

Тессел Баудойн

## ПСИХИЧЕСКИЙ АВТОМАТИЗМ В РАННЕМ СЮРРЕАЛИЗМЕ<sup>1</sup>

### ВВЕДЕНИЕ

Датой возникновения сюрреализма официально считается 1924 год, когда Андре Бретон (1896–1966) опубликовал свой «Манифест сюрреализма», однако первые эксперименты, которые можно отнести к новому течению, совершались уже в начале 1920-х годов. Среди них имела место серия опытов, известных как «сеансы гипнотического сна», проходивших между осенью 1922 и весной 1923 года. Во время этих сеансов исследовался автоматизм и бессознательные психические состояния.

Самый первый «сеанс гипнотического сна» прошел в ночь на 25 сентября 1922 года. Бретон и его жена Симон Кан-Бретон принимали в своем парижском доме по адресу 42, ул. Фонтэн молодых поэтов – Рене Кревеля, Макса Мориза и Робера Десноса. В 9 часов вечера они начали предполагаемый сеанс: свет был приглушен, и присутствующие сели за круглый стол, держась за руки. Через какое-то время Кревель, инициатор всего действия, вошел в состояние, подобное трансу, выкрикивая бессвязные звуки, слова и фразы. Впоследствии, придя в себя, он ничего не помнил. Попытались снова – теперь в транс вошел Деснос, который тоже что-то бормотал и царапал стол. Первая проба была признана удачной, и в течение многих дней, недель и месяцев меняющая свой состав группа молодых поэтов и художников, которые вскоре станут ядром движения сюрреалистов, провела множество таких сессий. Среди других участников сеансов можно назвать Галу и Поля Элюара, поэта Бенжамена Пере, немецкого художника Макса Эрнста, поэта Луиса Арагона, американского фотографа Ман Рэя, а также итальянского художника Джорджо де Кирико.

<sup>1</sup> Впервые опубликована: *Bauduin T.M. Psychic Automatism in Early Surrealism* // Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible / Ed. by K. Almqvist and L. Belfrage. Stockholm: Ax:son Johnson Foundation, 2015. P. 141–158. Публикуется здесь с разрешения издателей: © Ax:son Johnson Foundation and Tessel M. Bauduin.



На фотографии, сделанной Ман Рэем в 1924 году, мы видим группу сюрреалистов, собравшихся в Бюро сюрреалистских исследований для проведения «сеанса гипнотического сна».

Кревель, Деснос и Пере, как считалось, были наиболее способны к входу в транс. Находясь в этом состоянии, они рассказывали истории, декламировали стихи, отвечали на вопросы, писали или рисовали, а также прогуливались по комнатам. Однако другие столь же усердные участники сеансов, такие как Бретон, Эрнст, Элюар и Мориз, ни разу не смогли достичь состояния «гипнотического сна», «несмотря на все свои старания»<sup>1</sup>.

Сессии тяжело давались их участникам. Как писала Симон Кан своей кузине: «Мы живем одновременно в настоящем, прошлом и будущем. После каждого сеанса мы настолько потрясены и разбиты, что клянемся никогда больше их не проводить, но уже на следующий день невозможно думать ни о чем другом, как о возвращении в эту манящую атмосферу катастрофы»<sup>2</sup>.

Атмосфера действительно была «катастрофической»: сессии стали мрачными, порой случались насильственные проявления. Нескольким участникам были предсказаны болезни и смерть. Десноса было все труднее привести в себя. Бросались кувшинами с водой, угрожали друг другу складными ножами, были попытки повеситься. Арагон пишет в статье под названием «Волна снов»: «Те, кто подвергали себя этим беспрестанным экспериментам, находились постоянно в ужасном возбуждении, принявшем маниакальные черты. Они худели. Их транс продолжались все дольше и дольше. Они раздраженно реагировали на попытки прервать транс. В транс они общались друг с другом, как люди в неведомой стране слепых, они ссорились, и порой приходилось вырывать ножи из их рук. Но очевидный сильный вред для здоровья, который наносили себе участники этих необыкновенных экспериментов, все возрастающие трудности при извлечении их из глубин каталептического, подобного

Ман Рэй

Сеанс сна наяву. 1924

Фотография

<sup>1</sup> Breton A. *The Lost Steps* / Ed. by M. Polizzotti. Lincoln: University of Nebraska Press. 1996. P. 95.

