

УДК 7.036

DOI: 10.17223/22220836/41/15

А.А. Суворова

ПСИХИАТРИЧЕСКИЙ ПАЦИЕНТ КАК ХУДОЖНИК: ФОРМИРОВАНИЕ ДИСКУРСА АУТСАЙДЕРСКОГО ИСКУССТВА В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА

Автор изучает дискурс аутсайдерского искусства и обращается к началу его формирования: феномену искусства душевнобольных, который очерчивается и легитимируется в первой четверти XX в. Следуя понятийному аппарату Мишеля Фуко, «поверхность возникновения» и «инстанции разграничения» искусства аутсайдеров (на раннем этапе искусства душевнобольных) имеют изначально маргинальный характер по отношению к полю искусства. Вместо традиционных инстанций искусства – критиков, музеев, искусствоведов – дискурс аутсайдерского искусства формируют философы, левые художники и психиатры. В текстах Вальтера Моргенталера и Ханса Принцхорна процесс легитимации искусства душевнобольных идет через использование психиатрами языка описания и логики анализа, присущих современной им критической теории искусства.

Ключевые слова: искусство аутсайдеров, искусство душевнобольных, дискурс, психология искусства, психиатрия.

Формирование такого феномена, как искусство аутсайдеров (со смежными и синонимическими ар брютом, визионерским искусством и т.д.), имеет дискурсивный характер. Возникновение аутсайдерского искусства – его легитимация, рефлексия и очерчивание феномена – происходит на стыке мировоззренческих трансформаций, осмысления закономерностей человеческого сознания и авангардной культуры. Публикация нескольких фундаментальных трудов Зигмунда Фрейда – «Толкование сновидений», «Неудовлетворенность культурой» и т.д. – фактически открыла новую грань прочтения безумного человека: не как объекта, который нуждается в коррекции культурой, а как субъекта, каждая страга личности которого имеет значение и не может подвергаться давлению или вытеснению.

Впрочем, для понимания процессов включения в культуру и искусство новых феноменов важно отметить, что собственно артикуляция тем искусства и помешательства, гения и безумца началась за несколько десятилетий до Фрейда. Так, знаменитый итальянский психиатр Чезаре Ломброзо еще в 1864 г. издает книгу «Искусство и помешательство», которая достаточно быстро была переведена на многие европейские языки. В качестве «ранней волны» увлечения искусством душевнобольных можно отметить книгу «Искусство душевнобольных» Марселя Рея, опубликованную в 1907 г..

Однако активное формирование дискурса аутсайдерского искусства на раннем этапе, формирование феномена творчества душевнобольных, их включение в контекст именно творческих практик, происходит в Германии на протяжении 1910–1920-х гг. При этом важно отметить, что эти процессы имели культурную предысторию. В начале XIX в. начинает формироваться новое отношение к индивидууму и человеческим эмоциям; это становится

одной из центральных идей немецкого романтизма. Данный процесс заложил мировоззренческую базу, необходимую для понимания искусства душевнобольных в Германии, Швейцарии, Австро-Венгрии. Именно там на раннем этапе формирования дискурса аутсайдерского искусства происходят наиболее серьезные и последовательные изменения в данной сфере. В первой половине XIX в. в Германии начинается один из наиболее важных этапов в истории психиатрии, время исследований закономерностей функционирования сознания.

В качестве наиболее значимых для формирования нового отношения к душевной болезни фигур можно назвать Карла Густава Каруса (1789–1869), одного из наиболее активных участников немецкого романтизма, живописца и теоретика этого направления, а также известного и глубокого врача своего времени. Живописные произведения Каруса были написаны под сильным влиянием творчества Каспара Давида Фридриха (1774–1840), а философские взгляды сформированы благодаря Фридриху Шеллингу (1775–1854). Все это в комплексе сформировало воззрение о том, что глубина творчества обусловлена внутренним миром творца, а не внешними влияниями [1]. Но все же, несмотря на интерес романтиков к выражению возвышенного через образы безумия и сна, представление о реальности безумия было у них связано с реконструкцией и интроспекцией. Сам Карус также не имел опыта знакомства с искусством душевнобольных.

Другой важной фигурой, оказавшей значительное влияние на формирование «поверхности возникновения» аутсайдерского искусства, стал Эмиль Крепелин (1856–1926) – основоположник современной нозологической концепции в психиатрии и классификации психических заболеваний. Благодаря Крепелину начинает широко использоваться понятие «*dementia praecox*» – исторический прообраз шизофрении; именно этот психиатр дает названия ряду психических расстройств и начинает применять такие понятия, как шизофазия, речевая бессвязность, парафрения, олигофрения и др. [2]. Учебник Крепелина по психиатрии, выпущенный в 1883 г., стал библией для нескольких поколений психиатров. Важно, что описывая *dementia praecox*, Крепелин также делает ссылку на рисунки пациентов [3. Р. 189]. Несмотря на поверхностный характер этих упоминаний, Крепелин, будучи серьезным авторитетом в своей сфере, повлиял на формирование интереса к творчеству душевнобольных.

