



У истоков сюрреализма. Абсолютизация бессознательного

З.А. Адашевская

Статья посвящена анализу трех кинолент, положивших начало освоению кинематографом ведущего художественного направления рубежа 1920-х — 1930-х годов — сюрреализма. На примере сопоставления фильмов «Андалузский пес» (1929) и «Золотой век» (1930) Сальвадора Дали и Луиса Бунюэля с фильмом «Кровь поэта» Жана Кокто (1931) автор прослеживает трансформации, которые в них претерпели основные постулаты основоположника сюрреализма Андре Бретона.

АННОТАЦИЯ
УДК — 778.5.015

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

сюрреализм,
бессознательное,
психический
автоматизм, ир-
рациональность,
Андре Бретон,
Сальвадор Дали,
Луис Бунюэль,
Жан Кокто

В «Манифесте сюрреализма» Андре Бретон выступает против чисто реалистического искусства — бесчувственной описательности и той сухой систематизированности творчества, которая следует из того, что каждый автор приходит в литературу со своим «наблюдением». Абсолютный рационализм располагает лишь личным опытом, чьи рамки невероятно узки в сравнении с бездонностью подсознательного мира, ориентируясь на который, Бретон воспеает сновидение, позволяющее увидеть этот мир со всей ясностью. Погружаясь в подсознание, сюрреализм должен был прийти ко всеобщей, объективной истине. Однако методы самого погружения были для художников индивидуальны — вне зависимости от эффективности в достижении главной цели, их попытки сформировали разнородность сюрреалистического искусства, предлагающего большой материал для изучения творческих путей к бессознательному. В данной статье мы сосредоточимся на трех китах направления — Сальвадоре Дали, Луисе Бунюэле и Жане Кокто — и попытаемся проследить, какие трансформации претерпели основные постулаты Андре Бретона в их первых фильмах.

Параноидально-критический метод Сальвадора Дали

Фильм «Андалузский пес» Дали и Бунюэля был так тепло принят сюрреалистической группой, что стал едва ли не прило-

жением к манифесту Бретона. В фильме отсутствует фабула, он состоит из череды абсурдных, не связанных между собой эпизодов, на чьей бессмысленности настаивали сами авторы, отвергая любые логические трактовки. Манифест снабжал «инструкцией» по отстранению от «логики», определяющей человеческое сознание и порождающей те интеллектуальные клише, которые формируются в культуре и связаны с «узкими рамками» повседневного опыта. Бретон предлагал «уйти» от сознания, в котором хранится этот опыт, методом «автоматического письма», столь быстрого, что разум просто не поспевал бы за мыслью, — творить следовало с такой скоростью, на которой создаваемое не успевало осознаваться и, таким образом, выливалось на бумагу нефильТРованным потоком подсознания. Обладая даже самыми поверхностными сведениями о «прочем» творчестве каждого из создателей «Андалузского пса», нетрудно заметить, что фильм полон Дали — начиная от отдельных образов, кочующих из одной картины художника в другую, и заканчивая общей концепцией, — потому понимание «механизма» картины невозможно вне контекста его художественных концепций, которые, как представляется автору данной работы, главным образом определили стиль «Андалузского пса» — потому далее он будет рассмотрен как фильм художника (тем более, что Дали и Бунюэль расходились в показаниях относительно авторского первенства, что дает нам относительную свободу в расстановке приоритетов).

Совпадая с Бретоном в цели, Дали предпочитал свой путь: он отвергает основополагающую часть «инструкции» — метод психического автоматизма и предлагает в качестве альтернативы «параноидально-критическую деятельность». В работе «Завоевание иррационального», опубликованной в Париже в 1935 году, Дали формулирует принцип своего метода: «Параноидально-критическая деятельность: спонтанный метод иррационального познания, основанный на поясняюще-критической ассоциации бредовых явлений»¹. Дали не останавливался на разрушении традиционной логики, а привносил во внешне алогичные произведения свою логику, связующую предметы не по смыслу, а по внешнему подобию, или же на основе личных ассоциаций, понять логику и происхождение которых можно, только следуя теории Фрейда и расспрашивая художника о его жизни, детстве и последних впечатлениях, — произведение прояснится так же, как проясняется после подобного расспроса сновидение.