<sup>2</sup> Цит. по: Polizzotti M. *Profound Occultation* // *Parnassus* 30, 1–2 (2008), P. 1–37.

смерти оцепенения, вскоре принудили их поддаться на уговоры наблюдателей, еще сохранивших частицу твердого рассудка и приостановить эти опыты, которые ранее не были прерваны ни ожидаемой самоиронией, ни чувством самосохранения»<sup>1</sup>.

Ситуация явно выходила из-под контроля. В начале 1923 года сеансам был положен конец<sup>2</sup>.

Несмотря на то, что эксперименты завершились в довольно неблагоприятных обстоятельствах, сюрреалисты были глубоко впечатлены опытом, полученным в период их проведения, называемым ими «временем спящих». Был опубликован ряд стихотворений и языковых игр – спунеризмов, впервые написанных или прочитанных во время сеансов. Бретон и Арагон были в числе первых сюрреалистов, издавших воспоминания о данных сессиях. Бретон выпустил книгу «Входят медиумы», когда сами «сеансы гипнотического сна» шли полным ходом, Арагон же издал уже упоминавшуюся статью «Волна снов» в 1924 году<sup>3</sup>.

Опыт этих сеансов лег в основу первого, знаменитого определения, которое дал сюрреализму Бретон: «СЮРРЕАЛИЗМ, сущ. Психический автоматизм в чистом виде, с помощью которого можно пытаться выразить как словесно, так и в письменном виде, а также любым другим способом, действительный механизм мышления. Мышление это будет свободно от контроля рассудка и от гнета эстетических и моральных обязательств»<sup>4</sup>.

Ниже мы рассмотрим сюрреалистическую практику «психического автоматизма», взяв за отправную точку «сеансы гипнотического сна». Коротко затронем истоки этих сеансов, а также происхождение «автоматизма», прежде чем обсуждать развитие этой методики уже в сюрреалистском контексте. Среди тем, которые планируются к обсуждению, следует назвать увлечение сюрреалистов вопросами сна, различными техниками автоматизма и проблемой авторства в искусстве. Для этого необходимо будет дать определение понятия «психического автоматизма» и обозначить роль этого явления в творчестве сюрреалистов. Наконец, будет проведено краткое сопоставление указанных выше сюжетов с жизнью и работой шведской художницы Хильмы аф Клинт (1862–1944), которая создала значительную часть своих произведений, находясь в состоянии автоматизма.

<sup>1</sup> Aragon L. A Wave of Dreams [1924] / Trans. S. de Muth (2003) // Papers of Surrealism 1 (2010), [http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal/acrobat\\_files/deMuth.pdf](http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal/acrobat_files/deMuth.pdf) (accessed 4.7.2013), p. 6f.

<sup>2</sup> См. описание «сеансов гипнотического сна» в: Durozoi G. History of the Surrealist Movement / Trans. A. Anderson. Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 2002. P. 38–41. См. публикацию документов в: The Autobiography of Surrealism / Ed. by M. Jean. New York, 1980. P. 100–107.

<sup>3</sup> Entrée des médiums // Littérature (new series) 6. November, 1922; включено позднее в: Breton A. The Lost Steps. Op. cit. 89–95. «Une vague des rêves» впервые была опубликована в «Commerce 2» (1924).

<sup>4</sup> Breton A. Manifestoes of Surrealism / Trans. R. Seaver & H. R. Lane. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1972. P. 26.

## АВТОМАТИЗМ И СОН

Сюрреалисты были крайне заинтересованы проблемой бессознательного, впервые поставленной в конце XIX века и по-прежнему новой и актуальной в начале века XX. Многие из числа первых сюрреалистов, что наиболее примечательно – Бретон и Арагон (1897–1982), изучали медицину, в особенности психиатрию. Они были знакомы с руководствами по этой дисциплине и с трудами крупнейших психиатров эпохи, таких как Пьер Жане, а также с книгами Зигмунда Фрейда, поэтому были в курсе последних исследований в области сознания, гипноза, душевных болезней и психоанализа. Проникнуть в бессознательное было непросто. В согласии с тогдашними медицинскими представлениями, сюрреалисты считали, что бессознательное выражается, например, в снах. Другой путь в него лежал через автоматизм. Идея была в том, что в «автоматическом» состоянии, когда человек полностью свободен от своей осознанной личности и действует без размышлений, как машина или автомат, контакт с бессознательным легко установим. Бретон и его приятель поэт Филипп Супо (1897–1990) экспериментировали с автоматическим письмом начиная с 1919 года. Плодом этих опытов стали «Магнетические поля», произведение, полностью состоящее из таких автоматических записей. Текст стал вехой в сюрреалистских экспериментах с автоматическим письмом и краугольным камнем этого явления с точки зрения истории литературы вообще<sup>1</sup>.

