

ОГЛАВЛЕНИЕ

I выпуска, V тома 1929 г.

	Стр.
Проф. М. П. Кутанин. Бред и творчество . . .	3
Прив.-доц. <i>Walther Riese</i> . Значение болезненного фактора в творчестве Ван Гога .	37
Проф. М. П. Кутанин. Гений, слава и безумие .	45
Д-р М. И. Цубина. Шизофрения и одаренность	63
Проф. В. И. Руднев. «Записки сумасшедшего»— Л. Толстого	69
Прив.-доц. Г. В. Сегалин. «Записки сумасшедше- го»—Льва Толстого как патогра- фический документ .	72

На 1929 год

**КЛИ
ГЕНИА**

посвя
ниаль
же во
так и
◆◆◆ п

Выход . . . под редакцией Г. В. Сегалина.

Имеются комплекты 25, 26, 27 и 28 года.

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ:

на год **5 руб.**, на полгода **3 рубля.**

Подписка и склад издания: «Практическая Медицина»,
Ленинград, улица Лассаля, № 2.

Все справки у редактора д-ра Г. В. СЕГАЛИНА,
Свердловск (быв. Екатеринбург), улица Вайнера, № 46.

5-й год издания

КЛИНИЧЕСКИЙ АРХИВ

Гениальности и Одаренности

XX 452 (ЭВРОПАТОЛОГИИ)
12

ФФД-51
5854

ПОСВЯЩЕННЫЙ ВОПРОСАМ
ПАТОЛОГИИ ГЕНИАЛЬНО-
ОДАРЕННОЙ ЛИЧНОСТИ,
А ТАКЖЕ ВОПРОСАМ ПА-
ТОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА.

ВЫХОДИТ ПОД РЕДАКЦИЕЙ
д-ра Г. В. СЕГАЛИНА

ВЫПУСК ПЕРВЫЙ
Том V. 1929 г.



СКЛАД ИЗДАНИЯ «ПРАКТИЧЕСКАЯ МЕДИЦИНА»
ЛЕНИНГРАД, УЛИЦА ЛАССАЛЯ, № 2.
ИЗДАНИЕ РЕДАКТОРА.

Бред и творчество ¹⁾.

Проф. М. П. Кутанин.

Как говорили в старину— „est aliquid deliri in omni magno ingenio“,—в каждом творческом акте есть доля безумия, Парадоксально, но этого нельзя отрицать. Замечено так писал еще Аристотель,—что знаменитые поэты, политики и художники были частью меланхолики и помешанные, частью мизантропы.

По мнению Платона, „бред совсем не есть болезнь, а, напротив, величайшее из благ, даруемых нам богами; под влиянием бреда дельфийские и додонские прорицательницы оказали тысячи услуг гражданам Греции, тогда как в обыкновенном состоянии они приносили мало пользы или же совсем оказывались бесполезными. Много раз случалось, что когда боги посылали народам эпидемии, то кто-нибудь из смертных впадал в священный бред и, делаясь под влиянием его пророком, указывал лекарство против этих болезней. Особый род бреда, возбуждаемого музами, вызывает в простой и непорочной душе человека способность выражать в прекрасной поэтической форме подвиги героев, что содействует просвещению будущих поколений“ ²⁾. Как будто в болезни, в психозе или в болезненном состоянии есть творческий момент.

Повидимому здесь существуют какие-то закономерные связи и параллели, которые далеко еще не изучены. Часто, увлекаясь аналогиями, перемешивали самые понятия и даже готовы были, как Ломброзо, говорить об идентичности гения с безумием. Связь искусства и одаренности с душевным заболеванием тема не новая, но в современном освещении она приобретает новый интерес и становится все более привлекательной.

Не так давно отдельные авторы высказывались, что экспрессионизм отражает в себе признаки душевного расстройства. Однако здесь самую постановку вопроса надо считать неправильной. Вопрос об оценке произведений, решает их ка-

¹⁾ Прочитано в сжатом виде на актовом заседании Саратовского университета 18 декабря 1926.

²⁾ Ломброзо. Гениальность и помешательство, 8.

чественная сторона как таковая, а не то или иное состояние здоровья автора. „Что нам до того, что Wateau жил на чердаках и был туберкулезным, не эти обстоятельства решают вопрос о стойкости его картин. Интересным, однако, может быть вопрос о том, насколько тяжелые условия жизни толкнули художника к творчеству и создали именно эти, а не другие произведения“. Изучить влияние патологического на творческую деятельность представляется безусловно важным и ценным с различных точек зрения.

Совершенно ошибочно было бы думать, что душевно больные, это—только балласт для общества, что жизнь их только в тягость здоровым. Путем изучения психозов мы глубже проникаем в понимание нормальной душевной деятельности, через психопатологию мы познаем лучше психологию. Так и в области столь ценного и важного для всей культуры творческого процесса, мы, надо думать, многому научимся, вникая в творчество больных.

Эта мысль с каждым днем становится все более и более актуальной, и литература о психопатологии творчества все больше и больше нарастает.

Ломброзо, Moreau de Tour, Authaume et Dromard, Jaspers, Kretschmer, Schilder, Prinzhorn, Pfeifer, Utitz, Weygandt, Morgenthaler, Lange, Н. И. Карпов, И. Д. Ермаков и другие собрали уже довольно много фактического и весьма ценного материала из этой области болезненного творчества. На основании собранных фактов мы уже теперь можем утверждать, что „творчество создается не только так называемыми здоровыми людьми, но и больными“, а особенно людьми с неустойчивым душевным настроением.

„Совершенно справедливо“, замечает Карпов, „что душевно больной представляет определенную ценность, ибо, как это не покажется парадоксальным, он нередко оплодотворяет науку, искусство и технику новыми ценностями“¹⁾.

Душевно больные, а еще больше патологические личности, были и будут реформаторами в различных областях человеческой жизни, а потому изучение их деятельности, поведения и, в частности, творчества заслуживает всякого внимания. Здесь в этой области будут открыты весьма важные закономерности, нужные для общего прогресса человечества.

Теперь обернемся лицом к самой сущности вопроса.

Творческий процесс,—это надо считать установленным.—происходит вне сферы ясного сознания. Создать аналитическим умом, „надумать“ картину, поэму, симфонию—нельзя. Для этого

¹⁾ Карпов. Творчество душ. больных. (29).

нужно иметь специальный дар, и самое произведение появляется в главных своих очертаниях неожиданно из таинственных недр бессознательного; оно приходит из тех же областей, где возникает бред и близкие к нему патологические и сходные с ними состояния.

Здесь нетрудно привести примеры этой непроизвольности в творчестве.

„В момент творчества,—как говорит Ницше,—ты только вошлощение, только медиум высших сил. Что-то внезапно с несказанной уверенностью и точностью, становится видимым и слышимым и до самой глубины потрясает и опрокидывает человека. Тут слышишь без поисков, берешь, не спрашивая от кого. Мысль вспыхивает, как молния... Это какое-то бытие вне себя, с самым ясным сознанием бесчисленного множества тонких дрожаний. . Это глубина счастья, где самое болезненное и самое жестокое действует не как противоречие, но как нечто логическое“¹⁾.

Р. Вагнер так рассказывает о создании отдельных моментов „Тристана и Изольды“:

„Вдруг постучался ко мне мой добрый гений, моя прекрасная муза,—и все осветилось в одно мгновение. Я сел за рояль и стал писать с такой стремительностью, как будто я все уже знал наизусть...“²⁾.

То же мы слышим и от других музыкантов. Моцарт изображает, напр., в своих самопризнаниях процесс творчества, как непроизвольную игру мыслей и образов, озарявших его против его воли „как в прекрасном сне“.—„Откуда и как, этого я не знаю, да я тут и не при чем“³⁾.

Сходное творческое переживание описывает П. И. Чайковский:

„В другой раз является совершенно новая самостоятельная музыкальная мысль... Откуда это является—непроницаемая тайна... Сегодня, напр., с утра я был охвачен тем непонятным и неизвестно откуда берущимся огнем вдохновения, благодаря которому я знаю заранее, что все написанное мной сегодня будет иметь свойство западать в сердце и оставлять в нем впечатление“⁴⁾.

Таким образом, вдохновение берет свое начало где-то за пределами ясного сознания, в темных чертогах сказочного „бессознательного“ или в области „сферы“, как предпочитают выражаться Schi l d e r г и K r e t s c h m e r. «Не приходится сомневаться,—говорит В и т к е,—что художественное произве-

1) Г р у з е н б е р г. Психология творчества. 69.

2) Г р у з е н б е р г. Ibid. 53.

3) Г р у з е н б е р г Ibid. 74.

4) Г р у з е н б е р г. Ibid. 75.

дение возникает в области бессознательного»¹⁾). Поле ясного сознания окаймлено темными полусознательными психическими образованиями. Это, так сказать, фон явно сознаваемой психики, кайма «fringe», как выразился Д ж е м с.

«Большую часть этого фона составляют смутные воспоминания, нелепые ассоциации, робкие неуверенные предчувствия, различные, несвязанные между собой, раз'единенные явления». «Здесь же,—как подтверждает Д ж е м с,—находятся корни многих гениальных творений и проявлений человеческого духа»²⁾.

„Понятие сознания,—как говорит К р е ч м е р,—заключает в себе нечто психически количественное, именно большую или меньшую ясность переживаний“.

Переживания в центре сознания освещены полно и хорошо, на окраинах они туманны или совершенно неясны. Это как бы некоторого рода „дымка психики“.

На этих окраинах, в области „сферы“ и совершается тайна творчества. В психической полутемноте или, еще чаще, в полном мраке душевной деятельности возникают симфонии, баллады, песни, сказки и произведения изобразительных искусств. Много иллюстраций этого рода приводит Waldstein в своей книжке о подсознательном³⁾.

Нередко художники, писатели и поэты сами сравнивают свои творческие переживания со сном, с тем нормальным психическим состоянием, которое строится так же из элементов упомянутой «сферы», а с другой стороны является как бы схемой психоза.

Когда мы всмотримся внимательнее в сонное переживание, то мы должны будем сказать, что границы между нормой и психической болезнью стерты.

Сумеречное состояние истеричного построено по тому же трафарету, что и сновидение. С другой стороны, бредовое лихорадочное состояние тифозного, онейроидная спутанность, шизофреническая вспышка—все это взаимно переплетается самыми незаметными переходами.

Таков сон в отношении душевной болезни.

В то же время во сне мы можем найти творческие тенденции.

«Душа во сне становится более божественной,—говорил К с е н о ф о н т,—и потому предвидит будущие события»⁴⁾.

Действительно, каждый сон—это картинное и красочное сочинение.

¹⁾ В и т к е Das Unterbewusstsein. Berlin 1922. S. 30.

²⁾ Д ж е м с. Многообразие религ. опыта. 502.

³⁾ Waldstein. Подсознательное «Я». Москва. 1913.

⁴⁾ Карпов, П. И.—Творчество душевно больных (169).

Иногда это страшная, а иногда очень красивая сказка. Каждый, даже самый прозаический человек, во сне становится поэтом.

Многие писатели, поэты, художники указывают сами на связь сна и творческих продукций.

Так, Н e b b e l говорил—«моя мысль, что сон и поэзия идентичны, подтверждается все больше и больше»¹⁾.

И дальше: «Состояние поэтического вдохновения—это состояние сна, так должны его представлять другие люди. В душе поэта готовится то, что он сам не знает».

Так же смотрит P a u l H e i s e на свои личные творческие переживания. «Последняя часть всех художественных произведений, собственно, заключается в таинственном бессознательном возбуждения, которое близко, родственно именно состоянию сна»²⁾.

О. R a n k указывает на то, что целый ряд стихотворений является прямыми продуктами сновидения.

Так, стихи Уланда—«Арфа» и «Жалобы», песни Морики, Келлера, „Сон“ Геббеля, некоторые рассказы Стивенсона, Эберса и других должны быть отнесены сюда³⁾.

Нельзя не указать и вообще на тот факт, что большинство писателей и поэтов интересуются снами и любят их цитировать в своих произведениях—Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Надсон, Гете, Шиллер, Достоевский, Толстой, Роденбах, Келлерман, Гауптман и многие, многие другие приводят сны, стараются их объяснить и привлечь к ним внимание читателя.

Т и к в своем предисловии к „Буре“ Шекспира еще в 1796 г. писал: „Можно видеть насколько Шекспир был знаком с тончайшими движениями человеческой души, видимо он наблюдал за собой в своих сновидениях и затем использовал этот опыт в своих произведениях. Психолог и поэт бесспорно могли бы очень расширить свои познания, если бы они следовали ходу их сновидений“⁴⁾.

Ш о п е н г а у э р думает, что величие Данте объясняется тем, что он отображал в своем произведении действительность сна такой же необычной и неслышанной, как она есть на самом деле в наших сонных грезах.

П о д а л е е он писал: „Великий поэт, как, например, Шекспир, это человек, который в бодрственном состоянии может делать то, что все мы во сне“.

Как верно высказывался Кант в своей антропологии—сон это есть произвольное поэтическое искусство.

Того же взгляда придерживается Жан Поль.

¹⁾ Карпов, П. М.—Творчество душевно больных (169).

²⁾ O. Rank—Der Künstler (191).

³⁾ O. Rank—Ibid (192).

⁴⁾ O. Rank—Ibid (193).

Ницше говорит, что эстетически возбудимый человек относится к миру снов также, как мыслитель к миру действительности,—он черпает в этих картинах толкование жизни и упрямится для нее ¹⁾.

Ф и ш е р идет еще дальше и утверждает, что „все образы, которые созданы великими художниками, поэтами, обвеяны дыханием сна. Что не имеет на себе печати последнего, то, по его мнению, не красиво, не закончено, не поэтично, не принадлежит к настоящему искусству ²⁾).

В самом деле, сон—большой мастер и выдающийся психолог. Л а н г е подчеркивает тот факт, что многие творчески одаренные люди, во сне становятся иными. Их сны превращаются в маленькие художественные произведения. Л а н г е думает, что гением становится скорее именно тот, кто является жадным до красивых сновидений.

И действительно, у выдающихся талантов обычно мы встречаем богатую жизнь сновидений ³⁾.

Сон, как выразился кто-то из его исследователей—является сенсбилизатором нашего прошлого. Он же пророчески смотрит и в будущее.

„Или ничего не снится, или снится что-либо интересное“, —*Man träumt gar nicht, oder interessant*,—говорил Ницше.

Один из членов нашего Общества Психологии, Неврологии и Психопатологии в ночь на 27 ноября т. г. видел во сне, что он зарезал другого весьма достойного представителя науки, имевшего праздновать свой 25-летний юбилей. Картина, по словам рассказчика, была очень поэтичная... „Мы спустились с ним в какую-то глубокую прорубь, по блокам, куда-то вниз... Оказались в каком-то красивом саду с цветами, фонтанами, среди нарядной публики... Что-то в роде богатого заграничного курорта... Где-то раньше, во сне это не ясно, я его зарезал... Он гнался за мной, будучи зарезанным, но в то же время живым. Я спасался, убегая в этом саду. Переживание было крайне неприятное, и я с тяжелым чувством проснулся“...

Кошмарный сон страшной истории. На ряду со страшными снами бывают сны более изящного, поэтического содержания.

Причудливый сон характера сказки приводит Ш и л ь д е р в своей статье о психологии мании. Больная в детстве перенесла ряд сексуальных травм. 18 лет ей пришлось отразить попытку на изнасилование, считала это тяжелым грехом. С 24½ лет поступила в монастырь. Перенесла три приступа психоза.

¹⁾ O. Rank—Ibid (194).

²⁾ O. Rank—Ibid (195).

³⁾ Lange—Genie, Irrsim, Ruhm (99.)

В последнем перед заболеванием она была истощена постом и ей вдруг представилось, что перед ней стоит основатель ордена Святого Франца. Святой сказал ей, что нельзя носить такое узкое платье, так как это вредно для здоровья. Она была полна восторга пережить такую благодать беседы со Св. Францем.

Вскоре затем ей снится чудный сон:

В обширном государстве жил король, который так любил своих подданных, что наделил их всем необходимым для счастья. Когда он спрашивал их, не нуждаются ли они в чемнибудь, они отвечали, что у них все есть. Королю это наскучило, и он решил отправиться в страну, где бы люди нуждались. Народ пошел за ним. На дороге процессия наткнулась на что-то грязное, отвратительное, ползавшее по земле, как длинный черный червь. Все в ужасе отстранились, но король упал на колени, взял этого червя. Оказался ребенок—грязный, несчастный, весь в ранах. Король прижал его к сердцу. Ребенок, вдув ставший маленьким, как головка penis, опустился в отверстие на груди короля и искулавшись там в воде и крови, сделался неузнаваемо прекрасным. Королева протягивала руки к этому возрожденному ребенку, король отдал ей его на минуту, и затем все шествие отправилось дальше.

Так сон черпает из „сферы“ пестрые образы, складывает их в фантастические рассказы и сказки, дает нечто сходное с истинными произведениями искусства.

Во сне как бы разворачивается кинофильм переживаний, воскресает прошлое, вспыхивают отрывочные огни надежд, желаний и скрытых помыслов.

Нечто очень близкое мы видим и в психозе. Иногда сон непосредственно переходит в психоз, и последний является каким-то сказочным приключением.

Так, один из наших больных видел во сне, что к нему в комнату проникают бандиты, которые хотят наброситься на его жену, он вступает с одним из них в борьбу и приходит в себя только через несколько дней в психиатрической больнице. Он удивляется, как попал туда, и совершенно не подозревает, что один из бандитов, с которыми он боролся, была его жена и что он ей сломал челюсть. Когда она приходит к нему в больницу на свидание, он удивленно спрашивает ее, что с ней случилось и почему она в повязке.

Так сон перешел в двигательное возбуждение характера сумеречного состояния.

Прекрасным примером таких сумерек сознания с пластическими переживаниями тяжелой действительности может служить леди Макбет.

Сумеречные состояния, это—как бы ожившие в психозе сонные рассказы, часто весьма причудливого и фантастического содержания. Это те же материалы, взятые больными из окраин сознания, из его „сферы“, что и во время обычного сна.

Несколько иными, но также весьма близкими сну являются бредовые состояния при лихорадочных заболеваниях.

Отдельные отрывки мыслей, неоформленные или часто страшные психологические фрагменты, иллюзорные восприятия или даже устрашающие зрительные и другие галлюцинации на общем фоне неуютного и плохого настроения—все это близко к тяжелому ночному кошмару, а с другой стороны похоже на какой-нибудь святочный рассказ или старую детскую сказку.

Австрийский писатель Давид изобразил инфекционные делирии, пережитые им во время инфлюенцы. Это описание, которое сам он сопровождает трогательными словами: «Я сознаю, что дал только правду, насколько это может человек, особенно вспоминая далеко лежащее позади время, готовое уже уйти в сумерки. Я, конечно, не окрашивал и не стилизировал намеренно, так как не хотел лишить эти записи единственной ценности, которую они могут иметь, ценности безусловной правды».

Это описание в некоторых местах не уступает произведением планомерно творческой поэтической силы по своей внутренней мощи и величю. Таково величественное явление смерти, в котором болезнь превратила в живую действительность прежде появлявшиеся в психике больного представления.