Серьезное изучение искусства душевнобольных в Германии было начато Фрицем Мором (1874–1966), психиатром, который продолжил и переосмыслил работу французского коллеги Поля-Макса Симона. Фриц Мор в 1906 г. публикует статью «О рисунках психических пациентов и их применении в диагностике» (*Über Zeichnungen von Geisteskranken und ihre diagnostische Verwertbarkeit*), двумя годами позже вышла вторая статья – «О рисунках душевнобольных» (*Zeichnungen von Geisteskranken*), которая в основном повторяла первую [4]. Подход Мора, фундаментальный и систематический, был принят другими исследователями, которые, впрочем, немного добавили к его выводам. Исключение здесь составляют такие знаковые фигуры для психиатрии начала XX в. и, шире, для культурного контекста этого времени, как Герман Роршах (1884–1922) и Карл Ясперс (1883–1969).

Уникальность вклада Мора заключается в экспериментальном подходе к изучению изобразительной активности психических пациентов. Столкнувшись с трудностью интерпретации сложных спонтанных рисунков своих пациентов и стремясь идентифицировать их в контексте конкретных нарушений психики, отраженных в формальных приемах изображения, Мор разработал первые стандартизированные тесты для рисунков. Мор применяет два базовых метода: изучение простых рисунков, выполненных по просьбе врача (часто это были не оригинальные изображения, пациенты просто срисовывали); изучение ответов пациента [4]. Джон Макгрегор приводит следующую схему методов Мора:

1. Пациенту предлагается копировать простые рисунки, состоящие из нескольких штрихов, например церковь.
2. Пациенту предлагается сделать несколько более сложный рисунок, например геометрическую форму.
3. Пациенту предлагается нарисовать простые, знакомые предметы, например стол, дерево, дом.
4. Пациенту предлагается нарисовать все, что с ним происходит.
5. Пациенту предлагается проиллюстрировать простые истории из повседневной жизни.
6. Пациенту предоставляется возможность сделать цветные рисунки карандашами или красками.
7. Пациенту предлагается закончить «незавершенные» рисунки.
8. Пациентов просят прокомментировать или «объяснить» свои собственные рисунки.
9. Пациенту предоставляется ряд рисунков, отличающихся друг от друга незначительными деталями, и выявляется его возможность увидеть разницу.
10. Пациенту предоставляются сюжетные иллюстрации и предлагается описать, что на них происходит.
11. Пациенту предоставляются фотографии, провоцирующие эмоциональный отклик, например изображения Бога, дьявола, призраков, машин и т.д.
12. Пациентам показываются юмористические рисунки.
13. Сравниваются рисунки, сделанные до начала болезни, с теми, которые создавались во время болезни. Рисунки, отражающие различные этапы развития психоза, изучаются в развитии [3. Р. 190].

Таким образом, идеи Мора и сегодня выглядят достаточно актуальными и пересекаются с современными методами диагностики. Важно заметить, что, изучая способность копировать простые рисунки или более сложные геометрические фигуры, Мор концентрируется не на объекте их искусства, а анализирует моторные навыки пациентов. Мор был озабочен влиянием перцептивных нарушений на способность пациента видеть и представлять мир. Он размышляет о том, видят ли шизофреники мир по-другому? Является ли измененное восприятие основой для характерных форм, наблюдаемых в определенных группах рисунков?

Обычно в исследованиях искусства аутсайдеров и деятельности психиатров по системному изучению искусства душевнобольных особое внимание уделяется исследованию Ханса Принцхорна и его впечатляющей коллекции. Но все же системная работа психиатров по коллекционированию начинается раньше. В фундаментальном труде Джона Макгрегора «Открытие искусства

душевнобольных» выделяется деятельность президента Швейцарской психиатрической ассоциации Шарля Ладама (1871–1949) [3]. Он собирает коллекцию искусства душевнобольных по крайней мере с 1915 г. В 1925 г. Ладам занимает пост главного врача частной психиатрической клиники под Женевой, в трех комнатах особняка которой его коллекция выставлялась и была доступна для посетителей до 1938 г. Интересы Ладама были сосредоточены на применении этой коллекции в контексте психиатрической теории и практики, и он публикует по крайней мере одну статью «О художественных проявлениях среди сумасшедших» (*À propos des manifestations artistiques chez les aliénés*) [3. С. 207].

Рисунки Жюли Бар (1869–1930) могут составить представление о коллекции Ладама. Она оказывается в лечебнице в 1916 г. с основным диагнозом эпилепсия, которая сочеталась с душевным расстройством. Как пишет сам Ладам, «она была совершенно не способна к обучению и какого-либо сорта работе – шитью или вязанию, но зато всегда стремилась помочь в домашней работе...» [Ibid.]. Ее речь также была очень ограничена, особого интереса к окружающим событиям Жюли не проявляла. Всю себя Жюли посвящала рисованию, стилистика ее рисунков была совершенно примитивной, инфантилизированной, но образы были разнообразными, что, по мысли Ладама, отражало богатство ее внутреннего мира.

Рисунки Жюли Бар обычно выполнены черным карандашом, иногда с небольшим применением цвета. Изображения в ее рисунках организованы в соответствии с принципом повторения: в одиночку или в группах объекты – фигуры, животные – следуют друг за другом. Однако неспособность Жюли объяснить свои рисунки не позволила глубоко их интерпретировать. Случай Жюли Бар тем не менее не вышел за пределы психиатрического наблюдения и не был перенесен в контекст творческой практики.