Увлеченность метаморфозами, лежащая в основании творчества Дали, и проявившаяся как на его картинах, так и в фильме, уходит корнями в детство. Его любимым занятием на уроках

¹ Мир Искусства (Альманах). — М.: РИК «Культура», 1995.

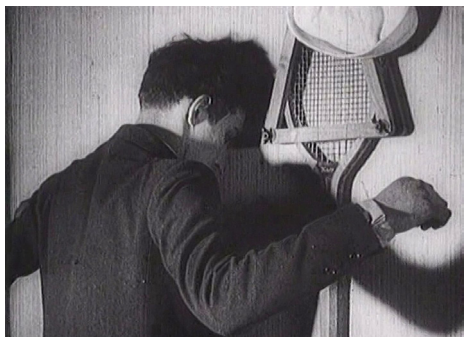
было разглядывание пятен на потолке. Каждый день, ища новые «галлюцинаторные решения», он прозревал в одном и том же пятне сотни образов и складывал их в вереницу бесконечных



Кадр из фильма
«Андалусский пес»

² Бретон А.
Манифест
сюрреализма 1924
года // URL: [http://
libelli.ru/works/
breton_a.htm](http://libelli.ru/works/breton_a.htm)
(дата обращения:
10.02.2012).

трансформаций. Так же и в творчестве — находя неожиданное пластическое сходство несхожих на первый взгляд вещей, он словно восстает против Бретона, писавшего — «если даже в одной и той же грозди не найти двух одинаковых ягод, почему же вы хотите, чтобы я описал вам одну из них по образу и подобию другой, по образу и подобию всех прочих ягод, почему вы требуете, чтобы я превратил ее в съедобный для вас плод? Неизлечимое маниакальное стремление сводить все неизвестное к известному, поддающемуся классификации, убаюкивает сознание»². На самом деле это скорее полемика, а точнее, Дали вновь создает свою логику на почве разрушенной традиционной. Пусть и акцентируя внимание на «одинаковости ягод», он вовсе не занимается их классификацией, а выявляет паранойю восприятия, преследуемого одними и теми же образами, на сколь бы разные вещи оно ни было направлено — хотя бы на уровне силуэтов, даже если созерцаемое сотворено из абсолютно разных материалов. Одновременно с тем Дали обыгрывает идею несходства схожего, когда идентичные по форме и цвету элементы могут прочитываться в зависимости от их окружения. Благодаря подобным приемам, граница между видимостью, мнимостью и сущностью оказывается у Дали зыбкой, размытой. Именно такова реальность «Андалусского пса».



Кадр из фильма
«Андалусский пес»

С момента прочтения фрейдовских «Толкований сновидений» Дали с упоением запечатлевал картину мира своего подсознания. Все его творчество является чем-то вроде импрессионизма, направленного вглубь психики. Но если импрессионисты не могли оторвать глаз от постоянно меняющейся реальности, ловя и стремясь запечатлеть неповторимость мгновения, то Дали фиксировал не мир сквозь призму своих впечатлений — скорее свои впечатления через призму мира. Сюрреалисты старались запечатлеть пространство под-

сознания, причем, в отличие от импрессионистов, для которых впечатления словно «затуманивали» действительность», делали ее визуально более «смутной», иной раз приближая к абстракции, подсознательное проявляется у сюрреалистов в предельно пластически четких образах — ворвавшихся из объективной реальности и смешивающихся работой подсознания в абсурдные сочетания, при этом не теряя ауры своего постороннего, наружного, отнюдь не фантастического, происхождения, — что и характеризовало сюрреализм в живописи.