Сюрреалисты рассматривали автоматизм с двух сторон: с одной стороны, как ментальное состояние (быть в состоянии автоматизма или действовать автоматически) и, с другой стороны, как ментальную технику (заниматься автоматизмом). Хотя автоматизм часто считается практикой, неразрывно связанной с сюрреализмом, важно отметить, что не сюрреалисты ее изобрели. Они лишь позаимствовали ее из современной им медицинской науки, динамической психиатрии, предшественницы нынешней психиатрии и психологии. В динамической психиатрии автоматизм имел две задачи: он был методом терапии и инструментом изучения определенных состояний сознания. Прилагательное «психический», составная часть определения, данного Бретоном сюрреализму («психический автоматизм»), было взято от наименования области психических исследований, которыми тогда занимались многие приверженцы динамической психиатрии. Оно отсылает нас к психе, душе. Это показывает значимость связей между ранним сюрреализмом и динамической психиатрией, а также одержимость сюрреалистов всем, что касалось души, рассудка, особенно темных, неисследованных и посему притягательных и вдохновляющих уголков разума. Идея состояла в том, что именно в этих уголках можно было найти «чистую мысль» – мысль, так сказать,

<sup>1</sup> Breton A. & Soupault Ph. *The Magnetic Fields* / Trans. D. Gascoyne // Breton A., Eluard P. & Soupault Ph. *The Automatic Message – The Magnetic Fields – The Immaculate Conception* / Ed. by D. Gascoyne & A. Melville. London: Atlas, 1997. P. 37–145.

свободную от «контроля разума», а также от упоминавшихся Бретоном в его определении эстетических и моральных обязательств. В конце концов, здравый смысл и эстетические и моральные обязательства являлись не более чем искусственными буржуазными конструктами, с которыми сюрреализм как авангардистское движение стремился порвать.

Существует более или менее естественное человеческое состояние, которое неподконтрольно здравому смыслу и морали – это сон. Основываясь на теориях сновидений Фрейда и других ученых, ранние сюрреалисты ассоциировали «чистую работу мысли» со сном и сновидениями. Как писал Бретон еще в 1923 году – году «сеансов гипнотических сновидений», понятие «сюрреализм» обозначает «определенный психический автоматизм, который достаточно точно соответствует состоянию сна»<sup>1</sup>. Автоматизм и сон считались родственными явлениями.

Так как сны рассматривались как проявление бессознательного, сюрреалисты мечтали включить их в будничную жизнь. В результате должна была быть создана надреальность (или, правильнее сказать, сверхреальность), то есть мир, где фантастическое вплетено в рутинное, хаотическое – в регламентированное и бессознательное – в сознательное. Одним из способов привнесения снов в реальную жизнь был пересказ их друг другу или письменная фиксация. Сюрреалисты делали и то, и другое. Например, Макс Эрнст (1891–1976) долго экспериментировал с темами сновидений, ставших отправной точкой сюжетов многих его работ в этот период. Исследователи даже говорят об «онирическом (сновидческом) климате» в сюрреализме.

Однако Бретон и его соратники выражали обеспокоенность, что в процессе письменной фиксации сновидений, так же как и в случае их пересказа, сны будут неизбежно искажаться и «редактироваться», не говоря уже о том, что значительная часть важных деталей просто будет забыта. Это значит, что описанными путями нельзя вывести сны на поверхность, обойти барьеры, возводимые сознанием на пути бессознательного. Впечатленные первыми успехами с автоматическим письмом и убежденные в необходимости изучить сны наиболее точным научным образом, сюрреалисты начали экспериментировать с автоматической речью в полусонном состоянии – так появились «сеансы гипнотического сна». Наша точка зрения состоит в том, что эти опыты могут быть названы «сеансами осознанных сновидений». Бретон описывает ментальное состояние во время сеансов как гипнотический сон или дрему, он назовет позднее весь период *époque des sommeils* – «время спящих». Текст Арагона с говорящим названием «Волна снов» изобилует упоминаниями сна и дремы, а также, напротив, бодрствования. Такие слова, как «транс» или «бессознательное состояние», часто используемые для описания сюрреалистских «сеансов гипнотического сна», – не более чем позднейшие интерпретации переводчиков и искусствоведов. В действительности, сюрреалисты пытались во время этих сеансов спать наяву – и в «прямом эфире» передавать

<sup>1</sup> Breton A. The Lost Steps. Op. cit. P. 90.

