

ПРИКЛАДНОЙ ПСИХОАНАЛИЗ

ПСИХОАНАЛИЗ ИСКУССТВА

Психоаналитическое в картинах Эгона Шиле

А. О. Митяева, Е. В. Олесова

Митяева Алиса Олеговна – психоаналитически ориентированный коуч.

Олесова Екатерина Вячеславовна – психолог, психотерапевт; член Российского психологического общества, Европейской ассоциации развития психоанализа и психотерапии, Международного общества психоаналитического исследования организаций (ISPSO); Ассоциации психоаналитического коучинга и бизнес-консультирования.

Тот, кто искусство творит, и тот, кто его созерцает, – в определенном смысле, обмениваются опытом проживания и восприятия разных ситуаций через соприкосновение их психических аппаратов. Эгон Шиле – неоднозначный, интригующий, поражающий... Австрийский живописец и график, один из ярчайших представителей австрийского экспрессионизма. Его картины приковывают взгляды, которые пытаются увидеть в изображениях нечто большее.

В статье исследуется взаимосвязь между тем, как формировалась личность художника на ранних этапах жизни, и тем, как это отражается в его работах, а также тем, как зритель воспринимает полотна Эгона Шиле. Изучается, как творчество отражает контекст, в котором формируется личность творящего, и то, каким образом через искусство проигрывается травма и как эта травма трансформируется во времени. Отдельное внимание уделяется автопортрету как жанру живописи, в котором регулярно писал Шиле, – автопортрет рассматривается как попытка формирования частей Я, которые претерпевали дефицит или были разрушены на раннем этапе формирования личности художника. Через автопортрет художник как бы заново создает себя, проходя и отзеркаливание с матерью, и Эдип с отцом и так далее.

Статья может быть интересна как для дальнейшего изучения феномена творчества через призму психоанализа, так и с точки зрения новых граней концепций контрпереноса.

Ключевые слова: искусство, творчество, психоанализ, художник, «мертвая мать», отзеркаливание, автопортрет, контрперенос.



Рисунок 1. Эгон Шиле, 1914 г.

*«I want to tear into myself, so that I may
create again
a new thing which I, in spite of myself,
have perceived»¹.
Egon Schiele*

Традиционно психоанализ и история искусства оказывали друг на друга весьма отдаленное влияние. Психоанализ, с его фокусом на биографичность, использовал объект творчества исключительно как способ «расшифровки» личности, стоящей за произведением, не занимаясь анализом предмета искусства как такового. Любопытно, что такого рода симптоматичное прочтение искусства создавало фон для его формирования (Bernstein, 2000).

Даниель Кнафо, изучая связь бессознательного с творчеством, говорил, что «то, что мы делаем, зависит от того, кто мы. Но необходимо добавить, что мы и есть, в определенном смысле, то, что мы делаем, и мы создаем себя постоянно... Для существа сознательного быть – значит

меняться, меняться – значит становиться более зрелым, а становиться более зрелым – значит создавать себя постоянно» (Knafo, 1991, p. 62). Тема связи психоанализа и творчества не утрачивает свою актуальность. Напротив, только наращивает ее.

Эгон Шиле был значимой фигурой второго поколения венского модернизма. Имевший у современников репутацию экстраординарного художника, он был известным приверженцем «вопиющего» эротизма юных натурщиц и безжалостной правды своих «вымученных» автопортретов (Izenberg, 2006, p. 462–483). Жизнь художника резко оборвалась в возрасте 28 лет. Интерес к его творчеству с тех пор только рос, вызывая новые вопросы о смысле, скрытом в его произведениях, и о том, что на самом хотел донести до нас художник. Без сомнений, его картины очень психоаналитичны. Имея представление об этапах жизни художника, о том, что происходило в его стране, о нравах эпохи, можно строить гипотезы о том сообщении, которое хотел передать нам художник.

¹ Шиле: «Я хочу разорвать себя на части, дабы получить возможность творить вновь то новое, которое я, вопреки самому себе, узрел» (Leopold, 1972). – Пер. авт.



Рисунок 2. Семья Шиле. Адольф и Мари Шиле с детьми Эгоном, Мелани и Эльвирой (Эгон – крайний слева). Фотография Йозефа Мюллера. 1 января 1893 г.

Те чувства, которые мы испытываем, глядя на полотно Шиле, – наша рефлексия. В чем-то эмоционально мы можем совпадать с творцом, в чем-то будут отличия, но отражения, которые каждый находит для себя в этих полотнах, актуальность этого познания никогда не будут утрачены.

Как и в случае с другими венскими творческими гениями, предки Шиле не были коренными австрийцами. Его отец, хотя и рожденный в Вене, имел родословную из Северной Германии. Он был выходцем из уважаемого рода пасторов, военных офицеров и государственных служащих, чем Шиле очень гордился. Однажды он написал комментарий к своей автобиографии: «Во мне течет древняя немецкая кровь, и часто я ощущаю внутри себя присутствие моих предков... Я рожден у отца из Вены и матери из Крумау...» (*Dabrowski, Leopold*, 1997, p. 348). Мать Шиле родилась в Крумау в Богемии. Ее

родственники были фермерами, ремесленниками, торговцами в Южной Богемии, некоторые из них – чехи. В контрасте с родословным древом отца Шиле ее род состоял из широкого социального спектра.

Шиле родился в 1890 году в местечке Тульн недалеко от Вены и был третьим ребенком. Трое из его братьев и сестер умерли до его рождения, и один – после. Самая младшая дочь, Гертруда, появилась на свет в 1894 году. Позднее она будет много позировать для Шиле, в том числе обнаженной.

Шиле был сыном железнодорожника и рос в буржуазной атмосфере, в духе которой в карьерных вопросах следовать семейным традициям. В случае с Эгоном Шиле это могла бы быть карьера инженера-железнодорожника. Однако с ранних лет он демонстрировал повышенный интерес к рисованию, много больший и страстный, чем его любовь к поездкам. На фото (рис. 2) изображена семья Шиле, где Эгон – крайний слева.

Поступая в начальную школу, будущий художник уже много пишет, в основном изображая ту самую железную дорогу в Тульне, рядом с которой семья Шиле живет, и поезда-поезда-поезда.

В возрасте десяти лет Шиле поступает в среднюю школу в Кремсе. Его успеваемость была весьма посредственна, но в 1902 году отец отправляет его в большую провинциальную гимназию в Клостернойбурге. Там учителя очень скоро начинают жаловаться, что Шиле мешает урокам своими рисунками. В письме своему другу Максу Карпфену Шиле подтверждает свой ранний интерес к искусству, отмечая, что он занят подготовкой работ к их планируемой выставке, совместному творчеству.

Здоровье отца Шиле ухудшилось, он страдал от сифилиса и не мог больше работать, семья переехала в Клостернойбург ближе к Эгону. Адольф Шиле умер в новогодний вечер 1905 года.

Четырнадцатилетний Шиле описывает горечь утраты в своем позднем письме к Антону Пешке, художнику, другу и будущему мужу его сестры.

Дядя Шиле и его крестный Леопольд Чихачек, муж сестры отца Шиле, назначен опекуном Эгона. Отец Шиле желал, чтобы тот поступил в местную политехническую школу, и Леопольд с этим соглашается. Его успеваемость и там оставляет желать лучшего – все складывается так, что, по-видимому, ему придется оставаться на второй год для повторения классов, и тогда мать Эгона обращается к одной из своих сестер Ольге Ангерер в надежде, что сына устроят рисовальщиком на химографический завод, которым владеет ее муж. Но ответ сестры разрушает последнюю надежду: «Мой муж был поражен, насколько это неправильно, что сын причиняет своей матери такие волнения... Я не испытываю никакого сочувствия к такому негодяю. Мальчик должен учиться и вести себя прилично... Только люди, на которых можно положиться, способны что-то из себя сделать».

Возникла мысль отправить Шиле в Вену в Школу прикладного искусства. Опекун был против. Но его учителя, среди которых были и живописцы, высказали пожелание, чтобы мальчик получил творческое образование. Его работы были настолько впечатляющими, что Шиле рекомендовали поступить в Академию изящных искусств. И в 1906 году он поступает, сбывается его давняя мечта. На экзаменах его сопровождает дядя-опекун, оттуда он шлет жене телеграмму: «Эгон сдал превосходно».

Шиле вкладывает много энтузиазма в учебу и новые вызовы. Но очень скоро отношения с его учителями портятся. Они безнадежно реакционны и все еще глубоко отравлены стилем «рингштрассе». Учеба продлилась недолго – уже через три года Шиле покинул академию из-за того, что методы обучения были неестественными и ограничивали его творческую свободу (Knafo, 1991, p. 120).

В 1907 году он познакомился со своим наставником Густавом Климтом, констатировавшим, что в юноше «слишком много таланта». Эгон Шиле многому учится у Густава Климта и даже некоторое время копирует стилистику работы наставника.

В 1908 году в Клостернойбурге состоялась первая выставка работ Эгона Шиле. В 1909 году по приглашению Густава Климта Эгон Шиле входит в



Рисунок 3. Картина Шиле
«Женщина в нижнем белье
и чулках», 1913 г.

состав «Венских мастерских», тот дает ему натурщиков и натурщиц для рисования. Эгон Шиле занимается почтовыми открытками и создает проекты одежды. Затем в том же году благодаря своему наставнику он участвует в выставке в Художественной галерее Вены, где работы начинающего художника висят в одном ряду с Ван Гогом, Эдвардом Мунком и другими знаменитыми художниками того времени. На выставке юный художник знакомится с Артуром Ресслером, критиком искусств, который впоследствии становится яростным защитником его творчества.

В 1911 году на пути художника появилась девушка, повлиявшая на его дальнейший творческий путь – Валли Нойциль, бывшая муза Густава Климта. Именно рисунки с этой девушкой считаются искусствоведами лучшими работами Эгона Шиле (рис. 3). С ней он встречался довольно продолжительное время – до 1914 года, и все пророчили им совместное будущее.

Работы Шиле в довольно распушенной Вене казались слишком экспрессивными и порнографическими, то же говорилось и о жизни художника. Учась в академии, он встречался со многими девушками, что обосновывал тем, что изучал женскую натуру и женский пол. Начав встречаться с Валли, он возмутил традиционные слои общества – ведь они



Рисунок 4. Картина Шиле
«Смерть и дева», 1915 г.

жили в свободных отношениях, и из-за этого им даже пришлось сменить место жительства.

