ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М. ГОРЬКОГО

РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

На правах рукописи

Балакирева Маргарита Евгеньевна

ФЕНОМЕН «КОЛЛЕКТИВНОГО» В ТВОРЧЕСТВЕ СЮРРЕАЛИСТОВ 1920–1930-х ГОДОВ

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук

специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья

(литература Европы)

Научный руководитель

д.ф.н. Гальцова Елена Дмитриевна

Москва

2020

Содержание

Феномен «коллективного» в творчестве сюрреалистов 1920-1930хх годов

Введение.

1. Общие положения: актуальность работы, цель и задачи работы. 4
2. «Коллективное» в истории: трансформация групповых взаимодействий в XIX-XX вв. 5
3. «Коллективное» в теории: проблема концептуализации и описания. 31

Глава I. Конструирование групповой идентичности в коллективных сюрреалистических текстах.

1. Коллективное слово и легитимность группы. 51
1.1. «Мы» сюрреалистических манифестов: между творчески-пассивным и социально-активным началами. 52
1.2. Формирование коллективного сознания в сюрреалистических текстах и социальные функции группы в текстах сюрреалистов. 61
1.3. В борьбе за легитимность: конструирование образа группы. 63
1.4. Коллективное слово: «коллажные» тексты сюрреалистов. 70

2. Диалог как метатехника: конструирования групповой идентичности. 94
2.1. «Процесс над Барресом»: групповая идентичность и социальный эксперимент. 95
2.2. Пьесы Супо и Бретона: структура сюрреалистического диалога. 107
2.3. Коммуникация в игре: диалог и порождение образов. 131

Глава II. Феномен «коллективного» как литературный конструкт: образ группы в текстах сюрреалистов.

1. Влияние группы на творчество: посвящения и упоминания. 144
1.1. Упоминания группы в произведения Р. Десноса. 148
1.2. Группа в произведении Ж.-А. Буаффара «Номенклатура». 152

2. «Мы» в сюрреалистических романах: коллективный персонаж и цитата реальности. 156
2.1. «Мы» в романе Р. Десноса «Адские наказания, или Новые Гебриды». 159
2.2. «Мы» в романе Л. Арагона «Парижский крестьянин». 167
2.3. «Мы» в романе А. Бретона «Надя». 179

3. Деконструкция литературного «мы» и бунт против группы. 186
3.1. Сюрреализм «вне группы» в романе Ф. Супо «Последние парижские ночи». 187
3.2. Бунт против «социального» в романе Р. Кёно «Одиль». 196

Глава III. Гибридные формы коллективности: между «литературным» и «социальным».

1. Групповое творчество в сюрреализме 20-30-х годов: проблема коллективной игры. 209
1.1. Классификация игр в сюрреализме. 211
1.2. Игра как инструмент социализации в группе. 213
1.3 Игра как инструмент коллективного творчества. 219

2. Сюрреалистические журналы как вид коллективного творчества: от эксперимента к архиву. 224
2.1. Сюрреалистические журналы как исторический документ: революция и эволюция. 226
2.2. Журнал эстетических поисков «Литтератюр» (Littérature) и журнал экспериментов «Литтератюр нувель сери» (Littérature nouvelle série). 227
2.3. Журнал теории и доказательств «Революсьон сюрреалист» (Révolution surréaliste). 240
2.4. Журнал действия и пропаганды «Сюрреализм о сервис де ля революсьон» (Surréalisme au service de la révolution). 253
2.5. Журнал критики и архивации «Минотор» (Minotaure). 281

Заключение. «Сообщество читателей». 296
Библиография. 300

ВВЕДЕНИЕ

1. Общие положения: актуальность работы, цель и задачи работы.

Диссертация посвящена проблеме группового взаимодействия и коллективного творчества сюрреалистов 1920-1930-х годах. **Актуальность работы** обусловлена несколькими факторами. В первую очередь, речь идет о вновь возникшем интересе гуманитарных наук к феномену творчества и динамике творческого процесса, обусловленного новым виткам в развитии теоретической мысли: теории связей и коллаборационных кругов, теория творческого процесса в социологии, теория партиципаторного искусства в искусствознании, теории коллективной чувственности и социального мимесиса в антропологии и философии. Будучи обращенными к общему контексту (историческому авангарду), они предлагают разные способы прочтения феномена «коллективного». Данное исследование стремится отчасти восполнить лакунарность литературоведческих теорий, обращаясь к изучению коллективного в авангарде с позиции текста, изнутри, выявляя динамику изменений, отраженных в непосредственно художественных произведениях. Взгляд на коллективное через текст позволяет выявить ряд особенностей, характерных для сюрреализма и делающих его явлением уникальным в истории авангарда, где возможно говорить и о группе как социальном движении, и о группе как воплощении коллективного письма. Соотнесенность литературного и социального превращает сюрреализм в предшественника артистических движений середины и конца XX века, и изучение эволюции группы позволяет лучше понимать позднейшие конфигурации художественного поля и роль коллективного в творческом процессе, а также дает возможность выявить универсальные внутренние процессы, характерные для авангардной группы, ее онтогенез. В традиции изучения сюрреализма, как и в посвященных другим авангардным движениям исследованиях, роль группы и ее влияние на индивидуальное творчество изучается мало: коллективное выступает в трудах ученых как аксиома, фоновое знание, из которого развиваются последующие системы доказательств, и групповой конфигурации не уделяется достаточно внимания. Данная диссертация стремится исправить это упущение и более детально изучить влияние группы. **Цель** ее – изучение феномена коллективного взаимодействия в сюрреализме 1920-1930-х годов и его влияние на литературно творчество. Сюрреализм характерно выделяется на фоне других движений своими творческими коллективными практиками, а также направленностью на внутригрупповые связи, на созидание общего

персептивного поля и на соблюдение ритуальных условностей, которые превращают его в одно из самых конформных творческих объединений XX века.

Поставленной цели отвечают **задачи** исследования. Во-первых, в данном труде показывается, на примере анализируемых текстов, как конструируется коллективная идентичность, то, как сюрреалисты превращаются в общность и каким образом группа эволюционирует из творческого объединения друзей в объединение социальное, напоминающее секту или политическую партию, и как коллективная конфигурация с одной стороны сдерживает, а с другой стороны поощряет творческие поиски. Во-вторых, в работе также исследуется влияние коллективного на индивидуальное творчество, а также то, как образ группы по-разному интерпретируется, а роль ее осмысляется в произведениях отдельных сюрреалистов. И, наконец, в диссертации обращается особое внимание на уникальные гибридные формы взаимодействия, такие как сюрреалистически игры и журналы, где особым образом соединяются творческая и социальная составляющие коллективного.

Прежде чем перейти непосредственно к анализу произведений, стоит обратить особое внимание на изучения коллективного в современной гуманитарной науке, а также очертить особый статус коллективного для мыслителей начала XX века. Более того, пристального внимания требует сам феномен коллективного в сюрреализме, который в данной работе называется «парадоксом группы».

Поскольку данное научное изыскание представляет собой междицисплинарное исследование, стремящееся объединить несколько подходов, то она опирается как на последние находки литературоведческой мысли, так и на современные социологические концепции.

2. «Коллективное» в истории: трансформация групповых взаимодействий в XIX-XX вв.

Групповые взаимодействия художников в начале XX века не являются новым форматом творчества, так как примеры коллабораций прагматического или игрового характера встречаются многим раньше. Так, для французской культуры первый «расцвет» коллективного творчества приходится на XVIII век и касается как сугубо литературных произведений, полемических переписок или литературной корреспонденции, так и

социальных интеракций, принявших форму литературных салонов[1]. Однако авторы эпохи Просвещения хотя и мыслили себя как закрытую группу, для членов которой характерно духовное родство и интеллектуальная близость (Républicains des Lettres)[2], все же тяготели к универсализации, всеохватности, отказываясь от географических и временных рамок. Группы салонных интеллектуалов не обладали ни четкой структурой, ни жесткими границами, существуя на периферии общественного и литературного. Подобное единство, основанное, в первую очередь, на духовном родстве, оказывалось ключевым для более поздних проявлений культуры, например, в случае с богемой[3] в XIX в. или интеллигенцией в XX в. Однако в начале XIX века появились тенденции к формированию более закрытых групп, для которых были характерны выстраивание более близких отношений между участниками, нарочитая дистанция по отношению к прочему художественному миру, принятие общих норм творчества (творение собственного канона и стиля) и, главное, обращение к *коллективному творчеству*. Наиболее известными представителями таких объединений стали представители йенского романтизма. Исследователь Н. Берковский выделял йенский романтизм как вершину эволюции движения и говорил о существовании некой «коллективной личности школы»[4], объединившей не только литераторов, но и представителей различных наук и профессий[5]. Именно йенским романтикам принадлежала идея «единения в искусстве» и

---

[1] Также стоит отметить популярность гогетт, которые зарождаются именно в XVIII веке (первое собрание такого рода датируется 1729 годом, речь идет о парижском собрании «Погребок» (Caveau)). О феномене см. подробнее: *Imbert E. (dir.)* La Goguette & les Goguettiers, Bassac: Plein chant, 2013. 704 p.

[2] Подробнее см.: *Roche D.* Les républicains des lettres, gens de culture et Lumières au XVIIIe siècle. P.: Fayard, 1988. 396 p.

[3] Подробнее о богеме см.: *Glinoer A.* La bohème. Une figure de l'imaginaire social, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018. 288 p. Также альтернативный взгляд на богему представлен в работе: *Аронсон О.* Богема: опыт сообщества. М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. 96 с.

[4] *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Спб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.

[5] «К раннему кругу романтиков тяготели люди разных занятий и призваний. Шлегели, старший Август и младший Фридрих, были ученые-филологи, литературные критики, искусствоведы, публицисты, Шеллинг – вождь новых направлений в философии природы, Шлейермахер – философ и теолог, Стеффенс – геолог, Риттер – физик, Гюльзен – физик, трое последних – приверженцы Шеллинга. Собственно поэтом во всем этом многолюдном объединении был один только Людвиг Тик. <..> Допустим, они были школой в поэзии. Тогда еще основательней считать их школой в философии и в науке. Даже беглый просмотр состава говорит о том, насколько энциклопедична была школа. Физики и геологи дружили с поэтами, позднее началась дружба с музыкантами, с живописцами, с биологами, с историками, с медиками. Романтизм складывался как целая культура, многообразно разработанная, и именно в этом подобен был своим предшественникам – Ренессансу, классицизму, Просвещению. Он явился как единый стиль, если угодно – как единая школа, но во всех искусствах и заодно в делах культуры, выйдя из литературы и проникая в каждое из искусств, одно за другим, в исполнительскую практику певцов, актеров, музыкальных виртуозов, в философию, в науку, в прикладные знания.» (Берковский Н. Я. ibid. С.8-9). Данная цитата показывает российский контекст восприятия, где романтизм понимается как философско-художественное течение, но не как объединение группы лиц. Во французской современной мысли одновременно с данным пониманием романтизма бытует взгляд на романтиков как на представителей «тайного общества», закрытого и немногочисленного. См. подробнее: *Ayrault R.* Genèse du romantisme allemand. P.: Aubier-

«общности талантов» (Шлейермахер), объединяющая как воззрения предшественников, так и современные романтикам теории о всеобщем единстве, братстве, работе «сообща»:

> Йенская школа была примером коллективной жизни в искусстве и духовном творчестве. Йенские романтики и размышляли и творили совместно. Фридрих Шлегель, скорый на изобретение словечек, стал говорить о неких симфониях, создаваемых не в музыке: symphilosophie, sympoesie – симфилософия, симпоэзия. Шлейермахер в «Монологах» проповедовал общность талантов. В своих сборищах романтики усматривали некоторое подобие философским симпосиям Платона или итальянского Ренессанса под водительством Лоренцо Медичи. <...> Идеал романтического симпосия отразился в больших композициях романтиков, в сборниках, ими сочиненных. Такие сборники, как «Фантазус» Лювига Тика, «Зимний сад» Арнима, «Серапионовы братья» Гофмана, по общему замыслу своему были как бы записанными симпосиями. Сочиняет каждый раз кто-то один, но за ним стоит со своими вкусами и запросами целое сообщество, кто сегодня публика, тот завтра становится автором, и обратно[6].

Творчество романтиков имело общую основу; вдохновляемые совместно разрабатываемыми идеями, они стремились к созданию некоего общего художественного поля, универсального поля творчества, воплощения самой творимой жизни, «поэзии в самой своей эссенции». Н. Берковский говорит о том, что романтики, сами себя называвшие «энтузиастами», составляли особое «братство по эпохе», в основу которого ложились не только общая философская концепция творения жизни, но и творческие приемы, направленные на возвращение жизни в мир, зачастую – через метафорическое разрушение / превращение вещей[7]. И пусть для романтиков стремление к единству было своеобразным миниатюрным воплощением их воззрений на объединение всего человечества в единую семью[8], именно оно сделало возможным постоянное движение мысли и творчества в среде романтиков, столкновение воззрений и верований. Особая сплоченность романтиков[9] Йены была обусловлена несколькими факторами, среди которых стоит выделить два: «общинность», дававшая повод Ф. Шлегелю говорить о «тайном обществе», и также потенциальная возможность коллективного творческого эксперимента, то есть публикация отдельных произведений в общем журнале «Атенеум», коллективном коллаже, где многие тексты пребывают оторванными от авторства (чему виной – добровольное желание анонимности, стирания

Montaigne, 4 volumes, 1961-1976 ; *Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L.* L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand. P. : Seuil, 1978. 456 p.

[6] *Берковский Н.Я.* Там же. С. 10.

[7] Там же. С. 14-15. Часто у романтиков простое обновление или «подновление» явления означало его приближение к требованиям прекрасного.

[8] Ср. с идеей исчезновения «перегородок» (сословных разделений) у Гельдерлина или с идеей войны, приводящей к великому единению у Тика.

[9] Что касается названия «романтической школы», то его группе сначала «навязали» противники движения, а затем и первые историографы. Подробнее см.: *Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L.* Ibid. P. 15.

границ авторского слова)[10]. Ф. Лаку-Лабарт и Ж. Нанси говорят об этом периоде романтизма как о «теоретическом прорыве», приготовлении теории и выработке норм, чему форма тайной, подпольной «ячейки» подходила в высшей степени[11]. В частности, Ф. Шлегель стремился развивать группу по принципу «сети», составляя ее на манер сект, в большей степени масонского типа, особенно популярных в Германии накануне Французской революции. Важным концептом объединения служило понятия братства, о котором заявлялось в первом номере «Атенеума», пусть и «братства знаний и склонностей», понимаемого скорее как потенциальная возможность *коллективного письма*:

> Журнал основывается на принципах «братства» - и вступительная статья подчеркивает: «братство знаний и склонностей». А братство означает, в конечном счете, коллективное письмо: «Мы не только являемся директорами журнала, но и его авторами (...). Мы принимаем к публикации только те иностранные работы, которые считаем, что можем принять за свои ...»[12].

Журнал становится для романтиков «салоном», местом обмена идей, однако имеющим официальный статус (представление школы и ее воззрений): он структурирован и целен, тексты, печатающиеся в нем, проходят отбор и являются конформными, подходящими под ряд близких романтикам критериев (как пишет Шлегель, тексты должны быть восприняты редакторами как «свои», то есть должным образом оформленные и наполненные). Переход от салонной к журнальной среде функционирования литературы вносит ряд существенных изменений и в институт авторства, и в концепцию публики, делая возможным создание более закрытых групп, сфокусированных вокруг одного печатного издания. Журнал «Атенеум» важен именно своей «образцовостью»: он стал моделью, по которой стали выпускаться многие последующие журналы эпохи, а резкие высказывания на его страницах, в конечном счете превратившиеся в некую норму журнальной коммуникации, предвосхитили «дерзость авангарда».

---

[10] Историю создания движения и журнала см.: *Ayrault R.* Genèse du romantisme allemand, III, 1re partie. P. 11-95.

[11] Ф. Лаку-Лабарт и Ж.-Л. Нанси говорят об «общности», о маргинальной «ячейке», ядре, лежащем в основе сети взаимодействий. Подробнее см.: *Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L.* Ibid. P. 16-17.

[12] «Mais l 'essentiel, cela reste la revue . A peine six numéros et deux années d'existence (il est vrai que, depuis : on en a vu d'autres), un « niveau » qui n 'est pas toujours égal, une certaine arrogance dans le ton (on sait qu'elle deviendra ensuite de rigueur), la petite insolence des « avant-gardes » . Mais un « mode de fonctionnement », aussi, qui tranche délibérément avec tout ce qu 'on aurait pu lui comparer ou lui opposer et qui décide, pour l'avenir, de toute sa puissance de modèle. Elle est fondée sur la « fraternisation » - le liminaire dit : la «fraternisation des connaissances et des aptitudes » . Et la fraternisation, cela signifie, à la limite, l 'écriture collective : « Nous ne sommes pas simplement les directeurs mais les auteurs de cette revue (. . .) . Nous n'acceptons des contributions étrangères que lorsque nous croyons pouvoir les assumer comme les nôtres . . . » Et comme le dit Ayrault après avoir cité ces lignes, « l'affirmation prend tout son poids en tête d'un numéro qui contient, sous le nom de Novalis, la suite d'aphorismes *Grains de pollen* »». (Ibid. P. 19).

Коллективность романтиков, еще не стремившаяся оформиться официально (посредством манифеста или коллективных выступлений), предполагала все большее следование общим правилам, стремление к унификации и единообразию:

> Иенское содружество распадается. Оно держалось разностью людей, в него входивших, полезными трениями между одними и другими. За короткий промежуток времени люди иенского круга унифицируются, в содружестве исчезает внутренняя жизнь, вырабатывается малоподвижное единство убеждений и вкусов. Это изнутри действовавшие мотивы разрушения, еще важнее были мотивы, приносимые извне. Романтическая идеология достигла единообразия, и оно не отвечало больше требованиям истории, которая шла быстро, не оглядываясь[13].

Группа друзей постепенно превратилась в группу носителей стиля, а идея «литературного абсолюта» оказалась не только не достижимой, но и попросту немыслимой.

Если обращаться к французскому контексту той поры, то характерным для начала XIX века было движение неистовой литературы («френетической», frénétique), наследующей опыт готического романа и движения «Буря и натиск», но стремящейся очистить романтизм от его наивной и лирической природы, внести в него напор, смятение и дерзость. Вообще XIX век – это век сообществ и объединений, формальных и неформальных, более или менее структурированных и конформных. Сообщество или же «товарищество» становится ключевым понятием эпохи и начинает привлекать к себе все новых и новых участников и завоевывать сторонников. От салонов Просвещения и вечеринок в стиле «гогетт» художественный мир переходит к литературным кафе, кружкам, «товариществам» (camaraderies) и творческим объединениям.

Наиболее знаменитыми объединениями XIX века становятся «сенакли»[14][15]. Как утверждают Э. Глинер и В. Лене в своей книге «Век кружков. Литературные и художественные содружества в XIX веке»[16], кружки стали реакцией артистического общества на революционные потрясения, в частности, на исчезновение института меценатов при королевском дворе, содержавших в XVIII веке, среди прочих, ученый салон Поля Гольбаха. История кружков начинается с собраний секты «Мыслителей

---

[13] *Берковский Н.Я.* Там же. С. 121.

[14] Сам термин «сенакль» ввел в обиход Ш. О. де Сент-Бев в одноименном стихотворении, заимствовав слово из Библии (Glinoer A. Sociabilité et temporalité: le cas des cénacles romantiques // Revue d'histoire littéraire de la France, 2010/3, vol. 110, p. 548).

[15] Отличие кружка от салона, согласно Э. Глинеру, заключается в его направленности на встречи «среди своих», подчеркнуто несветский характер, интимность. Подробнее см.: *Glinoer A.* Ibid., p. 550.

[16] *Glinoer A., Laisney V.* L'âge des cénacles. Confraternités artistiques et littéraires au XIXe siècle, Paris: Librairie Arthème Fayard, 2013, 714 p.

древности» Пьера-Мориса Ке[17] и группы Коппе и созданию первого сенакля «Романтическая муза»[18], быстро распавшегося: члены его переходят к Ш. Нодье и образуют группу Арсенала. После художники собираются вокруг В. Гюго и посещают обеды на улице Нотр-Дам-де-Шам (отсюда название – «Кружок Нотр-дам-де-Шам»[19]), а после образуют «Маленький Сенакль»[20] – одну из самых известных групп[21] первой половины XIX века, прозванной также «Молодая Франция» (Jeune-France)[22].

Название это закрепилось за художниками и литераторами благодаря статье в газете «Ле Фигаро» (от 30 августа 1831) и по сути своей являлось отсылкой к одноименной газете «Ля Жён Франс», выпускавшаяся с июня по сентябрь 1829 Эженом Планьолем (Eugène Plagniol) и Леоном Гозланом (Léon Gozlan). Сами участники объединения называли себя «Малым Сенаклем» (le Petit-Cénacle), то есть кружком: так называл собрания друзей Т. Готье, одновременно участник и «историк» движения[23]. Для Т. Готье статус группы собранию друзей придают постоянный встречи в ателье скульптора Жана дю Сенёра (Jehan Du Seigneur) на улице Вожирар:

> На встречах присутствовали обычно Жерар де Нерваль, Жан дю Сенёр, Аугуст МакКит[24], Филоте О'Недди[25] (каждый слегка изменял свое имя, чтобы придать ему больший блеск), Наполеон Том, Жозеф Бушарди, Селестин Нантёй, чуть позже – Теофиль Готье, и прочие, и сам Петрюс Борель. Эти молодые люди, объединенные нежнейшей дружбой, были кто художником, кто скульптором, кто гравером, архитектором или хотя бы учился на архитектора. [Gautier, 1874. P. 16-17].

Однако для поэта кружок не является некой закрепленной институцией, и часто в своих трудах он прибегает к понятию дружбы[26] или же называет кружок «маленькой бандой» (petite bande) или «приятелями» (camarades). Что касается критики, то в ее кругах за

---

[17] П.-М. Ке (прозванный соратниками «Агамемнон») был учеником Ж.-Л. Давида и основал в своем ателье секту «Бородачей» (Barbus) или же «Посредников» (Médiateurs). В основе движения было восхищение древним искусством, в основном греческим: сектанты призывали художников обратиться к классическому искусству, к его ровным и четким линиями. На улицах они носили тоги, что вызывало насмешки толпы.

[18] Этот кружок существовал официально в 1823-1824 годах, хотя участники его собирались уже с 1819 или 1820 года, в основном у Ж. Дешана и его сыновей Эмиля и Антони.

[19] Кружок, существовавший с 1827 по 1830, находился под началами Ж. Делорма.

[20] Упомянутые кружки являются самыми знаменитыми, однако не единственными: стоит упомянуть также группу писателей под предводительством Э. Делеклюза, малое собрание при А. Дюма у М. Вальдор и «поэтические среды» А. де Виньи, прозванные «чайными» и продлившиеся вплоть до 1845 года.

[21] См. подробнее: *Heistein J.* La Révolution française et ses fantasmes dans la littérature. Wydawn: Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992. 238 p.

[22] Об истории движения см. подробнее: *Geisler-Szmulewicz A.* Naissance et renaissance d'une «camaraderie»: le petit cénacle dans histoire du romantisme de Théophile Gautier // Revue d'histoire littéraire de la France, 2010/3 Vol. 110. P. 605-618.

[23] Истории кружка Т. Готье посвятил две книги – «Группа «Молодая Франция»: насмешливые романы» (Les Jeunes-France, romans goguenards, опубликован 17 августа 1833) и «История романтизма» (Histoire du romantisme, 1874).

[24] Augustus MacKeat, псевдоним Огюста Маке (Auguste Maquet).

[25] Philothée O'Neddy, псевдоним Огюста-Мари Донде (Auguste-Marie Dondey).

[26] «Ces jeunes gens, unis par la plus tendre amitié <...> » (Gautier, 1874. P. 17).

группой закрепилось пейоративное прозвище «бузинго» (bousingot), заимствованное из арго английских моряков[27]. Как отмечает исследовательница Ф. Кан-Грюйер, подобным названием группу наградили за ее буйный нрав и за неряшливую манеру одеваться. Сами участники «Маленького Сенакля» подобное наименование приняли[28] и даже решили выпустить коллективную публикацию «Сказки Бузинго» (Les Contes du Bouzingo)[29]. В 1830-е подобным образом называют также революционно настроенных студентов, что участвуют в февральских и июньских мятежах 1832 года. Газета «Ле Фигаро» посвятила движению студентов серию статей, в которых опрометчиво объединила мятежников с литературной группировкой, что привело к путанице, которая длится по сей день – но уже в среде ученых[30].

Группа «Молодая Франция» примечательна тем, что участники ее, продолжившие традицию романтических сенаклей, были вольно или невольно вовлечены в водоворот политических событий (хотя в событиях»Трех славных дней», июльской революции 1830 года, они не участвовали), и ассоциация с бунтующими студентами привела к смещению литературно-художественной составляющей группы в сторону идеологическую[31], позволив участникам движения если не окончательно политизироваться, то одними из первых сместить фокус с произведений автора на его жизнь, подготавливая почву для жизнетворчества как художественной программы. Романтики «Маленького Сенакля» пришли к иному восприятию коллективного: не как собственно литературного сосуществования в мире изящной словесности, но как потенциально идеологизированного, противопоставляющего себя не только литераторам, но и определенным слоям буржуазного общества (академикам, буржуа, коммерсантам, домовладельцам – носителям буржуазного духа и последователям утилитаризма). Группа не просто вырабатывала собственные художественные нормы

[27] Слово «bousin» имеет несколько значений: 1) кабаре или злачное место; 2) шум, гам, возня; 3) шляпа моряка.

[28] « <…> les bousingots vont s'appliquer à les miner [clichés] de l'intérieur, à se les réapproprier, à les incorporer littéralement, remplissant ainsi, à rebours de toute attente, une identité condamnée à la vacuité ». (*Glinoer A.* La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains, Genève: Librairie Droz, 2008. P. 186).

[29] Опубликованы при этом будут только сказка Ж. де Нерваля («Мандрагора», La Main de gloire) и сказка Т. Готье («Онуфриус Уфли», Onophrius Wphly).

[30] Подробнее см.: *Bénichou P.* Jeune-France et Boussingots: essai de mise au point // Revue d'Histoire littéraire de la France, 71e Année, No. 3 (May - Jun., 1971), pp. 439-462

[31] « Nerval et cie y gagnèrent le sobriquet de « bousingots », parce qu'on leur trouvait des analogies physiques avec des émeutiers et des agitateurs républicains » (*Brix M.* Balzac et le cénacle hugolien. Un point d'histoire du romantisme // Romantisme, 2016/2, n° 172. P. 98).

или развивала собственную теорию[32], но и уделяла особое внимание «внешней стороне»: поведению, атрибутике, речи (выбору ругательств), внешнему виду (обязательным оказывалось ношение бороды, длинных волос, ярких костюмов). Сама группа также была особым образом сконструирована: Т. Готье утверждал, что все романтики благоговели перед Петрюсом Борелем («стержневой фигурой», individualité pivotale)[33], который был для них словно прибывшим из прошлого чужестранцем[34], собирались непременно каждую неделю и цитировали наизусть стихотворения В. Гюго[35], а целью своего творчества видели трансформацию реального мира. Таким образом, «Маленький Сенакль» выступает как прототип авангардной группы начала XX века, будучи направлен не столько на литературное, сколько на социальное дистанцирование (создание собственной нормы поведения, введение правил и выработка особого социолекта)[36].

В 1835-1860-е годы происходит расцвет художественных объединений: кружки соседствуют с возродившимися салонами – салоном мадам де Жирарден (Mme de Girardin) и салоном Аббей-о-буа (l'Abbaye-au-bois) мадам Рекамье (Mme Récamier); появляются неформальные сообщества, наибольшую известность среди которых приобретает богема, благодаря деятельности А. Мюрже (Henri Murger) и его газете «Корсэр-Сатан» (Corsaire-Satan); образуется «Общество трезвенников» (la Société des

---

[32] Как и йенские романтики, французский участники «Малого Сенакля» принимали в свои ряды не только литераторов, хотя в большей степени речь шла о союзе писателей / поэтов и художников. «Cette immixtion de l'art dans la poésie a été et demeure un des signes caractéristiques de la nouvelle École, et fait comprendre pourquoi ses premiers adeptes se recrutèrent plutôtparmi les artistes que parmi les gens de lettres» (*Gautier Th.* Histoire du romantisme ; suivie de Notices romantiques; et d'une Etude sur la poésie française, 1830-1868. P.: Charpentier et Cie, Libraires-Editeurs, 1874. P. 18).

[33] Т. Готье также сравнивает П. Бореля с «небесным светилом», солнцем: «Il y a dans tout groupe une individualité pivotale, autour de laquelle les autres s'implantent et gravitent comme un système de planètes autour de leur astre. Petrus Borel était cet astre nul de nous n'essaya de se soustraire a cette attraction des qu'on était entré dans le tourbillon, on tournait avec une satisfaction singulière, comme si on eût accompli une loi de nature.» (Ibid. P. 19-20).

[34] Описывая его, Т. Готье отмечает необычный для француза вид и сравнивает П. Бореля с прибывшим из прошлого испанцем, арабом или итальянцем 15 века: « <...> il semblait toujours venir du fond du passé, et on eût dit qu'il avait quitté ses aïeux la veille. Nous n'avons vu cette expression à personne ; le croire Français, né dans ce siècle, eût été difficile. Espagnol, Arabe, Italien du quinzième siècle, à la bonne heure. » (Ibid. P. 21-22).

[35] «Comme les camarades du petit cénacle, Bouchardy savait tous les vers d'Hugo, et eût récité Hugo par cœur d'un bout à l'autre, tour de force qui alors n'étonnait personne. » (Ibid. P. 18). Похожим образом будут вести себя и сюрреалисты, словно «копирующие» поведение участников группы «Молодая Франция».

[36] Для кружка характерен ряд особенностей, отвечающих за консолидацию сообщества: постоянные или регулярные встречи, реализация развлекательных или профессиональных целей, бахвальство или общение, «культ братства» или «культ личности». Совместное пребывание приводит к вырабатыванию общих норм поведения, деятельности, одновременно кодифицированной и неформальной, а также социальной однородности или последующей унификации участников. Взаимодействия часто «фиксируются»: в переписке, в альбомах (*album amicorum*), в критических статьях, в манифестах (или текстах манифестарного типа) и посвящениях, что служит мифологизации группы, созданию образа с его последующей ретрансляцией и репрезентацией. Подробнее см.: *Glinoer A., Laisney V.* L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au xixe siècle, Paris, Fayard, 2013.

buveurs d'eau), ратующее за чистое искусство и противопоставляющее себя кружку реалистов под предводительством Г. Курбе и Шанфлёри (Ж. Ф. Ф. Юссона) (группа собирается в кофейне Андлер-Келлер); другие же участники литературного мира предпочитают собрания у мадам Сабатье на проспекте Фрошо (Г. Флобер, Ш. Бодлер[37], Т. Готье).

К 1870-м объединений, товариществ и собраний становится все больше, на смену романтикам приходят «парнасцы»[38] с их встречами у Ш. М. Р. Леконт де Лиля на бульваре дез Инвалид, у Т. де Банвиля на улице Бюси, у К. Мендеса на улице де Дуэ; происходят знаменитые «ужины Маньи»[39] (ужины в ресторане *Маньи*, установленные братьями Гонкурами и Ш. О. де Сент-Бёвом), «среды» у принцессы Матильды, «четверги» у супругов Доде, встречи у Г. Флобера на бульваре Тампль. После поражения в битве при Седане и Коммуны привычные художественные связи оказываются разрушенными, и возникает множество групповых образований, участники которых выбирают небольшие кафе для встреч. Собрания в кафе, хотя и не являлись чем-то новым по своей форме, были новым витком в осознании коллективного: кафе, будучи пространством открытым, противопоставляется своей демократичностью и доступностью салонам и ателье, попадание в которые обусловлено знакомствами и связями и никогда не бывает случайным. Кафе же оказываются, на первый взгляд, более доступными, хотя доступность «для всех» является, безусловно, иллюзорной[40]. Среди групп, предпочитавших кафе салонным встречам, исследователи отмечают

[37] Ш. Бодлер также встречается с Мюрже.

[38] Отметим искусственный характер объединения: «парнасцы» стали группой с подачи А. Лемера, который объединил поэтов в сборник. Хотя Й. Йурт считает, что именно «парнасцы» являются первой группой, мыслящей себя как литературная. Подробнее см.: *Jurt J.* Les mécanismes de constitution de groupes littéraires: l'exemple du symbolisme // Neophilologus, n° 70, 1986. P. 20-33.

[39] Традиция «ужинов» была подхвачена более маргинальными группами, такими, как группа «Скверных мальчишек» (les Vilains Bonshommes), которые встречались в разных местах с 1869 по 1872 гг. Участники «ужинов» (изначально в группу входили П. Верлен, Л. Валад, А. Мера, Ш. Кро и его братья Анри и Антуан, К. Пельтан, Э. Блемон, Э. Д'Эрвильи, Ж. Экар) придерживались традиции парнасской школы.

[40] О кафе в 19 веке: *Мандельштам Ю. В.* Статьи и сочинения. В 3 т. Том 3. Музыка, театр, история, философия, живопись, наука. М.: Издательство Юрайт, 2018. С. 270-271.

«групистов»[41], «зютистов», «гидропатов»[42], «фумистов»[43], «живых»[44], «непоследовательных»[45], «Церковь тоталистов», «ирсюты» («лохмачи»), «фаланстерьянцы», «Мы другие», «жеманфутисты», «интенсьонисты» и пр. Каждая отмеченная группа вырабатывала собственный тип социального поведения[46]: если «зютисты», – «круг» свободных поэтов, без регламента встреч и без «мэтров», – практически не оставили после себя произведений или даже письменных доказательств существования[47] (кроме «Альбома зютистов»[48]), то группа «гидропатов»[49] наоборот

---

[41] В объединение «Группизм» входили Л. Валад, А. Мера, Г. Праделль, К. Пельтан, братья Кро. Стоит отметить, что исследователь Д. Грожновски указывает на изначальное значение слова «группизм», обозначавшего «общение представителей богемы, писателей и художников в частных салонах», самым знаменитым из которых был салон Нины де Виллар. Именно в среде «группистов» появилось первое желание создать некий общий альбом или книгу – проект, реализованный «зютистами» (Rimbaud, Verlaine, Cros…, Album zutique. Dixains réalistes, présentation par Daniel Grojnowski, Denis Saint-Amand, Flammarion, 2016. P. 23). « L'appellation *Groupisme* a désigné sous le Second Empire une convivialité que des bohèmes, écrivains et artistes, partageaient dans des salons privés. Le plus célèbre est celui qu'ouvre Nina de Villard en 1868, rue Chaptal, entre la place Clichy et l'église de la Trinité, dans le 9e arrondissement. <...> Après l'effondrement de l'Empire, cette sociabilité close tend à être délaissée, au profit de lieux publics ouverts à tous, cafés et cabarets. Les réunions peuvent faire l'objet de publications durables (*Le Chat noir*), parfois d'articles de type manifestaire, qui semblent viser à fonder des « écoles », comme « Le Fumisme » ou « Les Incohérents » (Grojnowski D. Des Groupes et des Œuvres // Littératures [Online], 70 | 2014. [Электронный ресурс] URL : http://journals.openedition.org/litteratures/301) (дата обращения: 30.06.2020).

[42] «Клуб гидропатов» был создан Э. Гудо и существовал с 1878 по 1880. В него входили М. Мак-Наб, Ж. Лафорг, Ф, Шансор, Ш. Кро, частой готстье была также С. Бернар. «Comme le rappellent Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur dans leur édition des Dix ans de bohème d'Émile Goudeau, les Hydropathes naissent d'un « conflit de génération », c'est-à-dire « de l'incapacité des Parnassiens, "au lendemain de la double guerre allemande et civile", à accueillir un modernisme jugé tapageur ». La radicalité du jury censé établir la troisième livraison du Parnasse contemporain a permis l'ouverture d'un espace des possibles dans le champ littéraire français : en excommuniant Verlaine, Mallarmé et Charles Cros, Anatole France et ses pairs ont obligé ces trois auteurs à développer d'autres réseaux et à investir des créneaux laissés inoccupés. Verlaine et Mallarmé, on le sait, se révéleront les chefs de file de la mêlée symboliste ; Cros, de son côté, sera l'un des grands animateurs de la vie littéraire fin de siècle, prenant part à une multitude de groupuscules fumistes et favorisant les rapprochements entre membres de ces derniers.» [Электронный ресурс] URL: http://www.medias19.org/index.php?id=23381 (дата обращения: 30.06.2020).

[43] «Фумист» происходит от фр. слова *fumiste* – (разг.) разгильдяй, халтурщик, дословно – тот, кто умеет пускать дым в глаза. Эмиль Гудо, основатель «Клуба гидропатов», даже вывел формулу искусства будущего: «Искусства будут халтурой или не будут вовсе». (Le fumisme : les arts seront fumistes ou ils ne seront pas) (опубликовано в журнале «Лез Идропат» (Les Hydropathes)).

[44] Группа «Живые» (les Vivants) была основана в 1875 Ж. Ришпеном и противопоставляла себя «скучной» парнасской школе.

[45] Название происходит от «les Arts incohérents» – «Непоследовательные (нескладные) искусства», вдохновителем которой являлся Ж. Леви, а активными членами – писатели и журналисты А. Алле, П. Бийо, Г. Ливе; художники А. Тулуз-Лотрек, А. де ла Гандара, А. Пилль.

[46] См.: *Richard N.* À l'aube du Symbolisme, Paris, Nizet, 1961. P. 34.

[47] И этот факт заставляет многих исследователей усомниться в их существовании и считать группу «выдумкой ученых» (например, см.: Grojnowski D. Des Groupes et des Œuvres // Littératures, 70 | 2014. P. 165-177).

[48] «Альбом зютистов» являлся единственным сохранившимся документом, «памятником» группы: в альбоме участники писали пародии на «парнасцев», рисовали карикатуры, особенно высмеивая стиль Ф. Коппе. Открывался альбом коллективно написанной сайнетой (в ее создании приняли участие 14 «зютистов»). Подробнее см. предисловие Сент-Амана Д. и Грожновски Д. в кн.: Rimbaud, Verlaine, Cros… Ibid., p. 11-22). См. также: *Chevrier A.* Les sonnets en vers monosyllabiques de l'Album zutique // Parade sauvage, n°22, 2011, pp. 35-52.

[49] «Гидропаты» дословно – те, кому становится дурно от воды: группа была названа так в насмешку над «Сообществом трезвенников» (дословно «пьющих воду», buveurs d'eau) Анри Мюрже.

сделала выбор в пользу жесткой структуры: установила регламент встреч, выбрала Председателя, ввела обязательные взносы за участие, начала регулярно печатать отчеты о заседаниях группы[50]. Столь же разнообразным было отношение групп к совместному творчеству: с одной стороны, этот период характеризуется расцветом «индивидуальности», с другой стороны, некоторые группы впервые примеряют на себя коллективное творчество и групповую анонимность, отказываясь от авторские разграничения. Так, «зютисты» выпускают коллективный альбом-насмешку «Альбом зютистов» (см. выше), а «гидропаты» обращаются к журналу как к особому медиуму, посредством которого выражается общее мнение. Раскол в художественной среде, появление разнообразных групп и эфемерных объединений дает исследователям возможность говорить о времени «бесконечных революций» (révolutions permanentes)[51], которые подготавливают приход символизма – одной из доминирующих школ конца XIX века[52], присутствие которой в литературном поле ознаменовано написанием манифестов.

Конечно, символисты не были ни самыми первыми авторами манифестов, ни создателями жанра. Первый ангажированный текст, названный постфактум «манифестом», принадлежал перу Ж. Дю Белле (трактат 1549 года «Защита и прославление французского языка», Défense et illustration de la langue française)[53], а впервые слово «манифест» в заголовке используют романтики, когда в 1824 году группа «Французская муза» публикует свой программный текст[54] и тем самым запускает череду «литературных ссор»: в ответ на засилье романтизма Ж. М. Н. Дезире Низар (Désiré Nisard) публикует в 1833 году памфлет «Против легкой литературы» (Contre la littérature facile), яростно критикующий романтиков и в частности Ж.-Г. Жанена (Jules Janin),

---

[50] «Surtout, le groupe s'organise de façon stricte : il dépose des statuts, élit un Président dont la sonnette devient tôt célèbre, sollicite une cotisation auprès des nombreux adhérents. Pour chacune des séances, il établit un droit d'entrée, un ordre du jour et rend compte régulièrement des programmes dans son magazine» (Grojnowski D, *ibid.*).

[51] Существует традиция объединять различные группы 1870-1890-хх под общим названием движения «декаданса», но этот термин, как и термин богемы, не является ни теоретически точным, ни исторически достоверным. Исследователь группы М. Партуш называет это явление «**группизмом**», подробнее см.: Partouche M. Bohèmes et avant-gardes…: du groupisme. Inter, n°99, 2008. P. 2–10.

[52] О группах в символизме см.: *Jurt J.* Les mécanismes de constitution de groupes littéraires: l'exemple du Symbolisme // Neophilologus, n° 70, 1986. P. 20-33.

[53] Стоит отметить, что характеристику «манифест» тексту Дю Белле присвоил Ш.-О. Сент-Бев в 1828 году, четырьмя годами позднее. «L'Illustration de la langue française de Du Bellay est ***comme le manifeste*** de cette insurrection soudaine, qu'on peut dater de 1549, qui se prolonge telle qu'une autre ligue, durant la dernière moitié du siècle.» *Sainte-Beuve C. A.* Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVIe siècle, Pans, Sautelet, 1828. P. 54, 57 et 58. (***выдел. наше*** - прим. ав.).

[54] В XIX веке манифест воспринимается в большей степени как политическое заявление, а большинство программных текстов подобного рода называются «манифестами» уже в XX веке, с подачи историков литературы и искусства.

одного из ярких представителей «неистового романтизма». Своему критику Жанен ответил «Манифестом молодой литературы» (Manifeste de la jeune littérature)[55], являющимся не столько теоретическим обоснованием романтизма, сколько ответом на нападки и критику[56].

Для манифестов символистов, напротив, характерен крайне «воинственный» тон[57] и явно выраженное желание дистанцироваться: в первую очередь, от движения «декаданса», с которым символистов часто путают (особенно в 1870-е, в так называемый «пред-манифестарный» период)[58], а затем и от друг друга, поскольку этот период в литературе характеризуется не только обращением к индивидуальному творчеству, к «пестованию индивидуального стиля», но и особой формой коллективного взаимодействия: созданию иерархии «учитель-ученик». Эта модель радикально отличается от взаимодействий романтиков, в группах которых, несмотря на «центральные фигуры» (Гюго или Борель) все же существовало равноправие и свобода самовыражения, шла ли речь о «братской» модели зютистов или же модели с вожаком «Малого сенакля». Манифесты символистов определяют теорию, доктрину и выступают «оружием» в литературной борьбе.

Собственно годом манифестов можно назвать 1886, время публикации как важных для символизма произведений («Иллюминации» А. Рембо, рецепция которых придала им статус «манифеста» новой литературы), так и признанных каноническими манифестов – в первую очередь, конечно, речь идет о «Литературном манифесте» Ж. Мореаса[59], опубликованном 18 сентября 1886 в «Фигаро». Ж. Мореас становится «лидером школы» случайно: согласно исследователю Ж.-Н. Иллузу, это происходи оттого, что на поэта

---

[55] С текстом манифеста можно ознакомиться по ссылке: [Электронный ресурс] URL: http://www.bmlisieux.com/curiosa/manifest.htm (дата обращения: 30.06.2020).

[56] Подробнее см.: Voisin-Fougère M.-A. Jules Janin: entre fantaisie et faculté // La Fantaisie post-romantique, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, pp. 345-346.

[57] «Plus encore que le vers libre, les manifestes, qui sont également un trait caractéristique de la période symboliste, se situent au confluent du politique et de l'esthétique. Tout se passe comme s'ils transposaient dans le champ littéraire les formes de combat et de légitimité propres au champ politique, à un moment où, en France, la République s'installe durablement, non sans ambiguïtés en 1870 et non sans être elle-même traversée par une série d'attentats anarchistes dans les années 1890.» Illouz J.-N. Les manifestes symbolistes. In: Littérature, n°139, 2005. Marges. p. 93

[58] «Пред-манифестарным» исследователь Ж.-Н. Иллуз называет момент, когда начинает складываться новая эстетика, публикуют свои книги П. Верлен, Ж.-К. Гюисманс, и С. Малларме, когда вокруг новых мэтров начинают собираться последователи. Битвы символистов – это битвы учеников: учителя новой школы в теоретические распри не вмешиваются.

[59] Манифест Ж. Мореаса был прозван Ж.-Н. Иллузом самым известным в медийном плане («est en réalité seulement la pointe la plus visible d'une activité manifestaire plus générale»), но далеко не единственным: первыми теоретиками нового движения стали Теодор де Визева (Wyzewa) с его статьями о Вагнере и Малларме и Рене Гиль (Ghil) с его «Трактатом о слове» (Traité du Verbe). К слову, популярность последнего текста в большей степени объясняется «Предисловием», написанным С. Малларме, «учителем» символистов.

«падает выбор» редакции «Фигаро», которая решает доверить Мореасу составление манифеста «нового искусства», ибо годом ранее он, сам того не ожидая, стал героем литературного скандала с участием П. Бурда[60]. Манифест символизма включал основную часть, собранную из «общих мест» символисткой теории, во многом вдохновленную учением Малларме, а также «интермедию», в которой участвовали Теодор де Банвиль и муза любовных песен Эрато. Несмотря на то, что Мореас не изобрел новой теории или оригинальной интерпретации воззрений поэтов-учителей, его манифест способствовал легитимации движения символистов, способствовал рекламе движения и породил множество реакций других символистов, не согласных с присваиванием Мореасу звания «лидера» школы. Тексты манифестарного типа публикуют Г. Кан (продвигая верлибр как основную технику), П. Адам, Р. Гиль (считавший свой «Трактат о слове» «евангелием завтрашнего дня» и озаглавивший один из своих «манифестов» «Наша школа»), и каждый автор стремится определить особенности символизма, как школы и как мировоззрения. Шум и споры, разгоревшиеся вокруг теории[61] и давшие Верлену возможность переименовать символистов в «цимбалистов»[62], способствовали «видимости» движения, его популяризации и формализации: от ежедневных встреч в узком кругу[63] символисты пришли к литературным банкетам[64] и ритуализации социальных практик, от камерности – к церемониальности. К 1890-м годам, годам расцвета, символизм становится формальной школой, признанной интеллектуальными кругами. Важно отметить, что символизм не порождает групп, поскольку, по всей видимости, является противоположностью «группизма», переходного явления, предшествовавшего появлению символизма в литературном поле.

---

[60] Годом ранее, в 1885 году Поль Бурд выступил с критикой «декадентов», назвав их «чахлым цветком», «вырождением романтизма» (статья в газете «Ле Там» от 6 августа 1885), на что Мореас, задетый текстом журналиста, предложил называть новых поэтов символистами, т. е. «ищущими символы». Подробнее см.: Illouz J.-N., ibid., p. 100-101.

[61] Манифесты столь популярны, что вызывают желание писать на них пародии: например, Ф. Жамм пишет «Манифест Жаммизма» (Manifeste du Jammisme, опубликован в «Ле Меркюр де Франс», апрель 1897), призывающий всех, кто не хочет (или кому лень) создавать собственную литературную школу.

[62] « Le terme de «cymbalistes», pour moquer le vacarme publicitaire des symbolistes, est de Verlaine, dans sa réponse à *l'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret » (Illouz J.-N., ibid., p. 99).

[63] «Les Mardis du petit salon de la rue de Rome qui ne réunissaient en 1880 que « quelques intimes en des conversations familières » devenaient célèbres en 1885 après la publication d'*À rebours* et des *Poètes maudits*» (*Jurt J.* Les groupes littéraires dans la deuxième moitié du XIXe siècle // La dynamique des groupes littéraires, Saint-Amand D. (dir.), 2016, p. 58).

[64] Первый банкет организовывает Ж. Мореас по случаю выхода сборника «Страстный пилигрим» (Pèlerin passionné) в 1890 году. Событие получает широкий охват в прессе: на нем председательствует сам С. Малларме, среди приглашенных – не только молодые поэты символистского круга, но и официальная критика – Анатоль Франс и Фердинан Брюнетьер. Банкет становится первым этапом в официальном признании движения.

Особую роль в продвижении символизма начинают играть журналы, и сам факт «заказа» манифеста символистов газетой «Фигаро» указывает на новый характер отношений в литературе[65], если говорить о социализации и взаимодействии: хотя в 1880-1890 все еще популярны встречи в кафе и кружки (встречи натуралистов в кафе Гербуа и у Э. Золя дома[66]; импрессионистов – у О. Ренуара или у Б. Моризо; символистов у Ж. К. Гюисманса или Н. де Виллар), а молодые авторы так же, как и романтики в начале века, выбирают себе «мэтров» и приходят к ним на вечера (к Ж. М. де Эредиа на улицу Бальзак или к С. Малларме на улицу де Ром)[67], начало XX века переживает кризис «сообщества»: основными очагами общения и обмена идеями становятся журналы и издательские дома (например, издателя А. П. Лемерра)[68], и они же формируют вокруг себя связи и сети взаимодействий. Что касается журнала, то он становится основной трибуной для высказываний, а иногда даже превращается в печатный многостраничный манифест – противопоставленный основной, официальной пресса[69]. Так, символисты-теоретики первым делом создают журналы, Рене Гиль – журнал «Ля Декаданс» (La Décadence), а Гюстав Кан, при поддержке Ж. Мореаса и П. Адама, – журнал «Лё Сэмболист» (Le Symboliste), которые становятся площадками для продвижения «новых идей»[70], местом идеологических битв, а также способствуют продвижению группы, ее «видимости» в литературном поле[71]. Создание небольшого журнала-манифеста особенно характерно для «воинствующей» фазы (phase militante) движения, когда участники его определяются с концепциями и теориями, однако постепенное продвижение и признание позволяют выпускать более дорогие журналы, не нарушая периодичности номеров: так, к 1890-м символисты основали несколько солидных, серьезных изданий («Ля Плюм», «Л'Эрмитаж», «Ле Меркюр де Франс»), стали проводить званые вечера (например, литературные обеды от журнала «Ля Плюм»[72]), а также заручились поддержкой со

---

[65] « En cela, le Manifeste de Jean Moréas témoigne du statut nouveau de la littérature, entrée dans un âge «médiatique», et tentant d'y trouver une forme nouvelle de légitimation » (*Illouz J.-N.* Ibid., p. 100).

[66] Э. Золя являлся идеологом и вдохновителем «группы Медана»: в 1878 году глава движения натуралистов покупает дом в Медане, куда приглашает друзей-писателей, к тому времени составляющих его ближайшее окружение: Г. де Мопассан, Ж. К. Гюисманс, П. Алексис, М. Ру, Л. Энник, А. Сеар. Результатом встреч станет публикация коллективного сборника из 6 новелл «Меданские вечера». Подробнее о «меданской группе» см.: *Pagès A.* Zola et le groupe de Médan, Perrin, 2014.

[67] Подробнее см.: *Яроцинский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм. М.: Прогресс, 1978. С.133-134.

[68] Это происходит, в частности, благодаря принятию закона о свободе прессы и отмене цензуры в 1881.

[69] Й. Йурт называет эти печатные издания «газетками» («маленькими газетами», petits journaux), подчеркивая их неофициальный и полемичный статус по отношению к «большой прессе».

[70] В итоге и Г. Кан, и Р. Гиль выпустят всего по 4 номера.

[71] «<...> des revues et des journaux qui constituent des plates-formes qui confèrent aux groupes une visibilité sociale». (*Jurt J.* Ibid, p. 49).

[72] «La vogue des banquets littéraires continuera d'accompagner le développement du Symbolisme (il y aura notamment les banquets de *La Plume*» (*Illouz J.-N.* Ibid., p. 111).

стороны официальной прессы[73]. К этому времени символизм становится господствующим направлением в литературе, но его формализация и «светскость»[74] приводят к банализации и закату[75]: в 1890-е годов на смену символизму приходят другие движения, начинается «эпидемия» «-измов». Новые объединения буквально копируют стратегии символистов, вводят в обиход новое название, созданное по модели (добавляют к определяющему слову суффикс «-изм»), а затем пишут манифест, призванный заявить о движении и добыть ему «легитимность», что на практике приводит к кризису литературного поля[76]. С 1890 по 1914 со своими манифестами выступают Р. Гиль (создающий в оппозицию приверженцам С. Малларме свои движения и школу[77]) и Ж. Мореас (отказавшийся от символизма в пользу «Романской школы» (l'Ecole romane), переходного этапа[78] от символизма к новому, еще не определившемуся движению, а по факту ставшей первым проявлением неоклассицизма во Франции начала века); Сен-Поль-Ру пишет манифест Магнифицизма (Magnificisme), Морис Лё Блон (Maurice Le Blond) и Сен-Жорж де Буэлье (SaintGeorges de Bouhélier) – манифест натуристской школы (l'école naturiste)[79], Фернан Грег – манифест Гуманизма (l'Humanisme)[80], Танкред де Визан – размышления о Неосимволизме (l'Essai sur le Symbolisme, 1904) с позиции философии А. Бергсона (позицию поэта разделяли также Жан Руайер, Поль Фор); Жюль Ромэн – манифест «Унанимизма» (l'Unanimisme)[81],

---

[73] «Le Symbolisme disposera maintenant de quelques revues solides comme *La Plume, L'Ermitage* et *le Mercure de France* et rencontra aussi des échos dans d'organes importants tels que Le Temps et La Revue des deux mondes.» (*Jurt J.* Ibid, p. 70).

[74] Официальным актом признания символистов можно считать приглашение участвовать в «Опросе о развитии литературы» (l'Enquête sur l'évolution littéraire), который проводит Жюль Юре (Jules Huret) в 1891 году в газете «Эко де Пари». Журналист собрал 64 интервью, многих участников которых можно было бы отнести к символистам или «декадентам», иначе говоря, именно они к 1891 году получили «символическое» право «судить» литературу и стать экспертами современности. («Les «symbolistes et décadents» y sont cette fois majoritaires et ont conquis une place centrale dans les débats littéraires du moment» (*Illouz J.-N.* Ibid., p. 111-112)).

[75] « <...>« banalisation » du message symboliste à laquelle procède la critique officielle va de pair avec une mondanisation» (*Jurt J.* Ibid, p. 70).

[76] Исследователь Ж.-Н. Иллуз описывает данное явление термином «дефицит легитимности».

[77] Р. Гиль отмежевывается от символистов раньше, в 1897 году. Он создает сначала свой журнал «Сочинения для искусства» (les Ecrits sur l'art), а затем и литературные школы, причем всякий раз создание школы знаменуется написанием манифеста: сначала Р. Гиль основывает «Символическую и гармоническую группу» (le Groupe «symbolique et harmoniste»), затем – «Символическую и инструментистскую группу» (le «Groupe symbolique et instrumentiste»), после – группу «философско-инструментистскую» (le groupe «philosophique-instrumentiste»); а после окончательного разрыва с «Маллармистами» (les «Mallarmistes») Р. Гиль останавливается на названии «Эволюционная инструментистская школа» («l'École évolutive instrumentiste»), стремясь продвигать теорию о «научной поэзии» («poésie scientifique»).

[78] Текст манифеста был опубликован в сборнике: *Mitchell B. (réd.)* Les Manifestes littéraires de la Belle Époque. 1886-1914. Anthologie critique, Paris, Seghers, 1966.