Но уже совсем скоро, в начале 1920-х гг., ситуация в интерпретации рисунков душевнобольных значительно меняется. Эти изменения были во многом обусловлены изменившимся дискурсом художественной культуры, которая позволяет интерпретировать рисунки душевнобольных как искусство. Примечательно, что интерес к искусству душевнобольных в период 1910-х гг. развивается не только со стороны психиатров, но и со стороны художников. Так, например, в 1912 г. Пауль Клее включает подобные мотивы в свое творчество. Два года спустя Виланд Херцефельде, поэт и публицист, в журнале экспрессионистов «*Die Action*», объясняя такой интерес к творчеству душевнобольных, пишет: «Душевнобольные художественно одарены, их работы едва ли объяснимы, но полны чувства красоты и соразмерности. Но их чувствительность отлична от нашей, формы, цвета, отношения в их работах проявляются для нас как странное, причудливое, гротескное безумие» [5. Р. 57–58]. Помимо немецких экспрессионистов 1910-х гг., интерес к творчеству душевнобольных, заимствование их эстетики можно увидеть и в деятельности дадаистов.

Взаимное влияние авангардных художников, новой критической теории искусства и исследователей-психиатров на формирование дискурса искусства аутсайдеров выявляется в ходе анализа деятельности Вальтера Моргенталера (1882–1965) и Ханса Принцхорна (1886–1933). Вальтер Моргенхальтер как психиатр был связан с большой психиатрической клиникой Вальдау, которая

была расположена в одном из предместьев Берна. 120-страничный труд Моргенталера «Душевнобольной как художник» (*Ein Geisteskranker as Kunstler*) был посвящен экстраординарному искусству одного из его пациентов – Адольфа Вёльфли (1864–1930), который поступил в психиатрическую лечебницу в возрасте 31 года (впоследствии диагноз был определен как шизофрения), а несколькими годами позже начал рисовать, производя огромное число раскрашенных манускриптов в пространстве больницы [6].

Забегая вперед, важно отметить огромное влияние этой книги, визуальной эстетики и логики рисунков Вёльфли. Труд был опубликован Моргенталером в 1921 г. и позже получил восторженный отзыв одного из основателей французского сюрреализма, поэта Андре Бретоном, который назвал эту книгу одним из трех самых важных сочинений XX в. [7. Р. 14].

Как пишет в своем исследовании Джон Макгрегор, Моргенталер знал теорию Фрейда и, возможно, текст, посвященный Леонардо да Винчи (1910), инспирировал собственное сочинение Моргенталера [3. Р. 209]. Но еще более убедительным видится объяснение такого интереса Моргенталера к творчеству пациентов тем, что он действительно был погружен в контекст современного ему искусства. Хотя познания Моргенталера в искусстве были не такими глубокими, как у Принцхорна, тем не менее поверхностными их назвать нельзя, он был осведомлен о критической литературе по искусству и тенденциях искусства первой четверти XX в. Макгрегор объясняет это тем, что брат Вальтера Моргенталера Эрнст (1889–1962) был одним из лидеров швейцарских живописцев, а в целом книга выглядит, скорее, дискуссией между двумя братьями. Известно также, что Моргенталер показывал рисунки Вёльфли художникам и очень интересовался их реакцией [Ibid. Р. 210].

Описывая случай Вёльфли, Моргенталер апеллирует к таким категориям, как травма, девиация и безумие, – именно это впоследствии станет характерным образом художника-аутайдера. В книге особое внимание уделяется биографии Вёльфли [8]. Он родился в бедной швейцарской семье, младшим из семерых детей, и пережил в детстве насилие, унижение и бедность. Когда Вёльфли было пять лет, алкоголик-отец бросил семью, а еще два года спустя Вёльфли был разлучен с матерью, которая скоро умерла. Какое-то время он жил с несколькими усыновителями, которые с раннего возраста использовали Адольфа как рабочего на ферме [9].

Травмирующие ситуации для Вёльфли продолжались и далее: в юности он влюбляется в дочь зажиточного крестьянина, который требует прекратить роман из-за низкого социального статуса Вёльфли. Этот эпизод в жизни художника-аутайдера спровоцировал его на преступление; в 1890 г. он был обвинен в сексуальных посягательствах на девочек и провел два года в заключении. Следующий случай приставания к трехлетней девочке привел к тому, что 31-летнему Вёльфли был поставлен психиатрический диагноз, и следующие 35 лет жизни он провел в психиатрической лечебнице [7]. Первые годы в психиатрической лечебнице он проявлял необычайную агрессию. Состояние Вёльфли в лечебнице становилось хуже, он нападал на медицинский персонал и разрушал все на своем пути. Вот как описывает Моргенталер состояние пациента: «Вёльфли бегал вокруг, бушевал, ломал, рвал, разрушал все, что мог, он творил столько разрушений, что бывал закрыт голым в отдельную камеру на целые недели» [8. Р. 88]. Таким образом, большую часть

своей жизни Вёльфли провел в изоляции. Буйное состояние Вёльфли продолжалось около пяти лет.

Только в 1899 г., через четыре года после помещения в лечебницу, Вёльфли проявляет неожиданный интерес к письму и рисованию, притом что ранее, до госпиталя, таких интересов он не обнаруживал. Процесс рисования успокаивает Вёльфли; по наблюдениям врачей, бумага и карандаш гасят вспышки гнева и агрессию. Далее, год за годом, он создает тысячи очень детализированных рисунков и текстов. Его рисунки, тексты и музыкальные сочинения представляют собой некоторое тотальное произведение искусства: иллюстрации воплощаются в музыке, музыка изображается, а тексты – это одновременно запечатленные звуки и знаки [10].