Примерно в 1911–1912 годах Шиле обратился к рисованию подростков. Тяжело переживший подростковый возраст, художник понимал важность данного периода жизни, ставшего при Фрейде основой для разговоров (раньше к подросткам относились как к взрослым, без выделения данного нежного возраста). Эгон Шиле видел в подростках заключенную красоту, попытки изучать себя и свое быстро растущее тело, попытки понять свою сексуальность. Портреты подростков были такими же эротичными и откровенными, как и портреты взрослых людей, дети видели другие откровенные рисунки художника. Из-за этого в 1912 году художник попал под суд и 20 дней просидел в тюрьме. Полицейские сожгли все обнаруженные рисунки художника, связанные с предположительной порнографической тематикой.

В 1914 году началась Первая мировая война, войну объявила Австро-Венгрия. Перед своей мобилизацией в 1915 году Шиле порвал со своей музой Валли. Вскоре после этого он женился на другой девушке, Эдит Хармс. Объятая горем Валли пошла на войну в Красный Крест и умерла при трагических обстоятельствах в 1917 году. В ее смерти Эгон Шиле винил себя и впоследствии картину про их любовь «Мужчина и девушка», созданную им в момент расставания с музой, он переименовал в «Смерть и дева» (рис. 4).

С 1912 по 1916 год картины художника активно выставлялись. Из-за проблем со здоровьем Эгон Шиле не был принят на войну, но работал в лагере военнопленных, где зарисовывал пленных, в том числе русских солдат.

Мечтающий о семейном счастье, художник так и не смог им насладиться. Разгорелась эпидемия испанки, и в 1918 году из-за болезни умерла беременная жена Эгона Шиле, а через несколько дней умер сам художник, незадолго до этого ставший лидером венского авангарда после смерти Густава Климта. В последние дни своей непродолжительной жизни художник написал картину «Семья», где изобразил умирающих себя, свою жену и своего неродившегося ребенка.

Детство, отрочество, юность – это и была вся жизнь Шиле на земле.

Восстанавливая события его ранней жизни, мы неизбежно сталкиваемся с двумя основными особенностями: неудачный опыт отзеркаливания с матерью, с одной стороны, и семейные смерти, включая его сестер и отца, с другой стороны. Эти обстоятельства имеют глубочайшее влияние на изображение Эгоном Шиле тела и его последующую самопрезентацию. Его многочисленные автопортреты, которые преподносят его в кастрированном, деформированном, изувеченном состоянии, стали центральными точками восстановительных усилий, направленных на объективизацию и вызревание проблем его идентичности (Knafo, 1991, p. 25).

Отношения с матерью повлияли на Шиле особенно. Они были сложные. Не агрессивно-сложные, а молчаливо-холодно-мертво-сложные.

Жак Лакан (1949) был первый, кто ввел понятие «стадия зеркала» для описания особого периода в развитии младенца и его Я (Lacan, 1979). Для Винникотта (1967) мать является изначальным зеркалом, и именно через взаимодействие с ней младенца происходит определение Я. Согласно Винникотту, младенец, глядя в глаза матери, проживает первое пробуждение идентичности. Винникотт подчеркивает особую роль матери «возвращать ребенку его собственное Я» в первых визуальных контактах (Winnicott, 1971; Ogden, 2024). Рене Шпитц (1965) рассматривает детское восприятие материнского лица как формирование психического организатора и двигателя объектных отношений. Он утверждает, что постоянный контакт глаза в глаза дает ребенку ощущение стабильности (Шпитц, 2019). Маргарет Малер (1967) называет «человеческое лицо в движении» первым значимым восприятием ребенка. Она определяет эту стадию как «зеркальную точку зрения», в которой ребенок изменяет свое поведение в зависимости от отдельных реакций матери на него или нее (Малер и др., 2018). Поэтому стадия отзеркаливания отвечает за первичный опыт идентификации ребенка – первоначально речь об идентификации с телом.

Если «отзеркаливание» было неэмпатичным, искаженным, негативным, отсутствующим или, как выразился Шпитц, если «диалог сошел с пути» между матерью и ребенком, то собственное существование ребенка становится отрицаемым и у него развивается беспокойство в примитивном ощущении себя. Обычно неудавшуюся стадию отзеркаливания связывают с тем, что мать сама находилась в состоянии стресса, депрессии.

Согласно Лакану, нарушения в стадии зеркала приводят к фрагментации ощущения собственного тела у ребенка, которое он называл *le corps morcelé* (рассеченное тело) (Knafo, 1991).

То, что Шиле прожил отсутствие эмпатии в стадии зеркала, проиллюстрировано множествами фактов.

(1) События детства (например, когда ему было семь лет, мать сожгла некоторые его рисунки, которыми он гордился и которые демонстрировал); (2) его высказывания (например, «я – вечный ребенок – пожертвовал собой для других... кто смотрел и не видел меня...» (*Whitford*, 1981, р. 95); «моя мать очень странная женщина... она не имеет ни малейшего понимания по отношению ко мне и, к сожалению, не особо много любви тоже» (*Roessler*, 1948, р. 21); (3) высказывания его матери, которые вскрывают самоощущение депрессивной мученицы, которая сама нуждается в родительской опеке (например, «я страдаю – я этого не заслужила! <...> из-за детей я вынуждена вести такую жалкую жизнь... мне нужен кто-то, кто будет уверенно заботиться обо мне...» (*Nebahay*, 1980, р. 133); (4) необычные отношения Шиле с зеркалами и, наконец, (5) его многочисленные портреты матери. Во многих портретах матери, которые Шиле писал, ее взгляд заметно обращен вниз или в сторону, всегда избегая контакта глазами; на многих изображен профиль – на большинстве она или мертвая, или слепа.

Таким образом, не получив поддерживающей, подпитывающей идентичность отзеркаливающей реакции от матери, Шиле изголодался по такого рода обратной связи. Через балансировку тематических, формальных и символических элементов в его искусстве Шиле был способен найти склейку для фрагментированного изображения. Как если бы он использовал свое искусство как инструмент для того, чтобы стать своим собственным зеркалом.

Искусство Шиле отражает ярко выраженное амбивалентное отношение к материнской фигуре. Он описывает себя рожденным у матери, которая мертва, слепа или повернулась к нему спиной. Его картины полны темами рождения, смерти, беременности и неудавшегося отзеркаливания, и кажется, что художник говорит, что ему пришлось заменить свою мать, став не только зеркалом самому себе, но и создателем самого себя.

«Убив» свою мать, Шиле отрицает свою потребность в ней и утверждает свою независимость. Убеждая себя в том, что он продолжит жить, даже если его мать умрет (возможно, это его самый большой страх), он отрицает всякую потребность в общении с ней. Тем не менее искусство Шиле обозначает и импульс, и защиту; поэтому неудивительно, что его портреты мертвой матери также включают в себя младенца – его самого – внутри чрева в предельном состоянии единства, то есть обнажают откровенную потребность в общении. Снова мы видим признак его художественного блеска в сочетании разрозненных, противоречивых и парадоксальных тем. Шиле занимается психологической проработкой бессознательного желания и сознательной боли. Мать не отвечает. Она мертва. Тем не менее она ему нужна.

Артур Ресслер, главный покровитель Шиле, помог обратить сложные отношения художника с матерью на пользу Шиле. 24 декабря 1910 года он предложил Шиле создать серию картин на тему материнства. Очень взволнованный этой идеей, Шиле провел канун Рождества в поезде, а затем написал «Мертвую мать» («Мертвая мать I», 1910 г.). Проведя всю ночь без сна, утром он бросился к Ресслеру, чтобы с гордостью показать



Рисунок 5. Картина Шиле
«Мертвая мать»
(«Мертвая мать I»), 1910 г.

ему еще не просохшую картину. Шиле отождествил свою мать с Марией, а себя с Христом, родившимся в день Рождества.

Картина «Мертвая мать» (рис. 5) демонстрирует беременную женщину – его мать, тело которой прозрачно и позволяет увидеть ее еще не рожденного ребенка. Несмотря на то что название включает слово «мертвая», мать и дитя показаны здесь в момент переживания симбиотического покоя.

В 1911 году, возвращаясь снова к этой теме, Шиле написал «Мертвую мать II», на этот раз добавив альтернативное название – «Рождение гения», раскрыв тем самым персональное значение этой картины для себя. Стало понятно, что вторая «Мертвая мать» Шиле – это продолжение первой. Материнская фигура на позднем полотне выглядит практически мертвой. Видны сильнейшие темные круги вокруг ее глаз, а ее пальцы стали безвозвратно твердыми. Ребенок, с другой стороны, пробудился к жизни. Террор выражен в его широком взоре и в его руках, которые рвутся к матке матери, чтобы освободиться.

Кажется, что Шиле осознал ту опасность, которая сопровождала его рождение, в период между работой над этими двумя полотнами. Внезапно он осознал, что его мать мертва – или достаточно мертва, и тот факт, что



Рисунок 6. Картина Шиле
«Рождение гения»
(«Мертвая мать II»), 1911 г.

он тоже мог умереть преждевременно, шокировал его и заставил переживать за свою жизнь, чего она не делала. В создании автопортретов на ранних стадиях своей жизни Шиле не только рассказывал зрителю, как ему приходилось сражаться за свою жизнь, он также говорил, что ему пришлось стать создателем самого себя. Он писал своей матери: «Я могу только себя благодарить за свое существование» (Nebahay, 1980, p. 266).

По мере того как Шиле приходил к восприятию его матери как физически мертвой, он начал изображать себя изувеченным и фрагментированным, соответствующим тому своему образу, который он, вероятно, видел в ее глазах. Становясь, в свою очередь, одержимым собственной персоной и идентифицируясь с ее смертностью, он компульсивно создавал трупные изображения себя в коматозном состоянии.

Кроме того, Шиле еще сильнее потерял внимание и интерес своей матери в начале своей эдипальной привязанности к ней, потому что она была поглощена горем из-за смерти его старшей сестры и пережила тяжелые роды его младшей сестры. Он испытал потерю жизненных сил и интереса со стороны матери (Knafo, 1991).

Она стала для него мертвой, внушив ему тоже своего рода смерть. В своей статье «Мертвая мать» Андре Грин (1980) писал о разрушительных последствиях материнской депрессии для ребенка. Он описывает тип матери, которая, оплакивая потерю одного ребенка, теряет интерес к другому, живому ребенку и оставляет неизгладимый шрам в детской психике. Мать воспринимается ребенком как психически мертвая, превратившаяся из источника жизненной силы в расплывчатую, бесцветную и практически неодушевленную фигуру (Французская психоаналитическая школа, 2005).