окружающим опыт этого состояния с помощью техники словесного автоматизма.

Автоматическое письмо – это относительно понятное явление, но как же можно автоматически рассказывать свои сновидения?

#### ВРЕМЯ СПЯЩИХ ПРИ БЛИЗКОМ РАССМОТРЕНИИ

Автоматизм сюрреалистов базировался не только лишь на тогдашней психиатрической доктрине. Можно проследить происхождение автоматизма как практики, а также и методологию «сеансов гипнотического сна» в спиритуализме, духовном течении XIX века, основанном на возможности общения с мертвыми и другими бестелесными и потусторонними сущностями. Так, автоматическое письмо изначально восходило к спиритуалистскому методу, впервые примененному в психиатрии Пьером Жане.

Выбор сюрреалистами «сеансов» в качестве организационной формы своих экспериментов со сном следует объяснить прямым влиянием спиритуализма. Спиритуализм снова стал популярен во Франции после Первой мировой войны, и многие сюрреалисты были хорошо знакомы с его постулатами. Рене Кревель (1900–1935), инициатор «сеансов гипнотического сна», был посвящен в таинства учения медиумом-спиритом. Бретон так описывает эту инициацию: «Две недели назад <...> Рене Кревель описал “спиритуалистскую инициацию”, которую он прошел с помощью некой Мадам Д. Эта женщина углядела в нем определенные таланты медиума и научила его способам развития этих способностей. Обстоятельства вполне подходили для таких действий (в комнате было тихо и темно, сидящие за столом сделали “цепь” из рук). Кревель вскоре заснул и во сне произносил слова, складывающиеся в связную речь, чему в нужный момент был положен конец с помощью обычных в таких случаях способов пробуждения».

В том же самом тексте Бретон однако объясняет нам, что связь сюрреалистов со спиритами не пошла дальше этого вышеописанного опыта Бретона: «Само собой разумеется, что несмотря на то, что мы согласились участвовать в этих экспериментах, мы никогда не разделяли верований спиритуалистов. Что лично до меня, я абсолютно уверен в невозможности каких-либо коммуникаций между живыми и умершими»<sup>1</sup>.

Другие сюрреалисты также подчеркивали свое неверие в спиритизм. Однако это не мешало им применять спиритические техники.

История инициации Кревеля с помощью мадам Д. дает нам несколько важных для понимания «сеансов гипнотического сна» подсказок. Это упоминание «подходящих обстоятельств», засыпание и последующее пробуждение Кревеля «с помощью обычных в таких случаях методов»,

<sup>1</sup> Breton A. The Lost Steps. Op. cit. P. 92.

и, наконец, употребление Бретоном таких понятий, как «слова» и «речь». Рассмотрим эти четыре термина.

Сюрреалисты полагали, что во время сеансов участники находятся в полусне или же в состоянии осознанного сновидения, как доказывалось выше. «Действа», о которых говорит Бретон – это речь, письмо, беседа, рисование – одним словом, все то, чем занимались на сессиях сюрреалисты. Изначально сюрреализм был преимущественно литературным движением, поэтому неудивительно, что затрагиваются в основном методики, свойственные поэтам и писателям (автоматическая речь, автоматическое письмо) – это также согласуется с выделением Бретоном понятий «слова» и «речи». Наконец, обстановка сеанса – «цепь» из рук, приглушенный свет – относилась к «подходящим обстоятельствам», формальностям, необходимым для того, чтобы все прошло как надо.

Однако сюрреалисты вскоре перестали придавать значение этим условностям. Они ушли от формы сеансов, сохранив верность методу автоматизма. Так, Деснос, например, вскоре научился «засыпать» где угодно, не важно, будь то диван в доме Бретона или парижское кафе. Ман Рэй часто фотографировал его, погруженного в дремотный транс.