Пятичастное эпическое произведение Адольфа Вёльфли «Сочинения святого Адольфа-Гиганта» состоит из 45 томов и 16 тетрадей (суммарно 25 000 страниц), с 1 620 иллюстрациями и 1 640 коллажами, которые описывают альтернативную историю его жизни [7. Р. 14]. В этой вымышленной реальности Вёльфли становится Святым Адольфом II. В различных книгах Адольф Вёльфли изобретает историю, географию, религию, свою семью и описывает свои путешествия по миру, восхождение к вершинам богатства и силы, бесконечные поединки, свою смерть и возрождение. Все эти состояния он эмоционально переживает, что также описывает в своих сочинениях [10].

Когда Моргенталер прибыл в лечебницу Вальдау в 1907 г., он был потрясен удивительными, сложными детализированными рисунками Вёльфли. В отличие от предыдущего доктора, Моргенталер начал собирать рисунки Вёльфли. Вальтер Моргенталер также комментировал поведение Вёльфли в процессе создания рисунков и его творческий метод. Так, Моргенталер пишет во второй главе своей монографии: «Каждое утро понедельника Вёльфли брал новый карандаш и две больших тетради. Карандаш он тратил за два дня, когда тот кончался, хранил его и начинал выпрашивать новый у кого-то еще... Он никогда не прерывался. Как только он заканчивал лист, то сразу же принимался за другой, безостановочно продолжая писать и рисовать... Он думал с карандашом в руке, и часто его движения были его мыслями» [8. Р. 21–23]. Моргенталер снабжал Вёльфли материалами и интересовался его мнением относительно создаваемых рисунков и их связью с его жизненным опытом и травмирующими событиями. Как описывает в своей книге Войцик, Моргенталер находился под влиянием новых теорий психиатра и философа Карла Ясперса, который делал особый акцент на жизненном опыте и мыслях пациента в вопросах понимания психиатрического диагноза [7]. Для Вёльфли искусство становилось возможностью контролировать кризисы болезни и поддерживать внутреннее самоощущение. Со временем Моргенталер научился определять изменение стиля Вёльфли в моменты приближения пика безумия и ремиссии – периодов психической стабильности.

В своих записях он вторит идеям персональной трансформации Карла Ясперса: «В своей „Психологии мировоззрений“ Ясперс постоянно подчеркивает факт, что новая жизнь может возникать из отчаяния, что новые силы могут развиваться из кризиса... Инстинктивная энергия первого шага дает начало чему-то новому» [8. Р. 88–90].

Искусство не излечило Вёльфли от его психозов, но, по мнению Моргенталера, творческий процесс помог ему. Как пишет Войцик, специфические

темы – возрождение, трансформация, представленные через бабочек и змей, так же как и мандалаподобные и овальные формы, часто появляются у тех персон, которые были травмированы и стремятся к ощущению гармонии и психического порядка [8. Р. 49].

Что же конкретно изображает Вёльфли в своих фолиантах? Он создает концепцию альтернативного универсума с отдельными историей и религией, который с энциклопедической полнотой населяет множеством разных персонажей [6]. Вот как описывает это Вальтер Моргенталер: «Все там было, не только то, что может быть изображено, но что могло быть прочувствовано или помыслено» [8. С. 43]. В создаваемой им реальности Вёльфли находится в центре этого мира. Изображенные объекты и персонажи бесчисленны. Наиболее часто встречаются антропоморфные изображения, которые обнаруживают черты человеческого и божественного, животные, растения, небесные тела, как будто срисованные из астрономических атласов, механические объекты, а также буквы, числа и музыкальные нотации [6].

Расшифровывая значение рисунков Вёльфли, Моргенталер опирался на пояснения самого художника [8]. И оказалось, что символика используемых объектов необычайно далека от общепринятых интерпретаций. Большая часть рисунков Вёльфли показывает исторические события, иллюстрирующие историю его иной, выдуманной жизни. В этой вымышленной реальности Вёльфли предпринимает эпическое путешествие, открывает новые города и планеты, встречается и вступает в браки с богами, проходит череду сексуальных приключений, подвергается наказаниям. Но есть также и изображения, связанные с реальными событиями: например, суд или посягательства Вёльфли на девочек, которые суду предшествовали. Большая часть вымышленных приключений с Вёльфли происходит в облике св. Адольфа II. В центре этого повествования лежат темы разрушения и возрождения. Вёльфли бесконечно убивают или наказывают в результате катастрофических ошибок [7].

Моргенхальтер был очарован структурированным, четким стилем рисунков Вёльфли, симметрией, строгим порядком его работ, нотными знаками, покрывающими каждый фрагмент листа. Для Моргенталера дотошный, педантичный порядок, гармония цветов, различные формы, заполняющие каждый дюйм листа, демонстрировали борьбу Вёльфли с хаосом его психической болезни. Как описывает Моргенталер, это было стремление к покою, которое ищет каждый, желание избавиться от неопределенности [8. Р. 89].