Портреты Шиле «Мертвая мать» многофункциональны в выражении и попытках исправить его психическое состояние: они убивают ее, разыгрывая таким образом месть; они изображают ее как своего рода оживший труп, ибо ее положение такое же, как у живых тел; они отображают внутреннее состояние умирающей жизненности Шиле, связывая мать непосредственно с его состоянием; и они указывают на решимость художника превзойти свое чувство внутренней мертвенности (вторая картина показывает зародыша-Шиле, процарапывающего свой путь к свободе) (рис. 6).

У Шиле было сильное стремление к подтверждению и утверждению себя в детстве, потребность, которая, по-видимому, была слишком велика для его депрессивной матери. Очевидно, его мать была ошеломлена смертью четверых детей, а также ужасом и предательством, которые она, должно быть, испытала из-за сифилиса, которым заразилась от мужа. То, что смерть детей была связана с болезнью, которую муж передал ей через потомство, заставляет задуматься, как она не сошла с ума. Если она как метафорическая грудь высохла к тому времени, когда появился ее нуждающийся и требовательный сын, кто может ее винить? Тем не менее Шиле мало сочувствовал ей и был слишком увлечен собой, чтобы проявить милосердие к ее бедственному положению. Тем не менее Мария Шиле не была молчаливой страдальницей, и, несмотря на огромные трагедии в ее жизни, она, возможно, обладала мрачным чувством юмора; она часто посылала Эгону открытки с репродукциями матери Уистлера, чтобы напомнить ему о его сыновних обязанностях (Comini, 1973).

«На первом плане ее жизни», как описывает это Андре Грин, «стоят грусть и уменьшение интереса к ребенку... Самый тяжелый случай – это смерть другого ребенка в раннем возрасте. И тогда горе матери разрушает счастье живущего ребенка. Ничто ведь не предвещало, что любовь будет утрачена так враз». Подобная перемена является нарциссической травмой, она состоит в преждевременном и неожиданном разочаровании, в потере любви и смысла, – младенец не может найти какое бы ни было объяснение, которое бы пролило свет на то, что происходит. И в его голове между его влечением к объекту – матери, и тем, что происходит, ее безразличием, – устанавливается связь. Если при этом такой комплекс мертвой матери разворачивается тогда, когда ребенок открывает для себя третьего, – отца, это может привести к тому, что любовь к отцу будет, напротив, очень сильной, в надежде, что отец спасет от холодной матери. Подобная «триангуляция (отношения в эдиповом треугольнике) в этих случаях складывается преждевременно и неудачно» (*Французская психоаналитическая школа*, 2005, с. 339).

Если вернуть любовь матери не удастся, Я задействует серию других защит. Это «дезинвестиция материнского объекта и несознательная идентификация с мертвой матерью» (Там же). Происходит так называемая «аффективная дезинвестиция», то есть убийство объекта в своей психике, совершаемое без чувства ненависти и попыток отомстить. Мать просто выключается из жизни ребенка – в особенности из жизни эмоциональной, хотя этот процесс может сопровождаться и фактическим прекращением

или уменьшением контактов. И тогда «единственным средством восстановления близости с матерью становится идентификация (отождествление) с ней. Это позволяет ребенку заместить невозможное обладание объектом: он становится им самим. Идентификация заведомо бессознательна». И в дальнейших своих отношениях, которые будут построены с другими людьми, субъект будет подобные защиты повторять и будет «немедленно дезинвестировать любой объект, который может разочаровать. Это останется для него полностью бессознательным» (Там же).

Пожалуй, самое главное – ведь потерянные смыслы нужно искать, – что запускается преждевременное развитие фантазии и интеллекта. Ребенок, будучи зависимым от перемен настроения матери, теперь посвятит свои усилия угадыванию или предвосхищению.

Художественное творчество и интеллектуальное богатство становятся попытками совладать с травматической ситуацией. Эта сублимация оставляет человека уязвимым в любовной жизни. В этой области живет такая психическая боль, которая парализует субъекта. Всякая попытка влюбиться разрушает его. Отношения с другим человеком оборачиваются неизбежным разочарованием и возвращают к знакомому чувству неудачи и бессилия. Это переживается как неспособность поддерживать длительные объектные отношения, выдерживать постепенное нарастание глубокой личной вовлеченности, заботы о другом. Все это мы находим в историях отношений Шиле со своими возлюбленными.

Казалось бы, эффект «мертвой матери» мог привести к тому, что Шиле ополчился бы и на своего отца в попытке сделать его виноватым за то, что материнской любви Шиле не испытал. Однако, напротив, отцовская фигура для Шиле – предмет гордости. Он гордился происхождением отца, его делом, его характером. Он всячески идеализировал отца. И мы не знаем, как бы сложились их отношения – имели ли они шанс стать поддерживающими для Шиле, в противовес его сложным отношениям с матерью? Вмешалась смерть.

Поскольку детское раннее представление о себе создается из ментальных проявлений ключевых фигур в этом мире, потеря одной или нескольких из этих фигур часто проживается как фактически утрата тела. Потерять любимого человека, особенно на ранней стадии, в детстве, – это как потерять часть своего бытия в его проявлениях – ментальном и физическом.

Психоаналитики исследовали эффекты от утраты родителя и их влияние на депрессию и креативность. Мелани Кляйн (1929) рассматривала восстановительную работу депрессивных страданий ребенка как источник любого творческого креатива (Кляйн, 2001; 2010). Анзьё (1986) и Поллак (1975) ссылались на длинный список художников, писателей и ученых, которые осиротели в детстве или которых оставили родители (Dabrowski, Leopold, 1997). Поллак объясняет, как процесс горевания создает почву для создания себя: «через бессмертие, бесконечность художественного творчества процесс горевания может прийти к завершению» (Ibid, p. 15).

Оплакиваемый объект остается бессмертным в духовной жизни и перевоплощается в многообразных превращениях искусства.

Сифилис отца Шиле физически опустошил членов семьи, и вид постепенного умственного и физического ухудшения состояния его отца в последние три года его жизни преследовал Шиле на протяжении всей его короткой жизни. Чувство вины оставшегося в живых в связи со смертью его братьев и сестер создало дополнительные проблемы, в том числе страх собственной смерти и ощущение, что его жизнь была куплена за счет других. Что еще более важно, его тоска по отцу никогда не исчезала, и его жажда замены объекта приняла форму бесконечной череды суррогатов отца. Его неустанный поиск себя (и поиск отца в себе) проявляется в его искусстве, основными мотивами которого являются сексуальность, безумие и смерть (*Dabrowski, Leopold, 1997*).

Отношения с матерью и отцом оставили следы в душе Шиле, как и следы в его полотнах. Изучая его картины, особенно автопортреты, в разное время, и соотнося их с периодами жизни художника, можно понять стратегии выживания Шиле, выраженные в искусстве. Идеализация отца в равной степени была перемешана с демонизацией матери, которая стала хранилищем для всех его плохих чувств и проекций (*Ibid.*). Образ отца Шиле узнает позднее в своем учителе и вдохновителе – Густаве Климте.

Дружба с Климтом, с которым Шиле познакомился в 1907-м и благодаря которому он смог участвовать во второй международной выставке искусства *Kunstschau*, была одним из первичных стимулов в искусстве Шиле (*Ibid.*). Густав Климт был величайшим венским художником того времени и лидером так называемого движения «Сецессион», постулатами которого были решительный разрыв с классическим искусством и отрицание связей с преобладающими в Австрии консерватизмом и традициями. Климт стал олицетворением противоположности тому, за что выступала Академия изящных искусств, и Шиле, как и Климт до него, в конце концов отказался от учебы в ней. Считается, что Шиле разыскал Климта в его мастерской, чтобы узнать его мнение о его работах. Столкнувшись лицом к лицу с бородатым мастером, который характерно был одет в длинный кафтан и сандалии, Шиле вручил ему портфолио своих работ и просто спросил: «Есть ли у меня талант?» После осмотра содержимого Климт ответил: «Да, слишком много!» (*Comini, 1973, p. 21*).

В тот день между двумя мужчинами возникла глубокая дружба. Климт, который был на 28 лет старше Шиле, стал тем самым отцом Шиле, и действительно, Шиле решал с мэтром многие психологические конфликты, которые не мог разрешить напрямую со своим собственным отцом.

Модальность этих отношений менялась. Изменения можно увидеть в творчестве Шиле – как и предыдущие работы, картины Шиле очень красноречиво говорят о том, что у него было на душе и как он чувствовал этот мир.

Так, в «Двух мужчинах с нимбами» (1909) Шиле изобразил себя с Климтом – оба бородатые и одетые в длинные одежды (рис. 7). Но Климт ниже ростом, а его кафтан украшен круглыми каракулями, возможно, отсылающими к его фирменному декоративному стилю. Шиле, более

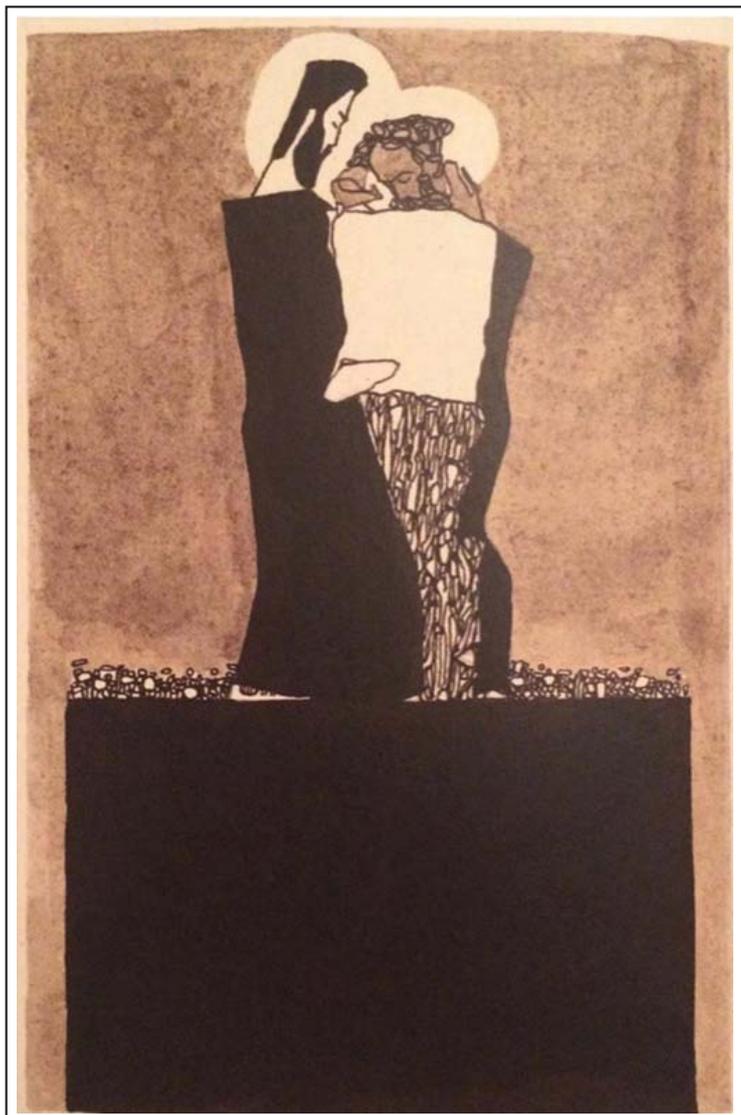


Рисунок 7. Картина Шиле «Двое мужчин с нимбами», 1909 г.

