и замешательства очень очевидно. Он кажется беспокоящим, неспособным спать или даже лечь; его тело едва ли вписывается в крошечную комнату» [20, р. 226]. Личное переживание травмирующего опыта передается здесь через ощущение колористического и линейного диссонанса и минорности.

Во время пребывания в психиатрических клиниках Кирхнер также знакомится с рисунками душевнобольных. Вскоре после поступления художника в клинику директор Людвиг Бинсвангер показал ему картины психиатрической пациентки Эльзы Бланкенхорн, которыми Кирхнер был очень впечатлен. В одном из своих альбомов он написал длинное описание и интерпретацию некоторых работ; хотя Кирхнер не упоминает имя Бланкенхорн, но одну из картин, описанных в тексте, можно идентифицировать как ее картину «Красный всадник» [27, р. 38]. Возможно, Кирхнер был даже вдохновлен некоторыми картинами Эльзы Бланкенхорн, что нашло отражение в мистических горных пейзажах 1917–1920 годов.



5. Эрик Хеккель. *Слепые безумцы за едой*. 1914. Холст, масло  
Городской музей Абтайберг,  
Менхенгладбахе



6. Эрик Хеккель. *Безумцы за едой*  
Из журнала *Das Kunstblatt*, февраль  
1917. Сухая игла  
Музей современного искусства,  
Нью-Йорк

\*\*\*

История Эрнста Людвиг Кирхнера, получившего психотравмирующий опыт во время Первой мировой войны, повторилась и у других художников, пусть и не с такими выраженными личными последствиями. Мотивы войны как безумия возникают у Георга Гросса, также успешного побывавшего в действующей армии добровольцем. Но более четко артикулируемый контекст психической болезни проявляется у другого представителя направления — Эрика Хеккеля, служившего во время Первой мировой войны медработником и ежедневно сталкивавшегося с нервными срывами и другими психическими кризисными состояниями недавних добровольцев. Хеккель поднял тему безумия как средства символизации отчуждения и нереальности ситуации, в которой он и все человечество оказались как в ловушке. Гравюра «Безумцы за едой» (1917; ил. 6) отсылает к сюжетам из «скорбного дома»,

и, одновременно, становится символической аллюзией реальности современной художнику Европы. Также отсылку к пространству лечебницы для душевнобольных обнаруживает в творчестве Хеккеля Томас Рёске — директор коллекции Ханса Принцхорна в 2000-е годы. По мысли Рёске, картина Хеккеля «Слепые безумцы за едой» (1914; ил. 5), отсылает зрителя к антуражу психиатрической лечебницы. Персонажи картины одеты в голубую униформу *Maison de Sante*, расположенного в Берлине-Шёненберге [27, p. 32].

Более структурно с полем искусства душевнобольных и феноменами маргиналий работал другой художник, также в отдельные этапы творческой биографии связанный с немецким экспрессионизмом — Пауль Клее. В отличие от названных выше художников, он не имел личного психиатрического опыта или инсайдерского погружения в пространство клиники. Его интерес к полю душевной болезни имел творческие и теоретические основания. В своих дневниках Пауль Клее неоднократно делает акцент на ценности творческих и визуальных маргиналий, примитива разного толка для контекста современного искусства: «Эти примитивные начала в искусстве обычно встречаются в этнографических коллекциях или дома в детской. Не смеяся, читатель! У детей также есть художественные способности, и есть мудрость их иметь! Чем они более беспомощны, тем более поразительными являются примеры, которые они дают; и их нужно сохранить, не искажая, с раннего возраста. Параллельные явления — в работах психически больных; ни детское поведение, ни безумие не оскорбительны» [18, pp. 265–266]. Влияние искусства детей на развитие экспрессионизма на протяжении всей его эволюции получило определенное развитие (об этом, в частности, писал и Василий Кандинский в своих основных теоретических трудах). Клее собирал собственные детские рисунки и работы своего сына Феликса. Интерес Кандинского к искусству детей развился до его встречи с Клее в 1911 году и фактически мог способствовать его решению двигаться в направлении абстракции.