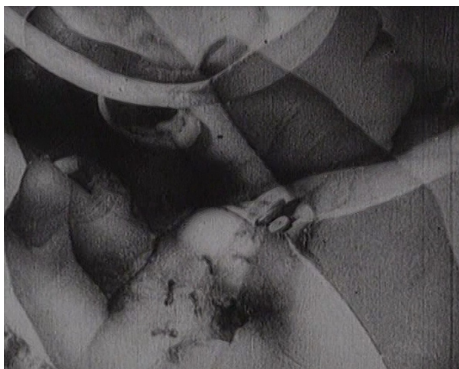
Это свойственное Дали параноидальное наложение самых обычных предметов, по отдельности не представляющих собой ничего загадочного, а вместе образующих фантастический, абсурдный образ, — было обязательным качеством «классического» сюрреализма в период его расцвета. Сюрреализм часто похож на сон, суть которого ускользает в целом, в то время как его отдельные части предельно ясны.

Таковы и кадры на «ура» воспринятого всеми сюрреалистами «Андалузского пса». Обычные крупные планы руки, морского ежа, луны, глаза — и только вместе эти кадры образуют непредставимую вне сюрреализма метафору, рожденную параноидально-критическим методом Дали. Это не законы, которым человек подвластен, когда спит, — из снов взяты лишь образы, сочленение их происходит скорее по закону «свободных ассоциаций» Фрейда, в творчестве Дали получивших название параноидально-критических ассоциаций — ассоциаций, рождающихся в бодрствующем, впрочем, полубессознательном, или «параноидальном», состоянии, вводя себя в которое, художник действительно едва не сходил с ума. Во всяком случае, намеренно к этому стремился — ведь Фрейд перевернул представления и о безумии, стерев грань между нормальностью и ненормальностью, что частично устраняло страх перед сумасшествием

как потусторонним, конечным, угрожающим переделом, делая его лишь обратной стороной сознания — той, что разуму недоступна, и на которой подсознание абсолютно свободно.

Также манифест дадаистов гласил — «очищение личности может состояться лишь в состоянии безумия, притом безумия агрессивного и полного». Сюрреалистов интересовала «сверхреальность» — истина человеческой природы, которая, согласно

Кадр из фильма
«Андалузский пес»



учению Фрейда, раскрывается во время снов, неизбежно полных страстей, в том числе агрессии и тождественных состоянию агрессивного безумия.



Кадр из фильма
«Андалузский пес»

³ Дали С. Дневник одного гения. — М.: Попурри, 2003// URL: <http://lib.ru/CULTURE/DALI/dnewnik.txt> (дата обращения: 06.02.2012).

Примечательно, что «Андалузский пес» был признан сюрреалистами, даже несмотря на смещение акта творчества с «автоматического письма» на параноидально-критическую деятельность. Фильм соответствовал сюрреалистическим принципам в главном — преданности Фрейду, интересу к подсознанию и снам и выражению всего этого в предельно реалистической манере.

Как бы Дали ни ценил преимуществ сумасшествия, выпускающего заветное иррациональное, настоящая сила, по его мнению, заключается в способности лавировать на грани, не позволяя потоку безумия унести себя, а лишь улавливая и подчиняя его образы. В «Дневнике одного гения» он пишет: «Фанатичный рационалист, я один знал, чего хочу. Я погружусь в мир иррационального не в погоне за самой Иррациональностью <...> моя цель в другом — я дам бой и одержу «Победу над Иррациональным»³. Такой девиз звучит чем-то прямо противоположным методу Бретона.

Сновидческая логика Луиса Бунюэля

О кинематографическом лидере сюрреализма — Луисе Бунюэле с еще большим правом можно сказать, что его практика шла вразрез с общепризнанной теорией. В своей книге «Мой последний вздох» он пишет: «Если бы мне сказали: «Тебе остается жить двадцать лет. Чем бы ты заполнил двадцать четыре часа каждого оставшегося тебе жить дня?», я бы ответил: «Дайте мне два часа активной жизни и двадцать два часа для снов — при условии, что я смогу их потом вспомнить», — ибо сон существует лишь благодаря памяти, которая его лелеет⁴. Именно в слове «память» заключается суть различия. Адептам Бретона она была вовсе не нужна для творчества. Нет необходимости обращаться к воспоминаниям — искусство творится в сам момент видения, с той же скоростью, что работает подсознание. Бунюэль же в своих фильмах не жил снами, он их пересказывал постфактум — и его творческий почерк выявил еще один вариант отношений с бессознательным.