высокий из двоих, одет в длинную черную мантию, преподносит Климту большую белую простыню. Хотя здесь он воздает должное своему наставнику, изображая их первую встречу, Шиле также начинает утверждать свое господство над Климтом. Ореол в форме сердца, окружающий головы мужчин, не затмевает амбивалентную, эдипальную борьбу и соперничество, возникающие в их дружбе.

К концу этой фазы климтовские кривые сменяются острыми углами Шиле, а драматические позы подчеркиваются резкими очертаниями. Автопортреты «красавчиков» Шиле начинают уступать место нарочито нелестным, обнаженным и истощенным изображениям самого себя. На этом этапе своей жизни Шиле начинает определять себя как художника и обеспечивать себя через свое искусство идентичностью, в которой ему было отказано его воспитанием. Тот факт, что Климт подтвердил его та-

лант, позволил Шиле продолжить свой нелегкий путь создания самого себя (Knafo, 1991).

Творчество Климта в то время находилось в стадии высокой декоративности, что особенно заметно в его картине «Поцелуй» (1907–1908). Шиле, вдохновленный Климтом, подражал линии югендштиля (Jugendstil) в некоторых своих композициях, включая «Обнаженного мальчика, лежащего на узорчатом покрывале» 1908 года. Тем не менее, несмотря на связанный с Климтом орнамент драпировки и использование золотого фона, рисунок Шиле имеет совершенно иное визуальное воздействие, чем работа Климта. Эта разница в первую очередь связана с более угловатой трактовкой фигуры, а также прослеживается отчетливое разделение фигуры и фона, явно отсутствующее у Климта, соединяющего предмет и окружающее пространство в почти абстрактную композицию, в которой в восприятии зрителя чередуются плоскость и глубина (Dabrowski, Leopold, 1997).

Интерес Шиле к Климту был более сложным, чем просто желание впитать его художественный стиль, особенно в 1907–1909 годах. Для Шиле

Климт, который был на 28 лет старше его, представлял собой старшего мужчину, декана прогрессивного искусства и был квинтэссенцией успешного художника. Шиле также восхищался образом жизни Климта. На более личном и психологическом уровне Климт символизировал для него фигуру отца. Как утверждал Даниэль Кнафо, именно эти отношения имели решающее значение для становления уважения Шиле к самому себе и своему творчеству. Рано потеряв отца и не получив похвалы за свои творческие усилия ни от матери, которая всегда была отчуждена от своих детей, ни от своего дяди-опекуна, Шиле искал поддержки у человека, представлявшего собой фигуру авторитета как на человеческом, так и на художественном уровне. Он нашел эту фигуру в Климте, который рано распознал талант Шиле. Он покупал наброски Шиле, представлял ему моделей и покровителей и устраивал на временную работу в Wiener Werkstatte, когда Шиле испытывал финансовые затруднения. В ранний период, 1907–1909 годов, многие произведения Шиле были композиционно и стилистически смоделированы по образцу произведений Климта. Иногда использовался даже характерный для последнего удлиненный формат. Отличный пример влияния Климта можно увидеть в рисунке Шиле «Мужская фигура, обращенная вправо» (автопортрет) 1909 года, в котором Шиле адаптирует характерный для Климта длинный кафтан – монашеское одеяние или пророческое платье. Это влияние дополнительно проиллюстрировано в «Двух мужчинах с нимбами» Шиле, также 1909 года, и в подготовительных рисунках к нему. Композиционная организация этого произведения явно напоминает «Поцелуй» Климта. Хотя определенный декоративный элемент и присутствует, очертания фигур Шиле гораздо более угловаты, а сама композиция более стилизована под Климта. Шиле по сути никогда так полно не использовал извилистую линию югендштиля или обилие декоративных деталей, растворяющих фигуру в портретах Климта или аллегорических композициях, таких как Бетховенский фриз или Университетские панели юриспруденции, философии и медицины (*Dabrowski, Leopold, 1997*).

1909 год был последним, когда Шиле все еще находился под чарами Климта. К 1910 году он начал создавать свою собственную экспрессионистскую идиому. Его дядя Чихачек, недовольный успехами молодого человека, его трудным характером и нетрадиционным образом жизни, решил прекратить его финансовую поддержку. Шиле чувствует себя жертвой жизни и обстоятельств.

1910–1911 годы знаменуют собой развитие уникального художественного языка Шиле. Он решил покинуть дом своей семьи, чтобы жить один, решил покинуть и академию. Вне рамок своей семьи, академии или климтовского стиля он впервые оказался сам по себе как в личном, так и в творческом плане. Портретный стиль Климта, который приукрашивает, превозносит и маскирует натурщика, уступил место новаторскому и непростому исследованию и демонстрации обнаженного Я Шиле. В своей борьбе за установление собственной идентичности он пережил глубокий кризис, отразившийся в ряде тревожных автопортретов, созданных им

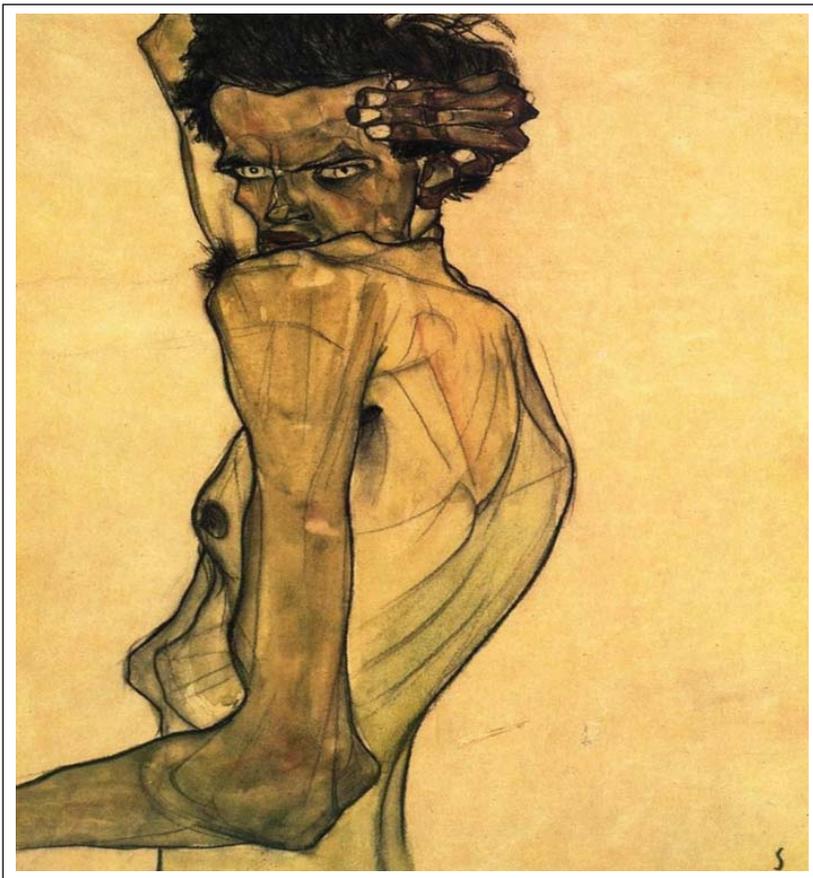


Рисунок 8. Автопортрет
Шиле, 1910 г.

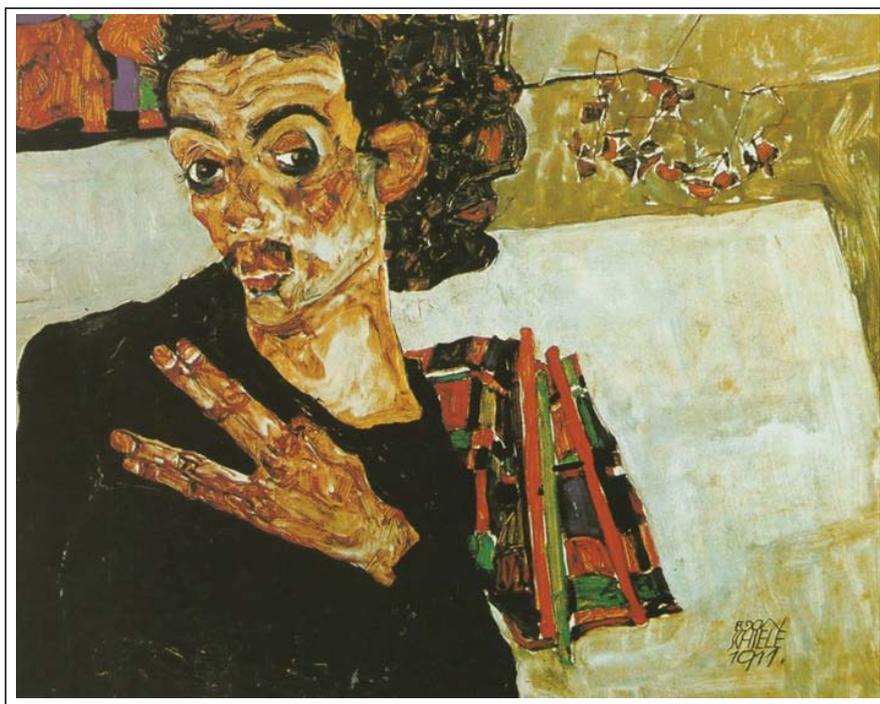


Рисунок 9. Шиле
«Автопортрет с черной
вазой и растопыренными
пальцами», 1911 г.

в этот период. Когда его спросили, почему он рисовал такие уродливые изображения самого себя, он ответил:

«Конечно, я создал "ужасные" картины; я не отрицаю этого. Но верите ли, что мне нравится это делать, чтобы уподобляться "ужасу буржуазии". Нет! Такого никогда не было. Но у тоски тоже есть свои призраки.