«Были и другие явления, иного рода, но полные величия и значения. Я в безграничном недовольстве, вопреки какой-то потребности в чистоте, потребности, которая в здоровые дни никогда не дает мне помыслить ни одно слово, способное нарушить или осквернить религиозное чувство хотя бы одного единственного человека—однажды к вечеру возводил хулу на бога и всех чертей. Время скользило: приготовления ко сну шли своим порядком, сиделка заняла свое место за испанской стенкой, газ привернули. Я несомненно настолько бодрствовал, насколько лишь это возможно у больного, ибо я слышал каждое поручение, даваемое сиделке; понимал его и старался, по фатальному обыкновению больных, привести его в какую-нибудь связь с изменениями в своем состоянии. Тут он вошел, и я не мог понять, как мог он со своей гигантской фигурой пройти в дверь. В наиболее подходящем месте за печкой, так как для мужей его роста нигде не было места, он опустился небрежно на землю. Он был прекрасен во всех отношениях. Тело, совершенно не похожее на обычные изображения его, без всякого следа уродства, было безупречно сложено и дышало непреодолимой силой. Я мог заметить это, так как он сбросил с себя

платье. Голова, поразительно прекрасная, равномерно круглая, обильные, коротко остриженные, рыжеватые волосы, вокруг полных круглых щек—юношески мягкая борода, того же цвета. Крепкий, благородной формы орлиный нос. Он, казалось, привык повелевать и обуздывать. И вот тоном, который никогда не забыть, но который описать нельзя, он прошептал несколько слов. Я это хорошо помню,—возражение на мой вызов. Затем он встал и мощно выпрямился. Его глаза, зеленые без блеска, огромные как благородный серпентин, погрузились в мои глаза. Все ближе подходил он, и сердце мое билось так, что казалось мне можно было слышать его удары, так что я обернулся с мыслью: неужели никто не замечает, с каким страшным товарищем меня оставили одного, беззащитного. В груди беспримерная подавленность, беспримерное бессилие. Все исчезло. Кругом молчание. Я посмотрел на часы—все видение не продолжалось и одной минуты». ¹⁾

Нечто подобное разворачивается в психике больного и при различных состояниях отравления. Одним из типичных можно считать бред при белой горячке.

И здесь, знакомясь с переживаниями больного, мы попадаем в мир чертей, в преисподнюю, в различные фантастические страны, туда, куда уносит нас поэт в своих воображаемых ситуациях.

Неудивительно, что Э. По и А. Гофман, злоупотреблявшие спиртными напитками, использовали эти переживания в целях своих, поразительных по жуткости, рассказах и сочинениях.

У Э. По в его «Ангеле Изумительного» перед нами типичный алкогольный делирий—с поражающим характером реальности переживаний, с его изменчивыми, бессвязными, сноподобно-авантюжными происшествиями, его, наполовину утраченной и гнетущей, наполовину юмористической, окраской, с характерными видениями животных.

«Я не придавал этому событию значения, лег спать в обычное время, зажег свечу на ночном столике и сделал попытку прочесть несколько страниц о „Вездесущности божества“, но, к несчастью, в какие-нибудь 20 секунд заснул, оставив свечу горящей. Мои сны были страшно беспокойного характера, вследствие появления «Ангела Изумительного». Мне казалось, что он стоит в ногах кровати, раздвигает занавески постели и грозит мне, говоря гулким отвратительным голосом бочки рома, обещая страшно отомстить за неуважение, с которым я к нему отнесся. Он кончил свою длинную речь тем, что снял воронкообразную шляпу, бывшую на нем, воткнул мне в рот ее трубку и наводнил меня целым океаном вишневого цвета, лившейся

¹⁾ Birbaum. Psychopathologische Dokumente.

бесконечными потоками из одной из длинногорлых бутылок, служивших ему руками. Мой смертный страх стал несносен, и я проснулся как раз в то мгновение, когда крыса стащила горящую свечу со столика и убежала с ней. Но я не мог помешать этому, потому что она скрылась с добычей в своей норе. Сейчас же, вслед за этим, я почувствовал сильный удушливый запах и с ужасом заметил, что комната в огне.

В невероятно короткое время все здание окутано было пламенем. Всякая возможность выхода из моей спальни, за исключением выхода через окно, исчезла. Но толпа на улице быстро добыла себе лестницу и пристроила ее к окну. Я сошел по лестнице и считал себя уже спасенным, как вдруг громадная свинья, которая по своему круглому животу, да и по всей своей физиономии и фигуре, имела что-то схожее с „Ангелом Изумительного“, — которая до того мирно дремала в своем болоте, вдруг решила, что ей следует немного почесать свое левое плечо и не нашла для этого никакого более подходящего предмета, как подножие моей лестницы.

Я упал и так неудачно, что сломал себе руку». ¹⁾

Очень интересные психопатические состояния вызывает экспериментальное отравление мескалином.

Так Serko, изучавший эти переживания, рассказывает следующее:

„Время казалось растянутым. Только что пережитое, как будто бы отодвинуто в страшную даль. А ближайшее будущее в то же время летит стремглав. Вначале было страшное чувство утраты власти над временем, как будто оно проскальзывает у тебя, ты не в силах удерживать моменты настоящего, хочешь схватиться за них, но дни ускользают и оттекают прочь.

На высоте отравления расстройство чувства времени громадно. Особенно при обильных галлюцинациях тебе кажется, что ты как будто плывешь в неограниченном потоке времени, — где-то и когда то.... С известным напряжением толчкообразно все вновь и вновь приходится активно представлять себе ситуацию относительно времени, чтобы хоть на время избежать его распыления. Но это лишь на мгновение — ибо, если напряжение ослабнет, если отдаться течению, то безбрежное время вырастает снова“. ²⁾

В другом месте Serko пипет:

„Я невольно обращаю внимание на положение моих членов, которое воспринимаю необыкновенно ясно и отчетливо... Я чувствую свое тело необыкновенно пластичным и чрезвычайно тонко детализованным... Вдруг получается впечатление, что

¹⁾ Birnbaum. Psychopathologische Dokumente.

²⁾ Jaspers. Allg Psychopathologie. (37) По переводу С. М. Желиковского.

стопа отделилась от голени, ощущаешь ее лежащей независимо от тела под ампутированной голенью.

Причем, собственно, нет такого простого ощущения, будто отсутствует нога,—наоборот, сосуществуют два положительных ощущения,—одно ощущение стопы, другое ощущение ампутированной голени с галлюцинируемым симптомом бокового смещения. Кроме того имеется ощущение, будто голова повернулась на 180°, живот становится жидкой мягкой массой, лицо принимает исполинские размеры, губы набухают... руки становятся своеобразно деревянными с угловатыми очертаниями, как у нюрнбергских игрушек, или вырастают в длинные обезьяньи руки, нижняя челюсть чрезмерно свисает вниз... Среди многих галлюцинаций у меня была еще и такая: будто бы моя голова отделилась от туловища и свободно витает в воздухе приблизительно на 1/2 метра позади меня. Я действительно чувствовал ее витающей, но все же принадлежащей к моему „я“. С тем, чтобы проконтролировать себя, я громко произнес несколько слов, и голос также, казалось, шел сзади, с некоторого расстояния... Были и еще более странные превращения...

Так, например, мои ноги принимали форму чашек, становились спиральями, улитками, нижняя челюсть становилась своеобразно крововидной, подобной параграфу, грудь, казалось, расплывается... ¹⁾

Другое не менее интересное описание мескалинного опьянения приводит Beringer.

«В комнате д-ра Б... мне казалось, что пространственные отношения совершенно изменились... Как будто я был на уединенном острове в эфирном пространстве. Части моего тела были невесомы. По ту сторону пустого пространства перед моим взором вырисовывались фантастические образования. Я был слегка возбужден, потел, снова подвергался ознобу и должен был удивляться своим переживаниям. Передо мной развевались как бы бесконечные корридоры, великолепные пестрые арабески... И все это менялось, возникало, рушилось и создавалось вновь, то в плоскостном воображении, то в перспективном с тремя измерениями.

Постепенно возникало чувство, как будто ты растворяешься в окружающем. Далее мной овладело чувство напряжения. Передо мной должно открыться что-то большее. Я буду видеть сущность всех вещей, передо мной раскроются все проблемы мироздания... И я лишился чувств.

Затем я в темной комнате... Снова картины фантастической архитектуры сменяются передо мной.

Яркие пестрые краски во всевозможных вариациях. Но особенно повторяется один рисунок, расплывающийся в разно-

¹⁾ Ясперс *Loc cit.* 52.

образные комбинации. Отдельные космические системы вырастают передо мной, сталкиваются, вступают в непрерывающуюся борьбу... Все движется сначала быстро, потом медленнее, переходя в определенный ритм перемен. Все должно слиться в этом ритме, обе столкнувшиеся мировые системы найдут также в нем свое согласование. Тогда я все буду видеть и для моего понимания не будет границ. В этот момент мое высшее напряжение как бы обрывается. Руки вспотели, зубы скрежещут, в глазах острое жжение от виденного.

Своеобразное мышечное ощущение, как будто я могу выдирать из моего тела каждый отдельный мускул. В общем очень напряженное физическое состояние. Но все же для меня остается ясным: в ритме растворится все, в ритме зыждется основа вещей, ему все подчинено. И снова появляются картины, снова я вижу обе системы мира и на этот раз я слышу музыку. Из далекой дали идут звуки, медленно звучат, то выше, то ниже, и все колеблется им в унисон. Это д-р В. производит музыку. Она мешает моим картинам. А они возникают все снова и снова. Кристаллы с магическим блеском, абстрактные детали теории познания просвечивают через вуаль затемнения. Я не должен проникать дальше. Я остановился среди мироздания, в космическом переживании, в его полном разрешении. И я утомляюсь под тяжестью своего собственного тела¹⁾.

Интересные дополнения приводит Beringer в своей монографии об опьянении мескалином. У некоторых наблюдается своеобразное состояние „надмирности“, как они его определяют, чувство чуждости всему бренному и повседневному. Человек как бы поднимается над самим собой и делается чувствительным только к грандиозному и прекрасному. Один рассказывает о своем безразличии к тому, что прежде его волновало. Другой сравнивает свое состояние с созерцанием египетского сфинкса: „забываешь себя, место, время, чувствуешь себя захваченным абсолютной безвременностью и монументальностью бытия.

При чем в это время чувствуешь себя идентичным с объектом созерцания. Такое чувство может быть скорби, величия и т. п. и сам этого как бы не переживаешь. Чувство лишено окраски удовольствия—неудовольствия, так как оно так же отдалено от меня, как и все остальное“. Третьему казалось, что он одно с зелеными листьями и ветвями за окном, что пенне птиц раздается внутри его. Чувства теряют свою телесность и становятся, употребляя выражение Шелера, чисто „духовными“. „Все было ясно абсолютно“, заканчивает свои описания один из испытуемых²⁾.

¹⁾ Beringer K. Experimentelle Psychosen durch Meskalin.

²⁾ Beringer. Meskalin rausch.

Можно сказать, что при отравлении мескалином развертывается картина галлюцинаторно-бредового состояния, напоминающая отдельные эпизоды бреда при тяжелых эндогенных и экзогенных психозах. Так, нередко вспышки шизофрении имеют очень много общего с этим отравлением: чувство пассивности, ощущение как бы электризации, расстройство общего чувства и наконец проникновение в сущность всех вещей, разрешение основных проблем мироздания,—все это относится к характерным чертам шизофренического заболевания.

Здесь можно упомянуть еще и о тех состояниях озарения и просветления, которые наблюдаются при шизофрении, параноических заболеваниях, эпилепсии, когда вдруг все становится ясным, субъект испытывает необычное счастье, прилив „божественных“ сил, откровения. Эти моменты описаны у целого ряда „святых“, — можно привести примеры, хотя бы из книги Джемса ¹⁾ — „Многообразие религиозного опыта“, — они имеют место у поэтов, музыкантов, также мы их встречаем и в повседневной больной практике. Много ярких иллюстраций этого рода собрано в недавней монографии В и т к е ²⁾ «О феноменологии и клинике чувства счастья».

С другой стороны, все перечисленные здесь иллюстрации, начиная от сновидений и кончая чисто психотическими бредовыми переживаниями при инфекциях, отравлениях, шизофрении и т. п., имеют в себе что-то близкое к творчеству, фантастическим измышлениям, сказке, искусству и музыке.

Это общее, повидимому, имеет место в плоскости сближения сна и психоза со „сферой“, с теми окраинами сознания, где скрываются и богатые истоки творчества. Здесь, в этих областях „сферы“ или „подсознания“, сближается гениальность и помешательство, здесь рождается бред, и отсюда возникают прекраснейшие произведения искусства.

Поэтому изучение болезненного творчества обещает нам приоткрыть завесу над скрытой еще областью творчества здорового.

Красота ведь также лежит вне пределов ясного сознания, она покоится, в сущности, в той же сублиминальной области. Чтобы стать красивее, надо несколько опроститься, надо стать примитивнее и удалиться от прозаической реальности—это и делает душевная болезнь, это делает временно и сон, сходный с бредовым состоянием больного.

В таком состоянии пониженного тонуса психической активности, в состоянии грез и рассеянности как бы освобождаются дремлющие творческие силы, развязываются нити завесы, скрывающей «сферу», и оттуда всплывают новые ком-

¹⁾ Джемс. Многообразие религиозного опыта. (243).

²⁾ Bümke. Zur Phenomenologie und klinik des Glücksgefühls. 1924. (41)

бинации, причудливые сочетания, которые затем и подвергаются уже сознательной обработке.

Как выразился один из шизофреников Storch'a: «ясная, но трезвая и холодная действительность является лишь только фарисейским ничтожеством... Духовная жизнь сильнее пережитой действительности, мир идей сильнее мира реальности»¹⁾.

Больные иногда переживают духовное в искусстве интенсивнее, чем здоровые.

И мы не можем не признать, что душевная болезнь имеет определенную связь с творческим процессом и оказывает на него то или иное влияние.

Если односторонним является мнение, что душевно-больной не может быть художником, то неправильна и обратная крайность, будто в истинном творчестве должна быть обязательной болезненной компонента...

Патологическое в самом художнике вовсе не обязательно для ценности его творений. Очень часто болезнь уничтожает и тормозит творческие тенденции. Спрашивается, а насколько возможно обратное, т.е. насколько болезненный процесс может обострить или стимулировать одаренность?

В этом соль проблемы²⁾.

Weugandt, рассматривая различные возможности влияния психоза на творчество, схематически выделяет четыре типа взаимодействий:

1. Болезнь не изменяет творчество и не мешает ему.
2. Болезнь уничтожает творчество.
3. Болезнь как бы пробуждает творческие склонности.
4. Творческая деятельность претерпевает изменения под давлением болезненного процесса³⁾.

Остановимся на связях болезненного и творческого факторов несколько подробнее.

I. Случаи, где душевная болезнь не отражается на творчестве и не препятствует ему, будут, как нам кажется, наиболее редкими. Правда, известны случаи шизо и парафрении, когда художник продолжал свою работу и во время самого заболевания. Weugandt приводит в пример Манэ, который продолжал рисовать свои картины в течение нескольких лет несмотря на развивавшийся у него прогрессивный паралич.

Этот тип взаимоотношений, пожалуй, имеет место чаще всего в начале заболеваний. Так, Мопассан, Ницше, Глеб Успенский продолжали писать свои произведения без особо резких изменений в своем творчестве.

¹⁾ Storch—Das Archaisch—primitive Erleben.

²⁾ Utitz—Kunst und Geisteskrankheit.

³⁾ Weugandt—Zur Frage der pathologischen Kunst. (421).

II. Обратные взаимоотношения мы имеем в тех случаях, когда болезнь быстро разрушает творческие способности. Тот же прогрессивный паралич может служить наглядным примером.

Кто видел картины Врубеля в расцвете его деятельности и в состоянии болезни, тот может подтвердить силу разрушительного влияния прогрессирующего психоза на творчестве великого художника. Хороший пример такого поражения творческих способностей при прогрессивном параличе мы находим у Карпова¹⁾.

Аналогичная или, быть может, еще более резкая судьба постигла Г. Макарта, страдавшего той же болезнью.

Известно как Мопассан долго возился с своим последним романом *S'Angelus* и так и не мог его окончить. Так же осталась невыполненной его статья о Тургеневе, которую он так хотел разработать. Сходный упадок творческих способностей можно констатировать у Ницше с развитием его болезни. Они уже заметны в его *Ессе Номо* и еще более в других.

Умственная слабость последних лет жизни Глеба Успенского также нашла себе полное зеркальное отражение в его увядшей писательской деятельности.

Интересные случаи распада творческих сил у больных с ранним слабоумием приводит Карпов в своей работе.

Один из таких больных нарисовал отдельно незаконченный фасад дома, а в другой стороне листа нарисовал окна, несвязанные между собой и фасадом дома. Другой больной нарисовал церковь, при чем фасад оказался в одном месте, а окна в другом.

Третий нарисовал тоже церковь, причем один из куполов изобразил отдельно, а затем соединил его с фасадом двумя линиями, в результате чего получился весьма вычурный рисунок²⁾.

III. Наибольший интерес, как уже было упомянуто, заслуживает третий тип связи творчества с психозом, когда болезнь как бы пробуждает творческие силы. Выяснить и подтвердить положительное влияние болезни на творчество, конечно, особенно важно. Это имеет за собой несомненную культурную ценность, на что недавно обратил внимание Бирбаум в своей интересной книжке. «*Kultur Psychopathologie*».

Патологическое, говорит Бирбаум—имеет особую культурно-ферментативную силу, оно как бы дает брожение в ровной до того общественной жизни.

Психоз создает оригинальность мысли, нередко повышает продуктивность душевной жизни и тем способствует творческой

¹⁾ Карпов П. И.—*Loc. cit.* (82).

²⁾ Карпов П. И. *Loc. cit.* (60).

деятельности. Несомненно, что сама по себе патологическая ситуация может содействовать выявлению скрытого таланта или особо ценных способностей.

Utitz приводит этому наглядный пример: Добросоветный заурядный офицер теряет на войне обе ноги. Длительное постельное лечение направляет его мысли в сторону решения различных философских проблем. Он читает книги научного содержания. В конце концов из среднего военного развивается дельный научный работник. Конечно, потеря ног не создала особой даровитости у этого субъекта, но через это патологическое обстоятельство возникла благоприятная для известных умственных качеств констелляция.

Всем известна история с преодолением заикания у одного из замечательных ораторов древности Демосфена.

А. Adler с особым мастерством показал роль такого механизма преодоления слабости и развитие компенсирующих недостаток качеств личности.

Болезнь может мобилизовать психические силы, скрытые до сих пор, может их модифицировать в известном направлении ¹⁾.

Еще Ломброзо справедливо заметил этот факт нарастания творческих способностей под влиянием болезни. «Часто, писал он, люди в нормальном состоянии не чувствовавшие никакой склонности к искусству, после болезни вдруг начинают заниматься рисованием. И всего усерднее именно в момент ее наибольшего развития». ²⁾

«Умственное расстройство, если и заглушает некоторые артистические дарования, зато вызывает другие, не существовавшие прежде, и сообщает творчеству отпечаток оригинальности». ³⁾

Мы можем считать несомненным, что психическая альтерация будит творчество.

Для доказательства этого теперь собрано не мало примеров. Здесь можно указать на упомянутые уже произведения Э. По, Гофмана, а также Бодлера, Мопассана, В. Брюсова и других, пользовавшихся алкоголем и другими наркотическими ядами и затем отобразившими психотические картины отравления в своих стихах, рассказах и других произведениях. Также действуют и эндогенные отравления при эпилепсии, шизофрении, маниакально-депрессивном психозе.