⁴ Бунюэль Л. Мой последний вздох. — М.: Радуга, 1989//URL.: http://on4a.narod.ru/Luis_Buniuel.pdf (дата обращения: 06.02.2012)

В «Золотом веке» уже нет параноидального подхода Дали, хотя он плод того же творческого тандема, — фильм приближается к эстетике Бунюэля, эстетике последовательного пересказа сновидений. Сюжет развивается согласно более чем традиционной логике. Он абсурден, полон нелепостей, но совершенно последователен. Практически нет нитей, которые уходили бы «в никуда», каждая из них развивается, пока не доходит до логического завершения. «Золотой век» с полным правом может называться сновидением — как и в снах, в нем абсурдно искаженные обрывки изначально самых обычных фактов складываются в рациональную цепочку последовательных нелепостей, столь логично и тесно сплетенных, что их невозможно опровергнуть, обвинить в иррациональности. Сюжет достаточно длительные промежутки времени может вовсе не содержать абсурда. Он обнаруживает себя лишь в отдельных проявлениях, вроде возникновения неуместных вещей — коровы на кровати, которые словно ворвались из какого-то другого воспоминания. Однако и в неуместном контексте они не вызывают у героев удивления, как не вызывают его подобные моменты в наших снах. Во сне подсознание не заботится о выстраивании рациональных связей между самими по себе логичными образами — в голове они перемешались именно так, и тому есть свои причины, непонятные сознанию, которое, впрочем, сейчас спит и не может удивиться.



Кадр из фильма
«Золотой век»

Логике сновидения соответствует и поведение героя. Во всяком случае, фрейдовской концепции. Он не сдерживает тех порывов, которые подавляет, когда бодрствует, — и так привык это делать, что не всегда и осознает их. И только во снах эти желания, что научила нас скрывать цивилизация с ее морально-этическими и религиозными нормами, да и просто законами человеческого общежития, не только дают о себе знать, но беспрепятственно себе подчиняют. В сновидениях слов-

но не существует никаких сдерживающих норм — и религиозных заповедей, или же религия предстает в новом качестве — общественных законов, и сновидец предается порокам, к которым втайне питает склонность. Впрочем, в «Золотом веке» законы по-прежнему существуют — спящий герой словно попал в бодрствующий мир, где в глазах окружающих он, естественно,

маньяк, нарушитель общественного спокойствия, патологически жестокий человек или проще — псих. Мы знаем таких в жизни и характеризуем их именно этими определениями, между тем, в снах кто угодно может обратиться в объект своего порицания. И общая логика сна, которой следует «Золотой век», позволяет назвать героя не иначе, как просто спящим.

«Автоматическое письмо» Жана Кокто

Как ни парадоксально, Жан Кокто, едва ли не единственный из самых ярких представителей сюрреализма кто принял бретоновский метод «автоматического письма», был совершенно не признан сюрреалистической группой. Кокто не совсем принадлежал к кинематографической когорте, считая себя поэтом в античном смысле этого слова — то есть творцом, не ограничивающимся одной лишь сферой искусства, использующим для реализации своих идей все подвластные ему способы творческого выражения. Он писал стихи, картины, сочинял музыку, ставил балеты; однако ничто не могло сравниться по степени иррациональности с процессом киносъемки. Казалось бы, сочинительство стихов или музыки, требующее минимальных физических усилий, и, что главное, — лишь собственных, должно гораздо больше способствовать «автоматическому письму» — ничто не отвлекает, не сбивает сознание с его «чистого потока». А съемки фильма — трудоемкий процесс, вовлекающий множество людей, где режиссеру как никому другому

⁵ Кокто Ж.
Сочинения в трех
томах с рисунками
автора. — М.:
Аграф, 2001. С.320..