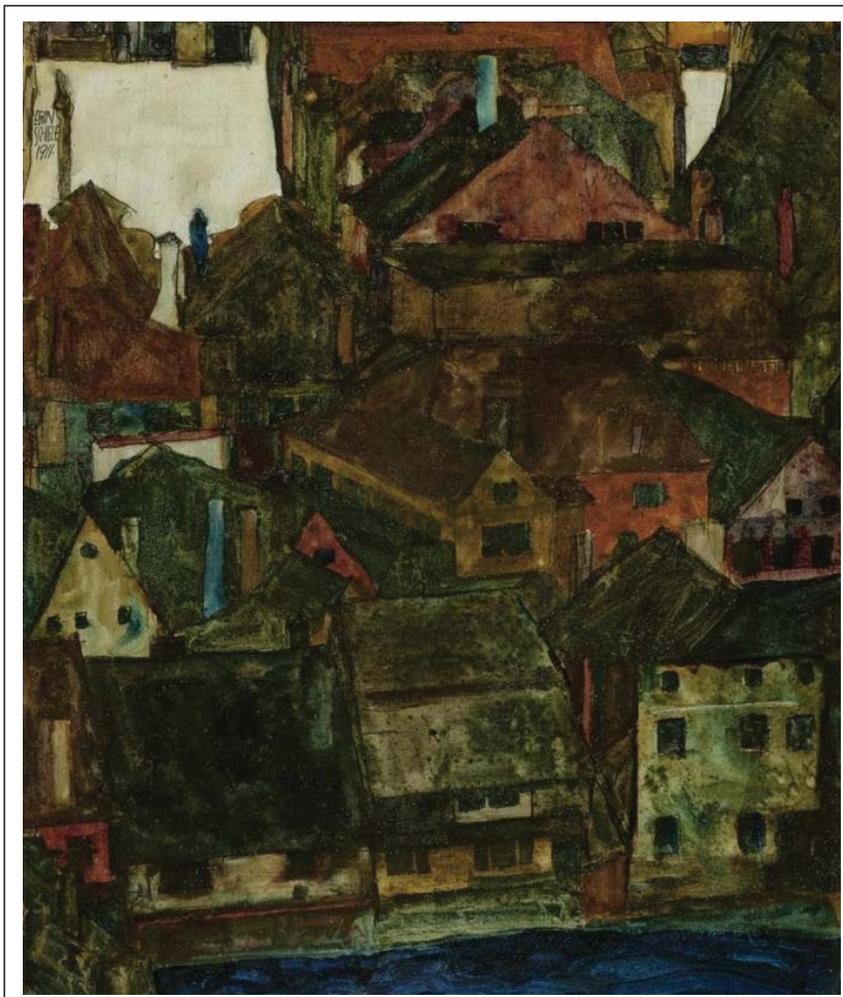


Рисунок 10. Картина Шиле
«Мертвый город», 1911 г.

Я рисовал таких призраков отнюдь не для удовольствия. Это было моим обязательством» (Comini, 1973, p. 51) (рис. 8, 9).

Шиле уехал из Вены в мае 1911 года, чтобы жить в Крумау, родном городе его матери в Богемии; его сопровождала его модель/любовница Валли Нойциль – женщина, представленная ему Климтом. Автопортреты того времени включают сцены из Крумау, места, которое он назвал «Мертвым городом» (как бы в ассоциации с «Мертвой матерью»). В то время как Шиле любил Крумау, жители города активно не одобряли его образ жизни – жизнь в грехе с любовницей и непосещение церкви – и вынуждали его и Валли уехать. Разочарованный вынужденным изгнанием из Крумау, Шиле стал подозрительнее относиться к другим. Крумау, город его матери, отверг его так же, как и она (рис. 10).

На этом очередном этапе своей творческой карьеры Шиле определил себя как художник. Вопросы слияния и сепарации стали решающими, приняли пропорции жизни и смерти и были выдвинуты на первый план в его двойных портретах с матерью и отцом в его искусстве этого времени. Помимо огромного вклада в искусство, эти работы предоставили Шиле средства для начала преодоления его страданий и конфликтов.

Покинув Крумау, Шиле не хотел возвращаться в Вену, не доверял там своим коллегам. «Все сговорилось против меня. Бывшие коллеги смотрят



Рисунок 11. Картина Шиле
«Отшельники», 1912 г.

на меня недоброжелательно», – писал он своему другу Антону Пешке (*Whitford*, 1981, р. 69). Вместо этого он решил поселиться в Нойленгбахе, небольшой деревушке примерно в 20 милях от Вены. Валли сопровождала его, и они сняли садовую виллу с прекрасным видом. Его новая жизненная ситуация была идиллической, и Шиле начал чувствовать себя умиротворенно и создавать то, что он считал одними из самых важных своих работ. На очередном этапе своей творческой карьеры, который длился с 1912 по 1914 год, Шиле снова занялся своими отношениями с отцом. Идеализация и слияние приведут к наказанию и очищению.

Безусловно, отношения с отцом проигрывались и в отношениях с Климтом. Продолжали проигрываться.

Шиле стал изображать себя то монахом, то отшельником. Например, в двойном портрете «Отшельники» (1912) Шиле изображен с Климтом в аскетических одеждах. Фигура Шиле в терновом венце, подобно Христу, смотрит прямо перед собой и ведет вперед, поддерживая безрукую и слепую фигуру Климта, которая беспомощно плетется за ним. То, что Климт заменяет собственного отца Шиле, проиллюстрировано в письме, которое он написал своему покровителю с описанием этой картины:

«Это картина, которую я не мог бы нарисовать за одну ночь. В ней отражены переживания нескольких лет, начиная со смерти моего отца; я нарисовал видение... Это... мир в трауре... неопределенность фигур, рухнувших внутрь, тела людей, уставших от жизни, самоубийц, но людей чувствующих. Посмотрите на две фигуры так, как будто они представляют

собой облако пыли... которое стремится расти, но не может ничего сделать, кроме как бессильно рухнуть» (*Leopold*, 1972, p. 511) (рис. 11).

Высказывания Шиле, крик его души, помогают нам понять значение этой картины для него: оплакивание смерти отца через процесс идентификации и слияния с ним. Шиле начал, возможно, впервые в своей жизни, принимать не только смерть своего отца, но и ограничения и слабости своего отца как человека. Он писал: «Если бы вы знали что-нибудь о том, как я вижу мир и как люди вели себя по отношению ко мне до сих пор – как предательски, я имею в виду; поэтому я должен уйти [в свой мир] и писать такие картины, которые имеют ценность только для меня» (*Ibid.*). Он трижды подписал «Отшельников» – как бы для того, чтобы противостоять эффекту слияния и убедиться в своем существовании в качестве живого и отдельного существа (Шиле подписал еще одну картину в трех экземплярах, «Беременная женщина со смертью» (1911), на которой он – фигура смерти, а его мать – беременная женщина, которую мучают мертвые младенцы.)

Аллегорические изображения самого себя Шиле в этот период характеризуются уменьшением его непосредственной озабоченности собой, как и большое количество написанных им пейзажей и городских пейзажей. Однако эти последние работы можно дополнительно понимать как отражение его образа самого себя, поскольку его тонкие осенние деревья связаны с опорами и обнаруживают ту же хрупкость и изоляцию, что и его человеческие фигуры; его городские пейзажи, пусть и красочные, представляют собой бесплодные виды безлюдных городов. Эротические рисунки Шиле, которые составляли его основной источник дохода, также получили широкое распространение в это время, возможно, из-за постоянного, сексуально вдохновляющего присутствия Валли, которая сама стала героем некоторых из самых откровенно сексуальных рисунков Шиле. Однако дополнительной причиной обилия этих рисунков является присутствие множества местных подростков, которых привлекал уединенный дом Шиле и которых он приглашал позировать ему – иногда в обнаженном виде и в весьма нескромных позах. Примеры таких мы можем наблюдать на рисунке 12 – «Темнокожая девушка с задранной юбкой», 1910 г.; рисунке 13 – «Обнаженная на коленях», 1911 г.; рисунках 14, 15 – «Мужское туловище» (1-я и 2-я части), 1910 г.; и рисунке 16 – «Больная сидящая девочка», 1910 г.

Вена времен Шиле была отмечена обилием сексуальных табу, направленных на поощрение чистоты мыслей и поступков. В автобиографической книге того периода «Вчерашний мир» (1943–1963) Стефан Цвейг описывает проституцию как широко распространенную и «представляющую собой темный подземный свод, над которым возвышается великолепная структура общества среднего класса со всеми его безупречными качествами – лучезарный фасад» (*Цвейг*, 1991, с. 91–110). Действительно, свирепствовали венерические заболевания, и многие, в том числе и отец Шиле, становились его жертвами. Неудивительно, что многие женщины были склонны к истерии, вызванной подавленной сексуальностью, в обществе, которое пыталось скрыть секс во всех его проявлениях. В то же

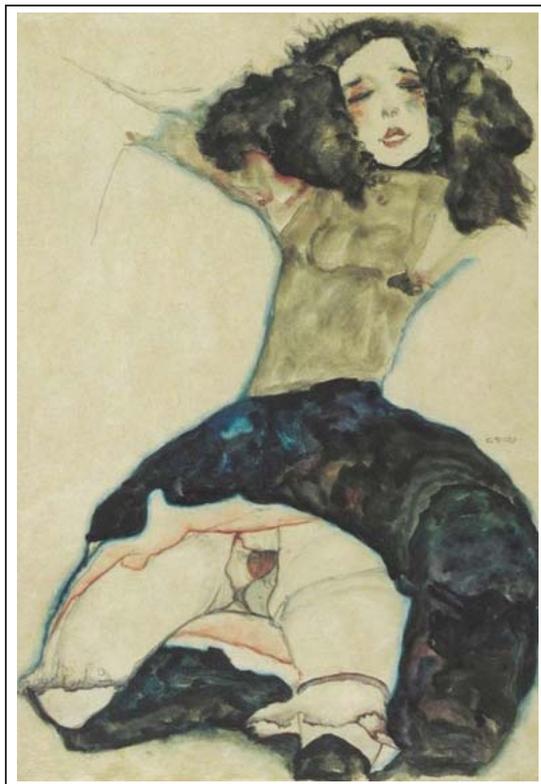


Рисунок 12. Картина Шиле
«Темнокожая девушка
с задранной юбкой», 1910 г.