[79] Публикуется в «Фигаро» (10 января 1897).

[80] Заявление о публикации появляется в «Фигаро» 12 декабря 1902.

[81] Публикуется в журнале «Лё Пансёр» (Le Penseur, апрель 1905).

Маринетти – манифест футуризма[82]. Многообразие литературных манифестов, по Ж.-Н. Иллузу, свидетельствует не о расцвете литературной мысли, а скорее о глубоком кризисе литературного поля, участник которого вынуждены постоянно меняться и обновляться[83]. Нестабильность в эстетическом плане подкрепляется нестабильностью политической обстановки и разрывом, случившимся среди интеллектуалов после дела Дрейфуса, а затем усугубившегося предвоенной пропагандой.

Начало XX века характеризуется не только обилием манифестов и созданием разнообразных течений, но и появлением уникальных форм коллективного взаимодействия. Кризис индивидуальности конца XIX века побуждает художников объединяться в группы, искать сообща смыслы, вырабатывать общие схемы поведения и творческие техники, причем создание групп может быть продиктовано как чисто формальными требованиями литературного поля (создание схожего с кооперативом сообщества, призванного поддерживать писателей, в частности, в экономическом плане), так и интеллектуальными и духовными запросами (объединение «по духу», создание колоний, коммун и фаланстеров). Чаще всего подобные объединения радикальны и располагаются на периферии, но пример их показывает, каким образом коллективные взаимодействия могут претворяться в жизни в *идеальном* виде: большинство же известных групп, в частности, групп авангардных, представляют собой гибридные формы взаимодействия, включающие как экономические и социальные, так и эстетические и идеологические стремления и цели их участников.

Первый тип взаимодействия продиктован внешними факторами, не зависящими от участников группы: речь идет чаще всего об экономической ситуации, в которой авторы решаются на кооперацию, дабы поддерживать друг друга в первую очередь материально, что, безусловно, не отменяет некоторого единства взглядов и мировоззрений. Таким объединением стало «Аббатство» (Кретейское Аббатство, l'Abbaye de Créteil), задуманное в 1906 году Шарлем Вильдраком (Vildrac) и его женой Розой Дюамель (сестрой Ж. Дюамеля), Рене Аркосом (Arcos), Альбером Глезом (Gleize), Жоржем Дюамелем (Duhamel), а также их друзьями – Люсьеном Линаром (Linard) и Жаком д'Отемаром (d'Otémar). В основе «Аббатства» лежала, с одной стороны, идея «Телемского аббатства» из романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле[84], а с другой

[82] Также опубликованный в «Фигаро» 20 февраля 1909.

[83] «Une telle abondance de manifestes est symptomatique de l'instabilité du champ littéraire qui a résulté de la crise symboliste. La révolution y devient en quelque sorte la «règle»» (*Illouz J.-N.* Ibid., p. 122).

[84] Над главным входом с первых дней основания поселенцы разместили цитату из Рабле: «Cy, entrez vous, et soyez bien venus. Céans aurez refuge et bastille (…) Entrez, qu'on fonde ici la foi profonde. »

стороны, фаланстера Ш. Фурье, определенного типа «дворца», предназначенного для обитания коммуны в рамках учения об утопическом социализме.

Для проживания художники нашли большой дом в городе Кретей, на улице Мулен 35-37. Дом был окружен огромным садом, расположенным вдоль реки Марны. Здание включало не только отдельные комнаты, но и оранжерею, ставшую мастерской для художников, и подсобное помещение, в котором расположилась типография[85].

«Аббатство» просуществовало чуть больше года (с декабря 1906 по январь 1908), но зато это время успело основать собственное общество, наладить книжное производство и основать издательство. Уже в феврале 1907 участники движения подписывают официальные документы об учреждении «société civile » и провозглашают себя «ремесленниками Аббатства» (artisans de l'Abbaye). Несмотря на возвышенный настрой, жители «Аббатства» преследуют прагматичную цель – создание собственного издательского дома, способного приносить ежегодную прибыль[86]. Ориентированность на работу определяет и внутренний распорядок сообщества, подчиненного четким принципам самоорганизации[87], сочетающей как работу ради общего блага (до 5 часов в день), так и занятие творчеством в свободное от работы время. Основным же становилось стремление сочетать высокие идеалы со скромным трудом ради хлеба насущного. Направленность на «скромный труд» в духе высокого утопизма притягивала в «Аббатство» новых «адептов»[88], завлекала и интриговала художников и поэтов, далеких от воззрений «ремесленников» из Кретейя, встречала благосклонность именитых современников (А. Франса, Сен-Поля-Ру, Р. Гиля, П. Адама).

В 1908 году «Аббатство», несмотря на популярность, закрывается. С одной стороны, на предприятии сказалась нехватка денег, с другой стороны, за год сосуществования «фаланстера» обострились неприязни, возникли конфликты и распри, в частности, обусловленные непринятием эстетических концепций и воззрений друг друга (так, многие выступали против «унанимизма» Ж. Ромэна), а также несогласием по ряду

[85] Подробнее см.: L'Abbaye de Créteil. Librairie André Delpeuch, 1930. А также в серии «Тетрадей Кретейского Аббатства» (Les Cahiers de l'Abbaye de Créteil), выходившей с 1975 по 2013 гг.

[86] Управляли делами Аркос и Вильдрак, технической стороной (типографией) занимался Л. Линар.

[87] О чем свидетельствуют акты, подписанные членами группы: ««Pour augmenter les ressources de leurs arts respectifs, les « Abbés » créent et exploitent en leur Abbaye (…) une édition d'art et un atelier d'imprimerie lithographique et typographique dont ils seront eux-mêmes les artisans, donnant ainsi à leurs labeurs intellectuels le nécessaire complément du travail manuel. » (Statut de l'association, Art. 2)

[88] Среди которых – Альфред Жарри, вдохновлявший сюрреалистов.

«бытовых» вопросов[89]. После распада «Аббатства» типография просуществовала несколько месяцев и тоже была закрыта[90].

Опыт «Аббатства» был уникален не столько своими творческими воззрениями[91], сколько необычным укладом, сближающим его с кооперациями или ремесленными мастерскими[92] до эпохи индустриализации, где каждый занят своим делом, но дело это является частью общего, обеспечивающего коммуне некий доход[93]. Теоретически подобная утопия коллективности сочеталась с учением Ж. Ромэна об «унанимизме» [94], «коллективном лиризме» или «общей душе»[95], которая развивается у группы под влиянием определенного окружения. «Унанимистами» становятся под влиянием среды или же отдельного человека, «заражающего» всех своими чувствами. Именно чувства, единство восприятия мира группой лиц оказываются в учении главными. Стремление к коллективности, единению в мире чувства побуждала Ж. Ромэна искать адептов и последователей, хотя сам писатель не желал основать школу – скорее утвердить некую философию жизни или (быть может) религию[96]. Поэтому идея огороженного от мира пространства, населенного художниками и писателями, едиными в творчестве и вдохновении, представлялось Ж. Ромэну идеальным местом для воплощения идеи о

---

[89] Раздор в ряды «ремесленников» внесли такие вопросы, как роль женщин в устройстве сообщества, почести, приемлемые для одних и неприемлемые для других, распределение ежедневных забот и обязанностей.

[90] Новое место было найдено в Париже, на улице Блэнвилль, дом 7.

[91] Часто исследователи, особенно социологи литературы (например, Ж. Йурт), объясняют образование подобных групп и сообщностей особым статусом литературы второй половины XIX века, а именно профессионализацией писательского дела, а также конкурентной борьбой внутри поля. «Аббатство» в этом случае выступает скорее не как конкурирующая литературная группа, но как новое издательство, выпускающее книги небольшим тиражом в 200-300 экземпляров.

[92] В своем романе «Бьеврская Пустыня» (5 том «Хроник семьи Паскье») Ж. Дюамель воспроизводит историю «ремесленников» и характеризует группу как «фаланстер», «кооператив», «монастырь» (« un phalanstère, une coopérative, un couvent»).

[93] В конечном счете, группа не смогла преодолеть финансовые трудности. Денег, что давал Анри-Мартен Барзен, работавший в министерстве, перестало хватать; организованный 21 июля 1907 года большой праздник, с «театром зелени», декламацией стихов, фортепианным исполнением и выставкой работ художников, не привлек желанных меценатов.

[94] В основу «унанимизма» Ж. Ромэн положил принцип «коллективного лиризма», призванного покончить с междоусобицами символистских войн. Унанимисты выступали за коллективные формы индивидуальности, сосуществовали в органично развивающихся группах, эмоциональная жизнь которых походила на жизнь человека, но было общей для всех участников («<...> le terme désigne toutes les formes collectives d'individualité, tous les groupes doués d'une vie organique et d'une sensibilité semblables à celles de la personne humaine » (*Voegele A.* Jules Romains, l'unanime et l'unanimisme : du concept condensé au concept dépouillé // À l'épreuve, n° 2, Voyage des concepts, 2015, [Электронный ресурс] URL: https://alepreuve.com/jules-romains-lunanime-lunanimisme (дата обращения: 30.06.2020)).

[95] Подробнее о концепте см. процитированную выше статью О. Вежель (Augustin Voegele).

[96] «D'ailleurs, l'unanimisme, Romains ne le concevait pas comme une école littéraire. Il avait trop d'ambition pour se contenter de si peu. L'unanimisme, pour lui, n'est, dans son principe, pas moins ample que le « rationalisme », le « christianisme », ou le « bouddhisme ». C'est une certaine « attitude de l'esprit », un certain « rythme de la démarche intellectuelle »» (*Voegele A.* Ibid. [Электронный ресурс] URL: https://alepreuve.com/jules-romains-lunanime-lunanimisme (дата обращения: 30.06.2020)).

колонии «унанимистов». На деле же группа «Аббатства» не выработала ни общей творческой концепции, ни манифеста, не оставила после себя последователей и не породила другие объединения подобного типа.

«Аббатство» – утопическое единство творцов, отгородившихся от мира и творящих на лоне природы – напоминало другие «фаланстеры» той поры, знаменитый «Улей» (La Ruche) или «Бато-Лавуар» (le Bateau-Lavoir), но функционировало иначе, даровав жителям «колонии» финансовую автономию. В творческом же плане «ремесленники» оставались индивидуальными творцами, не разделяли общих взглядов на искусство и стремились основать школу, и теория Ромэна о том, что механическое объединение людей в неком пространстве приводит к их унификации, в частности, к единению мыслей и чувств, на практике не была доказана: Ромэн оставался чуть ли не единственным последовательным «унанимистом» - на письме. Феномен «Аббатства» обусловлен не только желанием друзей-художников объединиться, но и социально-правовыми конфигурациями, случившимися во Франции в начале XX века: в 1901 году П. М. Вальдек-Руссо, председатель Совета Министров Франции, заставляет Парламент принять, после долгих споров, закон о свободе ассоциаций, позволяющий создавать сообщества и некоммерческие организации без предварительного согласия государства (и, следовательно, без потенциальной цензуры). Закон «ассоциаций 1901» гарантировал защиту и делал возможными объединения от 2 человек – явление уникальное для Франции, для которой была характерна репрессивная политики государства по отношению к гражданским объединениям[97].

Участники подписывали контракт, гарантировавший им официальный статус и автоматическое принятие властями. «Аббатство» начинается с подписания бумаг – это не символический акт, а официально принятая процедура для подобного рода организаций. Этим кретейская группа отличается и от авангардных движений, по своей сути спонтанных и лишенных изначально официального статуса и, следовательно, вынужденных бороться за легитимность; и от упомянутых выше фаланстеров художников, являвшихся, в общем счете, «социальным общежитием».

[97] Среди репрессивных законов можно назвать, в первую очередь, «закон Ле Шапелье», принятый в 1791, запрещавший профессиональные объединения, рабочие организации, собрания рабочих и крестьян (поправка к закону о свободе собраний 1790); закон 1810 Кодекса Наполеона (291 статья уголовного кодекса), запрещавший объединение больше 20 человек без согласия государства, ставший еще жестче в 1834 (закон от 10 апреля 1834). Революция 1848 года позволила принять эфемерный закон о собраниях (8 статья Конституции 1848 года). Однако начало кампании за свободу ассоциации начинается в 1871 году: депутаты Толен, Локруа, Флоке и Бриссон подготавливают проект закона об ассоциациях, который, с поправками и уточнениями, ляжет в основу закона 1901 года.

Другим пограничным случаем «объединения», на этот раз неформальным и неофициальным, можно назвать вегетарианскую колонию «Монте Верита» (Гора Истины), расположившуюся в начале XX столетия недалеко от рыбацкой деревни Аскона в Швейцарии. Идея основания «кооперативной вегетарианской колонии» в швейцарском кантоне Тичино зародилась в 1900 году у Генри Эденкофен (Oedenkoven), сына магната из Антверпена, его жены Иды Гофман; Карла Грэзера (Gräser) и его младшего брата Густо Грэзера (Gustav Arthur Gräser), сестры Гофман Женни (Jenny Hofmann), музыканта и певицы, Фердинанда Брюне (Ferdinand Brune), теософа из Граца, и Лотты Хаттемер (Lotte Hattemer)[98]. В это время друзья покупают холм близ Асконы, который нарекают «Горой Истины» (Monte Vérità). К 1904 году заканчивается строительство двух основных домов, «Каза Анатта» (Casa Anatta) и «Мэзон Сантраль» (Maison Centrale) (постройкой руководит архитектор Вальтер Гофман), и в то же время в журналах появляется реклама вегетарианской лечебницы на берегах озера Мажёр (Majeur). С самых первых дней колония, площадь которой к 1905 году достигла 3,5 гектаров, не расценивалась основателями как место единения равных по духу людей, но мыслилась (по крайней мере, Эденкофеном[99]) как оздоровительный курорт, в состав которого входили частные дома («солнечно-воздушные» хижины (cabane air-lumière)), общий парк и парк лечебный, где практиковалось «лечение воздухом». Ида Гофман разрабатывала для «Монте Верита» особую программу природной, альтернативной медицины, основанную, в частности, на идеях веганства и лечения солнцем. В первые годы в колонии запрещалось употреблять любую пищу животного происхождения, а также табак, кофе, чай, соль, предпочтение отдавалось в основном фруктам. Постепенно в рацион ввели молочные продукты и под конец, в 1920-е – мясные продукты. В 1905 году Эденкофен, будучи теоретиком группы, написал «Предварительный устав вегетарианского сообщества Монте Верита» (Statuts provisoires de la société végétarienne du Monte Verità) и перечислил основные принципы альтернативного сообщества, быстро ставшего популярным среди интеллектуалов начала века[100]. «Поселенцы» вынуждены были следовать жесткому моральному кодексу, принимать внутренний распорядок колонии, быть адептами нудизма и вегетарианства, отвергать частную собственность и

[98] Основными участниками и идеологами идей «Монте Верита» станут Эденкофен, Ида Гофман и Густо Грэзер. Лотта окончит жизнь самоубийством в 1906, а Женни Гофман, Карл Грэзер и Фердинанд Брюне довольно быстро откажутся от предприятия и отойдут на второй план.

[99] В отличие от Эденкофена братья Грэзеры были против превращения «Горы истины» в экзотический по духу курорт. Переехав в Бразилию, Генри открыл там новый санаторий с подобными асконскому принципами, но без свойственного ему анархистского духа.

[100] Среди знаменитых поселенцев стоит отметить писателей Г. Гессе и Э. Мюзам, танцовщиц И. Дункан и М. Вигман, хореографа Р. Фон Лабана, философа М. Вебера, художницу М. В. Веревкину.

социальные условности (в частности, условности, касающиеся брака, одежды, политических партий и догм). Изначально в колонии даже не было денег, а все рыночные взаимодействия основывались на обмене[101]: среди членов сообщества царил примитивный социализм, постепенно переродившийся в индивидуальное вегетарианство. До Первой мировой войны колония была особенно популярна, но постепенно интерес спал, финансовые трудности вынудили Эденкофена, пережившего разрыв с Идой Гофман, продать землю и переехать в Испанию. В итоге в 1927 году легендарное место выкупил барон Эдуард фон дер Хейдт (Eduard von der Heydt) и построил с помощью архитектора Эмиля Фаренкампа (Emil Fahrenkamp) отель в стиле Баухауса, и хотя сама колония прекратила свое существование, туристов еще долгие годы привлекал мифический образ, сотканный из рассказов и свидетельств бывших поселенцев.

«Монте Верита» уникальным образом объединила идеи социальной утопии и экотуризма (термин, для начала XX века звучащий как анахронизм), вагнерианскую философию о тотальном произведении искусства[102] и стремление реформировать жизнь, получившее название « Лебенсреформ » (Lebensreform). Колония, с одной стороны, стала средоточием «новых идей нового века», предвосхитив многие интеллектуальные находки XX века (например, движение хиппи), и, с другой стороны, дала художественному миру особые формы взаимодействия, способствовала объединению различных мировоззрений, созиданию новых творческих форм, а также созданию сети интеракций, объединивших художников разных движений и идеологий[103]. Колония художников «Монте Верита», в отличие от «Кретейского аббатства», являлась объединением по духу и изначально в основе своей имела установку на схожее мировоззрение и философию, принятие общего стиля жизни – через противоречие. Исследователь Филипп Байе подчеркивает, что основатели «Холма Истины», «мятежников» духа объединяло скорее отрицание существующих порядков, но не общие

[101] Например, пансион можно было получить в обмен на работу, и давали его всем желающим.

[102] Особенно сильно колонией интересовались реформаторы танца и телесных практик, создатели «свободного танца». Например, в «Монте Верита» творил Рудольф фон Лабан, решивший основать там «школу жизни» в 1913 году, в перформансах и спектаклях участвовали Исидора Дункан и Мэри Вигман.

[103] «Point d'origine et de condensation extraordinaire, Monte Verita tient à la fois de l'omphalos grec et de l'aleph borgésien. Comme le premier, qui, dans la mythologie grecque, désigne une pierre oblongue censée marquée le centre du monde, l'expérience de Monte Verita est l'un des centres névralgiques et l'une des pierres d'ancrage de notre modernité. Comme le second qui, dans la nouvelle éponyme de Borges, est « un des points de l'espace qui contient tous les points », Monte Verita concentre une multiplicité d'expériences et de trajectoirs remarquables.» (*Tibloux E.* L'expérience Monte Verita // Initiales, n°4. P.1-2).

ценности[104], а саму колонию он называет «пэчворком», единством, сшитым из подчас противоречащих друг с другом теорий. В «Монте Верита» уживались идеи вегетарианства, анархизма, теософии, «новейших религий» (антропософии Штайнера)[105], психоанализа, психологии жизни и природы[106], нудизма – причем не все участники выдерживали асконский режим и не все поддерживали взгляды основателей[107]. Что касается поздней критики колонии, то ей свойственно либо слишком социализировать явление, считая его бегством «среднего класса» от проблем индустриального общества (такого мнение Г. Коломера, Л. Гильбер, Т. Кнебюлера, Й. Фреко), либо слишком идеализировать, сравнивая его с движением «толстовцев» и даже буддизмом (М. Грин). Особую позицию занимает Ф. Байе, считающий асконское предприятие уникальным явлением для германского мира, которое впитала в себя идеологию Völkisch («народный»), идеи Lebensreform («реформа жизни») и движение Wandervögel («мигрирующие птицы»)[108]. Что касается исторического контекста, то колония асконцев не была уникальной по своему формату. Так, в начале XX века в Германии существовали другие колонии вегетарианцев, а также города-сады, «свободные коммуны», «кооперативные колонии», иначе говоря, разнообразные формы сосуществования, совместного житья и быта. Что касается выбора места для нового поселения, то основатели «Монте Верита» руководствовались скорее практическими соображениями: регион Локарно еще в XIX веке служил укрытием для политических бунтарей и ссыльных[109], а также местом вдохновения для теософов[110] и прочих артистов-

---

[104] « Ces rebelles partagent plus de refus que de valeurs positives. Les seuls à avoir des idées assez claires dès le départ sont aussi les seuls à posséder un certain sens pratique : il s'agit d'Oedenkoven et de sa compagne. » (*Baillet Ph.* Ibid., p. 120).

[105] Сам Рудольф Штайнер, впрочем, всего лишь прочитал одну лекцию в Локарно в 1911 и никогда не являлся ее «поселенцем». Подробнее см.: *Baillet Ph.* Ibid., p. 122.

[106] Речь идет об идеях Людвига Клагеса, в своих работах доказывавшего полярность человеческой природы, разорванной между Разумом и Жизнью / Душой, и создавшего иерархию ценностей: от Чуда (Wunder) человечество, деградируя, приходит сначала к Творчеству (Werk), а после к Действию (Tat). Следовательно, существом высшего порядка является пассивный Созерцатель, принимающий Чудо и отказывающийся от действия, после него следует Творец, созидающий произведения искусства, поскольку лишен чистой способности созерцать, а за ним идет Деятель, не умеющий ни созерцать, ни творить. Подробнее о философии Клагеса см.: *Thibon G.* La science du caractère. L'oeuvre de Ludwig Klages, Paris, Desclée de Brouwer, 1933; а также: *Baillet Ph.* Ibid., p. 124-126.

[107] Например, Эрих Мюзам критически относился к идее вегетарианства, считая попытку сплотиться вокруг идеи еды «ничтожной» и «смехотворной». Сам он, не выдержав режима колонии, спустился в ближайшую деревню за стейком и бутылкой вина. См.: *Baillet Ph.* Ibid., p. 123.

[108] Ф. Байе важно подчеркнуть контекст, который приводит к основанию колонии, создание в Германии времен Веймарской республики альтернативного стиля жизни.

[109] Поскольку Швейцария сохраняла нейтралитет во многих политических вопросах, она становилась прибежищем для многих анархистов, например, здесь некоторое время жили М. Бакунин и П. Кропоткин.

[110] Среди последователей теософии особенно выделялся Альфредо Пиода (Alfredo Pioda): в 1889 году он решился основать на свих землях в Ла Монесчиа (La Monescia) акционерное общество «Фратернитас» (Fraternitas), своеобразный «светский монастырь», но проект не увенчался успехом.

маргиналов и «чудаков» (excentriques), являясь идеальным для создания оздоровительного санатория[111]. Особенностью «Монте Верита» можно считать ее «богемность», популярность среди интеллектуалов, обусловленную общей сетью взаимодействий, причастностью многих к жизни богемного квартала Швабинг (Schwabing) в Мюнхене, жители которого станут «поселенцами» асконского холма[112]. С другой стороны, именно здесь Р. фон Лабан основал свою «лабораторию искусства жизни», здесь же обучалась М. Вигман, что делает «Холм Истины» колыбелью современного танца, обновленной коллективности. Оба рассмотренных явления, «Кретейское аббатство» и «Монте Верита», показывают пограничные случаи развития коллективного в поле искусства: жители «Аббатства» опирались на определенную эстетическую программу и видели в своем единении практическую выгоду (создание картели, противопоставившей себя крупным издательским домам); поселенцы «Монте Верита» бежали из мира индустриализации в швейцарские поля в поисках альтернативных жизненных практик. Однако и «Аббатство», и «Монте Верита», хоть и представляют собой разные формы коллективности, по сути своей являются общей реакцией на индустриализацию и профессионализацию художественного мира, поиском профессиональных и эстетических альтернатив; они пронизаны характерным для начала XX века стремлением к объединению, альтернативному переосмыслению «массового» и «коллективного» сознания, отрицанию индивидуальности[113]. «Аббатство» и «колония» обновили модель «свободного содружества», идейной «коллаборации», не нуждающейся ни в опытном учителе, ни в идейном вожде, ни в харизматичном лидере, способствующим объединению и развитию группы. Однако опыт их – это опыт *радикальной индивидуальности*, которую с группой связывает либо общее дело (добыча материальных ресурсов), либо общее отрицание (отказ от господствующих ценностей), но редко общая идеология. Жители «Аббатства», как и «асконцы» приходят к идее общности через мысль о сосуществовании, совместном проживании на определенной

[111] Например, Г. Гессе попал в «Монте Верита» по причинам весьма прозаическим, в поисках лечения от алкоголизма, но так и остался жить в колонии, вдохновившись идеями поселенцев и «гостей».

[112] Исследователь Мартин Грин отмечает, что и «Монте Верита», и Швабинг представляли собой место взаимодействия людей одного социального круга, что позволяет объединять их, несмотря на географическую отдаленность. («Ces deux localités, bien que géographiquement éloignées l'une de l'autre, faisaient si étroitement partie du même circuit social qu'elles peuvent être désignées conjointement », in: *Green M.* Mountain of Truth. The Counterculture Begins, Ascona, 1900-1920, цит. по: *Baillet Ph.* Ibid., p. 119).

[113] Коллективное осмысляется также исследователями: для начала XX века характерно обращение к «массовому сознанию» (К. Юнг и его объединяющие индивидуальности архетипы), «психологии масс» (З. Фрейд и его осмыслении психологии толпы), «памяти масс» (М. Хальбвакс и его теория социальных рамок памяти), «искусству коллективности» (К. Эйнштейн и его примитивное искусство как искусство коллективное).

территории, то есть механическом объединении. И если у участников «Аббатства», несмотря на желания некоторых из них, так и не получилось выработать единое мировоззрение во всех аспектах человеческой жизни (от бытовых до художественных), то «поселенцы» колонии вообще не стремились к унификации и единомыслия и требовали друг от друга лишь уважения базовых правил жизни в коммуне.

Новое восприятие «коллективного» началось с Первой мировой войной: она не только принесла в художественное поле опыт массовой смерти и массовой инерции, массовой лжи и массовой истерии, но и позволила переосмыслить идею пассивного сосуществования и перенаправить «коллективное» с созерцания (см. выше идеи Л. Клагеса) на действие, с пассивного познания на активное завоевание жизни (insurrection de la vie) и присваивание объектов и пространства. Война – во всех ее проявлениях и на всех этапах (от подготовки до окончания) – породила новые формы «коллективности», которые принято называть авангардом. Авангардные группы – явление скорее гибридное, нежели уникальное в социальном плане: как было показано выше, по крайней мере, во французской культуре, группы и объединения существовали на протяжении всего XIX века (и в начале XX)[114] и характеризовались двумя типами отношений – либо отношений типа «ментор-ученик» (символисты), либо отношений по принципу «коллабораций» (кружки 1860-1870-хх). Авангард же объединяет вышеперечисленные стратегии и социальные структуры, становится гибридом, часто комбинирующим два типа отношений – создающим «единство равных» с харизматичным лидером во главе, «коллаборацию» художников с символическим вождем (Маринетти, Тцара / Балль, Бретон). Однако «коллективность» авангардных групп выстраивается иначе и обладает некоторыми особенностями:

- *структурными*: авангардные группы находятся на периферии между творческим объединением друзей и профессиональным цехом, преследующим определенные

[114] Робер Сабатье (Robert Sabatier) приводит список художественных групп, зародившихся в конце XIX - начале XX веков: «Humanisme, Naturisme, Synthétisme, Synchronisme, Simultanéisme, Impulsionnisme, Intégralisme, Paroxysme, Synoptisme, Dynamisme, Dramatisme, Musicisme, Unanimisme, Primitivisme, Intensisme, Druidisme, Sincérisme, Harmonisme, Spiritualisme, sans oublier les groupes futuristes, dadaïstes, surréalistes» (цит. по: *Voegele A.* Jules Romains, l'unanime et l'unanimisme : du concept condensé au concept dépouillé // A l'épreuve, numéro 2, janvier 2016. [Электронный ресурс] https://www.researchgate.net/publication/332290083_Jules_Romains_l'unanime_et_l'unanimisme_Du_concept_condense_au_concept_depouille_in_A_l'epreuve_numero_2 (дата обращения 05.01.2020)).
Любопытно отметить, что группы конца XIX-начала XX века уникальны самим актом *самономинации* – выбора имени. В какой-то степени это желание примерить на себя *имя* было подготовлено прежними «-измами». К слову, романтики, особенно йенские, получили свое название стараниями критиков эпохи; импрессионисты и фовисты взяли названия назло насмехавшейся над ними художественной критике. Группы начала XX века присваивают модель – название на «-изм», – осознанно, исходя из своих воззрений, вкладывая в название *идею* группы.

интересы; для них характерна закрытость и замкнутость, сильная связь между участниками и ритуализация взаимодействий, выработка правил, регламентирующих поведение внутри группы, а также набор «карательных» мер, призывающих участников к порядку; структура группы может быть в большей или меньшей степени «жесткой» и «фиксированной», а также меняться со временем (например, для французского сюрреализма характерен переход от взаимодействия дружеского к профессиональному, от группы единомышленников к группе профессиональных художников с четко определенными целями и задачами);

- *контекстными*: авангардные группы появляются в момент открытия *коллективного читателя* – в момент торжества журнальной индустрии и издательских домов, а также расцвета рекламы; мир письма становится все более открытым, массовым и вынуждает художников избирать стратегию поведения: создавать произведения, доступные читателям многотиражных газет и журналов, либо создавать свои журналы и издательства, «воспитывая» и «формируя» вкус своего читателя; делать ставку на узнаваемость и популярность либо на уникальность и маргинальность; иногда группа формируется постепенно, поощряемая зрителем (случай дадаизма), иногда группа формирует зрителя в себе (случай сюрреализма);

- *идеологическими*: для авангардных групп в большей степени, чем для прочих, было характерно коллективное использование *идеи* – присваивание и захват чужой мысли, превращение мысли в бесконечный материал для интерпретации; именно групповое взаимодействие в авангарде (отраженное в обобщении техник, заимствовании образов, цитатах и автоцитатах) позволяет не унифицировать мысль, но бесконечно развивать ее и множить, а сам акт плагиата признавать легитимным, давать ему теоретическое обоснование – для авангарда «коллективное» есть, в первую очередь, совместное творение и преобразование мира вокруг, хотя такое преобразование оказалось бы потенциально невозможным при других, свойственных довоенной эпохе, социальных конфигурациях (например, в случае символизма с его ярким индивидуализмом и отрицанием массового).

Итак, авангардные группы, с одной стороны, представляют собой симбиоз ранее известных социальных структур, но являются уникальными в своей интерпретации коллективного творчества, которое можно понимать и как творчество, становящееся легитимным в группе и благодаря группе, и как творчество, собственно созидаемое группой. В данном исследовании, посвященном «коллективному» у сюрреалистов, особое внимание уделяется не действиям или историям, но *текстам* – как носителям

взгляда на групповое в сюрреализме, как «зеркалам», отражающим и само строение коллективного, и его интерпретацию участниками группы, и развитие концепта во времени. Так как наследие сюрреалистов обширно, исследователь вынужден делать выбор, руководствуясь целями и задачами своей работы. Мы исходили из задач каждой главы по отдельности, что и определило выбор текстов:

1) *Глава 1* посвящена анализу диалога и конструированию групповой идентичности в тексте и через текст, поэтому для анализа были выбраны тексты-коллажи, тексты-диалоги и тексты, написанные от лица группы. В первую очередь, речь идет о манифестах, а также групповых выступлениях, в основном текстуальных (единственное исключение – «Процесс над Барресом», написанный постфактум, после коллективного суда, текст-«воспоминание»). В корпус вошли следующие произведения: «Манифест сюрреализма» (Manifeste du surréalisme, 1924); «Второй манифест сюрреализма» (Second manifeste du surréalisme, 1930) (оба – пера А. Бретона); коллективные памфлеты или же тексты-коллажи «Труп» (на смерть Анатоля Франса, Cadavre, 1924), «Посвящение Сен-Полю-Ру» (Hommage à Saint-Paul-Roux, 1925), «Золотой век» (реакция сюрреалистов на выход фильма Бунюэля и Дали, l'Age d'or, 1930), «Виолетта Нозьер» (Violette Nozières, 1933), «Убю прикованный» (Ubu enchaîné, 1937); тексты-диалоги «Процесс над Барресом» (1921), пьесы А. Бретона и Ф. Супо «Пожалуйста» (S'il vous plaît) и «Вы меня позабудете» (Vous m'oublierez), написанные в 1919-1920; сюрреалистические диалоги, представленные в сборнике «Сюрреалистические игры» (Jeux surréalistes, впервые изданы в 1962, переизданы в 1995 в издательстве «Галлимар»), а именно: «Диалог в 1928» (Le dialogue en 1928), «Диалог в 1929» (Le dialogue en 1929) и «Диалог в 1934» (Le dialogue en 1934).

2) *Глава 2* обращается к образу группы в индивидуальном творчестве, к тому, как группа конструируется в художественной литературе, поэтому в данной части работы особое внимание уделяется романам. В первую очередь, анализируются собственно сюрреалистические романы, где образ группы играет ключевую роль: «Адские наказания, или Новые Гебриды» (Les Pénalités de l'Enfer ou Nouvelles Hébrides, апрель-май 1922) Р. Десноса, «Парижский крестьянин» (Le Paysan de Paris, 1926) Л. Арагона и «Надя» (Nadja, 1928) А. Бретона. Также анализируются романы бывших сюрреалистов, где образ группы подвергается критике и деконструкции: речь идет о романе «Последние парижские ночи» Ф. Супо (1928) и «Одиль» Р. Кёно (1937).

3) *Глава 3* освещает гибридные формы «коллективного», сочленение социального и литературного, а также прослеживает эволюцию группы и ее движение от дружеского

объединения к профессиональному движению. Для анализа гибридных форм мы выбрали два типа сложных текстов: сюрреалистические журналы («Литтератюр» и «Литтератюр нувель сери», Littérature, Littérature nouvelle série, 1919-1924 ; «Революсьон сюрреалист», la Révolution surréaliste, 1924-1929 ; «Сюрреалисм-о-сервис-де-ля-революсьон», Surréalisme au service de la révolution, 1930-1933 ; «Минотор», Minotaure, 1933-1939) и сюрреалистические игры (Jeux surréalistes, с 1919 по 1940 годы).

В данном исследовании мы намеренно отказались от изучения совместно написанных текстов, таких как «Магнитные поля» А. Бретона и Ф. Супо, «1929» П. Элюара, Л. Арагона и М. Рэя или «Непорочное зачатие» А. Бретона и П. Элюара и пр., решив сосредоточиться на более сложных случаях, где коллективное выражено неявно и проявляется в самом тексте и его структуре. Однако мы намерены обратиться к данным произведениям в дальнейших исследованиях.

3. «Коллективное» в теории: проблема концептуализации и описания.

Проблема «коллективного» занимала ученых уже в XIX веке, но больший интерес она вызывала у психологов и социологов и касалась в основном изучения коллективных взаимодействий в жизни, оставляя искусство, а тем более литературу на периферии.

Первые попытки изучить социальную природу творчества предпринимали в первой половине XX века, с одной стороны, литературоведы, в частности, представители русской формальной школы с их изучением литературного быта и контекста (например, работы Б. М. Эйхенбаума[115]), а с другой стороны, психологи, философы и социологи, например, философ Ш. Лало с его воззрениями на социальную природу эстетики[116]. Постепенно подход к изучению литературы/искусства и социального усложнялся и развивался, давая почву для развития различных воззрений и теорий. Так, в социологии анализу подверглись не только собственно произведения искусства и суждения о нем[117], но и художественная среда и связи, ее формирующие / определяющие[118]. В литературоведении воззрения на контекст и быт породили исследования социального непосредственно в текстах (так называемая «литературная социология» или школа

[115] *Эйхенбаум Б. М.* Литературный быт // Эйхенбаум Б. М. О литературе, М.: Сов. Писатель, 1987. С. 428-436.

[116] *Lalo Ch.* L'Art et la vie sociale, Paris : Doin, 1927 ; Lalo Ch. L'Art et la morale, Paris : Alcan, 1922 ; Lalo Ch. L'expression de la vie dans l'art, 1933.

[117] *Bourdieu P.* La Distinction : Critique sociale du jugement, Paris : Minuit, 1979 ; *Bourdieu P.* Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris : Seuil, 1992.

[118] *Becker H.* Art worlds, Berkeley, 1982.

«социокритики»[119]), а также исследования всего, что касается литературной среды[120] (собственно «социология литературы», изучающая книжный рынок, читательские практики, вкусы и пр.)[121]. Однако, несмотря на столь пристальный интерес к социальной стороне литературы, изучению «коллективного» уделялось мало внимания и со стороны социологов, и со стороны литературоведов, что объясняется рядом причин, но основная из них заключается в промежуточности самого понятия «группа» в художественном мире, а точнее понятия «малой группы». Литература, как и социология, оперирует либо макроуровнем (крайняя степень обобщения, изучение концептов и понятий), либо микроуровнем (интерес к частным случаям и деталям)[122], редко задерживаясь на периферии, где собственно и располагаются авангардные группы. Схожим образом обстоит дело с «коллективным» в авангарде: либо оно рассматривается максимально широко, абстрактно и включает в себя разнообразные теоретические воззрения, либо используется как противопоставление творческому индивиду, вынужденному делать выбор между общим и частным. Литературоведческое описание, зажатое в тиски между сухой теорией, систематизирующей и обрезающей «лишнее», и замысловатой историей, множащей факты, оказывается бессильным при изучении таких образований, как коллективное творчество: исследователь вынужден либо искать факты и добиваться атрибуции текста (искать авторов отдельных пассажей коллективных текстов), избегая обобщений и синтеза, либо схематично описывать идеи и понятия, отсекая от своего исследования контекст и детали. В наши задачи не входило ни теоретическое осмысление собственно «коллективного» как такового (в конечном счете, не в рамках данного труда), ни создание иерархий или списков с примерами. Задача данного

---

[119] Основателем школы социокритики во Франции является К. Дюше (Claude Duchet), придумавший термин в 1971 году, но первые работы исследователь начало публиковать с 1968 года, желая создать «поэтику социальности» (poétique de la socialité). Среди знаменитых социокритиков выделяют Ж. Дюбуа (анализ институций), П. Барбериса (продолжающего традицию Д. Лукача и марксистской критики литературы), Ж. Леенхардта (социология чтения), П. В. Зима (социология текста), М. Анжно (теория дискурса), Э. Кро (теории культурного героя и идеосем). Сейчас, помимо французской школы, расположенной в Монпелье (Исследовательский центр социокритики, Centre d'études et de recherches sociocritiques, CERS), существует еще канадская школа с центром в Монреале (Межуниверситетский центр анализа дискурса и социокритики текстов, Centre interuniversitaire d'analyse du discours et sociocritique des textes, CIADEST).

[120] Так французский социолог Р. Эскарпи особое внимание массовой словесности, технологиям печати и коммуникации. См.: *Escarpit R.* Sociologie de la littérature. P.: Presses universitaires de France, 1958 ; *Escarpit R.* L'Écrit et la communication. P.: Presses universitaires de France, 1973 ; *Escarpit R. (dir)* Le Littéraire et le social : éléments pour une sociologie de la littérature. P.: Flammarion, 1970

[121] Подробнее см.: *Черновская М. С.* Зарубежная социология литературы: основные направления // Журнал социологии и социальной антропологии. 2011. Т. 14. № 1. С. 179. См. также: *Гудков Л., Дубин Б., Страда В.* Литература и общество: Введение в социологию литературы. — М.: РГГУ; Институт европейских культур, 1998. — 80 с.; *Давыдов Ю. Н.* Искусство как социологический феномен. М., 1968; *Новожилова Л. И.* Социология искусства. Л., 1968.

[122] В случае с социологией речь идет либо о институциях, либо об отдельных индивидах.

исследования – определить, в какой степени «коллективная» конфигурация оказывается важной для сюрреализма, как она влияет на развитие движения и каким образом сочетаются социальный и литературный (творческий) аспект в данной авангардной группе. Главным тезисом нашей работы была мысль о том, что авангард как таковой является формой сугубо коллективной, но не индивидуальной, и что, независимо от типа группы (в нашем случае речь идет о сюрреалистической группе), она напрямую влияет на творчество как отдельных индивидов, так и на сообщество в целом. Иначе говоря, группа есть необходимая (если не единственная) конфигурация, порождающая авангард, а не одно из возможных его проявлений. Исследование наше вынужденно является междисциплинарным, потому теоретическое обоснование и методология его составлены как из трудов литературных теоретиков, так и работ современных социологов. Мы обращаемся к нескольким теориям и воззрениям, которые кратко охарактеризуем в данной части. Речь идет об исследованиях групп Э. Глинера и об интерпретирующих сообществах С. Фиша, а также о теориях Р. Коллинза (об интерактивных ритуалах и его понятии «ментор-ученик») и М. Фаррелла (о коллаборативных кругах и динамике развития дружеских интеракций).

Группы Э. Глинера и интерпретирующие сообщества С. Фиша.

В литературоведении интерес к изучению групп как полноправных участников литературного процесса (а не как формального объединения индивидуальных творцов) возник не так давно и в большей степени был обусловлен развитием социокритической мысли и социологии литературы. Но несмотря на то, что современная научная мысль открыта междисциплинарным исканиям и скорее предпочитает работать на периферии теорий и практик, изучать границы, стыки и пограничные ситуации, исследования коллективных взаимодействий по-прежнему остаются делом вдохновленных одиночек[123]. Одним из идеологов изучения групп в литературном поле является исследователь Энтони Глинер (Anthony Glinoer), внимание которого сосредоточено на изучении понятия «богемы», истории издательской деятельности в XIX веке, а также романтических сенаклей (кружков)[124], что интересует нас в первую очередь.

[123] Одним из первых на проблему социальной группы в творчестве обратил внимание Л. Гольдман (Lucien Goldmann), в частности, в своей книге «Сокровенный бог» (Dieu caché, 1955). Однако речь шла не конкретно о художественных группах подобных группам авангарда или романтикам, но о социальных группах, способствующих развитию творческого процесса. Социальная группа является более объективной единицей анализа, в котором не нужно принимать в расчет психологизм отдельного индивида.

[124] *Glinoer A.* La bohème. Une figure de l'imaginaire social, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2018. 288 p. ; *Glinoer A.* La littérature frénétique, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les

Э. Глинер в своих трудах, посвященных изучению романтиков, отмечает, что «сенакли» не просто являются формальным обозначением единства отдельных творцов и удобным литературоведческим термином[125], но во многом обуславливают и индивидуальное творчество, и развитие движения[126]. Отказываясь принимать понятие «сенакля» за аксиому, исследователь стремится понять, каким образом создаются подобные сообщества, как они функционируют, каким правилам следуют и как (по каким причинам) исчезают и распадаются[127]. Следуя парадоксальному мышлению П. Бурдье, Э. Глинер называет группы «силой, создающей институцию» (force instituante) и «институциональной формой» (forme instituée): группа, будучи литературной или художественной институцией, сама порождает сложные структуры и сети взаимодействий, определяя развитие художественного поля. Она является как формой материальной (местом и способом социализации), так и формой нематериальной (обителью эстетической мысли)[128], что делает сложной любую интерпретацию – группа становится и институцией, и фактом (художественным или литературным). Э Глинер уделяет особое внимание институциональной стороне: ритуалам, связям, структуре, географии и местам встреч[129], объектам (произведениям искусства, объектам «с историей»)[130] и социолектам / идиолектам (вариантам языкового употребления,

littéraires », 2009, 272 p. ; *Glinoer A.* La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains, Genève : Librairie Droz, 2008, 256 p. ; *Glinoer A., Durand P.* Naissance de l'Éditeur. L'édition à l'âge romantique, Paris-Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2005 (2012), 240 p.

[125] « D'autres historiens et sociologues, avant nous, ont réfléchi sur la naissance, l'essor et le devenir des groupes littéraires mais, tantôt ils n'ont considéré qu'un mouvement particulier, tantôt ils ont laissé de côté le rôle institutionnel des groupements littéraires. » Glinoer A., Laisney V., La temporalité institutionnelle des cénacles // Sait-Amand D. (dir.), La dynamique des groupes littéraires, Liége : Presses universitaires de Liège, 2016, p. 20.

[126] «…il s'agit d'une *forme de sociabilité,* <...> d'une *forme de socialisation* <...> Le cénacle est aussi une *institution littéraire*, à savoir une configuration associée à un ensemble de valeurs éthiques et <...> Le cénacle est enfin un *objet imaginaire* <...>» (*Glinoer A., Laisney V.* La configuration des lieux de sociabilité cénaculaires // COnTEXTES [En ligne], 19 | 2017. [Электронный ресурс] URL : http://journals.openedition.org/contextes/6312 (дата обращения 06.01.2020)).

[127] Сенакли подробно изучены в работе Э. Глинера и В. Лэне «Век сенаклей. Содружества художников и литераторов в XIX веке» (*Glinoer A., Laisney V.* L'âge des cénacles. Confraternités artistiques et littéraires au XIXe siècle, Paris : Librairie Arthème Fayard, 2013, 714 p.).

[128] «…la double nature, *matérielle* (groupe humain ayant adopté une forme spécifique de sociabilité) et *immatérielle* (habitacle d'un mouvement esthétique) du cénacle» (*Glinoer A., Laisney V.* La temporalité institutionnelle des cénacles, ibid., p. 21).

[129] «… le cénacle ne se réduit pas à l'addition de ses membres : il caractérise à la fois le lieu qu'il met à la disposition des personnes admises, les pratiques (causerie, lecture) qui y prennent place et le groupe des présents, augmenté de la présence symbolique des grands absents (pères spirituels, grands inspirateurs, figures tutélaires, frères d'âmes) par le truchement de leurs œuvres exposées (peintures, livres, esquisses, etc.).» (*Glinoer A., Laisney V.* La configuration des lieux de sociabilité cénaculaires // COnTEXTES [En ligne], 19 | 2017. [Электронный ресурс] URL : http://journals.openedition.org/contextes/6312 (дата обращения 06.01.2020)).

[130] «Sans surprise – c'est un trait d'époque – les lieux de réception sont chargés, voire très chargés, mais ils le sont surtout – là est la différence avec l'ordinaire bourgeois – d'objets d'art choisis avec soin et à dessein, tantôt parce que leurs auteurs appartiennent au cercle des élus, tantôt parce que ces objets (livres, statuettes, tableaux, dessins, etc.) évoquent l'esprit de ce cercle» (*Glinoer A., Laisney V.* Ibid.).

присущим и понятным данному сообществу/конкретному индивиду), - показывая, что литературная история неразрывно связана с социальным контекстом творчества и часто им определяется. В нашем исследовании мысль Э. Глинера об «институирующей институции» (institué / instituante) лежит в основе размышлений о парадоксе группы в сюрреализме.

Еще одной важной теорией для данной работы является идея С. Фиша об интерпретирующих сообществах[131] - институциях и системах, подчиняющих себе и авторов, и тексты, и читателей, подвергающих сомнению (и уничтожающих) такие понятия, как объективность и автономия письма. Для С. Фиша текст имеет ценность, будучи прочитанным во времени, и интерпретация его зависит от сообщества, в которое он попадает. Ученый, продолжая развивать идеи рецептивной эстетики, в конечно счете приходит к понятию «аффективной стилистики», которая оценивает реакцию «читателя» в «определенный момент» на «определенные слова». Для С. Фиша важными оказываются не только идея интенции и цели, но и идея понимания и рецепции, более того, именно они оказываются решающими для восприятия текста: не то, что автор задумал и текст передает, но множественность интерпретаций, в конечном итоге, подготовленная сообществом – каждый читатель относится к определенному интерпретирующему сообществу, которая обуславливает его восприятие. Более того, в теории С. Фиша ни форма, ни рецепция, ни интенция не разделены, но все три определяются сообществами. Именно они диктуют нормы восприятия – литературные и металитературные, то есть коды, идеологию, условия чтения[132]. В подобной парадигме любой читатель теряет свою автономию, будучи связан не только интенцией автора текста, но и своими моделями чтения, воспитанными и выпестованными в нем окружением. В данной работе идея С. Фиша об «интерпретирующем сообществе», подвергшаяся многочисленной критике[133], понимается более узко – у сюрреалистического сообщества есть четкие границы и конкретные участники, а сама интерпретация текста не является неким набором абстрактных стратегий, служащих общему *понимаю*, но становится у сюрреалистов одной из базовых творческих техник,

---

[131] *Fish S.* Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities, Cambridge: Harvard University Press, 1980.

[132] Подробнее о критики теории С. Фиша см.: *Compagnon A.* Le démon de la théorie. Paris: Editions du Seuil, 1998, pp. 187-192.

[133] Например, см.: *Roberts E. M.* Something Fishy is Going On: The Misapplication of Interpretive Communities in Literary Theory // The Delta: Vol. 1: Iss. 1. 2006. P. 32-42; *Graff G.* Interpretation on Tlön: A Response to Stanley Fish // New Literary History Vol. 17, No. 1, Philosophy of Science and Literary Theory (Autumn, 1985). P. 109-117; *Olson G. A., Worsham L. (dir.)* Postmodern Sophistry: Stanley Fish and the Critical Enterprise, New York: SUNY, 2006.

порождающих новые тексты, приемом, позволяющем создавать новые тексты в ущерб старым (когда сам факт интерпретации становится важнее исходного текста и исконного смысла).

Интерактивные ритуалы Р. Коллинза и коллаборативные круги М. Фаррелла.

В социологии изучение групп в художественном поле долго оставалось невостребованным, с одной стороны, из-за большего интереса к восприятию искусства и его символической функции разделения и маркирования («различения»), с другой стороны, из-за сложности, связанной с интерпретацией творчества, воспринимаемого до сих пор как явление уникальное и сугубо индивидуальное[134]. Более того художественная группа часто создается «постфактум», не имеет явных границ (ни географических, ни временных), является формированием нестабильным и эфемерным, отчего не поддается описанию и анализу привычными для социологии методами. Однако в конце XX века были созданы две теории, позволившие сделать прорыв в изучении малых групп, в частности, в изучении групп художественных. Речь идет о теориях Р. Коллинза и М. Фаррелла.

Р. Коллинз создавал свою работу «Цепочки интерактивных ритуалов» (2004)[135] как ответ на существующее в социологии противоречие между микро- и макроуровнями, связь между которыми якобы невозможна. Для Р. Коллинза оба уровня связаны, причем микроуровень может напрямую влиять на макроуровень социальной организации посредством интерактивных ритуалов, неких механизмов взаимодействия, обладающих собственными правилами, но зависящих от ситуации и комбинации определенных элементов, ресурсов, составляющих ритуала[136]. Ритуал обладает внутренней структурой, состоящей из ряда элементов: обязательными являются наличие участников[137] (минимум двух), осознание границ интеракции (деление на участников и неучастников),

---

[134] Последнее время ряд исследователей пытается переосмыслить социологически идею творчества и креативности, подробнее см.: *Burns T., Corte U., Machado N.* The sociology of creativity: Part I: Theory: The social mechanisms of innovation and creative developments in selectivity environments // Human Systems Management, 2015, vol. 34, no. 3. P. 179-199 ; *Burns T., Corte U., Machado N.* The sociology of creativity: PART II: Applications: The socio-cultural contexts and conditions of the production of novelty // Human Systems Management, 2015, vol. 34, no. 4. P. 263-286; *Burns T., Corte U., Machado N.* The sociology of creativity: PART III: Applications – The socio-cultural contexts of the acceptance/rejection of innovations // Human Systems Management, 2016, vol. 35, no. 1. P. 11-34.

[135] *Collins R.* Interaction Ritual Chains. Princeton University Press, 2004

[136] В нашем описании теории Р. Коллинза мы вдохновлялись работами Ю. А. Прозоровой о ритуале у Коллинза. Подробнее см: *Прозорова Ю. А.* Теория интерактивных ритуалов Р. Коллинза: от микроинтеракций к макроструктуре // Журнал социологии и социальной антропологии. 2007. Т. 10. С. 57-73.

[137] Отдельные индивиды по Коллинзу имеют также память о всех прежних интеракциях, а также набор ресурсов (культурный капитал, эмоциональная энергия, репутация).

эмоциональное состояние, общее для всех участников и часто довольно интенсивное, а также концентрация на объекте / поведению. Помимо общего эмоционального настроя, его интенсивности, общности культурного капитала важными оказываются также событие и ситуация – внешние факторы, влияющие на ритуал. Ритуал может состоять из уже ранее пережитых элементов, подпитываться ими или усиливаться, либо создавать новые элементы, а ключевым в данном случае является общее эмоциональное настроение и общее внимание, сфокусированное на конкретных объекте / ситуации. Настроение и фокус делают возможной ритмическую синхронизацию индивидов, которая, в свою очередь, формирует общий культурный капитал и созидает эмоциональную энергию – чувство групповой солидарности и единения[138]. Еще один концепт, разработанный Р. Коллинзом, касается передачи знаний, интеллектуальных цепей и интеракций[139]: в частности, речь идет о понятии «ментор-протеже» (mentor-protege), объясняющем передачу знаний в интеллектуальной среде на примере философских школ. Основная идея Р. Коллинза состоит в том, что даже философы, имея дело с абстрактными понятиями и занимаясь изысканиями в одиночку, прибегают к «ритуализации» практик и создают сети взаимодействий, охраняя вырабатываемый в группах «культурный капитал» - идеи и концепты[140]. Важным способом передачи знания в философской среде являются отношения «учитель-ученик» (или же «ментор-протеже»), причем изначально ученики защищают школу учителя и его воззрения, но позже, создав собственные теории или переосмыслив теории учителя, вступают с ним явную или скрытую конфронтацию, выступают против своего «ментора», критикуя его труды. Понятия «ученичества» и «ритуала» помогает переосмыслить отношения индивидов в малых группах, что, в случае с авангардом, приводит к анализу творчества как результата коллективных взаимодействий и ритуализированных интеракций.

Иную концепцию для объяснения творчества в группах предложил М. Фаррелл, обративший в своей книге «Коллаборативные круги: развитие дружеских отношений и

---

[138] В сюрреализме роль интерактивных ритуалов выполняли ежедневные встречи в кафе и игры.

[139] *Collins R.* The Sociology of Philosophies: A Global Theory of Intellectual Change, Cambridge: Belknap Press of Harvard University, 1998.

[140] «Philosophers are engaged in mutually reinforcing decontextualized, universalistic, abstract, and transcendental truth claims as their symbols-including, of course, symbols of nominalistic, relativistic, and situational truth claims. These symbols are loaded with "membership significance" and generate "emotional energy" fueling enthusiasm and confidence. The content of the symbols-ideas-is a group's "cultural capital," which can be invested in controversies that yield payoffs for many generations (e.g., the concept of the Platonic idea). Intellectual creativity is driven by a recurrent competition for cultural attention space. On the basis of empirical evidence, Collins formulates a law of small numbers, according to which partitioning the attention space allows for no fewer than three and no more than six competing coexisting schools.» (*Krohn W.* The Sociology of Philosophies: A Global Theory of Intellectual Change by Randall Collins // Isis, Vol. 90, No. 4 (Dec., 1999), p. 858).

творческая работа» (2001)[141] на столь сложно описываемые явления, как феномен творчества. Исследователь описывает дружеские собрания и группы, не имеющие официального закрепленного в художественном поле статуса (например, к группе сюрреалистов), пытаясь показать, каким образом социальная конфигурация способствовала творческим прорывам в сфере искусства. Основная идея М. Фаррелла заключается в том, что группа дает индивиду большую свободу самовыражения, снимая сомнения, тревогу или ревность[142]. Влияние, оказываемое кругом на участника, описывается двумя концептами: «инструментальная близость» (instrumental intimacy) и «норма возрастающей взаимности» (norm of escalating reciprocity). Под интимностью понимается вид взаимодействия между диадами в группе, характеризующийся взаимной поддержкой, обменом идей, доверием[143]. Возрастающая взаимность есть вид динамичных взаимоотношений, где участники стремятся преодолеть себя и превзойти друг друга, с каждым разом создавая все более совершенные произведения, тем самым увеличивая качество работы группы в целом[144]. Каждый коллаборативный круг имеет «цикл жизни», вехами которого можно назвать образование, бунт (против существующих норм или институций), поиск, непосредственно творчество, коллективное действие, разрыв и воссоединение. Заслуга теории М. Фаррелла состоит в переносе фокуса внимания с индивида на сеть взаимодействий, доказательство того, что творческий процесс – процесс создания произведения, – может быть описан и проанализирован через коммуникацию и интеракции членов группы, хотя само творчество, т. е. динамика создания, не поддается описанию[145]. В нашей работе мы не используем понятие «коллаборативный круг», но опираемся на методологию М. Фаррелла, а также на его идею о важности интеракций в индивидуальном творчестве.