Однако, как отмечает в своей книге Джон Макгрегор, исследование Моргенталера не является детальным, комплексным: изучаются только один том записей за период 1912–1914 гг. и несколько разрозненных рисунков. Важно также помнить, что после выхода в свет его исследования Вёльфли продолжает работать на протяжении еще девяти лет. Как описывает Джон Макгрегор, многие из рисунков Вёльфли были уничтожены еще до прибытия Моргенталера в клинику Вальдау [3]. Участие Моргенталера в творческой судьбе Вёльфли было очень важным, было сделано очень многое: от снабжения его цветными карандашами и бумагой до сохранения его работ. Более того, в последние годы жизни Вёльфли знал, что был знаменит и его рисунки будут востребованы. В итоге работы Вёльфли были разделены на две группы: те, которые входили в масштабные книги-эпосы, и небольшие рисунки на отдельных листах, которые предназначались для продажи.

Но собственно эта история необычайно ценна тем, что автор рисунков и записей перестает быть только психиатрическим пациентом, он презентуется читателю как художник. Книга Моргенталера построена как типичная историческая биография современного исследователю художника, описывающая его жизнь и творчество. Сама книга разделена на две части: первая в деталях повествует о жизни Вёльфли, вторая дает характеристику его работ, их содержания и стиля [8]. Причем Моргенталер собирает информацию, говоря с людьми, которые знали Вёльфли раньше (Макгрегор указывает, что Моргенталер имел опыт исторических исследований) [3. Р. 211].

Репрезентация творчества Вёльфли в книге Моргенталера подчинена влиянию современной ему критической теории искусства. Так же, как и позже Принцхорн, Моргенталер показывает как современное состояние искусства и критики может изменить восприятие рисунков и живописи психиатрических пациентов. Взгляд Вёльфли на реальность описывается как абстрактный, глубоко персональный и имеющий четкое стилизаторское начало: «Это не был вопрос следования естественной форме. Напротив, формы были трансформированы, приближены к полной абстракции, стилизованы. Результатом этого стал выраженный персональный стиль, стиль, который может быть определен как геометрический» [8. Р. 78]. Подобно историку искусства, Моргенталер стремится описать уникальность стиля Вёльфли. Например, он выделяет использование художником симметрии, повторяющихся форм, ритмической организации рисунка, тягу к абстрактным формам, в которые были «вплетены» стилизованные изображения и авторские символы.

Психиатр постоянно подчеркивает уникальность стиля Вёльфли и отличие его рисунков от других изображений, сделанных пациентами психиатрических лечебниц. В этом исследователи, в частности Джон Макгрегор, усматривают стремление Моргенталера понять природу экстраординарных способностей Вёльфли, наличие некоторых черт, определяющих творческий процесс и присущих и «нормальному» одаренному художнику [3. Р. 216].

Моргенхальтер не предлагает специальной психологической теории искусства или арт-терапии, но исследование психиатра имело некоторый резонанс среди других врачей, писателей и художников, таких как Райнер Мария Рильке, Лу Андреас-Саломе или Карл Густав Юнг, последний владел тремя ранними рисунками Вёльфли, используя их как иллюстрацию теории архетипов [7. Р. 50]. Интересно отметить, что 1921 г. был временем выпуска еще одного важного и необычайно популярного труда по психиатрии: работы Германа Роршаха, посвященной его знаменитым психологическим тестам. Также важно, что с того времени, как Моргенталер возглавил клинику в Вальдау в 1913 г., он основывает небольшой музей, в котором хранились не только объекты, созданные пациентами Вальдау, но и картины и скульптуры пациентов других психиатрических клиник. Материалы собирались членами Ассоциации швейцарских психиатров [3. Р. 208].

Следующий фундаментальный труд, посвященный творчеству обитателей лечебниц, выпущенный в 1922 г., – «Искусство душевнобольных» (возможный перевод – «Художества душевнобольных») (Bildnerie der Geisteskranken) Ханса Принцхорна – имел колоссальное влияние на культурный и художественный контекст своего времени, в частности на деятельность

таких знаковых художников европейского авангарда, как Пауль Клее, Макс Эрнст, Ханс Арп, Эмиль Нольде и др. [11].

Когда мы говорим о формировании дискурса аутсайдерского искусства, важно отметить нюансы, стимулирующие появление «поверхности возникновения» [12]. Становление Принцхорна происходит в Вене – городе в начале XX в. необычайной интеллектуальной и художественной концентрации. Принцхорн находился под влиянием художественного авангарда и изучал в Венском университете эстетику и историю искусства. Далее, будучи артистической личностью, Принцхорн серьезно интересовался вокалом, учась этому в Англии и планируя вокальную карьеру. И только ближе к тридцати вектор интересов Принцхорна резко меняется, и он начинает изучать медицину и психиатрию, а также принимает участие в Первой мировой войне как практикующий хирург [13].

В 1919 г. Ханц Принцхорн был приглашен на работу в Гейдельбергскую психиатрическую клинику. Как отмечает Джон Макгрегор, некоторые несистемные наблюдения за творчеством душевнобольных там велись и до приезда Принцхорна. Например, при участии директора клиники Карла Вильманса была собрана небольшая коллекция рисунков подопечных больницы. Как пишет Макгрегор, Вильманс поддерживал Принцхорна в исследованиях, предоставляя ему время, новый материал для исследований и финансовую поддержку [3. Р. 194]

То, что Принцхорн смог собрать самую крупную и лучшую коллекцию искусства душевнобольных в Европе и использовал этот материал для революционно нового исследования, причем сделал все в течение менее четырех лет, могло быть осуществлено только благодаря поддержке учреждения, в котором он работал. К середине 1920 г. коллекция включала в себя около 4 500 объектов, примерно 350 пациентов [5. Р. 60]. Это были рисунки и скульптуры, выполненные с 1890-х до 1920 г., из психиатрических клиник и частных санаториев Германии, Австрии, Швейцарии, Италии, Нидерландов и даже США и Японии.

