

Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермь, Россия

Философско-социологический факультет

Доцент кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий, кандидат искусствоведения

Perm State University, Perm, Russia

The Faculty of Philosophy and Sociology

Associate Professor of the Department of Culture Studies and Social and Humanitarian Technologies, Ph.D. in Art History

suvorova_anna@mail.ru

СЮРРЕАЛИЗМ И ИСКУССТВО АУТСАЙДЕРОВ

Статья посвящена исследованию влияний теории и практики сюрреализма и дискурса аутсайдерского искусства на художественный процесс. В ходе анализа большого корпуса источников и научной литературы определяются, что искусство авангарда становится важной инстанцией разграничения для различных феноменов творчества аутсайдеров: творчества душевнобольных, социальных маргиналов и визионеров. Автор приходит к выводу о том, что трансформация корпуса традиционного искусства и расшатывание канона классической эстетики стимулировало включение в метанарратив искусства маргинальных, а потому не замечаемых ранее феноменов, а именно творчества душевнобольных и социальных аутсайдеров. Сюрреалисты смешивали сюрреалистическое, визионерское искусство, рисунки медиумов и душевнобольных, искусство социальных аутсайдеров. Начиная с первых программных текстов и практик сюрреалистов, Андре Бретон, Поль Элюар, Роберт Деснос и другие представители этого направления апеллируют к идее безумия, алогизму и странности форм и смыслов на тот момент еще будущего феномена аутсайдерского искусства. Деятельность сюрреалистов приводит к итоговой трансформации дискурса душевнобольного, окончательному переходу от стигматизации душевной болезни к возвышенной идеализации психиатрического опыта.

Ключевые слова: сюрреализм, искусство аутсайдеров, искусство душевнобольных, арт-брут, дискурс, Андре Бретон, Поль Элюар, Роберт Деснос, Сальвадор Дали, Антонен Арто.

SURREALISM AND OUTSIDER ART

The article investigates the influence of the theory and practice of Surrealism and the discourse of Outsider Art. The analysis it is determined that the avant-garde art becomes an important instance for various phenomena of outsider creativity: the creativity of the mentally ill, socially marginalized persons and visionary artists. The author comes to the conclusion that the transformation of traditional art and the loosening up of the canon of classical aesthetics stimulated the inclusion of marginal and, therefore, unobserved phenomena in the art metanarrative, namely the creativity of the mentally ill and social outsiders. Surrealists mixed surrealist, visionary art, drawings of mediums and the mentally ill, the art of social outsiders. Starting with the first surrealist texts and practices, André Breton, Paul Eluard, Robert Desnos and other appealed to the idea of insanity, alogism and strangeness of the forms and meanings of the future phenomenon of outsider art. Surrealists led to a final transformation of the discourse of the mentally ill, the final transition from the stigmatization of mental illness to the sublime idealization of psychiatric experience.

Key words: Surrealism, Outsider Art, Art of Insane, Art Brut, Discourse, André Breton, Paul Eluard, Robert Desnos, Salvador Dali, Antonin Artaud.



В период 1910 – 1920-х годов изобразительные формы творчества аутсайдеров (душевнобольных, социальных маргиналов) начинают осмысляться и анализироваться художниками, коллекционерами и исследователями как феномены искусства, хотя до начала XX века эти объекты как искусство не артикулировались. Искусство душевнобольных и социальных маргиналов, становится видимым, функционирующим в контексте художественной культуры, когда авторитетные инстанции разграничения начинают означивать, называть эти объекты искусством, включать их в поле художественного процесса.

Наиболее фундаментальными работами, в которых анализируются различные феномены аутсайдерского искусства (в том числе, искусство душевнобольных) в перспективе их связей с художественной культурой, являются исследования Ханса Принцхорна, Джона Макгрегора, Люсьена Пери, Даниэля Войчика, Колина Родеса и ряда других европейских и американских ученых¹. Но важно отметить, что в названных работах не уделено внимание формированию дискурса феноменов аутсайдерского искусства, роли идей авангарда, а именно сюрреализма, как одной из «инстанций разграничения» искусства аутсайдеров.

¹ Prinzhorn H. Artistry of the mentally ill. New York: Springer-Verlag, 1972.; Peiry L. Art Brut: The Origins of Outsider Art. Paris: Flammarion, 2006.; Rhodes C. Outsider Art: Spontaneous Alternatives. London: Thames & Hudson, 2010.; Wojcik D. Outsider Art: Visionary Worlds and Trauma. Jackson: University Press of Mississippi, 2016.; MacGregor J. M. The discovery of the art of the insane. Princeton: Princeton University Press, 1989.; Outsider Art: Contesting boundaries in contemporary culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Если следовать теоретической модели Мишеля Фуко, авторитетными инстанциями разграничения, которые очерчивают искусство аутсайдеров на раннем этапе (творчество душевнобольных и социальных маргиналов), являются психиатрия и теория и практика художественного авангарда². Странная и невиданная раннее ситуация влияния на поле искусства психиатрии возникает благодаря большому значению в культуре начала XX века дискурса фрейдистской теории и концепта бессознательного. Могущество этого дискурса объяснимо «усталостью» европейской цивилизации от примата рационального и кризисом рационалистической парадигмы.

Другой важной инстанцией разграничения для различных феноменов творчества аутсайдеров 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 и социальных аутсайдеров. Кубисты, дадаисты, сюрреалисты, примитивисты используют в своем искусстве, а тем самым ассимилируют и легитимируют маргинальные ранее феномены. Изучение и ассимиляция европейской художественной культурой периферийных «рассказов» были обусловлены кризисом классической парадигмы искусства, стремлением отказаться от европоцентризма в художественной культуре.

Сюрреалисты смешивали сюрреалистическое, визионерское искусство, рисунки ме-

² Фуко М. Археология знания. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004.



Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

диумов и душевнобольных, творчество социальных аутсайдеров. Идея сюрреализма программно была выстроена как бунт против логики, что было выражено в теориях и манифестах сюрреалистов, их методах и творческих техниках³. Одним из проводников принципов и форм творчества душевнобольных и социальных аутсайдеров в контекст авангардного искусства становится лидер сюрреалистов Андре Бретон (1896 – 1966). Несмотря на раннее, состоявшееся уже в 1910-е годы, опосредованное знакомство с фрейдистской теорией, погружение в контекст психоанализа и психиатрии, у Бретона было связано не столько с чтением теоретических трудов, сколько с фактическим опытом применения метода как средства лечения людей, страдающих от различных типов ментальных нарушений.

Еще до того, как стать лидером нового направления – сюрреализма, Андре Бретон изучает медицину и, будучи студентом, погружается в практические аспекты психиатрии в нескольких госпиталях. В период Первой мировой войны Бретон служит в психиатрических больницах, созданных для излечения различных случаев психических расстройств, вызванных травматическим опытом войны. Особый интерес Бретона вызывают такие психические расстройства как истерия и психоз, которые далее послужили источниками вдохновения для различных сюрреалистических образов и техник, в частности автоматического письма⁴.

С 1916 года Бретон служит в госпитале невро-психиатрического центра Второй армии

в Сант-Дизье. Здесь он работает под руководством Рауля-Аршила Лероя (1869 – 1941), врача, который оказал большое влияние на юного Бретона и его интерес к психиатрии. Лерой, помимо работы действующим врачом и ведения исследований в психиатрии (в частности, им были написаны статьи по истерии), занимался обучением и наставничеством студентов, проводя с ними часы за вечерними разговорами⁵. Позже Бретон напишет об этом периоде: «Время, проведенное там, и то, что я видел, было важным в моей жизни и оказало решающее влияние на развитие моей мысли. Именно там я мог экспериментировать с пациентами, понять природу их диагноза и психоанализа, в частности, запись снов и свободную ассоциацию. Эти материалы были с самого начала в основе сюрреализма»⁶.

Работая в психиатрическом центре в Сен-Дизье, в качестве помощника доктора Рауля-Аршила Лероя, Андре Бретон был связан с широким спектром психических расстройств, включая психотические состояния различных типов. Андре Бретон был впечатлен измененной реальностью безумцев и испытывал интерес к этой другой реальности. Все это стало некоторым началом интереса к подобным феноменам на всю оставшуюся жизнь Бретона. Благодаря доктору Лерою, Бретон узнает идеи Фрейда. Впрочем, эта отсылка Бретона к психоанализу нуждается в пояснении. Как отмечают исследователи, Бретон не читал Фрейда непосредственно, на раннем этапе ему была знакома теория Фрейда в текстах его интерпретаторов⁷.

Уже в самых ранних текстах сюрреалистов, например, в «Магнитных полях» (1919)

³ The Surrealism Reader: An Anthology of Ideas. Chicago (IL): University of Chicago Press, 2016.

⁴ Haan J., Koehler P. J., Bogousslavsky Julien. Neurology and surrealism: Breton and Babinski // Brain. 2012. № 135. pp. 3830–3838. P. 3830.

⁵ Ibid. P. 3832.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.



Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

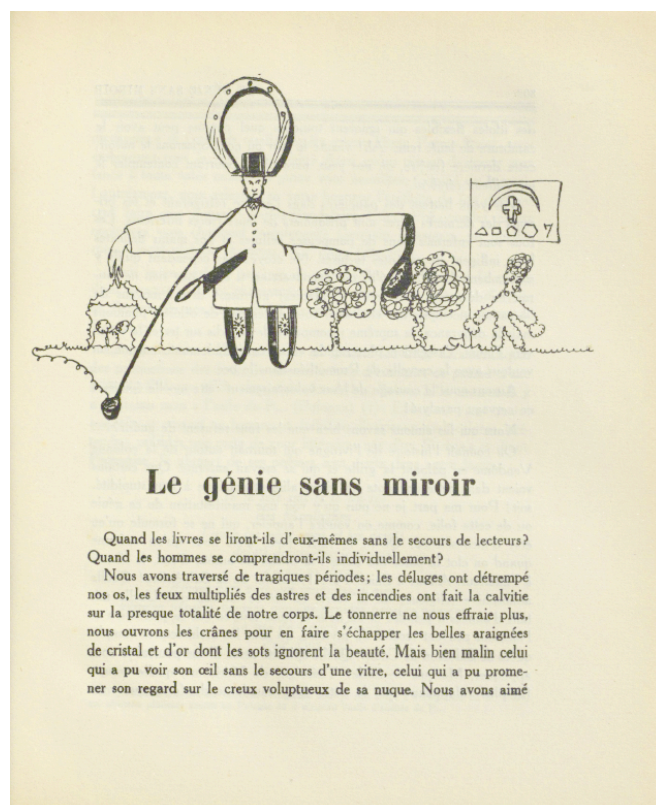
Андре Бретона и Филиппа Супо (1897 – 1990), появляются коннотативные отсылки к идее безумия как противопоставления рациональному⁸. А первый манифест сюрреализма 1924 года становится оммажем безумию:

Остается безумие, «безумие, которое заключают в сумасшедший дом», как было удачно сказано. Тот или иной род безумия... В самом деле, всякий знает, что сумасшедшие подвергаются изоляции лишь за небольшое число поступков, осуждаемых с точки зрения закона, и что, не совершай они этих поступков, на их свободу (на то, что принято называть их свободой) никто бы не посягнул. Я готов признать, что в какой-то мере сумасшедшие являются жертвами собственного воображения в том смысле, что именно оно побуждает их нарушать некоторые правила поведения, вне которых род человеческий чувствует себя под угрозой и за знание чего вынужден платить каждый человек. Однако то полнейшее безразличие, которое эти люди выказывают к нашей критике в их адрес, то есть к тем мерам воздействия, которым мы их подвергаем, позволяет предположить, что они находят величайшее утешение в собственном воображении и настолько сильно наслаждаются своим безумием, что оно позволяет им смириться с тем, что безумие это имеет смысл только для них одних. И действительно, галлюцинации, иллюзии и т. п. – это такие источники удовольствия, которыми вовсе не следует пренебрегать⁹.

⁸ The Surrealism Reader: An Anthology of Ideas. Chicago (IL): University of Chicago Press, 2016.

⁹ Бретон А. Манифест сюрреализма / Андре Бретон. 1924. Режим доступа: <http://staratel.com/pictures/surreal/manifest.htm>

Как описывает Джон Макгрегор, странные идеи душевнобольных, с которыми Андре Бретон столкнулся, обладали силой и красотой мыслей и образов. Бретон попытался использовать фрейдистскую технику вербальной свободной ассоциации как средство изучения внутреннего мира своих пациентов, и именно в этом спонтанно созданном материале он впервые увидел, что для него должно было стать поэзией будущего¹⁰.



Илл. 1. Рисунок Роберта Десноса. Текст Поля Элюара. Из журнала «Les feuilles libres. Numéro dédié à l'Art 'des Fous'». 1924.

Андре Бретон был не единственным представителем кружка сюрреалистов, кто был настолько увлечен идеей безумия. Поэтом Полем Элюаром (1895 – 1952) для издания «Les

¹⁰ MacGregor J. M. The discovery of the art of the insane. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 272.



Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

feuilles libres» за январь-февраль 1924 года, создается целый сборник, апеллирующий к идее безумия – это было указано в посвящении. Книжечка содержала несколько текстовых форм – как прозу, так и поэзию («Поэма безумца») и тринадцать рисунков (часть из них были подписаны)¹¹.

Поль Элюар пишет текст «Гений без зеркала» («Le génie sans miroir»), в издании эссе сопровождалось рисунками (ил. 1). Концепция Элюара о ценности этого искусства схожа с точкой зрения Андре Бретона и является программным заявлением о важности искусства душевнобольных для художника-сюрреалиста. Элюар пишет: «Безумцы заперты в помпезных клетках, и наши нежные руки налагают на них научные пытки. Не думайте, однако, что они будут поддаваться! Страна, которую они обнаружили, настолько прекрасна, что ничто не способно отвлечь их дух. Болезнь! Неврозы! Божественные методы освобождения, известные христианам. Мы, кто их любит, понимаем, что сумасшедший отказывается излечиться. Мы хорошо знаем, что мы заперты, когда убежище закрыто, тюрьма находится вне убежища, и свобода находится внутри»¹².



Илл. 2. Рисунок Роберта Десноса. Из журнала «Les feuilles libres. Numéro dédié à l'Art 'des Fous'». 1924.

Помимо текстов – эссе и стихов – в издании были и иллюстрации, якобы созданные душевнобольными, но которые, на самом деле, по преимуществу были рисунками поэта-сюрреалиста Роберта Десноса (1900 – 1945). Игра в симуляцию и смещение границ была характерна для духа сюрреализма. На самом деле только три рисунка были созданы душевнобольным, а остальные десять – Робертом Десносом¹³. В тексте Элюар описывает ряд изображений, называя авторов и давая характеристики их уникального стиля¹⁴. Симуляция

¹¹ Les feuilles libres. Numéro dédié à l'Art 'des Fous' (sic) / Textes de Drieu La Rochelle, Reverdy P., Eluard P., Tzara T., Satie E., Quelques Fous, ea - des-sins inédits de Fous _ Bolliger IV. 1924. №35. Janv. – Février. Режим доступа:

<https://laporteouverte.me/2018/08/08/paul-eluard-le-genie-sans-miroir-suivi-de-quelques-fous/>

¹² Les feuilles libres. Numéro dédié à l'Art 'des Fous' (sic) / Textes de Drieu La Rochelle, Reverdy P., Eluard P., Tzara T., Satie E., Quelques Fous, ea - des-sins inédits de Fous _ Bolliger IV. 1924. №35. Janv. – Février. Режим доступа:

<https://laporteouverte.me/2018/08/08/paul-eluard-le-genie-sans-miroir-suivi-de-quelques-fous/>

¹³ MacGregor J. M. The discovery of the art of the insane. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 275.

¹⁴ Les feuilles libres. Numéro dédié à l'Art 'des Fous' (sic) / Textes de Drieu La Rochelle, Reverdy P., Eluard P., Tzara T., Satie E., Quelques Fous, ea - des-



Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

и игра с читателем распространялась и на тексты: в эссе были включены фрагменты текстов как бы принадлежащих пациентам польской клиники для душевнобольных, но по факту они были написаны членам парижского кружка сюрреалистов¹⁵.

Восхищенный прозрениям душевнобольных, Поль Элюар описывает их рисунки в эмоциональных эпитетах и использует метафоры, подчёркивающие необычайную важность этого феномена: «Рисунки душевнобольных переносят нас прямо и невольно в города и деревни, где движется ветер откровения. Кокаиновые и морфиновые видения едва ли являются отражением очаровательного устройства. Держитесь высокого духовного искусства. Сумасшедший никогда не пытается копировать яблоко. Поэтическое видение всегда накладывается на реальность. В дыме сигареты, лежащей на краю стола, он обнаруживает беспорядочное падение восставших ангелов. Наименее значимые из их рисунков вибрируют с сильными эмоциями. Они ничего не делают, не навязывают абсолютную целостность этих значения... Раскройте глаза, умоляю вас, на этот девственный пейзаж! Примите в качестве постулата принцип абсолютной свободы и признайте со мной, что мир сумасшедших не может соответствовать нашему времени»¹⁶.

sins inédits de Fous _ Bolliger IV. 1924. №35. Janv. – Février. Режим доступа:

<https://laporteouverte.me/2018/08/08/paul-eluard-le-genie-sans-miroir-suivi-de-quelques-fous/>

¹⁵ MacGregor J. M. The discovery of the art of the insane. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 275.