Своим знаменитым определением 1924 года – «психический автоматизм в чистом виде» – Бретон обозначил все течение сюрреалистов как исследование в области психики, явно имея в виду технику автоматизма. С помощью психического автоматизма ранние сюрреалисты пытались пробиться к «чистой мысли», которая понималась как настоящая, первоначальная идея и, стало быть, основа или даже цель искусства. Представление о том, что автоматизм бывает устным или письменным показывает нам литературные корни обсуждаемых экспериментов, в то время как слова Бретона о «любых других способах выражения» вводят в дело все прочие искусства.

#### ОТ АВТОМАТИЧЕСКОГО ПИСЬМА К АВТОМАТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ

Кроме автоматического письма и речи на «сеансах гипнотического сна» занимались также автоматическим рисованием, и все эти практики нашли свое продолжение, несмотря на прекращение сеансов. Особенно успешно таким методом пользовался французский художник Андре Массон (1896–1986), который использовал автоматический рисунок на протяжении всей своей художественной карьеры. Как видно на иллюстрации, его автоматический рисунок характеризуется плавной и стремительной, свободной линией. Карандаш практически не отрывается от листа, что свойственно вообще автоматическому и медиумическому рисованию. Зачастую рисунки Массона содержат намек на эротические сюжеты, что вполне согласуется с более или менее бессознательным характером их создания, результат которого довольно предсказуемо отражает подсознательные желания и/или тревоги.

На протяжении второй половины 1920-х годов сюрреализм из литературного течения развивался в полноценное художественное движение, в котором центральное место заняли изобразительные искусства. В ходе развития живописцы также переняли методику автоматизма. Сюрреалисты уже были знакомы с техникой коллажа, которой пользовались многие дадаисты и ранее – кубисты. Коллаж стал шаблоном сюрреалистского искусства, будь то в форме литературной игры (*cadavre exquis*, или составление парадоксальных фраз и словосочетаний), или в создании картин путем ассамбляжа разнообразных вырезок, или в виде фотоколлажа и фотомонтажа, часто встречавшихся в сюрреалистской прессе. Эрнст особенно часто работал с автоматическими техниками – например в его творчестве обширно представлены фроттаж и граттаж. Обе названные техники подразумевают создание контуров более или менее случайным образом, в случае фроттажа – трением карандаша по бумаге, помещенной на некую неровную поверхность, например, дерево; граттаж предполагал процарапывание на покрытом краской холсте линий с помощью ножа. Получающиеся узоры закладывали основу для произведения искусства, которое потом дорабатывалось художником<sup>1</sup>. Проанализировав «Окаменевший лес» Эрнста, например, можно сделать вывод о том, что художнику удалось создать странные и жутковатые узоры путем рисования на бумаге, под которую были подложены различные предметы причудливых форм, куски нитей, а также круглые вещи. Эрнст на протяжении всей жизни пользовался этими приемами. Так, во время Второй мировой войны он написал ряд больших холстов, при создании которых сочетал технику фроттажа, граттажа, чернильных клякс с очень тонкой масляной живописью – например, во «Взгляде тишины».

Как видно из описания техник, упомянутых выше, автоматизм увеличивал роль случая и произвольности в создании произведения искусства, особенно на начальных стадиях работы, и уменьшал значение концептуального замысла художника. Изначально



Андре Массон  
Автоматический рисунок. 1924  
Бумага, чернила

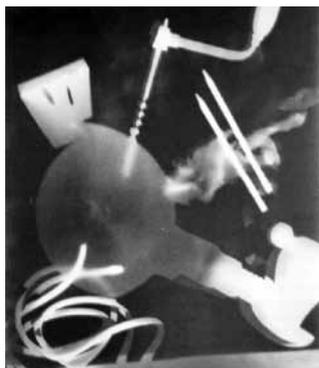


Макс Эрнст  
Окаменевший лес. 1929  
Бумага, уголь



Макс Эрнст  
Взгляд тишины. 1943–1944  
Холст, масло  
Музей Милдред Л. Кемпер, Университет  
Вашингтона, Сент-Луис

<sup>1</sup> См. также: Spies W. Nightmare and Deliverance // Max Ernst: A Retrospective / Ed. by W. Spies & S. Rewald. New Haven: Yale University Press, 2005. P. 3–20.