---

[141] *Farrell M. P.* Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work, Chicago: University of Chicago Press, 2003.

[142] «…[circle members feel] more free to explore untried or even objectionable ideas, less distracted by guilt, self-doubt, resentment, or jealousy» (*Farrell M.* Ibid., p. 17).

[143] «Instrumental intimacy is a type of exchange between dyads of the group denoted by trust, mutual support, and free transfer of ideas, resulting from deep knowledge of one another acquired through long and persistent interaction.» (*Corte U.* A Refinement of Collaborative Circles Theory: Resource Mobilization and Innovation in an Emerging Sport // Social Psychology Quarterly, 76 (1), March 2013, p. 27).

[144] «The norm of escalating reciprocity is the dynamic that pushes members to both match and exceed each other's work, ultimately increasing the quality of the work done by the group as a whole.» (Ibid.).

[145] Теория М. Фаррелла подвергалась критике за излишний историзм и за пренебрежительное отношение к социальному контексту. Подробнее см.: *Collins R.* Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work (review) // Social Forces, Volume 83, Number 1, September 2004. P. 433-436; *McLaughlin N.* Collaborative Circles and Their Discontents // Sociologica (2/2008). Retrieved December 5, 2012. [Электронный ресурс] URL : http://www.sociologica.mulino.it/doi/10.2383/27714 (дата обращения 06.01.2020); *Corte U.* A Refinement of Collaborative Circles Theory: Resource Mobilization and Innovation in an Emerging Sport // Social Psychology Quarterly, 76(1), March 2013. P. 25-51; *De Nora T.* Review of Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work by Michael P. Farrell. American Journal of Sociology 108(4), 2003. P. 911–913.

Стоит отметить, что обе описанные выше теории помогают, в исторической перспективе, объяснить динамику развития коллективного взаимодействия, которая во Франции оказывается стабильной на протяжении всего XIX века и начала XX, где группы «дружественные», описанные М. Фарреллом, сменяются группами «ученическими», описанными Р. Коллинзом. Что касается авангардных групп, например, сюрреализма, то они, как было заявлено ранее, представляют собой гибрид, где дружеская коллаборация сочетается с принятием лидера группы (исполняющего часто роль теоретика и учителя).

Сюрреализм и исследования группы

Авангардные группы как автономные единицы творческого процесса практически не изучались, если не учитывать попытки описания «коллективного» в авангарде[146]. В литературоведении группа – это чаще всего формальная структура, находящаяся на периферии микроуровня (автор/текст) и макроуровня (общество/теория), а редкое упоминание ее в критических работах усугубляется царящей повсеместно путаницей между понятиями школа / течение / группа / движение / направление, а также сложностью самого явления, подразумевающего разнообразные социальные конфигурации (футуризм как конкретная группа и как художественный стиль), сложность их развития во времени и в разных национальных контекстах[147]. Эти соображения в одинаковой степени касаются и сюрреализма.

Проблема коллективного творчества неоднократно обращала на себя внимание исследователей, но редко становилась темой отдельного исследования. Первые попытки описать историю сюрреализма и осмыслить его как обособленное движение, а его деятельность – как продукт коллективного взаимодействия происходят уже в 1920-е, хотя являются они скорее фактами самоописания. Впервые литературную историю изменяет Л. Арагон: по приглашению мецената Ж. Дусэ принимается за составление новейшей истории литературы[148] и вписывает в нее сюрреализм. За Л. Арагоном, так и не завершившим начатое дело, попытку описать сюрреализм предпринимает Р. Деснос

[146] Например,см.: *Чубаров И.* Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. 344 с.

[147] Сложность описания и классификации в сюрреализме объясняется «циклом жизни» группы, которая существовала почти полвека и успела за это время не только эволюционировать в идейном плане, но и создать многочисленные творческие техники. Не принимая во внимание развитие группы во времени, сложно описать ее как застывшую во времени, *статично*, как совокупность существующих параллельно явлений.

[148] *Aragon L.* Projet d'histoire littéraire // Littérature nouvelle série. – 1922. – №4. P. 3-6.

(«Дада-сюрреализм», 1927)[149], также нанятый Ж. Дусэ[150]. В 1930-е появляются первые академические работы о сюрреализме[151], но первый труд, описавший сюрреализм как движение и возвестивший о его « закате », принадлежал М. Надо («История сюрреализма», 1945), который впервые разграничил сюрреализм «как движение ума» и сюрреализм «как социальное движение»[152], понимая под вторым понятием коллективное взаимодействие сюрреалистов с 1920-х по 1930-е годы. Публикация М. Надо провоцирует не только споры в кругу сюрреалистов, но способствует легитимации академического изучения сюрреализма и созданию ряда клише и штампов – поскольку в 1949-1950-е «архивацией» знания о сюрреализме занимаются либо участники движения (в том числе бывшие), либо симпатизирующие ему (например, Ж. Грак, Т. Тцара, Ф. Алкье, В. Крастр, Ж. Монро, М. Бланшо)[153]. Влияние на исследование отказывает и А. Бретон, который «переписывает» политическую и идеологическую историю сюрреализма заново, сначала в радиоинтервью А. Парино[154], а затем и в беседах с М. Бонне[155].

Последующему изучению сюрреализма способствовали два фактора – смерть А. Бретона в 1966 году и официальный роспуск группы в 1969. И хотя споры о сюрреализме по-прежнему оказываются более, чем актуальными[156], именно в начале 1970-х он приобретает статус «национального авангарда» во Франции и привлекает все большее

---

[149] *Desnos R.* Nouvelles Hébrides suivi de Dada-surréalisme, 1927. P. : Gallimard, 2016.

[150] Во второй половине 1920-х сюрреализм наряду с дадаизмом рассматривается критиками как один из литературных «-измов»: например, А. Тибоде называет их «литературой манифеста», считая вехой в развитии истории литературы. См: *Thibaudet A.* Du surréalisme. [S. l.], 1925.

[151] Например, в следующих трудах: *Raymond M.* De Beaudelaire au surréalisme, essai sur le mouvement poétique contemporain P.: R.-A. Corréa, 1933 ; *Mangeot G.* Histoire du surréalisme. Bruxelles : R. Henriquez, 1934 ; *Neagoe P.* What is Surrealism? P. : New Review Publications, 1932; *Topass J.* La pensée en révolte ; essai sur le surréalisme. Bruxelles : R. Henriquez, 1935 ; *Cazaux J.* Surréalisme et psychologie, endophasie et écriture automatique. P.: la Technique du livre, 1938. В эти же годы сюрреалисты сами переосмысляют свою деятельность, например, А. Бретон пишет теоретические работы (*Breton A.* Position politique du surréalisme. P. : Éd. du Sagittaire, 1935 ; *Breton A.* Qu'est-ce que le surréalisme ? Bruxelles : R. Henriquez, 1934), а Ж. Юнье выпускает антологию сюрреалистической поэзии (*Hugnet G.* Petite anthologie poétique du surréalisme. P. : J. Bucher, 1934).

[152] *Nadeau M.* Histoire du surréalisme. P. : Editions du Seuil, 1964 (1945). P. 4.

[153] *Krieser J.* Les Ascendances romantiques du Surnaturalisme contemporain. P. : Éditions C. L., 1942 ; *Ey H.* Le Psychiatre devant le Surréalisme, Centre d'Éditions psychiatriques, 1945 ; *Monnerot J.* La Poésie moderne et le Sacré. P. : Gallimard, 1945 ; *Tzara T.* Le Surréalisme et l'Apres-Guerre. P. : Nagel, 1948 ; *Vailland R.* Le Surréalisme Contre la Révolution. P. : Éditions sociales, 1948 ; *Blanchot M.* La Part du feu. P. : Gallimard, 1949 ; *Alquié F.* Philosophie du Surréalism. P. : Flammarion, 1955 ; *Crastre V.* Le Drame du Surréalisme. P. : Presses Universitaires, 1955 ; *Estienne Ch.* Le Surréalisme. P. : Éditions Aimery Somogy, 1956 ; *Van der Elst R.* Du Côté du Surréalisme, Éditions de la Revue des Idées et des Lettres, n. d.

[154] Печатная версия появляется в 1952 году. См.: Breton A. Entretiens 1913-1952. Paris : Gallimard, 1969.

[155] Беседы с А. Бретоном лягут в основу книги М. Бонне о лидере сюрреализма (Bonnet M. André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste. P. : José Corti, 1975).

[156] См., например, ответ Г. Жирара о ситуации в сюрреализме на 2015 год (*Girard G.* Réponse à Louis Benitez sur la situation du surréalisme aujourd'hui. 23-25 janvier 2015 [Электронный ресурс] URL: http://surrealistesparis.web-pourpre.fr/?q=node/25 (дата обращения 20.01.20)).

количество исследователей. Работы, посвященные сюрреализму и сюрреалистам, разделяются на два подхода: исторический и теоретический. Приверженцы первого стремились воссоздать истинную историю сюрреализма и его участников (А. Беар, Ж. Новакович, М.-К. Дюма, К. Готье, Ж. Дюрозуа, Ж. Пьер, Р. Пассрон, М.-А Коуз, Т. Мэттьюс, Ж. Вовелль, М. Сомвиль); приверженцы второго пытались дистанцироваться от исторического подхода и применить к сюрреалистическим текстам принципы различных анализов (структуралистского, постструктуралистского, семиотического, психоаналитического), тяготея к классификациям и построению моделей (Ж. Шенье-Жандрон, М. Мюра, Н. Пьеге-Гро). Однако «коллективное» в сюрреализме стало интересовать исследователей относительно недавно, начиная с 1980-х, в частности, в нескольких его аспектах: политическом, структурном и сакрально-мифологическом. С одной стороны, «коллективное» осмыслялось с позиций ангажированности и вовлеченности в политическую борьбу (А. Тирьон, К. Рено-Палиго, Р. Лесли, А. Шварц, Э. Льюис, Ж. Пьер, Ж. Рош, М. Рёберьу, М. Требитш, Р. Наварри), что освещало данный феномен с социальной точки зрения, а анализы не обращали внимания на «художественные» тексты сюрреалистов и интерпретацию собственной ангажированности самими участниками движения. С другой стороны, «коллективное» подвергалось деконструкции, а продукты коллективного творчества анализировались с целью найти автора текста (М. Мюра, М.-К. Дюма, М. Хильке) и развенчать миф об автоматизме, вдохновении и сюрреалистическом гении. Иногда на «коллективное» обращалось внимание при изучении более узких тем, например, журналов (Ж. Шенье-Жандрон), воспринимаемых как самоценные произведения коллективного искусства, или же мифа, где группа выступала носителем и созидателем новой мифологии (Н. Пьего-Гро, Ж. Шенье-Жандрон, Т. Мэттьюс, Р. Амосси, Д. Рабате, Ж. Себбаг, Е. Гальцова). Интерес к мифу в большей степени был определен распространенной после 1930-х общей идеей о сюрреализме как о секте, тайном учении, закрытом сообществе («Bund »), вырабатывающим свое восприятие сакрального[157], - идея, высказанная Ж. Монро в работе «Современная поэзия и Сакральное» (1945)[158], близкая к воззрениям некоторых бывших сюрреалистов (Р. Кёно) и идейных «врагов» движения (Ж. Батай)[159].

---

[157] Подробнее о мифе и сакральном см.: *Durand P.* Entre Narcisse et Pygmalion : le surréalisme entre l'utopie et le mythe // Mélusine. – №VII. – 1985. P. 33-49. Также см.*:* *Chénieux-Gendron J. (dir.)* Pensée mythique et surréalisme. P.: Lachenal & Ritter, 1996.

[158] *Monnerot J.* La Poésie moderne et le Sacré. P. : Gallimard, 1945.

[159] Р. Кёно высмеивает сектантство группы в романе «Одиль» (1938), а Ж. Батай, напротив, критикует воззрения Ж. Монро за излишнюю «сакрализацию» движения. Подробнее см.: *Maruyama M.* Bataille Surréaliste : un rendez-vous manqué avec Jules Monnerot // Littera (Revue de langue et litterature francaises). –

Обращение к сюрреализму как к воплощению сакрального мыслилось исследователями исходя из принятой среди сюрреалистов ритуализации бытовых и творческих практик, которая воспринималась как желание воспроизвести в быту священный ритуал. Однако, хотя идея ритуализации и оказывается важной для сюрреализма, она служит скорее консолидации группы, нежели воспроизведению и трансляции сакрального[160]. Ритуал как социальное действие у сюрреалистов практически не изучался, однако в 1990-е годы была предпринята первая (и последняя) попытка социологического описания сюрреализма, группы и ее социальных функций (Н. Бандье).

Отметим, что особый интерес к коллективному творчеству в сюрреализме появился не у исследователей, но у издателей[161]. В первую очередь, в 1970-е было решено переиздать сюрреалистические журналы (факсимильные переиздания): в 1975 выходит «La Révolution surréaliste » (Paris), в 1976 – «Le surréalisme au service de la révolution » (Paris), в 1978 – «Littérature » (Paris), а в 1981 – « Minotaure » (Genève). Затем, в 1980-е и 1990-е издатели обратились непосредственно к коллективному творчеству (в частности, серия «Архивы сюрреализма» в издательстве «Галлимар»): в этот период публикуются сюрреалистические листовки и коллективные заявления[162], документы «Сюрреалистического бюро», архивы сексуальности, анкеты, сюрреалистические игры[163]. Второй виток в публикациях коллективных работ пришелся на начало 2000-х: в это время Ж. Себбаг[164] возглавил «Сюрреалистическую библиотеку» в издательском доме «Эдисьон Жан-Мишель Пляс» (Editions Jean-Michel Place) и начал публиковать

2017. №1. P. 92-103. [Электронный ресурс] URL: https://www.jstage.jst.go.jp/article/littera/1/0/1_92/_pdf (дата обращения 20.01.20).

[160] Подробнее о сакральном см.: *Зенкин С.Н.* Небожественное сакральное: Теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2012. См. также сборник коллективных трудов, посвященных творчеству Ж. Батая: Предельный Батай / Отв. ред. Д.Ю. Дорофеев – СПб.: изд-во СПБГУ, 2006; Фокин С. Л. Философ-вне-себя. Жорж Батай. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2002.

[161] Данное высказывание не умаляет заслуг исследователей, участвовавших в подготовке изданий (стоит упомянуть, например, труд М. Бонне, Ж. Пьера, Э. Гаррига, П. Тевнена), но скорее указывает на то, что публикация коллективных произведений вызывала больший интерес, чем их анализ и разбор.

[162] Tracts surréalistes et déclarations collectives. / Dir. J. Pierre. T 1, 2. Paris : Le Terrain Vague, 1980, 1982.

[163] Bureau de recherches surréalistes. Cahier de la permanence (Octobre 1924 - Avril 1925). Ed. P. Thévenin. Paris : Gallimard, 1988; Vers l'action politique (juillet 1925-avril 1926). Ed. M. Bonnet. Paris : Gallimard, 1988; Recherches sur la sexualité (janvier 1928-août 1932). Ed. J. Pierre. Paris : Gallimard, 1990; Adhérer au parti communiste ? (septembre-décembre 1926). Ed. M. Bonnet. Paris : Gallimard, 1992; Les jeux surréalistes (mars 1921-septembre 1962). Ed. E. Carrigues. Paris : Gallimard, 1995.

[164] Ранее Ж. Себбаг собрал в одном издании все тексты (около 60 произведений), печатавшиеся в издательстве «Лез эдисьон сюрреалист» с 1926 по 1968. Подробнее см.: *Sebbag G.* Les Editions surréalistes : 1926-1968. Paris : IMEC, 1993. Также он написал предисловие к изданию «Международного листка сюрреализма» (Bulletin international du surréalisme: avril 1935-septembre 1936, L'Âge d'homme, 2009).

подборки текстов и разные коллективные работы участников группы[165], чаще всего опубликованные ранее в сюрреалистических журналах.

Что касается российских и советских исследований, то хотя коллективное в них не рассматривалось как самоценная категория, многие труды затрагивали проблему группы и группового взаимодействия. Еще в советское время первые работы, посвященные сюрреализму, уделяли внимание играм, коллективным текстам и творческим практикам (Л. Г. Андреев, Г. К. Косиков), романному и поэтическому жанрам, в которых отразились коллективные опыты над словом (Т. В. Балашова, Н. И. Балашов), влиянию группового на искусство (С.И. Куликова). Новый виток в изучении сюрреализма пришелся на 1990-2000-е годы: в это время публикуются труды о публикуются труды о поэзии сюрреализма и проблеме жанра (П. И. Пинковский)[166], о фотографии и философии сюрреализма (А. А. Смолин, Н. И. Рокунова)[167], однако они не обращают внимание на коллективное[168]. В этом плане уникальным является взгляд на групповое в исследованиях о сюрреализме и театре / театральности (Е. Д. Гальцова), в которых важное место занимает анализ группового аспекта и коллективного творчества как поэтического «тренинга»[169], а также проблемы мифа у сюрреалистов[170], словарности и энциклопедичности[171]. Важной вехой в изучении сюрреализма становится публикация «Энциклопедического словаря сюрреализма» (2007), в котором важное место отводится описанию коллективных практик (гипнотических сеансов, игр, диалогов)[172].

---

[165] Enquêtes surrealistes : de “Littérature” à “Minotaure”, 1919-1933. Dir. G Sebbag. Paris : Editions Jean-Michel Place, 2004; En Jeux surréalistes. Dir. G Sebbag. Paris : Editions Jean-Michel Place, 2004; Sommeils & Rêves surréalistes. Dir. G Sebbag. Paris : Editions Jean-Michel Place, 2004 ; Recherches surréalistes. Dir. G Sebbag. Paris : Editions Jean-Michel Place, 2013.

[166] *Пинковский В. И.* Поэзия французского сюрреализма : проблема жанра. Магадан: Кордис, 2007.

[167] *Смолин А. А.* Сюрреализм как квинтэссенция реального и сверхреального: дис…канд. филос. наук. 17.00.09. Красноярск, 2008; *Рокунова Н. И.* Сюрреализм в социокультурном контексте постмодернизма : дис…канд. Культурологи, 24.00.01. Саранск, 2008.

[168] Одну из интерпретации «коллективного» и «массового» в авангарде предлагает Ю. Н. Гирин, обращаясь к картине мира эпохи авангарда. См.: *Гирин Ю. Н.* Картина мира эпохи авангарда: авангард как системная целостность. Москва: ИМЛИ РАН, 2013.

[169] См. подробнее: *Гальцова Е. Д.* Сюрреализм и театр: К вопросу о театральной эстетике французского Сюрреализма. М.: РГГУ, 2012; *Гальцова Е. Д.* Сюрреалистические симуляции. (О некоторых особенностях концептуального творчества французских сюрреалистов, связанных с проблематикой клинического безумия, игры и марксизма) / Вестник филологического факультета Института иностранных языков в Санкт-Петербурге. 1999. № 2-3. С. 68-83.

[170] См. подробнее: *Galtsova E.* Les mythes et la pensée mythique dans la dramaturgie surréaliste :discontinuité et continuité des structures de la représentation théâtrale / Les Mythes des avant-gardes. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2003. P. 331-346.

[171] См.: *Гальцова Е. Д.* Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2019. А также опубликованные материалы двух фр.-рос. коллоквиумов: Превратности выбора = Jeux et enjeux d'un choix : Антологии и словари в практике сюрреализма и авангарда. Сюрреализм и авангард в антологиях и словарях / Отв. ред. – Ж. Шеньо-Жандрон, Т. Балашова, Е. Гальцова. М.: МГК, 2004.

[172] Энциклопедический словарь сюрреализма / Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького ; отв. ред. и сост. – Т.В. Балашова, Е.Д. Гальцова. Москва : ИМЛИ РАН, 2007.

Интерес к «коллективному» в России отразился и в переводческой[173], и в издательской деятельности. Первый интерес к непосредственному выражению коллективного – манифесту – приходится на 1980-е, когда впервые публикуется перевод «Манифеста сюрреализма» А. Бретона[174] (пер. Л. Г. Андреева и Г. К. Косикова); в 1990-х выходит «Антология французского сюрреализма. 20-е гг»[175], в которую вошли многие коллективные произведения сюрреалистов (памфлет «Труп», «сюрреалистические бабочки», обращения, письма, воззвания, коллективные тексты, такие, как «Магнитные поля» и «Торможение усилий», сюрреалистические игры – «изысканный труп» и диалоги) и главное – перевод «Второго манифеста сюрреализм» (пер. С. А. Исаев) и перевод романа «Надя» А. Бретона (пер. Е. Д. Гальцова). В 2000-х также выходят перевод «Исследований сексуальности» (2007), первого изданного на русском языке нехудожественного коллективного текста[176], текста-обсуждения, и антология воззваний и трактатов с предисловием сюрреалиста-современника Г. Жирара «Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней»[177], в котором особое внимание уделяется социальному аспекту и коллективному слову, однако непосредственно художественный аспект не представлен совсем, в отличии от «Антологии сюрреализма».

***

Краткий экскурс в историю исследований показывает, что творчество сюрреалистической группы как таковой практически не изучалось: либо изучались отдельные произведения, названные «коллективными» или «совместными» (и цель сводилась к поиску точного авторства по стилистическим приметам или завуалированным цитатам); либо описывались и анализировались сюрреалистические журналы как самоценные произведения искусства с множественным (коллективным) автором; либо обращалось внимание на саму группу, но *в социальном контексте*, а точнее на ангажированность и политические взгляды движения, особенно в 1930-е годы

[173] Стоит отметить, что в период с 1990-х по 2019 годы в переводе вышли многие важные зарубежные исследования сюрреализма таких авторов, как Ж. Шенье-Жандрон, Р. Ванейгем, П. Дэкс, Л. Томпсон, Д Хопкинс, К. Клингсер-Лерой, Р. Краусс и пр.

[174] Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / Сост., предисл., отв. ред. – Л. Г. Андреев. М.: Прогресс, 1986.

[175] Антология французского сюрреализма. 20-е гг / Сост., вступ. ст., пер. с фр. и коммент. – С. А. Исаев, Е. Д. Гальцова. М.: ГИТИС, 1994.

[176] Исследования сексуальности, январь 1928 - август 1932 / пер. с фр. – Ф. Брод. М.: Логос, 2007.

[177] Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней / Сост. и предисл. – Г. Жирар, отв. ред. – С. Б. Дубин. М.: Гилея, 2018.

и в военное время. Чаще всего группа становилась для исследователей рамкой, *средой*, в которой происходили те или иные изменения теории либо взросление того или иного художника[178].

Отсутствие интереса к изучению коллективного в сюрреализме (более узко – изучению группы) обусловлено не столько особенностями литературоведческой дисциплины, сколько сложностью работы на периферии социологии литературы и социологии малых групп (что вызывает трудности методологического характера), но более всего – амбивалентностью самого понятия группы в сюрреализме, которое невозможно изучать в синхронии, не затрагивая динамику ее развития. Пример подобного упущения можно увидеть в работе Н. Бандье «Социология сюрреализма» (Sociologie du surréalisme, 1999). Строгий академический разбор сюрреализма с позиций социологии, анализ культурного капитала участников, взаимодействий, выбора группы как части литературной карьеры, а также описание культурного, политического и художественного контекста сделала данное исследование единственным в своем роде классическим трудом по социологии авангардной группы. Однако группа у Н. Бандье предстает как некая единожды сконструированная общность, служащая отдельным индивидам «культурным трамплином», позволяющим продвигаться по карьерной лестнице в литературном поле. Строго говоря, сюрреализм как социальная конфигурация у французского исследователя предстает неким полем интеракций, средой, где каждый участник, социальный статус которого тщательно выписан и определен, включается в борьбу за символическое благо, культурный и экономический капитал[179]. Н. Бандье видит в сюрреализме «коллективный проект» по завоеванию культурного поля, «инструмент» продвижения, и не учитывает ни специфику

[178] Например, французский исследователь А. Беар в своем переиздании классического труда о жизни А. Бретона «André Breton. Le grand indésirable » (Fayard, 2005) утверждает, что посвятил многие страницы деятельности группы, которой «Бретон смог придать единство и широту», «дабы не отделять его от семьи, которую он сам себе выбрал» (*Béhar H.* André Breton. Le grand indésirable, Paris : Librairie Arthème Fayard, 2005, p. 19). Группа в труде Беара мыслится как единство, Бретоном созданное, выбранное и выпестованное, что в целом продолжает общую традицию приписывания А. Бретону уникальной роли в создании сюрреализма. Однако сюрреализм, по факту, создавался коллективно, а А. Бретон удивительным образом смог не только сохранить его, но и «распространить», сделать известным. В данном случае А. Бретон понимается нами как уникальный медиатор или «посредник» (*gatekeeper*, термин Р. Коллинза), который осуществляет связь и поддерживает интеракции.

[179] Критик работы Н. Бандье литературовед и философ П. Арон указывает на то, что в «Социологии сюрреализма» группа представлена как «катализатор серии выборов, касающихся карьеры, свойственных целому поколению» («le groupe <...> catalyseur d'une série de choix de carrières, propre à une génération», *Aron P.* Norbert Bandier, Sociologie du surréalisme (1924-1929) // Textyles, 17-18 | 2000, pp. 203-204).

взаимоотношений в группе[180], ни динамику развития сюрреалистического «коллаборативного круга».

Данное исследование, напротив, считает группу отдельной социальной конфигурацией, не являющейся ни проектом, ни простой «суммой» взаимодействий ее участников. Более того, обращение к текстам, написанным в 1919-1939 годы, позволило выявить присущую французским сюрреалистам амбивалентность, которая названа нами *парадоксом группы*. Действительно, группа в сюрреализме, как отмечал по поводу романтиков Э. Глинер, одновременно является и «силой, создающей институцию» (force instituante), и «институциональной формой» (forme instituée), и существует, помимо прочего, в двух измерениях – собственно литературном (часто становясь буквально литературным персонажем романов) и социальном (как полноправный участник литературного процесса), каждый из которых превалирует в определенный момент развития сюрреализма, где наблюдается движение от дружеской коллаборации к профессионализации участников движения. Можно предположить, что сюрреалистическая группа обладает как социальной функцией, так и литературной (творческой), причем обе функции не равнозначны: если литературная функция вбирает в себя характеристики автоматического письма, то есть в творчестве делает группу пассивно-созерцательной, то функция социальная позволяет группе становиться активным участником художественного поля, агрессивно захватывающим ресурсы и присваивающим литературное наследие (и «перекраивающим» его). Разрыв между пассивностью в творчестве и активностью в социуме является не только отличительной чертой французского сюрреализма, единственного «пассивного» явления авангарда, но также становится камнем преткновения в определенный момент развития движения (в начале 1930-хх), когда пассивная творческая сторона становится социально обременительной для движения, и участники группы стремятся «перекроить» свои практики и теории на более динамичные и деятельные (например, попытка приложить ко всему сюрреализму параноидально-критический метод С. Дали). В данном

[180] Например, присутствие Л. Арагона в группе автор объясняет его статусом – важностью для сюрреалистов его прежнего культурного капитала (интерес к литературе и письму в семье, близость с участниками литературного поля довоенного времени). А саму авантюру с созданием сюрреалистического «лейбла» Н. Бандье интерпретирует как жажду «профессионального» признания у А. Бретона, Р. Десноса, П. Элюара и Б. Пере и попытку укрепить свои позиции в литературном поле («La faiblesse initiale des capitaux culturels, sociaux ou scolaires engagés par Breton, Desnos, Eluard et Péret dans la carrière littéraire met en évidence l'intérêt « professionnel » de leur investissement dans la production publique de la valeur du label. Le surréalisme, offre sur le marché littéraire d'une forme d'écriture nouvelle, située entre la poésie traditionnelle et le roman, devient alors un produit à l'abri de la concurrence qui peut leur permettre la construction d'une position durable dans le champ littéraire », in : *Bandier N.* Sociologie du surréalisme. Paris : La Dispute / SNEDIT, 1999, p. 300).

исследовании мы обратим пристальное внимание на группу как социальный и литературный конструкт и, исходя из анализа художественных текстов, постараемся понять, каким образом проблема «коллективного» отразилась в совместном и индивидуальном творчестве и как создавалось «коллективное слово».

Таким образом, **объектом исследования** для нас будет являться изучение французского сюрреализма 1920-1930хх годов. Что касается **предмета исследования**, то он посвящен изучению феномена «коллективного» в сюрреалистических произведениях указанного периода, его эволюции и трансформации.

Цель исследования – изучить феномен «коллективного» на примере французского сюрреализма 1920-1930-хх годов. Сюрреализм особым образом выделяется на фоне других движений своими творческими коллективными практиками, а также направленностью на внутригрупповые связи, на созидание общего перцептивного поля и на соблюдение ритуальных условностей, которые превращают его в одно из самых конформных творческих объединений XX века. Поставленной цели отвечают **задачи** исследования:

- показать конструирование коллективной идентичности (общности), эволюцию группы из «литературного» объединения в объединение «социальное»;
- показать, как коллективная конфигурация поощряет и сдерживает творческие поиски отдельных участников движения, производя контроль и унификацию творческих практик и идеологии;
- показать влияние коллективного на индивидуальное творчество, изучить образ группы, появляющийся в произведениях 1920-1930-хх годов, а также его интерпретацию сообществом;
- проанализировать гибридные формы взаимодействия (тексты-коллажи, журналы) и изучить, каким образом в текстах сочетаются литературные и социальные аспекты (возникновение «парадокса группы»).

Диссертация использует комплексную **методологию** литературного анализа, с опорой на литературоведческие, социологические и социокритические работы, сочетая технику пристального чтения текста с исследованием масштабных историко-культурных и социальных формаций. В работе группа предстает как отдельная социальная структура, находящаяся на стыке макро- и микроуровней литературы и воспринимаемая как «институирующая институция» (institution instituée et instituante, термин Э. Глинера), существующая и в социальной, и в литературной конфигурациях.

Актуальность диссертации обусловлена несколькими факторами. В первую очередь, интересом гуманитарных наук к феномену творчества и динамике творческого процесса, появлением новых идей в развитии теоретической мысли: теории связей и коллаборационных кругов (М. Фаррелл), теории творческого процесса в социологии (Х. Корте, Т. Бёрнс, Н. Мачадо), теории партиципаторного искусства в искусствознании (К. Бишоп), теории коллективной чувственности и социального мимесиса в антропологии и философии (В. А. Подорога, И. М. Чубаров). Данная диссертация обращается к группе с позиции литературоведческой[181], пытаясь объяснить появление феномена «коллективного» в сюрреалистических текстах, конструирование общности и ее парадоксальную структуру. Более того, изучение «коллективного» позволяет лучше понять позднейшие конфигурации художественного поля и роль группы в творческом процессе, а также дает возможность выявить универсальные внутренние процессы, характерные для авангардной группы и проследить ее онтогенез – от появления до распада.

Практическое значение данной работы заключается в возможности использования ее результатов в дальнейших исследованиях феномена «коллективного» как в сюрреализме, так и в авангарде в целом; в преподавании курсов по истории мировой литературы и литературы Франции, спецкурсов по творчеству сюрреалистов, по проблемам коллективного творчества в XX веке, а также при создании курсов по социологии литературы и социокритике. **Теоретическое значение** работы состоит в том, что анализ «коллективного» может быть использован при изучении подобных взаимодействий в художественных группах XX века и при составлении карты интеракций в искусстве авангарда. **Научная новизна** работы также обусловлена особым подходом к «коллективному» и попыткой проанализировать групповые взаимодействия через текст на примере конкретного творчества, не пытаясь реконструировать его «извне», опираясь на паратексты (переписку, воспоминания, биографии и пр.) и историю движения. Данный подход позволяет посмотреть на то, чем была группа и как она эволюционировала со временем, не попадая под очарование позднейших интерпретаций и исследовательских обобщений.

[181] В литературоведении же «коллективное» изучается либо как часть картины мира (Ю. Н. Гирин), либо как практическое воплощение воззрений на проблему сакрального (С. Н. Зенкин).

Основные положения диссертации, выносимые на защиту.

1. Сюрреалистическая группа существует в двух конфигурациях, социальной (направленной на общество и взаимодействие с литературным полем) и литературной («творческой», направленной на участников группы). Данные конфигурации превалируют в определенные периоды существования группы: в 1920-е на первом плане располагается творчество, а групповые эксперименты воспринимаются как лаборатория творческих практик; в 1930-е на первый план выходит социальное, группа активнее вступает в борьбу в литературном поле за звание «революционного искусства», но образ группы практически исчезает из произведений (например, см. сюрреалистические манифесты);

2. Сюрреализм вырабатывает особое отношение к «коллективному слову» (совместному высказыванию) и диалогу, обращаясь к коллажной технике. Именно коллективные тексты (в работе «тексты-коллажи») способствуют конструированию групповой идентичности, а также отражают особенности групповых взаимодействий, в частности, показывают, каким образом коллективный аспект влияет на индивидуальное творчество (не только способствует созданию произведений, но и служит сдерживающим фактором, накладывающим ограничения);

3. Сюрреалистический диалог также является отражением особых отношений в группе, нацеленных на игру: особым образом сконструированный диалог не просто выступает социолектом (характерным для определенной группы языком), но отражает структуру коллективных взаимодействий (принятие правил игры, закрытость, замкнутость на себе, создание альтернативной реальности, сосуществование в ирреальном и реальном мирах). Сюрреалистический диалог не просто провоцирует и проверяет участников движения, но и становится «проводником» в мир сюрреального;

4. Влияние группы настолько велико, что она становится частью романного мира сюрреалистов, а имена собственные – фразами-«трамплинами», запускающими механизм порождения автоматического письма (Р. Деснос), служит подтверждением существования ирреального мира (быть «цитатой реальности», Л. Арагон), а также является инструментом, обоснованием сюрреалистической теории (А. Бретон), «большинством», «сообществом», на которое ссылаются при доказательствах;

5. Влияние группы, особенно ее социальный аспект, также имеет оборотную сторону, что заметно в романах участников-сюрреалистов, покинувших движение. Именно группа противопоставляется индивидуальному творчеству, индивидуальному акту творения и вдохновению, причем коллективные взаимодействия могут как

критиковаться (Ф. Супо), так и откровенно высмеиваться (Р. Кёно). Важным оказывается отказ от коллективного, воспринимаемого как навязанная форма творчества, как сдерживающий истинное вдохновение фактор, как давление, оказываемое на творческую личность правилами, нормами и условностями;

6. Соотношение социального и литературного приводит к созданию гибридных текстов, в которых в равной степени важным оказывается и творческое, и социальное начала (гибридными в работе называются разнообразные игры (опубликованные результаты игр) и журналы). Гибридные тексты дают понять не только то, как изменяется «коллективное» в сюрреализме, но и то, как усложняются творческие практики и схемы восприятия, как постепенно эволюционируют формы и художественные средства, а также как в теорию вносятся идеологические поправки, которые появляются благодаря конфигурациям группы (обращение от вербальности к визуальности, от пассивного автоматизма к активному поиску сюрреалистического метода, от журнальной страницы к галерейному пространству).

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии. В **первой** г**лаве** особое внимание уделяется структурным особенностям текстов, тому, как оформляется и функционирует в сюрреализме «коллективное слово», как конструируется диалог, как он превращается в метатехнику в 1920-е годы, а также тому, как конструируется групповая идентичность. Во **второй** г**лаве** исследуется феномен «коллективного» в романах и конструирование литературного *мы* в романах, его функционирование и развитие. Также в работе анализируются романы, которые можно было бы охарактеризовать как романы-памфлеты, написанные с критических позиций по отношению к официальной группе. В **третьей главе** изучаются гибридные текстовые структуры, в которых отражаются социальные и литературные функции группы. В этой части рассматриваются сюрреалистические игры и журналы. В **заключении** подводятся итоги, а также высказываются предположения о дальнейшем изучении феномена «коллективного» в авангарде.

Глава I. Конструирование групповой идентичности в коллективных сюрреалистических текстах.

1. Коллективное слово и легитимность группы.

Несмотря на заявления сюрреалистов о том, что сюрреализм – это, в первую очередь, сфера духа, особое состояние психики, восприятие мира, иначе говоря – явление метафизическое и индивидуальное[182], он очень быстро приобретает статус авангардного движения, имеющего не только уникальную идеологию, но и оформленную социальную структуру. Более того, сюрреалистов-индивидуалистов, не вовлеченных в коллективные акции и выступления, в публикации совместных текстов, практически не существует[183]: даже предшественники, упомянутые в знаменитом списке А. Бретона в «Манифесте 1924 года», «включаются» в группу[184], а их произведения становятся сюрреалистическими[185], что в целом характерно для агрессивной политики «наследования» и «присваивания», свойственной авангардным движениям[186].

Статус группы в сюрреализме амбивалентен: изначально в нее входят не товарищи по переустройству мира и не борцы за революцию, но – друзья, разделяющие особый взгляд на творчество[187]. Но чем четче группа очерчивает свои границы и определяет свои позиции, в том числе социально-политические, тем более явно выступает жесткая социальная структура – иерархическое строение[188], дисциплина ежедневных заседаний, протоколы и – как важный рычаг управления группой – включение в группу и

---

[182] Сюрреализм воспринимается как синоним «сюрреальности», например, Антоненом Арто (« <…> attenter à la surréalité, de lui faire rendre son âme, expirer son fiel merveilleux » in : *Artaud A.* L'Ombilic des Limbes. Paris : Gallimard, 1956 (2012), p. 61).

[183] Покидающие группу художники и литераторы отказываются от названия «сюрреалист». Единственным сюрреалистом-одиночкой (и называвшим себя «единственным сюрреалистом») был С. Дали, который продолжил развивать свой параноидально-критический метод после исключения из группы.

[184] « <…> каталог «сюрреалистов» <…> выражает, пусть и в шутливой форме, стремление к максимальному захвату кльтурного поля, как в сфере «традиции», так и сверхновых тенденций» (*Гальцова Е. Д.* Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 10).

[185] «Неустанное обращение сюрреализма к выразительным средствам прошлого приобретает поистине прометеевский размах. Между тем на их основе он вырабатывает собственные ценности – и сложившийся в последствии образ вряд ли спутаешь с «истоками»…» (*Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм. М.: НЛО, 2002. С. 24).

[186] *Гирин Ю. Н.* Картина мира эпохи авангарда. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 273-285; *Надъярных М. Ф.* Авангард и проблема традиции // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика : В 2 кн./ [под ред. Ю.Н. Гирина]. Т. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 229-265.

[187] Общность эта выстраивается как «коллаборативный круг», описанный М. Фаррелом: *Farrell M. P.* Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work. University of Chicago Press, 2001. 328 p.

[188] На группу Бретона большое влияние оказывают молодые коммунисты из группы «Клярте» (Clarté), они во многом определяют путь сюрреалистов к политической ангажированности. С ними сюрреалисты вырабатывают правила и нормы пребывания в группе, вводят обязательные заседания и протоколы, вдохновившись примером политических партий (в первую очередь – коммунистической). Подробнее см.: *Raynaud-Paligot C.* Parcours politique des surréalistes 1919-1969. P. : Editions du CNRS, 1995 (2010). P. 78-88.

исключение из нее. Происходит своеобразная унификация – с привнесением в жертву личных интересов (например, интересов идеологических). Большинство исследователей считают выбор группы[189] как единицы влияния в литературном поле оправданным традицией, потому принимают само коллективное начало сюрреализма за нечто само собой разумеющееся[190]. Тут имеет место некий парадокс: в анализе литературоведческом исследователи опираются на единичные произведения и изучают отдельных авторов, считаясь только с индивидуальным гением, даже в тех случаях, когда имеет место заявленная самими авторами коллективная работа над текстом[191]. Но при изучении коллективной составляющей движения принято опираться на социальный контекст (в случае с сюрреализмом речь идет о политизации движения, влиянии на него идеологии коммунизма в конце 20-х–начале 30-х или анархизма в 50-е), а саму группу воспринимать как гаранта определенного стиля, создающего эстетическое однообразие в разрозненных индивидуальных текстах[192]. Иными словами, группа как творческая единица почти не интересует исследователей. Однако, как отмечалось ранее, для данной работы важны и творческий, и социальный аспекты, и в первой главе исследования будет проанализирована группа как социальный конструкт – ее функции и место в формировании эстетической и этической программы сюрреализма. Внимание наше будет обращено непосредственно на тексты, печатные документы движения: мы посмотрим, каким образом особая социальная структура группы сюрреалистов влияет на текст, отражается в нем и искажает его.

1.1. «Мы» сюрреалистических манифестов: между творчески-пассивным и социально-активным началами.

Одним из важнейших документов, определяющих сюрреализм, как и другие авангардные течения, является манифест. Более того, сюрреалистический манифест можно назвать образцовым[193]: очерчивающим основные цели и задачи, указывающим на

---

[189]Так же относятся и вообще к феномену «коллективности» в авангарде. См., например, работу И. Чубарова «Коллективная чувственность» (*Чубаров И.* Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. 344 с.).

[190] В этом просматривается исторический взгляд на авангард: то, что именуется авангардом, *де факто* обладает структурой группы, то есть речь идет не о простом объединении художников по интересам, но о намеренном позиционировании группового начала, институционализации движения как движения коллективного.

[191] А. Бретон и Ф. Супо «Магнитные поля» (1920); А. Бретон и П. Элюар «Непорочное зачатие» (1930); А. Бретон, П. Элюар и Р. Шар «Торможение усилий» (или «Осторожно. Дорожные работы», 1930).

[192] О проблеме стиля в авангарде см.: Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 96-108.

[193] Так, исследователь манифестов М. Бюржэр выделяет девять функций, которыми текст манифестного типа наделяется, среди которых, например, указание на кризис реальности и на разрешение данного

недостатки самой манифестарной формы, характеризующим движение (и даже дающим словарное определение феномену) [194]. В сюрреализме было два официальных манифеста[195], один был написан в 1924 году, и печать его знаменовала официальное утверждение движения в поле литературы, второй манифест вышел в 1930 и отразил изменения, произошедшие в группе за первые годы существования. Несмотря на то, что оба текста названы «манифесты» и написаны одним и тем же автором, функционально они различаются, ибо направлены на разных читателей, написаны для разных адресатов. Строго говоря, первый манифест направлен на «чужих», а второй манифест – «своих» (и «бывших своих»). Но именно эта разнонаправленность манифестов поможет нам разобраться в особом воплощении группового начала в сюрреализме, в том, как конструировался официальный образ группы и ее официальная позиция, а также понять, как данный образ эволюционировал со временем. Еще одна причина анализа манифестов сюрреалистов – столкновение в тексте коллективного и индивидуального начал.

Номинально любой манифест обладает особым коллективным измерением – либо наличием в тексте группового *мы*, либо отсылкой группе – через коллективную подпись[196]. Но манифест сюрреализма функционирует по-другому, иначе вводя «коллективного автора». Известно, что тексты, названные «манифестами», были написаны одним членом группы (идеологом сюрреализма Андре Бретоном), и не были официально апробированы группой (закрепление статуса манифеста не происходило посредством коллективной подписи). Более того, привычное для манифестов групповое выражение позиции – авангардное *мы* – в манифестах сюрреализма проявляется особым образом.

кризиса. Все девять функций можно найти в манифесте сюрреалистов. Подробнее см.: *Burger M.* Les manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton. Paris : Delachaux et Niestlé, 2002. P. 91-97.

[194] «В этом плане манифест сюрреалистов является образцовым, поскольку отражает задачи авангардов в 1924 и одновременно указывает на условности, которые сопровождают написание манифеста <...> Манифест помогает понять, как тексту удается изменить реальность, что является целью всякого манифеста. Но манифест также воплощает кредо авангардов» (*Burger M.* Ibid. P. 15).

[195] Мы не принимаем в расчет текст Л. Арагона «Волна грез» (1924), а также «Пролегомены к третьему манифесту, или нет» (1942) А. Бретона, поскольку нам важно рассмотреть официальный (легитимный) образ группы 1920-1930-х годов, а текст с заголовком манифест (особенно после выступлений футуристов и дадаистов) имел явные преимущества перед другими. «Пролегомены» мы не берем, поскольку пишутся они А. Бретоном в 1940-е годы, когда прежней группы как таковой больше не существует и коллективное творчество подготавливается уже новыми участниками.

[196] См.: *Tomiche A.* Genres et manifestes artistiques // Itinéraires, 2012-1, 2012. P. 21-34; *Tomiche A.* "Manifestes" et "avant-gardes" au XXème siècle // Manières de critiquer : colloque sur les avant-gardes à l'Université d'Artois, Oct 2005, France.

В первом манифесте 1924 года образ группы появляется не сразу[197]. В отличие от многих текстов-заявлений авангардных групп, где позиция *мы* четко определяется с первых строк[198], текст А. Бретона подчеркнуто индивидуален, а образ *мы* здесь хаотичен, разнопланов. Так, в первом параграфе речь идет не о коллективных заявлениях некой художественной общности, но о критике «практической пользы», берущей в плен воображение человека, а первое местоимение *мы* и вовсе появляется в манифесте не в связи с упоминанием группы, но как обобщающее *мы* – соединяющее писателя и его потенциального читателя[199]. Это *мы* – объединяющее, оно не отрывает воспринимающего текст от пишущего: автор признает себя частью тех, о ком он повествует. Сам он живет «под бременем логики», от него также «ускользают» логические цепи, а опыт его заключен в клетку, которая представляет собой границы познания. Обобщающий характер *мы* заканчивается там, где А. Бретон начинает описывать некий наполовину разрушенный замок, расположенный недалеко от Парижа и приютивший в своих стенах многих друзей идеолога сюрреализма. Обитатели замка выбирают разнообразные дела, чтобы занять себя: Ф. Супо «просыпается со звездами», Т. Френкель катается на воздушном шаре, Р. Деснос и Р. Витрак, «расположившись в парке, <...> погружены в толкование старинного эдикта о дуэлях», Б. Пере пребывает там со своими «птичьими уравнениями» и пр. Описав занятия отдельных сюрреалистов, А. Бретон подытоживает:

> К тому же – здесь полный простор для **одиночества** (**выдел. наше** – прим. ав.), ведь мы встречаемся не слишком часто. (С. 113)

Итак, в манифесте появляется первое коллективное *мы* – *мы* группы сюрреалистов. После подобного представления А. Бретон возвращается к теории воображения и рассказывает о ставшем впоследствии знаменитым открытии – автоматическом письме, а также описывает первые пробы, из которых родились «Магнитные поля». В этих пассажах групповое *мы* сжимается до размеров двух человек – *мы* здесь означает Ф. Супо и А. Бретона. И даже автономинация (присваивание название СЮРРЕАЛИЗМ),

---

[197] Текст манифеста в переводе Е. Гальцовой и С. Исаева здесь и далее цит. по изданию: Бретон А. Манифест сюрреализма (1924) // Манифест. Современность глазами радикальных утопистов. М.: Опустошитель, 2014. С. 99-124

[198] Либо через общее *мы*, либо через *вы* – как отрицание того, что воплощает общее *мы*, противопоставление новому видению мира (см. «Каннибальский дада-манифест» Ф. Пикабиа).

[199] «Следует признать ,что среди множества доставшихся нам в наследство невзгод нам была предоставлена и величайшая свобода духа. Мы недостаточно ей злоупотребляем. принудить воображение к рабству – хотя бы даже и во имя того, что мы столь неточно называем счастьем, - значит уклониться от всего того, что, в глубине нашего существа, причастно к идее высшей справедливости». И далее: «Мы все еще живем под бременем логики – вот, собственно, к чему я вел свои рассуждения». (Там же. С. 100-101; С. 105).

утверждение группы – через присвоение имени (первый официальный акт литературной агрессии со стороны сюрреалистов)[200], произошло благодаря простому решению двух друзей, открывших автоматическое письмо. И последнее упоминание *мы* – в заявлении о людях, не «занимающихся никакой фильтрацией», ставших «глухими приемниками множества звуков, доносящихся [до них]», людей, «превратившихся в скромные регистрирующие аппараты, отнюдь, не завороженные теми линиями, что они вычерчивают» (с. 122). Тут появляется *мы* оппозиционное, противопоставляющее себя читателю:

> <...> мы служим, быть может, гораздо более благородному делу. Вот почему мы совершенно честно возвращаем назад «талант», которым **вы** (**здесь и далее в цитате выдел. наше** – прим. ав.) нас ссудили. **Вы** с таким же успехом можете, если хотите, беседовать со мной о таланте вот этого платинового метра, вот этого зеркала, этой двери или этого небосвода. (С. 122-123)

Новое действующее лицо – *вы* – словно отграничивает сюрреалистов от читателей, пытающихся поместить участников движения в литературный контекст, из которого последние стремятся вырваться. Отметим, что во французском варианте в первом случае нет прямого указания на *вы* (на 2 лицо множественного числа, vous), автор использует безличное местоимение *on* (Aussi rendons-nous avec probité le «talent» qu'**on** nous prête), которое сглаживает эффект вызова: вызов брошен А. Бретоном не конкретной группе лиц или конкретному читающему манифест лицу, но эфемерным судьям («нас наделяют» – если переводить точнее). Манифест строится зеркально – от общего с читателем *мы* автор приходит к отделению от читателя, показывая постепенно, как данный разрыв происходит. Потому открытие автоматического письма (по сути – ресурса поэтического вдохновения) можно назвать не просто «чудесной находкой», но и моментом своего рода инициации, открытия иного знания. И трансформация *мы* происходит именно в тот самый момент, когда А. Бретон начинает описывать замок и друзей-сюрреалистов. Остановимся на этом моменте подробнее.

Важно отметить две черты, появляющиеся в описании времяпрепровождения друзей. Во-первых, А. Бретон особенно подчеркивает деятельную *разрозненность* членов группы: всякий занимается угодным ему делом, не связан обязательствами с другими – но друзья находятся в замкнутом пространстве[201], пространстве онирическом и ирреальном, где действие каждого, каким бы разным оно ни было, движется к единой цели – пытается

---

[200] О «присвоении» понятия «сюрреализм» см.: *Гальцова Е. Д.* Там же. С. 49-50. Также: *Bandier N.* Sociologie du surréalisme. Paris : La Dispute/SNEDIT, 1999. P. 105-118.

[201] Образ замка, места, где живут сообща сюрреалисты, появляется достаточно часто. Например, в тексте А. Бретона «Однажды там будет...» (см. текст в пер. Е. Гальцовой: Бретон А. Однажды там будет… // Антология французского сюрреализма. М.: Гитис, 1994. С. 351-355).

достичь «самих глубин поэтического воображения» (С. 114). То есть техника познания «поэтических» глубин может разниться, но цель остается общей[202]. Во-вторых, и этот факт нам понадобится далее, при анализе литературной функции группы, сюрреалисты в своем поведении пассивны: они что-то делают, куда-то спешат, но деятельность их не перформативна, это всякий раз *восприятие*, но *не действие*. Л. Арагон спешит куда-то, идет без видимой цели, Р. Деснос рассуждает, Т. Френкель парит на воздушном шаре, созерцая силуэты друзей внизу. Погруженность в размышления о поэтическом – погруженность в себя – имеет оборотную сторону: пассивность в реальности. Недаром характеризующий сюрреалистов образ – «регистрирующий автомат» – является образом обездвиженным: он воспринимает и передает, но не созидает. Однако простого пребывания в мире грез достаточно, чтобы утвердить этот мир как реально существующий – параллельный физическому миру. Одним своим присутствием в замке группа указывает на это, она является залогом иной действительности, свидетельствует в пользу другого мира. А. Бретон отвечает на потенциальные обвинения во лжи следующей фразой:

> Первый встречный скажет, что я проживаю на улице Фонтэн, а этот источник ему не по вкусу. Черт побери! Так ли уж он уверен, что замок, в который я его столь радушно пригласил, и впрямь не более чем поэтический образ? А что, если этот дворец и вправду существует! Мои гости могут в том поручиться; их каприз есть не что иное, как та лучезарная дорога, которая ведет в этот замок. (С. 114)

«Гости» и «друзья» – таковы соавторы мира сюрреальности в первые годы существования движения. В эту эпоху А. Бретон не позволяет себе коллективных обобщений, которые мы увидим во «Втором манифесте». Из-под его пера не выскальзывают меткие определения группы или движения. *Мы* А. Бретона – это «люди, живущие поэзией», поэты – в широком смысле слова, которым открылось тайное знание и «дух моральной свободы» (точнее, дух свободы избрал себе обителью замок сюрреалистов). Сюрреализм для лидера сюрреалистов (и не только для него[203]) был с самого начала не социальным движением, но состоянием духа, которое культивировали в себе его «хорошие знакомые» и «добрые друзья». Наверное, потому отлучения от сюрреализма были столь болезненно восприняты бывшими «добрыми друзьями»: как можно быть исключенным из «системы мысли» или из «состояния духа»? И здесь было

[202] Автоматическое письмо – это даже не творческая техника, но способ погружения в ирреальность для «выуживания» из нее смыслов или образов.
[203] Например, Л. Арагон в «Волне грез» и А. Арто в своих письмах Жаку Ривьеру.

бы резонным обратиться ко «Второму манифесту» и посмотреть, как в нем представляется группа и какую роль она играет.

Второй манифест появляется в 1930 году и знаменует собой начало новой эры в сюрреализме. К этому моменту прежняя группа распадается – в силу противоречий, в том числе идеологических, первый сюрреалистический журнал перестает печататься, а сами теоретики движения переживают глубокий творческий кризис. Манифест оказывается некой попыткой слепить заново группу, склеить то, что постепенно разрушалось. Потому, вероятно, во втором манифесте так много *мы*, отсылающего нас непосредственно к сюрреалистической группе (а не к общности читателей или двум-трем творцам, как то было в первом манифесте).

А. Бретон с первых строк начинает говорить от имени группы, делая ее носителем дерзких речей, брошенных в сторону «отступников». Лидер сюрреалистов обвиняет в моральной слабости бывших друзей[204] от лица группы, редко забываясь и переходя на личные оскорбления или обвинения в моральной «нечистоплотности»[205]. Именно группа является основным обвинителем[206], но роль ее в манифесте сложнее: она не только обвиняет, но и является для А. Бретона опорой в обвинительных речах.

Коллективное в сюрреализме по-прежнему является залогом существования магического, тайного. Это группа верит в существование некой «точки духа, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее … уже не воспринимаются как противоречия» (С. 157)[207]. Но в данном манифесте именно групповое/коллективное начало позволяет переосмыслить уже данное однажды понятие сюрреализма. Действительно, помимо обращения в манифесте к коллективному *мы*, А. Бретон также переопределяет понятие сюрреализма, пытаясь доказать его «социальность», рассмотреть его как социальное движение революционного (авангардного) искусства, а не как область духа или область чистой поэзии (как то было

---

[204] В тексте А. Бретон, подобно списку «избранных» и «допущенных» в замок в первом манифесте, приводит во втором манифесте список «отлученных», куда вписывает практически те же фамилии, что и в манифесте 1924 года.