¹⁶ Les feuilles libres. Numéro dédié à l'Art 'des Fous' (sic) / Textes de Drieu La Rochelle, Reverdy P., Eluard P., Tzara T., Satie E., Quelques Fous, ea - des-

Примечательно, что, воспевая образ мысли и миры, создаваемые душевнобольными, Поль Элюар использует, в основном, тексты и рисунки Роберта Десноса. Этого участника сюрреалистического кружка называли одним из наиболее значимых экспериментаторов, благодаря которому создаются языки и методы сюрреализма: «Он был лабораторией сюрреалистического проекта»¹⁷. Эксперименты Роберта Десноса с автоматическим письмом и рисованием, использование состояния сна, гипноза и транса начинаются в сентябре 1922 года и продолжаются до февраля 1923 года. Склонность Десноса к эксперименту, открытие новых методов сюрреализма, позволили Бретону называть его в первом манифесте пророком сюрреализма. И, более того, даже финал первого манифеста сюрреализма посвящен именно Десносу: «Спросите у Робера Десноса – у того из нас, кто быть может, ближе других подошел к сюрреалистической истине, кто – в пока еще не изданных произведениях («Новые Гебриды», «Формальный беспорядок», «Траур за траур») и во многих предпринятых им опытах – полностью оправдал надежды, возлагавшиеся мною на сюрреализм; и я продолжаю ждать от него еще очень много. Сегодня Деснос сюрреалистически говорит, сколько ему хочется, необычайная ловкость, с которой он облакает в словесную форму внутреннее движение собственной мысли, приводит, добавляя нам огромное удовольствие, к появлению великолепных текстов, которые тут же и забываются, ибо у Десноса

sins inédits de Fous _ Bolliger IV. 1924. №35. Janv. – Février. Режим доступа:

<https://laporteouverte.me/2018/08/08/paul-eluard-le-genie-sans-miroir-suivi-de-quelques-fous/>

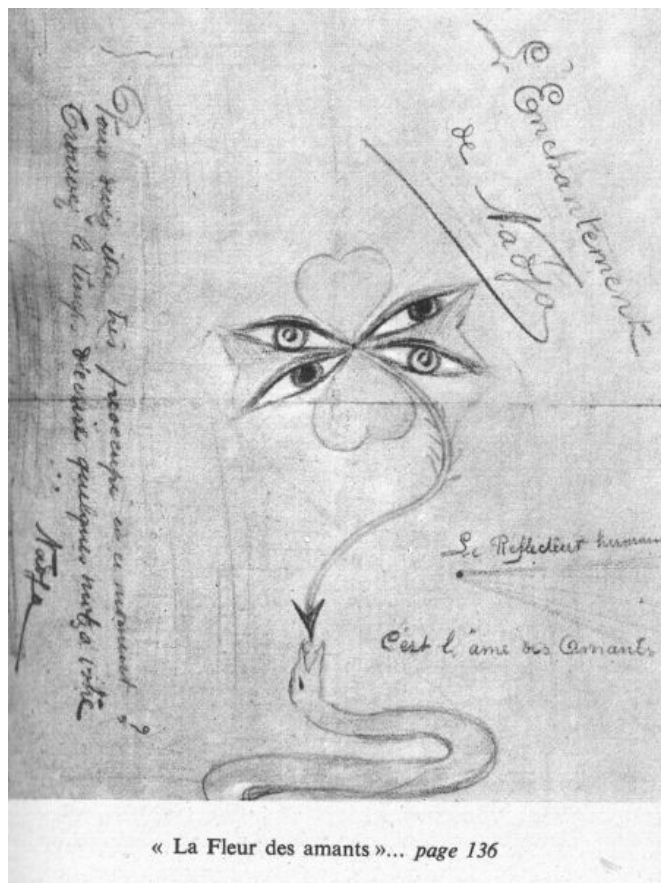
¹⁷ Conley K. Robert Desnos, Surrealism, and the Marvelous in Everyday Life. Lincoln (NE): University of Nebraska Press, 2003. P. 3.



Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

есть дела поважнее, чем их записывать. Он читает в самом себе, словно в открытой книге, и нисколько не печется о том, чтобы сберечь эти листки, разлетающиеся по ветру его жизни»¹⁸.



Илл. 3. Андре Бретон. Цветок любовника. Из книги «Nadja». 1928.

Почему же Андре Бретон уделяет такое внимание Роберту Десносу и его экспериментам? Как описывают исследователи сюрреализма, Бретон обладал высокой степенью логичности мышления (хотя «Магнитные поля» и написаны в апелляции к принципам автоматизма) и искал алогичности в текстах других

участников сюрреалистического кружка¹⁹. Близкой точки зрения придерживается и Джон Макгрегор: «Бретон, похоже, обладал значительной способностью принимать иррациональное и противостоять ему. Его глубокий интерес к безумию и измененным состояниям сознания сочетался с необычной степенью психологической стабильности, которая заставляла его время от времени не осознавать или не желать видеть риски, которые может возникнуть в результате столкновения с бессознательным»²⁰.

Другой, близкий по времени, пример интереса Андре Бретона к миру «душевнобольных» – автобиографический роман «Надя», опубликованный им в 1928 году²¹. Бретон рассказывает историю о привязанности нарратора Андре к девушке, которая называет себя Надя. Нарратор испытывает сильное притяжение, вовлеченность в ее странный мир. Андре и Надя – парижские фланёры – исследуют пространство города. В конце книги обнаруживается, что Надя душевнобольна и должна быть помещена в лечебницу. Для Андре Надя, согласно роману, является в своем роде музой. Способность Нади видеть за пределами непосредственной реальности и воссоздать себя в химерической фигуре, делает ее архетипом и важным художественным образом сюрреалистической эстетики²². Образ Нади воплощает сюрреалистическое стремление к освобожден-

¹⁹ Conley K. Robert Desnos, Surrealism, and the Marvelous in Everyday Life. Lincoln (NE): University of Nebraska Press, 2003.

²⁰ MacGregor J. M. The discovery of the art of the insane. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 276.

²¹ Breton A. Nadja. New York (NY): Grove Press; Atlantic Monthly Press. 1960.

²² Kadiu S. Surrealism in André Breton's Nadja // Opticon1826. 2014. №16: 24. P. 1-6. P. 2.

¹⁸ Бретон А. Манифест сюрреализма / Андре Бретон. 1924. Режим доступа: <http://staratel.com/pictures/surreal/manifest.htm>



Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

ному бессознательному. Рисунки Бретона, включенные в оригинальный вариант книги, демонстрируют начало его интереса к изобразительному творчеству душевнобольных с присущим им алогизмом (илл. 3).

Интерес Андре Бретона к феномену «странного искусства» развивается не только применительно к творчеству душевнобольных, но и социально исключенных творцов, тех, кто находился за пределами арт-мира и чьи работы обывателями рассматривались как глупое чудачество. Одним из таких феноменов для Андре Бретона становится Фердинан Шеваль (1836 – 1924) и его Идеальный дворец. Бретон посещает это место на юго-востоке Франции несколько раз. В 1920-е годы Андре Бретон называет почтальона Шевеля предшественником сюрреалистической архитектуры, а в библиотеке Андре Бретона хранилось издание, посвященное Идеальному дворцу Фердинанда Шевеля²³. Шеваль и его Идеальный дворец становится для Бретона некоторым эталонным примером творчества, свободного от логики, образцом истинного сюрреализма. В специальном издании журнала «Variétés», непосредственно предшествовавшем второму манифесту сюрреализма в 1929 году, Бретон и сюрреалисты включают фото Идеального дворца визионера Фернанда Шевеля в иллюстративный ряд. Впрочем, это был не единственный пример аутсайдерского искусства в иллюстрациях; там же приводились и рисунки Хелен Смит, которая «слышит голоса с Марса»²⁴.

²³ Le Palais idéal du facteur Cheval. Joseph-Ferdinand Cheval Montpellier, chez l'auteur, imprimerie Causse, Graille & Castelnau. 1937. Режим доступа: <http://www.andrebretton.fr/work/56600100040520>

²⁴ Conley K. Surrealism and Outsider Art: From the «Automatic Message» to André Breton's Collection // Yale French Studies. 2006. №109. Surrealism and Its Others. P. 129-143. P. 133.

Эта практика иллюстрирования идей сюрреализма рисунками и объектами душевнобольных, социальных аутсайдеров, визионеров, продолжается Андре Бретоном и далее. В своем тексте «Автоматическое сообщение» (1933) Бретон придает особое значение связи сюрреалистического автоматизма и автоматизма медиумов, который получил широкое распространение в Европе во второй половине XIX века. Так, например, в издании этого текста в 1933 году в «La revolution surrealiste» приводится автоматический рисунок медиума «Mme Fondrillon» 79 лет, представляющий абстрактную графическую композицию²⁵.

Искусством аутсайдеров в его различных проявлениях – творчестве душевнобольных, социальных изолянтов, визионеров – интересуются также сюрреалисты, связанные с изобразительным искусством. Большое внимание к феномену безумия и творчеству душевнобольных очень рано проявляет художник Макс Эрнст (1891 – 1976). В начале своей жизненной истории, учась в Боннском университете в период 1910 – 1914 годов, Эрнст был сосредоточен, прежде всего, на изучении философии, психологии и истории искусства, также он посещает лекции по психиатрии, которые были доступны для студентов всех направлений университета. Они проводились в университетской клинике психиатрических и нервных болезней (Konigliche Universitätsklinik für Psychische und Nervenkrankhe), которая была основана в 1908 году и находилась в северной части Бонна. Как предполагает в своей статье Томас Рёске, такой открытый характер лекций, скорее всего, был призван улучшить репутацию психиатрии; по той же причине некоторые директора клиник в то время приглашают

²⁵ Ibid.



Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

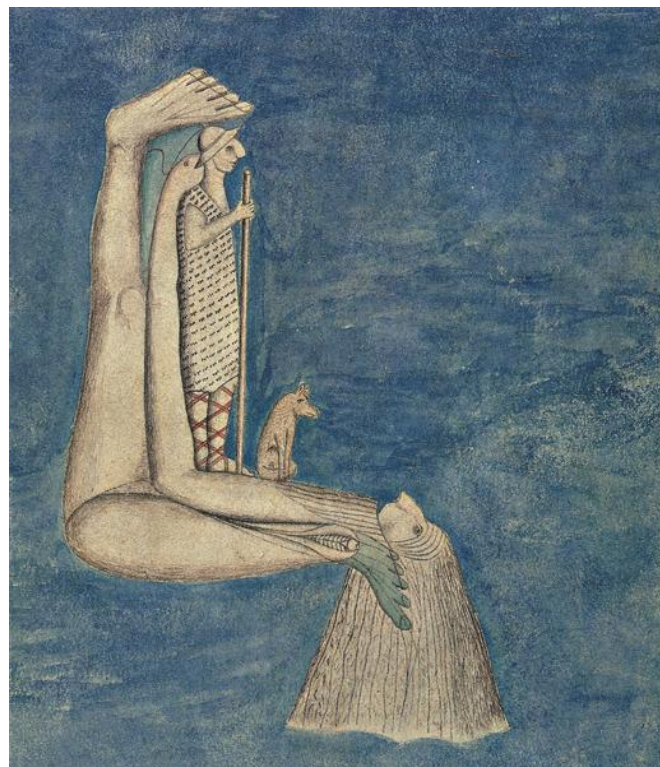
| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

художников для создания рисунков своих пациентов²⁶.

Сам Макс Эрнст так описывает свои посещения этой клиники в автобиографических заметках: «Рядом с Бонном была группа мрачных зданий, которые во многом напоминали больницу Св. Анны в Париже. В этой клинике для психически больных студенты могли посещать курсы и получать практический опыт. В одном из зданий, находилась удивительная коллекция скульптур, в частности, фигур из хлебных крошек, и картин, которые были сделаны обитателями больницы. Они очень глубоко тронули молодого человека, и он попытался понять вспышки этого гения [...]»²⁷.

Ранний интерес Эрнста к искусству душевнобольных был продолжен после выхода в 1922 году книги Ханса Принцхорна «Искусство душевнобольных»²⁸. Скорее всего, Эрнст был первым сюрреалистом, который смог прочитать текст (он владел немецким языком) и понять его революционное значение, не только для исследования творчества психиатрических пациентов, но и для развития современного ему искусства и эстетики. Как пишет Джон Макгрегор, Эрнст привозит книгу с собой в Париж, и передает ее копию Полю Элюару²⁹. Анализируя творчество Макса Эрнста, возможно увидеть влияние книги Ханса Принцхорна, и искусства душевнобольных в

целом. Наиболее явные пересечения визуальности и алогизма произведений Макса Эрнста и скульптур и рисунков душевнобольных заметны при сопоставлении его творчества с работами психиатрических пациентов Карла Бренделя (в книге Принцхорна это псевдоним Карла Генцеля (1871 – 1925)) и Августа Наттерера (1868 – 1933).



Илл. 4. Август Наттерер. Чудесный пастух. 1919. Коллекция Ханса Принцхорна. Гейдельберг.

В монографии, посвященной творчеству Макса Эрнста, немецкий критик Вернер Шпис обнаруживает пример «заимствования» идей и образов из иллюстративного материала книги Ханса Пинцхорна.³⁰ Важно, что речь идет не об отсылке к творчеству аутсайдеров вообще, а к апелляции к конкретному рисунку «Чудесный пастух» («Der Wunderhirte») Августа Нат-

³⁰ Prinzhorn H. Artistry of the mentally ill. New York: Springer-Verlag, 1972.

²⁶ Röske T. Surrealismus und Wahnsinn // Surrealism and madness [Ausstellungskatalog]. Heidelberg: Das Wunderhorn. 2009. S. 54-66. P. 54.

²⁷ MacGregor J. M. The discovery of the art of the insane. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 277.

²⁸ Prinzhorn H. Artistry of the mentally ill. New York: Springer-Verlag, 1972.

²⁹ MacGregor J. M. The discovery of the art of the insane. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 279.



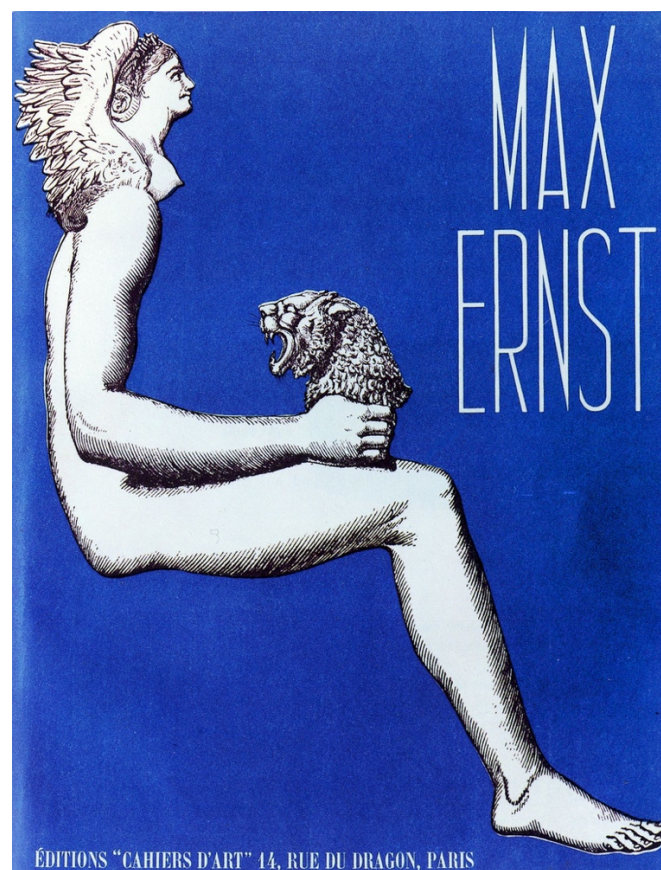
Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

терера (илл. 4)³¹. В 1931 году Эрнст создал коллаж для сборника «l'intérieur de la vue: 8 poèmes visibles»³². Позже, в 1933 году, этот коллаж был воспроизведен отдельно под названием «Эдип»³³. Именно эта работа казалась для самого Эрнста такой важной, что она была помещена им на обложку первого издания, посвященного творчеству художника и опубликованного в 1937 году (илл. 5). Вернер Шпис указывает на «ключевое положение этого коллажа в творчестве [Эрнста] в целом», предполагая в результате тщательного анализа изображения, что этот рисунок для Эрнста был в некотором роде «завуалированным автопортретом»³⁴. Помимо очень заметных формальных – композиционных, пропорциональных, цветовых и тональных пересечений, в произведении Эрнста скрывается столкновение нескольких символических образов – как и у Августа Натеррера, из которых наиболее явственны Сфинкс и Эдип.

Другой явной отсылкой к творчеству душевнобольных является одна из поздних работ Макса Эрнста – бронзовая скульптура «Слабоумный» («Der Schwachsinnige», 1961) (илл. 6), которая формально связана с скульптурой «Дьявол» Карла Бренделя (илл. 7) – одного из часто описываемых Хансом Принцхорном пациентов. Эрнст использует форму традиционного портретного бюста, но с клиновидной, птицеподобной головой. Скульптура Бренделя была создана из дерева и отли-

чалась симметрией и очень высокой акцентностью, характерностью формы. Выбор анализируемых объектов для Принцхорна во многом был обусловлен влиянием современной ему эстетики и авангардных тенденций. Скульптура Бренделя напоминает и в форме, и в работе с материалом африканские скульптуры, привлекающие внимание художников авангарда. Скульптура Эрнста не кажется просто стилизацией с деликатным использованием мотива, она, скорее, является оммажем Бренделю и искусству душевнобольных.



Илл. 5. Макс Эрнст. Эдип. Обложка «Cahiers d'art». 1937.

³¹ Spies W. Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch. Köln: DuMont Schauberg, 1974.

³² l'intérieur de la vue: 8 poèmes visibles. [Paris]. [P. Seghers]. [1947].

³³ MacGregor J. M. The discovery of the art of the insane. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 279.

³⁴ Spies W. Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch. Köln: DuMont Schauberg, 1974. P. 101.





Илл. 6. Макс Эрнст. Слабоумный. 1961. Художественное собрание земли Северный Рейн-Вестфалия, Дюссельдорф.



Илл. 7. Карл Брендель. Дьявол. [не датирована]. Коллекция Ханса Принцхорна. Гейдельберг.