Ман Рэй  
Рэйограф. 1923  
Фотограмма

контуры готовили основу для ассоциаций творца, которые должны были быть по возможности неосознанными. Конечно же, очередь доходила в конце концов и до сознательного, активного и намеренного вклада в произведение, поэтому данные изобразительные техники порой называются полуавтоматическими. Бессознательные ассоциации часто были наполнены страхом, тревогой или желанием, что способствовало возникновению странных и захватывающих, типично сюрреалистских работ. Разумеется, такие картины могли служить зрителю отправной точкой для его собственных бессознательных ассоциаций и фантазий – это хорошо видно по двум вещам Эрнста, которые упоминаются здесь.

Параллельно фотограф Ман Рэй занимался техниками «автоматической» фотографии, такими как «рэйограмма» (фотография без фотоаппарата или фотограмма, метод уже известный ранее). Эти техники тоже были призваны уменьшить авторский вклад в произведение. Ман Рэй оставлял разнообразные предметы (например кусок веревки или пленки) на фоточувствительной бумаге и ждал, пока естественный солнечный свет изготовит негатив. Опять-таки при использовании этого метода творцом произведения являлся случай, пусть и направляемый рукой художника. Сколь бы призрачно не выглядели фотограммы, такие как «Рэйограф», очевидно, что они появились при значительном участии и вмешательстве фотографа в процесс. С течением времени в рамках сюрреализма были развиты различные автоматические практики. Всем им был присущ один общий признак – они считались, в первую очередь, способами освобождения. Автоматизм освобождал человека от необходимости находиться в роли автора, то есть обязанности сознательно и намеренно создавать в уме произведение искусства или литературы, а потом воплощать его в материале. Вместо этого всякий мог положиться на случай и бессознательные ассоциации при создании работы, открывая путь, через который душа (психе) выразит свой творческий порыв. Автоматизм, таким образом, уводил художника из-под ограничений, которые налагает на него мораль, рациональность и общество в целом, а главное – он помогал сбросить оковы художественного образования. Если человек уже чему-то научился, разучиться будет сложно, поэтому поэтам и художникам было трудно творить искренне и бессознательно, вместо того чтобы делать это рационально и обдуманно, как их учили. Сюрреалистская идея, стоявшая за психическим автоматизмом, состояла в таком прямом, непосредственном творчестве, которое было бы возможно без вмешательства осознанного, рационального и культурного рассудка. Можно сказать, что психический автоматизм – это механизм намеренной «потери навыка»<sup>1</sup>, выхода за границы, предписанные образованием; способ прямого бессознательного творчества.

<sup>1</sup> «Потерю навыка» описывают Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа, Бенъямин Бухло.  
См.: Art Since 1900: Modernism, Anti-modernism, Postmodernism. New York: Thames & Hudson, 2011. P. 575.

## АВТОМАТИЗМ, АВТОРСТВО И ТАЛАНТ

Только профессиональные художники и поэты нуждаются в автоматизме для творчества в искренней безыскусной манере – люди, не стесненные рамками обучения, художники-любители, могут работать автоматически естественным образом. Как считали сюрреалисты, к таким «автоматическим» творцам можно отнести простых людей, создающих образцы наивного или народного искусства, или же душевно поврежденных, авторов «творчества душевнобольных». Архетипическими естественными художниками являются также дети или члены «примитивных» племенных сообществ, незатронутые моральными и эстетическими нормами западной цивилизации взрослых людей. Сюрреализм был призван подражать их «чистому» искусству. И что немаловажно, для достижения цели сюрреалист не должен был обладать талантом, так как талант – просто фальшивое определение, данное буржуазным обществом. Более того, сюрреалисты старались быть как можно более похожими на машину, быть чем-то механическим, автоматическим, как говорил Бретон, «стать приемником разнообразных эхо», «скромным звукозаписывающим инструментом». В таком качестве, само собой разумеется, сюрреалист не должен был иметь талантов<sup>1</sup>. Здесь явно заметно влияние спиритизма, где медиум также мыслился просто в роли технического средства или аппарата. Медиумы-спириты, как предполагалось, являлись только инструментами для записи сообщений, поступающих из потустороннего мира и прочих метафизических пространств, поэтому они не нуждались ни в талантах, ни даже в навыках.