Состояния просветления перед эпилептическими припадками, так прекрасно описанные Достоевским, повидимому, играли роль для создания отдельных мыслей и моментов в произведениях великого писателя. Riese думает, что жи-

¹⁾ Utitz. Kunst und Geistes krankheit.

²⁾ Ломброзо. Гениальность и помешательство 89.

³⁾ Ломброзо. Jbid 88.

вопись известного Ван Гога также обязана эпилептическим приступам его душевного расстройства. ¹⁾

Очень интересный пример эпилептического творчества приводит П. И. Карпов в своей книге.

Больной, юноша 17 лет, поступил в психучреждение в сумеречном состоянии. Ему были предложены краски, кисти и бумага. Он охотно стал рисовать. Причем его произведения представляли собой «высокий творческий процесс» по оценке автора. Но как только он поправился, его рисунки спустились на уровень несовершенных шаблонов рядового маляра.

«Если сравнить творчество данного больного,—пишет Карпов,—в период его сумеречного состояния, и творчество, которое свойственно было ему в период выздоровления, то на первый взгляд покажется странным, что они принадлежат одному и тому же лицу. Если творчество данного субъекта, в период его заболевания, по замыслу и выполнению ставит его на уровень незаурядного художника, то в период выздоровления все это куда-то исчезло.

Мы вылечили больного от его душевного заболевания, но вместе с тем мы разрушили его творческий процесс, который свойственен был ему в период болезни». ²⁾ На это взаимоотношение указывает и Г. В. Сегалин. ³⁾

В эту же группу связи болезни с творчеством относятся отдельные случаи шизофрении из широко известной книги Pringhorn'a. Gruhle с своей стороны подчеркивает роль психоза в творчестве. ⁴⁾

Как раз бредовые или так называемые паранояльные заболевания, как нам кажется, особенно характерны в этом отношении. Паранояльные больные склонны писать, сочинять различные произведения. Прозы, целый ряд трактатов иногда научного, а еще чаще философского, характера принадлежат больным именно этой категории. Им принадлежит много сочинений об улучшении жизни человечества, всевозможные изобретения, религиозные верования и т. д.

Говоря специально о параноиках, Карпов считает, что „под влиянием данного заболевания, у пациента часто обостряются творческие способности, и он может обогатить науку, искусство и технику новыми ценностями». ⁵⁾

Далее он приводит пример одного из своих больных, у которого, в связи с бредом преследования, обнаружилось «свойство, ранее никогда не наблюдавшееся». До 43-летнего возраста

¹⁾ Riese. Vincent Van-Gogh.

²⁾ Карпов. Loc cit (107-109).

³⁾ Сегалин Г. В. Патогенез и биогенез великих людей. Кн. Ар. ген. I—(86).

⁴⁾ Карпов. Loc cit (90 ³⁾ Loc cit (91).

⁵⁾ Gruhle. Psychologie der Schizophrenie. (162)

он искусством не интересовался и живописи не обучался. С момента болезни его интересы и работа резко изменились. Он стал создавать рисунки удивительные как по содержанию, так и по выполнению. „Дремавшие в недрах подсознательного творческие возможности, как вешние воды, освободились от ледяного покрова, овладели мыслительным аппаратом больного и через него получили возможность проецировать во внешнюю среду богатства своего содержания» ¹⁾.

Похожий случай параноидной шизофрении подробно описывает Morgenthaler в специальной монографии.

Его больной Вёльфли, из простой семьи, рано остался сиротой, работал поденщиком. Около 20-летнего возраста, после двукратного неудачного брака, он дважды делает попытку изнасилования, за что отбывает заключение в тюрьме. Вскоре, по выходе, он снова попадает под суд, и здесь экспертиза устанавливает его ненормальность и направляет его в психиатрическое учреждение. Помещенный в больницу в 30-летнем возрасте, он переносит, бурный психоз с галлюцинациями, с возбуждением, и только через пять лет его психика изменяется, и он начинает безудержно рисовать, писать стихи, сочинять музыкальные произведения. Вместе с болезнью он весь уходит в творчество и создает своеобразные и оригинальные рисунки характера орнаментики, ритма и символистики. ²⁾

Недавно Maschneuer сообщил довольно показательный случай, в котором, по его мнению, заболевание пробудило до того момента дремавшие творческие способности. Мы коротко сообщим содержание цитируемой им истории болезни. Л... ремесленник, художник в учреждении, спокойный, старательный служащий, 35 лет. Имел склонность к рисованию с детства, однако за пределы копирования и заурядности никогда не выходил. Заболел в середине января 1926 года. В первый же день болезни, не отрываясь от работы, стал рисовать картину *Stirb und werde*—«Умри и воскресни!». Как молния перед ним блеснула мысль создать что-то новое, выдающееся, и он начал рисовать на полотне, предназначенном им до этого для заказанной копии. Ясной, осознанной идеи самой картины у него вначале не было. Было только чувство, что истинное художественное произведение должно быть не реальным, а символичным.

Так он изобразил древнюю мудрость в виде сфинкса. Этот сфинкс олицетворяет человечество, происходящее от животного. Пирамида позади его означает древнюю эпоху и ее творения.

Колонна слева, это—Вавилонское время, рядом сломанная колонна, это—царствование Александра Великого. Фигура древ-

¹⁾ Morgenthaler. Ein Geisteskranker als Künstler.

него бога отвечает расцвету греческой культуры. Направо фигура Цезаря, как представителя римской эпохи. Готическая церковь и башня, это—средние века. Эпоха империалистического периода нашего времени отражается в орудиях, поставленных направо и налево. Старик с седой бородой, это—бог времени, который уступает свое место новой эпохе. Последнюю воплощает молодой человек, созидающий какую-то постройку с излучениями. Что из нее выйдет,—неизвестно. Крест, поставленный над всем рисунком, символизирует все доброе и справедливое, «что перешло от старых религий к нашему времени». Круг животных сверху означает небо с его звездами.

Картину Л... рисовал 3 дня, при чем каких-либо галлюцинационных переживаний он не имел, а чувствовал лишь необычайный прилив сил и энергии. В дальнейшем присоединился симптом гибели мира, столь нередкий при острых шизофрениях. В одно из ближайших к заболеванию воскресений, Л... испытал божественное просветление и был во власти посторонних влияний. Под этим влиянием и под наплывом одухотворения он писал под-ряд несколько часов и создал драматическое произведение „На Олимпе“. В это время уже присоединились галлюцинации—он чувствовал раскаленные лучи в своей голове, видел огненные небесные тела, проходящими мимо него. Его сила возросла до невероятных размеров, он стал божественным руководителем наступающей новой эры, столетия проходили мимо него, и перед ним разворачивался день нового пришествия. У Л... все больше ощущалось стремление освободить себя от избытка переживаний и высказать их окружающим. Л... стал возбужденным, был помещен в лечебницу, где разбил окно, так как, по его мнению, ему недостаточно уделяли внимания. Постепенно приступ затих, и через несколько месяцев Л... был выписан домой и снова приступил к своей прежней работе.

В данном случае перед нами определенно выявляется творческое действие психоза—из заурядного рисовальщика вырастает оригинальный художник. Психоз производит коренной переворот в его психике. Автор приводит в своей работе и второй пример параноидной шизофрении, в котором болезнь способствовала расцвету творческой фантазии и оригинальности. Этот большой, техник-строитель, обнаруживший симптомы психоза еще в молодом возрасте, под влиянием болезни, с 1917 г. проявил необычайную творческую продуктивность, написав до 1919 года свыше сотни интересных рисунков, выдающихся по замыслу содержания. ¹⁾

Мы полагаем, что и знаменитые, редкие по своей композиции, картины Чурляниса созданы также силой психического заболевания. Его творчество, по словам биографа, достигает

¹⁾ Maschmeyer. Ein Beitrag zur Kunst der Schizophrenen.

максимальной интенсивности в 1908 году, т. е. за 2 года до его явного психоза и вскоре наступившей смерти (1910 г.) На последней посмертной выставке произведений Чурляниса были те, что нашли возможным сказать: «Достаточно увидеть эти картины, чтобы понять, что, уже создавая их, он был психически болен». 1) Сказки Чурляниса, написанные темперой с примесью пастели—подлинное волшебство. Перед нами уже не схемы и не ребусы, не графические построения музыканта, а видения художника, в психике которого вечно звучат странные жуткие мелодии.

„Сказки“ Чурляниса—галлюцинации, прозрения по ту сторону реальных предметов, реальной природы. Они поражают не сказочным вымыслом а своей иррациональностью. Не дегенеративно выдуманы, а вдохновенно иррациональны эти фантастические конусы гор с дымящимися алтарями, нелепые ряды все выше и выше, в бессмертность пространства вздымающихся пирамид, это белое полукружие райской лестницы, уходящей невидимо для нас в небо. Это нагромождение, противоречащее всем законам тяжести, кошмарных зданий, над которыми вещей горит закат... Все вызывает в нас ощущение каких-то далеких, зарубежных перспектив, ощущение метафизических возможностей, скрытых в формах нашей земной действительности.

Картины Чурляниса не для трезвых, скептических душ, Надо сознать и полюбить его бред, надо позволить отдаться навождению, переступить вместе с художником видимые грани и за ними почуять невидимое, словно отраженное в бесконечном ряде зеркал. 2)

В самом деле, в последний год своей жизни, увлекаясь графикой, Чурлянис пробовал сочетанием различных комбинаций вихреобразных спиралей и кружков создать реальные образы предметов. Но и раньше его картины были проникнуты символами, в коих часто фигурировали сферы, эллипс и круг, мистические и религиозно-космические мотивы. Его сказка, „фантазия“, «буря», «рай», «кладбище» и «сонаты»,—все это довольно рельефно отражало, как нам кажется, шизоидный, а позднее паранояльный склад его психики.

Теми же нотами, думаем мы, звучат и произведения Скрябина. Его грезы, с одной стороны, и поэма экстаза, с другой—являются отражением сенситивно шизоидного склада, и последнее произведение, думается нам, служит симптомом некоторого психотического озарения, столь типичного при шизофренически-параноальных заболеваниях.

Скрябин жил известного рода сверхценной идеей «Вселенской мистерии». Это была бесконечно иррациональная мысль,

1) Лемая. Чурлянис (23).

2) Маковский, Аполлон 1911. № 5 (24).

лежавшая в плане мистических ощущений композитора, — мечта, которая могла казаться фантазией психически больного художника. Она заняла слишком центральное место в жизни С к р я б и н а, в его творческом пути, в его художественных дерзаниях. ¹⁾

Его творчество, подарившее миру ряд бесконечных красок, сильно зависело от его „безумия“, которое его биограф ставит в кюветки.

Мы думаем, что здесь было состояние близкое, если не совпадавшее с истинным бредом параноика.

Правда, дальше сам биограф признает, что некоторый элемент безумия тут уже присутствовал, как необходимый результат погружения в сатаническую стихию. Уничтожены границы между мечтой и реальностью, полное отсутствие ориентировки между мечтами своей фантазии и ответами высшего сознания, — все это прогрессивно шло, и хотя внешним образом С к р я б и н был безусловно нормален, был здоровым, живым человеком, но чувствовалось, что егоприятие мира уже по существу глубоко иррационально. ²⁾

В области исканий духа... он был во власти своей *idée fixe*. Все ступевалось, все границы стерлись, и среди водворившегося хаоса рождалась грандиозная схема, геометрически простая, ясная и примитивная, которая должна была для него заменить сущность мироздания и которая удовлетворяла его в этом отношении.

Мы же склонны признать здесь патологическое развитие личности типа параной с мощным бредом у одаренного художника. Наконец, мы остановимся на одном из своих личных примеров. Наш пациент Паркер, 50 лет, во время его бывшего заболевания испытывал тяжелые приступы тоски и страха, а также различные явления и воздействия враждебных и отрицательных, как он полагал, сил.

Все эти явления зависят, по его мнению, от мыслей, которые исходят от него или же от других. Весь мир есть не более как реализация мысли какой-то первосилы, и он реален сам лишь постольку, поскольку это желательно этой первосиле.

Мозг каждого человека это кусочек, часть первосилы.

В мире существуют волнообразные враждебные течения подобно телеграфным токам. Они могут быть фиксированы в письме на бумаге. Все активное зло идет от людей, и через них, как активное начало. Он, как и другие, испытывает воздействие этого зла. Зло подстерегает его везде и по временам вызывает в нем невероятный ужас. Это есть действие

¹⁾ Сабанеев: Скрибин 3.

²⁾ Сабанеев: *Loc cit.* 60.

отрицательных и враждебных мыслей. С мыслями всегда должна быть борьба.

Эта борьба может осуществиться с помощью чисел. Числа важны потому, что весь мир построен на цифровом расчете.

Если бы все знали свои числа, зло не могло бы проявляться.



Рис. 1.

Только невратстеники не понимают смысла и значения чисел.

А они играют огромную роль. Их совпадение указывает на сродство событий.

Числа бывают или благоприятные, или вредные, или нейтральные.

У каждого они могут быть разными.

Полезны 4, 5, 7, 8, 10. Вредны и опасны 3, 6, 9... 9 вообще число-странное, самое таинственное число, — на какое число мы не помножим 9, получится число, сумма цифр которого равна 9.

Каждое число имеет свое значение.

1 и 2 цвета не имеют, они нейтральны. Это — братья.

3 — мистическое число, мало понятное, цвет имеет, светло-желтый (как свет), оно соответствует тайне, которую не следует трогать без крайности.

6 — печаль, неудача, цвет черный с белым.

9 — особенно таинственно, цвета не имеет оно отвечает кому-то высшему или его проявлению.

4 — соответствует матери, цвет синий.

5 — отвечает отцу, цвет карминно-красный.

7 — надежда, цвет зеленый.

8 — семейному миру по матери, цвет темно-синий.

10 — тоже по отцу, цвет пока неизвестен.



Рис. 2. Ночной обход.

оригинале выполненные акварельными красками.

Они могут быть разбиты на 4 группы, с одной стороны

это рисунки более общего характера, с другой это отображение личных тяжелых переживаний, символические картины бреда преследования и соответственных кошмаров и галлюцинаций.

Переходим к описанию рисунков со слов самого автора.

I. Рисунки общего (картинного) сюжета:

1. Ночной обход. На фоне городской ночи, по улицам проходит с обходом нечто в белом, означающее смерть. Белое одеяние, так как смерть есть вместе и рождение нового, заключающее все цвета.

В каждом человеке есть часть первосилы. Психическая сторона личности состоит из трех треугольников:

1. Сознание, воля и мышление.

2. Внутреннее познание самого себя, характера и наследственности.

3. Познание—отношение к миру чувств и инстинктов.

Объективное сознание находится в первом треугольнике. Пояснение изложенного дает схема (рис. № 1). Только приняв во внимание соображения автора, мы сможем понять его отдельные рисунки, в ор-



Рис. 3. К счастью.

В руке фонарь — череп с желтым светом, так как разум в смерти не отрицаем, и она, хотя и непонятно для многих, им руководится.

Но к желтым лучам ее сознания примешаны черные и красные лучи ужаса живущего, что отражено и шестью (число печали) звездами вокруг ее головы. Этому ужасу живущего отвечает и черносиний фон неба (материя без сознания) и коричневый цвет домов (смесь красного — инициативы с синим — материя), причем первый заглушен вторым (Рис. № 2).

2. На страже тайны. Рисунок представляет вход в будущее после обычной жизни, таинственное и страшное (что отмечено сочетанием красного и черного) для многих. На портале входа знаки зодиака, указывающие на то, что тайна, к которой ведет вход, является таковой для всех миров и времен.

Вход охраняется стражем (смертью), мистическое (желтое) сияние на голове которого указывает, что он знает охраняемую тайну, ногами он попирает два треугольника человеческой психики (земной и животный), а отсутствие третьего (треугольника сознания) указывает, что против него этот страх беспулен. Фоном служит небо, причем сочетание синего (женский элемент) и красного (мужской) указывает на наличие творческой будущей жизни, что символизируется и рассветом, отражающимся на замершей воде этого бытия... Семь звезд (число надежды) указывает тоже на надежду иной жизни, причем они белого цвета (цветы поглощения всех цветов), указывающего на неизвестность точной формы этой иной жизни.

3. Победный танец. Конец мира. Все гладко. Из черепов — омега (последняя буква). На черно-фиолетовом фоне (смесь двух начал и печали) весы с опущенными чашками (нечего взвешивать). Коса и остановившиеся часы (нечего измерять) отложены. Померкшее солнце, потухшие мысли (паутина).

4. Жуть. На сочетании черного (годы) и красного (небо) колокол совести, оглушающий человека катящимися звуками, грозящими его столкнуть. Кругом враждебные опасности, но он закован, не имея надлежащего сознания (синяя одежда — цвет материи) и отвлеченный созданными опасностями (их 6 — число печали и гибели), не замечает падающего сзади обломка, могущего как раз столкнуть его вниз.

5. Судьба земли. Рисунок изображает рок или судьбу, управляющую миром. Часто судьба представляется в форме зла, но истинного лица ее мы не знаем (белый цвет, как заключающий в себе возможность всех цветов). Возможно, что она прекрасна для тех миров, которые находятся в высших светлых сферах, но земле в ее нижней мрачной сфере,



Рис. 4. Угнетенность.

красного — цвет ужаса) убить лежащую в лунном луче безразличной (белый цвет) судьбы женщину. На спинке кровати семь (число надежды) свечей, но одна зеленая (цвет надежды) погашена дуновением явившейся (знак, что для лежащей надежды не остается) и под этим дуновением горят только шесть черных (число и цвет печали — знак печального исхода для лежащей).

7. К счастью. Это — болото жизни... Человек тянется к счастью... вслепую... К счастью, которое грезится там в виде светила луны — белый цвет, заключает в себе все цвета, все окраски счастья, какие каждый ему придает... Но это счастье

судьба проявляется как дьявольская рука зла, сжимающая в когтях земной шар. Последний шестиуголен, а число 6 означает печаль.

На рисунке употреблен желтый цвет (сознания) для высших сфер, зеленый (цвет надежды) на переход в лучшую сферу для некоторых миров и синий (цвет матери), серый (цвет печали) для сферы земной.

6. Убей ее. На фоне черного и синего (печаль и материя — отсутствие сознания красного цвета) явление внушает черному человеку (сочетание черного и



Рис. 5. Подозрительность.

обманчиво—шестигранная форма... Его окружают распускающиеся лилии зеленого цвета, цвета надежды. Их шесть—цифра печали... Их корни не доходят до жизни... Отражений семь, т.-е. цифра надежды, и человек надеется достигнуть счастья..., хотя и ошибочно...

Его окружают на самом деле болотные лилии, красные, цвет с черным безвыходности и безнадежности. И руки его связаны змеем. Змей бесконечный, так как хвост находится в пасти. Его можно характеризовать, как бесконечный круг активного зла (Рис. № 3).

II. Рисунки настроения (внутреннего переживания) и внешнего воздействия.

8. Т о с к а. Тоска, вившаяся пауком в мозг, где отсутствует сознательность (лиловая одежда—смесь двух начал—символ только жизни), паук—производитель печальных мыслей (паутина).

9. С т р а х олицетворен в виде фигуры, забившейся от кого-то или от чего-то в угол коридора. У нее теряется сознание (раскрытый череп), жизнь замерла, замок на сердце, руки вросли, ноги потеряли способность передвигаться, заостренная форма и все тело опутано (в связи с потерей сознания) отростками почвы (материальности), на лице действуют только глаза, напряженно ожидающие тсго об'екта, который внушил страх.