Кадр из фильма
«Золотой век»

приходится думать, контролировать не только себя, но и всю съемочную группу. Но во вступительной речи к своей картине «Кровь поэта» Кокто акцентировал внимание на том, что именно постоянное напряжение съемочного процесса способствует включению «автоматизма»: «...отчаянно изнурительный кинематографический труд настолько поглощает, что некогда размышлять. Вместо размышлений действует лунатический механизм. Вы представляете себе, как работают над фильмом?»⁵

Через четыре дня, если только ты не крепко сколоченный американец, тебе конец. Уже не знаешь, где находишься. И в этом, пожалуй, главная причина того, что кинематограф — первостатейное оружие поэзии. Спать стоя означает говорить, не отдавая в том себе отчета, то есть, исповедоваться»⁵.

В этом фрагменте выступления видно, как, начиная с «лунализма», Кокто переходит к поэзии, не делая различия между этими понятиями, а точнее, не отделяя одно от другого. Для него кинематограф является лишь «средством сказать некоторые вещи визуальным языком, вместо того чтобы излагать их с помощью чернил и бумаги», и главное преимущество этого средства — изнурительность, способствующая лунатическому состоянию, и через него еще большей поэтичности. Также Кокто называл себя «рисовальщиком», говоря: «для меня естественно видеть и слышать то, что я пишу, облекая это в пластиче-



Кадр из фильма
«Кровь поэта»

ские формы. Когда я снимаю фильм, сцены, которые я устанавливаю, для меня — движущиеся рисунки, планировки художника»⁶.

Что ж, в том же «Андалузском псе» мы наблюдали, как поэзия и живопись могут перекладываться на язык кинематографа, однако даже самому неискушенному зрителю будет заметно, сколь мало общего не только в настроении, но и форме, пластике этих фильмов. Очевидно, что как художники и поэты Дали и Кокто очень разнятся. Если «Андалузский пес» строится из нескольких, практически отдельных, но наслаивающихся друг на друга цепочек метафор-ассоциаций, каждая из которых могла бы быть представлена в картине-коллаже, то «Кровь поэта» показывает цельную историю, чья нить не рвется на отдельные фрагменты, а представляет единую метафору общим рисунком. На языке живописи фильм может ассоциироваться с множеством эскизов, начертанных простой карандашной линией и запечатлевающих на каждом следующем листе малейший нюанс движения одних и тех же персонажей. Если проще, это называется рисованной мультипликацией. Ассоциация не удивительна — ведь изначально фильм и задумывался как анимационный. Главное преимущество мультипликации — свобода, которую Кокто постарался не потерять и в кино, создавая «Кровь поэта» как «фильм столь же свободный, как мультипликация, выбирая лица и места, соответствующие свободе, с которой художник-аниматор творит свой собственный мир». «Кровь поэта» не только несет отпечаток мультипликационного подхода (рисованные фрагменты присутствуют в фильме), даже когда изображение кинематографично, в нем есть что-то ирреальное (при всей графической ясности).

⁶ Кокто Ж. Беседы о кинематографе// URL: www.litext.narod.ru/texts/kokto.doc (дата обращения 10.02.2012).

Для Кокто даже фантазийное искусство — искусство, изображающее то, чего, казалось, быть не может, — реалистично. Фантастика воплощена — мы ее видим, осязаем, а значит, она существует. Поэт способен реализовать ирреальное, вызвать к жизни



Кадр из фильма
«Кровь поэта»

то, чего никогда не было и быть не могло, создавая тем самым «ирреальный реализм». В «Крови поэта» творение оживает и управляет своим создателем, заставляя его поверить в существование всего того, что он делал, но в реальность чего по-настоящему не верил.