Важно понимать, что в основе идей, описанных выше, очевидно лежали конкретные технологические достижения эпохи. Спиритизм шел буквально по пятам прогресса в области коммуникаций – после появления телеграфа медиумы начали стучать по столу, а сразу же вслед за распространением телефона и радио они заговорили. В конце концов, если можно общаться с бестелесным голосом через половину земного шара, почему нельзя так же поговорить с покойником? Пусть даже тема технического прогресса и не была столь же значима в мышлении сюрреалистов, но и они пристально следили за современной механизацией и повсеместным введением технологий. Отметим в этой связи, что само слово «автоматизм» произошло от «автомата», оно не только указывает на механическую природу явления, но и наводит на мысль о жутковатой сущности «автоматов», которые часто выглядят антропоморфно. Во времена сюрреалистов те же ощущения вызывали манекены, ставшие для них объектом пристального любопытства. Пусть это и не были машины – их человекоподобный вид, особенно же вид искусственных женских фигур, в сочетании с их очевидной безжизненностью (и эротичностью), пугал и одновременно волновал зрителя.

<sup>1</sup> Breton A. Manifestoes. Op. cit. P. 27f.

Представление о мужчине или женщине как машине в контексте автоматизма сюрреалистов имеет также другой важный подтекст. Машина, которая фиксирует информацию, как это делают датчики, или говорящая машина, например радио, не является при этом личностью, наделенной сознанием. Сюрреалист, занимающийся творчеством с помощью метода автоматизма, будучи, по сути, просто таким же «записывающим инструментом», в теории не должен считаться автором им сказанного, написанного, нарисованного и т.д. Если кто-то просто фиксирует бессознательное, будь то сны или «чистые мысли», он делает это не как осознанная личность и, следовательно, не может держать ответ за конечный результат. Когда «чистая мысль» выражает себя, поэт или художник должен уйти в тень, автора не существует или, может быть, автор не имеет значения. Такое произведение – не авторское. То же самое можно сказать о медиуме-спирите, ведь в конце концов стучит или говорит не медиум, а призванный дух, однако между подходом спиритов и сюрреалистов есть два существенных отличия. Во-первых, природа спиритической связи предполагает контакт с некой внешней силой, тогда как сюрреалисты не сомневались, что все ими сказанное, сделанное или написанное в измененном состоянии проистекает из их собственного подсознательного внутреннего мира. Во-вторых, из этого следует, что за содержание любой информации, полученной во время спиритического сеанса, отвечают внешние силы, и главной целью всей практики спиритизма является общение с этими силами, тогда как важнейшей задачей сюрреалистов был подрыв существующих общественных представлений. Своими декларациями о том, что они являются лишь инструментами, лишенными каких-либо талантов, а вовсе не творцами или авторами произведений искусства в традиционном смысле слова, и не могут отвечать за результат своего «автоматического» творчества, сюрреалисты четко целили в обычаи и нравы мира искусства. Ведь требования быть рациональным, рассудительным, талантливым, мотивированным и целеполагающим автором литературных или изобразительных работ были стандартами буржуазного общества, принятыми в художественной среде. Стало быть, следует рассматривать психический автоматизм сюрреалистов не только как технику и практику, но и как стратегию разделения, использованную частью деятелей авангарда для того, чтобы подчеркнуть отличия от художественного мейнстрима с его почтением к рациональности и сознательному творчеству.

## НЕКОТОРЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ С ТВОРЧЕСТВОМ ХИЛЬМЫ АФ КЛИНТ

Наконец, сравним все вышесказанное со случаем Хильмы аф Клинт<sup>1</sup>. В контексте сюрреализма автоматизм действовал, по крайней мере в теории, как механизм намеренной «потери навыка». Сюрреалист просто обязан был быть неталантливым. Талант – один из многочисленных обманов буржуазной системы ценностей, следовательно, быть неталантливым – достоинство. Это объясняет то ревнивое одобрение, с которым сюрреалисты рассматривали работы детей, искусство душевнобольных, творчество аборигенов, произведения наивного народного искусства. Лишенные зрелости, вменяемости, следов образования или других знаков современной цивилизации, названные группы, тем не менее, способны создавать подлинно художественные работы, черпая вдохновение из внутреннего творческого мира, своих желаний или страхов, а не из опосредованных концептов, таких как институциональное образование или талант, способных преимущественно только исказить первоначальный смысл произведения.