Сзади есть некоторая фигура, дать толкование которой не удастся, но она что-то символизирует и должна здесь быть.

10. Р а д о с т ь.

11. У г н е т е н н о с т ь. Рисунок изображает человека (мозг), угнетенного мысленными влияниями. Переплетаясь, как паутина, серые мысли змеями переходят в мысленный круговорот, окружающий мозг. Они же переходят в тот винт, который давит мозг и проникает все существо человека, причем даже пальцы рук его оканчиваются змеиными головами. Рисунок имеет серые тона, отвечающие мыслям, угнетающим человека, а винт слегка синий (цвет материи, так как благотворное влияние сознания духовной сферы было бы противоположно мысленному угнетению). (Рис. № 4).

12. П о д о з р и т е л ь н о с т ь. Рисунок олицетворяет подозрительность, которая острыми ушами напряженно слушает, а широко открытым пытливым глазом напряженно всматривается в окружающую тьму. Она идет по тому следу, который шаг за шагом наматывает себе на руки, и крадется на руках, разбираясь в тех следах, которые идут вокруг нее, и с каждым движением (весы) взвешивая полученные результаты. Кругом нее темносиняя тьма, не освещенная сознанием, и она руководствуется лишь светом собственной мысли, заключающей



Рис. 6. Без выхода.

16. На улице. Человека некто (тень) преследует. Отовсюду его хватают руки чудовища и проч. (зло, встречаемое на каждом шагу), надеющиеся его схватить — порождение враждебных волей. Фон красно-желтый — соединение сознательности его (желтого и активного (красного) начала, символизирующих борьбу.

17. Раскаяние.

18. Без выхода. Прибывает вода (белая — цвет безразличия). Надо выбраться туда, где зеленая (надежды) трава, но некто, желающий гибели, не дает выхода. (Рис. № 6).

19. Под ударом судьбы.

20. Внушение.

21. Одиночество. Рисунок изображает

в себе все возможности (белый цвет) и дающий ей ограниченный освещенный круг вокруг нее. (Рис. № 5).

13. Ужас. Рисунок олицетворяет ужас. На фоне вихря и грозы, черного и красного цвета (цвета ужаса) из падающих капель слез и крови возникает ужас, напоминающий своей формой расплоснутую каплю, и весь он сосредоточивается в широко раскрытом, остолбеневшем глазе и кричащем рте.

14. Тревога.

15. Клевета.

III. Рисунки явного преследования.



Рис. 7. Одиночество.

одинокого среди голей, безжизненной и безотрадной природы, отвечающей его переживаниям, на что указывает и серо-свинцовый тон (цвет тоскливых мыслей). Одинокий оперся на левую руку (сторона мышления), правая рука (сторона воли) отсутствует. Вокруг него легкое желто белое (мистический цвет) излучение первого психического треугольника (сознания). В ногах расколотое сердце (привязанности) и надежды (зеленый цвет). Позади крадется уродливое чудовище—зло, господствующее над землей. Оно чернокрасного цвета (цвет ужаса) и готово схватить одинокого, но опасается ввиду излучений, его окружающих.

На фоне небо лилового цвета (цвет печали, а вместе с тем смешение синего и красного, женского и мужского элементов—природа) и шесть—феральное число миров, безучастных к происходящему (белый цвет как отсутствие определенного цвета спектра). (Рис. № 7).

22. К о ш м а р. Спящего, на что-то надеющегося (зеленая кровать) давит чудовище—порождение враждебной воли (черное с красным—цвет ужаса).

IV. Цикл человек.

23. П у т ь ч е л о в е к а. По крутизне, погоняемый необходимостью (бич) поднимаются частью звероподобные (ноги) люди, неся свои кресты. На шее гирей висит сознательность. Чем она больше, тем тяжелее жизнь. На месте, кажущемся ровным, человек исчезает навсегда, оставляя лишь явления духа (желтое пламя). (Рис. № 8).

В стороне наблюдает зло (мудрые совы). За решеткой фон нового творения (синее и красное—2 начала и желтый—сознание).

24. Ж и з н ь ч е л о в е к а. Жизнь, как мастерская с колесами неизвестного для людей назначения. Каждый вертит свое колесо без отдыха. Вертящий увлекся иллюзией (зеленая бабочка (цвет надежды) и тотчас попал рукой в колесо и падает вниз на губельные зубцы, иллюзию съедят представители зла (черные мыши). Красно-желтый фон—организующее сознание. Внизу серый—печаль. Машины синие—материя.

25. Б о л е з н ь. На одре болезни лежит человек, который, очевидно, смертельно болен и испытывает удар болезни, стоящей около, в виде скелета. Человек этот находится, как мы все, в темнице (жизни), в единственное окно которой проходит луч сознания (1 желтый), падающий только на его голову. У его постели присутствуют 3 таинственных мистических фигуры (желтый треугольник на лбу), из которых одна в красном представляет из себя тот жар, которым он одержим, и вместе с тем жизнь, так как жизнь соответствует окислению пламени. Рис. № 9.



Рис. 8. Путь человека.

влачился через жизнь, таща за собой цепи жизни и, наконец, усталый, упал одиноким на улице, раздумывая в сумерках своей жизни. Около него ничего... и дома кругом сложили руки, не давая помощи. Вдали, позади остался жизненный свет, и его сознание (желтая заря) постепенно угасает, а вверху кто-то, (неизвестно кто), но так должно быть смеется над ним. Рисунок имеет серые тона, отвечающие неральным мыслям и одиночеству. Рис. № 10.

27. 12-й ч а с. Рисунок представляет момент ухода человека от земли. Левой рукой (мыслью) он тянется к мировому сознанию (желтое на фоне), а правой (действием) сознательно (желтый луч) отбивается от дер-

Другая в белом, как заключающая в себе все цвета, все то, что нас окружает—это время. Она держит песочные часы, отсчитывая моменты существования этого человека, чтобы выяснить, когда наступит момент вмешаться третьей фигуре—фигуре судьбы в черном наряде. Черный цвет—это отрицание всех цветов, цвет начала и символ конца жизни.

Потому эта фигура имеет в руках меч.

26. Сумерки. Рисунок изображает как сумерки дня, так и сумерки человека. Он долго



Рис. 9. Болезнь.

жащих его рук (отношений недоброжелательных—черно-красных, и доброжелательных—одноцветных с ним). Позади стрелка указывает приближение последнего 12-го часа, далее которого времени не существует. Фон—хаос начал (синее, красное), надежды (зеленое) наверху и печали (серое) внизу.

28. Похороны. Активная (красная рука) сила судьбы поразила человека и вот треугольники его распались. Два низших в сочетании черного с красным—цвета ужаса, внушаемого уходом каждого, отпали и лишь третий—сознание (желтый) возносится вверх среди фиолетового (сочетание двух начал природы) неба. При свете 6 (цвет печали) безразличных 6-угольных звезд пошла похоронная процессия. Она миновала поля синее, красное и желтое (отблеск 2-х начал и сознания в жизни ушедшего) и по реке времени вошла в область белую, где нет ни цвета, ни начал природы. Несущих много, так как все человечество теряет нечто с уходом каждого, и часть их, в черном, несут впереди черную слезу. Это те, которые причинили ушедшему печаль, его эксплуатировали, и они оплакивают его, как объект. Другая часть в белом, с белой слезой, те, которые ему помогали и любили его, и они оплакивают его, как субъекта (черный поглощал цвета ушедшего, а белый их отражал и оттенял). На доске как бы никого нет, но она зеленая (цвет надежды), так как в сущности люди хоронят в ушедшем нечто иное. Как свои надежды: хорошие и дурные. И несут они его, спускаясь все в глубь, туда, где нет устройства жизни и только попадаются бесформенные развалины прежде бывшего.

Интересно указать, что наш больной П... в настоящее время значительно поправился и в то же время его творческая продукция почти прекратилась.

Таким образом в целом ряде примеров мы могли убедиться, что болезнь является моментом, освобождающим творческие потенции человека. Под влиянием психоза больной вдруг начинает рисовать, писать стихи, сочинять философские трактаты, обнаруживает склонность к изобретениям и находит в себе ценности раньше ни ему ни окружающим неизвестные. Болезнь служит как бы ферментом творческого начала.

И как раз параноические, бредовые формы наиболее близко соприкасаются с творческими линиями психической структуры.

Вопросы сексуального, темы о сущности мироздания, вопросы религии, морали, выяснение основных пунктов мироздания и т. п. наиболее легко затрагивает бред.

Эти же мотивы особенно часто служат центром кристаллизации для отдельных сюжетов искусства. Именно не столько логическое, сколько магическое или мистическое притягивает к себе художника, а также и больного.



Рис. 10. Сумерки.

Теперь нам остается коснуться последнего 4 пункта взаимодействий психоза и творчества.

IV. Насколько творческая деятельность претерпевает изменения под влиянием болезненного процесса?

Weygandt относит сюда, например, художника Ван Гога. Сюда же может быть отнесена больная Гамбургской клиники, которая подробно описана Pfeifer'ом в его специальной работе. Больная до психоза давала изящные сказочные иллюстрации, к книжке Андерсена. Во время душевного расстройства она перестала

рисовать и лишь года через два ее художественная одаренность начала снова обнаруживаться.

Однако рисунки больной стали совсем другими, — бескусными, лишенными прежнего изящества, имеющими характер импрессионистских оргий.

Сюда же, быть может, можно отнести некоторые случаи прогрессивного паралича, поскольку болезнь не разрушает творчества совершенно в смысле пункта II, принятой здесь нами, группировки.

Некоторые изменения творчества, под влиянием маниакально-депрессивного психоза, можно было бы отнести тоже сюда, равно как и часть случаев шизофрении, разобранных нами в предыдущем III-м отделе.

Вообще говоря, анализ взаимоотношений этой группы является более трудным, чем анализ случаев, ранее разобранных, и здесь требуется дальнейшая работа.

Так мы показали, что болезнь и именно душевное расстройство, затемнение сознания, галлюцинаторное помешательство и особенно бредовые построения больного не безразличны для творчества.

Мы показали, что для понимания великого творческого процесса изучение психических aberrаций представляется чрезвычайно важным.

Исходя из суб'ективных соображений, мы привыкли считать болезнь чем-то только отрицательным. Отсюда нередко мы готовы были делать ошибочные суждения и о продуктах творчества, если они были связаны с болезнью.

Клеймо психоза на авторе произведения иногда было достаточно, чтобы осудить последнее, как нездоровое. На этом был построен целый ряд культурно-важных недоразумений.

Болезнь автора далеко не равнозначна болезненности его творческих произведений. Выслушаем здесь одного из наших великих больных Достоевского.

«Что же в том, что это болезнь, какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное доколе чувство полноты, меры, примирения и восторженного, молитвенного слияния с самым высшим синтезом жизни».

Что же в том,—скажем мы в свою очередь,—что одаренность тесно связана с психопатизмом, что бред отчасти способствует творчеству. Если мы установили, что это факт, то мы должны с ним считаться и чисто об'ективно постараться его изучать.

Наша бурная жизнь не идет спокойно, и для истинного прогресса, повидимому, необходима некоторая доля безумия.

Неправильно было бы также смотреть, что медицина призвана только облегчать страдания больного и его близких.

На ее обязанности было и будет изучение страданий в целях улучшения общего культурного строя общества.

В этом смысле среди других медицинских наук психиатрия принадлежит одно из первых мест и безусловно большое будущее, на что мы и хотели обратить Ваше внимание сегодня

Л и т е р а т у р а*).

1. Абрагам. К. Сон и миф. Москва. 1922 г.
2. Anteaume et Drosard. La poesie et la folie. Paris 1908.
3. Beringer K. Experimentelle Psychosen durch Meskalin. Zeitschr. f. d. ges. Neur. u. Ps. 84 (426) *). 1923.
4. Beringer K. Meskalinrausch. Berlin 1927.
5. Birnbaum K. Psychopathologische Dokumente. Berlin. 1920.
6. Birnbaum K. Kulturpsychopathologie. München. 1924.
7. Bumke. O. Das Unterbewusstsein. Berlin. 1922.
8. Waldstein. Подсознательное «я». 1913
9. Weygandt W. Zur Frage der pathologischen Kunst Zeitschr. f. d. ges. Neur. u. Ps 94. (421) 1924.
10. Vinchon J. L'art et la folie. Librairie Stoch. 1924.
11. Грузенберг С. О. Психология творчества. Минск. 1923 г.

*). Страницы цитируемых работ поставлены в скобках.

12. Gröhle H. Psychologie der Schizophrenie. Berlin, 1929.
13. Jaspers K. Allgemeine Psychopathologie. Berlin, 1920.
14. Jaspers K. Strindberg und Van-Gogh. Berlin, 1926.
15. Карпов П. И. Творчество душевно больных. Гиз, 1926.
16. Коган Я. М. Отождествление и его роль в художественном творчестве. Одесса, 1926 г.
17. Кречмер. Медицинская психология. Москва, 1927 г.
18. Кречмер. Гениальность и вырождение. Цитировано по Галант Арх. ген. 1927 г. III. (177).
19. Кутанин М. П. Гениальность и помешательство. О работе Ланге. Русский ежен. журнал, 1929 г.
20. Lange-Eichbaum. Genie, Irrsinn und Ruhm. München, 1928.
21. Леман. Чурлянис. 2-е изд. Петроград, 1916 г.
22. Lenz. Fr. Die Erblichkeit der geistigen Begabung. Menschliche Erblichkeitslehre. München, 1928.
23. Ломброзо. Гениальность и помешательство. СПб. 1895 г.
24. Маковский. Чурлянис. Апполов. 1911 г. № 5.
25. Maschmeyer. Ein Beitrag zur Kunst der Schizophrenen. Arch. f. Psychiatrie. 78. (510). 1926.
26. Meige H. La folie de peintre Van Gogh. Presse Med. 1929. № 1. (181).
27. Morgenthaler W. Ein Geisteskranker als Künstler. Berl.—Leipzig, 1921.
28. Pierard L. La vie tragique de Vincent Van Gogh. Paris, 1924.
29. Prinzhorn H. Bildneri der Geisteskranken. Berlin, 1922.
30. Pfeifer. A. Der Geisteskranke und sein Werk. Leipzig, 1923.
31. O Rank. Der Künstler. Leipzig-Zürich, 1925.
32. Riese W. Vincent Van Gogh in der Krankheit. München, 1926.
33. Сабанев. Скрябня, Москва, Гиз, 1923.
34. Сегалин Г. В. Патогенез и биогенез великих людей. Арх. ген. I. (24). 1925 г.
35. Сегалин Г. В. Механизм выявления эвроактивности у гениально одаренных людей. Арх. ген. 1925 г. I. 3. (169).
36. Сегалин Г. В. Общая симптоматология эвроактивных приступов. Арх. ген. 1926. II. 1. (3).
37. Utitz. E. Kunst und Geisteskrankheit. Deutsch. Med. W. 1925. № 1. (36).
38. Schilder P. Medizinische Psychologie. Berlin, 1924.
39. Schmidt W. Eine moderne Visionerin, Arch. f. Psychiatrie. 74. (525). 1925.
40. Stertz. Beitrag zu dem Verhältnis von Kunst, Schaffen und Geisteskrankheit. D. Zeit f. Nerv. 100. (41). 1927.
41. Storch. Das archaisch-primitive Erleben und Denken der Schizophrenen Berlin, 1922.
42. Эшштейн А. Л. Сон и его расстройства. Гиз, 1928 г.
43. Юрман Н. А. Скрябня, опыт патографии. Арх. ген. 1925 г. I, 3 (67).
44. Юрман Н. А. К патографии Скрябина. Арх. ген. 1926 г. II, 2 (133).



Значение болезненного фактора в творчестве Ван Гога.

Прив. доц. Walther Riese (Frankfurt a. M.) *)

Eh bien, mon travail à moi, j'y risque ma
vie, et ma raison y a fondré amoitié...

(Из последнего письма Ван Гога брату
Тео).

1.

В наших климатических, культурных и социальных условиях, человек, подчиняясь общим законам своей природы, до половой зрелости находится как бы в состоянии дремоты, погруженный в мир фантазий и сновидений, чтобы потом, „пробуждаясь“, достигнуть в годы возмужалости полного развития, а около седьмого десятилетия жизни приблизиться к конечному упадку жизненных и творческих сил. Наиболее плодотворные его годы падают на период между 30-ю и 50-ю годами.

В других климатических условиях, другие народы имеют другие *кривые развития*. О немцах, живущих в Семпгорьи, старая народная поговорка говорит, что они приобретают свой разум только на сороковом году жизни. Но и в наших широтах каждый человек имеет свою индивидуальную жизненную и творческую кривую. Время, в которое человек достигает своей зрелости и старится, а также темп, которым совершается процесс созревания или старческой инволюции, индивидуально различны. Есть такие люди, которые идут с поражающей быстротой навстречу раннему своему развитию, и в 20 лет они уже „готовы“: история культурного развития всех народов знает таких вундеркиндов. Они в большинстве случаев скоро иссякают. Другие, наоборот, осознают и находят себя на 45 году жизни: поздний гений, и в несколько лет они дают миру то, чего другие не дают и в десятки лет. Можно стариться «с сегодня на завтра» и можно так незаметно, медленно и со все возрастающим постоянством стариться, что только смерть даст вдруг окружающим почувствовать давно совершившийся процесс распада умершего.

*) Статья эта, написанная для „Архива“ на немецком языке, переведена д-ром И. Б. Галантом.

Если принять во внимание, что нарастание и упадок жизненных и творческих сил человека не идут по прямой линии, а со ступени на ступень, скачками; если принять дальше во внимание, что достигнутая высота может остаться себе равной или же подвергается колебаниям, то делается ясным, что внутри нас господствуют скрыто законы, от которых зависит, узнаем ли мы сами себя или окружающие нас таковыми, какими мы всегда были, а также в какое время, с каким темпом, с какой продолжительностью мы себя чувствуем „изменившимися“.

Кто быстро сам себя находит и на всем протяжении своей жизни применяет и развивает на меняющихся объектах и явлениях жизни приобретенный раз в жизни образ мышления и действий („стиль“), тот будет пас, несмотря на калейдоскопически быструю смену явлений, всегда сопровождать таким, каким мы его в первый раз встретили. Его труд импонирует нам, как рано законченное, в себе покоящееся целое, в котором „рано созревший мастер“ занимает скромное место,—и здесь уже пронизательное око видит его таковым, каковым он есть. Другое дело, если борющийся гений должен пробиться через несколько „оболочек“: Гейнрих фон Клейст, чтоб найти самого себя, должен был, выражаясь языком одного из его современников, пробиться через прусскую монтуру: в первых скучных литературных опытах теоретизирующего и дилетантски философствующего молодого лейтенанта трудно было предвидеть пламенного певца Пептезилей. Бетховен в первой симфонии представляется подающим большие надежды. В третьей, Eroica, он выступает во всем величии созревшего мастера: между обеими лежит промежуток времени не больше чем в пять лет. Мы чувствуем различие стиля между последней симфонией и девятой, вышедшей в свет в 1826 году, итак, через 20 лет, и между Eroica; все же мы ее чувствуем незначительной по сравнению с той, между первой симфонией и Eroica. Представим себе далеко не редкий случай, что гений претерпевает несколько существенных метаморфоз. Труды, документы этих метаморфоз, представляются нашим глазам как бы не имеющими друг к другу отношения и принадлежащими каждый раз кому-нибудь другому. Так говорят, напр., о Гёте как об авторе «Вертера», о „другом Гёте“, авторе «Прометея», о Гёте авторе «Wilhelm Meister'a» и т. д. Такого рода метаморфозы представляют собой преобразования личности, в которых принимают участие не только определенные предпосылки, покоящиеся в природе самой личности, но и все обстоятельства времени и пространства в период совершения метаморфоза. Значение первых обычно сильно преувеличивают; какое решающее влияние оказывают последние, можно судить по тому, на-

сколько пребывание Гёте в Италии и вынесенные им там впечатления имели для поэта определяющее значение, что следует, между прочим, из слов самого Гёте. Да, есть такие прозорливые представители искусства, которые вполне определенно говорили о том, насколько невозможность осуществить известные внешние условия времени и пространства губительно отзывалась на их творчестве. Необычайно великий гений, вероятно, не гибнет и в таких случаях, но нелепое и холодное слово о гении, „который все побеждает“, могло быть произнесено лишь теми, которым условия жизни и тяжелые условия борьбы гения вечно остаются чуждыми.