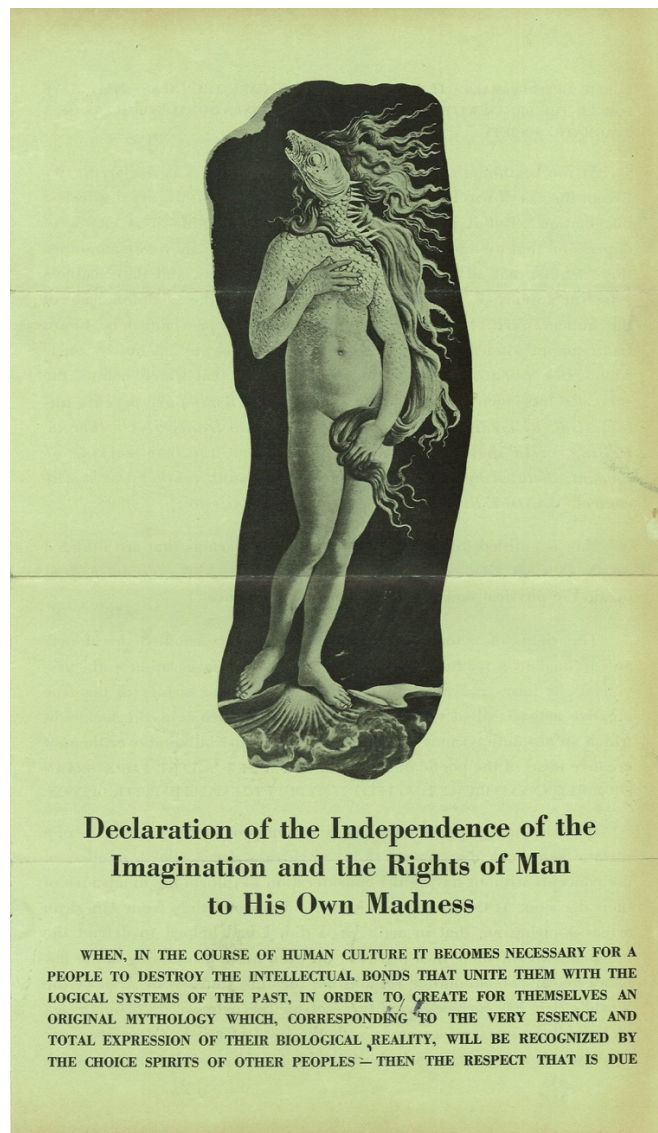
Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

Другой одиозный представитель парижского кружка сюрреалистов, впрочем, быстро изгнанный авторитарным Андре Бретоном, – Сальвадор Дали (1904 – 1989) также культивировал в своем творчестве и теоретической рефлексии идею безумия. Еще в 1929 году Дали сознательно и систематически пытался сформировать вокруг себя загадочный и манящий сюрреалистов флер безумия. Дали видел в стремлении сюрреалистов к безумию некоторую форму игры, балансирования на краю пропасти. Ретроспективно сам художник описывает это таким образом: «Возмужав и пытаясь всеми возможными способами сойти с ума или, вернее, делать все возможное силе моего сознания, чтобы приветствовать и помогать этому безумию, которое, как я чувствовал, явно предназначалось для того, чтобы понять, что происходит в моей жизни ... Во время первой и единственной галлюцинации я получал удовлетворение от каждого проявления моей растущей психической аномалии, до такой степени, что все это стимулировало их. Я проделал большую работу, добавив в каждое мое утро немного топлива к моей глупости»³⁵.

Программное культивирование методов алогичного сочетания объектов у Дали происходило посредством опыта обмана собственной перцепции. Проецирование собственного внутреннего мира, достаточно сильное для вмешательства в восприятие, представляло собой некоторый случай «конкретной иррациональности». Как это описывает сам художник в своем тексте «Завоевание иррационального», его амбиции в живописи состоят в том, чтобы в материализации изображений конкретной рациональности с точностью воплотить мир воображения и иррационального, который мог

быть столь же объективно очевидным как и феномены реальности внешнего мира»³⁶.



Илл. 8. Сальвадор Дали. Обложка «Декларации независимости воображения и права человека на свое собственное безумие». 1939.

Идея культа безумия как главного принципа сюрреалистического творчества и

³⁵ Dali S. The Secret Life of Salvador Dali. London: Vision Press, 1968. P. 74.

³⁶ Dali S. The Conquest of the Irrational. New-York (NY): Publisher Julien Levy, 1935. Режим доступа: <https://archive.org/details/DaliConquestIrrational> P. 12.



Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

новой реальности декларируется Сальвадором Дали и в более поздних текстах. Наиболее знаковым среди них является «Декларация независимости воображения и права человека на свое собственное безумие», опубликованная Дали в Нью-Йорке в 1939 году (илл. 8)³⁷.

После появления книги Ханса Принцхорна в Париже начинается своеобразный бум на искусство душевнобольных³⁸. Одним из признаков влияния книги Принцхорна в Париже становятся выставки искусства душевнобольных, которые начинают организовываться в парижских галереях. Возможно, наиболее знаковой стала выставка 1928 года в Галерее Вавин на Монпарнасе, а уже следующим году в галерее Макса Бине организуется новая выставка³⁹. Эта выставка, названная «Художественные проявления психических пациентов» («Manifestations artistiques des malades du cerveau») включала около двухсот произведений, часть из которых уже ранее показывались на выставке 1928 года, а остальные были привезены из частных коллекций нескольких французских психиатров⁴⁰. Коллекционирование подобных произведений становится модным и некоторые из произведений продавались, что свидетельствует о серьезном внимании к этому феномену со стороны арт-рынка. Обе эти выставки были направлены на представление искусства душевнобольных не как

клинического материала психиатрии, а как искусства, воплощающего человеческую экспрессию.

В 1930-е годы искусство аутсайдеров, в том числе благодаря активному влиянию со стороны сюрреалистов и их почитателей, завоевывает пространства крупнейших мировых музеев; а феномены аутсайдерского искусства начинают анализироваться в одном ряду с шедеврами мировой классики и авангарда. Это уже не только внимание к творчеству душевнобольных, но и к рисункам и объектам, создаваемым социально исключёнными персонами. Как уже упоминалось выше, лидер парижского кружка сюрреалистов Андре Бретон несколько раз посещал Идеальный дворец почтальона Шевеля. В том числе и с фотографом Дениз Беллон и художницей-сюрреалисткой Леоной Каррингтон. Фото, сделанные Беллон, позже были выставлены в МоМА в Нью-Йорке в 1936 году на выставке «Фантастическое искусство, дада, сюрреализм», организованной Альфредом Барром (1902 – 1981) – американским историком искусства, куратором и первым директором МоМА (илл. 9).

Выставка состоялась в МоМА 9 декабря 1936 – 17 января 1937 года, она занимала четыре этажа музея и включала около 700 объектов. На выставке были показаны произведения более 150 художников из США и многих европейских стран; важно отметить, что выставка охватывала огромный временной период с середины XV века до конца 1936 года. К выставке под редакцией Альфреда Барра был издан каталог⁴¹. В книге предпринимается обзор современного искусства – дада и сюрреализма, от Пауля Клее и Рене Магритта до Мерет Опенхайм и Линор Фини, но также и делается

⁴¹ Fantastic art, dada, surrealism. New York (NY): Museum of Modern Art, 1936.

³⁷ Dalí S. Declaration of the Independence of the Imagination and the Rights of Man to His Own Madness. [New York], [1939] Режим доступа: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1309656/declaration-of-the-independence-of-dali-salvador/>

³⁸ Prinzhorn H. Artistry of the mentally ill. New York: Springer-Verlag, 1972.

³⁹ MacGregor J. M. The discovery of the art of the insane. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 281.

⁴⁰ Ibid.

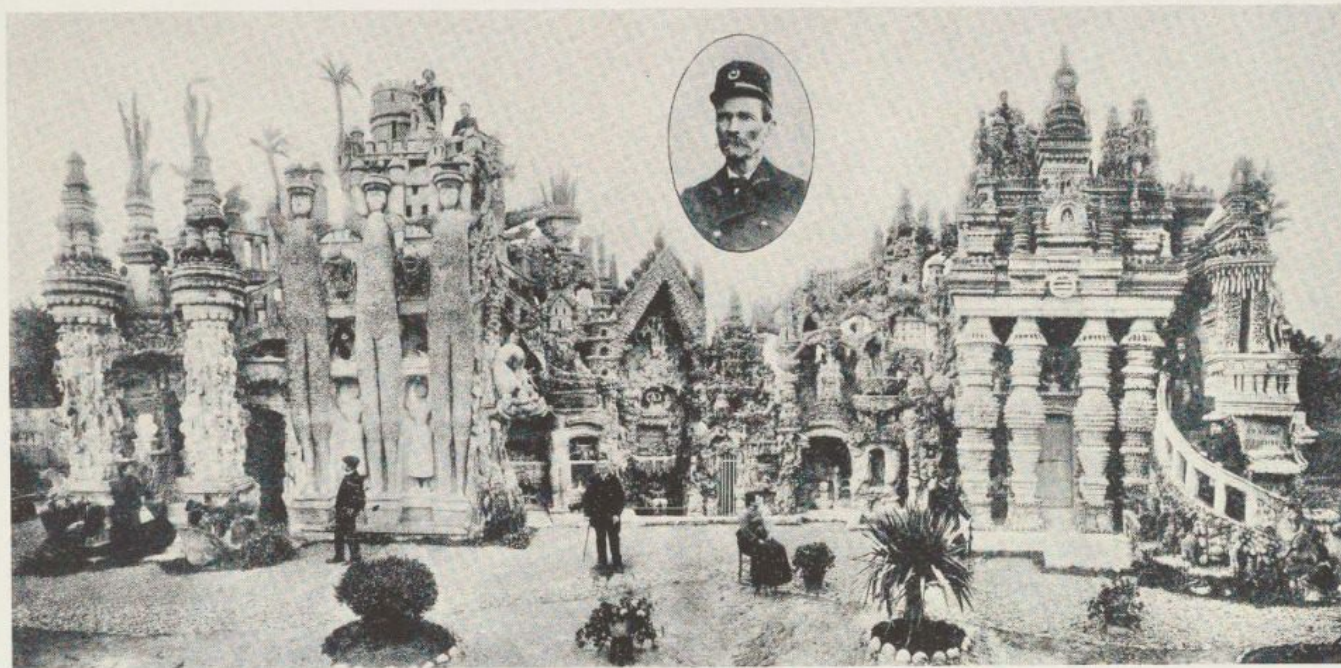


Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

попытка сконструировать дискурс этих феноменов, отыскать предшественников в XV – начале XX века – от Арчимбольдо и Босха до

ранних произведений Марка Шагала и Джорджо де Кирико.