[205] Таковым был основной аргумент, всякий раз применяемый в ситуациии «гонений» в сюрреалистических памфлетах. Например, в «моральной нечистоплотности» обвинили М. Барреса в «Процессе над Барресом» (см. анализ далее),

[206] Тут возможны споры о роли местоимения *мы* в тексте, которое очень походит на обобщающее *мы* научной или журналистской статьи. Однако мы склонны считать, что в данном контексте важна именно отсылка к групповому началу, которое помогает А. Бретону произносить обвинительные речи. Он произносит их не от лица «отца сюрреализма», этот статус он примерит на себя после Второй мировой войны, а именно от лица группы.

[207] Второй манифест в переводе С. Исаева здесь и далее приводится по изданию: *Бретон А.* Второй манифест сюрреализма // Манифест. Современность глазами радикальных утопистов. М.: Опустошитель, 2014. С. 157-220.

в первом манифесте). Сюрреализм предстает во втором манифесте более агрессивным («мы понимаем, что сюрреализм не боялся превратить в догму абсолютное восстание, полное неподчинение, саботаж, возведенный в правило» (С. 159)), направленным на действие, отрицающим прошлое[208], он сосредотачивается на себе самом:

> <…> все меньше ощущается необходимость искать более ранние истоки того расположения духа, которое мы называем сюрреалистическим и которое так сосредоточено на себе самом. (С. 160)

Отказ от прошлого постулируется не только в данном отрывке: далее в манифесте А. Бретон говорит об ошибках А. Рембо («Рембо ошибался, Рембо хотел обмануть нас»), что стоит «избегать культа отдельных людей», что сюрреализм должен бороться со всеми «формами поэтического равнодушия» (С. 161, 163). Агрессивность указывает в манифесте на иное восприятие сюрреализма, и призыв к «истинному затмению оккультизма», к «суровой дисциплине духа», к моральному аскетизму должен восприниматься как смена точек зрения, отхода от широкого понимания сюрреализма (общей философии духа) к более узкому (социальной закрытому движению). Сюрреализм к этому моменту приходит к истинному осознанию своей социальной значимости, точнее – к осознанию необходимой борьбы за статус революционного течения, где революция имеет строго очерченные политические рамки[209]. Может, тезисы исследователей о социальной борьбе и конкуренции в литературном поле в эти годы и не лишены определенного смысла: проявления группового в творчестве сюрреалистов становятся скорее внешними (выставки и официальные заявления, лекции и акции), а отсылки к группе в отдельных произведениях практически исчезают. Немалую роль, на наш взгляд, в этом переосмыслении статуса сюрреализма сыграла сакрализация А. Бретона: предводитель сюрреалистов, представленный в образе Христа, с терновым венцом, стал жертвой нападок «отпавших» от сюрреализма участников, опубликовавших памфлет «Труп»[210]. Обвинения А. Бретона в «папстве», в его попытках править «царством» сюрреализма, были отчасти верны, и в то же время многие решения об исключении из группы принимались коллективно – не малую роль в них играли Л. Арагон и П. Элюар[211].

---

[208] В этом отказе от предков литературных (но не анархистских, революционных) видится неявная параллель с футуристами или дадаистами – именно с манифестами данных течений. Те предки, что остаются в поле зрения, – это борцы с моралью (оттого так важна фигура де Сада в это время).

[209] *Raynaud-Paligot C.* Ibid. P. 51-66.

[210] А манифест в 1930 является также реакцией на данный памфлет: образ группы служит А. Бретону «щитом», групповые обвинения – оправданием и доказательством того, что решения об исключении принимались сообща, а не по его воле.

[211] Так, А. Арто и Ф. Супо были «изгнаны» из группы во время собрания бывшего «комитета» (группы журналов «Клярте» и «Революсьон сюрреалист»), после обсуждения их случаев. См.: *Béhar H.* André Breton: Le grand indésirable. P.: Fayard, 2005. P. 211.

Итак, «Второй манифест» отражает новый образ группы: деятельной, активной, революционной, агрессивной. Агрессии в «Первом манифесте» практически не было, как мы уже отмечали, сюрреализм рассматривался как пассивное созерцание и поиск глубин поэзии (или – как говорит сам А. Бретон – как попытка «уберечь от подрыва хоть какой-то корабль» [Бретон, 2014. С. 192]). Спустя шесть лет сюрреализм переходит к иной фазе развития: к «стремлении<ю> создавать, стремлении<ю> разрушать», хотя бы и «с художественной точки зрения» [там же. С. 193] (А. Бретон подчеркивает здесь, ссылаясь на З. Фрейда: «Я имею в виду определение самого феномена сублимации»). Правомерность этого высказывания мы рассмотрим в дальнейшем[212], а сейчас вернемся к образу группы, чтобы выявить новый аспект коллективного, отразившийся в манифесте.

Если в первом манифесте группа – это единство непохожих, занятых разрозненными делами, но подтверждающих своим действиями один единственный тезис о существовании иного поэтического мира, мира чистой поэзии, то группа второго манифеста – это движение с четкой позицией. Оно стремится множить число «коротких замыканий», которые помогут человеку вырваться из привычной жизни, познать – через сильную эмоцию – что-то, что окажется «сильнее его самого» (С. 195), что вырвет его из индивидуального существования и сделает достоянием группы. А. Бретон говорит о том, что человек «перестает принадлежать себе, он начинает принадлежать всем нам [то есть сюрреалистам, познавшим сюрреальное]» (там же). Более того – цель сюрреализма теперь заключается в подготовке будущего «колоссального взрыва», который расчистит почву для новых людей, что окажутся более дерзкими в своих начинаниях. Люди еще не достигли «предела своих испытаний» (С. 208-209), и сюрреалисты стремятся подвести человека к границе духа, где сосуществуют реальные и мнимые вещи двух миров – реального и сюрреального. Поэтому же недостаточно просто репрезентировать наличие иного поэтического мира, важно привести к нему *избранных* – оставив на пороге публику:

> Ведь прежде всего следует избегать одобрения публики. Если хочешь избежать путаницы, нужно непременно препятствовать публике входить внутрь. Я бы добавил, что ее нужно держать у дверей в состоянии полной растерянности, благодаря целой системе вызовов и провокаций (С. 210).

[212] Нам кажется, что в 1930-е годы в творческом плане происходит абсолютно противоположное движение: сюрреалисты переходят в фазу «накопления», то есть суммирования предшествующего опыта. Поэтому они скорее собирают и сохраняют, нежели разрушают. О «суммировании» культуры в сюрреализме см.: *Гальцова Е. Д.* Там же. С. 75-129.

Чтобы прийти к слиянию двух реальностей (а в этом можно усмотреть новый виток в развитии теории сюрреализма) – потусторонней и посюсторонней, необходимо создать четкую организацию с фиксированными социальными нормами и правилами, дабы исключить разночтения. Вопрос о разных интерпретациях целей движения, его названия и пр. уже не представляется актуальным, после череды «измен» сюрреалисты вынуждены себя обезопасить, приняв превентивные меры (методы-«антисептики», как подчеркивает сам А. Бретон). Важно отметить, что обезличенность *мы* соседствует по-прежнему с категорией друзей, то есть отдельных творцов из первого манифеста (правда, наряду с ними появляется также образ недолговременных попутчиков [там же. С. 198], одним из которых является, по определению А. Бретона, Р. Деснос), но все чаще прорывается наружу безликая масса движения, объединенного общей целью. Это не значит, что творческое своеобразие пропадает. Просто теперь сюрреалисты вынуждены делать жесткий выбор – выбор «внутренней цельности», принесения себя в жертву общему делу, общему движению:

> Сюрреализм менее чем когда-либо расположен обходиться без этой внутренней цельности; он не довольствуется тем, что оставляют ему те или иные индивиды в промежутке между двумя небольшими предательствами, которые они пытаются скрыть под тем серьезным предлогом, что, де, надо же ведь и жить как-то. Нам приходится иметь дело с этой милостыней так называемых «талантов». Нам кажется, что мы требуем либо согласия, либо полного отказа. Речь идет о том, готов ли человек – да или нет! – рискнуть всем ради единственной радости <…> увидеть [в глубине ущелья, куда мы предлагаем сбросить все наши жизненные удобства] *свет, который перестает угасать.* (С. 219)

Требование внутренней цельности группы – это, в первую очередь, требование, выдвинутое каждому ее участнику, требование отказаться от внутренней идентичности, от «житейских желаний» (намек на которые спрятан во фразе «надо же ведь и жить как-то»). Однако ультиматум А. Бретона – литературный, и доказательство тому можно найти в последнем процитированном пассаже об «угасающем свете», в котором агрессивность постепенно исчезает, уступая место прежнему пассивному созерцанию. Действие (сбросить удобства, сбросить стекляшки «чувствительности» (С. 219)) «захлебывается» на глубине ущелья. Единственная цель сюрреалиста – увидеть свет, «который перестает угасать», дойти до границы слияния миров и, оставаясь там, «отчаянно [за нее] цепляться».

*

Как мы видим, два манифеста показывают два разных типа группы, так или иначе доминировавших в сюрреализме в 1920-е и 1930-е годы. Мы постарались показать

двойственность, свойственную сюрреализму в его коллективном социальном измерении и провести параллель между двумя началами, присутствующими в сюрреализме, – началом творчески-активным и созерцательно-пассивным. Разбор манифестов позволяет обратиться непосредственно к коллективному слову в сюрреализме, которое подобно *мы* из первого манифеста, обладает свойствами коллажа и является объединенным общей целью разрозненным единством. Прежде, чем приступить к непосредственному анализу коллективного слова, стоит обратиться к феномену коллективного сознания у сюрреалистов и рассмотреть функции группы в сюрреалистических текстах.

1.2. Формирование коллективного сознания и социальные функции группы в сюрреалистических текстах.

В одном из интервью 1961, которое лидер сюрреализма дает канадской журналистке Джудит Жасмин[213], Андре Бретон, отвечая на вопрос о положении сюрреализма в 60-е годы и о современных сюрреалистах, опирается скорее на понятие группы (на некоторое количество обезличенных людей, выступающих от имени сюрреалистического движения), нежели цитирует конкретные имена[214]. Однако, вспоминая прошлое, мэтр сюрреализма охотно цитирует имена конкретных сюрреалистов, пусть и уже покинувших движение: в частности, Арагона, Элюара, Пере, Эрнста, Миро, Дюшана, Магритта[215]. Анализ речи Бретона выявляет разное восприятие «коллективного» в истории движения. Так, в сюрреализме послевоенного периода понятие единой группы оказывается важнее, что обусловлено «обезличиванием» сюрреализма, начатым еще в 1930-е годы[216]. Но в первые годы существования сюрреализм еще не имеет четкой структуры, не обладает статусом движения (таким, каким уже обладают, например, футуризм или дадаизм в то время)[217] и еще даже не претендует на изящное название,

---

[213]Ознакомиться с интервью можно здесь:
[Электронный ресурс] URL : https://www.youtube.com/watch?v=1rwHcEo4JY4&list=PLRyCTdvhqRtwU-rDBl9XJQSFUa6jNxcpq&index=2 (дата обращения: 09.01.20).

[214] «Их много, их имена еще неизвестны публике, среди них непременно есть поэты, также как есть писатели и теоретики, и также художники <...> и, в большинстве случаев, это молодые люди» (Интервью Бретона, 21 мин 25 сек – 21 мин 46 сек).

[215] Отметим мимоходом, что Бретон произносит имена художников, о поэтах он говорит крайне мало.

[216] В 1950-1960-е гг. сюрреализм воспринимается как группа Бретона, ее бессменного лидера, после смерти которого она и заканчивает свое существование. Отметим, однако, что до сих пор не утихают споры о «конце» сюрреализма. Подробнее см.: *Гальцова Е. Д.* Там же, с. 74; *D'Urso A.* Histoire des critiques du surréalisme et critique des Histoires du surréalisme. Pour une démystification de «l'historiographie surréaliste» // Lingue Linguaggi, 5 (2011), p. 99-110.

[217] Исследователь А. Беар называет этот период «размытым», неопределенным (« mouvement flou »), см.: *Béhar H.* Ibid. P. 147-179.

придуманное Аполлинером[218]. Это некоторое протодвижение, которое определит и институционализирует публикация манифеста в 1924 году. Тем не менее, эпоха неофициального («интуитивного», по словам самого А. Бретона) существования группы – с 1919 по 1924 – нам кажется самой плодотворной в социальном плане: для отбора членов группы, для выработки общих положений и идей, а также для создания первых совместных произведений и творческих техник. Потому в этот период столь важны личности – отдельные творческие единицы, которые создадут движение и сделают его легитимным. «Сообщество друзей» формирует особое *коллективное сознание*[219], некую «среду», плодотворную для совместных творческих исканий и индивидуальных поисков, это не вопрос статуса или завоевания символических благ, но творчества как такового – и группа здесь выступает как область постоянного исследования потенциальных способностей художника и их анализа. Коллективное сознание – конформность мышления – становится важной составляющей индивидуального творчества и индивидуальной системы мышления. Однако, чтобы доказать данный тезис, следует, в первую очередь, очертить функции группы и то, как она влияет на творческий процесс.

В социальном плане группа не всегда является активным деятелем, часто оставаясь пассивной, своего рода наблюдателем, который утверждает важность или нелепость того или иного творческого акта[220]. Такова вообще одна из ролей группы в социуме – определять и фиксировать норму, вычислять и порицать расхождения в поведения, отход от нормы и – следовательно – маргинальный характер расхождений[221]. Роль группового начала в сюрреализме характеризуется двойной направленностью – на себя и на внешний мир. Во внешнем мире группа – активный деятель, борющийся за определенные позиции. Во внутреннем мире – мире творческом и закрытом, особенно на этапе непосредственного творения, – группа выступает как пассивный наблюдатель, создает особое поле самовыражения, где авторы проходят первую ступень творческой инициации – принятие творческого акта. Впоследствии группа отвечает за дальнейшее продвижение произведения (публикация произведения в официальном журнале, реклама, публикация рецензий в других журналах и газетах), то есть за выработку

---

[218] *Гальцова Е. Д.* Там же. С. 7-8.

[219] О феномене «коллективной чувственности» см. упоминавшуюся ранее книгу И. Чубарова «Коллективная чувственность» (2016).

[220] Воплощением такого «коллективного» взгляда «со стороны» для сюрреалистов была С. Кан (Бретон): «Они вновь пришли. Как прилежные ученики за столом. Когда каждый закачивает [писать], они читают. И иногда корчатся от смеха, особенно, когда [читают текст] Нолля, комика банды» (письмо 1924 года, точная дата неизвестна) (*Breton S.* Lettres à Denise Lévy, 1919-1929. P.: Joëlle Losfeld/Gallimard, 2005. P. 172).

[221] *Гидденс Э.* Социология. М.: Едиториал УРСС, 2005. С. 185-188.

сюрреалистической *нормы*, того, что надлежит считать сюрреальным[222]. Согласно высказанным здесь предположениям, разумно выделить следующие социальные функции группы:

1. консолидация и легитимация движения (конструирование образа группы в литературных кругах);
2. апробация новых техник и практик (когда группа становится гарантом творческого диалога);
3. нормотворчество (выработка и фиксация в произведениях новой этической и эстетической нормы).

Группа в сюрреализме, если подытожить вышеперечисленные функции, наделяется особым медиальным статусом (статусом посредника) и служит выработке особой нормы – восприятия, поведения и творчества. Потому столь важной в конце 1920-х годов становится моральная составляющая в системе сюрреалистических воззрений. Сюрреализм, в ходе внутренней эволюции, предлагает некий сплав эстетических и этических ценностей, которые не могут более существовать отдельно: невозможно быть хорошим сюрреалистом и печатать александрийские стихи (упрек Бретона, сделанный Десносу), верить в революцию духа и не верить в революцию общества. Он одним из первых движений выводит этические постулаты на первый план[223], тем самым снижая эстетическую ценность творчества[224]. И, вероятно, данный поворот обусловлен особенностями коллективной конфигурации сюрреализма.

1.3. В борьбе за легитимность: конструирование образа группы.

Авангардное движение часто рождается в момент публикации официального заявления, которое служит институционализации течения[225]. Таким заявлением становится, в большинстве случаев, манифест (или иной текст, имеющий характер манифеста)[226], несущий в себе волеизъявление группы и новую идеологию, чаще всего

---

[222] Например, то, как во «Втором манифесте» Бретон порицает Батая и его излишнюю любовь к физиологии.

[223] «В «Искусственном аду» Бретон оправдывал свою позицию перед Пикабиа и заявлял о переориентации дадаизма на моральные и политические цели. Содержание этой переориентации прояснилось во втором крупнейшем событии Сезона дада – суде над Барресом» (*Бишоп К.* Икусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-A-C press, 2018. С. 111).

[224] О философских воззрениях Л. Арагона и А. Бретона см.: *Sebbag G.* Aragon & Breton, un projet philosophique // Histoires littéraires, n° 53, janvier-février-mars 2013. [Электронный ресурс] URL : http://www.philosophieetsurrealisme.fr/aragon-breton-un-projet-philosophique/ (дата обращения 09.01.20).

[225] Для «рождения» евройпескому авангарду также необходим печатный орган, транслирующий идеи нового движения, будь то журнал *DADA* для первых дадаистов или *Poesia* для итальянских футуристов.

[226] О манифесте авангарда см.: *Krzywkowski I.* Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde. Paris : Éditions L'Improviste, 2006. P. 45-61.

прогрессистского толка (нацеленность на будущее, разрушение традиций и пр.). Захват публичного пространства происходит с помощью словесной агрессии, через перформативный акт: слово превращается в носителя потенциального авангардного действия – которое подрывает основы привычного миропонимания и – шире – разумного познания. Чтобы словесная агрессия стала возможной, авангардному движению нужно выйти из собственного узкого круга последователей или симпатизирующих оному – и завладеть публичной сферой, которой в начале века являются такие культурные институты, как журналы и газеты (позже в эту сферу включатся арт-пространства, наподобие галерей или музеев современного искусства). Авангард публичен, и журналы, которые группы выпускает по большей части сами, превращаются в область публичного выражения идей и воззрений, предлагают культурную альтернативу[227], оппозицию существующим публичным изданиям. Кроме того, создание собственной печатной «площадки» для выступления служит гарантом «слышимости» слова: появившееся в созданном авангардной группой журнале коллективное слово будет, таким образом, «озвучено», получит реальное воплощение – благодаря вхождению в публичную сферу мира печати. Однако особенность самого публичного медиума, каким является журнал или газета[228], навязывает особые требования к жанру коллективного высказывания. Такое высказывание должно быть емким, максимально информативным, часто эмоционально нагруженным, чтобы достичь своей единственной цели – донести коллективное слово.

В плане завоевания публичности сюрреализм является одним из самых плодовитых движений. Группа постоянно напоминает о себе артистическому миру, постоянно реагирует на происходящее в нем, публикуя всевозможные заявления и листовки, анализ которых не только позволяет проследить идеологический «крен» сюрреализма (по тому, в каких журналах публикуются участники, и по тому, на какие события и как реагируют), но также выяснить, как конструируется в группе феномен коллективного / общего слова, которое является отражением группы, ее напечатанным образом.

Исследователи сюрреализма сходятся во мнении, что первым официальным заявлением группы был отнюдь не манифест[229], а опубликованная на смерть Анатоля Франса

---

[227] Подробнее о смене парадигм и усилении влияния прессы см.: *Debray R.* Le pouvoir intellectuel en France. P.: Ramsay, 1979. 280 p.

[228] Для журналов и газет характерны небольшой объем, нацеленность на разнообразие авторского слова, даже если авторы принадлежат одной артистической группировке, относительная быстрота появления (по сравнению с книгами).

[229] И его также нельзя назвать, строго говоря, коллективным словом (высказанным группой), поскольку написан он и подписан одним человеком, Андре Бретоном.

листовка «Труп», которая вышла в октябре 1924 года, параллельно с открытием «Бюро сюрреалистических исследований», печатью манифеста Бретона и «Волны грез» Арагона.

Стоит отметить, что до публикации листовки коллективные выступления сюрреалистов в печати не были редкостью. Группа активно участвует в литературной жизни: оспаривают право на название «сюрреализм»[230], защищает «своих» авторов (Лотреамона и Рембо) от недостойной критики и публично отрекается от ДАДА. Позиция каждого коллективного письма – это общий голос, голос группы молодых бунтарей, резкий, задиристый, местами – грубый[231]. Несмотря на отказ от ДАДА, группа новоиспеченных сюрреалистов вовсе не отказывается от «эстетики скандала»[232], которая заметна практически в каждом коллективном выступлении, неважно, о каком выступлении идет речь: перед публикой смотрящей или публикой читающей.

Но первая официальная попытка вызвать общественный резонанс приходится на октябрь 1924, когда сюрреалисты выпускают уже упомянутый памфлет «Труп»[233]. Резкая критика писателя, «чести и совести французской нации» вызывает осуждение во многих кругах, даже в среде коммунистов, которым сюрреалисты были в то время симпатичны[234]. Памфлет на смерть А.Франса является первым коллективным заявлением, «коллективным словом», произнесение которого словно подготавливает публику к официальному появлению новой силы в литературном поле – движения сюрреализма. И здесь – парадоксальным образом – голос группы дробится[235] и рассекается на шесть отдельных, самостоятельных голосов, шесть текстов,

---

[230] См. статью «Сюрреализм: буква и дух» (Surréalisme : la lettre et l'esprit), опубликованную в «Пари Суар», май 1924. А также статью «Ссора о сюрреализме» (Querelle du surréalisme) из «Журналь литтерэр», от 23 августа 1924.

[231] Так, в коллективном обращении к Клеману Вотелю, известному журналисту, сюрреалисты не скупятся на хлесткие выражения и бранные слова. Подробнее: [Tracts surréalistes] [Электронный ресурс] https://melusine-surrealisme.fr/site/Tracts_surr_2009/Tracts_I_2009.htm (дата обращения: 09.01.20).

[232] Так, за «скандал ради скандала» выступает Л. Арагон в журнале «Литтератюр нувель сери» №10 («Je n'ai jamais cherché autre chose que le scandale et je l'ai cherché pour lui-même. <...> le scandale pour le scandale, tout s'explique<...> La littérature, la poésie, l'art si je les défends un peu contre Dada vieux monstre légendaire, ce n'est pas par culte de ces saint-sulpiceries délirantes - mais je ne vois pas de raison d'abandonner un moyen commode de provoquer le scandale, ma pâture.» in : *Aragon L.* Le manifeste est-il mort ? Le manifeste // Littérature nouvelle série, p. 12).

[233] Данный памфлет был переведен на русский и включен в «Антологию французского сюрреализма» (в пер. Е. Гальцовой): Труп // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М.: ГИТИС, 1994. С. 80-83. В данной работе мы обращаемся к французскому варианту, чтобы показать нюансы, которые теряет перевод из-за особенностей русского языка.

[234] См. поддержку авторов «Юманите», например, по случаю скандала на банкете в честь Сен-Поля-Ру (*Reynaud-Paligot C.* Ibid. P. 77; P. 368).

[235] Исследователи М. Бушарен и К. Леруа употребляют термин «cloisonnement des voix» (буквально слово *cloisonnement* означает «создание перегородок / границ»). Подробнее см.: *Boucharenc M., Leroy C.* 1925, l'esprit d'une époque // L'année 1925, l'esprit d'une époque. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012. P. 8-11

имитирующих и пародирующих стиль некролога, в которых можно найти, буквально собрать по кусочкам, словно мозаику, образ группы – образ коллективного *мы*.

Каждый текст памфлета заключает в себе сложную игру индивидуального и коллективного. Авторы часто обращаются к мэтру от своего имени, часто на «ты», подчеркивая тем самым пренебрежительное отношение к писателю[236]. Отсутствие уважения к покойному, к «патриарху духа и французского искусства»[237], постепенно объясняется в памфлете: А. Франс не только является писателем прежней школы, но воплощением «буржуазного», хранителем чуждых сюрреалистам ценностей (весьма разнообразных – от ценностей культурно-бытовых, наподобие чашки с чаем или кожаного переплета книги, до ценностей языковых, например, ясного и чистого синтаксиса[238]). Смерть А. Франса превращается в праздник, ведь с писателем сюрреалисты жаждут похоронить прошлое: трусость, человеческую низость и покорность, традиционализм и патриотизм. Похороны писателя – символический акт, акт погребения прошлой культуры. И там, где нация плачет и стенает, сюрреалисты веселятся и сквернословят, отправляя вслед похоронному кортежу бранные слова. Они стремятся похоронить культуру[239] – и прийти на смену прошлым творцам с новыми ценностями и с новым словом[240]. И когда речь в текстах заходит об обновлении мира, мира «после Франса», на передний план выдвигается образ группы.

Коллективное *мы*, разбросанное по текстам отдельных авторов[241], не только дает представление об образе авангардной группы – резкой и не скупящейся на хлесткие высказывания, но и отражает иное отношение к миру, в частности, к миру искусства.

Сюрреалистическое *мы* в данном памфлете – это голос послевоенного поколения, поколения «вне века» (ла Рошель), которое потеряло многое и многих (например, друзей на войне или идеалы в «идеологических гонках»). Это поколение, о котором такие мэтры, как Франс, даже не задумываются[242]. В этом *мы* точного указания на сюрреализм

---

[236] Эта техника (снижения значимости адресата) широко применяется в коллективных текстах, письмах или официальных заявлениях, например, в письме Вотелю.

[237] Так Анатоля Франса называли в прессе, как в республиканских журналах, так и в оппозиционных и коммунистических. Яркий тому пример – статья из «Юманите» от 13 апреля 1924 года, написанная по случаю 80-летия писателя.

[238] Об этих ценностях говорят Дельтей и ла Рошель в своих частях памфлета.

[239] Это выражается в символическом акте – желании «выбросить книги в Сену» (Бретон).

[240] Именно слово Франса вызывает ожесточенные нападки: ла Рошель, например, говорит о том, что Франс «спас слова» и что «слова живут вместе как единая и сильная нация: это называется синтаксисом». (« <...> cette prudence qui fait que les mots vivent ensemble comme une nation unie et forte: cela s'appelle la **syntaxe** »).

[241] Только Арагон не говорит от лица группы и не употребляет местоимение «мы», высказывая свое личное мнение.

[242] «Он не выказал ни малейшего интереса к пылкой молодежи, ни крика, ни жеста. Да, и мы также мало интересуемся им, как он интересуется нами. Не в нашем ли это праве?» (Дельтей). (Chez lui, pas la moindre

нет, слово сюрреализм не упоминается ни разу, как, впрочем, и любой намек на новое авангардное движение отсутствует. Это время «метаний», и группа пока еще не определила свои границы, на что указывает, между прочим, присутствие среди авторов Дриё ла Рошеля[243]. Смутное ощущение нового пронизывает тексты, сюрреалисты точно знают, против чего они хотят бороться. Но каким образом и какими средствами – пока неизвестно. Потому похороны Франса столь важны. Это не просто смелый ход для привлечения внимания общественности. Это шаг к самоосмыслению, к созиданию собственного движения, собственного журнала, собственного литературного канона. Не зря ведь Арагон вопрошает, почему табличка с именем Франса украсит школы, а имя Бодлера – никогда? Отсылки к литературному полю крайне важны: именно сюрреалисты переосмыслят историю литературы, вернув (собственно открыв впервые или заново) публике графа Лотреамона, А. Бертрана, А. Рембо, П. Бореля.

Идее перекраивания целого вторит идея изменения частного – мира литературных журналов. Что значит для сюрреалистов быть «вне века»? Выбиваться из понятной литературной схемы, ведь, несмотря на отказ от письма[244] и литературы, писать сюрреалисты не прекращают. Для молодых сюрреалистов принятая «литературная» схема – это ставшая привычной к началу 20 века практика печати в литературных журналах, работа с редактором, выдвижение критика как законодателя литературного вкуса. Вкус нормированный, вкус общепринятый – вот с чем сюрреалисты начинают бороться. Франс для сюрреалистов является воплощением литературного мира современной им эпохи, поэтому сюрреалисты не просто обвиняют «хранителя французского языка», но и язвительно отзываются об окружении Франса – о писателях и журналистах, общественных деятелях, которые считают писателя оплотом французской литературы, культуры и нравственности[245]. Особенно раздражает сюрреалистов всеобщий траур по умершему: процессии, колонки в журналах, помпезные речи. Памфлет «Труп» – это реакция скорее на общественную сакрализацию

---

trace de curiosité pour l'ardente jeunesse, pas un cri, pas un geste. Oui, nous nous intéressons aussi peu à lui qu'il s'est intéressé à nous. - N'est-ce pas notre droit ?)

[243] Дриё ла Рошель делает сложный выбор между коллективностью и свободой, что в его понимании является выбором между дружбой и одиночеством. Свою официальную позицию автор высказывает в трех письмах сюрреалистам, опубликованных между 1925 и 1927 гг. Подробнее о восприятии дружбы Дриё ла Рошелем см.: *Demurger L.* 1927 : Drieu la Rochelle publie la lettre « sur l'amitié et la solitude » // Littérature nº193 (1/2019). P. 60-75.

[244] Вспомнить знаменитое высказывание А. Бретона, что он больше «писать не будет».

[245] «Это человеческое раболепство уходит. Пусть же будет праздник в тот день, когда хоронят хитрость, традиционализм, патриотизм, оппортунизм, скептицизм, реализм и трусость» (Бретон). (« Avec France, c'est un peu de la servilité humaine qui s'en va. Que ce soit fête le jour où l'on enterre la ruse, le traditionnalisme, le patriotisme, l'opportunisme, le scepticisme, le réalisme et le manque de coeur ! »)

писателя, окончательное признание его заслуг нацией. И реакция эта принимает форму привычного для того времени текста – газетной статьи. Текст сюрреалистов как бы опирается на напечатанные рядом газетные выдержки, потому «чужое» слово, слово сюрреалистов, как бы закрадывается на полосы главных газет, производит «диверсию» (что вторит популярному у сюрреалистов эффекту скандала). Каждый текст наделен кричащим заголовком, выпадом («вы когда-нибудь давали пощечину мертвецу?», «запрещено хоронить», «Анатоль Франс или золотая посредственность» и пр.), имитирующим заголовки прессы. Сюрреалисты выбирают привычный формат, чтобы сделать чтение потенциально возможным: заметка в газете читается легко и быстро. Однако содержание сюрреалистических заметок не только идет вразрез с принятыми нормами, но также дает читателям первые образцы сюрреалистической образности. Новые литераторы ведут себя дерзко с «выхолощенным», «отполированным» языком Франса: наряду с социальными выпадами (дерзостями, брошенными в сторону критиков или редакторов) сюрреалисты дают читателю представление о своей поэзии, об ином использовании слова[246].

Памфлет – это также борьба за слово, за иной язык. Сюрреалисты обвиняют Франса в его чистом языке, в синтаксисе, где «слова живут вместе, как единая и сильная нация» (ла Рошель), в пустоте, поскольку во Франсе «все пусто», «это ваза – пустая» (Дельтей). Поиск другого слова – слова, вырванного изо рта, слова не «цивилизованного», резкого и правдивого, лишенного куртуазного лоска и принятых приличий[247]. Отсюда отсылки к революционерам: если Франс сравнивается с Вольтером, то сюрреалистам нужны Робеспьеры, Руссо, Бонапарты. Слово должно быть не просто написанным, оно должно *действовать*, поскольку «там, где нет действия, слово стерильно» (Дельтей). А поэты и литераторы, подобные великому писателю и «совести нации», не владеют настоящим языком, но обходятся языком самого Франса, языком «повсеместно превозносимым», тогда как настоящий «язык существует за пределами и вне вульгарных оценок» (Арагон). Ремарка Арагона подводит нас к простой мысли, что проблема опять же заключается не

[246] «Ветер забвения уносит меня далеко от всего этого» (Элюар). (« Un grand souffle d'oubli me traîne loin de tout cela ») «Его книги текут меж пальцев, как песок. Творчество его построено на песке» (Дельтей) (« Ses livres coulent entre les doigts comme du sable. Son oeuvre est bâtie sur le sable... »). «Я нахожусь сегодня в центре этой гнили, Парижа, где солнце бледное, где ветер вверяет дымоходам страх и томность. <...> В некоторые дни я мечтал о резинке, которая сотрет человеческую грязь» (Арагон) (« Je me tiens aujourd'hui au centre de cette moisissure, Paris, où le soleil est pâle, où le vent confie aux cheminées une épouvante et sa langueur. <...> Certains jours j'ai rêvé d'une gomme à effacer l'immondice humaine »).

[247] «Жалость наша осталась с теми, кто умер молодым, чье слово не осталось во рту, словно старый кусок сахара, но чье слово вырвали изо рта с кровью и пеной» (ла Рошель). (« Non, notre piété est restée à ceux qui sont morts jeunes, à qui la parole ne fut pas laissée dans la bouche comme un antique morceau de sucre, mais à qui on l'a arrachée dans le sang et l'écume »).

в самом языке и не в писателе, но в оценке его творчества литературными кругами. Арагон заверяет читателя, что Франс «пишет скверно», и в этом проявляет свой литературный вкус. И вся полемика «Трупа» – это не полемика о новых мыслителях и новых стремлениях, но споры о литературных вкусах, какими бы новаторскими в языковом плане ни были поиски сюрреалистов.

Однако в своем коллективном бунте группа Бретона достаточно инертна: в ее заявлениях нет обещаний и призывов, подобных футуристическим или дадаистским воззваниям. И даже поводом заявить о себе появляется после смерти признанного писателя, который не может ответить на обвинения[248].

Как уже отмечалось ранее, для первого «Манифеста», который хронологически появляется позже памфлета «Труп», характерна особая структура текста, где манифестарное *мы* появляется к концу, чтобы подчеркнуть обезличенность творчества (и принцип автоматизма). В памфлете на смерть А. Франса *мы* также присутствует, но скорее как *мы* поколения (особенно такая позиция характерна для ла Рошеля), а не *мы* группы. Чаще в текстах обвинения личные, они звучат от имени автора – это индивидуальная полемика, выражение личной позиции. Но каждая отдельная личная позиция, отраженная в текстах, дает нам представление об унифицированном восприятии писателя во всей группе, поскольку каждый отдельный текст воспроизводит общие мысли и идеи, хотя и оставляет творческой индивидуальности возможность высказаться – через метафору, через поэтическое слово. Каждый текст в поэтическом плане индивидуален: Арагон резок и хулит последователей Франса, тем самым укореняясь своим текстом в настоящем; Бретон предлагает выкинуть в Сену «прошлое» – книги, что были писателю дороги; Дельтей говорит о будущем поколения; Элюар же вообще пребывает в забвении и «вневременьи», стремясь отгородиться от настоящей ситуации.

Н. Бандье считает, что подобный выпад сюрреалистов – написание памфлета «на злобу дня» – послужил началом накопления символического капитала[249], однако мы не склонны переоценивать важность «бумажных войн» в литературных кругах того времени (хотя памфлет и привлек внимание группы «Клярте», при посредничестве которой сюрреалисты откроют для себя коммунистическую периодику и станут

---

[248] Позже сюрреалисты будут нападать на А. Барбюса, но он сумеет дать им отпор. См.: *Reynaud-Paligot C.* Ibid. P. 82-83.

[249] Публикация памфлета также объединила писателей «молодого поколения», выступающих против ценностей прежней эпохи, господствующих в литературных кругах. Подробнее см.: *Bandier N.* Ibid. P. 129-134.

постоянными авторами «красных» журналов). Ценность памфлета для нас – не в созидании особого социального статуса, но в той роли, что он сыграл в формировании группы, а именно в *легитимации* коллективного слова. Памфлет становится первым текстом, написанным группой сюрреалистов, первым официальным упоминанием «сюрреализма» (Н. Бандье предпочитает в этом случае говорит о «лейбле»)[250]. В этом же году сюрреалисты создают свой собственный журнал «Революсьон сюрреалист», печатный орган группы, чем приобретают литературную автономию – автономию от собственного модернисткого и дадаистского прошлого в частности[251], свою собственную литературную «трибуну», хотя многие сюрреалисты продолжают печататься в разных газетах, в первую очередь, журналах авангардных, позже – в журналах прокоммунистических.

1.4. Коллективное слово: «коллажные» тексты сюрреалистов.

Пристальное внимание, уделенное памфлету «Труп» в данной части работы, объясняется, с одной стороны, желанием проанализировать первые проявления коллективного слова, а с другой стороны, обратить внимание на особый тип *социального дискурса*[252], который оформляется и вырабатывается в группе сюрреалистов в это время. Вообще коллективное творчество сюрреалистов, направленное в сферу социального (будь то политические заявления или борьба за название), представлено несколькими типами текстов, которые легко классифицировать как по жанровому признаку (открытые письма, памфлеты, коллективные статьи, заявления, аннотации), так и по признаку функциональному (какова роль коллективного дискурса, идет ли речь о литературной ангажированности или политической). Однако подобные классификации не дают представления о конструировании сложного образа группы в данных текстах. Группа представляется по-разному в зависимости от типа социального дискурса, которым оперирует текст, и выбор дискурса не зависит ни от жанра, ни от функции

[250] «Ce groupe littéraire est donc parvenu au cours des mois d'octobre et novembre 1924 à associer un « label », d'un contenu mystérieux, singulièrement doté d'un « Bureau de recherches » ouvert au public, à un rassemblement générationnel contre des valeurs dominantes, à l'occasion d'un scandale répercuté par la presse quotidienne » (*Bandier N.* Ibid. P. 134).

[251] Журналы «Литтератюр» и «Литтератюр нувель сери», хоть и отражают особое видение и отличную от прочих модернистских журналов позицию, особенно в период дада и пост-дада, не годятся для продвижения нового течения: потому что уже олицетворяют собой прошлое, от которого, ради будущего, должно отказаться (ср. отказ Бретона от участия в деятельности ДАДА).

[252] Речь идет и об идеологической составляющей дискурса, и о его особой форме («идиолекте» по Э. Глинеру).

текста. Упрощая, можно выделить три типа текстов, в которых образ группы создается тем или иным способом[253]:

1. Текст не обладает конкретной авторской номинацией (авторским *я* или *мы*), и обезличенность его подкрепляется в конце либо обобщающей подписью группы, либо подписью ее отдельных участников (например, текст « Hands off Love » в поддержку Ч. Чаплина, «Революсьон сюрреалист», № 9-10, 1 октября 1927);

2. Текст представлен институцией (группой или организацией), которая заявляет о себе через коллективное и единичное *мы*, подпись при этом может быть либо коллективной («сюрреалистическая группа», редакция, F.I.A.R.I.[254].), либо собранной из отдельных подписей[255] (например, статья «Никакой Родины!», опубликованная в газете «Кле», №1, 1 января 1939, или листовка «Ни вашей войны, ни вашего мира!» (Ni de votre guerre ni de votre paix !), опубликованная 27 сентября 1938);

3. Текст являет собой компиляцию разрозненных текстов, написанных отдельными сюрреалистами: в этом случае образ группы собирается или «сшивается» из отдельных голосов-текстов, отражением которых (и фактом присутствия которых) являются подписи участников движения (например, проанализированный выше «Труп» или «Оммаж Сен-Полю-Ру», опубликованный в газете «Ле Нувель литтерэр» 9 мая 1925).

Беглый анализ «социальных» коллективных текстов показывает, что категория «коллективного» воплощается в сюрреализме по-разному в 1920-е и 1930-е годы. Поскольку изначально литературное движение все больше вовлекается в борьбу в сфере культуры и пропагандирует социальную революцию, окрашенную в разное время в разные «идеологические» цвета[256], то общим местом современной критики становится утверждение о том, что сюрреалисты являлись по сути политически ангажированным движением. Однако стоит отметить, что ангажированность сюрреалистов представляется словно расколотой на две части: *групповую* и *индивидуальную*. Вовлеченность в литературную борьбу можно считать групповой: сюрреалисты в начале 1930-х выступают против пролетарской литературы и против А. Барбюса в частности, и

[253] Были проанализированы тексты, опубликованные в первом томе сборника «Tracts surréalistes et déclarations collectives» (José Pierre, 1980). Подробнее см.: [Электронный ресурс] URL : https://melusine-surrealisme.fr/site/Tracts_surr_2009/Tracts_I_2009.htm (дата обращения: 09.01.20).

[254]«Международная Федерация независимого революционного искусства».

[255] Причем, часто текст подписывают не только сюрреалисты, но и другие литераторы, поэты и интеллектуалы, и даже ненавистные сюрреалистам пролетарские писатели, например, А. Барбюс.

[256] Коммунистические взгляды характерны для сюрреалистов в конце 1920-х, троцкистские – в середине 1930-х, анархические – позднее, в 1950-х

их участие в битве за символическую власть касается только сферы литературной. Политическая позиция чаще всего является индивидуальной[257].

Даже наиболее политизированные тексты 1920-1930-х годов, касающиеся конкретных политических ситуаций и заявлений, подписывает не группа (упоминание о группе сюрреалистов в подписи встречается всего один раз[258]), но отдельные члены движения, причем указание на их «сюрреалистическую деятельность» часто не приводится (единственное, что порою указывается, – это «сфера занятости», а именно *литература*[259]). В 1930-е годы подобная личная дистанция становится явной: подписанные с другими интеллектуалами тексты, касающиеся строго публичной (социальной) сферы, никоим образом не указывают на принадлежность к какому-либо движению людей, что поставили свои подписи под воззваниями. «Сюрреальное» остается в сфере письма. И даже ссоры, касающиеся политической позиции сюрреалистов, зачастую касаются литературной сферы[260]. Строго говоря, социальная функция группы и попытка сделать ее слово легитимным важны в 1920-е годы, когда группа проходит стадии становления. В 1930-е годы, группа обретает статус, потому, по всей вероятности, и отсылка к «групповому» уже не требуется. Один раз такая отсылка кажется необходимой: в деле Арагона, когда сюрреалисты выступают гарантами «литературности» поэмы Арагона «Красный фронт». Наверное, и отсылка к группе в этом случае имеет практическое значение: провести черту между явью политической борьбы и иной реальностью поэтического слова.

Если смотреть на конкретное содержание текстов, отвлекаясь от социально-исторического контекста, можно отметить, что тексты, относящиеся к политической сфере, чаще всего являются серьезными по стилю заявлениями, подкрепленными фактами и цитатами признанных философов и политических деятелей; тексты сферы литературной наоборот менее формальны, более дерзки по содержанию, в них группа походит на дадаистов, бравирующих нормы и устои, на забияк и грубиянов, мало заботящихся о благопристойности. Практика скандала по-прежнему оказывается актуальной, поскольку на скандале частично зиждется образ сюрреалистической группы

[257]Иллюстрацией этого явления можно считать отношение к членству в коммунистической партии: например, Б. Пере из партии не выходит, даже когда официальное отношение сюрреалистов к коммунистам изменилось в 1930-е. См. предисловие Ж. Роше к публикации переписки А. Бретона и Б. Пере (*Breton A., Péret B.* Correspondance (1920-1959). P.: Gallimard, 2017).

[258] В тексте «Призыв к работникам-интеллектуалам» (Appel aux travailleurs intellectuels), журнал «Клярте», №76, от 15 июля 1925.

[259] Например, в «Открытом письме послу Китая в Париже» («Юманите», 23 ноября 1931) Бретон и Арагон подписываются следующим образом: «литератор, Париж».

[260] Ссоры с приверженцами пролетарской литературы.

в прессе и в литературных кругах[261]. Скандальность особенно характерна для третьего типа коллективных текстов, которые строятся по коллажному принципу, объединяя единичные высказывания в законченное коллективное произведение.

Разрозненные тексты, каждый из которых написан одним из участников группы, объединяются в единый метатекст, наделяющий входящие в него произведения общей темой и общим контекстом. И подобно тому, как созидается метатекст, созидается и образ группы, постепенно выстраивающийся из отдельных голосов – разрозненные голоса сливаются в многоголосии, образуя общий, «сшитый» из разных голосов, жанр коллективного выступления, *общий дискурс группы*. Подобных коллективных выступлений, где каждый голос звучит параллельно (симультанно), в истории сюрреализма не так много[262], всего около пяти[263]: «Труп» (памфлет против Анатоля Франса), «Посвящение Сен-Полю-Ру», «Золотой век» (реакция сюрреалистов на выход фильма Бунюэля и Дали), «Виолетта Нозьер»[264], «Убю прикованный»[265].

Пример сотворчества и «единства непохожих» мы встречали в первом манифесте сюрреализма, где перед читателями возникало видение магического замка, в котором сюрреалисты занимались всевозможными делами, в основном по отдельности, но самим фактом проживания в этом замке и принятия его созидали некоторую параллельную реальность. В некотором смысле тексты социальной направленности, наподобие памфлета «Труп», так же подтверждают особую реальность, в первую очередь литературную.

Первый после памфлета «Труп» коллективный «коллажный» текст сюрреалисты создают в 1925 году и посвящают его поэту Сен-Полю-Ру, которого группа считает одним из выдающихся и незаслуженно забытых творцов современности. Сопоставление двух текстов «на случай» указывает на их абсолютное противопоставление: если текст, посвященный Франсу, содержал явно негативную оценку деятельности писателя, то

---

[261] Эта «скандальность» сыграет не самую лучшую роль в признании сюрреалистов коммунистической партией.

[262] Речь идет о текстах, подобных памфлету «Труп». Конечно, существуют еще более сложные конструкции, например, журналы, где каждый отдельный текст становится частью уникального коллективного печатного произведения (см. главу 3 данного исследования, в которой речь идет о сюрреалистических журналах).

[263] Все тексты цитируются далее по электронному изданию «Tracts surréalistes et déclarations collectives» (José Pierre, 1980). [Электронный ресурс] URL : https://melusine-surrealisme.fr/site/Tracts_surr_2009/Tracts_I_2009.htm (дата обращения: 09.01.20).

[264] Реакция на дело Виолетты Нозьер, осужденной за убийство отца, который, по словам убийцы, сожительствовал с ней, когда ей едва исполнилось 12 лет (ежедневное насилие якобы послужило поводом для убийства).

[265] Тексты, напечатанные в программе спектакля «Королю Убю» и посвященные персонажу пьесы А. Жарри.

«Оммаж Сен-Полю-Ру», напротив, являет собой образец сюрреалистического славословия, которого за все время существования группы удостаивались немногие поэты (в основном А. Рембо и Лотреамон). И если ненависть сюрреалистов столь яростна и непримирима, то какой оказывается влюбленность и почитание? И как отдельные тексты срастаются в метатекст, выражающий единое мнение группы?

«Оммаж Сен-Полю-Ру» состоит из девяти текстов[266], разных по звучанию и по стилистике. Бретон пишет критическую заметку о Сен-Поле-Ру с цитатами и комментариями о влиянии поэта на наступившее царство «нового духа» (царство кубизма, футуризма и сюрреализма). Арагон публикует поэтическо-социальный очерк о поэте-творце, где соединяет факты реальности и примеры сюрреалистической образности, объединенной с солярной мифологией. Пере посвящает поэту стихотворение, Лейрис размышляет о новой мифологии, а Барон – о ложном и испорченном веке. Деснос вплетает в славословия Сен-Полю-Ру мифологемы моря; Морис воспевает путешествия поэта в страну обетованную и магическую, где не отменяются законы природы, в то время как Элюар восхваляет божественное, профетическое начало поэта. Витрак же и вовсе создает молитву, обращаясь к грядущему поэту как к Мессии, что дарует сюрреалисту осознание *одиночества*, без которого невозможна духовная свобода. Тексты, тем самым, разнятся не только стилистикой, но и содержанием, заполненность их напрямую зависит от характерных для того или иного автора образов, метафор, мифопоэтики (морская тема у Десноса, этнологические изыскания у Лейриса, менторско-манифестарный тон Бретона и пр.). И, тем не менее, девять текстов объединяются в одно – подобное ризоме – текстуальное целое, и дело тут не только в механическом соединении разрозненных частей, которое объясняется самим фактом общности участников одной группы.

В каждом тексте Сен-Поль-Ру представляется пророком, отказавшимся от рутины литературной жизни и удалившимся в свое имение, но внезапно возвращающимся в Париж («в мир»), дабы принести некое мифическое / сакральное знание. Ожидание поэта-мессии важно для сюрреалистов, но не потому, что им нужен проводник и учитель, а потому, что Сен-Поль-Ру является доказательством существования иной реальности: он тот, кто достиг «горы, земля которой жжет ступни, по ней ступающие» (Морис), он

[266] Авторы текстов: Арагон, Витрак, Деснос, Элюар, Бретон, Барон, Пере, Морис, Лейрис. Также в газете «Ле Нувель литтерэр» (*Les Nouvelles littéraires*, 9 mai 1925), на развороте с сюрреалистическими текстами, были опубликованы рисунок А. Массона и стихотворения самого Сен-Поля-Ру. См. сайт Gallica BNF [Электронный ресурс]: URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6450316f/f1.item (дата обращения: 09.01.20).

тот, что выжил «в кораблекрушении», он познал одиночество и превратит города в пустыни. И сила его – в знании образа и в осознании его силы (Бретон). Он отказался от синтаксиса, от логики (вот он, идеальный анти-Франс, антипод «совести нации»), он выбрал грезу и поэтический образ, и он будет не понят теми, перед кем выступит[267]. Сен-Поль-Ру есть своеобразная реинкарнация фигуры Поэта, которая непременно должна присутствовать в настоящем (как некогда в настоящем пребывали Ж. Нуво, А. Рембо, Лотреамон, а – до недавнего времени, но об этом умалчивается – существовал Т. Тцара[268] или П. Реверди). Конечно, сюрреалисты тоже «выжившие», пережившие «кораблекрушение», но им не хватает некоторого знания, о котором они – всякий на свой лад – просят Поэта. И дело не в слове, которое Поэт должен принести (слова его известны, недаром тексты пестрят цитатами), но в свете, который Поэт дарует своим приходом, своим присутствием (Арагон называет Сен-Поля-Ру «Человеком-лучом» и «старым-солнцем»[269], а Бретон утверждает, что слушатели поэта не смогут окружить достаточно ярким ореолом «самую прекрасную белоснежную шевелюру»[270]). Он воплощает откровение, заключенное в теле вечного путешественника, откровение, которое должно прийти, сойти, спуститься вниз, как сходят путники с горы, как свет сходит с «бесцветного неба»[271]. Схождение – длящийся и никак не наступающий факт – словно отражает парадокс, характерный для сюрреалистов: ожидание есть пассивное созерцание возможности, и в своем созерцании группа откразывается от действия, от активного проживания момента ради ожидания этого момента. Ожидание и созерцание

---

[267] Сцепление метафор служит усилению эмоциональной вовлеченности как читателей, так и самих сюрреалистов, создает эмоциональное напряжение, важное при ритуализации практик взаимодействия (по Р. Коллинзу).

[268] Бретон даже не упоминает дадаизм как наследника традиции Сен-Поля-Ру, цитирует лишь кубизм и футуризм рядом с сюрреализмом. «Было бы не лишним посмотреть, что от него последовательно унаследовали кубизм, футуризм, сюрреализм» (« Il serait aisé de montrer ce que le cubisme, le futurisme, le surréalisme lui empruntèrent successivement ». Op. cit.).

[269] «**Человек-луч** появляется у вас на пороге. Лишь сейчас или никогда вы сможете узнать, что есть свет. И чем послужил бы свет свету? **Старое солнце**, что тебе протяжные крики творих обожателей?»
(« **L'Homme-Rayon** vient d'apparaître sur votre seuil. C'est le cas ou jamais d'apprendre ce qu'est la lumière. Et de quoi la lumière servirait-elle non plus à la lumière ? **Vieux soleil**, que te font les longs cris de tes admirateurs ? » Op. cit.).

[270] «Те из них, кто слышал, как Сен-Поля-Ру называли **Восхитительным**, смогут ли они **украсить такими же лучами самые прекрасные белые волосы**? Он заговорит, и это будет голос человека, что может сказать все.» (« Ceux d'entre eux qui ont entendu nommer Saint-Pol-Roux **le Magnifique** sauront-ils **entourer d'assez de rayons la plus belle chevelure blanche** ? Il parlera, et ce sera la voix d'un homme qui peut tout dire ». Op. cit.)

[271] См. слова Десноса: « Отшельники! Отшельники на жалких горах Кавказа, **неизвестные Прометеи** ждут белых гифов, полет которых будет простираться, как гласит легенда, высоко **в бесцветном небе**, прежде чем в кружении не сожмется до вершины горы, которую избрали [Прометеи] для своей добровольной муки » («Solitaires ! Solitaires sur leur Caucase dérisoire, les **Prométhées inconnus** attendent les vautours blancs dont le vol s'élargira, selon la légende, haut **dans un ciel sans couleur** avant de se rétrécir concentriquement au sommet du mont choisi pour leur supplice volontaire» Op. cit.). Отметим, что Деснос сравнивает сюрреалистов с новыми Прометеями, что добровольно идут на муку.

исключают действие. Бретон, выбирая милые сердцу цитаты из творчества Сен-Поля-Ру, недаром останавливается на той, что пророчески восхваляет «бездвижие», статичность и пассивное восприятие[272], отказ от творчества, ибо всякое произведение есть лишь «несовершенное воспоминание о совершенном моменте». Сюрреалисты живут грядущим моментом[273], который наступает, наступает – и никогда не наступит. Приезд в Париж поэта не столь важен, как неважно все то, что происходит в сфере настоящего, не опосредованного сюрреалистическим образом и не переработанного инакочувствованием: то есть все то, что проживается физически, но не ментально, все то, что именно проживается, но не созерцается.

Еще один образец коллективного дискурса – программа-обзор нового фильма Бунюэля «Золотой век», написанная специально к премьерному показу в «Студии 28». В написании текстов к данному обзору участвовало шесть сюрреалистов (в обзоре семь текстов, два из которых написаны П. Элюаром), которые попытались привлечь внимание общественности к новому творению испанского режиссера. Стоит отметить, что в новом коллективном тексте есть две особенности. С одной стороны, в нем появляется «голос живописи», так как каждый текст иллюстрируется картинами или фотографиями сюрреалистов[274]. С другой стороны, в этом произведении происходит некоторое смещение акцентов (с чисто творческого начала – на начало социальное), и рассматривается не автор, но единичное произведение, которое становится важным для сюрреалистов. Ранее коллективные «коллажные» тексты были посвящены конкретным историческим лицам (А. Франсу и Сен-Полю-Ру), теперь в центре внимания сюрреалистов оказывается фильм – объект, но не субъект творчества.

Все семь текстов отличаются друг от друга не только содержанием, но и стилем и жанром, что позволяет рассмотреть фильм с разных точек зрения. Программа-обзор представляет читателям (будущим зрителям) и фрейдистскую интерпретацию (пера А. Бретона), и мифологическую (авторства Р. Кревеля), и поэтическую (мастерски

---

[272] Приведенная Бретоном цитата из Сен-Поля-Ру: «Произведение, даже превосходное, является всего лишь несовершенным воспоминанием о совершенном моменте. Ограничиться несущим наслаждение созерцанием, ничего не творить, было бы наилучшим поведением и вернейшим способом действия». (« L'oeuvre, même excellente, n'est que le souvenir imparfait d'un instant parfait. Se confiner dans la jouissante contemplation, ne point réaliser, serait la meilleure conduite et la plus sûre manière ») Слова поэта Бретон сравнивает с господином Тэстом Валери («M. Teste, un peu plus tard, ne dira pas mieux»), признавая тем самым, что Сен-Поль-Ру является не только глубоким и оригинальным мыслителем, но и первооткрывателем новой философии. Более того, Сен-Поль-Ру – человек, что может буквально «все сказать» («la voix d'un homme qui peut tout dire »), которому открыты все тайны мира.

[273] О времени (точнее о «безвременьи») у сюрреалистов: *Sebbag G.* Futur futuriste, présent dada et temps sans fil surréaliste // Ligéia, n° 69-72, juillet-décembre 2006. P. 162-185.