Исследователи творчества Пауля Клее считают, что, несмотря на недостаточные сведения о рисунках душевнобольных, которые он мог видеть, их влияние на работы художника очевидно. Так, Роберт Голдуотер видит в офортах Клее 1903–1905 годов влияние искусства психиатрических пациентов (а именно больных шизофренией) [14, p. 195]. А Джон Макгрегор допускает, что Клее был знаком с рисунками Адольфа Вёльфли, находившегося в лечебнице в предместьях Берна [20,



7. Абстрактно-декоративная безделица  
Бумага, цв. карандаши. 31 × 23  
Иллюстрация из кн.: *Prinzhorn H.*  
*Bildneri der Geisteskranken.* Berlin,  
1922. Taf. 1

p. 233]. Макгрегор приводит и еще одно существенное свидетельство: в июле 1920 года Оскар Шлеммер — в скором будущем коллега Клее по Баухаусу, побывавший на публичной лекции Ханса Принцхорна, заметил, что Клее также видел эти материалы и они были восприняты им с энтузиазмом [20, с. 234]. Шлеммер отзывается о лекции Принцхорна с необычайным восторгом: «В течение целого дня я воображал, что сойду с ума, и был даже доволен этой мыслью, потому что тогда у меня было бы все, что я хотел. Тогда я бы полностью существовал в мире идей, интроспекции — того, что ищут мистики. Доктор также показал рисунок с надписью: “Опасно смотреть!” <...> На рисунке были

изображены тонкие символические знаки любви, жизни, детства, юмора, связанные в систему. Конечно, все это используется для обвинений современных художников: видите, они рисуют так же, как безумцы! Но это не так, несмотря на сходство; безумец живет в реальности идей, которые разумный художник пытается достичь; для безумца она [идея] более чиста, и не может быть полностью отделена от внешней реальности» [20, р. 234].

Важно также отметить, что два принципиальных для формирования дискурса аутсайдерского искусства текста: Вальтера Моргенхальера «Душевнобольной как художник» (*Ein Geisteskranker as Künstler*, 1921) и Ханса Принцхорна «Искусство душевнобольных» (*Bildneri der Geisteskranken*, 1922) построены на использовании психиатрами языка описания и логики анализа, присущих современной им критической теории искусства. Как психиатры, и Принцхорн, и Моргенхальтер фактически легитимировали творчество душевнобольных в поле искусства, открыв язык и смыслы этого феномена в том числе и для художественного сообщества.

В своей книге «Душевнобольной как художник» Ханс Принцхорн, не только психиатр, но и историк искусства, получивший образование в Венском университете, обращает особое внимание на качество изображений и необычайную вариативность рисунков душевнобольных. (Ил. 7) В критериях оценки Принцхорна заметно влияние искусства экспрессионистов, например творчества Эмиля Нольде. Принцхорн ищет в каждой работе напряжение и насыщенность внутреннего опыта [21]. То есть он смотрит на искусство душевнобольных через призму профессионального искусства, по сути, отвергая предложенную им же идею универсальности творческого начала.

\*\*\*

Уже в ранний период становления дискурса искусства душевнобольных, в 1910–1920-е годы, происходит процесс заимствования языка описания. Искусство экспрессионистов сравнивают с объектами, созданными душевнобольными, и находят аналогии. Так, Ханс Принцхорн в своей знаменитой книге 1922 года находит аналогии между скульптурами Карла Генцеля (или «Карла Бренделя» — такой псевдоним использует Принцхорн) и творчества участника группы «Синий всадник» Франца Марка: «Его рельефы животных содержат элемент

эмоции, обычно называемой новым животным мифом, который мы ассоциируем с Францем Марком <...> Его [Генцеля] работы содержат в своих формальных аспектах суверенный пластический баланс масс, трогательную композицию, уверенное и убедительное использование техники рельефа без соскальзывания в вульгарный реализм. Одним словом, здесь присутствуют такие качества, которые можно описать только через использование языка искусства» [25, р. 108].

Но с конца 1920-х годов при сравнении искусства экспрессионистов с рисунками душевнобольных возникают и негативные коннотации. Так, рисунки Пауля Клее были воспроизведены в книге В. Майра «Графический и вербальный бред» (*Le délire graphique et verbal*, 1928) с примечанием, что они представляют собой форму «псевдопримитивизма» или культивированного безумия [20, р. 237].