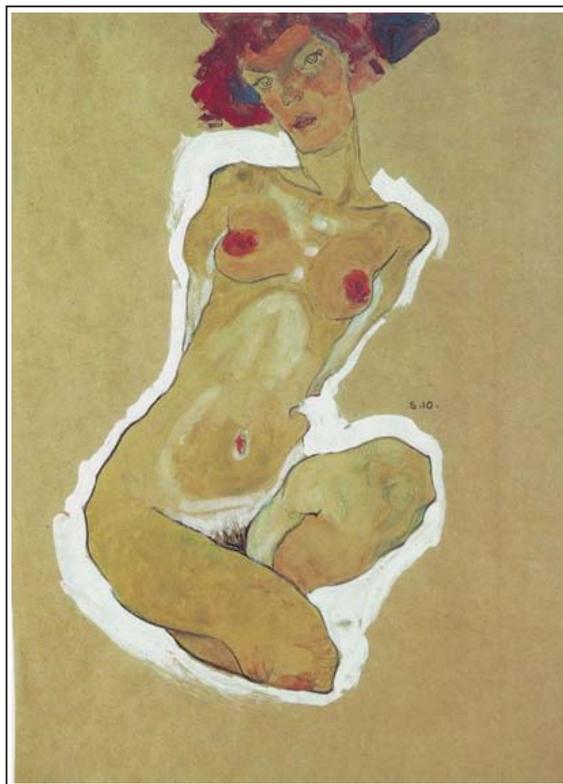


Рисунок 13. Картина Шиле
«Обнаженная на коленях», 1911 г.



Рисунок 14. Картина Шиле
«Мужское туловище (часть первая)»,
1910 г.

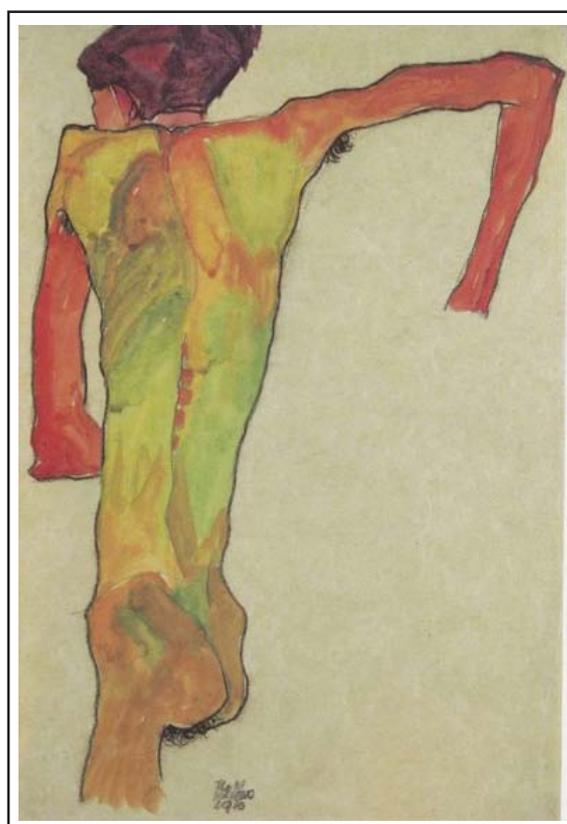


Рисунок 15. Картина Шиле
«Мужское туловище (часть вторая)»,
1910 г.

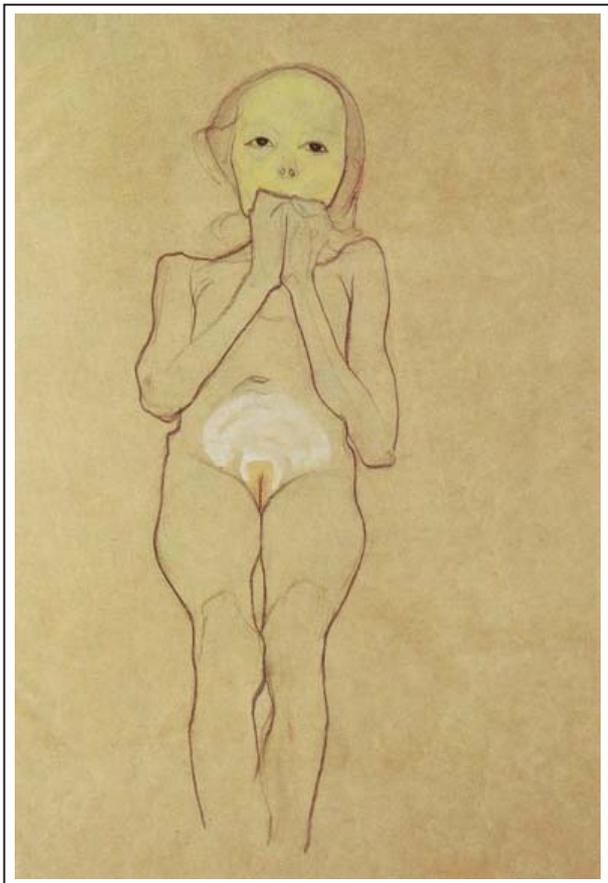


Рисунок 16. Картина Шиле
«Больная сидящая девочка», 1910 г.

время родилась сексология, научное исследование человеческой сексуальности, и она ушла в «подполье» с такими писателями, как Рихард фон Крафт-Эббинг, опубликовавший новаторский трактат о сексуальных расстройствах (Krafft-Ebing, 2017; Крафт-Эббинг, 2023). Фрейд также определил секс как руководящую энергию и основную детерминанту человеческого поведения и разработал свою теорию психосексуальности, которая утверждает, что сексуальность начинается с рождения (Фрейд, 2018, 2021). В этом контексте искусство Шиле дает интересный доступ к сексуальной жизни Вены конца века, потому что он был среди тех, кто пытался разоблачить сексуальность, даже в ее детских формах. Последствия были тяжелыми.

Шиле был арестован 13 апреля 1912 года и ненадолго (24 дня) заключен в тюрьму по обвинению в «безнравственности» и «соблазнении несовершеннолетнего». Он был назван «венским порнографом». Более ста его

рисунков были конфискованы. Хотя последнее обвинение было снято, суд признал его виновным в аморальном развращении детей, потому что он показывал им свои эротические рисунки. Из 13 акварелей, написанных им во время заключения, четыре были автопортретами – единственные, которые он, как известно, написал без использования зеркала.

В одном из таких автопортретов «Ради своего искусства и моих близких я с радостью претерплю до конца!» (1912) изображение изолированной фигуры Шиле, привязанной в смиренной рубашке, предполагает изысканно замученное состояние бытия (рис. 17). Стесненный и заключенный в своем замкнутом мире, Шиле парит в подвешенном состоянии и смотрит на нас непоколебимым взглядом с открытыми глазами, который отчаянно умоляет нас войти в его пространство. Действительно, эта картина напоминает его портрет «Мертвая мать» («Рождение гения»). На обеих картинах Шиле выглядит как новорожденный ребенок, который продирается сквозь окружающую его амниотическую жидкость, а его сдавленные крики теряются в пустоте. В своем уединенном мире, в смертельной утробе матери, в своей одиночной камере и, наконец, на своем холсте Шиле формулирует отчужденный образ себя и свою яростную борьбу за выживание (Dabrowski, Leopold, 1997).

Публичное осуждение творчества Шиле (и его самого) с прямым повторением болезненного детского опыта (во время судебного заседания



Рисунок 17. Автопортрет Шиле «Ради своего искусства и моих близких я с радостью претерплю до конца!», 25 апреля 1912 г.

судья сжег один из его рисунков, как это сделала его мать в молодости) оказалось для него унижительным и стрессовым и только усилило его параноидальное отношение к обществу.

Шиле превратил свой травмирующий тюремный опыт в страдание, подобное страданию Христа, в последней записи тюремного дневника: «Тот, кто не страдал так, как я, – как ему отныне будет стыдно передо мной!» (Comini, 1973, р. 105). Таким образом, он для себя самого вошел в ряды религиозных мучеников, а аскетичные и масштабные изображения себя монахом, отшельником и святым умножились. В «Автопортрете в образе святого Себастьяна» (1914) фигура пронизана стрелами, подразумевая новое чувство уязвимости Шиле перед внешними силами.

Вызов обществу – это и была форма взаимодействия Шиле с социумом. После событий, описанных выше, его прозвали «венским порнографом».

А что же из себя представляла Вена того времени и венский экспрессионизм?

Если говорить в целом о событиях в мире, в 1890–1920-х годах происходила индустриализация общества, создавалось машинное производство, и люди начинали работать на больших механизированных заводах. В цене был однообразный труд, а не креативная натура и личностная ценность. Человеческий труд обесценивался, что приводило к социальным недовольствам (Берестовская, 2011).

Тогда же происходило активное деление мира на части. Были созданы Тройственный союз и противостоящий ему союз Антанта, проходили войны за территорию Османской империи, деление на части Боснии и Герцеговины, впоследствии же, под конец жизни Шиле, была Первая мировая война, потрясшая миллионы умов и унесшая сотни тысяч людей. После Первой мировой войны на человечество напало новое бедствие – испанка, унесшая много жизней. Среди них были и сам художник, и его семья.

В 1890-х годах в Австро-Венгрии, стране, к которой принадлежал Эгон Шиле, было несколько существенных проблем, влияющих на социальное недовольство граждан и на настроения в обществе. Во-первых, очень серьезное значение имел национальный вопрос.

Австро-Венгрия в те времена была совокупностью ряда стран – Богемии (Чехии), Польши, Хорватии, Далмации и др. Малые нации боролись за свое равенство и независимость, за возможность говорить на своем языке,

а не только на германском, за возможность голосовать и другие преимущества, существовавшие у австро-венгров. Австро-Венгрия же, напротив, не шла на уступки своим гражданам. Национальные проблемы пересекались с социальными и в свою очередь еще больше обостряли их. В стране происходил экономический кризис – на одну ступень с мировыми державами по своему экономическому состоянию встать не удалось, шел активный приток денег со стороны Великобритании и других стран, что мешало развитию самого государства.

Все это повлияло на художников того времени и на Вену, центр культурной жизни Австро-Венгрии. В конце XIX – начале XX века большего расцвета достигли науки, среди них была философия Маха, Витгенштейна, психоанализ Зигмунда Фрейда, сделавший истерию довольно популярным явлением в Вене начала XX века. Это все в свою очередь влияло на настроение художников того времени и создание новых течений в живописи.