[274] Иллюстрируют текст М. Эрнст, Х. Арп, И. Танги, М. Рей, С. Дали, Х. Миро.

развитую П. Элюаром), и профанно-восхищенную (данную И. Танги), и провокационную (в жанре которой блистает в группе сюрреалистов Л. Арагон), а также политически ангажированную (дело рук А. Тириона[275]). Многослойная интерпретация не просто составляет разноплановую критику фильма, но и словно собирает разрозненные мнения в единый целостный текст о произведении, глубина которого требует именно такой разноплановости. Семь текстов о «Золотом веке» – это анализ и новый тип критики, которая создает не просто мнение о фильме, но и мнение о его зрителях.

Сюрреалисты актом общей интерпретации – разной в своих деталях, но одинаковой в своей сути – дают нам возможность понять, что есть создание *нормы восприятия*[276] в сюрреализме. В фильме, как и в фигуре Сен-Поля-Ру, важно не то, что он существует и представляет какую-то художественную ценность, но то, что он открыт интерпретациям[277]. Подобно сюрреалистическому образу, который можно бесконечно разворачивать во времени и пространстве, фрагменты фильма поддаются разнообразному анализу. Этому способствует нелинейное строение фильма и особенность его съемки (фильм состоит из слитых воедино фрагментов). Фрагментарность позволяет постепенно наращивать смыслы, поскольку каждый образ фильма не несет в себе законченную историю – ни на уровне смысловом, ни на уровне поэтическом. Сюрреалистам важна именно открытость интерпретациям: она позволяет созидать свой собственный мир в рамках общего чувственного канона, и базисом этого канона, в конкретном случае, является визуальный материал фильма. Понятно, что социальный фактор также важен, ибо фильм направлен на критику буржуазного общества, традиционной морали, ценностей семьи, государства и религии. Но этот «социальный» фактор, как нам кажется, скорее служит некоторым барьером для восприятия, который должно преодолеть, чтобы удостоиться понимания сути[278]: в данном случае очевидна параллель со «Вторым манифестом сюрреализма», где Бретон призывает «отваживать» от движения «ненужных людей», тех, кто увлекается сюрреализмом, но не владеет знаниями о его «духе». Чтобы дойти до сути, нужно пройти

[275] Текст Тириона наделен коллективной подписью, в нем появляются имена тех сюрреалистов, которые не участвовали в создании текстов, например, Максим Александр, Рене Шар, Сальвадор Дали, Жорж Садуль, Тристан Тцара, Пьер Юник, Альбер Валантэн.

[276] О нормах восприятия см. упомянутую ранее статью Ж. Себбага (*Sebbag G.* Futur futuriste, présent dada et temps sans fil surréaliste // Ligéia, n° 69-72, juillet-décembre 2006. P. 162-185).

[277] Интепретация как творческая техника становится для сюрреалистов важной в 1930-х.

[278] В своем тексте Арагон говорит о критиках фильма, что ищут, чем бы поживиться (pâture).

через испытания – испытания новой моралью и новой этикой, – и получить умение различать и признавать новые нормы.

Именно норма лежит в основе критики «Золотого века». Фильм подвергся цензуре, официально просмотр его был разрешен лишь в 1981 году. Даже люди, близкие к окружению Шарля де Ноайя, заказчика фильма, встретили творение Бунюэля прохладно[279]. Изначально сюрреалистов привлекает именно скандальность фильма, и вопросы, связанные с нормой, затмевают рассуждения об эстетической/художественной стороне фильма[280], который является ничем иным, как «одной из программ предельных требований, которые предлагались бы человеческому сознанию»[281]. Потому фильм Бунюэля предлагает своим зрителям особого рода удовольствие, удовольствие «видеть, как будут преодолены обескураживающие законы», которые «делают безопасным произведение искусства, скрывающее в себе крик»[282]. Законы эти касаются в основном сферы социальной, «экономических причин», «современного буржуазного общества» (Бретон), «общества капиталистического» (Тирион), и фильм обладает особой «социальной ценностью[283]» – «удовлетворением необходимости исчезновения угнетенных» (Тирион). Однако разговоры о социальных благах и ценностях открывают и закрывают коллективное произведение, это своего рода дань ангажированности сюрреалистов того времени. В центре же программы-обзора – дорогие сюрреалистам темы любви и личного бунта, образ человека, вокруг которого «вращается мир» (Арагон), который «упивается силой своего бреда» (Танги), который ради любви превозносит насилие. Человек этот – похожий на пророка-поэта Сен-Поля-Ру – охвачен яростью, голова его «сотрясаема приступами ярости» (Танги), которая по сути своей –

---

[279] Фильм был во многом новаторским, не только потому, что вводил в кино сюрреалистический язык, но и потому, что стал одной из первых звуковых («шумовых») картин.

[280] Например, Арагон утверждает следующее: «Пусть не ждут от нас, что мы приведем им доводы, способные оживить дебаты вокруг возможности тишины или звука в фильме, и что тем самым мы поддержим споры, такие же напрасные, столь же решенные, как дебаты о классическом стихе и верлибре». (« Qu'on n'attende pas de nous que nous leur fournissions les arguments destinés à alimenter leur débat sur l'opportunité du silence ou du bruit et que nous entretenions ainsi une querelle aussi vaine, aussi résolue que celle du vers classique ou du vers libre ». Ibid.).

[281] «Одна из программ с максимальными требованиями, что когда-либо предлагались человеческому сознанию» (« un des programmes maxima de revendications qui se soient proposés à la conscience humaine ». Ibid.)

[282] « Увидеть, наконец, как преодолеваются, в высшем смысле, обескураживающие законы, что применялись, дабы сделать безобидным произведение искусства, в котором прятался крик» («voir enfin transgressées au suprême degré les lois décourageantes qui passaient pour rendre inoffensive l'oeuvre d'art sous laquelle il y a un cri » Ibid.)

[283] Ср. слова самого Л. Бунюэля: «В «Андалусском псе» нет социальной критики, да и вообще никакой критики нет. А в «Золотом веке» - есть. В нем присутствуют некоторые нападки на то, что можно было бы назвать идеалами буржуазии: семью, родину и религию» (*Buñuel L.* Mon dernier soupir. P.: Ramsay Poche Cinéma, 1986. P. 39).

поиск вечной любви, той, что вечно царит над «конструкциями разума и логикой плоти» (Элюар). И человек этот – слаб, и «слабость рук» его оправдана благостью его «священной ярости» (Танги). В основе такого поведения – компромисс искусства и реальной жизни, где искусство служит катализатором (сиречь – условием) для интерпретаций: буйство любовной страсти, которая выражается через искусство, достойное существовать, только если оно выражает эту страсть (Бретон)[284]. «Золотой век» - это тот самый компромисс для сюрреалистов. Такое отношение к произведению искусства как к потенциальному полю, открытому всякой интерпретации, приводит к его мифологизации. Иной «психологический голод с параноическими стремлениями» (Кревель)[285] сшивает из жалких чувств отдельных людей (сюрреалистов в данном контексте) новый миф. И новый миф – в первую очередь – проявляется в « языке бессознательного », которое возвращает каждому объекту, каждому существу, всякой привычке и даже любому образу первичное значение, то есть возвращает их к реальному существованию, без необходимости быть определенными той обстановкой или средой. Но возвращение к изначальности невозможно без одиночества, ведь только в одиночестве вещи[286] могут быть сами собой (Элюар). Человек, наконец, может ответить тишине, что «покроет его пеплом». Образ личного бунта странным образом сочетается с коллективностью в сюрреализме, с групповым началом. Подобно тому, как образ человека-бунтаря собирается по крупицам из разрозненных текстов сюрреалистов, так и образ группы постепенно выстраивается – от текста к тексту.

Практически во всех семи текстах появляется отсылка к группе (к коллективному *мы*) более того, самоидентификация (авторское *я*) не встречается ни разу[287]. В этих текстах групповое начало превалирует, сюрреалисты пишут от имени группы, привнося в

---

[284]«Однако не менее верно то, что по насилию, **любовную страсть** которого, воплощенную в человеке, мы видим, мы можем судить о его способности отказываться, мы можем, не считаясь со временным подавлением, в котором человека держит его образование или нет, наделить его большим, чем симптоматическая роль, с революционной точки зрения» (« Il n'en est pas moins vrai qu'à la violence dont nous voyons la **passion amoureuse** animée chez un être, nous pouvons juger de sa capacité de refus, nous pouvons, faisant bon marché de l'inhibition passagère où son éducation le maintient ou non, lui prêter mieux qu'un rôle symptomatique, du point de vue révolutionnaire ». [**выдел. наше** здесь и далее – прим. ав.] Ibid.)

[285] «Все приводит, таким образом, **к вопросу языка**: через **бессознательный язык** мы можем найти **миф**, но мы осознаем, что мифологии изменяются, а **новый психологический голод, наделенный параноидальными особенностями**, всякий раз преодолевает наши зачастую жалкие чувства» (« Tout revient donc à **une question de langage** : par le **langage inconscient** nous pouvons retrouver un **mythe**, mais nous sommes bien conscients que les mythologies changent et qu'une **nouvelle faim psychologique à tendance paranoïaque** dépasse à toute occasion nos sentiments souvent misérables». Ibid.). Кревель говорит о новом мифе, но не о создании мифа; о его ожидании, пришествии, что утолит новый голод.

[286] Вспомнить знаменитое высказывание Бретона о словах, что «занимаются любовью» (из эссе «Слова без морщин»). Оставленный в покое язык начинает жить своей жизнью.

[287] Единственный пример – подпись картины Ман Рэя «Ты идешь ко мне и я совершаю путешествие с тобой» (1928). Пример этот характерен: там где есть *я*, появляется *ты*.

восприятие произведения свое видение, впрочем, апробированное группой. Однако *мы* в данных текстах как бы разъединяется на две части. С одной стороны, это *мы* как группа сюрреалистов, которое появляется у Бретона, когда он делает заявление о важности компромисса жизни и искусства[288]; это *мы* Арагона, который проводит черту между критиками от буржуазного общества и критиками-сюрреалистами, которые видят в фильме не просто больше, но качественно иные вещи[289]; это, наконец, *мы* Тириона, который провозглашает новый мир, что будет разрушен подобно старому, и за разрушением которого сюрреалисты наблюдают, разрушение которого они примечают, в частности, признаком грядущего разрушения является фильм «Золотой век»[290]. Но с другой стороны, существует другое *мы*, не *мы* настоящего, то, что пребывает сейчас, но *мы* будущего, которое выражено в поэтическом тексте Элюара «о любви и необычности»: новое *мы* заключает в себе не только сюрреалистическую группу, но каждого, кто читает данный отрывок. Не отсылающее ни к какой конкретной группе *мы* возвещает о грядущем, о том дне, когда станет заметно, что «несмотря на все отходы и страдания, что терзают [нас] словно кислота, и что в основе этой освобождающей или сумрачной деятельности, которая есть проба жизни более чистой в самом центре механизма, где бесчестье индустриализирует город, ЛЮБОВЬ остается единственно за

---

[288] «Эта любовная страсть, кажется, достаточно осведомлена о своем назначении, едва она ощетинивается отвратительными иглами крови того, что иногда мы любим, едва вмешивается **столь осуждаемое неистовство**, вне которого мы, **сюрреалисты**, отказываемся считать **достойным любое воплощение искусства**, и мы познаем новый и трагический предел компромисса, знакомого всякому человеку» («<...> cette passion amoureuse se montre assez éclairée sur sa propre détermination, qu'une fois elle se hérisse des épines dégouttantes du sang de ce que l'on veut aimer et de ce que parfois l'on aime, qu'une fois s'y mette la **frénésie tant décriée**, hors de laquelle, nous, **surréalistes**, refusons de tenir **pour valable aucune expression d'art**, et nous connaîtrons la nouvelle et dramatique limite du compromis par lequel tout homme passe ». Ibid.). Отметим разные *мы*: обобщающее *on* в первой части высказывания, сужающееся до *nous* – во второй (*мы* группы).

[289] «Пусть не ждут от нас, что мы дадим им аргументы, что вдохновим их споры о возможности тишины или шума [в кино], и что мы тем самым поддержим столь бесполезный вопрос, вопрос решенный так же, как и вопрос классического стиха и верлибра. Мы всегда будем слишком **чувствительны** к тому, что, в произведении или человеке, **оставляет желать лучшего**, чтобы **интересоваться совершенством, идеей совершенства**, откуда бы она ни пришла, какой бы прогресс ее ни породил» («Qu'on n'attende pas de nous que nous leur fournissions les arguments destinés à alimenter leur débat sur l'opportunité du silence ou du bruit et que nous entretenions ainsi une querelle aussi vaine, aussi résolue que celle du vers classique ou du vers libre. Nous serons toujours trop **sensibles** à ce qui, dans une oeuvre ou un être, **laisse à désirer**, pour nous **intéresser beaucoup à la perfection, à une idée de la perfection**, d'où qu'elle vienne, de quelque progrès qu'elle paraisse procéder». Ibid.)

[290] «В эпоху «процветания», социальная польза [фильма] *Золотой век* должна заключаться в его **удовлетворении жажды разрушения угнетенными** и также, быть может, лестью к мазохистским наклонностям угнетателей. Вопреки всем угрозам подавления, **фильм этот будет очень полезен, как нам кажется, для того, чтобы разорвать небеса**, всегда менее прекрасные, чем те, которые он показывает нам в зеркале» («A l'époque de la « prospérité », la valeur d'usage sociale de *L'Age d'or* doit **s'établir par la satisfaction du besoin de destruction des opprimés** et peut-être aussi par la flatterie des tendances masochistes des oppresseurs. En dépit de toutes les menaces d'étouffement, **ce film servira très utilement, pensons-nous, à crever des cieux** toujours moins beaux que ceux qu'il nous montre dans un miroir». Ibid.).

пределами воображаемого» (Элюар)[291]. Выход за пределы коллективного – это не отказ от группы, а скорее попытка расширить границы оной, превратив *сюрреализм как движение* (частного мироощущения отдельных артистов) в *сюрреализм как мироощущение*, то есть некоторое всеобщее поле восприятия. Перцепция иного рода – это не особенность, данная изначально поэту или художнику, но некоторая привычка созерцать и понимать окружающий мир (как видимый, так и невидимый), которая нарабатывается, становится доступной через тренировку ощущений. И фильмы, схожие в эмоциональном плане с «Золотым веком», помогают создать некоторое общее место культуры (вспомним замок Бретона из манифеста), некий сборный/коллективный текст, состоящий из общих цитат, образов, норм и аллюзий, в которых члены движения (а дальше – всякий, кто примет на веру новое восприятие реальности) смогут творить свой личный мир, схожий в своей сути с миром других сюрреалистов. Потому необходимо обобщающее *мы* – как задел для будущего претворения сюрреализма в жизни каждого. Произведение искусства тем самым перестает быть квинтэссенцией человеческого духа, вершиной творчества, но превращается в исходную точку, откуда расходятся множественные пути переживаний созданного в фильме/книге/поэме мира. Определенные творения способны передать особую атмосферу сюрреального, но потенциальностью данных переживаний текст наделяют читатели/зрители. Однако для сюрреалистов подобные переживания порождают не только произведения искусства. Вспомним приведенную выше цитату Элюара о том, что всякий объект, всякое существо, всякая привычка, всякая условность и всякий образ способны вернуться к своей реальности, не отягощенной будущим или становлением. То есть всякий предмет, который поддается сюрреалистической интерпретации – а именно переводу в вербальную или визуальную плоскость, – потенциально заключает в себе это иное поле восприятия. Одним из таких «объектов», поддающихся интерпретации, становится для сюрреалистов история Виолетты Нозьер.

В 1933 году сюрреалисты создают еще один «коллажный» коллективный текст, посвященный Виолетте Нозьер, дело которой – убийство отца и попытка убийства матери – вызвало общественный резонанс. Сюрреалисты заступились за девушку, признав необходимость и благо совершенного злодеяния: в расчет их входило не столько оправдание личного поступка (убийство на почве домашнего сексуального насилия), но

[291] «<...> malgré toutes les scories et les déchirements qui **nous** mordent comme l'acide, et à la base de cette activité libératrice ou ténébreuse qui est l'essai d'une vie plus propre au coeur même du mécanisme où l'ignominie industrialise la cité, L'AMOUR reste seul en dehors des limites imaginables et domine de la profondeur du vent, du puits de diamant, les constructions de l'esprit et la logique de la chair». (Ibid.)

восхваление бунта детей против отцов, о чем прямо свидетельствует яркая цитата Элюара о той, что «распутала / ужасный змеиный клубок кровных уз»[292]. Личное становится почвой, из которой произрастает коллективный миф.

Сюрреалисты создают текст о Виолетте Нозьер вместе, причем, в отличие от предыдущих коллективных текстов, это действительно цельный текст, с одним общим названием и датой написания (1 декабря 1933), отдельные части которого лишь отделены друг от друга подписями авторов[293]. Поэтически оформленный (одна большая поэма о девушке, решившейся на бунт) текст также сопровождается иллюстрациями художников-сюрреалистов[294]. Поэтический совместный опыт для сюрреалистов не является диковинным, поскольку ранее некоторые участники группы предпринимали попытки создать общий поэтический текст[295], однако эта поэма в своем роде уникальна, поскольку позволяет сюрреалистам создать некий разворачивающийся во времени и пространстве текст, объединенный общей идеей и темой – сексуальным насилием.

Мотив отцеубийства не столь занимает сюрреалистов, как обыгрывание предпосылок «греха»: они заостряют свое внимание на прошлом, на причинах насилия, то есть на инцесте, а также на общественном мнении, на осуждении отцеубийцы, которое происходит уже *постфактум*. Сам факт убийства как бы выпадает из реальности комментария, в котором личная и непристойная правда схлестывается с общественно-благопристойной ложью. В поэме четко отделяется мнение толпы/общества, охраняющего буржуазную мораль, от мнения сюрреалистов, которые поддерживают Виолетту в ее деле. Теоретическая основа данного бунта (а, следовательно, и интерес сюрреалистической группы к нему) «прозрачна». Для сюрреалистов это классическое отражение исследований Фрейда о сексуальности, где подвергшаяся насилию со стороны отца девушка стремится «забыться» в объятиях прочих мужчин, которые не могут заглушить страданий, а мать лелеет мысль о мести той, что отняла у нее верность мужа, пусть соперницей оказалась – волей-неволей – ее собственная дочь. Сюрреалистов занимает не только общественный резонанс, но и «клинический» случай, иллюстрирующий научные изыскания Фрейда. Однако не стоит считать поэму отражением фрейдистских концепций. Как всегда случается с «пришлыми» теориями,

---

[292] « Violette a rêvé de défaire / A défait / L'affreux noeud de serpents des liens du sang » (Ibid.)

[293] Писатели и поэты: Бретон, Шар, Элюар, Анри, Месенс, Моро, Пере, Розэ. Художники: Дали, Танги, Эрнст, Браунер, Магритт, Жан, Арп, Джакометти.

[294] По всей видимости, визуальное сопровождение произведений в 30-е годы становится общим местом для сюрреалистов, поскольку дает возможность высказаться и художникам, пришедшим в группу в конце 1920-хх.

[295] Например, книга «Торможение усилий» (вариант перевода названия – «Осторожно. Дорожные работы», Ralentir travaux) А. Бретона, П. Элюара и Р. Шара выходит в 1930 году.

сюрреалисты пользуются теорией Фрейда как ширмой, дабы раскрутить клубок метафор и создать особое поэтическое поле.

В поэме изредка встречается отсылка к коллективному началу, групповое *мы* появляется четыре раза, в тексте Бретона и Месенса. В первый раз *мы* подчеркивает тайную осведомленность сюрреалистов о свершившемся будущем, то, что Бретон в то время называет «объективным случаем»: когда имя Виолетта, данное девочке при рождении, напоминает, отсылает к акту насилия, которое свершится в будущем (Бретон сравнивает женское имя Violette, что можно перевести также как «фиолетовая» или «фиалка», с французским глаголом violer «насиловать»[296]): имя уже заключало в себе будущее. Второй раз групповое начало, отраженное в местоимении *мы*, становится потенциальным защитником девушки: «увы, нас немного / Виолетта / но мы составим свиту нашим теням / чтобы вселить ужас в твоих судей / на трибунале человеческого тела»[297]. Однако защита сюрреалистов – эфемерна, потому что слово их, словно тени, бесплотно. Но, быть может, реальную помощь сюрреалисты оказывать и не пытаются, как, например, Бретон в своем романе «Надя» не пытается помочь случайной знакомой каким-то конкретным действием, да и судьба ее после заключения в психиатрическую лечебницу сюрреалиста не особо заботит. Может, поэтому коллективное слово в поэме встречается столь редко: частое *мы* обычно появляется в текстах либо скандальных, либо политически заостренных, в которых важно подчеркнуть именно позицию группы. Ведь в поэме «Виолетта Нозьер» важно не подчеркнуть позицию, но создать общее творческое поле. Хотя местоимение *мы* встречается крайне редко, частым оказывается обращение к Виолетте на *ты*[298]. Сюрреалисты воспевают ее мужество и ее отвагу, ее загубленную молодость и месть кровным родственникам. Поэма-коллаж заключает в себе несколько типов нарратива. В первую очередь, встречается прямая отсылка к жертве родительского произвола (обращение на *ты*: «Но вдруг ты ничего не забыла» (Анри)[299], «ты избегала этого отца / в комнатах отелей что есть большие вокзалы любви / у крупье у негра у всех ты просила чтобы тебе позволили забыть / папу папочку который насиловал» (Пере)[300]).

---

[296] Здесь стоит отметить особое чутье слова, которое сюрреалисты развивают в себе еще в первые годы существования движения: словесные игры Десноса, например, или Пере, а также словарь Лейриса, где каждое слово находит себя в другом – через фонетическую игру или морфологическое / синтаксическое расширение.

[297] «Nous ne sommes hélas pas nombreux / Violette / Mais nous ferons cortège à nos ombres / Pour effrayer tes justiciers / Au tribunal du corps humain» (Ibid.).

[298] Сюрреалисты приходят к большей интимности в 1930-е, а обращение Я/ТЫ, бывшее дружеским (общение друзей, равных по духу), сменяется на *я/ты* возлюбленных.

[299]« Mais soudain tu n'as rien oublié » (Ibid.).

[300]« tu fuiras ce père / dans les chambres d'hôtel qui sont les grandes gares de l'amour / Au croupier au nègre à tous tu demanderas de te faire oublier / le papa le petit papa qui violait » (Ibid.).

Другой тип текста – пересказ случившегося события («Виолетта мечтала о молочных ваннах / О красивых платьях из свежего хлеба / О красивых платьях из свежей крови / Однажды больше не будет отцов / В садах молодости» (Элюар)[301]; «Не водят свою дочь как водят поезд / Отец Нозьер / В лучшей из республик / Водил локомотив / Поезда многих президентов» (Месенс)[302]; «Она была прекрасна как кувшинка в куче угля» (Пере)[303]). И последний тип – аллегорическое повествование «по мотивам» («Молоко фиолетового эфира обнаруживает / зловещую жидкость брачного одеяния / где инцест ведет к гробу» (Моро)[304]; «вялое множество ядовитых трав под подушкой / потому что это воскресенье / голова полная тычинок и муслиновых ароматизированных листьев это лес с пятьюстами веток из талька / бесконечная и суровая ночь противостоит бездне под крапивой которая прячется / под своими руками ребенка плачущего напротив стены» (Анри)[305]). Все три типа текстов соединяются в поэме случайным образом, причем один и тот же автор (например, П. Элюар) может использовать все три вида в своей части поэмы, что позволяет создать единый текст, который скрепляется общими метафорами (поезда или подвергшегося насилию женского тела) и обладает общей структурой (смешение трех типов текстов). Также в поэме иногда появляется *я* - не как лицо поэта[306], следящего за событиями или обращающегося к убийце, но как «я» самой девушки. Введение речи главной героини в поэму представляется актом самоидентификации поэтов с женским началом, еще одним путем, ведущим за грани разумного: завладеть голосом Иного (женского) значит завладеть его сутью – и увидеть другую сторону вещей. Соотнесение поэта (поэтов) с женским началом происходит два раза[307], причем

---

[301] « Violette rêvait de bains de lait / De belles robes de pain frais / De belles robes de sang pur / Un jour il n'y aura plus de pères / Dans les jardins de la jeunesse » (Ibid.).

[302] « On ne conduit pas sa fille comme un train / Le père Nozières / Dans la meilleure des républiques / Conduisait la locomotive / Du train de bien des présidents » (Ibid.).

[303] « Elle était belle comme un nénuphar sur un tas de charbon » (Ibid.).

[304] « Le lait d'éther violet trahit / le sinistre liquide de toilette des noces / où l'inceste mène à la bière » (Ibid.).

[305] « De molles quantités d'herbes vénéneuses sous l'oreiller / parce que c'est dimanche / la tête pleine de rames et feuilles de mousseline aromatisées c'est la forêt aux cinq cent branches de talc / immense et rigide la nuit fait face au gouffre sous les orties qui se cachent / sous leurs bras d'enfant pleurant contre un mur ». (Ibid.)

[306] Голос поэта, противоположный коллективному «мы», появляется два раза поэме. Первый раз – в части Бретона: «Прикроватная библиотека я хочу сказать ночной столик / имеет лишь значение иллюстрации» («La bibliothèque de chevet je veux dire la table de nuit / N'a plus après cela qu'une valeur d'illustration»), где «я» уточняет детали декора, интерьера дома Виолетты. Поэт вводит факты, как будто сам присутствует в «том самом доме». Второй раз речь идет о голосе Месенса, бельгийского сюрреалиста: «Я заставлю <дословно: «приговорю к…»> мужчин в шляпах-котелках / носить свинцовые шляпы» («Je condamnerai les hommes aux chapeaux melons / A porter des chapeaux de plomb») (во французском котелок означает дословно «шляпа-дыня», поэт меняет слово дыня « melon » на созвучное в последнем слоге свинец – « plomb »). Здесь поэт выступает своеобразным глашатаем группы, выражающим осуждение тем мужчинам (что точнее для перевода в данном контексте, чем общее слово «люди», что выражается словом « hommes »). (Ibid.)

[307] Первый раз – в части Бретона, сразу после описания комнаты: «Прикроватная библиотека я хочу сказать ночной столик / имеет лишь значение иллюстрации / <u>Мой</u> отец забывает порою что <u>я</u> его дочь / Обезумевший / То что одновременно всего боится и мечтает выдать себя / Слова скрытые <укрытые> как

введение прямой речи девушки никак не маркировано (вводными словами, кавычками или отсылкой к говорящему) в данных случаях[308]. Слова ее как бы разрывают повествование, выводя Виолетту к читателю, делая ее одним из голосов поэмы. Словно в сеансе медиумов появляется иной голос, голос отсутствующего физически (как отсутствует Виолетта при написании текста), но от этого не менее осязаемого духовно. Текст поэмы как бы сплетает связи между жертвой террора морали и нравственности и сюрреалистами, группой сочувствующих и поддерживающих. В какой-то степени в данном «вызове» жертвы проявляется особая сакральная функция группы – сакральная с социальной точки зрения, группы вызывающих к жизни духа ради того, чтобы сплотить членов общины, соединить участников действа и скрепить узы качественно иного родства, нежели родства кровного.

Тем важнее становится роль жертвы, которую играет Виолетта в поэме. Женское тело – тело иное, и призванный сюрреалистами голос девушки вещает о насилии этого тела. Поэма как песнь насилию, на которое ответом служит другое физическое насилие, отсылает к образу женщины в сюрреализме. Женское, вдохновляющее и возбуждающее, позволяющее перенестись в мир ирреальный, служащее катализатором поэзии, – это женское невозможно примерить на себя, подобно опыту Тересия у Аполлинера. Опыт *де факто* невозможен. И даже голос девушки-убийцы, который поэты вводят в посвященную ей поэму, олицетворение с ней, не позволяет до конца познать и принять насилие, как бы сюрреалисты ни пытались воспроизвести поэтический и мифологический контекст насилия. Женское тело становится той гранью, чертой, где сходятся реальность и культ. Фигура Виолетты – не просто образ социально униженной и оскорбленной девушки, которую насилие отца и развившиеся на этой почве сексуальные комплексы довели до тюремного заключения. Это *мифообраз*, одно из воплощений сюрреалистической женщины-музы[309]. Она не походит ни на кого «из

агония на мхе / Тот кто говорит что слышал их [эти слова] из твоих храбрых уст все то с чем стоит не считаться». («La bibliothèque de chevet je veux dire la table de nuit / N'a plus après cela qu'une valeur d'illustration / Mon père oublie quelquefois que je suis sa fille / L'éperdu / Ce qui tout à la fois craint et rêve de se trahir / Mots couverts comme une agonie sur la mousse / Celui qui dit les avoir entendus de ta bouche brave tout ce qui vaut la peine d'être bravé»). Второй раз – в части Элюара: «На одной из стен есть семейные портреты / Обезьяна до бесконечности / На другой есть дверь эта меняющаяся картина / Куда я проникаю / Первой» (Sur l'un des murs il y a les portraits de famille / Un singe à l'infini / Sur l'autre il y a la porte ce tableau changeant / Où je pénètre moi / La première). (подч. наше – прим. ав.).

[308] Прямая речь с отсылкой к автору слов («она говорила») встречается также, один раз. Б. Пере в своей части воспроизводит сцену насилия, вводя двух персонажей в поэму – отца и дочь. И чтобы подчеркнуть трагизм ситуации, обращается к прямой речи: «Мой папочка, ты мне делаешь больно / говорила она». (« Papa / Mon petit papa tu me fais mal / disait-elle »)

[309] Е. Д. Гальцова также называет их «мифы-миражи». О мифе в сюрреализме см.: *Гальцова Е. Д.* Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. С.

живых и мертвых», «мифологическая до кончиков пальцев» (Бретон), «немая или почти немая нынче» (Месенс), «прекрасная как жемчужина в устрице которую никогда не выловят» (Пере), «кувшинка на куче угля» (Пере), ее «неизвестная поэтическая личность …. убийственна так, как [убийственен] художник», и в этом качестве – та, над честью которой «невозможно надругаться» (Розэ). Виолетта подчеркнуто *не-земная* женщина: она иная, описание ее заметно отличается от описания «антуража» – отца, матери или общества, что юную убийцу осуждает. Сюрреалисты подчеркивают материальный, низменный характер окружения, в то время как Виолетту украшают поэтическим шлейфом из метафор[310]. И земное насилие (насилие по-эту-сторону) становится своего рода инициацией, которая дает право на бессмертие – воспевание в поэме сюрреалистов, такое же право, которое получает Надя в одноименном романе Бретона благодаря ее безумию. В основе бунта – отказ от общепринятой нормы, которую сюрреалисты в поэме «Виолетт Нозьер» всячески высмеивают[311]. Виолетта – это «барочная нимфа подземных разговоров» (Розэ), «поджигательница своей жизни / обоюдоострое создание / символическое столь же сколь и плотское » (Розэ), «зажигательница рассветов» (Месенс), то есть женщина, несущая разрушение, насилие, женщина, способная *действовать*, противоположность пассивному мужскому началу, воплощенному в сюрреализме. Сюрреалисты воспевают Виолетту как женщину, способную отстоять право на любовь и защитить любовь[312] – насилием[313] (как говорит Шар: «Защита любви насилие»). Отсюда – столь тонкая и изысканная местами визуализация насилия. В поэме большое внимание уделяется деталям – декора, чувств, эмоций, то есть всему тому, что наделяет «плотью» сухую мысль и сухой факт (насилие и убийство).

417-424; также: *Chénieux-Gendron J., Vadé Y. (éd.)* Pensée mythique et surréalisme. Leuven/Louvain : Lachenal & Ritter. 287 p.

[310] Соотношение материального, плотского, низменного в поэме сталкивается с метафоричностью описания девушки-жертвы: « Прекрасная школьница лицея Фенелон что выращивала летучих мышей под партой / Подснежник черной доски / Возвращается в семейное жилище где открывается / Окно морали в ночи». (Бретон) («La belle écolière du lycée Fénelon qui élevait des chauves-souris dans son pupitre / Le perce-neige du tableau noir / Regagne le logis familial où s'ouvre / Une fenêtre morale dans la nuit»).

[311] «Сколько хороших матерей / И сколько плохих отцов / И сколько хороших отцов / И сколько плохих матерей / На встречах буржуазной морали / Назовут тебя потаскухой шлюхой / Виолетта» (Месенс) («Combien de bonnes mères / Et combien de mauvais pères / Et combien de bons pères / Et de mauvaises mères / Aux rendez-vous de la morale bourgeoise / Te nommeront garce salope»).

[312] Мотив насилия во имя любви – чистого ощущения – прослеживается и в тексте, посвященном «Золотому веку», где насилие признается единственно возможным, решением проблемы, выходом из плена социальных условностей.

[313] Например, Морис Анри в своей части восхваляет бунт девушки следующими словами: «Но внезапно ты ничего не забыла / с опушенными глазами за кустом с суровым яростным ртом мечтающим о поцелуях». Ярость сочетается с мечтой, память о прошлом насилии – с верой в будущую любовь.

Виолетта Нозьер, реально существовавшая, в поэме сюрреалистов не представлена: образ девушки сублимирован, очищен от материального (от реальных фактов, таких как сифилис, проституция, воровство и пр.). Она становится бесплотным образом женщины, таким же, каким в своей время стала Жермен Бертон или обнаженная незнакомка с картины Магритта. Безусловно, бесплотным в плане историческом: у женщины сюрреалистов нет укорененности в реальном мире, она творение поэтического слова, пусть и «плотское»[314] изначально. Реальная историческая фигура переосмысляется – и пересоздается, становясь мифообразом, вбирающем в себя цепочки аллюзий и метафор, из которых сшивается поэтическое поле сюрреализма. Немаловажны в этом созидании общие метафоры, слова, нагруженные общим смыслом, которые сюрреалисты используют. В первую очередь, речь идет о классических сюрреалистических образах (например, операционного стола (в части Бретона), рыбы, ракушки, лирохвостки (в части Ги Розэ), шляпы-цилиндра (там же)) и примеров автоматических метафор («удушье момент брильянта», «паралич блуждающая нежность» у Рене Шара). Однако в мир сюрреалистов проникают слова из реальности, которые так или иначе характеризуют ситуацию, событие: поезд и локомотив (отец Виолетты – машинист локомотива), беседка обвитая настурциями (беседка в саду, где, по легенде, отец насиловал Виолетту), слабый свет масляных ламп (отсылка к судебному процессу), комнаты отелей (где Виолетта встречалась со своими будущими любовниками). Постепенно реальное приобретает поэтический комментарий, некую символическую и / или поэтическую надстройку. Так локомотив (в классическом фрейдистском ключе) соотносится с мужскими гениталиями, комнаты отелей становятся вокзалами любви (что снова отсылает нас к фаллической интерпретации метафоры поезда), лабиринт суда приводит к суду человеческого тела (от реального к абстрактному). Сюрреалисты берут общие образы и переиначивают их, заостряясь на тех деталях, что им *поэтически* ближе (кто-то иносказательно воспевает растительное женское начало Виолетты (Анри), а кто-то язвительно упоминает о газетных писаках, чье перо «мочится» на газетной бумаге (Пере)). Общий набор образов и фигур – таких как фамилия Нозьер (помимо прямых литературных отсылок и цитат), – позволяет создавать, не отрываясь от общего метатекста, такого, каким предстает поэма, посвященная преступнице. Общее поэтическое поле созидается сообща – из удачных поэтических находок, отрывков

[314] «..создание с двумя лезвиями / символическим и также плотским» (Месенс).

автоматического письма и описания реальных объектов, привнесенных в мир сюрреальный из повседневной хроники.

Другой – и последний пример – социального дискурса у сюрреалистов появляется в 1937 году. На этот раз сюрреалисты обращают свое внимание не на поэта (гения и духовного вдохновителя), не на идейного врага, не на жертву существующего социального порядка, а на культового для них персонажа – короля Убю. Пьеса Жарри «Король Убю» для группы Бретона была больше, чем просто театральным скандалом. В кругу сюрреалистов пьеса была буквально «разобрана» на цитаты, в ходу были ругательства короля Убю, меткие словечки и язвительные высказывания[315]. Потому по случаю постановки новой для публики пьесы А. Жарри «Убю закованный[316]» в 1937 году (написанной в 1900) сюрреалисты выпускают иллюстрированную программу [317], которая, как и предыдущие коллективные «коллажные» произведения, состоит из разрозненных частей, каждая из которых имеет название и подпись. Одиннадцать авторов написали для программы по тексту, который, так или иначе, отражает их отношение к персонажу А. Жарри. Только теперь король Убю переосмысляется в контексте эпохи и ее двух главных зол – нацизма и сталинизма, и социально-политическая подоплека в данном коллективном труде заметней, чем в прочих коллективных текстах, которые мы разбирали выше.

В программе к пьесе «Убю закованный»[318] сюрреалисты создают то, что можно было бы назвать коллективной рецензией, схожей с текстами, написанными по случаю выхода фильма «Золотой век» Л. Бунюэля. Разнообразные тексты программы показывают многогранность и многослойность персонажа Жарри, которыми дорожат сюрреалисты и которые отчасти сами создают. В программе встречается психоаналитический анализ персонажа Жарри (Бретон), социальная критика режима и нравов (Г. Розэ), поэма-посвящение башмаку папаши Убю (Ж. Юнье), диалог Убю-Бога (Б. Пере), панегирик смеху и трагедии (П. Мабий), лирическая импровизация на тему священного суверена (П. Элюар), объявление войны общественному вкусу и морали (С. Иткин), магическое

---

[315] Именно они частично составляли сюрреалистический «идиолект». О важности для сюрреалистов А. Жарри и его языка: *Гальцова Е. Д.* Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. С. 60-61.

[316] Пьесу представила театральная труппа «Компани дю Диьябль экарлат» (Труппа алого Дьявола), которую возглавлял Сильвен Иткин (один из авторов программы), премьера состоялась в Комеди де Шамз-Элизе. Декорации и костюмы для спектакля создал художник Макс Эрнст. См.: *Гальцова Е. Д.* Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. С. 80-82.

[317] Иллюстрации для программы предоставили: П. Пикассо, В. Паален, И. Танги, Лорд Лорис, М. Жан, Л. Куто, М. Рэй, Р. Блэн, М. Анри, Х. Миро, Р. Магритт.

[318] Здесь и далее цитаты приводятся по уже упомянутому электронному изданию «Сюрреалистических трактатов». Подробнее см.: [Электронный ресурс] URL : https://melusine-surrealisme.fr/site/Tracts_surr_2009/Tracts_I_2009.htm (дата обращения: 09.01.20).

заклинание божественного Убю (Ж. Лели), историческая справка, воссоздающая контекст написания пьесы (А. Пастуро), хвалебная песнь вокабюляру Убю (Л. Мале), яростный памфлет на современную политическую ситуацию (М. Эн). Как и в предыдущих работах, все тексты, составляющие коллективное произведение, строго индивидуальны: варьируется и стиль, и форма, и затрагиваемые идеи. Разнообразие текстов дает читателю особый взгляд на пьесу, который не ограничивается обычными суждениями «нравится» / «не нравится», «хорошо» / «плохо», которыми пестрит литературная и театральная критика эпохи. Даже новизна театральной постановки сюрреалистов почти не заботит[319]: ведь какую бы пьесу о короле Убю ни ставили, персонаж не изменяется и вечно пребывает в особом мифологическом мире. Он вне времени и пространства, а значит во всяком времени и пространстве[320].

Король Убю – Великий Деспот, «Убюмагнус», воплощенный миф[321], который обладает жизненными силами, особой «витальностью», несущей разрушение, жестокость и насилие. Убю наделен основными чертами – и обезличен, словно маска, которую может примерить любой и всякий деспот и тиран (или сам Убю является всего лишь упрощенной схемой, наброском, который можно увидеть в каждом деспоте и тиране, ввиду его универсальности и безликости[322]). Но одновременно это персонаж марионеточного театра, безобразный буффон, несуразный гиньоль[323], и жестокость его «гасится» смехом, выворачивается наизнанку, который, подобно циклону «разрушает засохшие формы» (Мабий). Смех тоже может нести насилие – очищающее и

---

[319] «Сейчас для нас речь не идет о том, чтобы представить Жарри, показывая его наиболее известные или наиболее неизвестные произведения. Это не заботит ни Жарри, ни нас: он уже мертв, мы еще живы» (Иткин). («Pour nous aujourd'hui, il ne s'agit pas de révéler Jarry, en présentant ses oeuvres les moins connues ou les moins inconnues. Cela est bien indifférent à Jarry et à nous-mêmes : il est mort et nous sommes vivants.»)

[320] «Хотя действие «Убю закованного» не происходит нигде, то есть везде и всегда, его ура, так напоминающее воистину подлинный голос Рембо, располагается в определенном месте и времени, очень четко очерченном» (Пастуро). (« Encore que l'action d'Ubu enchaîné ne se passe nulle part, c'est-à-dire partout et toujours, c'est-à-dire jamais, ce hourrah à l'accent rimbaldien le plus authentique, est situé dans l'espace et le temps d'une façon singulièrement précise »).

[321] «Жарри интересовал сюрреалистов как создатель театрального персонажа Убю — абсурдного тирана, в котором их привлекало сочетание немыслимого гротеска, воплощавшего абсолютный юмор, и анархической вседозволенности. В группе Бретона любили рассуждать о том, как мог возникнуть образ папаши Убю, и воображали, что он явился автору во сне.» (*Гальцова Е. Д.* Там же. С. 60).

[322] «Каннибал по своему темпераменту, он брюхатит все животы; и правильный уход за младенцами, с разумной толикой муштры, обеспечивает ему бесконечные запасы человеческой плоти, которую методично лишают мозга. Такое положение вещей может продолжаться, как, напротив, конечная катастрофа стремительно надвигаться… Судьба мира зависит в целом от безумия – физического или ментального – тирана» (М. Эн). (« Cannibale par tempérament, il engrosse tous les ventres ; et une puériculture appropriée, suivie d'un dressage rationnel, lui assure une réserve inépuisable de chair humaine, méthodiquement décérébrée. Cet état de choses peut se prolonger, comme, au contraire, la catastrophe terminale se précipiter... Le sort du monde dépend en somme de l'insanité - physique ou mentale - d'un tyran.»).

[323] «Голос гиньоля всегда слышится сквозь грохот пушек» (П. Мабий). (« La voix du guignol émerge toujours des grondements du canon. »)

расчищающее место под новое, «неизвестное», о котором так долго говорилось, которое с такой надеждой ждали в эпоху между двух войн, особенно сюрреалисты.

Из-за схематичности короля Убю фигура его может принимать облик любого реального тирана, в котором персонаж, переставший быть просто персонажем пьесы, может войти в жизнь. В этом особая профетическая роль пьесы Жарри: словно коробка с двойным (тройным) дном, она скрывает в себе потенциальность будущего, потенции разных воплощений Убю. Только эти соответствия в реальном мире – соответствия реального мира миру мифическому, в котором вечно пребывает король Убю – нужно уметь разглядеть. Провести параллели. И сюрреалисты, как идеальные читатели пьесы, эти параллели выстраивают: Бретон сравнивает судебный процесс из пьесы «Убю закованный[324]» с процессами в Москве, фирменное убийство Убю – удаление головного мозга – становится для Мориса Эна аллюзией на «безмозглые» массы, которые слепо повинуются воле современных ему диктаторов (Гитлера и Сталина соответственно). Но сравнивать А. Жарри с ясновидящим или медиумом, угадавшим историю 30-х годов, было бы чрезмерным. Ведь к моменту написания данной программы сюрреалисты выработали теорию объективного случая, для подтверждения которой нужно больше примеров, нежели отсылка к «Подсолнуху» Бретона как единственному проявлению этого феномена. И пьеса « Убю закованный» этот принцип «неслучайной случайности» в полной мере иллюстрирует: все возвращается к разговору о потенциальности будущего, которое уже было заключено в произведении прошлого. Общая теория открывает группе возможности интерпретаций, словно становясь той нормой, которую нужно соблюдать, дабы оставаться в русле сюрреализма.

Помимо соответствия теории объективного случая в фигуре Убю есть еще одна дорогая сюрреалистам особенность. Папаша Убю, ставший в новой пьесе по собственной воле рабом и восхваляющий рабство в стране, где все люди свободны (которая так и называется «Свободная страна»), действующий вопреки и мыслящий парадоксами, не просто олицетворяет идеальный тип тирана, но наделяется божественной природой[325]. Сюрреалисты в тексте-программе часто говорят о короле Убю как о боге, о его божественной сути. В некотором роде это ирония, гиперболизация, утрирующая до критической точки монструозность данного персонажа. Однако так ли уж ироничны

[324] В пьесе А. Жарри насмехается над судом и речами защиты и обвинения, которые говорят об одной и той же реальности, интерпретируя ее на свой манер (защита – оправдывая и смягчая поступки, обвинение – осуждая и порицая).

[325] «Он уменьшается / Его священное лицо расстилается / Ниже земли» (Элюар). (« Il diminue / Sa face sacrée s'étale / Plus bas que terre»).

сюрреалисты, наделяющие Убю сакральными функциями? Жестокость Убю и его нелепость, его двоякая природа, объединяющая тираническое злое начало и «пастиш», пародию на тирана, возвращает нас к мифам о хтонических божествах, столь популярных в 1930-е годы, в частности, в группе Батайя (в Коллеже социологии), а также тем или иным образом проявляющихся в нацистских коллективных мифах. Но, как бы странно ни звучало следующее утверждение, король Убю «облагорожен» культурой, и если он и является хтоническим божеством, то божеством, вызванным (порожденным) прошлой культурой, дабы противопоставить себя ей. В этом плане «вневременность» Убю – метафорична: порождение рубежа веков, он не может вырваться из литературности, и даже его особые словечки – порождение письменной культуры. Ведь неважно, как пишется слово «финансы» (привычно и правильно *finances* или намеренно с измененной орфографией *phynance*), звучит оно одинаково[326]. А в пьесе «Убю закованный» разрыв между письменным и устным еще заметней: Убю даже отказывается произносить свое знаменитое слово (скандальное *merdre,* отрывавшее первую пьесу). Сюрреалисты утверждают: отказывается, ибо слово это несет уничтожающую силу, а Убю, решивший стать рабом, отказываться данную силу применять[327]. Но кажется, что тут вопрос не в противоположности короля, наделенного словом, и раба, лишенного слова. Просто Убю все дальше отходит в поле письменного парадокса, литературности – и пассивности. Будучи схематичным по своей природе, он вмещает все – и ничего не выражает. Пустота образа Убю идеальна для сюрреалистичсекой интерпретации. Ведь, подобно фигуре Сен-Поля-Ру или Виолетты Нозьер, он становится идеальным персонажем для разворачивания сюрреалистического мира, для поддержания и развития этого мира, который держится на сумасшедших пифиях, женщинах «с кристаллами безумия в глазах» (Бретон – о Виолетте Нозьер), гениях-странниках и хтонических божествах-буффонах. Но самое важное – персонажи сюрреалистического мира бесплотны, эфемерны, как сама мысль, и каждый сюрреалист вправе заполнить их поэтической материей, как заполняют контуры – краской, оболочки – материалом, кабинеты – курьезными экспонатами. Главное – соблюдать некоторые нормы, предписанные группой. Потому по прочтении кажется парадоксальным, что

[326] См. изменение орфографии в авторских ремарках: то, что уж точно нельзя сыграть на сцене. (например, в первом акте, в ремарке «Les Hommes libres se mettent en marche et sortent de Vautre côté», где Vautre является «пародией» на привычное слово Votre, Ваш).

[327] « От столкновения составляющих его <слово> букв падают цепи, обрушиваются преграды, исчезают кляпы и это знает П. Ю. <Папаша Убю> , который отказывается произносить это слово хоть один раз, едва решившись стать рабом» (Мале). («Au heurt prolongé des lettres qui le composent, tombent les chaînes, s'écroulent les barrières, fondent les bâillons et le P. U. le sait qui se refuse lorsqu'il veut être esclave à l'employer une seule fois. »).

сюрреалисты, в общем-то, пьесу «Убю закованный» не обсуждают / не анализируют. Отсылки к действию самой пьесы А. Жарри встречаются крайне редко в программе, даже простое упоминание добровольного рабства Убю, бывшего (и оставшегося для сюрреалистов) королем. Важна не пьеса, ведь конкретная пьеса, элемент реальности, происходящего в конкретное время в конкретном месте, является лишь поводом, который запускает механизм интерпретаций: как судебное разбирательство по делу Виолетты Нозьер или прибытие в Париж отшельника Сен-Поля-Ру. Из факта реальности и общего набора метафор (в данном случае всего, что касается лексического поля первой пьесы Жарри) – создающих общее *перцептивное поля,* – сюрреалисты выстраивают реальность своих текстов, которая у каждого индивидуальна. Но эта индивидуальность объединяется в общий коллективный метатекст. Сам маркер группового (*мы* группы) встречается у некоторых авторов программы-анонса[328], но часто это *мы* смешивается с *мы* обобщающим и включающим также персону читателя. В основном тексты – это либо безличный комментарий, либо – наоборот – очень личное переживание / восприятие персонажа Убю и ситуации. Мнение группы и ее образ (каждый думает о том же, комментирует то же, в одинаковом магическом / сюрреалистическом ключе) созидаются постепенно – текст за текстом.

Последнее размышление, о котором стоит упомянуть при анализе этого коллективного текста, касается соотношения творца и произведения. Персонаж Жарри воспринимается сюрреалистами не как творение драматурга, хотя ни для кого из сюрреалистов, безусловно, не является тайной авторство пьесы. Персонаж Жарри - это воплощение бунта литературы, это бумажный бог, «поглотивший» своего творца, персонаж-миф, обладающий особой природой – «природой каннибала», который буквально «питается своим автором» (Эн). Миф, заслонивший творца, скрывший творца, как и подобает всякому мифу, хотя и является мифом новым, «рукотворным», автор которого известен, словно оттесняет творца на задний план, делает его неважным, незаметным, сказавшим свое слово. Автор становится пассивным наблюдателем жизни своего персонажа, который отныне подвержен вечному становлению в поле сюрреалистических интерпретаций. Такое отношение к творческому акту, к самой его сути соотносится с мыслями сюрреалистов о пассивности в творчестве: автоматическое письмо, запись грез,

[328] Коллективное *мы* есть у Розэ, Элюара, Эна и особенно у Иткина, хотя нам кажется, что в случае руководителя труппы «Алый Дьявол» («Компани дю диябль экярлят», Compagnie du diable écarlate) речь идет не о *мы* сюрреалистов, но о *мы* труппы, которая решилась на театральный жест, что Иткин приравнивает к «объявлению войны». Да и сам текст режиссера – отрывок из неопубликованного (ненаписанного к тому моменту?) эссе, вставленный в программу сюрреалистов, как элемент общего текстового коллажа.

визионерство, главенство взгляда / восприятия над действием – все это воплощение пассивности особого рода, схожей с деятельностью «регистрирующего аппарата». Как говорит в своем тексте Иткин (о роли Иуды для культурной памяти человечества): «позволить воплотиться писанию». Текст должен найти свое воплощение (слова – ожить и зажить собственной жизнью, если верить формуле Бретона из его произведения «Слова без морщин») в мире, что невозможно, если сам творец не займет место текста – статичного наблюдателя, объекта творчества.

*

Примеры, разобранные в данной части, дают представление о том, как сюрреалисты выстраивают словесную общность, обращаясь к особому типу коллективного высказывания – *коллажному тексту*. Текст этот обладает определенным «центром», общей идеей и теоретическим обоснованием, идеологически «ровен» и конформен, подчинен внутренней групповой логике и отвечает определенному набору «норм» (правил). Для коллективности в сюрреализме важны идея нормы и принятия правил, которые направляют индивидуальное творчество в определенное русло, являясь то сдерживающим механизмом (групповая и само- цензура), то инструментом, форсирущим вдохновение (возможность творить по заданной теме или в заданной технике). Однако о единстве группы свидетельствуют не только «коллажные» тексты, но и особое отношение к диалогу, который становится метатехникой в сюрреалистическом творчестве, нацеленном, при всей его конечной закрытости, на коммуникацию и участие.

2. Диалог как метатехника: конструирования групповой идентичности[329]

Диалог, как способ передачи и обмена информацией, занимает особое место в творческих практиках исторического авангарда. Однако каждая авангардная группа по-своему осваивает и инструментализирует диалог, в соответствии с присущими ей идейными и творческими установками. Так, если в дадаизме в основе диалога лежит отрицание факта коммуникации[330], то в сюрреализме, частично отвергающем и частично

[329] Текст данной подчасти был использован при написании статьи: *Балакирева М. Е.* Диалог в сюрреализме и конструирование групповой идентичности («Процесс над Барресом», 1921) // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2019. Т. 19, вып. 4. С. 433–438. DOI: https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-4-433-438

[330] Подробнее см.: *Sanouillet M.* Dada à Paris. Paris : Flammarion, 1993 ; Siepe H. T. Le Lecteur du surréalisme. Paris : Association pour l'étude du surréalisme, 2010. P. 37–48.

присваивающем опыт дадаистов, диалог, сохраняющий «дадаистскую» форму[331], превращается в ключевой инструмент творчества, своеобразную метатехнику. Разрозненные реплики, на первый взгляд опустошенные своей избыточностью, создают сложную словесную сеть, с одной стороны, порождая особые социальные отношения между участниками группы, с другой стороны, превращаясь в источник постоянного смыслотворчества, создания новых образов. В данной части исследования диалог понимается как прием, элемент, сознательно включенный в творческий процесс, часть структуры произведения, а не как вообще акт общения между участниками группы или еще более широко – как онтологическая категория.

Диалог в сюрреалистических произведениях строится по двум моделям. Первая – назовем ее *классической формой коммуникации* – представляет диалог анкетного типа, где за вопросом следует более-менее осознанный ответ, который может частично или полностью соответствовать вопросу (к таким формам в сюрреализме можно отнести «Диалоги», подвид сюрреалистических коллективных игр). Вторая модель, «дадаистская» по духу, (назовем ее *неклассической формой коммуникации*) являет собой механическое сцепление разрозненных на первый взгляд реплик (по этой модели строятся ранние пьесы сюрреалистов и коллективные выступления-провокации), – вопроса и не соответствующего ему ответа, двух никак не связанными между собой фраз (вопросительных или утвердительных). Обе модели выполняют разные функции в сюрреализме, и в разное время в истории группы превалирует тот или иной тип диалога. В то время как неклассическая модель скорее характерна для первых лет сюрреализма, когда группа только оформляется и отмежевывается от ДАДА, утверждает себя в поле литературы, классическая модель становится важной уже в момент официального признания, когда сюрреалисты начинают вырабатывать уникальные механизмы коллективного взаимодействия (сеансы гипноза, игры, автоматическое письмо)[332]. Однако стоит подчеркнуть, что сюрреалисты внутри группы строят коммуникацию по определенным правилам, и залог участия в ней – открытое принятие этих правил. Диалог

[331] И в сюрреализме, и в дадаизме диалог строится по принципу сочленения и параллельного совмещения разрозненных образов или суждений, однако сюрреалисты обращаются к интерпретации как основному инструменту преодоления бессмыслицы. Об особенностях диалогов в пьесе Супо и Бретона «Как Вам угодно» и скетче «Вы меня позабудете», написанных в 1919–1920 гг., см.: *Aspley K.* The Breton-Soupault Dialogues // Fotiade R. (ed.). André Breton : The Power of Language. Exeter, 2000. P. 51–72.