2.

Такого рода метаморфозам был подвергнут и Ван Гог. И эта изменчивость совершалась в нем в силу того, что, как я уже писал в первом моем *essai*: „Поскольку развитие идет созревая... никакое развитие не совершается без кризисов и изменчивости“. В противоположность мнению, что душевная болезнь ворвалась, как чуждое событие, в жизнь Ван-Гога, парушая ход развития его личности и образуя поворот в „непонятное“, открыла дорогу новому направлению стиля, мы пытаемся указать на признаки постоянного, прямолинейного развития человека и художника Ван Гога. Присмотримся точнее к метаморфозам этого гения, и опять перед нами встанет вопрос — этот раз с точки зрения, противоположной занятой нами прежде позиции—каким образом и насколько вообще психоз следует отнести к решающим „метаморфозам“.

Кто имел случай быть летом 1927 г. на выставке коллекции Креллер (Krölller) в Базеле, тот мог легко отметить следующее.

От оценки красок, которую мы дали в выводах нашей первой статьи, и которая всецело основывалась на *репродукциях* произведений Ван Гога, мы должны были отказаться. Краски отступают в первый нидерландский период творчества Ван Гога на задний план не только в рисунках, но и в картинах на масляных красках. Если же краски им применяются, то только тупые, мрачные. Над всеми картинами господствуют тяжелые сумерки, которые стоят в печальной гармонии с сюжетами: бедные люди, крестьяне за работой, пролетарские женщины за шитьем или кормлением грудью. Из этих картин говорят нам „великие образцы“, нидерландцы. Из этих картин в эти годы в письмах художника из Гааги: „...Я говорил себе всегда при работе: „Не бросай работы, пока у тебя не получится нечто из настроения осеннего вечера, нечто из мистерии, нечто глубоко серьезное...“ В Париже сумерки проясняются, и быстро туман разрывается на куски. Уже

здесь, в Париже, выходят из-под кисти художника картины, свидетельствующие о достигнутой им зрелости. Эго не было, верно, простой случайностью, что выставке, придавалось значение демонстрации исторического развития Ван Гога. Парижские картины вывешивались среди таких из Арль (Arles) и даже среди более поздних, из Сент-Реми (St. Remy). Здесь, в Париже, совершился решающий шаг, и совершился он весьма быстро. Приблизительно в это время, должно быть, он писал: „Краска сама по себе говорит нечто, это нужно усмотреть и использовать“... И вот в Арлях (Arles) уже все свершилось: художник буквально утопает в красках, ему недостаточно наносить их кистью, и заполняет ими большие поверхности, он „колорирует“; он выдавливает на полотно всю тубу. Да и вообще здесь переживается им все чувственно. Здесь идет в исполнение импрессионист Ван-Гог. Он на этом не остановился. Палитра делается беднее: две, три краски составляют целое. В остальном определяют теперь картину контуры, движение, ритм. *Мотив является лишь поводом, закон художника— все.* В Сент-Реми этот Ван Гог завершается—и Ван-Гог вообще. „Ravin“ утопает весь в голубом; „Закат солнца“—весь желтый: но линия господствует теперь в картине. „Тональное“ *отступает на второе место. Ван Гог опережает в St. Remy свой век на целых 40 лет.* Куда еще дальше мог бы он пойти? Из последнего периода из Овера (Auvers), нам мало осталось. На портрете д-ра Гаше (Gachet) он все тот же великий, зрелый. Имеются, однако, оверовские картины, в которых беспокойно пылает огонь, в которых снова появляется краска и тон, но очевидно из пейзажа, а не из внутреннего закона художника, отчего они не убедительно действуют. Так во всяком случае действовал на нас «Пейзаж с тремя деревьями». В Арлях пылали огненными языками верхушки кипарисов: это соответствовало пейзажу Мистрала, а также чуждой действительности, беспредметной внутренней законности Ван Гога из Прованса. В Auvers'e пламенеющие верхушки деревьев являются несчастным воспоминанием...

Мы ничуть не склонны простить той эпохе и тому обществу, которое несет ответственность за раннюю гибель одного из лучших сынов человечества. Мы мало знаем о том, что Ван Гог еще творил бы, если нить его жизни не была бы так рано оборвана. Все же впечатление оконченного и законченного по совершенству пути художественной его цели весьма сильно. Он освободился от традиции великих образцов, он порвал мрак и сумерки голландских своих учителей, чтобы найти путь к свету и краскам. И раз путь был найден, он до конца и без остатка использовал краски, „plein air“, покрывал

большие поверхности и огромные Hintergrunde одной только краской, „колорируя“ часто больше, чем рисовал, выдавливая тубу на полотно, которое он превращал в палитру. Но это чувственно-веселое, красочное не есть его последнее слово; оно уступает место „нечувственному“, общему...

Допустим, что тот момент, когда Ван Гог неуклонно и окончательно взял в руки кисть, был первый метаморфоз его личности—и таковым он был в самом деле после всевозможных исканий на всех поприщах человеческой деятельности; допустим, что быстро совершившийся в Париже разрыв с первоначальными сумерками и прорыв краски был вторым метаморфозом, то все еще остается третий метаморфоз, начинающийся в Арлях и кончающийся в St. Remy и ведущий к достижению абстрактного стиля. Может быть, Ван Гог застрял в четвертом метаморфозе, о котором мы ничего сказать не можем. Все это совершается в два, самое большее три года, при самых крайних лишениях, резких колебаниях климатических и географических условий жизни и при душевных потрясениях обманутой дружбы—все обстоятельства жизни, которые должны губительно действовать на самый крепкий организм. И вот говорят: горькая нужда, крайняя нищета и одиночество должны считаться последними и глубокими причинами его болезни. Это мнение «профанов». Но мы сознаем, что мы не можем признать его совершенно неправильным.

Должен ли был Ван Гог вообще заболеть?

Ведь так мало нужно было для того, чтобы вырвать его, голодавшего по целым дням и работавшего при этом долгие часы, подверженного палящим лучам прованского солнца, из когтей тяжелейшей нужды. И нужно было всего одного только человека, верующего в силу гения Ван Гога, который сумел бы внушить ему, Ван Гог, веру в самого себя, веру необходимую каждому творящему человеку, особенно художнику!

Осветим все же случай Ван Гога.

3.

Вне всякого сомнения, что Ван Гог заболел в решающую эпоху его жизни и деятельности. Если смотреть на заболевание, как на чуждую личности силу, обрушивающуюся на людей искусства, то она так же слаба или не способна его преобразовывать. Если же смотреть на болезнь, как на явление, вырастающее из самой личности и принадлежащее ее «развитию»—а такого взгляда мы здесь придерживаемся—то нельзя произвольно выделить болезнь из целостности явления и его



развития, как частичный момент или частичный процесс, противопоставить ее другим процессам и приписать ей какую-то особенную роль в конечном формировании личности и ее стиля. С таким же правом можно было бы это утверждать относительно других для развития личности необходимых душевных образований и утверждать, что великое творчество Ван Гога немислимо без цепи его предков-священников, которые предшествовали земному его существованию. Все это относится сюда, и конечный результат немислим без всех слагаемых, вместе взятых. Какое мы, однако, имеем право думать, что те проявления жизни, которые мы регистрируем, как «болезнь», играют доминирующую роль в необозримом множестве условий, от которых зависит человек и его творчество? Ван Гог никогда не переживал и не рассматривал ее как таковую, и мы можем довериться его глубокой проицательности. Как творящий художник, он знал себя: ученик великих нидерландцев, позже японцев, импрессионистов, Гогена (Gauguin); дитя того века, который, казалось, был призван произвести переоценку всех ценностей в искусстве; ученик и последователь всех «великих» — видел ли он их в Рембрандте, Шекспире или Рихарде Вагнере. Это были великаны, но отношению к которым он считал себя должником. И Ван Гог, письма которого не менее правдивы, чем его произведения, Ван Гог, который сумел подслушать у своей болезни каждое ее движение и направление, Ван Гог не промолчал бы ни себе, ни миру, если бы он был обязан своей болезни в чем-нибудь решающим.

Но если даже случилось, что благодаря необычному переживанию, шоку или даже болезни, произошло преобразование личности; если даже, благодаря этим моментам, произошла перегруппировка определяющих душевных сил, если даже изменился стиль п, имея перед собой способного к творчеству человека, у него, благодаря этим самым моментам, процессы творчества пошли успешнее, — Ван Гог был уже до начала болезни в долготелней. сознательной борьбе, как человек и художник, так близок конечному своему развитию, что вряд ли мы могли бы осмелиться сказать больше, чем следующее: этот человек был великий художник — он был *также* болен.

4.

Мы смотрим здесь на болезнь не как на неизбежную судьбу и печальную необходимость, которая не могла бы быть обойденной при более благоприятных условиях жизни. Однако, мы рассматриваем болезнь и имеем при этом в виду не разразившуюся уже болезнь, а возможность заболеть, ту почву, на которой болезнь развивается, предрасположения, лежащие в ее основе — мы рассматриваем эти силы, как составные части тех

движений, которые определяют личность и ее развитие. *То что сделало Ван Гога великим художником, могло быть и причиной его болезни.*

Как только человек пробуждается после безличного бессознательного существования к существованию человека сознательного, способного давать себе отчет о самом себе, он научается рассматривать себя, как существо, которое находится в зависимости от других закономерностей. Из этой дисгармонии и уединения он ищет выхода *к растворению в сверхличном бытии.* Это может случиться двояким путем: или он пытается сделать закономерности, существующие во внешнем мире, своими; или же он стремится навязать внутренние свои закономерности внешнему миру. В обоих случаях человек производит изменение порядка, переоценку, будь то внутреннего своего или сверхличного мира.

Цель этой переоценки в обоих случаях — слияние личного и сверхличного мира. Сила, которую он при этом должен употребить, зависит от степени напряжения между закономерностями, которые его определяют, и теми закономерностями, которые определяют внешний мир.

Ван Гог не имел выбора, по какому из этих путей он мог бы придти к гармонии и конечному покою. С одной стороны он находился во власти наследственности, побуждающей его строить мир на основании покоящихся в нем самом принципов. Когда он для этой цели воспользовался художественными своими средствами, он пошел по трудному пути. Впрочем, он никогда не считал себя особенно одаренным, а больше дилетантом и автодидактом. «Крошка таланта» не было для него то существенное в художнике, как он его себе представлял. Но как раз он нуждался в огромном израсходовании сил, чтобы достигнуть цели: овладеть и преобразовать объекты по своему собственному образцу. Ибо те меры, которые его определяют, меры художественные, его меры значительно расходились с темой его времени. Это время не желало иметь при жизни художника ни одного из его произведений, которые являлись исповедью и документами тех правил и законов, которые его определяли.

Если человек вынужден преобразовать и привести в движение людей и предметы, среди которых его бросила судьба, чтобы преодолеть напряжение между собой и внешним миром, то во всех проявлениях его жизни можно найти выражение этого принуждения. Особенно это так в том случае, если принуждение это переживается как действие фатальной силы, или чтобы говорить языком Ван Гога, „как будто бы дьявол стоит над тобою“. В мелких привычках жизни, во всевозможных порядках и педантичностях, в выборе супруги, друзей

профессии, в проявлении болезни открывается прозорливому все новая и новая попытка своевольного и своезаконного покорения себе всего поддающегося формированию.

Для понимания больного Ван Гога мы не нуждаемся ни в каких других силах, кроме тех, которые взращивали жизнь и творчество Ван Гога и сломили их.

Человек, призванный по происхождению и природой неумолимо навязывать объектам силу внутренней своей закономерности; обстоятельства жизни, ставящие преграды этому насилию; позднее, но необычайно быстрое „созревание“; богатая нуждой и лишениями жизнь; резкие климатические и географические колебания; обманутая дружба; «трудное métier».

Если наше понимание Ван Гога верно, то проявления жизни больного Ван Гога должны нести те же признаки, что и жизнь художника Ван Гога.

И действительно: мы знаем, что Ван Гог в сознании своего состояния мыслит себе, что при новых приступах у него одна только перспектива быть припрятанным в тюрьме, где имеется изолятор для буйных душевно-больных. Мы знаем, что Ван Гог в приступе болезни производит насилие над предметами, над людьми (Gauguin), над самим собой.

Трагическая, логика вещей повела к тому, что это насилие привело Ван Гога к покою и гармонии, к которым он по другому пути, по пути художественного покорения себе жизни и людей своего времени так придти и не мог.

Гений, слава и безумие.

Книга W. Lange—Fichbaum—Genie, Irrsinn und Ruhm. München
1928 г.

Проф. М. П. Кутанин.

На родство гениальности и помешательства было обращено внимание еще философами древности—Демокрит, Платон, Аристотель и др... Особенно настойчиво хотел сблизить эти понятия Lombroso, за что мы должны быть ему безоговорочно благодарны. Нельзя, однако, не указать, что Lombroso увлекся, как и в других областях, интересовавших его живой ум, и хотел утверждать факты, явно противоречащие действительности, как например будто все гениальные душевно больны или обычно являются эпилептиками и т. п. Эти крайние и безусловно ошибочные утверждения создали естественную реакцию, и учение Lombroso подверглось резкой критике, давая повод целому ряду исследователей утверждать обратное, исключая зависимость гениальности от помешательства. Нужно было время и новое освещение проблемы, чтобы ближе подойти к истине, затронутой Lombroso. Вопрос продолжал и продолжает быть интересным с самых различных точек зрения. Временно проблема как бы утратила свою актуальность, но вот в последние годы мы наблюдаем новое оживление, которое, как нам кажется, следует всячески приветствовать. В нашем Союзе с большим увлечением и энергией вопрос поднят *Г. В. Сегалиным*, создавшим специальный журнал для собирания материалов и их разработки, на Западе целый ряд специалистов берет для разрешения отдельные темы, связанные с психопатологией, творчеством и одаренностью. Здесь можно назвать—Jaspers'a, Kretschmer'a, Storch'a, Birnbaum'a, Riese и др... Особого внимания заслуживает книга W. Lange, на которой мы и хотим остановиться, дав краткий обзор содержания.

В своем предисловии автор говорит, что книга имеет в виду взглянуть на старую проблему: „гениальность и помешательство“ совершенно новыми глазами. Он хочет быть в стороне от борьбы мнений и не хочет снижать величия гениальных людей, желая дать только фактическое освещение вопроса. «Подходя к проблеме,—говорит Langé, как будто попадаешь в заповедный лес, где нет дорог и почти ничего не видно“. Чем дальше, тем труднее идти. Но прорубая тропинки, он хочет пройти заросль вдоль и поперек, не оставляя

не изученным ни одного уголка. Он хочет дать в конечном счете общее впечатление, хотя бы и неполное. Книга написана не для специалистов психиатров, а для лиц, глубоко интересующихся проблемой, кто бы они ни были, потому в самом начале дан ряд определений наиболее важных психиатрических понятий. В основе всего исследования лежит добросовестное изучение огромной литературы, которая составляет исчерпывающий список—1652 названия—приложенный в конце книги в качестве библиографии.

Все изложение разделено на 6 отделов. Вступление характеризует самую проблему, указывает на ее трудности, в частности выясняет нам, что речь идет о ценностях, близких и дорогих человеку, и предвзятых мнениях, связанных с понятием святого и божественного. Речь идет о войне за веру и потому об естественных препятствиях для изучения. Тем более трудно подойти к предмету специалисту по душевным заболеваниям. Автор подробно останавливается на «естественной ненависти к психиатрии», доказывая господство средневековых предрассудков вокруг нашей науки, сохранившихся в скрытом виде до сих пор. Люди в своих взглядах в сущности примитивны. Страх пред демонами еще не исчез, а психиатр, имея дело с одержимыми, сам представляется шаманом, укротителем этих таинственных сил. К нему все еще остается недоверчивое, подозрительное отношение. Гений не может быть безумным. Это психиатры хотят его сделать таким. Эти мысли находят себе отражение даже в современной нам изящной литературе. Так, недавно Н. Манн выпустил произведение „Die Argem“, в котором он обрушивается на врачей психиатров; еще рельефнее это направление обрисовывается у Franz Werfel в его драме „Schweiger“, где больной убивает психиатра, обнаруживая недоброжелательство самого автора. Психиатрии сторонятся, стремятся ее избежать. Это еще очень молодая наука, и она не нашла для себя настоящего понимания. Тем более горе ее представителям, если они осмеливаются подойти с своим микроскопом и детальнее рассмотреть «священные блага» человечества, если они хотят раскрыть тайну божественного гения. Это уже вызов, оскорбление. Имеет ли право трогать героев, общепризнанных благодетелей человеческого рода этот шаман, этот дерзкий представитель новой науки. И рутинное общественное мнение готово потребовать, чтобы психиатр не выходил из пределов своего собственного учреждения для душевно-больных. Оно не хочет, чтобы с героев и полубогов была снята прекрасная чадра, скрывающая их истинное лицо. Историки, социологи, естествоиспытатели желают, в свою очередь, видеть действительность так, как она есть.

Психиатрия является одной из последних наук в естествознании, и она вынуждена свое место завоевывать в борьбе. Число ее противников еще очень велико, и она должна сломить отпор не только со стороны религиозных и верующих, но и со стороны многих представителей наук о духе. То, что плохо понимается, встречает к себе отрицательное отношение. Мы это видим на примере отношений к математике. Не лучше дело обстоит и с психиатрией. Даже вполне образованные люди не всегда хорошо понимают, о чем идет дело; естественно, что на психиатрическом фронте постоянно происходят недоразумения и столкновения. И все же путь к человеческой психике идет главным образом через психопатологию. Целый ряд очень важных в жизни проблем не может быть решен, если мы не выйдем глубже в психиатрические указания. «Вражда к психиатрии это своего рода невроз» — говорит Lange, но неврозы излечимы. Время сотрет эту болезненную установку и недоброжелательство к нашей науке. Пожелаем, чтобы это наступило с ростом здоровой культуры возможно скорее. Важная и трудная проблема „гениальность и помешательство“ остается, несмотря на ненависть к психиатрии, и без психиатров она также не может быть разрешена. Но раньше, чем мы попытаемся завоевать новую область человеческого знания, мы должны хорошо познакомиться с тем, что уже сделано, и на каком месте остановились предшествовавшие исследователи.