Диалог между искусством и наукой того времени, происходивший в Вене, Эрик Ричард Кандель описывает в трех этапах. Первый – обмен идеями о бессознательном между художниками и представителями венской медицинской школы. На втором этапе происходит взаимовлияние искусства и когнитивной психологии искусства, возникшей в 30-х годах XX века в рамках Венской школы искусствознания. Третий этап, начавшийся несколькими десятилетиями позже, отличается взаимодействием когнитивной психологии и биологии, заложившим основы нейроэстетики эмоций – науки о сенсорном, эмоциональном и эмпатическом восприятии произведений искусства. Исследования в области нейробиологических основ восприятия искусства уже позволили получить представления о процессах в мозге зрителя, рассматривающего художественное произведение (Кандель, 2016).

К 1897 году, когда Эгону Шиле было семь лет, в Вене была создана так называемая группа «Венский сецессион», выставочное и творческое объединение молодых австрийских художников. В годы изоляции Фрейда в медицинском сообществе, последовавшие за выходом «Исследований истерии» (1895) и «Толкования сновидений» (1899), Густав Климт, будущий наставник Эгона Шиле, начал исследовать область сексуального как художник. Получив традиционное образование и сделав себе имя в качестве художника буржуазной культуры, в 1897 году Климт вместе с единомышленниками основал Сецессион. Среди участников были и Альфред Роллер, Коломан Мозер, Йозеф Хоффман и другие.

Художники, входившие в группу, выступали против академического искусства. Поводом создания группы стал отказ взять работы Густава Климта на академическую выставку в Венский дом художников. В знак протеста художники нашли свое собственное здание для выставок – большую коробку в стиле модерн – и назвали это здание Сецессион. В нем проходило множество выставок.

Благодаря этому зданию и этой группе граждане сумели познакомиться с творчеством импрессионистов. Вплоть до 1900 года художники представляли свои работы в основном в стиле ар-нуво, но затем они стали

более революционными. В 1905 году группа прекратила свое существование, но за время своей работы она сумела повлиять на умы новых молодых поколений и изменить художественное направление изобразительного искусства. Возникли импрессионизм и постимпрессионизм, впоследствии сменившиеся экспрессионизмом.

В год раскола Венского сецессиона в Германии образовалась группа «Мост», бунтующая против существования поверхностного импрессионизма и продвигающая новое течение в живописи – экспрессионизм. Экспрессионизм был ответом на все уродское, банальное и противоречивое, что было в современном мире.

Экспрессионизм был основан на дисгармонии – на сочетании жестких ярких контрастных цветов, угловатых искореженных линий, быстрых и грубых мазков, кричащего колорита. Он должен был передавать субъективные ощущения художника по поводу происходящего вокруг, обладать эмоциональной окраской.

Экспрессионизм постепенно распространился на разные виды искусства, а затем и на разные страны, в том числе и на Австро-Венгрию. В момент творческого становления Эгона Шиле экспрессионизм зародился и в Вене, но даже для этого стиля творчество художника оказалось слишком эксцентричным.

Вне всякого сомнения, социально-политические настроения имели свое влияние на творчество Шиле, как и течения экспрессионизма, ведь творчество художника – продукт этой характерной эпохи. Мятеж, эпатаж – все это есть в его картинах и есть в нем. Но с другой стороны, творчество Шиле не вписывается ни в какие рамки и каноны, не соответствует в полной мере ни одному стилю в искусстве. И мы уже понимаем, что объяснение тому имеет психоаналитический характер. Фрагменты себя, которые Шиле находит в других; зеркало, которое он ищет, чтобы не помнить о холодности материнских глаз, направленных на него и как бы сквозь него; идеализация отца и суррогат его в лице Климта; смена объектов любви как поиск, заранее обреченный поиск, той самой материнской любви и объятий.

Позднее Шиле отходит от одинокого обнаженного автопортрета и начинает изображать себя одетым и в присутствии другой фигуры – то Валли (в роли матери), то Климта (в роли отца). Одеваясь в монашеские одежды, он вызывающе раздевает общество. Шиле был полон решимости излить свое разочарование и раскрыть лицемерие общества, и теперь он обнажает его сексуальность. В своей картине «Кардинал и монахиня» (1912), являющейся вариацией на известную картину Климта «Поцелуй» (1907–1908), Шиле изображает кардинала (самого себя) и монахиню (Валли), свитых сексуальными объятиями. Текучая чувственность пары Климта сменяется деревянной, кукольной внешностью фигур Шиле. И кардинал, и монахиня выражают вину, украдкой поглядывая в сторону, как будто обнаруживая, что кто-то собирается поймать их при озорной встрече. Хотя на картине нет наготы (за исключением ног фигур), сексуальность подразумевается как в шее Шиле, напоминающей стержень эрегированного



Рисунок 18. Картина Шиле
«Кардинал и монахиня», 1912 г.

полового члена, так и в использовании им огненно-красного оттенка для обозначения сильной страсти (рис. 18).

Помимо ощущения себя жертвой Шиле, по-видимому, бессознательно приравнивал свое тюремное заключение к наказанию за свои сексуальные чувства (неизвестно, был ли он действительно виновен в сексуальных домогательствах) – скорее всего, это его ранние кровосмесительные чувства. В результате он упоминает о своем страхе быть кастрированным несколько раз в дневнике, который он вел в тюрьме: «Ну, меня уж точно кастрировать не собираются, да и с искусством не могут... Кастрация, лицемерие! <...> Тот, кто отрицает секс, является грязным человеком, который самым низким образом порочит своих собственных родителей, породивших его» (Comini, 1973, p. 62).

До этого момента потребность Шиле в наказании за свои сексуальные чувства прослеживается через его кастрированный пенис или ампутированные конечности, которые мы можем увидеть на его автопортретах. Теперь нахождение объективного внешнего наказания, которое он приравнивал к кастрации, не только причиняло ему боль, но и выполняло функцию, которую прежде выполняло его искусство. Таким образом Шиле в какой-то степени приветствовал свое наказание за то, что оно помогло снять с него вину. Поэтому нет никакого сарказма в его восклицании в своем дневнике и в названии рисунка, написанного в тюрьме: «Я чувствую себя не наказанным, а очищенным!» (Comini, 1973, p. 45) (рис. 19).

На этом третьем этапе своей карьеры Шиле созрел как художник и начал примиряться со своим чувством неудачи и разочарования. Его работа, проект самоисследования и самовыражения, отражает его



Рисунок 19. Тюрьма.
«Я чувствую себя не наказанным, а очищенным».
 20 апреля 1912 г.

развивающуюся зрелость и предполагает его прогресс в создании уникального и самобытного Я.

В биографии Эгона Шиле символично многое: например, то, что жизнь Шиле на земле оказалась очень короткой, и тем более отчаянными выглядят все сообщения, которые живописец через свой художественный стиль и оригинальную подачу передает нам в своих картинах. Символично и то, что он творил, будучи современником Фрейда, когда все идеи о бессознательном и его роли в жизни и искусстве были на острие научного интереса, и это тоже мы можем увидеть в картинах Шиле.

Он успел сказать многое, и оттенки этого сказанного будет изучать еще не одно поколение нас, зрителей, и психоаналитически ориентированных специалистов, как своего рода причину и следствие.

Изучение биографического материала Эгона Шиле позволяет нам экстраполировать выводы на любое творчество в целом и говорить как минимум о следующем:

1. Через искусство проигрывается травма художника, через искусство мы можем наблюдать, как эта травма трансформируется во времени.

2. Через процесс восприятия искусства со стороны зрителя можно открыть то, что визуально скрыто на полотне, – через собственные ощущения от картины мы можем понять, что чувствовал художник.



Рисунок 20. Автопортрет
Шиле «Обнаженный», 1918 г.

3. Автопортрет – особый жанр живописи – попытка формирования частей Я, которые претерпевали дефицит или были разрушены на раннем этапе формирования личности художника. Через автопортрет художник как бы заново создает себя (один из последних автопортретов – на рис. 20).

Творчество Шиле изобилует изображениями андрогинных, мастурбирующих Лолит, исхудавших деревьев, необитаемых городов и людей в причудливых позах. Еще более показательны его конвульсивные, вращающиеся, ампутированные, кастрированные, обнаженные автопортреты. Работу Шиле можно легко понять как содержащую утверждение о культуре, в которой он жил. Он отражал ощущение фрагментарности и обреченности Вены конца века и разоблачал лицемерие ее поверхностных ценностей. Карл Краус, яростный венский полемист, описывал Вену конца века как «изолятор, в котором можно кричать» (Knafo, 1991, p. 466). Многочисленные портреты Шиле изображают его и других в среде, похожей на изолятор Крауса, и его картины были во многом симптомом его социальной реальности. Будучи одним из первых, кто культивировал искусство, сосредоточенное на себе, Шиле, как и его современник Зигмунд Фрейд, раскрыл лицо современного человека. Точно так же как ряд крупных открытий Фрейда вырос из его самоанализа, так и искусство Шиле стало средством самовыражения и самоисследования. Через свои исповедальные автопортреты Шиле изложил свою жизнь на холсте и приступил к анализу столь же глубокому и безжалостному, как анализ самого себя Фрейдом. Индивидуальное, субъективное и психологическое стали фокусом работы Шиле, а также средством, с помощью которого он достиг этого фокуса. Его убедительные исследования своих собственных психических глубин, прежде всего посредством повторяющихся, безжалостных столкновений со своей идентичностью, сексуальностью и смертностью, соответствовали растущим интересам психоанализа того времени (Knafo, 1991, p. 456).

Тем не менее, если внимательно проанализировать искусство Шиле, уделяя особое внимание его автопортретам, то легко распознать его тесную связь с его жизненным опытом, а также с историческим периодом, к которому он принадлежал. Два набора событий имели решающее значение для жизни и искусства Шиле. Неудачный опыт отражения с матерью на формирующих стадиях его саморазвития привел к мучительному чувству фрагментации и дезинтеграции и последующей одержимости собственным образом. Он написал больше автопортретов, чем Рембрандт и Ван Гог. Кроме того, его задумчивая озабоченность сексом, смертью и мужественностью была сформирована сексуальным происхождением болезни, ответственной за смерть семьи, в том числе его четырех братьев и сестер и, что наиболее важно, его сифилитического отца, который умер парализованным и безумным.

В результате этих неблагоприятных детских переживаний Шиле на протяжении всей своей жизни боролся за то, чтобы найти своих потерянных родителей в себе и свое потерянное Я в своем искусстве. Искусство заменило отсутствующие и необходимые объекты, а его постоянное занятие автопортретом конструктивно пыталось восполнить потери себя. В поисках он претерпел регрессию, которая в конечном итоге способствовала реинтеграции путем деконструкции образа себя, чтобы реконструировать его заново.