[332] Так, в записи гипнотического сеанса в №6 журнала «Литтератюр нувель сери» (ноябрь 1922) можно встретить примеры разных моделей диалога. Пример *полного или частичного соответствия* вопроса / ответа (модель 1): В. – Что знаешь ты о Пере ? О. – Он умрет в вагоне, полном людей. В. – Он будет убит? О. – Да. // В. – Каким животным? О. – Голубой лентой, моей прелестной бродягой. Пример *отсутствующего соответствия* вопроса/ответа (модель 2): В. – Он скоро встретит де Кирико ? О. - Чудо с мягкими глазами как молодой ребенок.

конструирует группу, отражает связи и укрепляет групповую идентичность, но также является сам по себе творческой техникой, с помощью которой сюрреалисты отрабатывают схему создания сюрреалистического образа и ищут ключи к форсированию вдохновения, фразы-«трамплины», которые запускают механизм порождения поэтических образов.

Таким образом, диалог в сюрреализме обладает и социализирующими, и литературными функциями, о которых речь пойдет далее.

2.1. «Процесс над Барресом»: групповая идентичность и социальный эксперимент.

Первым коллективным выступлением сюрреалистов стал знаменитый «Процесс над Барресом», где члены группы, считавшие себя в то время парижскими дадаистами, устроили суд над Морисом Барресом, писателем и кумиром молодежи [333], обвиненном в «покушении на устойчивость духа»[334]. На революционном трибунале, состоявшемся 13 мая 1921 года в зале Научных обществ (дом 8 по улице Дантон)[335], выступили члены группы и несколько приглашенных, напрямую не относившихся к авангардному движению (Серж Ромов, Джузеппе Унгаретти, Мадам Рашильд[336]), подсудимый же на суд не явился, и его место занял манекен, «кукла в человеческий рост». Результаты заседания появились позже в №№ 19-20 журнала «Литтератюр» – последнего номера, опубликованного группой до разрыва отношений между Бретоном и Тцара[337].

Суд был тщательно подготовлен, расписан и продуман, свидетельства собраны и отредактированы[338]. Однако поставить «спектакль» так, как задумывали участники, не удалось: некоторые дадаисты посчитали, что действо не соответствует духу ДАДА, и отказались играть по намеченному плану. Ярким подтверждением (и единственным

---

[333] О влиянии Барреса подробнее см.: *Dubosson F.* Dés-admirer Barrès. Le prince de la jeunesse et ses contre-lecteurs (1890-1950). Paris, 2019.

[334] Гальцова Е. Д., там же. С. 73.

[335] Любопытно, что в том же здании 6 декабря 1907 года Л. Троцкий прочитал лекцию о русской революции в зале, вместившем больше тысячи слушателей. Подробнее см.: Kriegel A. Le dossier de Trotski à la Préfecture de Police de Paris // Cahiers du Monde Russe, 1963, vol. 4, №3. P. 264-300.

[336] Маргарита Эмери, писательница, державшая в Париже литературный салон. Подробнее см.: *Hawthorne M. C.* Rachilde and French Women's Authorship: From Decadence to Modernism. London, 2001; Reid M. Le roman de Rachilde // Revue de la BNF, 2010/1, № 34. P. 65-74; Gerould D. Madame Rachilde: "Man" of Letters // Performing Arts Journal, 1983, vol. 7, № 1. P. 117-122.

[337] Важно отметить, что в публикации сохранились лишь свидетельства и обвинительный акт. О приготовлениях к «суду» см. переписку С. Бретон (*Breton S.* Lettres à Denise Lévy, 1919-1929. P.: Joëlle Losfeld/Gallimard, 2005. P. 91).

[338] Роли распределили следующим образом: председатель суда – Андре Бретон, заседатели – Теодор Френкель и Пьер Деваль, общественный обвинитель – Рибмон-Дессень, адвокаты – Супо и Арагон. Свидетелями, чьи показания были опубликованы, выступили Серж Ромов, Джузеппе Унгаретти, госпожа Рашильд (французская писательница, державшая литературный салон), Тристан Тцара, Жак Риго, Пьер Дриё ла Рошель. Была еще одна немая роль, которую сыграл Б. Пере, – роль неизвестного солдата.

сохранившимся, по всей видимости) стало выступление в качестве свидетеля Тристана Тцара, который принялся «импровизировать в издевательски-веселом стиле, что вызвало недовольство со стороны устроителя спектакля Бретона»[339]. В конфликте двух лидеров (и в попытке «срыва» процесса Т. Тцара) можно найти и разницу мировоззрений, и различное восприятие творчества, и борьбу за литературный статус, но не менее важным оказывается то, что в «Процессе над Барресом» содержатся первые свидетельства консолидации группы: именно в этот момент начинает выстраиваться и оформляться групповая идентичность сюрреалистов.

Само внезапно появившееся желание устроить шутовской суд, пусть и оформленный по всем правилам дадаистского представления, кажется не совместимым с духом ДАДА – ни постановочным характером акции, ни оценкой «моральной чистоты» Барреса. «Процесс» – первая акция сюрреалистов, в основу которой был положен моральный принцип, первый поиск устойчивых этических норм, первые попытки вырваться из дадаистского разрушительного (хоть и животворного) хаоса.

Во вступительной речи Бретон обвиняет Барреса в том, что он «посягнул на репутацию мыслителя»[340], что писатель нашел компромисс между «идеей и письменным словом», обращался к «готовым фразам, безосновательным утверждениям», что злоупотребил доверием и скрыл этот факт «за маской внимательного анализа» и «психологической точности»[341]. Бретон добавляет:

> Допуская, что слово может порождать энергию, что вызывает сомнения, можно утверждать, что слова Барреса могли удовлетворить лишь самые низменные интересы[342].

Из приведенных цитат видно, что нападение на писателя ведется с позиции господствующей, элитарной культуры, направленной на усладу утонченных почитателей. Концепция верной и неверной литературы, верного и неверного поведения (а важным становится именно поведение, соотношение идеи и слова) развивается на примере А. Рембо[343] и И. Дюкаса, графа Лотреамона, ключевых фигур для сюрреалистического движения. Верность принципам оказывается важнее произведения:

---

[339] *Гальцова Е. Д.* Там же. С. 74.

[340] « Maurice Barrès a donc usurpé la réputation de penseur» (Bonnet M. (éd.) L'affaire Barres, P.: Corti, 1987. P. 2) Здесь и далее цитаты приводятся по изданию, подготовленному М. Бонне.

[341] « Ce ne sont chez lui que partis pris, affirmations gratuites, et abus de confiance divers qui se cachent sous le masque de l'analyse serrée et de la vérité psychologique. » (P. 2)

[342] «En admettant qu'une parole puisse être créatrice d'énergie, ce qui est discutable, on peut affirmer que les paroles de Barrès ne sont en mesure de satisfaire que les appétits les plus vulgaires». (P. 2)

[343] « Le jugement porté par Rimbaud sur son oeuvre poétique ne peut être pris que pour un mouvement d'humeur et n'implique pas la non-reconnaissance de soi-même que certains ont cru. Rimbaud fait du commerce en Abyssinie <..>. Il cherche avec désespoir à échapper à un esclavage et la certitude de n'y pas parvenir ne le fera pas changer de route. Le prétendu cynisme de Rimbaud n'a en tous cas pas raison de cet incurable désir ». (P.3)

если действительность изменяется и не соответствует творческим ожиданиям, а отказаться от нее писатель не в состоянии, то он должен отказаться от литературы. Баррес же подчиняется обстоятельствам и изменяет себе[344], тем самым давая повод Бретону обвинить его в «увиливании » (escamotage) и мошенничестве. Недовольство лидера сюрреалистов вызывает также отказ Барреса от личной ответственности автора перед теми, на кого он напрямую оказал влияние, отказа признавать, что жизнь писателя непреклонно и неумолимо влияет на тех, кто за ней и ставил ее себе в пример:

> Значимость жизни касается не только того, кто ее прожил. <…> Она способствует <…> воспитанию других личностей. Вот откуда необходимость, которую мы испытываем, восхвалять или клеймить то или иное поведение, писать золотые посвящения или же воздвигать костры[345].

Моральная ответственность и внутренний императив отвечать за написанное в любой момент творчества является для Бретона и его группы важнейшей характеристикой *достойного* творчества, основой творческой *этики*. Вероятно, один из примеров подобного поведения для Бретона – Жак Ваше, живший согласно принципам и покончивший с жизнью согласно внутренним убеждениям. Баррес обвиняется не просто в изменчивости, разрывающей непрерывную линию творчества на то, что было *до* и *после* войны. Он совершает более страшное преступление – разрывает свое существование на жизнь и творчество, на идеи и поступки, которые не соотносятся друг с другом. У идей Барреса нет цели, они пусты, и оттого изменчивы:

> <…> идеи сами по себе ничего не стоят: значимость их определяет смысл, который в них вкладывают; а идеи Барреса никогда не определял никакой смысл[346].

Деятельность писателя должна быть подчинена мысли, а мысли должно претворяться в повседневной жизни. Иначе написанные им творения не имеют какой-либо ценности (в любом случае, для сюрреалистов). Если же мысль не соответствует проживаемой жизни, то нужно оставить всякую попытку описать эту мысль.

Привнесение в парижский дадаизм подобных этических воззрений на природу творчества и долг писателя трансформирует зародившееся в Цюрихе движение[347],

---

[344] Позже Л. Арагон будет иначе относиться к Барресу и его «измене себе». В 1950-х он напишет статью, где укажет на особое влияние, оказанное на него Барресом. Оно было «столь велико», что «определило установку» всей его жизни, по свидетельствам поэта-сюрреалиста. См.: *Aragon L.* Actualité de Maurice Barrès // La lumière de Stendhal. Paris, 1954. P. 261–269.

[345] «La signification d'une vie ne regarde pas seulement celui qui l'a vécue. La règle psychologique et la règle morale auxquelles nous obéissons, permettent encore de donner cette vie en exemple. Elle contribue, d'autant plus qu'elle s'est trouvée mieux en lumière, à la formation d'autres individualités. De là l'obligation où nous nous trouvons d'honorer ou de flétrir telle ou telle attitude, d'écrire des livres d'or et de dresser des bûchers» (P. 4).

[346] « <…> les idées n'ont point de valeur en elles-mêmes ; elles ne valent que par l'enjeu dont on les accompagne ; et les idées de Barrès n'ont jamais été accompagnées d'aucun enjeu. » (P.6-7).

[347] Именно суд над Барресом К. Бишоп считает переломным для *идеологии* парижского круга. См.: *Бишоп К.* Икусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-A-C press, 2018. С. 113-116.

направляет его в иное русло, навязывает творцу ответственность перед тем, что созидается. Долг перед собой и другими (теми, кто проживает с творцом его жизнь в книгах) вводит в творчество постулат моральной целостности и верности сказанному – а отсюда верность и общей идее, и частностям, мелочам. Исходя из подобных воззрений, нетрудно понять, почему процесс над Барресом должен стать «серьезным действом». Это не шутовской абсурдистский суд, а своеобразный *социальный эксперимент*, проверяющий участников на способность принять высказанный в обвинительном акте моральный императив и сделать этот императив центральным в своем творчестве. Для сюрреалистов основой становится этика и мораль, набор базовых принципов поведения и творчества, которые сделают возможным и коллективные поиски художественны техник и приемов, и автономное существование среди прочих авангардных групп. Сюрреалисты – одна из первых групп в истории XX века, берущих за основу не смену векторов творчества или революцию художественной техники – вопросы сугубо практические, *ремесленные*, – но поиск *внехудожественного* базиса, нерушимой основы, делающей существование группы осознанным.

Серьезное отношение к спектаклю, тщательно спланированная структура – это первая попытка изменить случайность и вариативность дадаистской постановки, дать ей солидную основу, подобной моральному императиву, вокруг которого строятся последующие поступки человека. «Процесс над Барессом» нужно разыгрывать серьезно, в нем допускаются отступления от общей обвинительной канвы, но не от структуры и общей связующей мысли – хулить или хвалить Барреса, посвятив ему и его моральным / писательским принципам все возможные сценические прения. В желании следовать «единой линии» можно увидеть первые попытки скрепить группу, объединить ее, подчинить определенной схемы развития, где разные творческие подходы допускаются при условии, что сохранен общий «идеологический» фон.

Оттого столь выделяется на общем фоне выступление Т. Тцара в качестве свидетеля. Стоит отметить, что в сохранившейся версии процесса сюрреалистов-свидетелей нет. Выступающие – либо незаинтересованные люди, либо члены дадаистской парижской группы, которые позднее не примкнут к сюрреалистам. Однако даже эти свидетели придерживаются структуры спектакля, высказывая личное мнение о творчестве и поведение обвиняемого. Свидетели могут относиться к обвиняемому благосклонно (Дж.

Унгаретти)[348], вызывающе (С. Ромов)[349], нейтрально и безразлично (Ж. Риго)[350]. Но хода спектакля они не нарушают, оставаясь в рамках заданной изначально схемы.

Еще один важный аспект диалога между председателем и свидетелями раскрывается в особом отношении к провокации, направленной на «раскрытие», «узнавание» и «знакомство» с говорящим. Председатель задает провоцирующий вопрос, на который свидетель должен ответить честно и прямо: такой же будет установка поздних игр в вопрос/ответ, столь популярных в группе сюрреалистов. Ответ на вопрос – это своеобразный маркер, позволяющий не только определить «близких по духу», но также измерить степень доверия, возможность открыться членам группы[351]. Каждому свидетелю на процессе председатель (роль его также символично получает Андре Бретон, главный «моралист» движения) задает личные вопросы. Так, Риго, утверждающий, что «ум неизбежно ведет к сомнению, к унынию, невозможности получить удовлетворение, в чем бы то ни было»[352], получает достойный своего высказывания вопрос от Бретона: «По Вашему мнению, нет ничего возможного. Как же

---

[348] «R. - L'ensemble d'une vie constitue toujours un rôle qui n'a pas été préétabli. C'est en fin de compte qu'il se dégage dans son unité.
Q. - En conséquence, c'est nous qui sommes l'excuse de Barrès ?
R. - La vie d'un homme ne peut être considérée que par les rapports qu'elle crée.
Q. - Il ne vous arrive donc jamais de prendre des mesures contre un de vos adversaires ? Vous êtes partisan de la tolérance absolue ?
R. - Non de la tolérance, mais de l'indifférence.
Q. - Est-il quelque chose au monde à quoi vous ne vous déclariez pas indifférent ?
R. - Je me suis servi de l'indifférence comme d'une arme.
Q. - Vous servez-vous de cette arme contre Maurice Barrès particulièrement ?
R. - Contre Barrès comme contre presque tout.
Q. - Ne trouvez-vous pas que Maurice Barrès apparaît comme le symbole d'un état de choses parfaitement haïssables ?
R. - Du tout, puisque ces choses me sont indifférentes.» (P.17).

[349]« Q. - Dans ces conditions, considérez-vous l'attitude de Barrès comme une ou contradictoire ?
R. - Une.
Q. - Qu'en pensez-vous ?
R. - Je la trouve détestable.
Q. - Pourquoi ?
R. - Surtout par une formule qui m'est propre. Prendre Maurice Barrès pour un homme de génie je le juge trop embarrassant. Il a exercé une influence néfaste sur la collectivité.» (P.7-8).

[350] «R. - Il joue avec les idées. Il enseigne le plaisir de l'analyse. Je devine qu'on puisse s'amuser avec l'analyse et qu'au moment où on s'en amuse, on donne ce jeu comme un but, sans vouloir tenir compte des extrémités où mènent ces idées.» (P.19)

[351] Сохранилось свидетельство С. Бретон о первых «допросах» в среде сюрреалистов: «Мы расположились в ателье и играли в игру, в которой нужно было по очереди, словно на суде, говорить друг о друге все, что мы думаем. Было два или три случая, когда эмоции наши достигали апогея. Все согласилиь играть в эту игру, что я предложила, и все были удивительно искренни». (Breton S., ibid., p. 96). Письмо было написано 1 июля 1922 года – через год после знаменитого «Процесса». Стоит отметить слова Симоны Бретон об искренности ответов и честности – ключевых понятий дружбы для сюрреалистов. Поздним вариантом таких честных ответов на «неудобные» вопросы можн считать «Исследования сексуальности», которыми сюрреалисты увлеклись в 1928-1932 годах (Recherches sur la sexualité (janvier 1928 – août 1932) / Pr. par Pierre J. P. : Gallimard, 1990).

[352] « L'intelligence mène inévitablement au doute, au découragement, à l'impossibilité de se satisfaire de quoi que ce soit. » (P. 19).

Вы живете, почему Вы не покончили жизнь самоубийством?» (P.19). Вопрошающий вступает в словесную игру с отвечающим; это риторика, отталкивающаяся от провокации ДАДА, где все ответы равноценны вопросам, и где беспричинные связи важнее моральных и этических воззрений[353]; риторика, отталкивающаяся от провокации и *преодолевающая* ее. Вопросы задевают разные аспекты – от веры в идеалы до интимных переживаний, от этических деклараций до бытовых признаний. Риго отвечает на вопросы о том, где служил и кем был на войне («младший лейтенант автомобильных войск»), чем живет сейчас («сутенер», «паразит»). На все вопросы последний дает исчерпывающие ответы – как на настоящем суде, когда правдивые признания являются залогом моральной чистоты, незапятнанности в моральном и юридическом плане. Это допрос не столько свидетелей о Барресе, сколько членов дадаистского кружка, приглашенных на суд – чтобы судить себя.

П. Дриё ла Рошель тоже подвергается этическому суду:

> В.: - Вы отказываетесь принимать активное участие в процессе, что происходит здесь?
>
> О.: - Поскольку те, кто решились на данный процесс, провозгласили свободу духа, я дам на Ваш вопрос теоретический ответ: если бы речь шла о политическом процессе, вероятно, мое поведение было бы иным.
>
> В.: - То есть, иначе говоря, суждение, которое Вы выносите по поводу человека, зависит от тех, кто его судит, и от способа, которым его судят, **а подобная позиция присуща истинным аристократам** [**выдел. наше** – *прим. ав.*].
>
> О.: - Быть может.
>
> В.: - Считаете ли Вы Барреса злодеем или благодетелем для общества?
>
> О.: - Я в достаточной мере оптимист, чтобы сказать, что Баррес – благодетель.
>
> В.: - Считаете ли Вы, что покушение на устойчивость духа может быть благодеянием?
>
> О.: - Я позволю ДАДА доказать это[354].

П. Дриё ла Рошель отвечает на все вопросы председателя – честно и откровенно, тем самым, в какой-то степени, покушаясь на устойчивость духа ДАДА, словно абстрагируясь от него и принимая во внимание «серьезность» мгновения и суда. В какой-

---

[353] Один из значимых вопросов о Барресе-писателе: «Думаете ли Вы, что Баррес искренен?» (Вопрос суда С. Ромову, P.9).

[354] «Q. - Vous vous refusez à prendre une part active au procès qui se juge ici ?
R. - Etant donné que ceux qui en ont eu l'initiative se sont placés sur le plan de la liberté d'esprit, je donne cette réponse théorique : s'il s'agissait d'un procès politique, mon attitude serait probablement toute autre.
Q. - Si bien que le jugement que vous rendez sur un homme dépend de ceux qui le jugent et de la manière dont ils le jugent, ce qui est **une attitude purement aristocratique**.
R. - Peut-être.
Q. - Estimez-vous que Barrès soit un malfaiteur ou un bienfaiteur public ?
R. - Je suis assez optimiste pour répondre que c'est un bienfaiteur
Q. - Estimez-vous qu'attenter à la sûreté de l'esprit public soit un bienfait ?
R. - Je laisse à DaDa le soin de le prouver.» (P.23-24)

то степени, моральный суд над Барресом-манекеном определил неспособность парижских дадаистов отказаться от культуры и основ морали. Если в сфере вкусов, «задирании» приличных буржуа, перекраивании литературной нормы они усвоили первые уроки предшественников из Цюриха, то отказаться от культуры как связующего элемента, нормирующего поведение, они не смогли: слишком велик был соблазн «свергать идолов юношества». В этом плане поведение Тцара более чем значимо: идеолог ДАДА не делит участников на благодетелей и злодеев, а просто-напросто обзывает всю аудиторию, обвинителей и обвиняемого, «свиньями» (cochon) .

В «Процессе над Барресом» появляется элемент группового, коллективного сознания, позволяющего группе сплотиться вокруг общей идеи и общего врага[355]. В ходе допросов даже несколько раз возникает слово «коллектив» (collectivité), и всякий раз оно употребляется в контексте осуждения / суда / порицания. О коллективе говорят П. Дриё ла Рошель и С. Ромов, и суд коллектива (группы лиц) над конкретным писателем поощряется в их речах: ответственность писателя ныне зиждется не просто на его личной внутренней убежденности в правоте или истинности поступков, но и на верности тем идеалам, что он передал коллективу, сделал частью моральных воззрений своей эпохи:

> О.: - Литератор, личность навязывает область идеального действия; **коллектив, если может, требует от писателя-одиночки отвечать за все действия**, в которые коллектив был вовлечен под влиянием образов, порожденных упомянутым писателем. <...>
>
> В.: - Вы говорите, что коллектив может требовать от такого писателя, как Баррес, платить по счетам? Но о каких функциях коллектива идет речь? <...>
>
> О.: - Я придерживаюсь критерия силы и намекаю на **всякий коллектив, достаточно многочисленный или достаточно прочный, способный применить какое-либо наказание к индивиду.** <...>
>
> В.: - То есть, само собой разумеется, что, по отношению к Барресу, у Вас не остается другой возможности, как **принять сторону большинства**, и каким бы ни был исход процесса, Вы примите ту точку зрения, которая будет преобладать?
>
> О.: - **Я думаю о коллективе более могущественном, чем тот, который здесь судит Барреса, по меньшей мере о социальном клане или же политической партии,** например, в современном мире доверие писателю целиком и полностью зависит от своего рода касты, которая официально не признана, но существование которой мне кажется очевидным, речь идет о некотором числе профессиональных критиков. Каста эта носит абстрактное и обманчивое имя «последующих поколений. (Ответ Дриё ла Рошеля)[356].

---

[355] За несколько лет до памфлета «Труп».

[356] « R.: - Le littérateur, l'individu impose ce domaine d'action idéal ; **la collectivité, si elle le peut, demande des comptes au solitaire à propos des actions** dans lesquelles elle a pu s'engager sous la suggestion des images mises au monde par celui-ci. <..>

О.: - <...> Считать Мориса Барреса гениальным человеком – слишком затруднительно для меня. **Он оказал пагубное воздействие на коллектив.**

В.: - Что для Вас – гениальный человек?

О.: - Мне кажется, данный вопрос лежит вне компетенции суда.

В.: - Чем Морис Баррес кажется Вам интересным?

О.: - Всякий человек, своей художественной или прочей деятельностью воплощающий своеобразный интеллектуальный империализм, кажется мне гениальным.

В.: - Вас задевает именно империализм Барреса?

О.: - Да. (Ответ С. Ромова)[357]

В данном диалоге видно, как постепенно отвечающие выстраивают свое мнение, которое «направляется» вопросами председателя суда, подчиняются и формальным требованиям, и этическим. Сюрреалисты берут на себя моральное право судить[358], и тем самым уже отличаются от своих предшественников, дадаистов[359]: социальная позиция для участников группы не менее важна, чем художественная поза.[360]

Выступление Тцара выламывается из стройной череды предугадываемых вопросов и однотипных ответов. Он сразу заявляет, что не верит в «правосудие, даже если оно осуществляется сторонниками ДАДА», поскольку все присутствующие ничто иное, как «банда подлецов, подлецов крупных и подлецов мелких, различия между которыми, в

Q. - Vous dites que la société, la **collectivité** peut demander des comptes à un individu tel que Barrès. Mais à quelles fonctions de la collectivité faites-vous allusion ? <...>
R. - Je m'en tiens à ce critérium de forces et je fais allusion à toute collectivité assez nombreuse ou plutôt assez solide pour exercer une astreinte quelconque sur un individu. <...>
Q. - Il va sans dire que dans ces conditions vous ne pouvez à l'égard de Barrès que prendre le parti de la majorité et que quelle que soit l'issue du procès **vous vous rangerez à l'opinion qui aura prévalu** ?
R. - **Je songe à des collectivités plus puissantes que celle qui juge ici Barrès, au moins un clan social ou un parti politique**, pour préciser en donnant un exemple dans la civilisation moderne le crédit d'un écrivain est entièrement entre les mains d'une sorte de caste qui n'est pas déterminée tout à fait officiellement et dont l'existence me semble évidente, formée d'un certain nombre de professionnels de la critique. » (P.22-23).

[357] « R. - <...> Prendre Maurice Barrès pour un homme de génie je le juge trop embarrassant. Il a exercé une influence néfaste sur la collectivité.
Q. - Q'entendez-vous pour un homme de génie ?
R. - Je crois que cela dépasse un peu la compétence du tribunal.
Q. - En quoi Maurice Barrès vous semble-t-il intéressant ?
R. - Tout homme qui, par son activité artistique ou par toute autre activité exerce une sorte d'impérialisme intellectuel est, à mon avis, un homme de génie.
Q. - C'est à cet impérialisme que vous en voulez ?
R. – Oui. » (P.8).

[358] Считая себя тем самым «досаточно многочисленным» и «достаточно прочным» «коллективом», тем самым, о котором шла речь в ответе П. Дриё ла Рошеля.

[359] Ср. с позицией Тцара; «Мои суждения. Я не сужу. Я ничего не осуждаю. Я сужу себя постоянно и считаю себя маленьким и неприятным типом, кем-то сродни Морису, а впрочем, менее отвратительным» («Mes jugements. Je ne juge pas. Je ne juge rien. Je me juge tout le temps et je me trouve un petit et dégoûtant individu, quelque chose dans le genre de Maurice, tout de même un peu moins», (P.14)).

[360] В данном контексте вопрос Бретона, адресованный Тцара, более чем знаменателен: «Как же можно считаться с Вашими доводами, если Вы никогда не выступаете с позиций общественных?» (« Q. - En quoi peuvent-elles compter si vous ne vous placez jamais sur le plan social ? » (P. 10)).

сущности, не стоит принимать в расчет»[361]. Тцара не просто начинает свое свидетельство с парадокса («Что знаете Вы о Морисе Барресе? – Ничего. – Значит, Вам нечего сказать? – Отнюдь»), он вступает в игру с обвинениями и оскорблениями в адрес присутствующих[362].

Как отмечалось ранее, для сюрреалистов важны два объединяющих аспекта: первый связан с социальной составляющей движения (конформизм внутри нонконформистского по своей сути направления авангарда), второй – с художественной. Изначально это проявляется в единстве «чтецов», предпочитающих одинаковые книги и возросших на одинаковых идеях, затем – в работе со словом и нормой сюрреалистической литературы. Тцара не вписывается в группу, образующуюся вокруг Бретона, поскольку, на данном этапе своего творческого пути, не приемлет идеологических группировок и, что более важно, не разделяет взгляды и суждения сюрреалистов, их литературные и художественные пристрастия. Более того – ничего не говорит о своих, будто их не существует в принципе:

> В.: - Чувствуете ли Вы уважение по отношению к кому-то из Ваших современников или иной личности?
>
> О.: - Нет, поскольку я Вам сказал, что все люди – подлецы. Действительно, мы привыкли прибегать к небольшим различиям в отношениях, к расположению или неприязни, но на этом дело заканчивается.
>
> В.: - Как объясните Вы данные различия?
>
> О.: - Я ничего не объясняю. Впрочем, я не понимаю того, что меня окружает[363].

Баррес – фигура незначительная для интеллектуального пути Тцара, для него суд над писателем не является, как для прочих, судом над кумиром, актом десакрализации и свержения идола анархизма, превратившегося в глашатая национализма в Первую мировую войну:

---

[361] « Vous conviendrez avec moi, M. le Président, que nous ne sommes tous qu'une bande de salauds et que par conséquent les petites différences, salauds plus grands ou salauds plus petits, n'ont aucune importance. » (P. 10).

[362] На протяжении всего выступления Тцара постоянно глумится над торжественностью момента и насмехается над судьями, испытывая их терпение: «- Вы знаете, почему Вас позвали в свидетели? – Естественно, потому что я Тристан Тцара. Хотя я в этом еще не окончательно уверился. – Что такое Тристан Тцара? – Это полная противоположность Мориса Барреса. - Защита, уверенная в том, что свидетель завидует судьбе обвиняемого, спрашивает, осмелится ли свидетель признать это. – Свидетель посылает защиту к черту» (« Q. - Savez-vous pourquoi on vous a demandé de témoigner ? R. - Naturellement parce que je suis Tristan Tzara. Quoique je n'en sois pas encore tout à fait persuadé. Q. - Qu'est-ce que Tristan Tzara ? R. - C'est tout à fait le contraire de Maurice Barrès. Q. - La défense, persuadée que le témoin envie le sort de l'accusé, demande si le témoin ose l'avouer. R. - Le témoin dit merde à la défense », (P. 11))

[363] « Q. - Eprouvez-vous quelque estime pour un de vos contemporains ou pour tout autre personnage ?
R. - Non, puisque je vous ai dit que tous les gens sont des salauds. Naturellement, nous sommes habitués à faire des petites différences de sympathie et d'antipathie, mais c'est tout.
Q. - Comment expliquez-vous ces différences dont vous parlez ?
R. - Je n'explique rien. D'ailleurs, je ne comprends rien à ce qui m'entoure.» (P. 10).

Я заявил в начале моего выступления, что не знал ничего о Барресе, но во мне осталось еще немного необходимой демагогии, чтобы признать, что Баррес действовал как подлый демагог. Я уточню. Я не знаю абсолютно ничего, что произошло с Барресом, но я считаю, что он удобный, и, что очень приятно заявить, господин Баррес остается, несмотря на достойные оправдания факты его жизни, самой великой свиньей века[364].

А после Тцара дополняет список «великих свиней» именами своих соратников: А. Бретона, Т. Френкеля, П. Даваля, Ж. Рибмон-Дессеня, Л. Арагона, Ф. Супо, Ж. Риго, П. Дриё ла Рошеля, Б. Пере, С. Шаршуна. На вопрос, знает ли Тцара других великих свиней, помимо Барреса и друзей дадаиста, идеолог ДАДА отвечает:

Нет; впрочем, я и Мориса Барреса совсем не знал, пока в честь его не затеяли данное мероприятие[365].

Тцара еще раз подчеркивает, что идеи, творчество, да и биография Барреса ему чужды.[366] Для Тцара весь процесс – непонятное действо, основанное на прежних моральных, эстетических привязанностях парижских дадаистов, которое и служит только тому, чтобы сделать рекламу писателю, в честь которого «затеяли мероприятие». И этому действу Тцара отчаянно сопротивляется, в то время как Бретон отчаянно пытается призвать Тцара к порядку или вернуться в привычное обвинительное русло (словно требуя от своего друга признать, что Баррес все же совершил преступление и достоин наказания[367]):

В.: - Вы утверждаете, что наглость может составлять сама по себе преступление – покушение на устойчивость духа?

О.: - Я только что заявил, что господин Баррес – старый дурень. И вынужден добавить, что и защитники Барреса такие же дурни[368].

Тцара не видит ни моральной, ни этической проблемы в превращениях Барреса. И Баррес ему не столь важен, его дада-«панегирик» направлен против самого судебного действа,

---

[364] «J'ai déclaré au début de ma déposition que j'ignorais tout de Barrès, mais il me reste encore le minimum de démagogie nécessaire pour savoir que Barrès a agi par basse démagogie. Je précise. Je ne sais absolument rien de ce qui s'est passé dans Barrès, mais je considère qu'il est commode et c'est un grand plaisir de l'affirmer, M. Barrès reste malgré les actes défendables de sa vie, le plus grand cochon du siècle.» (P. 11).

[365] «Q. - En dehors de Barrès et des amis que vous avez traités de cochons, connaissez-vous d'autres cochons ?
R. - Non ; d'ailleurs je ne connaissais point Maurice Barrès jusqu'au moment où l'on a fait une manifestation en son honneur.» (P. 12).

[366] В другой раз он скажет, что знал Барреса в 1912 и «поссорился» с ним «из-за женщины» (P.13). Ср. со следующим высказыванием там же: «[- На что Вы жалуетесь?] – На наглость этого старого дурня [гуся], которому удалось сделать так, что я, хотя и не читаю газет, слышу его покрытое позором имя хотя бы раз на дню.» («R. - De l'insolence de cette vieille oie qui a réussi, quoique je ne lise pas les journaux, à me faire savoir son nom, couvert de honte, au moins une fois par jour.») (P. 12).

[367] На вопрос судьи, должен ли Баррес понести наказание, Тцара отвечает по всем законам логики, что должен, иначе зачем бы его обвиняли (P. 12).

[368] « Q. - Estimez-vous que cette insolence constitue à elle seule le crime d'attentat à la sûreté de l'esprit ?
R. - Je viens de déclarer que Maurice Barrès est une vieille oie et je suis obligé d'ajouter que ses défenseurs le sont aussi. » (P. 12).

столь же серьезного, сколь и бессмысленного, своеобразного «покушения на дух ДАДА».

> В.: - Хотели бы Вы однажды предпринять покушение на устойчивость духа?
>
> О.: - Я совершенно точно человек, который яснее всех видит, что здесь происходит. Я всего лишь меняю мнения, и всякое промедление, связанное с этими изменениями, вселяют в меня все большее желание исчезнуть[369].

Тцара не поддается на провокации Бретона, но и не отвечает на его прямые вопросы: реакция его всегда между полюсами ожидания. Он не поддается ни описанию, ни вписыванию в систему: на вопрос Бретона о том, считает ли он себя законченным дураком или хочет, чтобы его поместили в психиатрическую лечебницу, Тцара парирует привычным изящным парадоксом: «Да, я хочу, чтобы меня считали законченным дураком, но не спешу сбежать из психиатрической лечебницы, в которой я проживаю жизнь»[370]. Тцара отказывается вести диалог – по правилам, прописанным в набросках к «Процессу», отказывается от принятой логики («Логика – это бездвижный скелет мысли. Логика – это условность, <...> которая характеризует грязную галлюцинацию, имя которой человек. Иначе говоря, логики нет»[371]). О логике и ее необходимости у Тцара иные представления, чем у Бретона. Для будущего лидера сюрреалистов без логики нет веры в суждения («Вы допускаете, при таких условиях, что вашим словам, выводы и суждения имеют относительную и временную ценность?»[372] (P. 14)). Логика – это то, что должно остаться после «разгула» дадаистов в литературе. Логика – это то, что соединяет сюрреалистов в суждениях. Их следование морали прежде всего логично. Ответ Тцара – вне полемики с Бретоном, лидер дадаистов не придает своим словам и суждениям большого смысла:

> Мои слова мне не принадлежат. Я владею словами всех, я делаю из них хорошо перемешанный рыбный суп, результат случая, ветра, что я лью на свою незначительность и на незначительность этого процесса. Мои выводы есть результат мысли беглой, более или менее приспособленной к желаниям, комфортной беседе. <…> Мои суждения. Я не сужу. Я ничего не осуждаю. Я сужу себя

---

[369] « Q. - Désirez-vous un jour ou l'autre attenter à la sûreté de l'esprit ?
R. - Je suis certainement l'homme qui voit le plus clair dans tout ce qui se passe. Je ne fais que changer d'opinion et tous les retards de ces changements me donnent un peu plus l'envie de disparaître. » (P. 11).

[370] «Q. - Le témoin tient-il à passer pour un parfait imbécile ou cherche-t-il à se faire interner ?
R. - Oui, je tiens à me faire passer pour un parfait imbécile, mais je ne cherche pas à m'échapper de l'asile dans lequel je passe ma vie.» (P. 12).

[371] «R. - La logique constitue le squelette immobile de la pensée. La logique est une convention <...> qui caractérise cette sale hallucination qui s'appelle l'homme. La logique n'existe donc pas. Les petits Barrès l'emploient pour se faire un siège de député.» (P. 14).

[372] «Vous admettez, dans ces conditions, qu'on accorde à vos paroles, à vos déductions et à vos jugements une portée momentanée et très relative ?» (Breton) (P. 14).

постоянно и считаю себя маленьким и неприятным типом, кем-то сродни Морису, а впрочем, менее отвратительным. Все относительно[373].

Тцара отказывается разыгрывать спектакль и вольно интерпретирует свою роль, завершая выступление дадаистской песенкой.

Неприятие указаний, абсолютная свобода в творчестве – отличительные черты не только Тцара, но и вообще первых дадаистов, единство которых – в общем порыве отрицания, в объединяющем непохожее / разное / совершенно разорванное в единое целое – самим актом сопоставления этих непохожестей. Все, что нужно для Тцара, – это механическое соединение разных творческих порывов. Бретону и его группе нужен костяк, остов, на который будут нанизываться теории, практики, техники. Этим остовом становится составляющая моральная, этическая, ответственность за то, что сюрреалисты делают, если не перед грядущим, то друг перед другом – и в этом кроется одна из основных функций группы. С другой стороны, группа позволяет судить, выносить суждения и в суждении приходить к отбору – выбору людей и произведений, «своих» и «чужих». Эта категория отбора, отсеивания прекрасно прослеживается и в выборе литературных кумиров, и предшественников сюрреализма, и в чисто социальных действиях, как то: включение в коллектив и исключение из него, порицание участников группы за недостойную группы деятельность (Ф. Супо – за написание романов, Р. Десноса – за журналистику, Л. Арагона – за редакторскую работу).

*

«Процесс над Барресом» стал своеобразным социальным экспериментом, актом самоидентификации, позволившим отобрать среди группы парижских дадаистов «своих» – участников, готовых вступить в диалог, признать важность базовых моральных и этических принципов, принять определенные правила игры. Готовность вступить в игру – фундаментальная особенность сюрреалистической группы, и часто она характеризуется способностью вступить в диалог, также выстроенный по определенным правилам. Лучше всего особенности сюрреалистического диалога, маркирующего «своих» и «чужих», отражены в сюрреалистических пьесах, речь о которых пойдет ниже.

[373] «Mes paroles ne sont pas à moi. J'ai les paroles de tout le monde, j'en fais une petite bouillabaisse bien mélangée, résultat du hasard, du vent que je verse sur ma petitesse et sur celle du tribunal. Mes déductions ne sont que le résultat d'une pensée fugitive plus ou moins accomodée aux désirs, aux commodités de la conversation. <...> Mes jugements. Je ne juge pas. Je ne juge rien. Je me juge tout le temps et je me trouve un petit et dégoûtant individu, quelque chose dans le genre de Maurice, tout de même un peu moins. Tout ceci est relatif ». (P. 14).

2.2. Пьесы Супо и Бретона: структура сюрреалистического диалога[374]

Пьеса Супо и Бретона «Пожалуйста»[375] и скетч «Вы меня позабудете» были написаны в 1919-1920 году: Бретон думал написать трилогию, но замысел так и не был реализован. В «любовный цикл» (так изначально планировалось объединить пьесы) должна была войти пьеса об «обольщении» («Пожалуйста»)[376], пьеса о «конфликте идей сохранения и создания» («Вы меня забудете») и «легкая пьеса», оставшаяся лишь в упоминаниях Бретона о замысле[377]. Что касается театрального воплощения, то скетч был поставлен на театральных подмостках во время одного из вечеров ДАДА в Париже (26 мая 1920[378]), а пьеса была представлена публике частично: разыграно было самое абсурдное, второе действие, более всего соответствовавшее духу ДАДА. Целиком же произведение Супо и Бретона было напечатано в №16 журнала «Литтератюр» (сентябрь-октябрь 1920). Правда, в первый вариант не вошло 4 действие – оно было добавлено после, поскольку содержало в себе реплики и цитаты, собранные авторами во время представления 2 акта в Театр-де-л'Евр (27 марта 1920)[379]. Несмотря на практически одновременное создание, на общность идей и интересов (и скетч, и пьеса создаются в группе парижского ДАДА), два произведения отличаются не только друг от друга, но и от дадаистской продукции в целом, и различие это проистекает из особого отношения к диалогу и коммуникации.

Скетч «Вы меня позабудете» представляет собой по существу дадаистский диалог, схожий с диалогами органов в пьесе Тцара «Газовое сердце». Четыре персонажа[380], один

---

[374] Для анализа диалога было выбрано 2 наиболее известые сюрреалистические пьесы, что обусловлено не столько их популярностью, сколько наглядностью анализируемого материала. В них наиболее четко отслеживается разрыв между *диалогом классическим* и *неклассическим*, о котором говорилось ранее в данной главе. Также о диалоге см.: *Murat M.* C'est encore au dialogue // Fotiade R. (ed.). André Breton : The Power of Language. Exeter, 2000. P.37-50.

[375] Пьеса «Пожалуйста» была переведена на русский язык В. Кондратьевым (название пьесы в переводе – «Как Вам угодно») и напечатана (см. *Митин журнал*, Самиздат, 1991, №41, ознакомиться с переводом можно по ссылке [Электронный ресурс]: URL : http://www.vavilon.ru/metatext/mj41/breton.html (дата обращения: 23.08.2019), однако в данной работе анализируется французский текст и дается его альтернативный перевод, чтобы точнее передать мысль исследования (если используется перевод В. Кондратьева, это указывается в ссылке). Скетч «Вы меня позабудете» не был переведен на русский язык. Цитаты далее приводятся по следующему изданию: *Breton A., Soupault Ph.* Les Champs magnétiques. P. : Gallimard, 1971 (2014).

[376] «Séduction, féminité, mondanité, précosité, sont le registre de ce théâtre [mondain], et l'automatisme leur ouvre la voie en dépersonnalisant l'auteur et en dégageant sa responsabilité.» (*Murat M.* Ibid. P. 43).

[377] Подробнее см.: *Aspley K.* The Breton-Soupault Dialogues // Fotiade R. (ed.) Andre Breton: The Power Of Language. Bristol, Intellect Ltd, 1999. P. 51-72.

[378] Дату 26 мая предлагает Анри Беар, а также Мишель Сануйе и Е. Д. Гальцова; в издании «Галлимар» указано, что пьеса была поставлена 27 мая 1920 года.

[379] Исследовательница К. Эсплей говорит о «реди-мейдном» характере 4 акта. « Aragon has, in fact, explained: "Le certain est que la représentation du second acte à l'Oeuvre est à l'origine de cet acte IV... parce que c'est là que furent dites très exactement dans la salle les paroles qu'on y retrouve » (*in* OCI, p. 1174). There was therefore a 'ready-made' dimension to that version of the final act. » (*Aspley K.* Ibid.P. 54). См. там же свидетельства Алэна Жуффруа о посмертной публикации пьес (P. 54-55).

[380] В скетче участвовали Халат (Robe de chambre), Зонт (Parapluie), Швейная машинка (Machine à coudre) и Незнакомец (un Inconnu).

из которых, названный Незнакомцем (Неизвестным), присутствует в пьесе лишь в телесно, но не вербально[381], перекидываются самоценными фразами, часто не связанными общей логикой или интенцией. Реплики могут быть либо совсем оторванными друг от друга (большинство реплик Халата), либо связаны с предыдущим высказыванием номинально, являясь формальными, не несущими никакой смысловой наполненности ответами (обмен репликами между Зонтом и Швейной машинкой). Выстраивание коммуникации происходит, как кажется, на уровне структуры, присущей театральному действу: есть персонажи, которые должны вступать в диалог, что формально и выполняется, однако сам диалог лишается смысла. И отсутствие смысла кроется не в недосказанности, непонимании или в обрывочном восприятии, а вообще в отказе от понимания или вслушивания в речь иного. Именно отказ от коммуникации и является той структурой или остовом, на который нанизываются реплики диалога. Такой отказ особенно характерен для роли Халата, который на все обращенные к нему вопросы или утверждения отвечает одной и той же фразой (в первой части скетча):

Что же это за дерево, этот молодой леопард, которого я гладил недавно, возвращаясь домой?[382]

А также во второй части:

Что такое честь? животное, околевшее под столом.[383]

Что такое будущее? животное, околевшее под столом.[384]

Возвращение к осмысленному диалогу, пародирующему бульварные пьесы, происходит в конце второго акта, когда Халат и Зонт прогоняют Швейную машинку, устроившую на сцене истерику. Стоит отметить, что возвращение к привычной и осознанной коммуникации осуществляется после физической реакции, вмешательства телесного в вербальную коммуникацию: персонажей-мужчин приводит в ярость именно поведение[385] героини, но не слова. К словам Швейной машинки до момента эмоционального всплеска они остаются равнодушны:

М.: Трус! Ты хочешь, чтобы я встала на колени перед тобой?

Х.: Да, да.

М.: А как же честь женщины, она тоже ничего не значит для тебя?

Х.: Что такое честь? животное, околевшее под столом.[386]

---

[381] Например, ближе к концу второго действия персонаж молча катит бочку по сцене.

[382] « Quel est donc cet arbre, ce jeune léopard que j'ai caressé l'autre jour en rentrant ? » (*Breton A., Soupault Ph.* Les champs magnétiques. P.: Gallimard, 2011. P.167). Далее пьеса цитируется по указанному изданию 2011 года.

[383] «Qu'est-ce que l'honneur ? un animal crevé sous un meuble. » (P.172).

[384] «Qu'est-ce que l'avenir ? un animal crevé sous un meuble. » (P.173).

[385] Истерика Швейной машинки становится действием, нацеленным на результат, она стремится вызвать реакцию Зонта и Халата. Ср. с бессмысленным действием Незнакомца, что катит бочку по сцене.

[386] «M. – Lâche ! Tu veux que je me mette à genoux devant toi !
R. – Oui, oui.

Швейная машинка обращается к мужским персонажам, пытаясь привлечь их внимание, задает конкретные вопросы, но не получает на них ответа. Бессмысленность диалога покоится не на монологе, то, что Бретон назовет позже « soliloque »[387], но на намеренном ответе «невпопад», рациональном взламывании диалогической структуры – на не-ответе или ответе не-по-существу. Поэтому коммуникация в скетче строится на нежелании одного из собеседников поддерживать разговор, что отличает его от работы Тцара в «Газовом сердце», где реплики персонажей-органов часто никак не соотносятся или соотносятся непосредственно со зрительской реакцией, но не реакцией сценической / актерской[388].

Однако установка на самобытность фразы – оторванность ее от общего контекста – не является собственно чертой диалога, характерной для данного коллективного произведения, ведь в скетче проявляются первые признаки собственно сюрреалистического диалога, разыгрываемого между Машинкой и Зонтом. Строится он на сопоставлении, столкновении фраз, наполненных особыми, лирическими метафорами, словно поэтическая дуэль, в границах которой только и возможно подлинное общение. Обмен фразами, несущими определенные, сюрреалистические метафоры (фразами-«трамплинами»), представляет собой общение в ином ключе, в иной плоскости, в иной реальности, превышающей бытовое и непонятное другим, не посвященным в тайный язык. Недаром Швейная машинка характеризует Халат, которого в начале называет «мой дорогой», отвечая на реплику последнего о том, что Зонт «лучше» (лучше него), следующим образом:

> Ты тоже хорош, но ты не можешь знать. Ты неспособен распознать ночь и море.[389]

Реплики, которыми Машинка обменивается с двумя мужскими персонажами, различаются на уровне бытового / поэтического языка. Так, первым приветствием, обращенным к Зонту, становится поэтическая фраза: «Зонт, лучи солнца ни к чему». К Халату же Машинка обращается на обыденном языке: «Ты здесь, дорогой?»[390]. Игру в бытовое / поэтическое подхватывает Зонт, он произносит на ухо Машинки следующие слова: «Готова ли дева? Не все можно спеть на мотив фонариков, если кружатся желтые

M. – Cela ne te dit rien, l'honneur d'une femme ?
R. – Qu'est-ce que l'honneur ? un animal crevé sous un meuble. » (P.172).

[387] В понимании Бретона *soliloque* есть монолог, в котором каждый выражает собственные мысли, не завися от диктата коммуникации. Это свободное выражение мысли между несколькими людьми. Первое упоминание об этом неклассическом типе коммуникации встречается в «Манифесте сюрреализма» (1924), где А. Бретон говорит об «образах и словах, служащих трамплинами для разума того, кто слушает».

[388] О постановке «Газового сердца» см.: *Dachy M.* Dada & les dadaïsmes. P : Gallimard, 1994(2011). P. 364-366.

[389] « Toi aussi es bon, mais tu ne peux pas savoir. Tu es incapables de reconnaître la nuit et la mer » (P.172).

[390] « Parapluie, les rayons du soleil sont pour rien. (*A Robe de Chambre*) Tu es là, chéri ? » (P.169).

ромашки, лотерейные цветы, на месте глаз, что закрываются»[391]. На «темную» поэтическую реплику Машинка отвечает схожим, «темным» образом:

> Ты хочешь бечёвку или апельсины? Моя красивая обезьяна подарила мне подтяжки, и это не все. Слоны крупных магазинов, спешите с вашими глухими фонарями. Солнце еще не зашло. Халат! Ты здесь, дорогой?
>
> *Халат ищет повсюду неизвестный предмет.*[392]

Произнесенные Машинкой фразы снова делятся на две части. Первая, предназначенная Зонту, воспроизводит его поэтический стиль, не только подхватывая образы (обращение к образу фонаря у Зонта, lampion, и у Машинки, lanterne), но и ритмизируя, рифмуя части слов между собой (у Зонта – «marguerites jaunes troubillonnent», ассонанс на звук О, у Машинки – «des oranges ? Mon beau singe», « éléphants des grands magasins », ассонанс на носовые А/Э)[393]. Зонт продолжает «темную» беседу с Машинкой, восклицая: «Что такое акация? животное, околевшее под столом. Пусть закончат ворчать эти волчки[394], воспоминания детства! Халат меня беспокоит. Блеск какой булавки еще увидит он в щелях пола?»[395] И Халат, не понимая реплики, отвечает коротко: «Что?». Халат «выламывается» из разговора, он не понимает или не принимает диалог.

Поведение Халата можно рассмотреть либо как отстранение от беседы, нежелание участвовать в диалоге, поскольку на упрек Машинки о том, что он «не способен распознать ночь и море» он все-таки отвечает на таком же «темном» языке: «Сердечное спасибо! Игла, что соединяет мечты, жара или ярость младенцев, как они красивы, как они красивы!»[396]. Либо же как погруженность в деятельность, в поиски неизвестного предмета, которые отвлекают его, и до Халата долетают лишь обрывки фраз, что он потом повторяет, слегка варьируя содержание («что такое честь? животное, околевшее под столом», «что такое будущее? животное, околевшее под столом»).

---

[391] « La vierge est prête ? Tout ne peut pas se chanter sur l'air des lampions, si des marguerites jaunes tourbillonnent, fleurs de loterie, à la place des yeux qui se ferment ». (Op.cit.)

[392] « M. – Veux-tu des ficelles ou des oranges ? Mon beau singe m'a fait cadeau d'une paire de bretelles et ce n'est pas tout. Elephants des grands magasins, accourez avec vos lanternes sourdes. Le soleil n'est pas couché. Robe de Chambre ! Tu es là, chéri ?
Robe de Chambre cherche de tous côtés un objet inconnu » (Op.cit.)

[393] На поэтическом уровне некоторые фразы звучат, словно оборванные стихотворения, внутри у них пребывает «случайная» рифма, отголоски. Это еще один диалогический разрыв, смена регистров, с диалетического, разумного и понятного, к поэтическому, запутанному и неявному.

[394] Слово *toupie* («карга», «неприятная глупая женщина» на арго) становится оскорблением к концу скетча, оно меняет значение, с поэтического на разговорное, подобно тому, как меняется общее настроение постановки.

[395] « Qu'est-ce que l'acacia ? un animal crevé sous un meuble. Que cessent de ronfler ces toupies souvenirs d'enfance ! Robe de Chambre m'inquiète. Quelle épingle va-t-il encore voir briller dans les raies du plancher ? » (P. 169-170).

[396] «Merci du fond du coeur. L'aiguille qui unit les rêves, la chaleur ou la rage des bébés, qu'elles sont belles, qu'elles sont belles ! » (Op.cit. P.172).

Зонт же легко поддерживает беседу с Машинкой :

М. : - <...> Ты смотрел сегодня на улицу, что там происходит?

З.: - Квартал Монпарнаса сохранил свой мирный вид, своих художников и философов, седые волосы которых пророчат вздор под шляпами-цилиндрами. <...> *(Он машет руками)* Брось мне крошку хлеба, ты же видишь, я всего лишь перелетная птица.

М.: - Протри очки, Зонт. Ты не увидел, как я красива сегодня. Мои волосы нависают над рекой, а губы мои – это длинные ядовитые рыбы. Создатель…

Х.: - Что?

М.: - Замолчи, красный проходимец. Создатель сказал мне, где находятся все звезды, которых не хватает на небе <...>[397].

Поэтический и бытовой регистры постепенно смешиваются, поскольку на реплики становится возможным отвечать двояко, так же, как и понимать ответы. Персонажи словно раздваиваются. Зонт превращается то в философа-мечтателя, то в рассудочного джентльмена, которому наскучила болтовня женщины. Машинка становится то восторженным поэтом, то истеричной любовницей, требующей от кавалера доказательств любви или сострадания. Один Халат остается не вовлеченным в игру раздвоения театральным масок и взрезывает диалог либо ироничными ремарками, либо и вовсе репликами, лишенными смысла.

Последние слова, соединяющие на поэтическом уровне мужской и женский персонаж, произносит Зонт, философствующий о жизни и чувствах: «Прежде чем породить домашние перебранки, жизнь одним махом опустошает чувства, словно ракушки. *(Указывая на Халат.)* Он глухой и синий, с грозой в руках, но, конце концов, он не очень требовательный старик»[398]. На что Машинка отвечает рядом метафор, ритмизованным и рифмованным: «Милые белые дни, ожерелье ночей, дальние облака, цветы тоски» (jolis jours bl**an**cs, collier des n**ui**ts, nuages lointa**in**s, fleurs d'enn**ui**; ассонанс на носовые А/Э и на полугласный УИ). Халат вновь отвечает «Что?», словно требуя повторить, и Машинка обрывает разговор: «Ничего, старая трещотка» (mécanique à sonnette).

---

[397] « M. – <...> As-tu regardé dehors ce qui se **passe** ?
P. – Le quartier Mont**parnasse** a conservé sa physionomie paisible, avec ses artistes, ses philosophes dont les cheveux gris extravaguent sous le chapeau de forme haute. <...> (Il agite les bras.) Jette-moi une **miette** de pain, tu vois bien que je suis un oiseau de passage.
M. – Essuie tes **lunettes**, Parapluie. Tu n'as pas vu comme je suis belle aujourd'hui. Mes cheveux se penchent sur la rivière et mes lèvres sont de longs poissons venimeux. Le Créateur...
R. – Quoi ?
M. – Chut, voyou rouge ! Le Créateur m'a dit où se trouvaient toutes les étoiles qui manquent au ciel. <...> » (P.170).

[398] « Avant de donner le jour aux crécelles domestiques, la vie vide d'un trait les sentiments comme des coquillages. (*Montrant Robe de Chambre.*) Il est sourd et bleu, avec de l'orage sur ses mains, mais enfin ce n'est pas un vieillard exigeant. » (Op.cit. P.170-171).

Действие словесное прерывает жест: Зонт начинает писать на доске математический пример. И с этого момента единство поэтического диалога начинает распадаться, и теперь реплики поэтические, чаще всего принадлежащие Машинке, обрываются обыденными репликами Зонта.

З.: - Вот лягушки.

М.: - Это ты прыгаешь в лунном свете. <...>

М.: - <...> Я говорю с Вами серьезно, а Вы лишь пожимаете плечами в ответ.

