

В. И. Пинковский

Сюрреализм и фрейдизм: параллели и расхождения

Идея о влиянии учения З. Фрейда на сюрреализм кажется настолько неоспоримой, что давно уже вошла в качестве постулата в справочные издания¹. Причиной подобного твердого убеждения, на наш взгляд, является стремление сознания объяснять непонятное через понятное (при значительной внешней аналогии сопоставляемых явлений).

Сновиденческая окраска многих сюрреалистических произведений, публичные сеансы «снов наяву», которые устраивали поэты группы А. Бретона (в них отличался Р. Деснос), интерес сюрреалистов к учению З. Фрейда, популярность сочинений австрийского психиатра во Франции начиная с 20-х годов

— все это создавало необходимую основу для соотнесения сюрреалистических и психоаналитических опытов.

Как известно, Фрейду остались чужды эксперименты сюрреалистов. В письме к А. Бретону он говорит об этом совершенно прямо: «И наконец, признание, которое Вы должны воспринять с терпимостью. Хотя я признателен Вам и Вашим друзьям за интерес, проявленный к моим исследованиям, сам я не в состоянии уяснить, чего хочет сюрреализм. Может быть, я потому не могу понять его, что слишком далек от искусства»². Признание ученого неудивительно. С сюрреализмом его теорию сближает идея «психического автоматизма» — неперемного условия началь-

ной фазы психоанализа: «Необходимо сказать ему [наблюдаемому], что успех психоанализа обуславливается тем, что он замечает и сообщает все, что проходит у него через мозг, и не пытается подавлять мысли, которые могут показаться ему несущественными, абсурдными или не относящимися к теме; он должен относиться совершенно беспристрастно к своим мыслям...»³ Однако эта идея не была заимствована сюрреалистами у Фрейда: по воспоминаниям Ф. Супо, еще до знакомства с работами знаменитого австрийца он и А. Бретон открыли для себя книгу П. Жане «Психологический автоматизм» (Janet P. «L'Automatisme psychologique», 1889)⁴, вышедшую почти на десять лет раньше, чем «Толкование сновидений» (1900) Фрейда. Конечно, признание Ф. Супо, сделанное через десятки лет после разрыва с сюрреализмом, может не отражать реальное отношение сюрреалистов к учению Фрейда в 20–30-е годы, но оно несомненно свидетельствует об итоговой оценке этого учения, причем с сюрреалистической позиции.

Легко заметить, что уже первые суждения сюрреалистов о теории сновидений отличались противоречивостью (явным энтузиазмом и неосознанным неприятием), как это явствует из следующих слов А. Бретона: «Мне кажется абсолютно необходимым сказать: время бодлеровских «соответствий», из которых критики успешно сделали одиозное общее место, прошло. С моей стороны, я запрещаю видеть в них иную вещь, кроме проходной, к тому же достаточно скромной, идеи, которая для современных тенденций в поэзии и живописи не значит ровным счетом ничего. Возможности сновидения окончательно направили их по другому пути, и я попросил бы считать кретиним каждого, кто запрещает себе, к примеру, увидеть лошадь, скачущую по помидору. Помидор — детский воздушный шарик, сюрреализм...»⁵

Напомним, что бодлеровская идея «соответствий» (correspondances), восходящая к средневековому символизму, сводится к представлению о мире как «чаще символов» (пер. В. Левика). Но символ связан с оп-

ределенным кругом значений, проясняющихся контекстуально. Даже если мы имеем дело с индивидуальным символом, он создает некий фонд значений, актуальных и определенных в творчестве данного автора. Именно эта готовность значений, их определимость и не устраивают Бретона. Сновидение кажется ему областью беспредельной свободы. Так ли это было для австрийского психиатра?

З. Фрейд писал: «...Мы испытываем искушение составить своего рода «сонник» нового типа»⁶. Система Фрейда в конечном итоге действительно ориентируется на «сонник», то есть словарь символических образов, призванных декодировать сновидения. Это логично: практикующему врачу нужен метод объяснения проблем пациента, приносящий положительный результат. Венскому профессору скорее был бы понятен как раз Ш. Бодлер, чем сюрреалисты.

Правда, сюрреалистические произведения тоже неоднократно интерпретировались с опорой на образы в них, напоминающие символы, но — всегда критиками и исследователями, а не поэтами. В этом смысле показателен «Сюрреалистический текст»⁷ (1925) А. Арто, интересный тем, что благодаря ему мы имеем возможность наблюдать одновременно процесс создания и восприятия произведения. В роли воспринимаемого объекта выступает, согласно примечанию А. Арто, одна из картин А. Массона (какая, не указано).