Таковы основные мысли введения. *В первом отделе* мы находим анализ самой проблемы „гениальность и помешательство“. *Во втором отделе* речь идет об оценках и науках вспомогательного характера. *В третьем* разбирается отношение творца к его произведениям. *В четвертом* автор дает разбор впечатления от гениального и его творчества на окружающих и выясняет композицию понятия славы и аккорда гениальности. *Пятый отдел* посвящен бионегативным источникам, их отношению к творчеству, славе и гениальности и, наконец, *в шестом отделе* даны биографии, после чего следует заключение и список литературы.

1. Автор в самом начале изложения снова подчеркивает необычайную запутанность и сложность проблемы. Казалось бы просто: взять гениальных людей, проверить, были ли они здоровы, больны или безумны — и весь загадочный узел распутывается сразу. Но мы должны ведь еще выяснить, что такое гений, существует ли он, как некоторый биологический факт? Вместо ответа мы видим, как понятия перемешиваются, гений называется святым или даже богом, понятие пронизывается оценками, и вопрос запутывается еще больше. Причем мы все больше убеждаемся, изучая вопрос, в том, что речь идет главным образом о социальных взаимоотношениях. Здесь решение

проблемы без социологии немислимо. Мы должны вернуться к анализу понятия „гений“. Понятие идет всегда позади реальности, оно как бы прихрамывает, следуя за ней. Попробуйте определить понятие «свет», «сон» или «болезнь» и вы убедитесь, как это не удовлетворяет вас и как это не просто. Так и понятие гений. Автор прослеживает историческое развитие этого понятия. Представление о гении возникло из мифологических и религиозных переживаний старого времени. Гений— это божественное существо со способностью к мужскому оплодотворению. Возможно, что слово «гений» происходит от „гинн“, что значит туман, оболочка или, в переносном смысле,—затемнение, удрученность и далее тень, демон или, наконец, дух. „Позднее под именем гения понимали сверхъестественное существо, находящееся между богами и человеком. Это полубог, имеющий особое влияние на жизнь человека. Таким образом, слово «гений» имеет свои корни в религиозных переживаниях первобытного человечества. В античном периоде, у греков гений символизировал всю внутреннюю бессознательную жизнь человека. Так, например, гений или „Daimonion“ Сократа. Корни современного понятия «гений» мы позже найдем в учении о вдохновении у Платона, в теориях Лонгина „о возвышенном“, в римской литературе и других источниках. В годы начальной христианской эпохи и в средние века все полно этими промежуточными существами,—демоны, духи, ангелы, святые, ведьмы и т. п.—наследие античных гениев. В период ренессанса под именем гения стали фигурировать духовные и этические ценности и силы. И это, собственно, ближайший и более определенный корень близкого нам понимания „гений“. Это уже не ангел-хранитель всего человечества, а его отдельные духовные способности („esprit“). Позднее под именем гениальности персонифицируется духовная, творческая деятельность человека. Но и в период возрождения гений все еще не теряет своего божественного и религиозного привкуса. Только около 1659 года постепенно выкристаллизовывается понятие «гений», как человек необычной, мистической и непонятной творческой силы.

Около 1700 годов целый ряд выдающихся людей в Италии уже обозначаются как гении, также потом во Франции и Англии. Настоящей родиной понятия «гений» следует считать романские страны, именно Италию, Францию и Испанию. Если идеалом личности в античную эпоху был мудрец, в средние века святой, в период ренессанса придворный или государственный деятель, „хороший ум“ (bel esprit), то новое понятие гения возникло, главным образом, в применении к художникам и скульпторам. Теперь гений переместился в плоскость искусства и литературы, это было по преимуществу эстетиче-

ское и мистическое понятие оценки. Однако в это время от гения стали требовать оригинальности, тогда как прежде гениальным могло называться и чисто подражательное произведение или подражательное творчество. В начале 18 века выдвигается теория Shaftesbury, имевшая длительное влияние на понимание гения: гений это тайна, проявление метафизического, божественного (1711 г.) Это течение находит поддержку у Schelling'a, Schopenhauer'a Carley'я, Emerson'a и принимает характер культа героев и гениальных выдающихся личностей. Свой заключительный аккорд оно находит у Nitsche в его сверхчеловеке. Рядом с этим развивается другое движение, связанное с развитием социологии, естествознания и медицины, движение, которое можно назвать атеизмом в смысле толкования гения. Это движение стремилось снять покров таинственности с гения и понять его. В этом направлении высказывалась французская школа материалистов: „гений это прилежание“ или „долгое терпение“ (Heloctius). Позднее утверждали, что гения можно создать, что гений это лишь продукт констелляции. К этому же течению и примыкают медицински-психиатрические теории Lelut, Moreau, Lombroso и другие. Если оставить в стороне теории, то самое переживание гения в сущности и теперь осталось таким же, как и в античное время. Поклонение и почитание гения и теперь проникнуто религиозными моментами, как это наблюдалось и в прежние годы. Гений—это полубог, и, подходя к нему, мы должны быть исполнены благоговения.

Понятно, как недружелюбно встречается мысль о том, что гений и безумие могут быть тесно между собой связаны. Однако эта мысль, высказывавшаяся еще очень давно, находит себе все больше и больше подтверждений в жизни. Еще у примитивных народов мы находим одинаковое преклонение перед одержимостью, экстазом, эпилепсией и психозом,—все это объединяется в понятие священного. У целого ряда философов и писателей встречаются интересные замечания по разбираемым здесь взаимоотношениям.

Так, Демокрит говорил, что гений через болезнь становится продуктивнее или даже: «без безумия не может быть великого поэта».

Аристотель подмечал, что в приступе помешательства некоторые пишут стихи, которые они не способны сочинять в здоровом состоянии. Се не ка говорил: «напрасно благоразумный стучится в двери поэзии, только тронутый ум, дух, который вне себя, может создать что-нибудь необыкновенное». В новое время проблема оживляется около 1800 годов. Здесь можно назвать Schopenhauer (Шопенгауэра), который хотел философски осветить вопрос и утверждал, что гениальные

личности обнаруживают недостатки, аффекты и страсти, сближающие их с безумными. Гениальность и помешательство имеют одну общую плоскость, где они взаимно соприкасаются и даже переходят друг в друга. Почти одновременно с Шопенгауэром Stuart (Стюарт) описывает болезни, к которым особенно склонны гениальные, именно утрату активности (inactivity), несовершенство (imperfection), недостаток выдержки, чрезмерную фантазию и т. п., искусственное возбуждение (алкоголь, опиум) и крайнее переутомление. В 1836 г. Lelut пишет первую патографию о Сократе. Вскоре появляются и другие (Werga о Тассо 1850 г., Lombroso о Кардано 1856).

Наибольший интерес для всего последующего движения имеют исследования Moreau (Моро) 1859 г. Его можно считать инициатором современных взглядов на вопрос. Гений это невроз, это полуболезненное состояние мозга. Повышенная раздражимость нервной системы является общим источником как выдающейся психической энергии, так и душевного заболевания. Вполне нормальное состояние организма никогда не комбинируется с высокой одаренностью. Все значительные люди обнаруживают прирожденную нервозность. Благодаря нервному предрасположению гений может скорее заболеть психически. Моро (Moreau) останавливается на описании пограничных состояний и рассматривает психопатов, как мулатов интеллекта — „mulâtres de l'intelligence“, паходящихся в промежуточной полосе между здоровыми и душевно-больными.

Работа Моро (Moreau) вызвала дискуссию, но вскоре была почти позабыта.

Несравненно большую роль в развитии его взглядов сыграл более страстный и энергичный проповедник родства гениальности и помешательства Lombroso (Ломброзо, 1836-1909 г.). Со свойственной ему горячностью итальянский психиатр выступил особенно резко и выставил положения, с которыми действительно было трудно согласиться и которые нами должны быть признаны ложными. Так, он утверждал, что гениальное творчество является продуктом психоза относящегося к группе эпилепсии. Вдохновение это психический эквивалент эпилепсии.

На ряду с этими крайними и неверными утверждениями (Ломброзо) Lombroso дал богатейший материал в смысле патографического описания отдельных выдающихся личностей, указал на особенности психики гениальных, на их характерные аномалии и т. д.

Для критически настроенных психиатров, — пишет Ланге, произведения (Ломброзо) Lombroso представляют огромный интерес и в настоящее время. К сожалению, его критики и

противники большей частью не знают его лучших произведений. Из его наиболее интересных мыслей здесь можно указать на характеристики гениальных.

Повышенная чуткость, раздражительность, доходящая до болезни, неровности, много странностей во время творчества, внутреннее беспокойство, противоречия, болезненное самолюбие, оригинальность. В одном из последних произведений, — „Sull origine e natura del genio“, которое Ланге считает особенно ценным, Ломброзо, между прочим, указывает, что наследственность не объясняет гениальности, что особенно большое значение для выявления гения имеет среда. Он высоко оценивает также политическую свободу, половую любовь, сильные впечатления в период созревания, благоприятные обстоятельства и случайности, сновидения, бессознательное. Гениальными становятся, гл. обр., эпилептоидные дегенеранты. У них появляются сверхценные идеи и навязчивое вдохновение, которое содействует творчеству. Череп и мозг имеют многочисленные дегенеративные признаки. Интересны также мысли Ломброзо о переживаниях психопатологического у примитивных.

Кудесник—это гений примитивного человека.

Вокруг произведений Ломброзо, появившихся повторное с 1863 г.,—его вступительная лекция о гениальности и помешательстве в Павии—по 1907 г., завязалась горячая борьба мнений. Не вдаваясь в подробности разногласий, мы можем выделить три основных течения: 1) сторонники Ломброзо, 2) его противники и 3) представители промежуточных взглядов. На стороне Ломброзо были: Carrara, Griesinger, Arndt, Nisbet, Kirchhof, Bianchi, Mac Donald, Laurant, Marandon de Montyel, Forel, Del Greco Sadger, Schilder и другие. Forel впервые особенно отчетливо указал на психотический склад гениальных личностей (1900), на живую фантазию одаренных, на их растущие гипнотические влияния в ширь народных масс.

Противники Ломброзо, пожалуй, еще более многочисленны. Здесь можно назвать Mingazzini, Tamburini, Mantegazza, Jolly, Dilthy, Morselli, Nordon, Binder, Hirscl, Auerbach, Flechsig, Toulouse, Regnard, Grasset, Loewenfeld, Voivenel, Stadelmann, Pelman, Steckel, Kraepelin, Hinrichsen и др. К авторам средней позиции относятся: Galton, Radstock, Colonna d'Istria, Ronconroni, Schüle, Sergi, Hellpach, Ellis, Bjerre, Reibmayer, Antheauime, Aschaffenburg, Bleuler, Сегалин. и др.

В результате споров и обмена мнений было установлено, что между психопатологическим и гениальным есть какая-то связь—это допускают даже противники Ломброзо. Убедились также, что и психические расстройства у одаренных встречаются чаще, чем среди обычных индивидуумов. Однако противники настаи-

вают на том, что гений—это здоровье, что патологические среди одаренных могут быть только псевдогениальными. Другие полагают, что дегенерация только сопровождает гениальность, не являясь ее сущностью. Morgelli, напр., смотрит на аномальности гения, как на высшую дифференцированность и эволюционную специализацию типа человека. Ланге (Lange) считает, что все исследования прошлого, как бы ценны они ни были, совершают ту же ошибку, что и Lombroso, не затрагивая самого ядра проблемы.

Отдельно стоит Моебиус (1853-1907), который шел самостоятельной дорогой и создал особый отдел, чрезвычайно важный для всего исследования проблемы, именно отдел патографий.

Моебиус рассматривает гений, как высшую степень таланта. Между талантом и гением, по его мнению, резкой границы не существует. Гений не является патологическим, как то учит Ломброзо (Lombroso), но он развивается через односторонность таланта. Большой талант расплачивается за себя болезнью. Эти принципиальные соображения Моебиуса нельзя не признать онибочными.

Главной заслугой немецкого невропатолога является основательное изучение отдельных жизней выдающихся личностей, — Руссо, Гете, Нитцше. Если и до него писались аналогичные работы, то все же он должен быть признан первым их мастером, классиком патографических исследований.

Самостоятельного упоминания заслуживают психоаналитики, хотя они и не внесли каких-либо особых точек зрения, освещающих проблему гениальности и помешательства. Им мы обязаны разработкой сексуального в психике, что, конечно, небезынтересно и при изучении жизни великих людей. Несомненно, что отреагирование вытесненных комплексов играет видную роль в творческом процессе, но едва ли только этим можно объяснить все произведения гениальных. Односторонность психоаналитиков остается и здесь. Психоаналитические патографии интересны, как дополнения к психиатрическим, сами по себе они обычно вопроса не исчерпывают. Наиболее ценны из них патография Freud'a о Леонардо, Abraham'a об Аменотепе IV, Sadger'a о Геббеле и некоторые другие. Учение Adler'a будто гениальность является компенсацией малоценности органов, едва ли можно признать за обоснованное.

В последние годы со стороны психиатров заметна определенная реакция против изучения гениальности с медицинской точки зрения. Наиболее типичным представителем этого протеста, является Hildebrandt. Представители реакции думают, что лишнее критики смешивание гениальности и помешательства, начатое Ломброзо, не может быть признано научным и не за-

служивает продолжения. Представители промежуточного направления, как например Hinrichsen, Birnbaum и др., более осторожны и нерешительны. Не отрицая важности проблемы, они высказываются скорее неопределенно, остаются как бы амбивалентными.

В результате различных мнений и исследований выдвигается несколько основных вопросов, которые ждут своего решения. Так, спрашивается: есть ли гений некоторая особая неповидность человеческого рода, нечто биопсихологически обозначенное? Во-вторых, есть ли что-нибудь психологически общее у выдающихся людей, что делает их гениальными? Далее: действительно ли эти герои человечества, эти святые, или гениальные в большей части нервозны, болезненны, дегенеративны или даже душевно больны? Быть может, также почитанию подвергается не сам исторический человек, а некоторый преобразованный из него идеал? Наконец, последнее: является ли исторический человек, заслуживший имя гения и особой славы, тот же самый объект, что и созданная из него идеальная картина? Да и существует ли гений, как что-то объективное, абсолютное? Не является ли это понятие относительным, условным. Не будет ли оно продуктом социальных оценок, известных установок данного народа в данный момент? Но тогда какое отношение к этому понятию будет иметь болезнь, в частности психическое расстройство?

Второй отдел книги рассматривает вспомогательные дисциплины, могущие осветить вопрос, а также дает анализ проблемы оценки. Эволюция учения о гениальности и помешательстве показала, что нам никто не может помочь в его решении—ни историк, ни философ, мы—психиатры—должны продумать вопрос сами до конца. При этом мы можем опереться на целый ряд смежных и вспомогательных отраслей знания. Сюда относятся: генетическая, медицинская психология, психология сновидений, учение о бессознательном, психология и психопатология творчества, психология религиозных переживаний, оккультизм и парапсихология и, наконец, особенно социология. Нам важен социологический метод, социологическая точка зрения, может быть правильнее сказать: философская пато-социология или социо-патология. «У нас, психиатров,—говорит (Ланге) Lange,—нет опыта в этих вещах и вопросах».

«Мы будем,—говорит он дальше,—без предвзятого мнения смотреть на пеструю богатую жизнь так, как она есть, не боясь предрассудков и чисто религиозно-этических запретов». Переходим к вопросу об оценках. Если что и было на пути к решению проблемы гения, то это—учение об абсолютных ценностях. Гений и был такой абсолютной ценностью. Это опи-

бочно, ибо все ценности относительны. Ценности меняются, меняются и оценки. Каждый создатель ценностей переоценивается, кататимически прикрашивается, чувства благодарных ему людей его озолачивают. Вообще кататимия, т.е. факт окраски интеллектуальных процессов аффективными—искажение действительности в соответствии с нашими желаниями, в вопросе об оценках и, в частности, в проблеме гениальности играет большую роль. Мы сталкиваемся с этим психологическим законом на каждом шагу. Анализируя ценности и оценку гения, мы должны признать, что ошибочно было бы делать гения чем-то абсолютным. Гений, как историческая личность, вовсе не должен быть чем-то высшим, непорочным, он может быть и больным. Так же и болезнь не есть что-то, только отрицательное, она может иметь и плоскость положительной ценности. Гений может включать в себя инегативные и позитивные качества. Гений—это переживание ценностей, а потому нечто относительное. Потребляющие эту ценность делают выбор, когда они прославляют кого-либо и желают его почитать. Не гений создает свое произведение, а потребители создают гения, как такового, другими словами: произведение создает гения, а не наоборот.

То же самое произведение сегодня не будет иметь в себе ничего гениального, а завтра община сделает творца его гением. Позднее признание вполне понятно, так как гений и есть ничто иное, как признание. Бывают случаи, когда сам гений умирает не оцененным и приобретает свою славу только через апостолов, обративших внимание на ценности учения. Мы не должны также смешивать создание произведения с его возникновением. Открытие Америки никогда не было создано Колумбом, как произведение, своим осуществлением оно обязано тысяче факторов. Наивный человек, радуясь открытию, забывает эти тысячи слагаемых, объединяет их в одно и персонифицирует все в одной личности. Носитель открытия, произведения преформируется в почитаемую идеальную личность, какой он, как исторический человек; вовсе и не был. Если та или иная группа подымает своего героя на щит, как святого или гения, то это не значит, что его качества, его одаренность должны быть персонифицированы, как что-то священное, незыблемое. Гений — это прославленный носитель ценностей и больше ничего. Об этом обычно забывали, обязательно надевая гениев особой творческой силой.

Третий отдел. Творец и его произведение.

Принимая во внимание вышеизложенные соображения, мы должны помнить, что гений никогда не рождается таковым, каким бы талантом и одаренностью он не был наделен. Гений постепенно становится таковым через его признание и про-

славление общиной. Нельзя рассматривать гения, как некоторый биологический факт, его надо рассматривать, как становление. Необходимо статику заменить динамикой. Спрашивается,—существует ли особый тип людей, из которых развивается гений, или нет ли особых творческих качеств, которые являются необходимыми для гения? Выше уже было указано, что только произведение делает его творца гением. Мы можем спросить себя—какое произведение имеет наибольшие шансы на признание в смысле гениальности? Произведение должно служить осуществлению важных практических целей — оно должно содействовать завоеванию природы, техническим совершенствованиям, открытиям, или это поле битвы и победа на нем, важные политические реформы, религиозные течения, область искусства или научных исследований. Реже всего творчество считается гениальным в плоскости сценической деятельности или архитектуры. От произведения его потребители требуют эмоционального воздействия. Чем аффективнее область, тем скорее произведение может встать в ряд гениальных. Государственный деятель скорее может стать гениальным, чем полководец, так как последний скорее является посредником, чем-то техническим; философ скорее будет гением, чем ученый. Видное место занимает искусство в предоставлении гениального имени. Прежде это место принадлежало религии. В приобретении имени гения играет большую роль и случайность. Примером может служить *Колумб*, который, во всяком случае, не был идейным виновником открытия Америки. Эта честь скорее принадлежит *Toscanelli* и обусловлена довольно сложной конstellацией.