З.: - Я знаю, моя любовь, что ты расскажешь мне, как тебе нужен пятак, иначе честь твоя останется незапятнанной.

М.: - Ты знаешь Флаг, не так ли. Если я попаду в его когти, я пропала. <...>

З.: - Но что могу я для тебя? Мне 24 и у меня очки. <...>

З.: - А не спустить ли нам Халат в подвал?

М.: - Хорошие бутылки создают не паучьи сети. <...> [399]

Постепенно реальность текста обыденного подменяет реальность поэтическую, хотя Машинка и прилагает усилия, чтобы вернуть возлюбленного к прежней игре метафор. Зонт еще понимает, но уже отвечает на другом языке:

М.: - Зонт, посмотри на меня. Я ношу имена всех духов, что благоухают, когда я пою. Я для одной себя – прекрасные летние дни, и мне нужно всего лишь носить мое красное или голубое платье, чтобы ты обнимал меня за талию, называя свои спортивные газеты.

З.: - Ясно, что ты не дурна собой.

Х.: - Это не обсуждается.

М.: - Время всегда, почему время? Вот откуда твоя тревога.

Х.: - Что такое будущее? животное, околевшее под столом.

М.: - Много раз незабудки, расцарапанные ногтями нашей спальни, пугали меня на рассвете. Зонт, смилуйся, ответь мне. Что творится с нашим временем[400]?

З.: - Переменно. *(Продолжая.)* Безоблачно.

М.: - Ты меня любишь.

(В глубине сцены Незнакомец катит бочку. Рукава его рубашки закатаны, на нем белый фартук).

З.: - Правда ли это? [*фраза относится и к реплике М. о любви, и к появлению Незнакомца* – прим. ав.][401]

---

[399] «P. – Voici les grenouilles.
M. – C'est toi qui sautes au clair de lune. <...>
M. – <...> Je vous parle sérieusement et vous me répondez en haussant les épaules.
P. – Je sais, mon amour, tu vas m'apprendre qu'il te faut un sou, sinon ton honneur est sauf.
M. – Tu connais Drapeau, n'est-ce pas. Tu sais qu'il ne paronne pas. Si je tombe dans ses griffes, je suis perdue. <..>
P. – Que puis-je pour toi ? J'ai vingt-quatre ans et des lunettes. <...>
P. – Si nous descendions Robe de Chambre à la cave ?
M. – Ce ne sont pas les toiles d'araignée qui font les bonnes bouteilles. <...>» (P.171-172).

[400] Игра слов – temps как «время» и как «погода».

[401] « M. - Parapluie, regarde-moi. Je porte les noms de tous les parfums qui se dégagent quand je chante. Je suis à moi seule les beaux jours d'été et je n'ai qu'à porter alternativement ma robe rose et ma robe bleue pour que tu me prennes la taille en m'appelant tes journaux de sport.

Машинка продолжает на ином языке, наполненном поэтическими образами, это язык эмоций и чувств, в нем нет грубой предметности, а реалии этого мира перемешиваются, создавая странные, волнующий сочетания (героиня носит имена духов, что источает ее тело, когда она поет; у комнаты появляются ногти). Это язык, направленный на конструирование иной реальности, в центре которой величественно покоится чувство единства, в данном случае – единства в любви. Ответ «в тон», ответ Зонта на реплику Машинки утверждает ее в мысли, что чувство существует, что ничто не потеряно. Этот язык противопоставляет себя реплике Халата о будущем, третий раз повторенное предложение об «околевшем животном», доводящее до абсурда игру слов. Таким образом, новый образный язык (язык темный и мистический) не служит непониманию, не стремится разорвать диалог, но – строит диалог на ином уровне, в иной реальности, где слова сочетаются вопреки растущему между ними напряжению в языке повседневного общения.

Появление Незнакомца и абсурдность его действий (в рамках пьесы) словно выталкивает героев из онирического пространства иного языка, и Зонт, уже колеблющийся между тем и этим вербальными мирами, вопрошает: «Правда ли это?» (Est-il vrai ?), что можно интерпретировать двояко – как обращенный к ситуации вопрос (реальный ли он, этот Незнакомец с бочкой) и как сомнение в выводах, сделанных Машинкой (верно ли то, что Зонт любит Машинку). После появления Незнакомца Машинка произносит длинный монолог, бичующий мужчин (вообще и героев пьесы – в частности) и изобилующий поэтическими метафорами. Этот крик на другом языке, к которому и Зонт, и Халат остаются глухи[402], перерастает в истерику:

> Это вьюнки, которые нужно заплести в ваши волосы, воры с большой дороги, что говорят с вами. Тридцать шесть вьюнков оплетают громоотвод. Введите воров в гостиную. Да будет воля твоя на

P. – Il est certain que tu n’es pas mal.
R. – Cela ne se commande pas.
M. – Le temps toujours, pourquoi le temps ? De là ton malaise.
R. – Qu’est-ce que l’avenir ? un animal crevé sous un meuble.
M. – Bien des fois, les myosotis rayés à coups d’ongle de notre chambre à coucher m’ont fait peur au réveil. Parapluie, de grâce réponds-moi. Où en sommes-nous avec le **temps** ?
P. – Variable. (*Se reprenant*) Beau fixe.
M. – Tu m’aimes.
Un inconnu passe au fond de la scène roulant un tonneau. Il est en bras de chemise et porte un tablier blanc.
P. – Est-il vrai ? » (P.173).
Последнюю фразу можно интерпретировать и как «правда ли это?», и как «настоящий ли он?» (Незнакомец).

[402] « Vous, les hommes, vous ne savez comment survivre à vous-mêmes. » (P.174).

земле и на небе *(Молчание.)* Десять тысяч франков тому, что взорвет первую лампу Пижон[403]. *(Молчание.)* Наслаждение.[404]

Монолог достигает своей кульминации, и его наконец-то слышат те, к кому были обращены слова. Однако одинаковая реакция мужчин отнюдь не отвечает ожиданиям Машинки, Зонт и Халат в один голос восклицают, что не могут «больше терпеть этот шум паровой машины» (ce bruit de machine à vapeur). Пророчествующая Машинка, говорящая на другом языке, изгоняется из мира Зонта и Халата, и здесь резко очерчивается противопоставление мужского и женского в пьесе, очень свойственная сюрреалистическому мироощущению. Женщина – предсказывающая, предугадывающая, отстраненная и непонятная, часто безумная (понимающая деревья и фонари), – говорит не просто на другом языке, ее язык материален, он заполняет комнату, он осязаем:

М.: - Позвольте же мне вставить слово.

Х.: - Если ты вставишь хоть одно слово, комнату переполнит. Иди говорить с деревьями и фонарями, но оставь нас в покое, глупая женщина[405].

Материальность языка из иного мира, сюрреального языка, заставляющего физически переживать словесное, сильно отличается от вербальных игр дадаистского толка (повторения Халата о леопарде или об околевшем животном). Переход между мирами сюрреальным и реальным происходит на уровне слова. К примеру, слово «волчок», toupie, употребляется дважды. Один раз – в регистре поэтическом, когда Зонт называет волчками «воспоминания детства». Второй раз – в регистре повседневном, регистре разговорного языке, где «волчок» и обозначает «глупую женщину / каргу». Первый раз слово «волчок» относится к миру поэтическому, второй раз – реальному, обыденному. Второй акт скетча венчается этим словом, словно знаменуя переход от мира сюрреального к миру реальному.

Третья часть скетча открывается песенкой о вазе из богемского стекла, а заканчивается воспоминанием Зонта о призрачном замке. И противопоставление одного другому также кажется уже намеченным к тому моменту разрывом между дадаистким и сюрреалистическим восприятием реальности слова. Дадаистская песенка

---

[403] Lampe Pigeon, лампа фабриканта Пижона, работавшая на минеральном масле, похожая на керосиновую лампу.

[404] « Ce sont des volubilis pour mettre dans vos cheveux, des voleurs de grand chemin qui vous parlent. Trente-six volubilis s'enroulent autour du paratonnerre. Introduisez les voleurs au salon. Que votre volonté soit faite sur la terre comme au ciel (*Silence*.) Dix mille francs à qui fera exploser la première lampe Pigeon. (*Silence*.) La volupté. » (P.174-175).

[405] «M. – Laissez-moi placer un mot.
R. – Mais la chambre va déborder si tu places encore un mot. Va parler aux arbres et aux réverbères, mais laisse-nous tranquilles, toupie. » (P.175).

(принадлежащей перу Бретона) построена на повторах и визуально оформлена (в печати) как ваза, чем отсылает читателя / зрителя к типографическим играм модернистов (например, Аполлинера), а смысл ее сводится к повторению двух фраз в разнообразных вариациях: «от вазы богемского стекла к мыльным пузырям, что ты выдувал ребенком» / «вот и вся поэма, эфемерный рассвет отражений»[406]. Подобные песенки напоминают дадаистские выступления, призванный разозлить или сбить с толку зрителя: содержание уступает место форме, форме стихотворения, форме репрезентации. По-другому предстают воспоминания Зонта о визите в некий замок Луары, в котором он пробыл два часа:

> З.: – В этот момент я вспоминаю очень живо свое посещение замка Луары, что я совершил год назад. Посещение это длилось два часа. Сегодня я без труда проделываю его в своем воображении: вхожу в огромную дверь, пересекаю следующие друг за другом дворы, галереи, залы, расположенные друг над другом часовни, вижу их фрески и оригинальное убранство; я спокойно ориентируюсь в лабиринте этого замка и нахожу выход; но мне невозможно представить время этого визита как равнозначное тем двум часам, что протекли тогда.
>
> *Халат встает на колени, чтобы молиться. Молчание.*
>
> *Перед сценой Зонт размахивает красным флагом дежурного по переезду.*[407]

Воспоминания Зонта возвращают читателя к проблеме сопоставления мира реального и воображаемого, мира бодрствования и мира сна. Введенные в скетч в виде монолога, они кажутся странными и неуместными, словно повторяющими разрыв в содержании, который раньше осуществлялся на уровне отдельных реплик, а теперь перешел в более крупную форму – в два противопоставленных друг друга монолога. И если для второй части скетча важным оказывается отказ от поэтического в пользу здравых суждений и реального мира бытового языка, то третья часть словно реабилитирует поэтическое: от дадаистского скандирования повторяемых словесных единиц действие обращается к неторопливому повествованию, наделенному содержанием и смыслом. Парадокс этого повествования не зиждется более на абсурдном столкновении слов, но ставит вопрос о соотношении мира реального и воображаемого – вопрос пространства и времени. Онирическое пространство воспоминания обладает интерьером, топографией, местом,

---

[406] « Du vase en cristal de Bohème aux bulles qu'enfant tu soufflais // C'est là, c'est tout le poème, aube éphémère de reflets » (P.177).

[407] « Je me rappelle en ce moment sous une forme très vive une visite que j'ai faite il y a un an dans un château de la Loire. Cette visite avait duré deux heures. Aujourd'hui je la refais facilement en imagination : j'entre par l'immense porte, je traverse dans leur ordre les cours, les galeries, les salles, les chapelles superposées, je revois leurs fresques et leurs décorations originales ; je m'oriente assez bien dans le dédale de ce château jusqu'à ma sortie ; mais il m'est impossible de me représenter la durée de cette visite comme égale aux deux heures qui s'étaient écoulées.
Robe de Chambre va s'agenouiller pour prier. Silence.
Devant la scène, Parapluie vient agiter un drapeau rouge de garde-barrière. » (P.177-178).

но лишено времени проживания его. Путешествие длящееся, но не имеющее времени, схоже с блужданием Зонта и Машинки во второй части по лабиринтам слов и метафор. Реально пережитое укладывается во временные рамки, но переживаемое вновь в воображении эти рамки теряет. Мотив блуждания, путешествия, открытия лабиринта станет одним из важнейших в творческом словаре сюрреалистов. В конце скетча только и остается, что абсурдный жест (молитвенная поза Халата и бравурное размахивание флагом Зонта), только действия, не оправданные смыслом, дадаистские *par excellence*. Однако само слово меняет свое значение, возвращаясь к смыслу и начиная конструировать собственную реальность, наполненную деталями, но лишенную временной протяженности. Поэтический по форме и прозаический по содержанию монолог о вазе и прозаический по форме и поэтический по сути монолог о замке в конечном счете можно назвать репликами одного большого диалога, завязавшегося между дадаистами и сюрреалистами, диалога-спора, предлагающего два пути развития искусства того времени, между пустой формой и бесформенным содержанием.

Иначе констурируется диалог в пьесе «Пожалуйста», состоящей из 4 актов, из которых только один, второй, был поставлен на сцене[408]. Именно второй акт соответствует духу парижского ДАДА: абсурдные ситуации, высмеивание признанной классической культуры, обман зрительских ожиданий – все это в большей степени присуще именно второй части пьесы. Каждая сцена – игра с реакцией воспринимающих, выворачивание «заготовок», где привычные сюжетные ходы, достойные бульварного романа или же популярной киноленты, нарушает непривычное поведение главного персонажа Летуаля. Зритель теряется в быстро сменяющих друг друга сценах, где Летуаль всякий раз изменяет действие: находит юноше возлюбленную – и отдает его в руки правосудия, обвиняя в убийстве любовницы; подает милостыню двум пожилым женщинам – и обвиняет их в краже; выслушивает жалобу женщины на ветряного мужа, произносит пламенную речь против расторжения брачных уз – и соглашается подготовить документы на развод. Действия Летуаля нелогичны, скомканы, конец каждой сцены не подготавливается его началом, действие словно вырвано из общего контекста, который, к слову, авторы пьесы не дают. Походят они на кадры из фильма, где начало и конец – не существуют, как не существуют ни будущее, ни прошлое[409], но остается лишь

[408] Четвертый акт и вовсе был добавлен позднее, в первой печатной версии он отсутствовал и представлял собой реакции и реплики зрителей из зала, собранные сюрреалистами во время постановки второго акта в Театр-де-л'Евр, о чем уже упоминалось ранее.

[409] Существование в мире «без времени» для сюрреалистов было чисто физическим: в своих письмах С, Бретон просит прощения у Д. Леви, что иногда не ставит дат, ибо «мы живем в настоящем, прошлом и будущем. После каждого [гипнотического] сеанса мы чувствуем себя настолько разбитыми и

настоящее, вырванное зрительским взглядом – и пойманное им в один из его бесконечных моментов[410]. Несмотря на явное отступление от обыденной логики, реплики героев осмысленны, а диалоги просты и незамысловаты, в них не встречается ни языковых игр, ни странных метафор, ни явного пренебрежения содержанием. Конфликт второго акта – в разрыве между словом и действием: Летуаль обещает одно, а поступает иначе, побуждает служащих своей конторы пускаться в сомнительные предприятия, решать бессмысленные задачи или бродить по городу в поисках неведомых людей. Специфический диалог, схожий с диалогом Машинки и Зонта, в этой части пьесы не встречается, за исключением двух фраз, оброненных Летуалем в беседах, и, что характерно, в беседах с женщинами. Первый раз Летуаль обращается к посетительнице, уличившей мужа в неверности и пожелавшей вернуть ему свободу, расторгнув брак: «Каждая вещь, находящаяся на своем месте, – это лиана более нежная, чем дыхание женщин. Все, что является сегодняшним днем, складка занавески, свет в этом углу, – все это окончательно умерло для него. Ему остается лишь воспоминание, что будет преследовать его, подобно летучей мыши…»[411]. Летуаль прибегает к сопоставлению лианы и женского дыхания, соединяя в сравнении предмет осязаемый и предмет неуловимый, мир доступный и недоступный восприятию – к подобной технике сравнения будут позже обращаться сюрреалисты в групповых диалогах. Впустив на мгновение язык иной образности в речь, Летуаль одергивает себя и возвращается к деловому разговору (после паузы, переданной многоточием): «Можете рассчитывать на меня, мадам: примерно через два месяца вопрос о разводе будет решен в Вашу пользу»[412]. Второй раз Летуаль отвечает «темной» фразой на реплику своей стенографистки («Я никогда не забуду Вас»): «Забытье как ветер собирает листья у дверных ступеней, потом снова разгоняет их»[413]. И снова понятие из мира реального,

---

потерянными, что каждый раз обещаем не продолжать». (*Breton S.* Ibid. P. 108) Письмо датировано 9 октября 1922 года.

[410] Сам Летуаль так говорит о вневременном характере жизни: «Далекое, вот о чем все только и мечтают. но далекое не существует. Существует только то, что здесь. <...> Я знаю, что будет завтра, послезавтра и в другие дни. Будущее – это зеркало, что мы постоянно держим перед глазами.» (« Là-bas c'est tout ce qu'on rêve, mais là-bas n'existe pas. Il n'y aura jamais qu'ici. <...> Je connais demain, après-demain et tous les autres jours... L'avenir est cette même glace que l'on a toujours devant les yeux... ») (*Breton A., Soupault Ph.* Les champs magnétiques. P.: Gallimard, 2011. P.155). Далее пьеса цитируется по указанному изданию 2011 года.

[411] «Chaque chose à sa place est une liane plus douce que l'haleine des femmes. Tout ce qui est aujourd'hui, le pli d'un rideau, la lumière dans ce même coin, est donc définitivement mort pour lui. Il ne lui reste plus qu'un souvenir qui le poursuivra comme une chauve-souris... » (P.144).

[412] «Vous pouvez compter sur moi, madame : dans deux mois environ, le divorce sera prononcé en votre faveur. » (Ibid.).

[413] « L'oubli comme le vent assemble les feuilles sur le pas des portes, puis les chasse. » (P.148). Перевод русской фразы взят из перевода В. Кондратьева
(см. [Электронный ресурс]: URL : http://www.vavilon.ru/metatext/mj41/breton.html (дата обращения: 09.01.20)).

физического (ветер) соединяется с понятием мира воображаемого, мыслимого (забытье), последнее же обретает предметность (влияет – физически – на предметы мира реального, на листья деревьев, словно перенимая способность ветра). Стенографистка вторит своему патрону:

> С.: - Есть и другие вихри, хмель праздничных вечеров или противоречивые поручения, что Вы отдаете. Это словно с приближением полуночи – руки удовольствия, когда беспокойство матери и братьев перестает быть важным, когда теряешь понятие ошибки и когда прислоняешься, закрыв глаза, к подпорке дерева. Кажется, все закончилось, и не нужно бояться быть разбуженной. Универсальные магазины «Ля Менажэр» могли бы вспыхнуть; все молитвы могли бы прийти: земной рай далеко; внезапно оборачиваешься к никелевому солнцу и всецело принимаешь варварские дела, что творятся во всех сторонах света.
>
> Л.: - Меня чарует Ваша манера раскрывать газету; но молодой человек, которого только что я отдал под арест, ничего Вам не сделал.
>
> С.: - Случай произносит по слогам цвета, что мы любим. Нам остается только ради нашего счастья поставить на зеленое. *(Она сворачивается клубочком в углу комнаты)*[414].

Стенографистка вступает в диалог – отвечает на вихрь слов Летуаля своим собственным «водоворотом» смыслов. Патрон, впрочем, отвечает по существу, упоминая предыдущую сцену, немым зрителем которой была девушка («Меня чарует Ваша манера раскрывать газету; но молодой человек, которого только что я отдал под арест, ничего Вам не сделал»). Однако девушка продолжает реплику, словно не обращает внимания на замечание Летуаля: «Случай произносит по слогам цвета, что мы любим». Игра в сцепления слов продолжается: случай, абстрактное понятие, обретает физические свойства – голос, способность произносить (по буквам). В свою очередь цвета превращаются в слова, у них появляются буквы, тем самым цвет, визуальное, переходит в область звучания и – как следствие – письма. Как видно из примеров, в особом сюрреалистическом диалоге происходит не механическое соотнесение несовместимого, в дадаистской манере, но сплавление понятий из мира физического и мира воображаемого, вследствие чего слова словно проскальзывают в недоступный им ранее

---

[414] « D. – Il y a d'autres tourbillons, la griserie des soirs de fête et les ordres contradictoires que vous donnez. C'est comme à l'approche de minuit les bras du plaisir quand l'inquiétude de la mère et des frères cesse de compter, qu'on perd toute notion de la faute et qu'on s'adosse les yeux fermés au tuteur d'un arbre. Tout semble alors finir ; il n'y a pas à craindre d'être réveillée. Les grands magasins de la Ménagère pourraient prendre feu ; toutes les prières pourraient venir : le paradis terrestre est loin ; on retourne momentanément au nickel solaire et on participe de coeur aux actes de barbarie qui se commettent en tous les points du globe.
L. – Votre manière de déplier le journal m'enchante, mais ce jeune homme que je viens de faire arrêter ne vous avait rien fait.
D. – Le hasard épelle les couleurs que nous aimons. Il ne tient pas qu'à nous de jouer notre bonheur sur la verte.
Elle va se blottir dans un angle de la pièce.» (P.149).

мир. Диалог, таким образом, не передает смыслы, но становится отражением чувства и ощущения, превращается в мост, объединяюший разные миры.

Закончив реплику, стенографистка забивается в угол комнаты. Физическое, реальное действие прерывает ее диалог, останавливает «вихрь». Последние слова сцены принадлежат Летуалю:

> Л.: - Появление опасности соотносится с Вашими черными волосами и этими ручками на стенах *(Она кладет руки на перегородки стены)*. Что это значит: Проход воспрещен? Прелестная настороженность Вашего рта затмила бы пальмовую ветвь мученика так же легко, как карманное зеркальце. Но в моем случае нет никакого восторга. Действие для меня значит столько же, что и все остальное. И если Вы посмотрите внимательно на мой галстук, не поверите, что видите красивый кашемир утраченных иллюзий[415].

Летуаль вновь соединяет слова, обозначающие понятия (настороженность, утраченные иллюзии), и слова, обозначающие предметы (зеркальце, пальмовая ветвь, кашемир / галстук), описывает одно через другое. И постепенно, соединяя разные понятия, объединяя словом абстракции и реальные объекты, создает иную плоскость коммуникации, иное языковое пространство и иной мир.

Для этого периода сюрреалистического творчества характерны некоторые вкрапления в произведения «темного» языка, схожего с первыми автоматическими пробами и поисками. Но не только сновидческое, вывернутое обращение со словом определяет подобные диалоги. Важным оказывается и их полярный характер: это диалоги мужчины и женщины.

Женщина пока что полноправный участник коммуникации. Постепенно, с развитием сюрреализма, она начнет превращаться в манекен, пророчицу, сивиллу, самку-богомола, идола, объект культа и фетиш[416], но одновременно лишится своих личностных, качественных свойств, позволяющих ей, в прямом смысле, «вести диалог». И если мужчина в сюрреализме лишен зрения внешнего («выхолощен», «ослеплен»), дабы созерцать внутреннее, то женщина сюрреализма одарена немотой. Поэтому столь важны первые опыты, отраженные в ранних произведениях сюрреалистов, где диалог – чистая коммуникация, общение в поэзии – возможна только с женщиной.

---

[415] « L'apparition du danger coïncide avec vos cheveux noirs et ces petites mains sur les murs (Elle étend les bras contre les cloisons.) Qu'est-ce que cela veut dire : Défense de passer ? Les réticences adorables de votre bouche terniraient la palme du martyre aussi aisément qu'une petite glace de poche. Mais il n'y a aucune exaltation dans mon cas. L'action m'importe aussi peu que le reste, et si vous regardez attentivement ma cravate, vous ne croirez pas voir le joli cachemire des illusions perdues. » (Ibid.).

[416] Ср., например, с образом Виолетты Нозьер и его фетишизацией (см. выше параграф *1.4. Коллективное слово: «коллажные» тексты сюрреалистов*).

Диалог первого и третьего акта пьесы похож на диалог Зонта и Машинки из скетча, рассмотренного ранее. Возлюбленные, давние (Поль и Валентина и первого акта) или случайные (Максим и Жильда из третьего), обмениваются туманными фразами, странными репликами, только им понятными чувственными эмоциональными фразами, и всякий раз диалог их оттеняется присутствуем Другого, не понимающего иного языка и ведущего разговор на языке обыденном (муж Валентины Франсуа или алжирский торговец / игроки). И в обоих случаях диалог возлюбленных никогда не приводит к счастливому концу, утопает в незавершенности, прерывается и не может быть исчерпан. История Поля и Валентины – это история адюльтера, классический любовный треугольник (Валентина – жена Франсуа и возлюбленная Поля). Влюбленные как бы существуют в двух языковых мирах, мире повседневности и мире воображения, и всякий раз вынуждены выбирать между первым и вторым. Переход на язык поэзии происходит непроизвольно[417]: оставшись наедине, Поль и Валентина начинают говорить на языке метафор и поэтических сравнений, и общение их происходит скорее на уровне эмоций и чувств, нежели логики и здравого смысла.

В.: - Злой. И эти хлебные крошки, брошенные птицам: одиночество? Края воображения безмерны.

П. (*замечая в зеркале одно из своих выражений)*: - Кто-то очень верно сравнил некоторые взгляды с молнией: они выявляют те же сломанные ветви, тех же светловолосых дев в окружении черной мебели… Ты красивей их.

В.: - Я знаю. Тебя нравятся блестящие каштаны, что плавятся в моих волосах.[418]

(Молчание.)[419]

Они перебрасываются фразами, не сцепленными друг с другом логически, иногда и вовсе отвечают на реплики словосочетаниями («молочное облако в чашке с чаем»[420] (Валентина), «сладость жизни» (Поль), «улыбка продавцов» (Валентина)) или перебрасываются словами:

П.: - Коробка рук внутри голубого плюша.

В.: - Любовь.

---

[417] Как говорит Поль: «Закрывается дверь, и начинается наша жизнь» («Une porte se ferme et notre vie commence ») (P.134).

[418] Ответ на следовавшую ранее реплику Поля: «Не будучи уверен, что найду тебя, я слышал, как дождь волос бился о стекла моей лени, и я замечал вдали лишь кипение механического воздуха» (« Incertain de te trouver, j'écoutais la pluie des chevelures heurter les vitres de ma paresse et je n'apercevais au loin que le bouillonnement de l'air mécanique. ») (P.128).

[419] « V. – Méchant. Et ces miettes de pain aux oiseaux : la solitude ? Les contrées de l'imagination sont d'un vaste !
P. (*surprenant dans la glace un de ses propres jeux de physionomie*) – C'est très justement qu'on a comparé certains regards à l'éclair : ils font apparaître les mêmes branches brisées, les mêmes jeunes filles blondes appuyées à des meubles noirs… Tu es plus belle qu'elles.
V. – Je sais. Tu aimes les châtaignes étincelantes qui se fondent dans mes cheveux.
Silence. » (P.128-129).

[420] « Un nuage de **lait** dans une tasse de **thé** ». В некоторых фразах даже встречается рифма, что еще больше сближает их с фразами поэтичсекими (см. выделение).

П.: - Плоть или жемчуг. Водолаз в кристальных волнах. Все, что держится за нить.[421]

Временами в диалог врывается обыденная речь[422], словно герои просыпаются, возвращаются в мир реальный, чтобы уточнить какие-то детали (не замерзает ли Валентина, хороша ли новая квартира и пр.), а затем снова погружаются в мир общей грезы. Стоит отметить, что к рациональным вопросам прибегает в основном Поль, Валентина же возвращается в обыденный мир два раза, когда интересуется, о чем думает Поль, и спрашивает, идет ли ей платье.

Но и в мире онирического языка главным оказывается слово. Валентина и Поль говорят о словах, словах знакомых, словах-воспоминаниях, словах, что блестят подобно звездам, которые знают наизусть, что падают тяжело на того, кто их слышит, или слова, от которых сводит зубы[423]. И в то же время Поль замечает в третьей сцене следующее: «Так ты еще не поняла, что все эти жесты, все эти слова, что приходят к тебе, умирают, если ты их не принимаешь»[424]. В мире подобного поэтического (сюрреалистического) диалога слово обладает особой витальной силой, но оживить его может акт слушания, восприятие и принятие сказанного – таким, как оно было изначально создано, первозданным. Это чистая материя, которую слушающему позволено интерпретировать так, как ему вздумается, но существование ее и цельность нельзя оспаривать. Наличие того, кто *понимает* и *слышит*, а не просто слушает, – неотъемлемая часть всякого сюрреалистического произведения, будь то диалог, запись грезы или автоматическое письмо. И часто в роли Другого-слушающего будет выступать либо женщина (в литературных произведениях), либо сюрреалистическая группа (в реальной жизни).

Момент восприятия, принятия и осознания сказанного очень важен в сюрреализме, поскольку он в какой-то степени направлен на диалог и на со-творчество. Ответы Валентины на реплики Поля совсем не похожи на истеричные выкрики Халата из скетча,

---

[421] «P. – La boîte des bras à l'intérieur de peluche bleue.
V. – Amour.
P. – La chair ou les perles. Scaphandrier dans les ondes de cristal. Tout ce qui tient à un fil. » (P.129).

[422] Примеры таких включений:
«Тебе нравится твоя новая квартира?» (« Comment te plais-tu dans ton nouvel appartement ? ») (Поль)
«Окна в кабинете моего мужа выходят на Пале-Руаяль» (« Le bureau de mon mari donne sur le Jardin du Palais-Royal. ») (Валентина)
«Ты слышала, как он вошел?» L'as-tu entendu rentrer ? (Поль)
«А если нужно, о чем вы говорите?» Au besoin, de quoi parlez-vous ? (Поль)
«Что ты делаешь завтра?» Que fais-tu demain ? (Поль)
«Мое платье тебе нравится?» Ma robe te plaît ? (Валентина)
«О чем ты думаешь?» À quoi penses-tu ? (Валентина)
«Тебе не холодно?» Tu n'as pas froid ? (Поль) (P.128-130).

[423] «Эти слова, что заставляют меня сжимать зубы, я люблю их, как люблю последние мгновения ночи » («ces mots qui me font serrer les dents, je les aime comme les dernières secondes de la nuit ») (P.136).

[424] «Tu n'as donc pas compris que tous ces gestes, que tous ces mots qui s'approchent de toi meurent si tu ne les accueilles pas. » (P.134).

проанализированного ранее («Что же это за дерево, этот молодой леопард, которого я гладил недавно, возвращаясь домой?»). Обмениваясь метафорами, влюбленные словно соревнуются в сюрреалистическом красноречии. Особенно заметно противопоставление языка мистического языку повседневному становится во второй сцене первого акта, когда появляется муж Валентины Франсуа и все участники беседы сразу начинают говорить обычным языком, допуская некоторые принятые в образованных кругах поэтические вольности.

Франсуа также не лишен поэтического вкуса, но он иначе описывает мир, что его окружает. Например, сетуя на грусть Валентины, он замечает следующее: «Мне бы так хотелось, чтобы вновь покрылось румянцем Ваше лицо, чтобы не видеть больше этих кругов под Вашими глазами»[425]. Иначе говорит Поль о красоте Валентины, вспомнить его восторженное описание платья: «Коробка рук внутри голубого плюша»[426]. Еще один пример «видения» Франсуа – его рассказ о поездке в Женеву и о предстоящем одиночестве, что ожидает его:

> Завтра, в это время я буду далеко от Вас. Это будет нежное и жаркое одиночество. Мне будет казаться, что я покинул Вас недели, месяцы, годы тому назад. Люди будут говорить и суетиться. Подумать только, что нежный плеск воды о берег меня уже вдохновляет и трогает! С террасы моего отеля я буду видеть, как скользят по озеру белые паруса. В закатный час пейзаж этот опьяняет меня. Огромное озеро, тишайшее днем, с приходом сумерек становится краем волшебным и сверхъестественным[427].

Свое меланхоличное любование озерным пейзажем, зачарованность закатным солнцем Франсуа передает привычными словами, понятными образами: скользящие паруса, пьянящее красотой озеро, волшебство сумерек. Для него обыденного языка достаточно, чтобы передать мимолетное впечатление или предвкушение будущего одиночества. Иначе чувствуют Валентина и Поль. Например, Валентина, отвечающая на признание Поля пассажем о мечтах, вызывает в памяти совершенно иные образы:

> П.: - Я честен лишь тогда, когда могу тебе врать. Слова, что ты любишь, я знаю их наизусть.
>
> В.: - Говори, умоляю тебя. Каждое молчание пожирает наши минуты. Я – лишь дорога моих грез. Цель совсем близка. Мы не преминем расстаться, а сон расстилается вокруг нас.
>
> П.: - Послушай…
>
> В.: - Ты улыбаешься…

---

[425] «Je voudrais tant faire revenir le rose sur ce visage, ne plus vous voir ces yeux cernés. » (P.132).

[426] « La boîte des bras à l'intérieur de peluche bleue. » (P.129).

[427] « Demain, à cette heure-ci, je serai loin de vous. Ce sera la solitude douce et chaude. Il me semblera que je vous ai quittée depuis des semaines, depuis des mois, depuis des années. Les gens parleront et s'agiteront. Dire que la caresse de l'eau sur la berge m'émeut et m'attendrit déjà ! De la terrasse de mon hôtel, je vois passer sur le lac des voiles blanches. À l'heure où le soleil se couche, ce paysage m'enivre. Après avoir été tout le jour le grand lac silencieux, il devient au moment du crépuscule une contrée féerique et surnaturelle. » (P.132).

П.: - Моя улыбка, я не могу убежать от нее. Она наседает на меня, как сновидение… <...>

В.: - Я рядом с тобой, как земля.

П.: - Нужно удалиться и не смотреть назад. Речь ведь идет совсем о другом. Нежность не принадлежит нам: она лишь смутный туман, что никак не скроет кровь, текущую на нашим венам, и страдание наших рук.[428]

Поэтический диалог не просто изобилует иными образами, «перевернутыми» тропами. Валентина не идет по дороге грез, но сама является этой дорогой, через которую перетекают сны; Поль называет нежность туманом, что не может скрыть страдания тела; улыбка преследует, как сон, а молчание пожирает минуты. Абстрактные понятия обретают плоть, их плотность и материальность ощущается, словно они – предметы, объекты реального мира[429].

И даже если Франсуа и употребляет один и тот же поэтический топос, то его словесное окружение и восприятие метафор через другие слова оказывается иным, нежели у Валентины и Поля. Подобным общими образами становятся образы поезда, вокзалов, путешествий, движения. Для Франсуа вокзал – место соблазна, место остановки взгляда и начала движения, место забывания – начала одиночества и разлуки:

Вокзалы – это великие соблазны, которым сопротивляешься, сколько можешь. На чем остановить взор, когда их больше нет рядом? Не получается увезти с собой ни одного воспоминания, ни кусочка обоев. Только сухие показания индикатора да возможность завязать разговор с первым встречным *(Вздыхает)*[430].

По-другому видят поезда и железные дороги Валентина и Поль:

В.: - Ты похож на тех рабочих, которые, когда остановится поезд, идут вдоль и стучат молотком по колесам.

---

[428] «P. – Je ne suis sincère que quand je puis te mentir. Les paroles que tu aimes, je les sais par cœur.
V. – Parle, je t'en supplie. Chaque silence dévore nos minutes. Mon cœur bat comme à l'arrivée des trains. Je suis la route de mes rêves. Le but est tout proche. Nous n'allons pas tarder à nous séparer et le sommeil s'étend autour de nous.
P. – Écoute…
V. – Tu souris…
P. – Mon sourire, je ne puis le fuir. Il s'impose à moi comme un songe. <...>
V. – Je suis près de toi comme la terre.
P. – Il faut s'éloigner et ne pas regarder derrière soi. Il s'agit de bien autre chose. La tendresse ne nous appartient pas : c'est ce vague brouillard qui ne suffit pas à cacher le sang qui coule dans nos veines et la souffrance de nos mains. » (P.134-135).

[429] Ср. следующие фразы:
«Звук твоих шагов причиняет мне боль» (« Le bruit de tes pas me fait mal ») (Валентина).
«Я знаю этот голос, лживый, как облака» (« Je connais cette voix fausse comme les nuages ») (Валентина).
«Сомнение тихо опирается на тебя, а ты покинешь его, неблагодарная» (« Le doute s'appuie doucement sur toi et tu l'abandonneras comme une ingrate ») (Поль). (Ibid.).

[430] « Les gares sont de grandes tentations auxquelles on résiste tant qu'on peut. Sur quoi reposer les yeux quand elles ne sont plus ? On n'emporte pas un souvenir, pas un morceau de papier peint. Rien que la sécheresse de l'indicateur et la faculté de lier conversation avec le premier venu. (*Soupir*.) » (P.133).

П. *(рассеянно)*: - Я часто спрашивал себя, какой может быть, в скором поезде и в любви, скорость мух, что летают от передней к задней стенке и обратно в купейном вагоне или в другом.[431]

Идея поездов иначе воплощается в образах Валентины и Поля. Для Франсуа вокзалы и поезда связаны с движением, одиночеством, тоской расставания – привычным для конца XIX в. – начала XX в. семантическим полем. У Валентины поезд обездвижен, лишен скорости, отдан в руки работников железной дороги, он пребывает в покое, и если и хранит тягу к движению, то в реальном мире лишен возможности двигаться. Поля же движение скорого вообще не занимает: его интересует то, что внутри, праздные детали, движение в движении. Ни одиночества, ни привычной тоски видения железной дороги у двух влюбленных не вызывают.

Слияние абстрактного и предметного, воплощение одного через другое – характерное движение новой сюрреалистической образности. Быть может, поэтому ни Поль, ни Валентина не говорят о будущем, что, казалось бы, характерно для влюбленных, объятых пламенем мечтаний. Будущее для героев столь же материально, как и прочие понятия. На первый взгляд, разговоры о будущем не возникают, ибо будущее несет несчастье и разлуку. Валентина замечает в третьей сцене, после отъезда Франсуа на вокзал: «Сможешь ты часто нас навещать?» На что Поль отвечает сухо: «Я не знаю. Посмотрим»[432]. Однако будущее существует только в реальном мире, в мире параллельном, где Поль и Валентина проживают вторую, полную поэзии жизнь, будущее – это вечно длящееся настоящее, а фоном ему служит прошлое, воспоминания. В реальном мире Франсуа говорит о том, что будет завтра («Завтра, в это время я буду далеко от Вас»), он живет тем, что будет; Поль спрашивает, что Валентина делает завтра, а Валентина прощается с Франсуа «до четверга». Но в мире воображаемом будущее лишено основы, грядущее неважно: «Всякая тайна оставляет меня спокойным, как ветви, что будут кидать на нашу могилу завтра, и огни городов, дождь и пасмурная погода»[433]. Даже времени будто нет, оно разделилось на то, что было, и то, что есть. Час, конкретный час уже неважен. Валентина дважды вопрошает Поля: «Который час?» и «Ты действительно знаешь, сколько времени?»[434], а Поль не может ответить. Ибо будущее грядет – но будущее без Поля и без Валентины. Выбор между будущим реальным и

---

[431] «V. – Tu ressembles à ces employés qui, à l'arrêt des trains, passent avec un marteau le long des roues.
P. (*distrait*) – Je me suis souvent demandé quelle peut être en rapide et en amour la vitesse des mouches qui vont de la muraille arrière à la muraille avant du compartiment à couchette ou autre. » (P.130).

[432] « V. – Tu sais. Pourras-tu souvent venir nous voir ?
P. (*même jeu [sec]*)– Je ne sais pas. Nous verrons. » (P.135)

[433] « Tout le mystère me laisse calme comme les rameaux que l'on jette sur notre tombe le lendemain et la lumière des veilles, la pluie et le temps gris. » (P.136).

[434] « Quelle heure est-il ? » (P.130), «Sais-tu l'heure vraiment ? » (P.136).

вечным настоящим (в пользу последнего) сделан в конце акта: Поль стреляет в Валентину, *закрывшую глаза*, и убивает ее. Важнее пережить один момент, один час, чем проживать месяцы и годы, как говорит Поль: « Один день, один час, как одинокое дерево в поле твоего детства, стоит этих далеких месяцев, которые все вместе – всего лишь завтра»[435]. Времени нет, как нет и расстояний. «На том расстоянии, на котором мы находимся друг от друга, руки твои сжимают меня и душат в объятиях», – говорит Валентина[436]. О том же – короткий диалог Поля и Валентины почти в самом конце:

П.: - Ты так далеко!

В.: - Я рядом с тобой, как земля.

П.: - Нужно удалиться и не смотреть назад <...>

В.: - Я хотела бы стать горизонтом, которого ты никогда не достигнешь. Я бы чувствовала твое скорбное желание и твои взгляды[437].

Чтобы стать горизонтом, недостижимой целью, нужно исчезнуть из реального мира, разорвать связь между мирами. Разрыв совершает выстрел револьвера. Столь эффектное завершение акта, вполне достойное бульварных подмостков или авантюрного киноленты (указания актерской игры автором прописаны как раскадровка фильма), становится пророческим: из будущего сюрреализма, из диалога исключается женщина, она властвует над памятью либо над грядущим, но уже не разделяет диалог, коммуникацию и со-творчество.

Третий акт, подобно первому, построен на сопоставлении двух типов диалогов – диалога обыденного и диалога сюрреалистического. Главные герои этой части – Жильда, проститутка, коротающая день в баре, и Максим, случайный прохожий, зашедший в бар выпить и написать письмо. Разговор их начинается случайно, с мелочей, с рассуждений о погоде, – привычная беседа двух незнакомых людей:

М.: - Больше ничего не видно (*Он садится рядом с Жильдой*). Какая погода.

Ж.: - Идет дождь.

(Молчание)

М.: - Вам не скучно?

Ж.: - Отчего?

М.: - Вы ждете кого-то?

Ж.: - Нет *(Она улыбается.)*

---

[435] « Un jour, une heure, comme un arbre isolé dans la campagne de ton enfance, vaut bien tous ces mois lointains qui ne sont que demain. » (P.134)

[436] « À la distance où nous sommes, tes bras me serrent à m'étouffer. » (P.136).

[437] «P. – Tu es si loin !
V. – Je suis près de toi comme la terre.
P. – Il faut s'éloigner et ne pas regarder derrière soi. <...>
V. – Je voudrais être l'horizon que tu n'atteindras jamais. Je sentirais ton désir douloureux et tes regards. » (P.135).

М. *(садится напротив)*: Вы позволите?

(Молчание.)[438]

Но внезапно Жильда рассказывает незнакомцу свой сон, сон-воспоминание о том, как она когда-то жила в пансионе. И о том, что произойдет позже: так, будто это прошлого не было, будто оно – еще только *обещание* будущего. Ведет Жильда свой рассказ-воспоминание в будущем времени, в futur simple: «Он скажет мне: «Вы плакали из-за перламутра моих щек». Ночь придет. Скоро останутся лишь ветряные мельницы»[439]. Повествование заканчивается «темной» фразой, репликой, казалось бы, никак не связанной со сказанным ранее. Но Максим поддерживает игру: «Одно из двух. Внутренняя изящность и самые безумные поступки от отчаяния. Выйти из церкви, бросая драже»[440]. И Жильда не ожидает подобного ответа, словно рассказ ее был рассказанными вслух мыслями, проговоренным вслух внутренним монологом. Ответ Максима заставляет ее посмотреть на него по-настоящему, увидеть его: «Вы не такой, как другие» (« Vous n'êtes pas comme les autres » (P.155)). С этого момента действие разрывается на две части, на два диалога, как это было в первом акте пьесы. Обыденный диалог о незначащих вещах, о делах мира реального (например, о недописанном письме), перемежается с диалогом поэтическим, диалогом-раскрытием и диалогом-признанием. Порой столкновение двух диалогов придает разговору комический эффект:

Ж.: - Фотограф говорит: Давайте не будем больше двигаться.

М.: - У меня нет желания умирать.

Ж.: - Кто-то осмелился причинить Вам боль?

М.: - Не думаю; я только пришел.

Ж.: - Это натуральный цвет Ваших глаз?

М.: - Локоть на столе подобен злобным детям. Плоды первого христианского образования, если верить книгам, - это все то, что позолочено[441].

---

[438] « M. – On n'y voit plus. (*Il va s'asseoir près de Gilda*.) Quel temps.
G. – Il pleut.
(*Silence*.)
M. – Vous ne vous ennuyez pas ?
G. – Pourquoi ?
M. – Vous attendez quelqu'un ?
G. – Non. (*Elle sourit.*)
M. (*va s'asseoir en face d'elle*) – Vous permettez ?
(*Silence.*) » (P.154).

[439] « Il me dira : « Vous avez pleuré, à cause de la nacre de mes joues. » La nuit viendra. Bientôt il n'y aura plus que les moulins à vent. » (Ibid.).

[440] «C'est à prendre ou à laisser. L'élégance intérieure et les actes de désespoir les plus fous. Sortir de l'église en jetant des dragées. » (P.154-155).

[441] «G. – Le photographe dit : Ne bougeons plus.
M. – Je n'ai pas envie de mourir.
G. – On a osé vous faire du chagrin ?
M. – Je ne crois pas ; je viens d'entrer.
G. – C'est la couleur naturelle de vos yeux ?

Разговор о прошлом, о том, что произошло *там*, сталкивается с беседой о мире *здесь*, о происходящем в данную минуту. И опять герои обмениваются незначительными репликами, репликами, которые не призваны внести ясность в разговор или же привнести новые факты, но направленны на установление, созидание особого внутреннего контакта между двумя незнакомыми, но одинаково ощущающими мир и слово людьми:

> Ж.: - В хижинах рыбаков находят такие искусственные букеты, которые составляют из барвинка и прочих растений, даже гроздей винограда.
>
> М.: - Нужно поднять глобус, если он недостаточно прозрачен. Фонтан Обсерватории на восходе солнца.
>
> Ж.: - Это красиво – песни улиц и лесов.
>
> *(Молчание.)*
>
> М.: - Я не всегда буду Вас любить.
>
> Ж.: - Я не прошу другой правды, кроме радуги, когда я выйду. Раньше мне говорили, так давно это было, что я красива; сейчас я знаю, что всего лишь мила.[442]

Сюрреалистический диалог также сплетается из образов, чаще всего – просто обозначенных, даже не включенных в цельное предложение, однако в данном случае речь не идет о сопоставлении понятия и вещи. Скорее – о соединении смежных чувств, ощущений. Сравнение прозрачного глобуса / шара с фонтаном в реплике Максима или шума улицы и леса в речах Жильды – это сравнение на уровне чувственного восприятия. Эти брошенные читателю / зрителю (невольному наблюдателю сцены) фразы всего лишь намекают на отношения, что завязываются на его глазах: слова описывают что-то, недоступное привычному понимаю. И как подтверждение догадки звучит после молчания реплика Максима «Я не всегда буду Вас любить» – прорвавшийся во внешний мир обрывок иного, сокрытого разговора. Герои продолжают обмениваться «темными» фразами – и уже Жильда клянется Максиму, что будет следовать за ним до конца его дней, едва он, весьма скоро, с ней распрощается:

> Ж.: - Номера, которые выбрасываешь в своей жизни, календарные даты грустных дней, далеки от моих губ.

M. – Le coude sur la table comme les méchants enfants. » (P.155).

[442] «G. – On trouve, dans les cabanes de pêcheurs, de ces bouquets artificiels où il entre des pervenches et jusqu'à une grappe de raisin.
M. – Il faut soulever le globe s'il n'est pas assez transparent. La fontaine de l'Observatoire au lever du soleiG. – C'est beau les chansons des rues et des bois.
(*Silence.*)
M. – Je ne vous aimerai pas toujours.
G. – Je ne demande d'autre vérité que l'arc-en-ciel en sortant. On m'a dit autrefois, il y a si longtemps, que j'étais belle ; aujourd'hui, je sais que je suis simplement jolie. » (P.155-156).

М.: - Коридоры и облака образуют всю мою жизнь. Я знал лишь свет моей лампы. Вы рядом со мной.

Ж.: - Этим вечером я высокая, и существует только моя голова.

М.: - Вы ребенок или летний сон.

Ж.: - Я буду следовать за Вами до Вашей кончины, когда Вы попрощаетесь со мной через несколько минут.[443]

Иной язык соединяет, открывает границы другого и помогает распознать того, кто ощущает и мыслит одинаково, иначе говоря, *проверяет* – но не привычным способом познания, завязанном на логических загадках и размышлениях, но через познание чувственное, эмоциональное, посредством образов. Это ощущение своего, близкого, похожего и позволяет Жильде признаться в вечной преданности к Максиму, а Максиму пообещать Жильде любовь («Дайте мне руку, и я полюблю Вашу жизнь»[444]). И – последний шаг, вверяющий судьбу Другому – открытие ему имени[445]. Мимолетные признания окутаны, словно маревом, мерцающим «темным» языком, плотным кружевом метафор:

М.: - Прошлое и будущее теперь лишь настоящее. Торговцы на рынках, жажда и все эти ежедневные насекомые. Светает, и я здесь.

Ж.: - Слова жгут меня, словно свет подмостков.

М.: - Вы все еще думаете о рассветах. Вы говорите: там. Я рядом с Вами.

Ж.: - Я грежу о лесах.

М.: - Тропинки в полях на рассвете. Сумасшедшие звери и слепые нищие слушают нас. <...>

М.: - <...> Опять те же мысли, что падают и кружатся: бабочки страданий и греза нежнее агонии.

(Молчание.)

Ж.: - Автомобили стали неслышны. Скоро пойдет кровавый дождь.

М.: - В виноградниках кроты копают землю, не думая о завтрашнем дне. Крестьянки не знают, что такое веера. Дайте мне руку, и я полюблю Вашу жизнь.[446]

---

[443] «G. – Les numéros que l'on jette dans sa vie, les dates des jours de tristesse sont loin de mes lèvres.
M. – Les couloirs et les nuages forment ma vie tout entière. Je ne connaissais que la lueur de ma lampe. Vous êtes près de moi.
G. – Je suis grande ce soir et ma tête seule existe.
M. – Vous êtes une enfant ou le sommeil de l'été.
G. – Je vous suivrai jusqu'à votre mort lorsque vous m'aurez dit au revoir dans quelques minutes. » (P.156).

[444] « Donnez-moi votre main et j'aimerai votre vie. » (P.157).

[445] В конце второй сцены первого акта героиня вверяет Максиму свое имя: «Зовите меня Жильда» (« Appelez-moi Gilda. ») (Ibid.).

[446] « M. – Le passé et l'avenir ne sont maintenant que le présent. Les crieurs des halles, la soif et tous ces petits insectes quotidiens. Il fait jour et je suis là.
G. – Les paroles me brûlent comme la lumière des théâtres.
M. – Vous pensez encore aux aurores. Vous dites : là-bas. Je suis près de vous.
G. – Je songe aux forêts.
M. – Les sentiers des champs au petit jour. Les animaux fous et les mendiants aveugles nous écoutent. <...>
M. – Encore ces mêmes pensées qui tombent et qui volent : les papillons de la souffrance et le rêve plus doux que l'agonie.
(*Silence.*)

В диалоге Маскима и Жильды встречаются соединения абстрактных понятий и предметов, образы, описывающие одно через другое, встречавшиеся ранее в первом акте, в диалоге влюбленных Валентины и Поля, хотя такие образы и редки в данном случае. Жара танцует на полной скорости, мысли падают и летают, числа и даты не касаются губ. Одно понятие наделяется характеристиками другого, один предмет вбирает в себя признаки другого. Пористый язык метафор трансформирует реальность, а слова начинают – в прямом смысле – причинять физическое страдание, жечь, слепить, словно только физическое воздействие слова на человека способно ответить требованию, озвученному в первом акте Полем: «Эти слова, что подходят к тебе, умирают, если ты их не принимаешь».

Максим с Жильдой тоже существуют только в настоящем, внезапно открывшемся им в дождливый день за столиком в кафе. Для них, в реальности их диалога будущего не существует, как и прошлого. Хотя Жильда постоянно ускользает от Максима, который пытается вернуть ее – к себе, проговаривая «я здесь», «Вы говорите: там, я рядом с Вами», «Вы рядом со мной». Но Жильда почти не реагирует на привычную речь и лишь в конце второй сцены обронит: «Я здесь», на что Максим возразит: «Это завтра». Сближающий в ином мире диалог не может соединить влюбленных в мире реальном, как не смог он соединить Поля и Валентину. И подобно первому акту, третий акт также заканчивается разрывом, однако на этот раз не убийством, но приходом торговца-алжирца в кафе. Он предлагает разные товары, вещи, и внезапно вторгшаяся в воображаемое пространство предметность разрушает иллюзию. После ухода торговца Максим и Жильда возвращаются в реальный мир, к принятым социальным «ролям»: Максим становится заинтересованным в удовольствии мужчиной, Жильда – доступной для увеселений женщиной. Пережитая недавно поэзия исчезает, и Жильда действительно следует за Максимом, как и обещала, предупредив заранее, что больна сифилисом. Но Максим оставляет данное замечание без внимания.

Четвертый акт был добавлен в пьесу позднее и представляет собой, как ранее отмечалось, реплики из зала, собранные авторами представления. В данной части диалог отдан зрителям – актеры молчат (если не считать первой реплики некоего X.: «Поздно. Я Вас покидаю»), на сцене не происходит никакого осмысленного действа[447], что

G. – Les automobiles sont silencieuses. Il va pleuvoir du sang.
M. – À travers les vignes, les rongeurs creusent sans penser au lendemain. Les paysannes ne connaissent pas les éventails. Donnez-moi votre main et j'aimerai votre vie. » (P.156-157).

[447] Актеры смотрят на часы, сморкаются, очищают рукава, но не играют пьесу.

приводит зрителей в крайнее недовольство. Диалог здесь – чистый фарс, пародия на почтенную публику, требующую приличий и взывающую к здравому смыслу. Нет ни метафор, ни образов, ни дадаистских словесных игр, только разыгрывающийся скандал – составленный в лучших традициях реди-мейдов Дюшана[448]. Готовые реплики, сопровождавшие пьесу, будучи введенными в нее, сами стали пьесой, что доказывают технические театральные атрибуты: после некоторых зрительских реплик занавес опускается и публика аплодирует, как в конце удачного представления.

Если в первых трех действиях диалог можно рассматривать как путь к осмыслению группы в слове, в творчестве – то есть группы в литературе, создающей свой язык и свою образность, то диалоги в четвертом акте указывают нам на социальную составляющую группы, пока что выступающую как парижская группа ДАДА. Один из зрителей восклицает: «Вот уже некоторое время, под предлогом оригинальности и независимости, основы нашего прекрасного искусства подрываются бандой индивидов, число которых с каждым днем растет и которые являются всего лишь, в большинстве своем, безумцами, лентяями или шутами»[449]. Подобное высказывание – своего рода легитимация движения в глазах публики, хотя бы легитимность и приобреталась «от противного», в сопоставлении с «великими образцами культуры» – Монтенем, Вольтером, Ренаном, чей талант противопоставляется «силе без стиля» (le talent et la force sans style). Но существование «банды индивидов» уже невозможно не заметить или считать блажью молодости, ведь речь идет не о простом фарсе, но о «совершенно противоположных эстетиках», то есть иных художественных категориях и об ином искусстве.

*

Итак, диалоги в пьесе «Пожалуйста» и в скетче «Вы меня забудете» не только играют ключевую роль в формировании сюрреалистического канона, не просто заключают в себе важные моменты дальнейшего развития движения (техники, образы, мотивы и топосы[450]), но также являются своего рода документом, запечатлевшим реакцию публики и отметившим веху в легитимации нового движения. И, что не менее важно, в данных диалогах уже отразился разрыв между эстетиками дадаизма и сюрреализма, хотя формальный разрыв сюрреалистов с дадаистами в тот период пока не произошел.

---

[448] *Aspley K.* Ibid. P. 54.