Не удивительно, что «Кровь поэта» не была признана сюрреалистами. Фильм не содержал ни агрессии, ни скрытой политики, ни явных фрейдизмов, ни хаотичности, неот-

делимой от игры подсознания. Не видя в ленте ни «метафизической открытости», ни «автоматического письма», вопреки всем рассуждениям Кокто о «лунатическом состоянии», Бретон считал ее слишком рациональной, в каком-то смысле — «управляемой мечтой». Кокто словно шел на попятную, признавая, что его творчество — плод работы не только бессознательного, но и разума. Это все же интуиция, а не автоматичность. Кокто обращался к разуму зрителя, заставляя его постоянно метаться от одной интерпретации к другой, вместо того, чтобы, как мечтал Бретон, пытаться общаться из мира сновидения с такими же сновидцами и предлагать материал для разбора психологами; он не внедрил в картину ни единого подчеркнуто-бессмысленного и неуместного объекта, а наполнил ее исполненными символизма образами. «Кровь поэта» не отвечала политике авангардистской группы двадцатых годов, но не обходила существенные черты сюрреализма как такового, содержа алогизм, парадоксальность сочетаний, множественность смыслов, условность места действия, размытую границу между реальным и ирреальным.

Кокто воспевает не сон, а само состояние грезы. Этот спуск без падения — в глубины, недоступные никакому определению и измерению. Суть различия философии Кокто с философией сюрреалистов заключается в том, что состояние плавного погружения в себя, дрейфа на грани сознания не является самоцелью, но лишь проводником в мир, который поэт может почувствовать как медиум, и этот, иной, мир существует где-то за пределами не только человеческого сознания, но вообще всего человеческого.

Не случайно в «Завещании Орфея» Кокто обвиняет себя в попытках выйти за пределы границ мира, который ему не принадлежит. И выходит ведь, сначала потерявшись во времени, затем попав во вневременное пространство, населенное силами жизни и смерти, судьями человечества, героями произведений искусства и людьми, точно так же заблудившимися во времени. Сюда, впрочем, может иногда проникнуть любой спящий, как в фильме это происходит с профессором.

Сон для Кокто вовсе не субъективная игра подсознания — отличитель чертой человеческой природы, это — возможность проникнуть в иное измерение, неуловимое повседневным восприятием. Это присвоение искусству почти священного, мистического, статуса влекло за собой соответствующее требование к художнику — быть пророком. Если деятели сюрреализма в основном только варьировали бретоновский канон, то миссия, которую возложил на себя Кокто, его развивала. Провозглашая свою абсолютную верность главному принципу, он хотел с его помощью достичь гораздо большей цели — и тем острее ощутил неосуществимость «программы». Надеялся ли художник, выходя за пределы сознания, постичь в собственном бессознательном универсальную сущность человеческой природы; или проявить скрытую сторону только собственной натуры; или утвердить непознаваемость психологических глубин — эти задачи позволяли успокоиться на фиксации химер собственного иррационального. Кокто, желая выйти за рамки самого человеческого, обнаруживал его и в подсознании, всякий раз заставая там лишь себя: «Не отдавая себе отчета, я рисовал свой собственный портрет». В финале трилогии этим заканчиваются все попытки героя нарисовать цветок. Впрочем, рисуется цветок своеобразным способом — линии на доске появляются не из-под мела, а из-под тряпки, которая должна бы стирать нарисованное. Но именно в разрушении проявляется образ художника. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Башиляр Г. Избранное. Поэтика грезы. — М.: РОССИЭП, 2009.
2. Бретон А. Манифест сюрреализма 1924 года// URL: http://libelli.ru/works/breton_a.htm (дата обращения: 10.02.2012).
3. Бунюэль Л. Мой последний вздох. — М.: Радуга, 1989.
4. Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. — М.: Иностранная литература, 1992.
5. Дали С. Дневник одного гения. — М.: Попурри, 2003.
6. Кокто Ж. Сочинения в трех томах с рисунками автора. — М.: Аграф, 2001.
7. Мир Искусства (Альманах). — М.: РИК «Культура», 1995.
8. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. — М.: Наука, 1989.
9. Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. — М.: Ad Marginem, 1993.