Сначала поэт фиксирует момент до вовлечения в живописный «текст», это обычный в сюрреалистических текстах элемент реальной действительности, необходимый для сопоставления с фантастической картиной: «Физический мир еще здесь. Это позиция, с которой я наблюдаю... Но вдруг происходит нечто»⁸. Затем идет описание картины, выполняющей роль своеобразного видения, однако это не просто фиксация предметов, составляющих содержание полотна, а придание им динамики развития и превращений, что средствами живописи передать невозможно: так, например, некие колонны, несущие яйцевидные солнца, утрачивают их, солнца выворачиваются наизнанку, превращаясь в черные

луны, предметы покрываются льдом, затем некоторые из них от льда освобождаются...

Говорящий о себе «я» изображен буквально вошедшим в мир сюрреальности: «...мой лоб раздвигал эти колонны, и хлопьевидный воздух, и зеркала солнц, и витки спиралей...»⁹. Заканчивается текст знаменательным признанием: «Холодное движение колонн раздаивает мой разум...»¹⁰ и действием: герой ощущает себя, словно убеждаясь в реальности своего тела. Реальное, как рама, окружает ирреальность. Дихотомия действительности здесь напоминает фрейдовскую оппозицию сознательного и бессознательного. Но находятся ли члены этой пары в состоянии смыслового взаимопрояснения?

В тексте есть характерные для сюрреалистических сюжетов мотивы — разрушения, гибели (кровь, смешанная с водой), эротический (женский торс, живот, упоминание зарождающегося в яичниках плода). Однако сколько-нибудь определенный смысл из совокупности образов и мотивов, некоторые из которых имеют, в отвлечении от данного текста, устоявшееся символическое значение (яйцо, например), здесь не возникает.

Может показаться, что автор выдвигает на ведущее место именно эротический мотив: им завершается текст, но равная представленность всех мотивов не дает преимущества ни одному в отдельности. А. Арто *не направляет* читателя в сторону какого-либо смысла: он, описывая картину, не задается вопросами, не интерпретирует — просто предоставляет изображение, добавляя предполагаемые, но не написанные художником, в силу ограниченности возможностей живописи, детали. Однако эта «просто представленность» ставит читателя в двойственное положение. Затруднение возникает из-за противоречия между стремлением извлечь смысл из текста, «расшифровать» его и требованием относиться к тексту не более чем как к модели по-сюрреалистически видимого мира¹¹, к которому неприменимы наличные смысловые клише.

О подобном феномене, но для зрителя сюрреалистической живописи, пронизательно

писал Я. Мукаржовский, вскрывая «суть сюрреалистического смыслового построения»: «Пока вещь служит инструментом определенной деятельности, пока существо включено в сеть определенных практических интересов, до тех пор то и другое — и существо, и вещь — кажутся нам весьма понятными и несложными. Но едва только вещь и существо лишатся однозначности практического употребления, едва только перестает быть ясным, для чего вещь служит и каким образом существо будет реагировать на наши действия, как простейшие вещи и существа превращаются в загадки, в фантомы. <...> Если мы смотрим на вещь или на существо не под углом зрения единственного их назначения, а с точки зрения всех видов деятельности, на которые это существо способно и инструментом которых эта вещь может служить, они предстанут перед нами во всем своем богатстве и во всех своих *не поддающихся предвидению свойствах*»¹² (курсив наш. — В. П.).

Бесстрастное воспроизведение сновиденческих картин в школе А. Бретона может быть объяснено идеями П. Реверди, оказавшего большое влияние на формирование сюрреалистической доктрины. Реверди полагал, что воображение (*l'imagination*) и мышление (*la pensée*), являющиеся «двумя сторонами одного процесса» — постижения истины, должны быть освобождены от влияния чувственности, вместилищем которой является тело (букв.: «*la liberation de l'être au delà de son corps*»)»¹³. Поэт противопоставлял непосредственно воспринимаемую чувствами реальность (*la réalité*) и «реальность глубинную» («*la réalité profonde — le réel*»), то есть истину, считая, что ее узрению, открытию препятствует «вводящее в заблуждение влияние чувств»¹⁴. Легко вообразить, что представляла бы собой теория Фрейда, сведенная к чистому созерцанию, лишенная чувственного компонента: ее бы просто не было.