Обращаясь к творчеству, мы должны констатировать, что оно может быть как сознательным, так и бессознательным. В психической деятельности человека как бы постоянно борются между собой архаическое и рациональное. Архаическое „гипофренное“ или бессознательное дают главные импульсы к вдохновению. Среди гениальных мы чаще встречаем тех, которые творят бессознательно, хотя бессознательное не является специфичным для гения. Не раз указывали, что сон, теснейшим образом связанный с бессознательным, имеет близкое отношение к творчеству. Можно сказать, что тот, кто умеет видеть особенно красивые сны и кто располагает наиболее изящными композициями символов, тот скорее другого будет гением. Он найдет себе признание особенно в той общине, которая жаждет таких сновидений. В действительности среди одаренных мы часто встречаем людей с богатой жизнью сновидений или с переживаниями, близкими сну.

Останавливаясь дальше на социальных факторах, на которые прежде мало обращали внимание при изучении гения,

(Ланге) Lange анализирует вопрос об одаренности. Высокую одаренность в смысле психического выявления называют талантом. Талант это нечто органически-биологическое, что безусловно имеет тенденцию передаваться по наследству... Он говорит о таланте формы (Form talent), таланте выразительности (Ausdruck talent), а также об интеллектуальном таланте (Intelligenztalent). Lange считает целесообразным выделить понятие высокой одаренности или большого таланта (Hochtalent). Под этим именем он понимает людей с особенно высокой дифференцированностью и выдающимся интеллектом (Вольтер, Гете, Nitsche) или разнообразной комплексной одаренностью (Моцарт, Дюрер, Рафаэль, Тициан, Рубенс). Отделением высокого таланта от гения автор полагает устранить целый ряд затруднений. Давно было замечено, что гений как таковой не наследуется, тогда как высокий талант своей одаренностью обычно связан со сходными качествами родителей и потомства. Высокая одаренность семейного характера известна в родословной Баха, Гольбейна, Моцарта, Тициана и друг. Высокий талант это благоприятная композиция одаренности, отличающаяся от обычной средней посредственности. Но это не есть что-то специфическое для гения. Высокая одаренность имеет свои параллели в мире животных. Например, скаковые лошади. Способность быстрого бега, как известно, тоже наследственна. Высокий талант естественно имеет много шансов стать гением, но далеко не всегда он находит это почитание. Множество выдающихся талантов погибает, не найдя признания и оставаясь неизвестными. Далее автор останавливается на продуктивном мышлении, на вдохновении, на побудительных моментах творчества; на роли окружающих моментов в творчестве, на связях личности и произведения и, наконец, на типах творческих личностей. В заключение главы он указывает, что гения как специфической творческой силы не существует. Предметом биологии и естествознания, по мнению Lange, могут быть только таланты, но не гении. Гений — это носитель ценностей, это ценность как идеал личности. Гений — это специфическое воздействие ценности на общину.

Четвертый отдел посвящен рассмотрению этого влияния, изучению социальных факторов, творящих гения. Как мотто к этому отделу можно было бы поставить *Гераклита* против *Парменида*, или слова Беркли: «быть это воспринимать», или наконец положение д'Аламбер'а: «идите вперед и вера придет к вам» (Ланге). Lange сравнивает гениев с понятием яркости (Helligkeit). Что такое свет? По определению физиков — это колебания, своего рода электрические волны. Однако, такое определение абстрактно. Действительность дает нам свет, как яркость, как что-то светящееся. Но яркости мы

не знаем без аппарата, ее воспринимающего, без человеческого глаза. Яркость это влияние чего-то на что-то. Так и гений. Его пытались представить как что-то объективное, как физическую волну. Пытались изучать эти волны, но безуспешно. Гений не есть волна. Гений—это яркость, и необходим глаз человечества, общины, которым могли бы его увидеть. Гений—это переживание ценностей, это отношение между наслаждением и общиной, гений—это динамическая функция... Старое обычное понятие гения—это что-то полурелигиозное, догматически застывшее, мы должны перейти хотя бы и к более трудному, но к подвижному динамическому толкованию. Яркость света равносильна тому факту, что мы ее ощущаем. Так и слава для гения. Слава — это необходимое условие того, что кто-то является гением. Только большая община, большое число людей награждает этим титулом. Если кто-нибудь называет своего друга или себя гением, то над этим только смеются. Незвестных гениев не бывает. Наполеон или Гете до их славы не были гениями, а были лишь выдающимися талантами (Hochtalent). Однако из многих знаменитостей только очень немногие получают имя гениев. Называться гением это следовательно подвиг славы. Но что такое слава? Быть знаменитостью может и папа римский, английский король, но это не то, о чем здесь идет речь. И не всегда славу дает ценное в человеке, бывает и наоборот. Так можно быть известным на весь мир преступником. Первым условием славы является сильное аффективное воздействие на окружающих, и именно на многих, затем известная продолжительность влияния. Нужно, чтобы сильное впечатление жило достаточно долго в памяти людей. Слава позабытого не живет более. Слава — это живое знание у многих о чем-то, оказавшем сильное впечатление, это след чего-то глубоко запечатлевшегося в памяти человечества.

Но из чего строится „производящее сильное впечатление?“ Есть компоненты, которые обычно входят в его состав. Это все более сильное (Ueberlegene), все захватывающее (Zwingende), манящее (Lockende), властвующее (Herrschende), чуждое (Unheimliche), особенное (Besondere).

При чем один и тот же объект может обнаруживать плоскости, различным образом производящие сильное впечатление. Один и тот же человек, напр., может влиять и своим превосходством, захватывать своей речью и привлекать своей внешностью. Различные формы производящего впечатление могут различно комбинироваться между собой. Наиболее сильное впечатление производит смесь нового, чуждого с особенным. Так полное солнечное затмение производит ошеломляющее впечатление на первобытного человека и животных. Такой же

страх или трепет может создать тень человека, окултные явления, если в них верить и т. п.

Можно говорить об аккордах чувствований. Именно смешанные чувства создают что-то новое, не позитивное и не негативное. Такие чувства могут быть особенно интенсивными. Это своего рода «массивные чувствования», резкие эффекты. Аккордом чувствований и можно назвать такой смешанный аффект. Пример: преклонение перед деятельностью человека, и в то же время чувство собственной парализованности—аккорд удивления и страха. В архаически религиозных переживаниях мы встречаемся с разнообразными амбивалентными состояниями такого рода. Например, «табу». В «табу» есть что-то влекущее и в то же время запрет, стремление прикоснуться и страх. Здесь автор останавливается на понятиях святого и нуминозного, излагая взгляды R. Otto. Святой для верующего в его субъективном переживании представляется высшей силой и властью, дающий милости и уничтожающий гневом.

Верующий содрогается перед этим образом и полон благоговения. Это есть аккорд смешанного аффекта, переживание ценности высшего качества. Нуминозное стоит близко к святому, но оно меньше его это как бы «предсвятое», святое—это нуминозное, плюс нравственно доброе. Объективно нуминозное складывается по Otto из шести моментов: 1) трепет Tremendum, 2) сверхсила, власть Majestas, 3) страсть, полное энергии влечение Energicum, 4) поражающее, сверхестественное, необъяснимое Mirum, 5) захватывающее, fasciniрующее Fascinans и 6) несравнимое уважение, священное (Sanctum). В сокращенной форме эти слагаемые могут быть обозначены как tr., Mj, En, mr, fc, sa. Состояние нуминозного или преднуминозное переживается напр., при виде ландшафта, могучей постройки; у примитивных при столкновении с животными, при виде огня, солнца, шамана, кудесника-знахаря и т. п. Гений очень близок святому, а иногда употребляется и как синоним его, напр., в отношении Жанны д'Арк, Христа и т. п. переживание гениального представляет собой сложный аккорд чувствований. Это нуминозный аккорд гениального. Каждый гений имеет свой особый тон, особую полноту и окраску аккорда. Если субъективно мы переживаем эту смесь отдельных тонов, то спрашивается, что противостоит нам объективно? Если думали, что это и есть гений, как определенная личность или человек, то это безусловно ошибочно. Первичным носителем потенциальной ценности гения является исторический человек, реальная личность, вторичный же носитель слагается из целой суммы факторов. — из знания его произведений, славы, из оценки его судьбы и т. д. Первичный носитель—реальная личность—может быть совершенно пным, чем вторичный носитель.

последний может быть преобразован, идеализирован, из него может быть создан миф. Схематически отношения можно представить в виде следующей формулы:



При чем N обозначает первичного носителя потенциальной ценности гениального. N₂—вторичного носителя. Л—свойство личности. Ф—факты и ее произведения, су—судьба, сл—слова. Majestas (mj)—величие.

Energicum (en)—сила. Fascinaus (fc) очаровывающее. Mirum (mr)—дивное. Tremendum (tr)—наводящее трепет. Sanctum (sa) священное. В—величина наслаждения творчеством. Птц. потенциальная ценность. Я пол—положительные для Я чувства. П. . . П. П.—потребители продуктов творчества гениального.

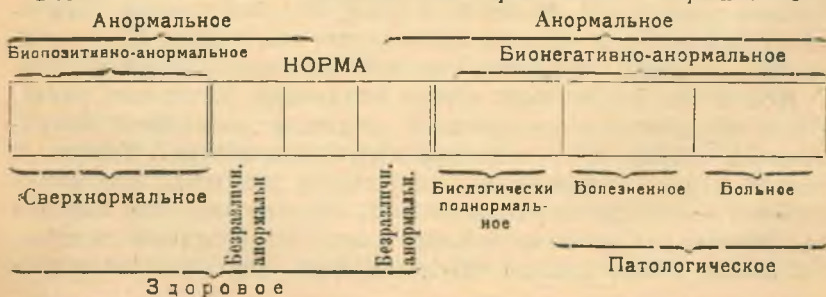
Ланге останавливается далее на понятии славы и указывает, что она зависит от способности влиять на окружающих. Слава образуется только тогда, когда личность делается способной производить впечатление. Это может обуславливаться блестящими способностями, произведением, оказавшим особенно сильное влияние на многих или также судьбой данной личности. Одна высокая одаренность не делает еще гением. Требуется, чтобы дарования прилились по вкусу и нашли поклонников. Судьба славы может быть весьма различной, она может расти, может обрываться и претерпевать различные колебания. Непризнанный гений это в сущности логический абсурд. Талант, и даже большой, может найти признание, для гения признание остается необходимой предпосылкой. Естественно, что картина прославленного человека обычно далека от реальной действительности. Ничто так не затемняет и не искажает историче-

ского облика личности, как апофеоз и почитание. Каждая исторически верная биография гения есть поэтому изменение идеально построенной картины его почитателей. Она всегда будет умалением идеальных черт героя. Тем более это относится к биографии.

Пятый отдел посвящен биегати́вным источникам Ланге (Lange) подчеркивает необходимость тщательных патографических исследований. Слишком часто гении были ненормальными или неполно нормальными. Автор останавливается на разборе понятий аномального. Здесь также много условностей и предвзятых мнений. Собственно понятие болезни нельзя считать научным в строгом смысле слова, поэтому уже оно трудно определимо. К нему слишком много прилипло наслоений из периода знахарства и магического мышления прошлых веков. Болезнь—это архаическое понятие—отражение коллективных построений прелогических времен. Lange предлагает новое, более широкое, понятие биегати́вного, в которое болезнь входит только как часть. Болезнь можно определить как функцию предрасположения раздражителей и периода времени или темпа. $B = F$ (П. Р. Т.). Такова сокращенная формула болезни. Переходя к понятию нормы, необходимо указать, что нормальным является наиболее частое. Однако большинство,—«наиболее частое» еще не исчерпывает понятия нормы. Стадо больных овец, зараженный болезнью народ, зала, наполненная только пьяными студентами еще не составляют нормы. Некоторые полагают, что норма это известного рода идеальное построение желаемого человека (Hildebrandt). Быть может это и остроумно, но также едва ли правильно. Очень трудно из понятия нормы и аномального устранить фактор оценки. Как раз можно выставить положение, что все аномальное имеет обычно большую цену. Автор прилагает схему взаимоотношений нормального и уклоняющегося, где вводит термины как био-негативно-аномального, так и биопозитивно-аномального. Схема весьма удачно охватывает действительность и устраняет целый ряд спорных моментов.

Схема.

Психически нормальное и аномальное.



Далее автор подробно останавливается на сущности психоза, психопатий, на неврозах, вырождении, компенсации, давая ряд очень интересных замечаний. Он указывает, что понятие душевной болезни сравнительно недавнего происхождения и что в старые годы или в настоящее время у диких народов с этим понятием связаны не столько отрицательные, сколько положительные оценки, как с чем-то святым и пророческим и т. п.

В понятие психоза, как его определяет большая часть авторов, входит момент социальной опасности или социальной непригодности. Однако психотическое всегда включает в себе элемент бионегативного, психоз угрожает в конечном счете жизни индивидуума. Психопаты представляют собой смесь здорового с бионегативным, они относятся к рубрике болезненного, и бионегативное в них преобладает над здоровым. В трудных ситуациях жизни психопат скорее, чем здоровый, утрачивает способность приспособления. В среднем он непригоднее в жизни, чем здоровый человек.

Для разбираемой здесь проблемы психопаты имеют большее значение, чем психически больные в узком смысле этого слова.

Психопат, конечно, не есть ругательное слово, как дегенерант или вырождающийся в нашем речевом обиходе. Это слегка бионегативный суб'ект, суб'ект менее способный к приспособлению и вовсе не всегда только малоценный или неполноценный. Среди психопатических личностей очень часто встречаются высокоодаренные. Это, конечно, еще не значит, что психопатия является непременным условием одаренности. Фактом остается частая связь выдающегося таланта с той или иной степенью патологического. Особую подгруппу образуют одаренные наркоманы.

Ясность и рассудок хороши и прекрасны, но туман и неблагоприятие еще лучше. Сны и грезы куда интереснее, чем трезвая действительность, а опьянение, ведь, это своего рода бегство из действительности в мир сновидений или мечты.

Аномальное, в частности психотическое, может служить как бы импульсом и даже мотором в творчестве. Психотическое еще больше способствует славе человека. Психопатия, в свою очередь, может развивать и дифференцировать имеющийся у данного суб'екта талант. Психопатическое образует особенно благоприятную почву для всего творческого в искусстве. Можно сказать, что, как правило, здоровый не в силах конкурировать с одаренным психопатом.

Талантливый психопат имеет больше шансов стать гением, чем суб'ект, вполне уравновешенный. Самая судьба психопата, — он сходит с ума, кончает самоубийством и т. п., — часто содей-

ствуется его переоценке и возвышению в глазах народа. Нуминозное в большей части случаев имеет источником бионегативные и психопатологические компоненты. Бионегативное дает *mirum, tremendum, energicum* или *fascinans* скорее, чем здоровое.

Психическое расстройство переживается массой скорее как что-то священное и мистическое и потому психоз скорее создает особые ценности или сам становится таковым. Психопаты имеют более тонкий аппарат восприятия, они скорее улавливают дух времени и деликатные колебания в жизни масс. Они более чутки, впечатлительны, внушаемы, восприимчивы в отношении внешних влияний. Они лучше других умеют петь песни своего времени и потому скорее находят оценку и одобрение от окружающих. Гений, ведь, это—отношение (Relation) одного к остальным.

Патологическое само по себе уже не редко создает известность. Оно способствует славе, оно подготавливает нуминозность переживаний. В аккорде гениальности мы находим бионегативные источники в самых различных тонах. Безумие всегда торжествует в победе над здоровым в вопросах гениальности. Неправильно было бы сказать — «гений является помешанным», но верно утверждение, что психическое расстройство скорее делает гением, чем здоровьем. Помешательство способствует славе, а слава ведет к прославлению, почитанию и гениальности.

В *шестом* и последнем *отделе* автор приводит детально проработанные „биографии“ известных или выдающихся людей в виде кратких резюме существующей о них литературы. Он дает источники, справки о диагнозах, проявлениях ненормальности и т. д.

Книга Ланге представляется чрезвычайно интересной с разных сторон и заслуживает внимания как наиболее новое и полное исследование разбираемой проблемы, даже если мы и не будем разделять отдельные точки зрения в трактовании вопроса автором.

Шизофрения и одаренность.

Из Моск. Псих. Колонии Главврач В. И. Перцев.

Д-р М. И. Цубина.

„Нет ни одного из главных механизмов, имеющих отношение к образам или аффектам у первобытного человека, которого мы в широких размерах не могли бы вновь открыть у шизофреников“ (Кречмер).

Образно отображаются эти механизмы в творчестве шизофреников. Из причудливых комбинаций патологических элементов сплетаются целые картины, связанные с душевной жизнью больного автора. Шизофреник-художник тогда владеет своим даром, когда состояние его более или менее спокойно, когда утихнут галлюцинации, когда успокоится возбуждение. „Когда у меня галлюцинации и я слышу разговор и плач моего сына, я ни за что приняться не могу. Меня охватывает желание, стремление бежать неизвестно куда. Я бегаю по палатам, ссорюсь и даже пытаюсь драться“ (Б и Д.).

„Теперь я писать не смогу, мне передали птицы, что дядя ждет меня, он мелькает предо мною переодетым в больнице“ (Б-я Г.). Во время этих галлюцинаций больная отказывается от работы, от еды. Когда у б-ной Дем. наступает возбуждение, она просит скорей убрать свои карандаши и краски, т. к. знает, что она не в состоянии создавать тогда, но только разрушать. Больные меньше любят изображать свои галлюцинации. Б-й Д. категорически отказывается их писать. Б-я Х. видит из земли поднимающихся маленьких детей. Она шарит по земле, ищет их, но записывать эти видения не желает.

Содержанием их произведений являются комплексы, облеченные в символы. В этих символах мы находим таинственность их переживаний, бледность эмоций, порывистый, неожиданный ритм, маперность и стереотипию. Шизофреник весь ушел в себя. Он автономен в своих переживаниях и горд этим. Ему не надо украшать себя для других и других для себя. Он отчужден от мира, он обособлен от него. В его произведениях нет орнаментов, нет украшений. Мотивами для орнаментов обычно служит стилизация природы. Шизофреник часто сам с собой ее олицетворяет. Изображает одиноко ра-

стущее дерево с надписью: „дерево, это—я“ (б. II.). Под свинцовыми тучами ряд холмов: „холмы—это моя жизнь“. Запись б-го Д. Силы природы — огонь, тучи, небо, скалы становятся его символами. Символами он изображает свое комплексное мышление. Комплексы установлены надолго. Шизофреник не гибок. Он редко их меняет. Формы найдены. Они для него ясные, готовые образы, извлеченные для него самого из истоков его психической жизни неведомой глубины. Они неподвижны, неизменчивы, они не окружены теми обволакивающими переживаниями—„сферой“—, которые всегда передадут настроение художника, его сознательное и подсознательное отношение, что волнует во время творчества. Здесь все холодно, безжизненно, predetermined, здесь нет фона, нет эмоций. Символы—и сюжет и фон. Они волнуют своей таинственностью, своей неожиданностью, они для нас всегда загадочны. Шизофреник верит в важность этих символов, как верил раньше в них первобытный человек. Регрессирующая психика нашла свое выражение в регрессивных образах. Некоторые из этих символов встречаются часто: череп с крестом—символ смерти, чаша с крестом и огнем—символ веры, пылающий шар с крестом внутри—символ земли, змея с человеческой головой—символ любви и т. д. и т. д. Так же часто, как первобытный человек символику посвящал религии, шизофреник любит изображать религиозное. Очевидно, то темное, непонятное, что с ним творится, его пугает и легче ему укрепиться в мистике. Изображение религиозных тем всегда наивно, робко, по-детски. Христос—слабый, астеничный, часто инфантильный, с копьем и с царской шапкой на голове. Христос—нежный, бледный, с судорожно сжатыми, изогнутыми руками, с огромным, тяжелым крестом в руке. Кругом для усиления аффекта фигурирует церковная утварь, кресты, церкви (б-й Л.). Вообще творчество шизофреников не отличается эксплозивностью, оно подкупает своей скромностью, оттенком слабости.