645 Cheval: Dream Palace at Hauterives, 1879-1912

Илл. 9. Идеальный дворец Фердинана Шеваля. Иллюстрация из каталога «Fantastic art, dada, surrealism». 1936.

Помимо уже признанных художников в контекст выставки и само издание были включены и еще совсем недавно маргинальные явления: творчество душевнобольных и социально исключенных, людей, которые находились за пределами арт-мира. В каталоге под пунктами 586 – 629 размещается раздел, в котором представлены рисунки детей, душевнобольных, народное искусство, коммерческое искусство (реклама), научные объекты. Ката-

ложные номера 589 и 598 – рисунки психиатрических пациентов (илл. 10), 608 – ассамбляжи из различных предметов, сделанные психиатрическим пациентом (илл. 11). Помимо названного на выставке также показывались акварели и вышивки душевнобольных, но, важно отметить, что авторы этих объектов неизвестны, они не персонифицированы в каталоге. В издании они описаны следующим образом:



Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

**589-595. Психопатические акварели, из коллекции Принцхорна. Поступило от Ладисласа Сзекси, Париж*

596-597. Вышивки психиатрических пациентов. Поступило от Поля Элюара, Париж

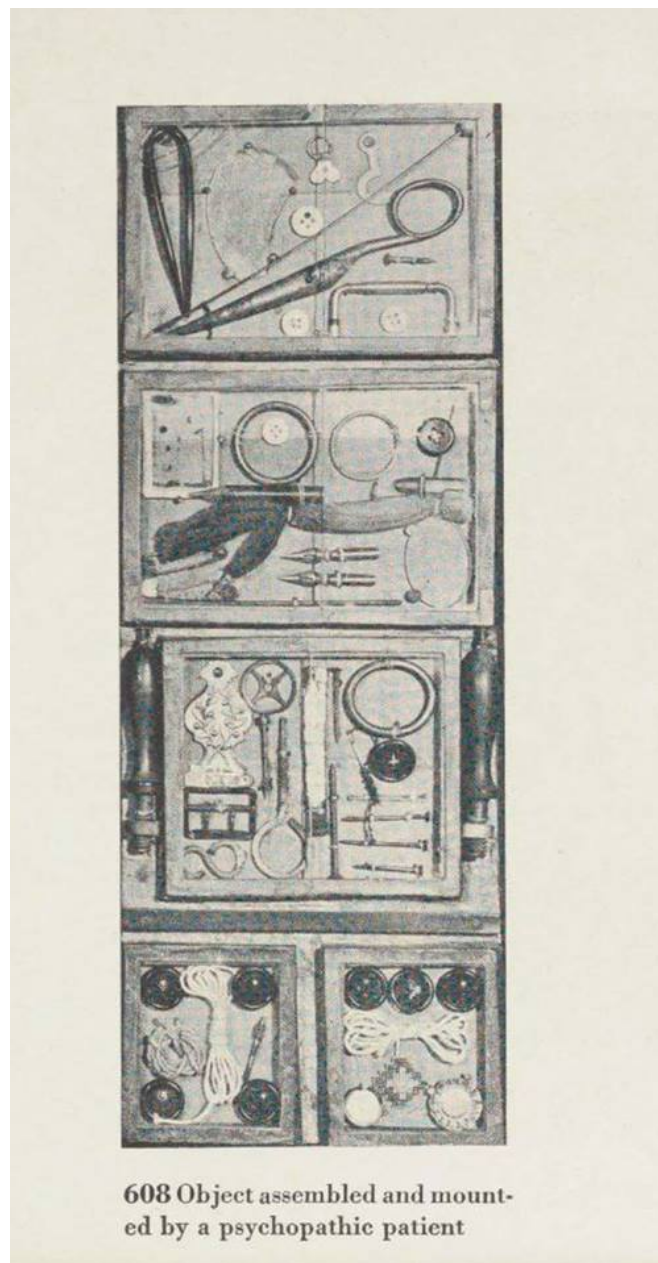
**598-607. Психопатические рисунки. Поступило от Ладисласа Сзекси, Париж*

**608. Ассамбляж, сделанный психиатрическим пациентом на деревянной панели в пяти маленьких витринах. Поступило от Андре Бретона, Париж⁴².*



Илл. 10. Рисунок психиатрического пациента. Иллюстрация из каталога «Fantastic art, dada, surrealism». 1936.

⁴² Fantastic art, dada, surrealism. New York (NY): Museum of Modern Art, 1936. P. 237.



Илл. 11. Ассамбляж психиатрического пациента. Иллюстрация из каталога «Fantastic art, dada, surrealism». 1936.

Рисунки, ассамбляжи и другие объекты психиатрических пациентов поступили на выставку при участии сюрреалистов – Андре Бретона и Поля Элюара, а также Ладисласа Сзекси (1904 – 1988) – венгерского художника и дизайнера, который также был коллекционе-



Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

ром, собирателем искусства авангарда и дилером африканского искусства в Париже и Нью-Йорке, посещавшим гейдельбергскую коллекцию в 1929 – 1930 годы. Ханс Грюль (1880 – 1958), психиатр, ответственный за коллекцию в то время, показывает ему произведения коллекции. Сзекси предлагает, а позже и продает, африканскую скульптуру в гейдельбергскую коллекцию, как некоторый материал для сравнения, комплементарный скульптурам известного психиатрического пациента Карла Генцеля (Карла Бренделя)⁴³. Позже в середине 1930-е годы Сзекси выступает агентом Огюста Арманда Мари (1865 – 1934), психиатра, более тридцати лет работавшего госпитале Св. Анны в Париже, и обладавшего собственной коллекцией искусства душевнобольных, которая насчитывала около 250 работ. Сегодня большая часть собрания Огюста Арманда Мари находится в коллекции ар брютта в Лозанне⁴⁴.

В 1935 году, за год до появления объектов творчества душевнобольных на выставке в МоМА, несколько произведений из коллекции Сзекси были представлены на выставке в Мидтаун Галлери (Midtown Galleries) в Нью-Йорке, где они образовывали разделы экспозиции «Африканская скульптура» и «Работы душевнобольных»⁴⁵.

Также в издании выставки, организованной в МоМА под кураторством Альфреда Барра, был раздел «Фантастическая архитектура», который начинается с фотографии идеального дворца Фердинанда Шевалье (кат. номер 645-46) (илл. 9). А уже далее следовали

знаменитые постройки Антонио Гауди: Саграда Фамилия, Каса Мила и другие; рисунки и фото с объектами Эктора Гимара. В каталоге выставки приводятся следующие сведения о Фердинанде Шевале и его Идеальном дворце:

ШЕВАЛЬ, Фердинан. Родился в Каннах (Дром), 1836. Работал пекарем, в 1860 становится почтальоном в Отриве на должности которого работает до своей смерти. Он оживляет тупость своей повседневной рутины, построив в своих мечтах сказочный дворец. Однажды по пути он находит несколько странных камней, которые так очаровывают его, что он решает построить свой дом мечты. Так в 1879 он начинает собирать камни в свою почтовую сумку. По вечерам он складывает их, и несмотря на насмешки соседей, продолжает свой труд, считая свое дело миссией в течение 33 лет. В 1912 необитаемый дворец был готов. После он посвятил восемь лет строительству своей гробницы, в которой так и не был похоронен. Умер в Отриве, 1924.

*645. **Идеальный Дворец** в Отриве, 1879 – 1912. Общий вид (воспроизведен по фотографии)

Фото Идеального Дворца – Дениз Беллон

*646. Деталь. Павильон 647. Деталь. Усыпальница 648. Деталь. Фасад

Поступило от Дени Беллон, Париж⁴⁶.

В 1940-е годы, уже в поздний период сюрреализма, художники-сюрреалисты продолжают писать и рефлексировать в своем творчестве искусство душевнобольных. Художник, фотограф, кинорежиссёр Ман Рей (1890 – 1976) в своем тексте «Объекты моего аффекта», созданном к его выставке в апреле

⁴³ Röske T. By Donation – By Trade – By Purchase. How Works from the Prinzhorn Collection Made Their Way into the Dammann Collection. 2013. S. 57-63. P. 57-58.

⁴⁴ Ibid. P. 61.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Fantastic art, dada, surrealism. New York (NY): Museum of Modern Art, 1936. P. 239.



Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

1945 года, пишет: «За последние пятьдесят лет наблюдалась тенденция расширять границы легитимного; в живописи это использование материалов помимо холста и пигмента, в скульптуре – путем использования иных материалов, нежели классическая бронза или камень, которые идентифицируют скульптуру как произведение искусства. Разумеется, многие оставались верными традиционным материалам, опасаясь, что подлинность их произведения искусства могут быть поставлены под сомнение, в то же время вытесняя привычные материалы на новые пути и используя их так неакадемично, насколько это возможно. Чтобы достичь этого, необходимо было прибегнуть к новым источникам вдохновения, таким как примитивное искусство, работы душевнобольных и детей, миру сновидений, черной магии, математики и логически неконтролируемых или автоматических импульсов»⁴⁷.

Как и в случае с экспрессионистами, некоторые представители сообщества сюрреалистов имели психиатрический опыт, в том числе травмирующий, меняющий личность, включающий множественные психические изменения, в том числе, например, психоз. Такой серьезный опыт был у сюрреалиста Антонена Арто (1896 – 1948). Как описывают биографы Арто, проблемы психической нестабильности были спровоцированы периодом детского менингита, которым он тяжело переболел в возрасте четырех лет. Родители Арто организуют его лечение в санаториях, где Антонен находится довольно долгое время. Летом 1916 года Арто был призван во Французскую армию, откуда был комиссован из-за зависимости от лауданума (разновидности опиумной настойки) и

психической нестабильности. Время, проведенное в санаториях, не прошло даром: там Арто прочитал Артура Рембо, Шарля Бодлера и Эдгара Аллана По, но пребывание там не привело к излечению, напротив, специфические методы лечения ускорили формирование его пожизненной зависимости от лауданума и других опиатов. Антуан перенес нервный срыв в 19 лет; это было началом его серьезного психического заболевания.

Множество событий творческой истории Арто происходили «на фоне» существующих аддикций. Последнее годы, время после возвращения из Ирландии на континент в 1937 году, откуда он был выслан буквально в смитеральной рубашке, Арто проводит в различных лечебницах. В период, когда Франция была оккупирована нацистами, друзья Арто помещают его в психиатрическую больницу Родезе, на территории Виши, там начинается лечение Арто электрошоком (было сделано более пятидесяти процедур), чтобы устранить симптомы Арто, которые включали различные мании и физические тики. Врач Гастон Фердиер (1907 – 1990) – психиатр и поэт, близкий сюрреалистам, в то время бывший главой психиатрического отделения, считал, что поведение Антонена Арто, его привычки и манера одеваться, интерес к магии, созданию астрологических карт, рисование тревожных изображений, было симптомами психического заболевания. После достаточно длинного перерыва Арто вновь начинает писать и рисовать. В 1946 году Арто был переведен в психиатрическую клинику в Иври-сюр-Сен, а после, на очень короткий период был выпущен из клиники после почти десяти лет пребывания на лечении⁴⁸.

⁴⁷ Seitz William Chapin. The art of assemblage. New York (NY): The Museum of Modern Art, 1961. P. 48.

⁴⁸ Jannarone K. Artaud and His Doubles. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press, 2010.





Илл. 12. Комната Антонена Арто в госпитале Ирви-сюр-Сен. Фото Дениз Коломб. 1947.

Арто присоединился к группе сюрреалистов в Париже в 1924 году. Необычайно красивый, талантливый до гениальности, вдохновлённый и взрывной, он внушал любовь и ужас всем, кто его знал. Наиболее продуктивным периодом деятельности Арто стало время с 1926 по 1937 год: он написал и поставил серию пьес, представляющих новую форму драмы, которую Антонен назвал «Театр жестокости»⁴⁹. Несмотря на серьёзные психические проблемы, включающие ряд аддикций, это был очень плодотворный для Арто период, отличающийся мощной эмоциональной силой.

⁴⁹ Jannarone K. Artaud and His Doubles. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press, 2010.

Сам Арто периодически погружался в состояние почти полного аутизма. Спустя два года после начала болезни Арто прекратил молчание, начав писать бесконечные письма своим друзьям в Париж. Эти письма как бы предвосхищали в глазах сюрреалистов появление нового Антонена Арто. Как пишет Джон Макгрегор, возможно, именно эти письма и представляют наибольший вклад в развитие идей сюрреализма: художники со своим миром и «больницами», в которых они были заключены, бросили вызов внешней реальности в



Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

своей вере в неограниченную свободу безумцев⁵⁰.

Те же, кто посетил Антонена Арто в период его пребывания в психиатрических лечебницах, в моменты обострения религиозных или сексуальных маний, были потрясены. Упоминаемый ранее, поэт-сюрреалист Роберт Деснос, ближайший друг Антонена, рассказывал об этом посещении: «Застал его в состоянии полного бреда, говорящего как святой Иероним, и больше не желающего покидать больницу [...] Я видел его, и его возбуждение и безумие были для меня болезненным зрелищем»⁵¹.

В тот же, описываемый Робертом Десносом, период Антонен Арто вновь, после долгого перерыва, начинает рисовать. Упоминаемый выше психиатр Гастон Фердиер признает рисование терапевтическим. Ранее Арто также имел опыт рисования именно в период своего пребывания в клинике для душевнобольных в Швейцарии в 1918 – 1920 годы⁵². На фотографии комнаты Арто в лечебнице в Иври-сюр-Сен видно, что все стены покрыты листами с его рисунками (илл. 12). В письме от 5 февраля 1944 года Арто пишет Федиеру: «Мой очень дорогой друг, я очень рад, что тебе понравились мои рисунки, потому что уже прошло более двадцати лет, с того времени как я рисовал, я не никогда не делал рисунки по воображению, и ещё две недели назад не мог поверить, что способен выражать свои эмоции таким образом»⁵³. Рисунки созданные Арто в лечебнице в Родезе были известны сюрреали-

стам и позже, в 1947 году, показывались на выставке в Париже.

В первые годы пребывания Арто в лечебнице в Родезе он писал очень мало, исключение составляли только письма к семье, друзьям и врачам, и не рисовал. Электрошоковая терапия, хотя и осуждаемая многими (в том числе и самим Арто) как будто разблокировала Арто и стимулировала новый виток его творчества. Необыкновенное восприятие и эрудиция Антонена Арто, вновь проявились в потоке текстов и писем, которые он начал создавать. С 1945 года до своей смерти в начале 1948 года Антонен Арто делает огромное число текстов и рисунков: это 406 записных книжек⁵⁴.

Рисунки Антонена Арто воспроизводят мотивы его маний и страхов: религии, сексуальности, рождения и смерти, пыток и электрошока, войны и т.д. Среди скетчей Арто много портретов и автопортретов. Символически автопортретная «Синяя голова», созданная в мае 1946 года, напоминает грудку мяса: деформированная плоть испещрена множеством отверстий (илл. 13). Философ-постструктуралист Жиль Делёз, анализирующий творчество Антонена Арто этого периода в тексте «Шизофреник и язык: поверхность и глубина у Льюиса Кэрролла и Антонена Арто», описывает рисунки как некоторые доказательства наличия у Арто шизофрении (диагноз, по мнению ряда исследователей не являлся окончательным): «Первое доказательство шизофрении: тела более не имеют поверхности. Шизофреническое тело проявляется как тело-сито. Фрейд подчеркивал эту способность шизофреника воспринимать поверхность и кожу так, как будто они были пронизаны бесконечным

⁵⁰ MacGregor J. M. The discovery of the art of the insane. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 282.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid. P. 283.

⁵³ Ibid.

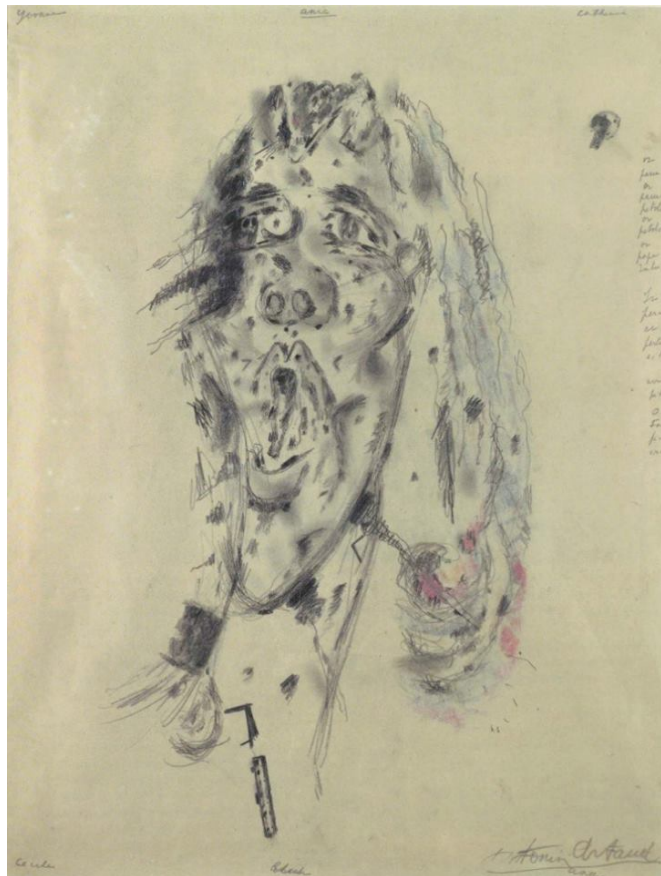
⁵⁴ Antonin Artaud: works on paper. New York (NY): The Museum of Modern Art, 1996. P. 11-12.



Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

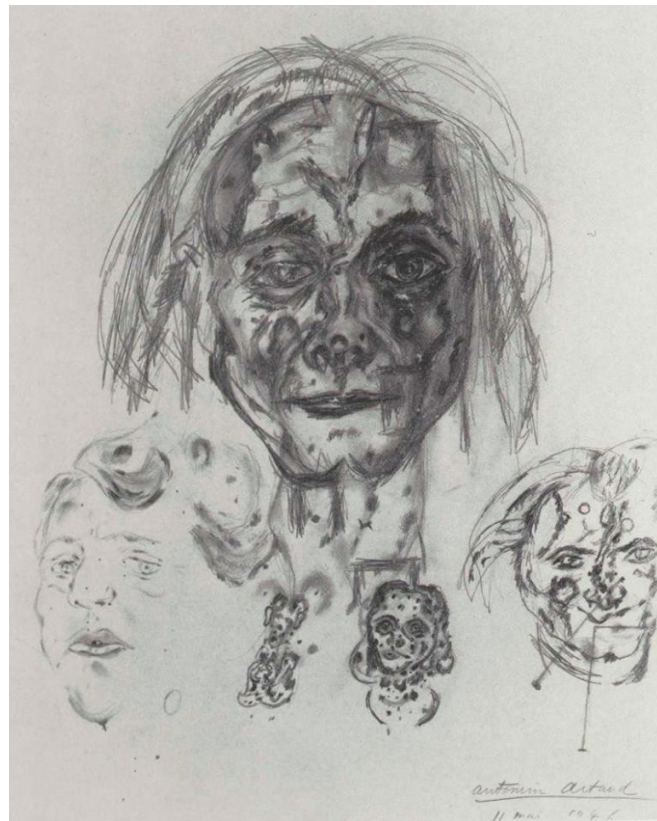
количеством маленьких дыр. В результате все тело – не что иное, как глубина; ... Поскольку нет поверхности, внешнего и внутреннего... Тело-сито, фрагментированное тело и диссоциированное тело – первые три измерения шизофренического тела – они свидетельствуют об общем разрушении поверхностей».⁵⁵



Илл. 13. Антонен Арто. Синяя голова. Май 1946. Центр Жоржа Помпиду, Париж.

Другой символический автопортрет Антонена Арто этого периода (илл. 14) так ретроспективно описывался интерном Родеза, доктором Жаном Декуекером в 1959 году:

⁵⁵ Deleuze G. *The Schizophrenic and Language: Surface and Depth in Lewis Carroll and Antonin Artaud*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979. P. 286-287.



Илл. 14. Антонен Арто. Автопортрет. Май 1946. Частная коллекция.

«В течение нескольких дней, я был свидетелем появления этого образа [...] На большом листе белой бумаги, он нарисовал абстрактные контуры лица и в этой едва прорисованной массе, где он помещал почерневшие фрагменты будущих вмешательств, без зеркала, я видел, как он создал свой двойник, перегоняемый как из тигля, ценой муки и жестокости не поддающейся выражению. Он работал в ярости, ломая один карандаш за другим, страдая от внутренней пытки его собственного экзорцизма. Все это время [Арто] кричал и читал лихорадочные стихи, возникающие из глубин его мученической души, пока ему внезапно не открылась реальность, в форме его собственного лица»⁵⁶.

⁵⁶ Antonin Artaud: *works on paper*. New York (NY): The Museum of Modern Art, 1996. P. 13.



Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

Это романтизированное описание процесса, скорее во многом являющееся сконструированным постфактум воспоминанием, демонстрирует полностью изменившихся дискурс душевнобольного, окончательный переход от стигматизации душевной болезни к возвышенной идеализации психиатрического опыта.

Современники по-разному воспринимали рисунки этого периода, создаваемые Антоном Арто. Необычайно значимый для формирования дискурса искусства аутсайдеров и возникновения ар брют художник Жан Дюбюффе (1901 – 1985), собиравший коллекцию ар брют в то время, встречался с Антоном Арто в 1945 году.⁵⁷ Дюбюффе проводил различия между рисунками Арто и работами, сделанными клиническими пациентами психиатрических лечебниц.

Сам Антонен Арто очень глубоко рефлексировал процесс создания рисунков. Он пишет о своем творчестве в апреле 1946 года: «Мои рисунки не рисунки, а документы. Вы должны, глядя на них, понять что *внутри*. Судя их только с точки зрения искусства или правдивости, вы скажете: все это очень хорошо, но этому недостает умения и технической подготовки и как рисовальщик г-н Арто – только новичок, ему нужно десять лет ученичества. Это неверно, поскольку я работал над рисованием в течение *десяти* лет моего существования, но я *отчаялся* в чистом рисунке. Я имею в виду, что в моих рисунках есть своего рода духовная музыка, которую я создаю, живя своими штрихами, а не только рукой, но самым грубым дыханием моей трахеи и движениями моих зубов» (курсив Антонена Арто)⁵⁸.

Парижская выставка рисунков Антона Арто, сделанных во время его госпитализации в Родезе, была устроена в 1947 году и отражала интерес парижских культурных кругов к этому феномену⁵⁹. Частично это внимание к феноменам аутсайдерского искусства было инспирировано деятельностью Жана Дюбюффе, начавшего в 1945 году активную работу по систематизации, изучению и коллекционированию искусства душевнобольных и социально исключенных. Его работа хотя и велась уже за пределами сюрреалистического сообщества, но под большим влиянием Андре Бретона и близкого ему сообщества.

После Второй мировой войны, процесс взаимного влияния – формального, содержательного и институционального – сюрреализма и различных феноменов искусства аутсайдеров продолжается. В 1948 году, сразу после своего возвращения из Америки, Андре Бретон соглашается стать членом «Общества Ар Брют» (Compagnie de l'Art Brut), созданного Жаном Дюбюффе⁶⁰. Бретон попытался помочь Дюбюффе в сборе примеров этого искусства и написал ряд статей о искусстве душевнобольных, предназначенных для периодического издания, курируемого Дюбюффе. С точки зрения Дюбюффе Бретон видел в ар брют лишь один из аспектов сюрреализма как глобального культурного феномена. Дюбюффе весьма критически описывает отношение Бретона к ар брюту: «К несчастью, Бретон видел ар брют как расширение сюрреализма. Я, напротив, никогда не любил сюрреализм. Я интересовался Бретоном и любил говорить с ним. Он был очень активным, но в плохом смысле. Он хо-

⁵⁷ Antonin Artaud: works on paper. New York (NY): The Museum of Modern Art, 1996. P. 13.

⁵⁸ Ibid. P. 61.

⁵⁹ MacGregor J. M. The discovery of the art of the insane. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 288.

⁶⁰ Ibid.



Анна Александровна СУВОРОВА / Anna SUVOROVA

| Сюрреализм и искусство аутсайдеров / Surrealism and Outsider Art |

тел переместить меня и ар брют в сюрреализм, и когда это не удалось он был разочарован и зол»⁶¹.

В период 1940 – 1950-х годов Андре Бретон совместно с Жаном Дюбюффе пишет серию эссе, в которых анализирует работы медиумов, визионеров, душевнобольных и социальных аутсайдеров. В эссе «Жозеф Крепин» Бретон объединяет работы французского художника ар брюта Жозефа Крепина (1875 – 1948), представленные на выставке 1948 года, художника и оккультиста Огюстена Лесажа (1876 – 1954) который верил, что его рукой управляет Леонардо да Винчи, и уже упоминаемого ранее Фердинана Шеваля. Бретон публикует это эссе в книге «Сюрреализм и живопись»⁶². В том же самом издании появляется и другое эссе Бретона «Искусство душевнобольных», где Андре Бретон ещё более пылко описывает искусство душевнобольных⁶³. Текст эссе был иллюстрирован рисунками Алоизы Корбаз (1886 – 1964) – душевнобольной художницы, произведения которой были в коллекции Принцхорна, Дюбюффе и самого Бретона.

Искусство авангарда становится важной инстанцией разграничения для различных феноменов творчества аутсайдеров: искусства душевнобольных, социальных маргиналов и визионеров. Трансформация корпуса традиционного искусства и расшатывание канона классической эстетики стимулировало включение в метанарратив «большого искусства» маргинальных, а потому не замечаемых ранее феноменов. Сюрреалисты смешивали сюрреалистическое, визионерское искусство, рисунки

медиумов и душевнобольных, искусство социальных аутсайдеров. Идея сюрреализма программно была выстроена как бунт против логики, что было выражено в теориях и манифестах сюрреалистов, их методах и творческих техниках, а тем самым ассимилировало и легитимировало маргинальные ранее феномены. Начиная с первых программных текстов и практик сюрреалистов, Андре Бретон, Поль Элюар, Роберт Деснос и другие представители этого направления апеллируют к идее безумия, алогизму и странности форм и смыслов на тот момент еще будущего феномена аутсайдерского искусства. Деятельность сюрреалистов приводит к итоговой трансформации дискурса душевнобольного, окончательный переход от стигматизации душевной болезни к возвышенной идеализации психиатрического опыта.

⁶¹ Ibid.

⁶² Breton Andre. *Le surrealisme et la peinture*. [Paris]: Gallimard, 1965. P. 298-307.

⁶³ Ibid. P. 313-317.