Понятно, что Хильма аф Клинт применяла автоматизм в сходной манере для того, чтобы выйти за ограничения, наложенные ее изначальным художественным образованием. Мы видим, что плавные линии, очень сходные со свободными линиями Массона, а также свободные формы автоматических рисунков, которые аф Клинт создавала со своей спиритической группой «Пять», часто повторяются и в ее поздних медиумических работах. Корпус произведений, известный как «Храмовая живопись», стилистически отличен от раннего творчества аф Клинт, на которое явное влияние оказала ее художественная подготовка. Таким образом, и для сюрреалистов, и для аф Клинт обращение к технике автоматизма было попыткой избавиться от сдерживающих рационалистических факторов, налагаемых образованием. И аф Клинт, и сюрреалисты отличались от спиритов тем, что они прошли через систему традиционных художественных школ и пришли к автоматизму не только как к ментальному состоянию, но и как к технике «утраты навыков».

Другим сходством аф Клинт и сюрреалистов было первоначальное увлечение формой сеанса и гипнотическими состояниями, перешедшее

<sup>1</sup> См.: Müller-Westermann I. *Painting for the Future: Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction in seclusion* // Hilma af Klint: A Pioneer of Abstraction / Ed. by I. Müller-Westermann & J. Widoff. Stockholm, 2013. P. 33–51.

Доп. информация по динамической психиатрии:

Ellenberger H.F. *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*. London, 1970.

Доп. информация по автоматическому письму:

Shamdasani S. *Automatic Writing and the Discovery of the Unconscious* // Spring. *Journal of Archetype and Culture*, 54, 1993. P. 100–131, 102f.

Доп. информация по сюрреализму и динамической психиатрии:

Chénieux-Gendron J. *Towards a New Definition of Automatism: L'Immaculée Conception*.

*Dada/Surrealism*, 17, 1988. P. 74–90.

позже в успешное продолжение практик уже вне упомянутых методов. Сюрреалисты очень быстро отказались от «подходящих обстоятельств», то есть внешних атрибутов сеанса. Для аф Клинт отправной точкой также были сеансы, в особенности совместные с группой «Пять». После того как художница по заказу своего призрачного руководителя – духа Амалиэля – начала работу над «Храмовой живописью», она вскоре вышла за границы спиритического сеанса, хотя первые вещи, созданные в 1906–1908 годах, по-прежнему писались в гипнотическом состоянии. Вторая часть «Храмовой живописи», написанная в 1912–1915 годах, делалась уже более сознательно, а начиная с 1916 года аф Клинт в основном ушла от методики работы в состоянии транса. Постепенно она покинула медиумизм и автоматизм. Говоря же о сюрреалистах (хотя в данном тексте этот сюжет не прослеживается так далеко), следует добавить, что к 1930-м годам автоматизм оставался лишь одной из применяемых литературных и живописных методик. Из других техник, используемых в названный период наряду с автоматизмом, можно назвать, например, параноидально-критический метод, разработанный Сальвадором Дали.

Важно также обсудить проблему авторства. Как было сказано выше, творчество методом автоматизма (хотя бы предположительно) осуществляется механически. Поэтому работающий в этой технике человек не может считаться автором произведения – он не более чем инструмент. Однако же для спиритов автором являлась внешняя сила. Так, Хильма аф Клинт написала «Храмовую живопись» по инициативе духа Амалиэля, или, по крайней мере, так считала сама художница. Для сюрреалистов, напротив, предполагаемое отсутствие автора было частью авангардистской стратегии продвижения свободы выражения и подрыва традиционных представлений об авторстве, гении и таланте. Это подводит нас к другому существенному отличию между сюрреалистами и аф Клинт (а также другими медиумами-спиритами). Сюрреалисты исследовали собственное бессознательное и автоматизм психики в различных измененных состояниях сознания, раскрывая свой творческий потенциал. Это никогда не было целью для аф Клинт, которая стремилась, в первую очередь, передать через свои работы духовное сообщение или, точнее, множество духовных сообщений, истин и прозрений. Обобщая, можно сказать, что духовные интересы и цели аф Клинт были предельно далеки от задачи свободного выражения «чистой мысли» с помощью психического автоматизма, которую ставили перед собой сюрреалисты.