Ирреальный мир ближе шизофренику. Он пишет волны радио, окружающие женщину, и возле стоящего ребенка. Ребенок передает вещание миру. Б-я Д.

Огромные скалы возвышаются над пропастью. Из пропасти на клубах дыма вознесся человек—это «он, необ'яснимый», который всегда сопровождает больную. Часто вычурность, часто разрозненность и много длинных надписей. Для усиления выразительности дополнение надстройки. Оперировать сгущениями. В изображении огромной птицы, ярко красного цвета с черной человеческой головой, бьются на смерть, в брюхе птицы, человек с болезнью (символ болезни—туловище с черепом). Здесь сгущение в один символический образ, в данном случае—зло мира. Сгущения встречаются довольно редко. Так,

2—3 головы на одном теле напоминают образ бога древних народов. Краски выбираются контрастирующие. Преобладает любовь к ярким цветам: красный и серый, красный и синий, черный с белым, черный с красным встречаются довольно часто. На нас несомненно производят впечатление образы таинственности, всплывшие, как атавистические элементы, во время распада личности и где-то глубоко заложенные и спрятанные в процессе развития. Эти изъятые готовые образы отличаются, как мы отметили, холодом, безжизненностью. Имеет значение значительная потеря психической подвижности и весь психический темп. Ритм шизофреника, и неподвижный, и порывистый, негибкий, передается бессознательно—либо в неподвижности, либо в каком-нибудь судорожном изломе. Здесь нет волнистых линий гипоманиакального больного, утопающих в чувственном тоне настроений; здесь нет округлых и плоских линий эпилептика с стремлением к однообразным ярким цветам. Здесь углы, параллели, изломы. Не только комплексы из личной жизни, но взятые образы из окружающей обстановки тоже покрыты налетом мертвого покоя. Рисунки б-го Д., изображающие театр или дом заседания совдаркома, в смысле стиля отличаются определенным изяществом. Симметрично поставленные по бокам темные, неподвижные фигуры и землистый цвет построек придают им мертвый, унылый вид. Целые неподвижные, мертвые города писал и Чурляпис. Здесь паложки печать и бледность эмоций и недостаточность аффективности самого художника. Замечательным является и манера письма. Стремление к двухсторонней симметрии, которую отмечает Кречмер, Мичмеер, Принзгорн. Двусторонней симметрией отличаются и здания б-го Д, и город б-ой Дем., и симметрично расположенные звезды, и две симметричные луны на звездном небе; двустороннюю симметрию сохраняют и фигуры. Линии также часто симметричны. Еще один момент—сексуальность отражается в змеевидных образах. «Он» б-й X—женственное лицо в змеевидных кудрях, змеицо выются деревья и листья в эскизах б-ой Г., голова христа увенчана змеевидными волосами. Это употребление символа змеи встречается и для выражения болезни. Очевидно этот символ связан с первоначальными ощущениями страха и привлекательности. Хотелось бы добавить, что в картинах отсутствует как бы влияние личности художника. Они не выражают ни надежд, ни опасений, ни радости, ни горя. В огромном большинстве они как бы объективны, посторонние и для самого художника. Мичмеер¹⁾ проводит мысль, что сама болезнь—шизофрения—может дать толчок для выявления скрытых задатков. Наш материал эту мысль

¹⁾ Archiv f. Psych. u N. N 78. B. 4.

не подтверждает. Все наши художники рисовали еще до болезни. Четверо из них с специальным образованием. Только одна лежавшая рядом с художницей стала в больнице рисовать. До больницы ее условия жизни были очень тяжелы. Она знала все притоны, все темные углы Москвы, быт и нравы преступного мира. Социальные условия мешали ей. Нам кажется, что болезнь, ведущая к оскудению личности и понижению интересов и психической подвижности, отнимающая целый ряд необходимых для творчества механизмов, не может содействовать их выявлению, а скорее к разрушению того, что было. Шизофреник страдает расстройством внимания, разорванность ассоциации мешает ему развивать новые понятия. Благодаря своему отчуждению, ум его не пополняется впечатлениями, не получает новых материалов, он не восприимчив к образам действительности, он не перерабатывает этих образов. Он сознает, что и мир и он изменились. Он принимает это без аффекта. Он не вникает в окружающую среду. Этим, вероятно и можно объяснить, что портреты нашим больным не удаются. Б-ой III. пишет портреты. До болезни его рисунки углем отличались выразительностью, но теперь трудно узнать по портрету оригинал. Одаренный шизофреник отличается тем, что умеет дифференцировать свои переживания и изображать их. Но вместе с понижением интеллектуальной и аффективной сферы беднеет и его дар. Его психо-физические восприятия постепенно тускнеют, его психомоторная сфера не благодарна для художника. Большие художники—Врубель, Иванов, Чурлянис, Ван Гог носят в своем творчестве отдельные черты, свойственные художникам шизофреникам. Врубель всю жизнь лижет, как отщепление духа, демона и ограждает его треугольными штрихами от внешнего мира. Иванов всю жизнь пишет Христа. Чем больше он его пишет, тем суше, треугольней делаются лица. Нет ни орнаментов, ни украшений. Только желтый песок контрастирует с темными одеждами. Чурлянис, еще дальше ушедший в психопатию, пишет одну символику со свойственными шизофренику элементами. Но огромный подъем аффективности, экстаз, большое богатство настроений, огромная концентрация внимания, интуиция художника делают их произведения полными значения и красоты.

Художнику Ван Гог Эвенсен ставит диагноз—шизофрения, плюс эпилепсия. В его творчестве находят черты эпилептоида—плоские, однообразные тупые автопортреты и черты шизофреника—стереотипию в изображении ландшафта, стилизации природы и фигур.

У б-ной Дем. диагноз -шизофрения, плюс эпилепсия. Она себя ведет то как шизофреничка, то как эпилептичка. Временами она замкнута, разорвана, аутична, насильственные дви-

жения. Временами она суетлива, стремится к своим детям, эйфорична, смеется, поет. Это состояние, предпринудочное, раздражается настоящим эпилептическим припадком. В шизофреническом состоянии она пишет: „вещание миру, город Москва—Мировая тоска, небесная авиация с перелетом в дни моей молодости“. В энлептоидном состоянии она пишет много фигур, часто плоских, много херувимобразных детей, раскрашенных розовым цветом.

Некоторые особенности отмечаются в творчестве больных с параполярным синдромом. У них больше наблюдательности, больше эмоции, больше сохранено чувство красок, они часто зарисовывают из окружающей жизни. Больная Орл. пишет „день и ночь“ и сценки из мастерской. В них сильно выражен сексуальный компонент—и в изгибе фигур и в украшениях много волнистых линий. Они больше склонны к сказке, к мечтаньям. Часто фигурируют пастушки, ведьмы.

Сексуальными элементами в духе Фрейда вообще богаты символы, которыми оперируют шизофреники.

Можно отметить, что чем одареннее шизофреник, чем дольше сохраняется этот дар, тем ближе он к земле, к реальной жизни.

Больной Ш. 23 лет, до 12 лет посещал школу, учился хорошо, много читал, занимался в студии живописью и лепкой. 12 лет перенес большую травму во время погрома. С этого времени сделался резко возбужденным, агрессивным. Через год этот период сменился кататонией. После 2-летнего пребывания в больнице возвратился домой. Снова учится рисованию, особенно интересуется портретной живописью. Служит, везде избирается старостой, делегатом, всегда чувствует какую-то неудовлетворенность, устраивает забастовки, увлекает за собой рабочих. Начинает писать фельетоны. Печатается. 20 лет снова, в состоянии возбуждения, попадает в больницу. Через полгода— снова вялый, апатичный. Как будто все воспринимает ненастоящее. Постепенно начинает читать, начинает рисовать. Самоучкой обучился переплетному мастерству. Считается лучшим мастером. Заинтересовался агрономией. Много читает по этому вопросу. Много времени проводит на ферме. Стал играть. До последнего года никогда не играл. Теперь играет на нескольких инструментах. Пишет. Рисует портреты (о его портретах мы уж говорили выше). Вместе с тем боится действительной жизни, шума жизни, уверен, что если выпишется, снова заболит, любит одиночество. Из больницы уйти не хочет. Резонер. Медлителен в движениях. Перебои в мыслях. Глухой, однообразный тон речи. Контакт с ним возможен. Нужно думать, что здесь была богатая индивидуальность, и искры этой даровитости многообразно проявляются и до сих

пор, после десяти лет болезни. Интересно стремление к реальным формам живописи, стремление к изучению положительных наук и диссоциация в личности, избегающей этой реальности.

Стилизация, кататонический образ письма, отсутствие аксессуаров, стереотипия, негибкость комплексного мышления дают образное представление о душевной жизни шизофреника. Шизофренику художнику нельзя отказать в оригинальности, своеобразии. Его произведения всегда волнуют, всегда загадочны, но, лишённые души, они неизбежно беднеют и будут всегда выразительны для регрессирующей личности, нашедшей оригинальные, своеобразные, таинственные формы для отображения. Ибо каков художник, таково и творчество.

„Записки сумасшедшего“

Л. Н. Толстого.

Проф. В. И. Руднева.

Когда я ознакомился с работой доцента Г. В. Сегалина *) относительно того, что Л. Н. Толстой при жизни страдал эпилепсией, то мне стало понятно как само религиозное мировоззрение Толстого, так и та перемена в его религиозном мировоззрении, которая нас, его читателей, тогда крайне удивила. Дело было более 40 лет тому назад, когда во время студенчества мы читали его запрещенные произведения религиозного характера, выходившие в литографированных изданиях.

Так как в настоящее время внимание к Толстому снова пробудилось по поводу нового юбилейного издания его сочинений, то я остановлюсь на одном из произведений Толстого, представляющем большой интерес для психолога и психиатра, и на которое я уже давно обратил внимание при анализе изображений душевных болезней у различных писателей. В «Записках сумасшедшего» нет обычной фабулы, рассказ ведется от первого лица, и в этом произведении, мне кажется, Толстой изобразил *собственные переживания*, анализируя которые можно понять как появление религиозного настроения у него, так и тот путь, который он прошел предварительно, как он проникся евангельским учением, и все, что его мучило, по его выражению, оторвалось от него; он совершенно изменил свое мировоззрение, а страх и ужас, который мучил его при мысли о смерти, исчез у него. Хотя автора записок он назвал «сумасшедшим», но это сумасшествие особого рода. В основе его лежало изменение настроения, именно болезненный страх или ужас.

Как же началось заболевание? На этот вопрос дается следующий ответ: в детстве у него были припадки состояния, похожего на настоящее. На него находил ужас, когда укоряли

*) Г. В. Сегалин.—К патографии Льва Толстого (к вопросу об эпилептических припадках у Льва Толстого)—Клинический Архив Генеральности и Одаренности, том I-й, 1925 г., выпуск первый.

кого-либо в воровстве или когда он вспоминал сцену битья мальчика; вследствие страха он начинал рыдать и впадал в отчаяние. При рассказе о страданиях Христа он также рыдал и бился головой о стену. Болезнь свою он называет припадками. На десятом году женитьбы с ним повторился припадок, случившийся в детстве. Поехав покупать имение, он вдруг, проснувшись ночью, почувствовал страх, ему было и жутко и скучно. Приехав в город и остановившись в номере, он чувствовал страх. Ему казалось, что он убегает от чего-то страшного и не может убежать.

— Чего я боюсь? спросил он себя.

— „Меня“, неслышно отвечал голос смерти, я тут.

И вот в смертельном ужасе он стал думать о неизбежности смерти, которая придет рано или поздно. На него напала страшная тоска духовная тоска, на него падал ужас. Им овладела злоба как на самого себя, так и на существо, создавшее его, т. е. на бога. Он пробовал молиться, но молитва его не облегчила, тем не менее он все-таки стал «набожным», но ему не давала покоя мысль, что он должен умереть; страх смерти томил его.

Он молился, просил бога открыть ему смысл его существования и разрешить вопрос, что такое он сам и для чего дана жизнь, и в чем истина.

Ему приходили на ум мысли, что после смерти будет загробная жизнь, но он не верил как в эту жизнь, так и в самого бога.

Это состояние не укрылось от жены, которая считала его больным, советовала лечиться, и все *разговоры его о боге и вере считала последствием болезни...*

Он же был уверен, что болезнь происходит оттого, что он не может разрешить вопроса о смерти. Ему казалось, что вот уже пришла смерть и надо кончить жизнь. Вернувшись домой, он начал *читать священное писание, в особенности евангелие и жития святых.*

В конце концов он проникся евангельским учением, что люди братья и сыны отца; тяжесть спала у него с души, и ему стало радостно. Но свет совсем осветил его, когда он пришел к мысли, что нет смерти и страха, и что он уже ничего не боится.

Этот небольшой рассказ Толстого есть настоящая история болезни, кратко приведенная мною, но исчерпывающая как все душевное состояние больного, так и выздоровление его от болезни.

В чем же заключалось „сумасшествие“ автора записок?

В том, что у него были навязчивые идеи (obsessiones), сопровождавшиеся чувством страха и ужаса (фобии) при мысли о неизбежности смерти. Когда он стал религиозен, начал верить в бога, пропится евангельскими истинами, когда наконец, „свет истины“ озарил его, то мысли о смерти исчезли, и ужас не появлялся более, он выздоровел. Если все болезненные переживания автора записок и его обновление отнести к Толстому, т. е. считать его личными переживаниями то необходимо прийти к следующему выводу:

Толстой еще с молодых лет страдал навязчивыми состояниями страха, ужаса и тоски, возвращавшимися и нападавшими на него, а также припадками эпилепсии, что удостоверяется также дневниками лиц, близко стоявших к нему.

Подобно великому эпилептику Магомету, Толстой, вследствие своей болезни и соответствовавшей ей конституции, должен был дойти до мистицизма, разрешившегося в его религиозном мирозерцании. Эта религиозная черта эпилептиков в особенности подчеркнута Достоевским, который также страдал эпилепсией. Религиозный подъем духа у Толстого является вполне понятным, как выражение его эпилептической конституции.

Психология религиозного творчества Толстого, его мистицизм становятся более понятными, если стать на точку зрения, что Толстой был гениальный писатель, страдавший эпилепсией. Это уже было подчеркнуто Г. В. Сегалиным в его „Патографии Л. Толстого“.

„Записки сумасшедшего“ Льва Толстого как патографический документ.

Д-ра Г. В. Сегалина.

Совершенно прав проф. Руднев, когда он указывает на „Записки сумасшедшего“ как на автобиографический документ, как на историю болезни Льва Толстого. Толстой принадлежит к тем великим писателям, которые в самоанализе своих личных и болезненных переживаний доходили до крайности, до фанатизма. Раскрывать самые сокровенные закоулки своего «внутра» доставляло ему высшее моральное удовлетворение. Писать что-либо надуманное, не пережитое—Толстой *органически не мог*, вот почему мы уверенно можем сказать: во все, что написал Толстой, в основу он клал что-либо им пережитое, им испытанное; лучшим доказательством этого положения является то, что все даты, указанные в «Записках сумасшедшего», совпадают с теми же датами истории болезни Толстого. Вот почему «Записки сумасшедшего» есть только внешняя форма его личных автобиографических переживаний, вернее схема его личной истории болезни. Я говорю «схема», потому что отдельные симптомы, или вернее отдельные комплексы симптомов его истории болезни, он клал в основу тех или иных его больших произведений.

Так, например, его личные переживания аффективности и вместе с этими аффективными переживаниями связанные болезненные переживания в отношении его к жене, как то: аффекты патологической ревности, он кладет в основу «Крейцеровой сонаты». Отчасти эти же переживания имеются и в других его работах.

В „Смерти Ивана Ильича“ он кладет в основу этого рассказа свои, лично им пережитые, приступы так называемого «арзамасского страха» (см. мою работу «К патографии Льва Толстого» Клинич. Архив Ген. и Одар. вып. I-й Т. I). Эти приступы вполне аналогичны тем приступам, которые наблюдаются как предсмертные переживания страха смерти некоторых тяжело больных. Он испытал сам эти приступы в своих припадках, а потому он их так тонко умеет анализировать.

В «Записках сумасшедшего» Толстой конспективно излагает всю его историю болезни. Здесь он также раскрывает интуицией художника ту сущность, которая лежит в основе всех его патологических переживаний — аффективную основу его болезни. С этого он и начинает свои «записки» и именно таким образом:

«1883 г. 20 октября. Сегодня возили меня свидетельствовать... и мнения разделились... Они признали меня *подверженным аффектам**) и еще что-то такое, но в здравом уме. Они признали, но я-то знаю, что я сумасшедший». Аффективность, действительно, основной фон его беспокойной натуры — с ней связываются все его переживания, по существу психогенного характера. Аффектэпилепсия со всеми его симптомами подробно уже была, в свое время, нами указана (см. Кл. Арх. Ген. и Од. т. I, вып. 1). Здесь, в «Записках сумасшедшего», как сам Толстой об этом повествует, в центре внимания у него те тяжелые переживания, которые сами по себе долгие годы могут заменять или предшествовать судорожным припадкам, это — тяжелые приступы страха смерти («арзамасский страх»). Об этом он говорит сам таким образом: «...Доктор меня лечил, уверяя меня, что если я буду строго следовать его предписаниям, то это пройдет. Все, что беспокоит меня, пройдет. О, чтобы я дал, чтобы это прошло. Слишком мучительно. Расскажу по порядку, как и отчего взялось это освидетельствование, как я сошел с ума...» И здесь Толстой сам рассказывает свою историю болезни.

«До 35 лет я жил, и ничего за мной заметно не было. Нечто только в первом детстве, до 10 лет, было со мной что-то похожее на теперешнее состояние, но и то только припадками, а не так, как теперь, постоянно. В детстве находило оно на меня немножко иначе. А именно, вот так...»

Здесь он описывает все, что предшествовало припадку, а затем самый припадок, с предшествующим приступом страха, в таких выражениях:

«...Мне становится больно и страшно, и непонятно, и ужас, холодный ужас, находит на меня...»

А в другой раз: «...и тут на меня нашло. Я стал рыдать и долго никто не мог меня успокоить. Вот эти-то рыдания, это отчаяние было первым припадком моего *теперешнего сумасшествия*» (курсив наш Г.С.).

Таким образом, сам Толстой видит связь его припадков, детства и припадков «теперешнего сумасшествия».

Было бы ошибочно эти детские припадки истолковывать как чисто истерические. Это было бы верно, если бы мы не имели ряд других симптомов в истории болезни, указывающих

Курсив наш (Г. С.).

на аффектэпилепсию, где эти истерические или психогенные реакции входят компонентом в аффектэпилепсию; следовательно истерические проявления не противоречат нашему диагнозу, указанному нами внашей работе (в вып. I т. I Кл. Ар.) Этим же самым мы можем исключить органические причины этих припадков (напр., появление припадков в 47 лет можно было объяснить и артериосклерозом). Психогенность припадков, констатированная в моей работе, теперь лучше всего доказывается связью с этими детскими припадками на что сам Толстой нам указывает.

Нет сомнения, «Записки сумасшедшего» — ценнейший патографический документ в будущей патографии Льва Толстого.