Рост коллекции искусства душевнобольных в гейдельбергской клинике произошел одновременно с приобретением немецкими музеями произведений художников-экспрессионистов, одномоментность этих процессов указывает на общий сдвиг в эстетике и мировоззрении Европы [6]. Ханс Принцхорн умер в 1933 году; в том же году началась нацистская атака на авангардное искусство. Исследования Принцхорна были забыты, его труды по психотическому искусству были отвергнуты.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. М.: Академический проект, 2011.
2. Синий всадник/Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка, пер., комм. и вступ. ст. З. С. Пышновской. М.: Изобразительное искусство, 1996.
3. Фуко М. Археология знания/Пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А. С. Колесникова. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004.
4. Ясперс К. Стриндберг и Ван Гог. Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина/Пер. с нем. П. Б. Ноткина. М.: Академический проект, 1999.
5. Azeem N. The Art of Edvard Munch: A Window onto a Mind // BJPsych Advances. 2015. Vol. 21. Pp. 51–53.
6. Barron S. (ed). Degenerate Art: The Fate of the Avant-garde in Nazi Germany. Los Angeles/New York: Los Angeles County Museum of Art, Harry N. Abrams, 1991.

7. *Barron S., Long R.-C. W., Rigby I. K., Roth N.* German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism. Berkeley: University of California Press, 1995.
8. *Bowler A. A.* Asylum Art: The Social Construction of an Aesthetic Category // *Outsider Art: Contesting boundaries in contemporary culture*/Eds. V. I. Zolberg and J. M. Cherho. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Pp. 11–37.
9. *Deri M.* Die Kubisten und der Expressionismus // *Pan*. 1912. № 31. 20 Juny. Pp. 872–878.
10. *Eggum A.* Edvard Munch: Paintings, Sketches, and Studies. Clarkson Potter. 1984.
11. Ernst Josephson in National Museum. Stockholm, Sweden. URL: <http://emp-web-84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=artist&objectId=7499>.
12. *Freitag W. M.* Art Books: A Basic Bibliography of Monographs on Artists. London: Routledge, 2013.
13. *Gilman S. L.* Electrotherapy and Mental Illness: Then and Now // *History of Psychiatry*, SAGE Publications. 2008. Vol. 19 (3). Pp. 339–357.
14. *Goldwater R. J.* Primitivism in Modern Art. Harvard University Press, 1986.
15. *Gordon D. E.* Expressionism: Art and Ideas. New Haven: Yale University Press, 1987.
16. *Gram M.* Ernst Josephson: Painting Poet and Poetic Painter // *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*. 2013. Vol. 20. Pp. 55–58.
17. *Josephson E.* 1851–1906: Bilder und Zeichnungen: Städtisches Kunstmuseum Bonn; Museum Bochum, Kunstsammlung / Katalog. Bonn: Städtisches Kunstmuseum, 1979.
18. *Klee F. (ed).* The Diaries of Paul Klee. Berkeley, 1964.
19. *Kubin A.* Die Kunst der Irren // *Das Kunstblatt*. 1922. № 5. Vol. 6. Pp. 185–188.
20. *MacGregor J. M.* The discovery of the art of the insane. Princeton: Princeton University Press, 1989.
21. *Morgenthaler W.* Madness and Art: The Life and Work of Adolf Wölfli. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.
22. *Niels A. W.* The Illness of Vincent van Gogh // *Journal of the History of the Neurosciences*. 2004. Vol. 13. № 1. Pp. 22–43.
23. *Peiry L.* Art Brut: The Origins of Outsider Art. Paris: Flammarion, 2006.

24. *Prideaux S.* Edvard Munch: Behind the Scream. New Haven: Yale University Press, 2005.
25. *Prinzhorn H.* Artistry of the Mentally Ill. New York: Springer-Verlag, 1972.
26. *Rhodes C.* Outsider Art: Spontaneous Alternatives. London: Thames & Hudson, 2010.
27. *Röske T.* Expressionism and insanity // *Raw Vision*. 2003. № 45. Pp. 32–39.
28. *Selz P.* German Expressionist Painting. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1957.
29. *The Life and Art of Alfred Kubin*. Mineola (NY): Courier Dover Publications, 2017.
30. *Wojcik D.* Outsider Art: Visionary Worlds and Trauma. Jackson: University Press of Mississippi, 2016.