Шиле использовал свое искусство как корректирующий эмоциональный опыт, так он восстанавливал изношенную психику.

Эгон Шиле использовал автопортрет не только для самовыражения, но и для создания самого себя. Если анализировать в хронологическом порядке, автопортреты Шиле демонстрируют появление развивающегося Я. В отличие от многих художников, таких как Александр Поуп, Тулуз-Лотрек или Фрида Кало, которые, как известно, творчески справлялись с физическими недостатками, у Шиле не было таких проблем. Вместо этого его образ себя возник из ошибочного и незрелого чувства самого себя. Его искусство, и особенно те автопортреты, на которых он изображал отвратительную карикатуру на самого себя, выполняли множество функций, наиболее очевидной из которых было освобождение от бремени сильных эмоций и последующий катарсис. Снова и снова Шиле показывал себя в роли как жертвы, так и палача, совершая безжалостные самонападения. Изуродованная фигура, которую мы видим на его ранних автопортретах, является конечным продуктом этих ядовитых нападков на себя и его внутренние объекты. Хотя он был сильно привязан к образу, который у него был о себе сформирован как о «священном чудовище», одновременно он изо всех сил пытался очиститься от него, разрушить его, чтобы этот образ не мог уничтожить его (*Knafo, 2009*).

Автопортреты Шиле раскрывают его трансформацию из одинокого подростка, измученного своей сексуальностью и болезненными страхами телесных повреждений и психического распада, в человека с более целостной структурой характера. Следовательно, мы можем сказать, что,

хотя его карьера была жестоко прервана его преждевременной смертью в возрасте 28 лет, творчество Шиле обладает чувством законченности и решимости.

Когда мы понимаем основные мотивы искусства Шиле, мы можем лучше оценить не только значение, которое его искусство имело для него, но и причину, по которой мы до сих пор очарованы им. Поначалу может показаться удивительным, что личная борьба художника может иметь такое широкое распространение. Тем не менее мы обнаруживаем, что проблемы Шиле – это просто взгляд через увеличительное стекло на те проблемы, которые присущи большинству из нас. Каждому из нас?

Нас, зрителей, отталкивает эмоциональный хаос, выраженный в его творчестве, и в то же время привлекает высвобождение сильных чувств. Образы в его автопортретах завораживают нас, и мы не можем отвести от них взгляда; его пронизательные глаза преследуют нас и приглашают посмотреть на его жестикулирующее, изуродованное тело, обнять его горящую сырую плоть. Убежать невозможно, ибо чувства, которые он выражает, мы не только ощущаем через контрперенос, но они существуют и внутри нас.

Своим искусством Шиле удалось повторить диаду мать – младенец с ее взаимным пристальным взглядом. Создавая своего двойника в автопортретах, он не только становился собственным зрителем – он стал своим собственным зеркалом. По крайней мере, в своем искусстве Шиле достиг состояния прощения и примирения со своей матерью, потому что он гарантировал не только то, что его образ будет жить, но и то, что он всегда будет отражаться в зеркале. Таким образом, зрители, столкнувшиеся лицом к лицу с нарисованной Шиле фигурой, взяли на себя роль художника, непрерывно отражая его образ. Именно таким образом Шиле создал блестящее искусство, лучшую мать и глубоко вовлеченную аудиторию. Создавая Я и вызывая реакции на него, Шиле воссоздавал опыт рождения. И рождение – на этот раз на его собственных условиях – было его последним творческим актом.

Мы как зрители наблюдаем трансформацию и собственного восприятия картин Шиле разных периодов. По-особенному мы воспринимаем автопортреты Шиле – они как будто кричат: «Я сам себя родил, сам себя сделал, я пришел, чтобы жить!» Шиле как бы заново воссоздал себя через автопортреты, дефрагментировал все, что было разбросано по кускам внутри его личности. И кто знает, что еще мы могли бы увидеть в его творчестве и как бы на нем самом отразился опыт быть отцом своих детей, – увы, этому не суждено было сбыться. И есть что-то фатально неотвратимое в истории его жизни и истории его смерти. И если можно одновременно почувствовать жизнь и смерть, это именно то, что мы чувствуем, когда смотрим на произведения Шиле.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Берестовская Д. С.* История художественной культуры Западной Европы и США XX века. Симферополь: Ариал, 2011.
2. *Грин А.* Мертвая мать. Французская психоаналитическая школа / Под ред. А. Жибо, А. В. Россохина. СПб.: Питер, 2005. С. 333–361.
3. *Дени П.* Контрперенос в кадре и отклонениях. М.: ИОИ, 2020.
4. *Кандель Э. Р.* Век самопознания. Поиски бессознательного в искусстве и науке с начала XX века до наших дней. М.: CORPUS, 2016.
5. *Кляйн М.* О теории вины и тревоги // Кляйн М., Айзекс. С. и др. Развитие в психоанализе. М., 2001.
6. *Кляйн М.* Психоаналитические труды. Ижевск, 2010.
7. *Крафт-Эбинг Р.* Преступления любви. Половая психопатия. М.: Родина, 2023.
8. *Кречмар Т., Гамбургер А.* Коучинг и супервизия. Психоаналитическое консультирование руководителей. М.: Класс, 2020.
9. *Мак-Вильямс Н.* Психоаналитическая диагностика. Понимание структуры личности в клиническом процессе. М.: Класс, 2015.
10. *Малер М., Пайн Ф., Бергман А.* Психологическое рождение человеческого младенца: Симбиоз и индивидуация. М.: Когито-Центр, 2018.
11. Французская психоаналитическая школа: учебное пособие / Под ред. А. Жибо, А. В. Россохина. СПб.: Питер, 2005. (Антология современного психоанализа.)
12. *Фрейд З.* Лекции по введению в психоанализ и Новый цикл // З. Фрейд. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. / Под ред. М. Б. Аграчевой, А. М. Боконикова, Е. С. Калмыковой. Пер. М. В. Вульфа, Н. А. Алмаева. М.: «Фирма СТД», 2006.
13. *Фрейд З.* Три очерка по сексуальной теории. М.: ERGO, 2021.
14. *Фрейд З.* Сексуальность в этиологии неврозов. М.: ERGO, 2021.
15. *Фрейд З.* Мои взгляды в роль сексуальности в этиологии неврозов. М.: ERGO, 2018.
16. *Цвейг С.* Вчерашний мир. М.: Радуга, 1991.
17. *Шниц Р.* Психоанализ раннего детского возраста. М.: Канон+, 2019.
18. *Bernstein J. W.* (2000) Psycho-Biography Revisited. Fort Da.
19. *Boll-Klatt & Kohrs M.* (2014) Praxis der psychodynamischen Psychotherapie. Stuttgart: Shacttauer.
20. *Comini A.* (1973) Schiele in Prison. New York Graphic Society.
21. *Dabrowski M., Leopold R.* (1997) Egon Schiele: the Leopold collection, Vienna. Du Mont Buchverlag in association with The Museum of Modern Art, New York.
22. *Izenberg G. N.* (2006) Egon Schiele: Expressionist Art and Masculine Crisis. Psychoanalytic Inquiry.
23. *Knafo D.* (1991) Egon Schiele's Self-Portraits: a Psychoanalytic Study in the Creation of a Self. Annual of Psychoanalysis.
24. *Knafo D.* (1991) Egon Schiele and Frida Kahlo – The self-portrait as mirror. The Journal of the American Academy of Psychoanalysis.

25. *Knafo D.* (2009) Castration and Medusa: Orlan's Art on the Cutting Edge. *Studies in Gender and Sexuality*, 10 (3). P. 1–17.
26. *Krafft-Ebing R.* (2017) *Psychopathia Sexualis Avec Recherches Specialies Sur L'Inversion Sexuelle*. Create Space Independent Publishing Platform.
27. *Leopold R.* (1972) *Egon Schiele. Paintings – Watercolors – Drawings*. Munich: Hirmer Verlag.
28. *Lacan J.* (1979) The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience, in *Écrits*, A. Sheridan, trans., Norton, New York.
29. *Nebhay Christian M.* (1980) *Egon Schiele. Leben und Werk*. Salzburg: Residenz Verlag.
30. *Ogden T.* (2024) Giving back what the patient brings: on Winnicott's "Mirror-role of mother and family in child development". *The Psychoanalytic Quarterly*. Taylor & Francis, published online: 24 Jul 2024. URL: <https://www.tandfonline.com/journals/upaq20>
31. *Reznikova K. V., Sitnikova A. A., Zamaraeva Y. S.* (2019) Three Paintings by Egon Schiele: Ideas About the Essence of Art. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. No 12.
32. *Roessler A.* (1948) *Erinnerungen an Egon Schiele*. Wien, Wiener Volksbuchverlag.
33. *Winnicott D.* (1971) Mirror-role of mother and family in child development. In *Playing and Reality*. New York, NY: Basic Books. P. 111–118.
34. *Whitford F.* (1981) *Egon Schiele*. London: Thames and Hudson.

The Psychoanalytical of the Paintings of Egon Schiele

A. O. Mityaeva, E. V. Olesova

Mityaeva Alisa O., psychoanalytically oriented coach.

Olesova Ekaterina V., psychologist, psychotherapist; member of the Russian Psychological Society, Association for the Development of Psychoanalysis and Psychotherapy (ECPP), International Society for the Psychoanalytic Study of Organizations (ISPSO); certified coach of the Association of Psychoanalytic Coaching and Business Consulting.

The one who creates art and the one who contemplates it, in a certain sense, exchange experience of living and perceiving different situations through the contact of their mental apparatuses. Egon Schiele – ambiguous, intriguing, striking ... Austrian painter and graphic artist, one of the brightest representatives of Austrian expressionism. His paintings capture the eyes, who are trying to see something more in the images.

The article explores the relationship between how the artist's personality was formed in the early stages of his life, and how this is reflected in his work, as well as how the viewer perceives the paintings of Egon Schiele. It is studied how creativity reflects the context in which the personality of the creator is formed, and how trauma is played through art, and how this trauma is transformed in time. Special attention is paid to self-portrait as a genre of painting, in which Schiele regularly wrote – self-portrait is seen as an attempt to form parts of the "I" that were deficient or destroyed at an early stage of the formation of the artist's personality. Through a self-portrait, the artist, as it were, re-creates himself, going through many stages, described in detail in this work.

The article may be of interest both for further study of the phenomenon of creativity through the prism of psychoanalysis, and from the point of view of new facets of the concepts of countertransference.

Keywords: art; creation; psychoanalysis; painter; «dead mother»; mirroring; self-portrait; countertransference.