Каковы же были подходы Принцхорна в его видении искусства душевнобольных? Важно отметить эстетические воззрения Принцхорна и его художественный кругозор. В тексте Принцхорна заметен его интерес к самому актуальному искусству своего времени, он глубоко, с пониманием рассуждает об искусстве Оскара Кокоски, Эмиля Нольде, Джеймса Энсора, Альфреда Кубина, Эрнста Барлаха, Макса Пехштейна и, конечно, Винсента Ван Гога и Анри Руссо [14]. В 1910-е гг. Принцхорн был осведомлен о сравнениях современного ему искусства с рисунками душевнобольных, которые встречались в критических заметках. Также он знал об интересе экспрессионистов к творчеству психиатрических пациентов. Междисциплинарность Принцхорна как исследователя отмечалась его современниками, и именно это качество позволило сформировать новое исследовательское поле [3. Р. 195]. Более того, отмечается своеобразный нонконформизм Принцхорна как ученого. Дэвид Уотсон, хорошо знавший Принцхорна, пишет: «Среди тех, кто сильнее всего побуждал человечество к протесту против все более узкой интерпретации научных способов мышления, был Ханс Принцхорн» [3. Р. 195]

В чем же ценность именно труда Принцхорна? В чем заключается прорывной характер его исследования? Как раз междисциплинарность исследо-

вательского мышления, изучение психиатрии позволили ему выйти за пределы традиционного искусствоведческого знания. Как пишет Принцхорн уже на первой странице своей книги, ранее большая часть исследований о рисунках душевнобольных предназначалась только для психиатров. И, как объясняет Принцхорн, он стремится изменить границы этой аудитории [14]. Принцхорн пытается отыскать некоторый общий универсальный процесс творчества, который является более фундаментальным, нежели наслоения культурного контекста, процесс, который является общим и для Рембрандта, и для несчастного паралитика [3. Р. 196]. Таким образом, Принцхорн постулирует некоторую единую сущность и основания всех форм творческой деятельности.

Одной из главных целей книги Принцхорн видит создание некоторых новых границ и норм, прежде всего в поле искусства, его теории и критике, а не в психиатрии. Первым шагом в этом направлении было название его книги, в котором Принцхорн, приближая исследуемый материал к полю искусства, тем не менее хранит дистанцию от современного арт-контекста. Принцхорн умышленно использует ставший уже архаичным на тот момент термин «Bildnerlei», вместо «Kunst», чтобы отделить созданное душевнобольными от современного ему профессионального искусства [14]. В русскоязычном эквиваленте, с известным допущением, можно использовать перевод «Художества душевнобольных».

Понимая, что Ханс Принцхорн стремится рассматривать рисунки душевнобольных через призму искусства, нам важно выявить контекст современной ему критической теории [12]. В это время и чуть ранее в истории искусства (а в большей степени мы обращаем внимание здесь на немецкоязычную традицию) интерес к психологическим аспектам искусства был достаточно высок (необходимо отметить, что здесь дистанция между психиатрическим и психологическим была очень велика). В своей книге Принцхорн называет ученых, которые оказали наибольшее влияние на данное поле исследований. Это были Готфрид Земпер (1803–1879), Алоиз Ригль (1858–1905), Франц Викхоф (1853–1909), Вильгельм Воррингер (1881–1965), Август Шмарсов (1853–1936), Генрих Вёльфлин (1864–1945) и наиболее важный для Принцхорна Конрад Фидлер (1841–1895) [14]. Таким образом, подходы Принцхорна были, скорее, не психиатрическими, а связанными с психологией искусства. Уникальность подхода Принцхорна заключалась в том, чтобы психологическую теорию искусства применить к творчеству психиатрических пациентов (шизофреников) и проверить ее функционирование. Этот процесс, обусловленный научным подходом Принцхорна, внес очень важный вклад в процесс легитимации творчества душевнобольных и шире, аутсайдерского искусства именно как части художественного процесса, а не методов психиатрической диагностики.

Самая большая глава книги Принцхорна – «Психологические основания изобразительной формы» – посвящена выявлению основных психологических побуждений, которые в различных сочетаниях формируют тот иной характер изобразительной формы. Принцхорн называет шесть таких импульсов: 1) стремление к самовыражению; 2) побуждение к игре (это указывает на признание глубинной связи между игрой и креативностью); 3) стремление к декорированию; 4) тяга к упорядочиванию (вместо беспорядочных или хао-

тичных форм используются регулярные узоры, симметрия, пропорционирование и ритмичность; 5) стремление к копированию или имитации (однако, как отмечает Принцхорн, этот импульс был серьезно переоценен в художественной теории в ущерб другим мотивам); 6) под влиянием хронологически близких ему антропологических и психоаналитических исследований примитивных культур Принцхорн выделяет стремление к символу [14].