В «Сообщающихся сосудах» («*Les Vases communicants*», 1932) А. Бретон описал и подверг психоанализу собственные сновидения, придя к следующему выводу, показывающе-

му коренное отличие сюрреалистического интереса к сфере сна от фрейдовского: «Ничего мистического... ничего, что в состоянии было бы заставить верить... во вторжение трансцендентного в течение ночи. Я не вижу ничего во всей полноте сновиденческих функций, что не было бы заимствовано... из данностей прожитой жизни... С точки зрения поэтических чудес — кое-что, может быть; с точки зрения чудес в религиозном смысле — абсолютно ничего»¹⁵. (Нужно вспомнить, что «поэтические чудеса» (единственный «позитив» в оценке сновидений) в устах Бретона — вовсе не похвала¹⁶, чтобы понять: для главного теоретика сюрреализма сновидение перестало быть предметом, заслуживающим внимания).

Именно непредназначенность теории Фрейда для провидения будущего является для Бретона ее главным недостатком: «Фрейд ошибается, заключая, что не существует пророческой мечты (*rêve prophétique*)... мечты, призывающей непосредственное будущее...»¹⁷ Таким образом, усилия Фрейда и сюрреалистов направлены буквально в противоположные стороны: в разъясняемое при помощи системы символов прошлое и в непредсказуемое будущее. Поскольку «сновиденческие» пророчества сюрреалистов не принесли иных ясных результатов, кроме поэтических (причудливая образность, необычное сочетание слов), возник соблазн толковать их по образцу логичных, понятных и увлекательных, как разгадывание головоломок с обещанным ответом, фрейдовских способов интерпретации сновидений, а заодно и выводить (с оговорками и ограничениями) сюрреализм из фрейдизма.

¹ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987; Рычкова Ю. В. Энциклопедия модернизма. М., 2002. С. 153–154.

² Freud S. Lettre à A. Breton (26 decembre 1932) // Breton A. Œuvres complètes. Т. 1–3. Т. 2. Р., 1992. Р. 213.

³ Фрейд З. Толкование сновидений. Минск, 2003. С. 110.

⁴ Soupault Ph. Mémoires de l'Oubli (1914–1923). Р., 1981. Р. 71. Ж. Шенье-Жандрон находит предпосылки автоматического письма сюрреалистов у немецких романтиков, называя «приемы автоматизма в 1919–1922 г.г. отчасти вчерашним днем» (Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. М., 2002. С. 91). Разработка проблемы «внутренней речи» в психологии действительно непосредственно предшествует поколению сюрреалистов и относится к восьмидесятым годам XIX в. См.: Cazaux J. Sur-réalisme et Psychologie: Endophasie et écriture automatique. Р., 1938.

⁵ Breton A. Exposition X..., Y... // Breton A. Œuvres complètes. Т. 2. Р., 1992. Р. 300–301.

⁶ Фрейд З. Указ. соч. С. 290.

⁷ См.: Artaud A. Texte surréaliste // Artaud A. Œuvres complètes. Т. 1–9. Т. 1. Р., 1970. Р. 315–316.

⁸ Ibid. Р. 315.

⁹ Ibid. Р. 316.

¹⁰ Ibid.

¹¹ См. показательное впечатление от текстов А. Бретона, изложенное Н. И. Балашовым: «Иные стихотворения Бретона последнего периода построены, как сюрреалистическая живопись, преимущественно на выразительности и не поддаются декодированию на язык какой-либо определенности, хотя, очевидно, содержат отрицание классической средиземноморской основы идеалов европейской культуры двух с половиной тысячелетий» (Балашов Н. И. Андре Бретон и эпилог французского сюрреализма // Французская литература. 1945–1990. М., 1995. С. 256).

¹² Мукаржовский Я. К вопросу о гносеологии и поэтике сюрреализма в живописи // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 449.

¹³ Reverdy P. Réveur parmi les murailles // Reverdy P. Nord-Sud. Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917–1926) Р., 1975. Р. 208.

¹⁴ Reverdy P. Op. cit. Р. 212.

¹⁵ Breton A. Vases communicants // Breton A. Œuvres complètes. Т. 2. Р. 134–135. Слова Бретона перекликаются с оценкой, данной сновидению А. Бергсоном: «Сновидение не творит

ничего. <...> Во сне... всегда воспоминания, и только воспоминания, ткнут наши сновидения (Бергсон А. Сновидение // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск, 1999. С. 988–989).

¹⁶ Современник Бретона вспоминает: «А. Бретон никогда не упускал случая продемонстрировать презрение к типу поэта-ремес-

ленника (poète «artisan») и к поэтическим произведениям, являющимся плодом «работы» (Jaccottet Ph. Un discours à crête de flamme // La Nouvelle revue française. 1967. №172. P. 805). Это наблюдение отражает отношение Бретона к «сделанному» в отличие от полученного путем «ясновидческого» озарения.

¹⁷ Breton A. Les Vases communicants. P. 111.