Как историк искусства Ханс Принцхорн обращает особое внимание на качество изображений и необычайную вариативность рисунков душевнобольных. В критериях оценивания Принцхорна заметно влияние искусства экспрессионистов, например творчества Эмиля Нольде. Принцхорн ищет в каждой работе напряжение и насыщенность внутреннего опыта. То есть он смотрит на искусство душевнобольных через призму профессионального искусства, по сути, отвергая предложенную им же идею универсальности творческого начала [Ibid.].

Видение Принцхорна, сформированное под влиянием авангардного искусства, находит выражение и в 187 иллюстрациях, подобранных для книги. Анализируя рисунки душевнобольных, Принцхорн особое внимание уделяет Августу Наттереру (1933–1935), эстетика и специфическая логика рисунков которого как бы предвосхищает сюрреалистов [Ibid.].

Завершающая глава книги Принцхорна под названием «Результаты и проблемы» полностью написана с позиции историка искусства. Стремясь описать фундаментальные различия и близкие черты рисунков психиатрических пациентов и живописных творений детей, необученных взрослых, примитивных и современных художников, он использует анализ формы и содержания такого уровня, который никогда ранее не использовался в исследованиях творчества душевнобольных [Ibid.].

Книга Ханса Принцхорна была встречена с большим интересом в кругах психоаналитиков, дружелюбная рецензия на этот труд была опубликована Оскаром Пфистером в фрейдистском психоаналитическом журнале «Imago» [З. Р. 196]. Пфистер подчеркивает, что книга Принцхорна, бесспорно, интересна не только для психиатров, но и для любителей искусства и всего культурного сообщества.

Таким образом, «поверхность возникновения» и «инстанции разграничения» искусства аутсайдеров как раннего этапа искусства душевнобольных имеют изначально маргинальный характер по отношению к полю искусства. Вместо традиционных инстанций искусства – критиков, музеев, искусствоведов – дискурс аутсайдерского искусства формируют психиатры, философы и левые художники. Нарушение традиционного пути легитимации феноменов искусства во многом связано с изменением философии культуры: с одной стороны, с возникновением идеи ценности дионисийского, иррационального в культуре, с другой – с возникновением концептов бессознательного и обозначением его значения в контексте личности и культуры. Последнее сделало поле психиатрии ценным, а психиатров новыми инстанциями разграничения в культуре и искусстве. Но важно отметить и кардинальные изменения, произошедшие в психиатрии в период рубежа XIX–XX вв. В том числе как результат деятельности немецкой и швейцарской школ психиатрия становится сложным, многосоставным научным знанием, стремящимся к изучению различных аспектов человеческой психики.

С другой стороны, в Германии и Швейцарии интерес к искусству душевнобольных формируется в значительной степени в результате активного воздействия экспрессионистских живописи, литературы и эстетики и других авангардных тенденций; все это готовит почву для значительного успеха в понимании и оценке искусства психиатрических пациентов. Важно также, что собственно процесс легитимации искусства душевнобольных в текстах Вальтера Моргенталера и Ханса Принцхорна идет через использование психиатрами языка описания и логики анализа указанных феноменов, присущих современной им критической теории искусства.

Литература

1. Карус К.Г. Символика человеческого облика. Руководство к человекознанию // Герметизм, магия, натурфилософия в европейской культуре XIII–XIX вв. М. : Канон+ : ОИ «Реабилитация», 1999. С. 716–776
2. Engstrom E.J. Emil Kraepelin. Leben und Werk des Psychiaters in Spannungsfeld zwischen positivistischer Wissenschaft und Irrationalität. München : Universität München Ludwig-Maximilian, 1990. 151 S. URL: <http://www.engstrom.de/KRAEPELINBIOGRAPHY.pdf> (accessed: 20.07.2018).
3. MacGregor J.M. The discovery of the art of the insane. Princeton : Princeton University Press, 1989. 390 p.
4. Di Cristofano Pia. Fritz Mohr (1874–1957): Leben, Werk und Bedeutung für die psychosomatische Medizin; eine Ergobiographie in Umrissen. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2006. 192 S.
5. Rhodes C. Outsider Art: Spontaneous Alternatives. London : Thames & Hudson, 2010. 224 p.
6. Adolf Wölfli Foundation. Museum of Fine Arts Bern, Switzerland. URL: <http://www.adolfwoelfli.ch/index.php?c=e&level=17&sublevel=0> (accessed: 12.07.2018)
7. Wojcik D. Outsider Art: Visionary Worlds and Trauma. Jackson : University Press of Mississippi, 2016. 304 p.
8. Morgenthaler W. Madness and art: the life and work of Adolf Wolfli. Lincoln : University of Nebraska Press, 1992. 156 p.
9. Adolf Wölfli: Naturvorscher, Dichter, Schreiber : Kataloge / red. d. Elka Spoerri u. Jürgen Glaesemer. Bern : Kunstmuseum, 1976. 130 S.
10. Adolf Wölfli Univers. LaM.: Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. URL: http://www.musee-lam.fr/wp-content/uploads/2011/05/dossier_pedagogique_Adolf_Wolfli_V3.pdf (accessed: 12.07.2018)
11. Peiry L. Art Brut: The Origins of Outsider Art. Paris : Flammarion, 2006. 320 p.
12. Фуко М. Археология знания / пер. с фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А.С. Колесникова. СПб. : Гуманитарная Академия : Университетская книга, 2004. 416 с.
13. Prinzhorn Collection. URL: <https://prinzhorn.ukl-hd.de/index.php?id=84> (accessed: 12.07.2018)
14. Prinzhorn H. Artistry of the mentally ill. New York : Springer-Verlag. 1972. 274 p.

Anna A. Suvorova, Perm State University (Perm, Russian Federation).

E-mail: suvorova_anna@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 185–197.

DOI: 10.17223/2220836/41/15

PSYCHIATRIC PATIENT AS AN ARTIST: FORMING THE DISCOURSE OF OUTSIDER ART IN THE EARLY XXTH CENTURY

Key words: outsider art; art of the mentally ill; discourse; psychology of art; psychiatry.

The author of the article studies the discourse of outsider art and refers to the beginning of its formation: the phenomenon of the art of the mentally ill, which is delineated and legitimized at the early twentieth century. Following the conceptual apparatus of Michel Foucault, the surfaces of emergence and the authorities of delimitation of the art of outsiders (in the early stage of the art of the mentally ill) are initially marginal in relation to the field of art. Instead of traditional instances of art – critics, museums, art critics – in the case of the art of outsiders, the discourse of outsider art was

formed by psychiatrists, philosophers, and leftist artists. The transformation of the traditional way of legitimizing the phenomena of art was largely due to the change in the philosophy of culture and, on the one hand, the emergence of the idea of Dionysian values, irrational in culture, on the other, with the emergence of the concepts of the unconscious and the designation of its meaning in the context of personality and culture. The latter has made the field of psychiatry valuable, and psychiatrists new levels of differentiation in culture and art. But it is important to note the cardinal changes that took place in psychiatry in the period of the turn of the XIX–XX century. Including as a result of the activities of the German and Swiss schools, psychiatry becomes complex, multi-component scientific knowledge, was striving to study various aspects of the human psyche. On the other hand, in Germany and Switzerland interest in the art of the mentally ill was formed largely as a result of the active influence of expressionist painting, literature and aesthetics and other avant-garde tendencies; all this sets the stage for significant success in understanding and evaluating the art of psychiatric patients. It is also important that the actual process of legitimizing the art of the mentally ill in the texts of Walter Morgenhalter and Hans Prinzhorn had gone through the using by psychiatrists of the description's language and analysis's logic of the indicated phenomena inherent in the contemporary critical art theory.

References

1. Karus, K.G. (1999) *Simvolika chelovecheskogo oblika. Rukovodstvo k chelovekoznaniiyu* [Symbols of the human appearance. A guide to humanity]. In: Kasavin, I.T. (ed.) *Germetizm, magiya, naturfilosofiya v evropeyskoy kul'ture XIII–XIX vv.* [Hermetism, Magic, Natural Philosophy in European Culture of the 13th – 19th Centuries]. Moscow: Kanon+; Reabilitatsiya. pp. 716–776
2. Engstrom, E.J. (1990) *Emil Kraepelin. Leben und Werk des Psychiaters in Spannungsfeld zwischen positivistscher Wissenschaft und Irrationalität.* Munich: Universität München Ludwig-Maximilian. [Online]. Available from: <http://www.engstrom.de/KRAEPELINBIOGRAPHY.pdf> (Accessed: 20th July 2018).
3. MacGregor, J.M. (1989) *The Discovery of the Art of the Insane.* Princeton: Princeton University Press.
4. Di Cristofano, P. (2006) *Fritz Mohr (1874–1957): Leben, Werk und Bedeutung für die psychosomatische Medizin; eine Ergobiographie in Umrissen.* Würzburg: Königshausen & Neumann.
5. Rhodes, C. (2010) *Outsider Art: Spontaneous Alternatives.* London: Thames & Hudson.
6. Adolf Wölfli Foundation. (n.d.) *Museum of Fine Arts in Bern, Switzerland.* [Online] Available from: <http://www.adolfwoelfli.ch/index.php?c=e&level=17&sublevel=0> (Accessed: 12th July 2018).
7. Wojcik, D. (2016) *Outsider Art: Visionary Worlds and Trauma.* Jackson: University Press of Mississippi.
8. Morgenthaler, W. (1992) *Madness and Art: The Life and Work of Adolf Wölfli.* Lincoln: University of Nebraska Press.
9. Spoerri, E. & Glaesemer, J. (eds) (1976) *Adolf Wölfli: Naturvorschler, Dichter, Schreiber. Kataloge.* Bern: Kunstmuseum.
10. LaM.: Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. (n.d.) *Adolf Wölfli Univers.* [Online]. Available from: http://www.musee-lam.fr/wp-content/uploads/2011/05/dossier_pedagogique_Adolf_Wolfli_V3.pdf (Accessed: 12th July 2018)
11. Peiry, L. (2006) *Art Brut: The Origins of Outsider Art.* Paris: Flammarion.
12. Foucault, M. (2004) *Arkheologiya znaniya* [The Archaeology of Knowledge]. Translated from French by M.B. Rakova, A.Yu. Serebryannikova. St. Petersburg: Gumanitarnaya Akademiya; Universitetskaya kniga.
13. The Prinzhorn Collection museum. Official Website. [Online] Available from: <https://prinzhorn.ukl-hd.de/index.php?id=84> (Accessed: 12th July 2018)
14. Prinzhorn, H. (1972) *Artistry of the Mentally Ill.* New York: Springer-Verlag.