[449] « Depuis quelque temps, sous prétexte d'originalité et d'indépendance, notre bel art est saboté par une bande d'individus dont le nombre grossit chaque jour et qui ne sont, pour la plupart, que des énergumènes, des paresseux ou des farceurs. » (P.160).

[450] Например, Башня Сен-Жак или вокзал Монпарнас в репликах Поля.

2.3. Коммуникация в игре: диалог и порождение образов.

На примере пьес А. Бретона и Ф. Супо было показано, как постепенно формируется особое восприятие коммуникации в зарождающемся сюрреализме, как диалог отражает сюрреалистичсекое мировоззрение и помогает отбирать / находить «своих» по духу. Однако сам по себе диалог позднее превращается в самобытную творческую технику, ключом к воссозданию сюрреалистических образов: форму диалога сюрреалисты часто используют в коллективных играх – и еще до того, как А. Бретон публично объявит о рождении нового движения в своем манифесте.

Так, опубликованная в журнале «Литтератюр, нувель сери» (№2, 1 апреля 1922) анкета «Некоторые предпочтения ...» была снабжена следующим комментарием:

> Стихи всегда можно защитить. А вот некоторые из наших предпочтений, опираясь на которые мы выбираем те или иные окружающие наши вещи, защитить многим сложнее. Именно в области выбора мы оказываемся друг другу наиболее чуждыми. Почему вы выбираете эту женщину, эту марку сигарет? Ошибочно было бы полагать, что выбор ни к чему не обязывает. В любом случае, мы не видим повода, чтобы частные детективы и дальше обходили стороной заявленные предпочтения.[451]

Далее следует перечень некоторых важных «предпочтений» – элементов, формирующих вкус и отчерчивающих поле индивидуальных представлений. Предпочтения (всего в анкете 36 позиций) объединяются в две большие группы, одна из которых касается сферы ощущений, физического восприятия[452], другая – сферы мыслей, интеллектуального выбора[453]. Попытка описать себя через предмет – это первые штрихи коллективного портрета, первые поиски «близкого иного», первые движения к объединению. Общность интеллектуальная и творческая – это не просто совместное следование общим художественным установкам, но и совместное проживание жизней и образов, сопричастность и соучастие в жизни Другого – и умение принять его выбор

---

[451] « Des attitudes nous en avons à revendre. Des poèmes, cela se défend encore et toujours. Ce qui se défend beaucoup moins, c'est la sorte de prédilection que nous portons à certaines des choses qui nous entourent. C'est dans ce domaine aussi que nous nous trouvons les plus étrangers les uns aux autres. Pourquoi choisissez-vous cette femme, cette marque de cigarettes ? On aurait tort de croire que cela n'engage à rien. En tout cas nous ne voyons pas de quel droit les détectives privés continueraient à se passer de ces éléments. » (Les jeux surréalistes. Mars 1921 - Septembre 1962 // Ed. Garrigues E. P. : Gallimard, 1995. 320 p. P. 53 (предисловие Жозе Пьера)). Здесь и далее в данной подчасти игры цитируются по указанному изданию.

[452] Мир физических ощущений, отраженный в анкете, выделяет наиболее характерные для участников движения эмоции и чувства: обоняние, осязание, кинестетику, зрение, слух, вкус (впрочем, слух, аудиальная составляющая почти не представлены в анкете). Это мир повседневности, предметов быта, окружения.

[453] Мир ментальных представлений и суждений является своеобразным вариантом ранней анкеты «Ликвидация» («Литтератюр», №18, март 1921), однако в данном случае речь идет о положительных оценках (о том, кто нравится, кто симпатизирует). Сюрреалисты призваны выбрать монарха, политического деятеля, художника, музыканта, поэта, женщину (sic!), а также профессию, занятие, страну, эпоху.

(«Именно в области выбора мы оказываемся друг другу наиболее чуждыми», как говорилось в предисловии к опубликованным результатам). Анкета – это тоже своеобразный диалог, где на общий вопрос даются разрозненные ответы, характеризующие каждого участника беседы. Такой диалог нацелен на знание, в основе его движение к узнаванию Другого. Такого рода путешествия «вглубь» себя и других становятся в 1920-е годы отличительной чертой сюрреалистического движения, получают особое название «исследования»[454]. Понимание Другого и узнавание его создает своеобразные точки соприкосновения, узлы, в которых могут созидаться общие образы и порождаться общие мысли.

Иным представляется диалог игровой, *коллажного* типа, собранный из случайных вопросов и ответов. Сюрреалисты в 1920-1930-е годы время от времени устраивают игры в диалог, когда участникам, распределенным на пары, предлагается задать случайный вопрос или дать случайный ответ, абсолютно лишенный какой-либо осознанности (когда вопрос не нацелен на конкретный ответ, как в случае с анкетами) Диалог превращается в обмен оторванными друг от друга репликами, не связанными общей дискурсивной задачей, в механическое сцепление предложений. Однако механическое сцепление реплик – не единственное условие создания сюрреалистического диалога. Он обладает рамками – некоторыми навязанными, предустановленными правилами, схожими с указаниями следить за скоростью письма при создании автоматических текстов. Первое требование – формальное: одно предложение должно быть вопросом (обладать как интонационными, так и пунктуационными маркерами вопроса), другое – ответом (по сути – повествовательным предложением). В одной из версий игры-диалога («Диалог в 1929 году») вопрос / ответ сюрреалисты заменяют на главное и подчинительное предложения, тем самым усложняя как структуру диалога, так и его формальные признаки (отказ от пунктуации, от классической диалогичной структуры типа «вопрос / ответ»). Второе требование, не сформулированное эксплицитно в печатных изданиях, но присутствующее в диалогах – это определенное семантическое / лексическое наполнение вопросов и ответов. Как правило, одна часть несет в себе предметную лексику, лексику либо чувственного мира, либо вещественного, объединяясь общей отсылкой к миру

[454] Например, исследования сексуальности, встречи-обсуждения, проводимые сюрреалистами с января 1928 по август 1932 года. Подробнее: *Pierre J. (éd.)* Recherches sur la sexualité. P. : Gallimard, 1990. Перевод на русский язык также доступен: Исследования сексуальности. Архивы сюрреализма. М.: ЛОГОС, 2007. (пер. Ф. Брод).

физического проживания реальности. Другая часть наполняется абстрактными понятиями, относящимися к сфере умозрительного и интеллектуального, к миру идей[455]. «Опустошенный» диалог, лишенный цели (не направленный на коммуникацию, на установление контакта или на получение информации), постепенно превращается в словесную лабораторию по творению «фраз-трамплинов», где случайное и механическое сцепление слов не раздражает воспринимающего, но открывает перед ним иные возможности языка и иные образы. Сюрреалистический диалог пришел на смену автоматическому письму, которое, пусть и обладает характеристиками свободного языка, все же несет на себе печать авторства, субъекта, речь порождающего, говорящего. Автоматическое письмо целиком и полностью зависит от одного автора. Диалог же – явление коллективное *par excellence*.

За 1920-1930-е годы в сюрреалистических журналах (или журналах, сюрреалистам сочувствующих) диалоги, как один из видов коллективного творчества, печатались трижды, в 1928, 1929 и 1934 годах[456]. В 1929 и 1934 годах группа Бретона печатает свои произведения в «чужих» журналах, и подобный диалог становится одной из визитных карточек французских сюрреалистов, отдельным жанром, одной из составляющих сюрреалистического канона.

Публикация диалогов в 1920-е годы и в 1930-е, несмотря на их схожесть (особенно похожи первый и последний из опубликованных диалогов), происходит в качественно иных контекстах. Если первые опубликованные диалоги («Диалог в 1928») – своего рода веха в эволюции сюрреалистических техник, переосмысление понятия автоматизма, автоматического творчества и его вариаций (сродни игре «Изысканный труп»), то последние диалоги («Диалог в 1934»), опубликованные в журнале «Докюман», служат иллюстрацией к тезисам А. Бретона об объективном случае (P.114) и являются скорее приложением к теории, нежели самостоятельным произведением коллективного искусства. Что касается «Диалога в 1929», то он отличается от прочих, как отмечалось выше, выбранной структурой, усложнением семантического наполнения и изменением модели коммуникации, то есть направлен на отказ от прямого общения по типу вопрос / ответ[457]. Стоит отметить что коммуникация происходит в трех указанных случаях между

[455] Быть может, подобный отбор – результат последующего осмысления результатов, переработка и чтение разрозненных результатов, когда больший восторг вызывает сцепление реального / абстрактного, нежели коллажное соединение двух объектов физического мира, близкое дадаистским творениям

[456] «Диалог в 1928» опубликован в журнале «Революсьон сюрреалист», №11, март 1928; «Диалог в 1929» – в журнале «Варьете», июнь 1929; «Диалог в 1934» – в журнале «Докюман», июнь 1934.

[457] Вопрос / ответ в диалогах 1928 года и сочленение главного и придаточного предложений в диалоге 1929 года.

двумя участниками движения, группе же как таковой по-прежнему отведена роль пассивного наблюдателя.

«Диалог в 1928 году» строится по модели словарных определений, когда вопрос «что такое....?» предполагает ответ, дающий характеристику названному объекту, причем определить можно все что угодно (предмет, человека, понятие). Коммуникация сдерживается некоторыми логическими «рамками» (определенная структура вопроса, определенный ответ), которые, с одной стороны, освобождают диалог, позволяя участникам говорить что угодно и как угодно, а с другой стороны, наделяют диалог смыслом еще до того, как он осуществится[458]. Отходы от заданной формы встречаются редко: искажается вопрос (вместо заданного «что такое...» участник диалога может задать вопрос, который мы характеризуем как *вопрос анкетного типа*, нацеленный на результат, заключающий в себе потенциальность ответа[459]), искажается форма ответа (дается описание не через словосочетание, но через ситуацию, действие, что более характерно для «Диалога в 1929 году»[460]). Но принцип дефиниций практически не изменяется. Иногда предмет определяется через другой предмет, когда соотносятся на первый взгляд несоотносимые понятия[461]. Иногда предмет описывается комплексно, в ситуации; определение разворачивается, детализируется, оживляется с помощью действия. Например, на вопрос «Что такое стрела?» (Бретон) Пере дает ответ «Это буква I, потерявшая свою точку» (а не просто «это буква I»). На вопрос «Что такое мех?» (Нолль) Арагон отвечает не просто «птица-мушка»[462], но «Это птица-мушка, которая вспомнила бы о потопе, играя с тенью рыб». Простая последовательность существительных (поцелуй – отступление / авантюрист – шумная посадка самолета) подменяется дефиницией, заключающей в себе «зачаток» сюжета:

> «Слой лака, который растрескивается (внутренняя сторона его матовая), глубоко лежащий корень, открывающий весь мир» (С. Мюзар на вопрос М. Мориса «Что такое гений?»);
>
> «Женщина, которая купается нагишом с наступлением ночи» (ответ А. Бретона на вопрос С. Мюзар «Что такое день?»);

---

[458] Сама структура диалога, его форма, уже придает ему «осмысленность», позволяет получить части диалога, которые формально сочетаются между собой.

[459] «Что витает между мной и С.?» (вопрос Андре Бретона своей второй жене Сюзанне Мюзар), «Что Вас больше всего отвращает в любви?» (Вопрос Арто – Бретону), «Что прячется в глубине стакана вельможи?» (Вопрос Пере – Бретону), «Зачем продолжать жить?» (вопрос Мюзар – Арагону), «Зачем нужно разбивать стекло в случае пожара?» (вопрос Арагона – Мюзар).

[460] «Заткнись. Зачеркни этот ужасный вопрос» (ответ Бретона – Пере),

[461] «Что такое груда камней? (Мюзар) – Плохая операция (Нолль)»; «Что такое братство? (Пере) – Возможно, это луковица (Бретон)».

[462] *Oiseau-mouche*, по фонетической аналогии с *bateau-mouche* (речной трамвай).

«Перевернутая тачка, что догнивает в общественном месте рядом с лошадью с выпотрошенным брюхом» (ответ Б. Пере на вопрос А. Бретона «Что такое существование?»);

«Бородатый заикающийся старик, читающий фельетон из газеты *Эко де Пари*» (ответ Б. Пере на вопрос А. Бретона «Что такое младенец?»);

«Полка кондитера; леденцы, что заменили мыльными пузырями» (ответ С. Мюзар на вопрос М. Нолля «Что такое восхищение?»)[463].

Диалог становится все более «сюжетным», в 1929 году он трансформируется и приобретает черты «изысканного трупа» с той оговоркой, что участники диалога придумывают не просто слово, но предложение с определенными грамматическими ограничениями[464]. Ограничения, как и в описанном выше «Диалоге в 1928», позволяют избежать путаницы и потенциальной не сочетаемости двух разрозненных в семантическом плане фраз. Грамматическая норма устанавливает рамки, в которых любая реплика – потенциально возможна и правильна, что минимизирует (а в идеале – полностью исключает) вмешательство третьих лиц в диалог (имеется в виду последующая правка). Идея случайного сочетания влияет на образность диалога. Если в 1928 году образ рождается в прямом столкновении слова со словом, редко «украшенном» парадоксальным эпитетом (эпитеты появляются скорее в вопросах, нежели в ответах), то в 1929 году роль воссоздания «неожиданной встречи» отдана не предметам или понятиям, но – действиям. Это попытка внести образность в движение фразы, придать смысл внешнему алогизму ситуации. Поэтому сюрреалистический образ в диалогах 1929 года – это скорее **образ-фраза**. «Диалог в 1929 году» похож на игру «Изысканный труп» явным отказом от серийности вопросов/ответов, что можно было еще проследить в диалоге 1928, когда два конкретных человека обменивались вопросами / ответами, а в печати это деление на диады подчеркивалось (диалог Арагона и Марселя Нолля, диалог Макса Мориза и Сюзанны Мюзар и пр.). В 1929 году вопросы/ответы печатаются один за другим, с указанием авторства (перед каждой репликой стоят инициалы), но уже без разделения на конкретные диалоги отдельных лиц. В «Диалоге 1929 года» почти невозможно нарушить правила игры, любая фраза потенциально сцепляется с другой фразой, поэтому отходов от заявленных правил практически нет, за малочисленными исключениями[465].

---

[463] Les jeux surréalistes. Ibid. P. 58-63.

[464] Так, роль «вопроса» играет фраза, начинающаяся с «если» («si» и тогда участники употребляют imparfait, прошедшее несовершенное, используемое в условных предложениях), либо с «когда» (« quand », которое дополняет фразу в futur simple, будущем простом). В «ответе» же используется либо условное наклонение, conditionnel présent, либо будущее время, futur simple.

[465] Исключение, быть может, касается ответа Луи Арагона Пьеру Юнику («- Если бы газеты печатали на серебряной бумаге / - Ну, к черту»), а также вопросов с конкретным адресатом, с обращением на «ты». Интересно, что сам А. Бретон больше предпочитает задавать вопросы не по шаблону.

Как и диалог 1928, диалог 1929 года обезличен, *личного / анкетного* во фразах встречается крайне мало. Вопросы с местоимениями «ты / вы» исключаются в диалоге 1928 (если не принимать во внимание вопрос А. Бретона С. Мюзар); в диалоге 1929 «ты / вы» как участники беседы, которым адресуется вопрос, также практически не встречаются. То же самое можно сказать о местоимении «я / мы» [466] (встречается безличное местоимении on, которое в диалоге воспринимается не как разговорное «мы», а скорее как обобщенно-личное местоимение, обращенное к каждому[467]). Расположить *случайность вне личного*, вне конкретного, чтобы позволить свободную игру языка, проследить за свободной игрой слова – такова цель сюрреалистических диалогов. Однако фразы можно условно разделить на два типа.

Первый тип – это фразы обыденного содержания, простые реплики повседневной речи, кальки и шаблоны, придуманные в спешке или сразу пришедшие на ум:

«Больше не было бы ничего, ничего, абсолютно ничего» (G.S.)

«Никто больше бы не вставал» (Арагон)

«Если бы Марсельеза не существовала» (Бретон)

«Если бы Революция случилась завтра» (Бретон)

«Когда снова будут носить доспехи» (Бретон)

«Если эра христианства только бы начиналась» (Бретон)

«Если бы попугаи могли говорить друг с другом» (С. Мюзар)

«Если бы Пуанкаре умер» (Бретон)

«Когда наступит старость» (Рибмон-Дессень)

«Если бы свинья была самым красивым животным на земле» (Бретон)

«Если бы ничто нельзя было изменить» (Арагон)

«Если бы все происходило наилучшим образом в мире» (Арагон)[468]

Такие фразы скорее характерны для «вопросов», придаточных предложений. Теоретически они соответствуют вопросу «Что такое...?» в «Диалоге 1928 года»[469], где

---

[466] В «Диалоге 1929 года» вопрос с «ты» встречается один раз: «Если бы у тебя вместо полового органа был морской якорь» (вопрос Бретона – Пере).
Отсылка к «ты» - один раз: « Если бы тень **твоей** тени посетила зеркальную галерею» (« Si l'ombre de **ton** ombre visitait une galerie de glace », реплика С. Мюзар) (**здесь и далее выдел. наше** – прим.ав.).
Ответ с «я» - три раза: «Я бы везде подписывал свое имя по трафарету» (« Je signerais partout mon nom au pochoir », реплика Бретона), «Я уверяю тебя, была бы потасовка» (« Je te garantis qu'il y aurait de la casse », реплика Бретона), «Я бы купался в море и был бы ласточкой» (« Je prendrais des bains de mer et serais hirondelle », реплика J.T.). Отсылка к «я» - один раз: «Если бы орхидеи расли в бороздках **моей** ладони» (« Si les orchidées poussaient dans le creux de **ma** main », реплика Пере).

[467] «Если бы можно было спать бесконечно» («Si on dormait sans arrêt», реплика Пьера Юника) / «Если бы можно было покрасить Францию в сиреневый» («Si on peignait la France en mauve», реплика F.M.) / «Говорили бы только пословицами» (« On ne parlera plus que par proverbes », реплика Пьера Юника), «О небе говорили бы, что оно бесформенное» (« On dirait du ciel qu'il est mou », реплика Ива Танги), и т.д. Всего в «Диалоге 1929 года» насчитывается 4 фразы-«вопроса» и 7 фраз-«ответов» с on.

[468] Les jeux surréalistes. Ibid. P. 64-68.

[469] Отметим, что в основном такие фразы пишет Бретон: для него, вероятно, важен спокойный стиль начальной фразы, не насыщенной сюрреалистической образностью.

также не было образов, но упоминались простые понятия, чаще всего абстрактные существительные, либо имена собственные (Пере, Бретон, Бодлер), а также вещи из «музея сюрреалистических объектов» (зонт, например). Однако и насыщенные образами придаточные предложения с союзами *если / когда* также встречаются.

Второй тип – фразы с сюрреалистическими образами, усложненные варианты из «Диалога 1928 года». Такие фразы встречаются и в придаточных, и в главных предложениях. Как говорилось ранее, в данном случае акцент делается непосредственно на действии. Либо предмет совершает нечто, что ему в обыденном мире не свойственно (соломенные сапоги мечтают гореть, ртуть бежит со всех ног, орхидеи растут в бороздках ладони), либо он соотносится в одной фразе с другим объектом / предметом, внезапно «встречаясь» с ним в ином контексте (тень тени посещает зеркальную галерею, шнурки растут в садах рабочих). Соединяясь, подобные фразы порождают сложные образные структуры, отталкиваясь от простой дефиниции, наполняют сюрреалистический мир реальными действиями и ситуациями. Символично при этом, что весь мир сюрреалистических образов располагается в рамках условного наклонения или будущего времени, что указывает на его потенциальную возможность, хотя этот мир еще «грядет», его еще нет в реальности:

С. М.: - Если бы осьминоги носили браслеты
Б. П.: - Мушки тащили бы лодки.

Э. П.: - Если бы жемчуга могли плакать
Б. П.: - Снег продавался бы по цене золота.

Э. П.: - Если бы мякиш хлеба стал жидким
С. М.: - Стрелец служил бы тарелкой водяным паукам.

J. T.: - Если бы больше не было гильотины
С. М.: - Осы сняли бы свои корсеты.

С. М.: - Если бы заглавные буквы устроили сцену прописным
Б. П.: - Газеты прыгали бы через скакалочку.

А. Б.: - Когда ползущие растения потянутся за похоронами
Э.П.: - Номера домов заменят парой ножниц.

П. Ю.: - Если бы родители делали соломенные чучела из своих детей при рождении
И. Т.: - О небе говорили бы, что оно бесформенное.

Усложнение образного языка в диалогах отражает эволюцию движения, привнесению в него фабульности, нарратива, свойственного далианским картинам, с одной стороны, и, с другой стороны, стремление преодолеть механическую сторону автоматизма, дать устаревшим образам и индивидуальным словесным «маниям» иную интерпретацию.

В 1934 году сюрреалисты возвращаются к прежней форме диалога, к определениям и дефинициям. В какой-то степени, в техническом плане, речь идет о своеобразном возвращении вспять, об «инволюции», упрощении сложных форм. Вопросы вновь начинаются с фразы «Что такое...?», а ответы представлены словосочетаниями или, что весьма редко, впрочем, придаточными относительными, заключающими в себе сюрреалистический образ. По-прежнему сюрреалистов интересуют определения понятий (например, старости, молодости, любви, разума, одиночества, ревности и даже сюрреализма) через сюрреалистический образ – словарность. Так, на вопрос М. Ф. (M. F.) «Что такое сюрреализм?» Бретон дает такой ответ: «Это медный столовый прибор прежних лет, до изобретения вилки». Армия определяется как «полусолдат» (Элюар / Бретон), разум – «облако, наполовину съеденное луной» (Бретон / Элюар), работа – «казнь Людовика XVI» (Бретон/Пере), зонт – «синяя птица, ставшая черной» (Элюар / М. Ф.), воспоминание – «как легкое платье, покоящееся на кресле» (Пере / М. Ф.). Развернуто определяются такие понятия, как будущее, путь в воображении, либертинаж и прощание:

М. Ф.: - Что такое прощание, без возможности вновь увидеться?

А. Б.: - Это рынок рабов, который стелется за горизонт

М. Ф.: - Что такое либертинаж?

А. Б.: - Это место на лугу, где трава внезапно становится темнее. Его видно издалека.

А. Б.: - Что такое будущее?

М. Ф.: - Это вещь, о которой нечасто думают.

М. Ф.: - Что такое путь в воображении?

А. Б.: - Это светло-зеленый насос с колесом, который никогда не использовался[470].

[470] Les jeux surréalistes. Ibid. P. 114-121.

Описаний развернутых, в виде относительных придаточных предложений, в диалогах 1934 года всего четыре: сюрреалисты 1930-х годов отдают предпочтение механическому сцеплению предметов и часто отказываются от развернутых эпитетов.

М. Ф.: Что такое улица?

Б. П.: - Свежее яйцо.

Б. П.: - Что такое Юбю?

А. Б.: - Беспорядок.

А. Б.: - Что такое общество?

Б. П.: - Плесень.

M. F.: - Что такое встреча?

А. Б.: - Дикарь.

Несмотря на общий принцип построения и структуру диалог 1934 радикально отличается от диалога 1928 года. Например, взять определение зонта:

Диалог 1928: «Репродуктивный аппарат брюхоногих» (ответ Раймона Кено на вопрос Марселя Нолля)

Диалог 1934: «Синяя птица, ставшая черной» (ответ М. Ф. на вопрос П. Элюара)

Еще один пример – описание предков сюрреализма, Бодлера в 1928 и Юбю в 1934 (отметим, что в обоих диалогах участвуют одни и те же сюрреалисты – А. Бретон и Б. Пере):

А. Б.: - Что такое Бодлер?

Б. П.: - Колониальный солдат, который не умеет ни читать, ни писать, и ест только траву. (1928)

Б. П.: - Что такое Юбю?

А. Б.: - Беспорядок. (1934)

Простое сравнение показывает, что одинаковая структура иначе воспринимается в 1920-е и 1930-е годы. С одной стороны – тяга к кричащей образности, будоражащей воображение, с другой стороны, лаконичное сравнение, простое столкновение существительных. Подобная трансформации диалогичности у сюрреалистов зависела, на наш взгляд, от нескольких факторов.

В 1930-е годы сюрреалисты стремятся *преодолеть случайность* сюрреалистической образности, придать ей большую осмысленность, рациональность, научиться ее интерпретировать, а также исключить из творчества элемент пассивности – присущее всякому образу «восхищение», первичную эмоциональную реакцию. Если образы 1920-х нацелены на эпатаж, внезапное озарение, то образы 1930-х уже более взвешены,

лишены внезапности – и нагружены общим «прошлым». Это образы объективной случайности, о которой пишет Бретон в статье « Уравнение найденного объекта» для журнала «Докюман» 1934 года. Образ уже не поражает своей яркостью, внезапно созданными в соединении связями. Образ из диалогов 1930-х – это набросок, соединение разрозненных элементов, но соединение не разнузданно случайное, но объективное, которое должно домыслить – то есть провести последующую аналитическую работу *интерпретатора*. Это своеобразные невидимые нити, тянущиеся от одного понятия к другому, нити, что становятся видимыми тем, кто обладает тайным знанием о том, что соединение понятий и вещей никогда не бывает абсолютно и безвозмездно случайным. В 1920-е годы важно провести аналогии, создать ассоциации, для 1930-х же годов характерно движение к суммированию, компиляциям, объединению ассоциаций в некий общий узел смыслов[471].

И, в то же время, сюрреалисты все больше обращаются к индивидуальному восприятию творчества и творческого акта. Если раньше коллективное творчество позволяло вырваться из шаблона автоматического письма, вырваться из себя – и найти такую же безумную образность в *коллективном*, то постепенно фокус внимания переносится *на личное восприятие*, на личную интерпретацию. Искусство сюрреализма *индивидуализируется* – а коллективные творческие практики превращаются в акты вопрошания, в вопросы оракулу, ответы которого каждый волен понимать согласно своему восприятию и актуальному «контексту». Такое слепое вопрошание судьбы четко прослеживается в диалоге 1934, во фразах-отступлениях, которые позволяет себе Бретон, когда ведет диалог с художниками, Ивом Танги и Альбертом Джакометти.

Вопросы Бретона художникам можно охарактеризовать как вопросы анкетного типа, о которых мы упоминали ранее. Только ответ на вопросы не подготавливается, не дается опосредованно, не осмысляется, но дается внезапно, наобум, случайно. «Что такое искусство?», «Что такое твоя мастерская?» – вопрошает Бретон Джакометти. А художник дает спонтанный ответ, не зная содержание вопроса, таким образом, как бы доверяя подсознанию (или случаю) право решать за себя, что же такое искусство и мастерская. Отвечающий неосознанно характеризует себя, получает новое знание о себе, о своей личности, которая ему до этого момента оставалась неизвестной. Это характеристика себя через язык, через его неподвластные мыслящему субъекту

[471] Ср. с М. Дюшаном, собирающим свои произведения в компактный музей-чемодан / музей-коробку; с «Кратким словарем сюрреализма», компиляцией сюрреалистических знаний; с выставками 1930-хх годов.

механизмы. Язык подобен оракулу, наделенному тайным знанием, знанием бо̲льшим, чем знание, доступное мыслящему и говорящему на языке человеку:

А. Б.: - Что такое искусство?

А. Д.: - Это белая ракушка в миске с водой.

А. Б.: - Что такое твоя мастерская?

А. Д.: - Это две идущие ступни.

Роль же конкретной коммуникации – в последующем осмыслении и интерпретации сказанного, в поиске параллелей. Схожие вопросы Бретон задает Иву Танги:

А. Б.: - Что такое твоя живопись?

И. Т.: - Это белый дымок.

А. Б.: - Что такое Бретань[472]?

И. Т.: - Фрукт, съеденный осами.

А. Б.: - Что ты предпочитаешь?

И. Т.: - Отражение на воде.

Лидер сюрреалистов спрашивает художника о близких вещах, о конкретно связанных с ним понятиях или переживаниях. И эта телеологичность вопроса, погруженность его в контекст, позволяют иначе осмыслять образ-ответ. Удачно найденный образ, «живопись = белый дымок» (а живопись Танги изобилует пластичными, льющимися формами, схожими очертаниями с вьющимся дымом) дает толчок к интерпретации и домысливанию, обрастает толкованиями и глоссами.

В «Диалоге 1934 года» происходит смешение вопросов-анкет и вопросов-определений, своеобразная компиляция двух знакомых сюрреалистам и даже несколько исчерпавших себя практик. Вопрос теперь направлен на конкретный предмет, соотносится с конкретным человеком, с участвующим в диалоге, ответ же по-прежнему случаен и не заинтересован. Так, схема классического гадания, божественного вопрошания судьбы своеобразно претворяется в сюрреалистических диалогах 1930-х годов. Отвечающий становится проводником смысла, сакрального знания, подобно пифии или авгуру одаривая собеседника предсказанием, ключ к которому предстоит еще отыскать – в последующем размышлении о сказанном.

Так, сюрреализм, отталкиваясь от автоматического письма, индивидуального по своей сути, проходит через коллективные автоматические практики, среди которых одной из

[472] Отец Танги был бретонцем.

важнейших являются диалоги, и вновь возвращается в сферу личного и индивидуального. Художник (поэт жизни) по-прежнему регистрирующий автомат, но теперь он отказывается от беспечного и свободного от суждения образа и позволяет себе осмысление его, наделяет образ «личным», контекстом, вводит его в область своей жизни. Образ оправдывается жизнью, а язык перестает быть предметом, достойным восхищения или изучения, теперь он – такой же проводник смыслов, как и неосознанно вещающий оракул. Язык вновь наполняется значением, и означивает его окружающий сюрреалистов контекст.

*

В конце 1930-х интерес к диалогу, несмотря на заверения Бретона[473], угасает, и сюрреалисты вновь обращаются к индивидуальному письму. Так, одна из популярных игр конца 1930-х-начала 1940-х – «Марсельское Таро» – являет собой переосмысление древней колоды карт, выполненных в особом дизайне, иногда называемым также «итальянским». Суть игры заключалась в том, что сюрреалисты вытягивали карту из колоды и интерпретировали ее согласно своим предпочтениям и внезапно возникавшим аллюзиям и отсылкам. А после создавали свой вариант[474], с выбранным персонажем, входившим в так называемый «сюрреалистический пантеон» (где соседствовали Бодлер, Фрейд, Папаша Юбю, Гегель, маркиз де Сад и пр.). Подобная интерпретация карт, отвечающая духу сюрреалистической игры (где правит случайность), в целом являлась возвращением к анкетному типу творческого взаимодействия, когда каждый отвечает в своей манере – на поставленный вопрос (осмысление и переосмысление карты). Спонтанное коллективное творчество к началу Второй мировой войны уже не отвечало потребностям участников группы.

---

[473] «Позавчера, когда я уже заканчивал это сообщение, внезапно мне пришла в голову мысль снабдить его ... новой серией вопросов-ответов (где ответы даются независимо от заданного вопроса), которая показывала бы, что мои друзья и я совершенно не утратили интереса к этому оригинальному способу определять понятия.» (предисловие А. Бретона к публикации «Диалогов в 1934» в журнале «Докюман», Les jeux surréalistes. Ibid. P.114).

[474] Всего сюрреалистами в 1941году было нарисовано 22 карты. В создании (на вилле Бэль-Эр в Марселе) принимали участие А. Бретон, Ж. Эрольд, В. Лам, Ж. Ламба, А. Массон, Ф. Деланглад и пр. Каждый из участников вытягивал и интерпретировал 2 карты колоды. В 1983 году это коллективное и анонимное произведение было издано Андре Диманшем. Посмотреть нарисованный вариант (некоторые карты) можно по ссылке [Электронный ресурс]: URL : http://rocbo.lautre.net/jeu_mars/index.html (дата обращения: 19.06.20). Напечатанный вариант 1983 года (некоторые карты) [Электронный ресурс]: URL : http://rocbo.lautre.net/jeu_mars/dimanche.html (дата обращения: 19.06.20).

Глава II. Феномен «коллективного» как литературный конструкт: образ группы в текстах сюрреалистов.

Свою причастность к тому или иному художественному движению участники авангардных групп часто подтверждали публикацией совместных произведений, обладающих как простой (манифесты, памфлеты, листовки), так и сложной (журналы, антологии, каталоги) структурой[475]. В первой главе мы назвали подобно групповое высказывание *коллективным словом*. В данных произведениях, в основном нехудожественных текстах, также часто встречается отсылка к группе, так называемая «коллективная цитата»: авангардному движению данные отсылки к «групповому единству» необходимы для закрепления группового статуса в литературном поле (борьба за легитимность), но довольно редко – для творчества как такового[476]. Однако в сюрреализме отношения внутри группы выстраиваются иначе, и «коллективное» становится важным элементом творческого взаимодействия, в частности, творчества

[475] Об антологиях в сюрреализме: *Kleiber P.-H.* Le surréalisme en anthologie: un chant du cygne ? // Blanchaud C. François C. (dir.) Pour la poésie. Paris, 2016. P. 409-420.
[476] *Earle J.* Surrealism's Secret Societies // L'Esprit Créateur, 2013, №3. P. 129-142.

литературного. С одной стороны, в группе поощряются всевозможные коллективные языковые игры, служащие «фабриками идей» и «вдохновения» (результаты игр публикуются как полноценные сюрреалистические произведения в 1920-хх и как часть тотального творческого эксперимента в 1930-е)[477]. С другой стороны, в произведениях отдельных сюрреалистов появляются отсылки к участникам группы или к группе как таковой: сюрреалисты посвящают своим друзьям стихотворения, упоминают их в текстах и даже делают их героями романов. В данной главе мы рассмотрим, как в сюрреалистической литературе появляются отсылки к «коллективному», как конструируется образ группы и каковы функции коллективного «мы» в индивидуальных сюрреалистических произведениях.

1. Влияние группы на творчество: посвящения и упоминания[478].

Одним из маркеров коллективности и важности группы для ее участников в сюрреалистическом движении являются упоминания и посвящения текстов «своим». Однако отсылка к другому участнику движения не является обязательной частью сюрреалистического текста, более того, появление этого типа скрытой групповой коммуникации характерно для определенных моментов эволюции движения, «вехи» которого легче проследить по сюрреалистическим журналам. Первые произведения, в основном поэтические, отсылающие к участникам группы, появляются уже в первых номерах сюрреалистического журнала «Литтератюр нувель сери» (Littérature nouvelle série, далее – *LNS*). В более позднем журнале «Революсьон сюрреалист» (Révolution surréaliste, далее – *RS*) также имеются публикации подобного плана, однако они претерпевают некоторые изменения[479] и встречаются значительно реже, а в последующих журналах подобная практика и вовсе исчезает. Изначально упоминания группы были частью социального эксперимента[480]: сюрреализм официально не существовал, движение не было символически закреплено в литературном поле (программным текстом или коллективным выступлением), поэтому сюрреалистическая

[477] О словесных играх и журналах, а также важности эксперимента в сюрреализме 1930-х годов подробнее см. в главе 3 данной работы.

[478] Текст данного раздела частично был использован при написании статьи: *Балакирева М. Е.* Сюрреализм и индивидуальное творчество: феномен группы в произведениях Р. Десноса и Ж. А. Буаффара // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2020. № 1. С. 77-86.

[479] Например, нет посвященных сюрреалистам циклов стихотворений.

[480] Стоит отметить, что публикации в *LNS* имеют скорее экспериментальный характер, а группа как таковая только начинает оформляться и вырабатывать собственные техники и практики, образное поле и художественную позицию, групповую этику. *LNS* – период поисков, и групповой элемент здесь также является частью эксперимента.

общность строилась изнутри, и упоминания / посвящения способствовали выстраиванию связей и представляли собой один из вариантов взаимодействия. К 1924 году группа увеличилась, оформилась, закрепила за собой название «сюрреализм», выпустила манифест и обратилась к теоретическому осмыслению своей деятельности. Этот период, характеризующийся выпуском журнала *RS*, отмечен отсылкой уже не к отдельным персонажам, но к группе в целом, и в опубликованных текстах упоминаются не участники движения, а движение как таковое, которое мыслится изначально как воплощение свободы духа и как творческий метод освобождения художника. Так как сюрреализм в эти годы еще не пытается бороться за звание «первого революционного искусства», то группа сохраняет черты дружеского объединения, постепенно обращаясь к более жесткой социальной структуре, наследующей одновременно черты партии (строением) и секты (воззрениями). Потому отношение к посвящениям и упоминаниям остается амбивалентным: в статьях журнала предстает скорее группа целиком (за редким исключением)[481], а в произведениях (в частности, романах) встречаются ее отдельные участники. В 1930-е годы в сюрреализме усиливаются социальные аспекты, он становится *узнаваемым*, приобретает влияние и заявляет о себе как о группе экспериментирующей, занимающейся научными исследованиями нерациональных форм познания, что нивелирует творческий аспект коллективных взаимодействий и важность отсылки к группе в литературных и визуальных произведениях[482]. Социальная составляющая становится важнее, и упоминания группы окончательно «исчезают» из

[481] В *RS* крайне мало посвящений или циклов стихотворений, посвященных сюрреалистам. Так, только № 4 и в №6 встречаются посвящения стихотворений, в №5 Бретон посвящает свой текст Малкину («Письмо ясновидящим», Lettre aux voyantes), а Арагон в том же номере «украшает» свой текст «Эти семейные животные» (Ces animaux de famille) цитатой из Бретона «L'oiseau de vers luisants». Другие посвящения скорее касаются либо возлюбленных / женщин (в №9-10 П. Юник посвящает стихотворение Жанин, Арто – Женике), либо носят насмешливый характер (Л. Арагон в №8 посвящает свое стихотворение «падению духа», à la démoralisation). Что касается журнала «Сюрреалисм о сервис де ля Революсьон» (Surréalisme au service de la Révolution, далее – *SASDLR*), то и здесь посвящений не так много. В №1 С. Дали посвящает свой текст «Дохлый осел» Гале Элюар; в №2 Рене Шар посвящает статью о де Саде П. Элюару, в №3 он же – стихотворение Л. Арагону; в №5 Симон Моннеро посвящает стихотворение мужу Ж.-М. Моннеро; в №6 Юнье посвящает стихотворение Марсель Ферри. В журнале «Минотор» (Minotaure) также почти нет посвящений, даже в №6, где публикуется подборка современной поэзии (ни одно стихотворение не имеет посвящения, хотя именно стиховторные произведения сюрреалисты чащег всего посвящают друзьям). Единственное посвящение встречается в №3-4 в тексте Ж. Лакана «Мотивы параноидального убийства» (посвящение доктору Ж. Дюма). Зато в «Минотор» часто появляются цитаты, предваряющие тексты: например, цитата Ж. Риго к тексту М. Рэя «Танцы-Горизонты» в №5; цитата из А. Бретона к подборке почтовых открыток из №№3-4; цитата С. Дали к тексту С. Дали о сюрреализме у прерафаэлитов в №8. Переход от имени к цитате, репрезинтирующей имя, становится «общим местом» в сюрреализме 1930-хх.

[482] Из визуальных отсылок остаются только фотографии как часть документированной реальности. Таких произведений, как коллективный портрет от Макса Эрнста «В кругу друзей» (Au rendez-vous des amis, 1922), в 1930-е годы в сюрреализме не создается, но появляется много групповых фотографий. Характерно, что, например, для журнала *RS* скорее характерна визуальная *коллажность* при репрезентации группы – соединение отдельных фотографий в общий портрет.

произведений с середины 1930-х: группа выходит из пространства текстового в пространство музейное, усложняя коллективные взаимодействия в реальном мире, но исключая их из мира литературы[483]. В данной части работы мы обратимся к тем произведениям, в которых упоминаются именно участники движения, но не группа как общность (сюрреализм), это позволит нам продолжить рассуждения о коллективном слове и коллективном образе, начатые в первой главе.

Непосредственно в сюрреалистических произведениях упоминание группы встречается либо в паратексте (посвящения поэм – наиболее частое использование имен), либо в самом тексте, когда упомянутый сюрреалист выступает как полноправный участник событий (языковых, как часть языковой игры, либо же романных, как герой произведения). Считается, что первые упоминания участников группы сюрреалистов принадлежали Т. Тцара, который, не зная их лично, опубликовал в дадаистских журналах[484] 1918-1920-хх годов несколько стихотворений-посвящений (поэмы он посвятил Л. Арагону, А. Бретону, Ф. Супо, П. Элюару). В сюрреалистических журналах первым поэмы-посвящения стал печатать Деснос, причем сначала он включил имена близких ему по духу друзей в сам поэтический текст («Рроз Селяви», Rrose Sélavy, *LNS*, №7), а затем уже вынес их имена в посвящения и названия стихотворений («Омоним», l'Aumonyme[485], *LNS*, №10).

Посвящения, характерный маркер причастности сюрреалиста к группе[486], создают плотную сеть взаимодействий, хотя и касаются обычно одного участника движения[487]. Иногда имена появляются в названии стихотворений (например, в *LNS* №12-13 Б. Пере публикует стихотворения-портреты, посвященные друзьям-сюрреалистам[488], а в *RS* №4

---

[483] «Сюрреализм становится узнаваемым, и потребность в конструировании сети личных взаимодействий исчезает: группа начинает действовать как общность, лишенная индивидуальных черт, выходит из пространства текстового в пространство музейное, и сами коллективные взаимодействия усложняются, переходят от простой текстовой к сложной визуально-вербальной коммуникации.» (*Балакирева М. Е.* Сюрреализм и индивидуальное творчество: феномен группы в произведениях Р. Десноса и Ж. А. Буаффара // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2020. № 1. С.78-79).

[484] Сами сюрреалисты тоже публикуются в этих журналах. Поэма Бретона появляется в DADA 4-5 (май 1919), а цитаты Супо и Бретона, часто несущие маркер группы «мы», печатаются в DADA 6 (февраль 1920). Например, «Nous adhérons à une sorte de Touring-Club sentimental. A. Breton» (P. 2) или «L'eau de javel et les lignes de nos mains dirigent le monde. Breton et Soupault» (задняя обложка).

[485] Игра слов, соединение «aumône» и «homonyme».

[486] Отметим, что в 1930-е годы посвящают стихотворения в основном «неофиты»: например, Рене Шар (в SASDLR в №2 статья о де Саде посвящена П. Элюару, в №3 стихотворение посвящено Л. Арагону). Вероятно, в этот период посвящение является залогом включенности в группу: интимность и дружеский характер посвящения словно маркирует пишущего, указывает на его причастность к движению.

[487] Например, в *LNS* №8 П. Элюар посвящает стихотворения Л. Арагону и Р. Русселю, а Р. Деснос свой текст «Любовь к омонимам» посвящает П. Элюару; в *RS* №4 Л. Арагон посвящает стихотворения М. Коули, Ж. Декуру и М. Ноллю, в *RS* №6 Жак Вйо посвящает стихи А. Бретону и П. Элюару.

[488] «Портрет Робера Десноса», «Портрет Макса Эрнста», «Портрет Поля Элюара», «Портрет Луи Арагона» (С. 14-16).

П. Элюар пишет стихотворения «Жорж Брак» и «Андре Массон»[489]), и стихотворения превращаются в своего рода дружеские послания, продолжая своеобразный диалог, понятный только сюрреалистам. Особенно это характерно для периода до 1924 года[490], когда сюрреалисты публикуют целые циклы стихотворений с посвящениями, объединенные в один блок[491]. Автор может просто посвящать отдельные стихотворения цикла тем или иным участникам группы (как Р. Деснос в цикле «Омоним»), а может привести портрет-описание (как Б. Пере в серии стихотворений «Портреты») или сочинить надгробную эпитафию (сборник Ф. Супо «Эпитафии» [492]), где имя становится частью произведения и задает тему. Стиховорения-посвящения чаще всего включают прямую речь, непосредственное обращение автора к адресату послания (монолог у «могилы», с дружеским «ты» и лирическими отступлениями, у Ф. Супо и Б. Пере; словесные игры и дружеские подшучивания у Р. Десноса) и служат скорее консолидации группы, сплетению внутренних связей, отсылок, созданию «тайного» языка или «арго», понятного только «своим»[493], нежели преследуют какие-то художественные цели. Они являются сюрреалистической вариацией «стихотворения на случай», определяющей высокую степень присутствия сюрреалистов в жизни друг друга, указывающей на их постоянное взаимодействие, как в повседневности, так и в творчестве.

Однако, как уже упоминалось ранее, встречается и другое использование имен собственных (отсылок к участникам группы) – как части произведения. Иногда такие отсылки встречаются в самих стихотворениях (например, в №5 SASDLR Ги Розэ включает имя Б. Пере в стихотворение «Способы существования»[494]), иногда в отрывках

---

[489] Вероятно, это своеобразное «подхватывание» темы «сюрреализм и живопись», начатой Бретоном в данном номере.

[490] Они встречаются как в журналах, так и в сборниках отдельных сюрреалистов. Например, в сборнике «Земной свет» (1923) Бретон посвящает стихотворения де Кирико, Б. Пере, Жанин, Дж. Унгаретти, Гале Элюар, Ф. Пикабиа, Т. Френкелю, П. Элюару, Р. Десносу, Л. Арагону, М. Рэю, М. Эрнсту, М. Ноллю, Р. Русселю, П. Реверди, П. Пикассо и отдельное стихотворение-посвящение « Рроз Селяви» (альтер-эго Дюшана). Для сравнения в сборнике «Седовласый револьвер» (1932) нет ***ни одного*** посвящения.

[491] Например, такие циклы писали Р. Деснос, Ф. Супо и Б. Пере.

[492] Ф. Супо пишет «Эпитафии» (1919) на смерть А. Кравана, Ж. Рибмон-Дессеня, Ф. Пикабиа, Т. Френкеля , Мари Лорансен, Л. Арагона, П. Элюара, Т. Тцара, А. Бретона.

[493] Такой язык исследователи характеризуют как социолект, вариант языкового употребления, понятный определенной группе лиц. Подробнее см.: *Grutman R.* Sociolecte // Glinoer A., Saint-Amand D. (dir.), Le lexique socius. [Электронный ресурс] URL: http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/49-sociolecte (дата обращения: 20.06.2020).

[494] «нигде, где прогуливается голос **Бенжамена Пере**» (nulle part où se promène la voix de Benjamin Péret), «воды в такелаже кричат *Земля* **Бенжамену Пере**, который ловит будущее кончиком пальцев / он убивает все что хочет» (les eaux dans les cordages crient Terre à Benjamin Péret qui chasse l'avenir sur le bout de ses doigts / il tue tout ce qu'il veut) (*SASDLR*, 1933, №5. P.30) (**выдел. наше** – прим. ав.)

прозаических (отсылка к группе в текстах А. Бретона[495]), но носят эпизодический характер. Однако иногда встречаются целые произведения, где участники группы становятся героями повествования.

1.1 Упоминания группы в произведения Р. Десноса.

Так, совсем иначе использует Деснос имена собственные в своем произведении «Рроз Селяви» (*LNS*, №7. С. 14-22)[496]. Стоит подчеркнуть, что ранее Деснос упоминал некоторых друзей в романе «Адские наказания, или Новые Гебриды» (Les Pénalités de l'Enfer ou Nouvelles Hébrides)[497], но данный текст был продан меценату Ж. Дусэ на правах рукописи и так и не был опубликован при жизни, поэтому первым официальным напечатанным упоминанием группы в художественном тексте можно считать именно записки Рроз Селяви. В заметках «Рроз Селяви» Р. Деснос использует имена сюрреалистов, обыгрывает их, рифмует с другими словами, тем самым включая их в словесную игру: лишенные денотата они опустошаются, чтобы наполниться новыми смыслами[498]. В языковой реальности имена находят «двойников» по созвучию, подобно тому, как М. Дюшан нашел себе двойника в фигуре Рроз Селяви (Aragon / estragon, Eluard / élu des draps, Baron / bâillon de l'âme, Francis (Picabia) / Cassis, Vaché / rochers). Фонетическая игра переносит имена собственные в иной контекст, дополняет их, разворачивает в пространстве языка, где слово, разрываясь, распадаясь на слоги и звуки, прорастает в словосочетание (Delaunay / de l'eau naît, P. Eluard / le poète élu des draps) или «мутирует», вбирая лишние или отсекая лишние буквы (André Breton – l'hydre du tonnerre). Однако включение друзей-сюрреалистов парадоксальным образом изменяет словесную реальность, поскольку практически невозможно отстраниться от значения имени собственного в журнале, пестрящем отсылками к конкретным людям и реальным ситуациям, наполненном произведениями тех, о ком пишет Р. Деснос. Распадаясь на слоги, преобразуясь в новые слова, имена собственные вводят в мир «ирреального функционирования слова» живых наблюдателей, сюрреалистов, находящихся в сложных

[495] Например, в его тексте «Новый дух» (Esprit nouveau) из сборника «Потерянные шаги » (Les Pas Perdus), где фигурируют Л. Арагон и А. Дерен, или в его же «Пяти грезах» (Cinq rêves) из сборника «Земной свет» (Clair de terre), где «присутствуют» М. Нолль, П. Элюар, Л. Арагон и Ф. Супо.

[496] См. подробнее: *Conley K.* Robert Desnos, surrealism, and the marvelous in everyday life. London: Univ. of Nebraska press, 2003. P.31-36.

[497] Роман написан в технике автоматического письма в апреле-мае 1922, публикации в *LNS* №7 относятся к декабрю 1922.

[498] Они как бы отвечают на программный текст А. Бретона «Слова без морщин», опубликованный в том же номере и предваряющий словесные опыты Р. Десноса. Текст А. Бретона выступает теоретическим прологом к поискам Р. Десноса.

отношениях с языковой сюрреальностью – то ли фиксируют ее существование, то ли созидают и преобразуют её. Имя собственное, в контексте словесной игры, становится и отсылкой к конкретному лицу, этаким дружеским посланием, подмигиванием, внезапно обнаруженным в тексте, и доказательством объективного существования иной реальности: в мире слов имя собственное тоже живет «своей жизнью» и, более того, словно переносит владельца имени в сюрреальный мир. Имена сюрреалистов как бы подтверждают «своим присутствием» в тексте существование сюрреальности, подобно тому, как сюрреалист подтверждает реальность грезы своим присутствием в ней и фиксацией всего, что происходит в онирическом пространстве[499]. Свой текст Деснос заканчивает фразами:

> Слова, вы мифы и похожи на мирты мертвых.
>
> Арго Рроз Селяви, не это ли искусство превращать аистов в **лебедей**[500]?
>
> Законы наших желаний есть игральные кости без досуга (стр.22)[501]

Деснос говорит о словесных играх Рроз Селяви как об искусстве превращения реальности в знаки, творческом акте, схожем с землетворением или миросозиданием, созданием нового объекта из уже данного. Слово, трансформируясь незначительно, меняет и объект, и фразу, и смысл. Оно само по себе есть миф, и, изменяясь, оно претворяет миф в тексте, превращает привычное пространство письма в пространство зыбкое, эфемерное, лишенное границ и значений[502].

Произведение Десноса включает в себя разрозненные предложения, каждое из которых – отдельный мир слова, в каждом слово трансформируется и мерцает, застывая на

---

[499] Причем сюрреальные образы подтверждаются не просто визуальной фиксацией, то есть глазом, который видит, но *знанием*, уверенностью в том, что ирреальный мир на самом деле существует. Так, Пере, на одном из гипнотических сеансов, рассказывает о неизвестной планете, на которую он неожиданно попал. И на вопрос «У вас есть глаза?» Пере отвечает «Я ***ничего не вижу***», а на последующую реплику: «Но только что Вы что-то видели?», сюрреалист отвечает: «Я ***понимал***» ***(выдел. наше*** – прим. ав.*)*. Ирреальность может и не визуализироваться, но быть доступной пониманию, *внутреннему зрению*.
Q. - Comment êtes-vous fait ? Avez-vous une tête, des bras, des jambes ?
R. - Non.
Q. - Avez-vous une âme ?
R. - Il n'y a pas d'âme.
Q. - Un esprit ?
R. - Non.
Q. - Des yeux ?
R. - Je ***ne vois rien***.
Q. - Tout à l'heure vous voyiez quelque chose ?
R. - Je ***comprenais***. (*LNS*, №6. P. 5)

[500] Игра слов: «лебедь» – омофон слова «знак», cygne = signe, а слово **cy**go**gne**, аист, содержит в себе в начале и в конце оба слова signe / cygne и «лишний» слог go, вставленный между

[501] «Môts, êtes-vous des mythes et pareils aux myrtes des morts.
L'argot de Rrose Sélavy, n'est-ce pas l'art de transformer en cigognes les cygnes ?
Les lois de nos désirs sont des dés sans loisir» (P. 22)

[502] *Гальцова Е. Д.* Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. P. 417-423.

пограничнном значении между одним смыслом и другим. И подобное «мерцание» невозможно воспроизвести в одном лишь слове, вырванном из контекста. Контекст, окружение, синтаксис, соположение разрозненных слов является важнейшим условием игры в омонимы: то, что сюрреалисты ищут, находится не в конкретном слове, но в том *движении, потенциальном переходе* слов друг в друга. И, хотя идея движения (как идеологическая установка) будет владеть умами сюрреалистов скорее в 1930-е годы[503], само стремление к передаче пограничных ситуаций, движение между одним и другим образом слова уже в начале 1920-х становится для сюрреалистов важным элементом в поиске доказательства ирреальности. Текучесть и подвижность слова – не просто способность языка для сюрреалистов, но отражение «другой жизни» слова, когда оно бесконечно мерцает в мире ирреальном, отсылая к разным денотатам в мире реальном, и все разрозненные предметы этого мира суть воплощения того единственного мерцающего слова. Отсылка к именам сюрреалистов – это тоже своего рода попытка поймать имя собственное в его вечном движении и перетекании из значения в значение, попытка уловить эту трансформацию в ее движении и расшатать незыблемость имени. Ничто не имеет заданных границ, слово – потенциально любое – растягивается, сжимается, переставляет слоги и становится другим, и не просто словом, но предметом, объектом, частью реальности, и сюрреалисты, являясь свидетелями трансформаций и как читатели, и как активные участники (как часть текста), тоже изменяются и становятся чем-то другим: частью сюрреалистического пейзажа и словосочетанием одновременно.

Стоит отметить, что Р. Деснос называет наречие Рроз Селяви «арго», особым языком, доступным для понимания узкому кругу лиц. В этом можно увидеть параллель с проанализированным ранее диалогом у сюрреалистов, когда единство группы подтверждается владением особым языком («социолектом») и даже не языком как таковым (не похожим, скажем, на «заумь»), но владение кодом, техникой особого сочетания привычных слов, поэтической конфигурацией языка. Р. Деснос не создает новых слов, но ищет неведомые сочетания, особую связь, понимание которой не каждому доступно[504]. Его работа над языком похожа на поиски лексикографа, описывающего слова по ассоциативному принципу, только в основе ассоциации Р.

---

[503] *Donkin H.* André Breton and Vladimir Mayakovsky: Poeticizing Politics and Politicizing Poetry // Dada/Surrealism, 2017. №21. [Электронный ресурс] URL: https://doi.org/10.17077/0084-9537.1319 (дата обращения: 09.01.2020).

[504] В этом плане Р. Деснос в большей степени нацелен на игру слов, на изучение внутренних совпадений и сочетаний. М. Дюшан с его альтр-эго Рроз Селяви создавал двойные смыслы, чаще всего – с пошлым контекстом, чем восхищал «высокое общество», как утверждает в своей автобиографии М. Рэй. Подробнее см.: *Ray M.* L'Autoportrait. P.: Babel, 1998.

Десноса лежит фонетический принцип. Словарность вообще интересует сюрреалистов, как и многих авангардистов той поры, и как форма, которую можно «расшатать» и дополнить[505], и как воплощение социального института, который нужно разрушить[506]. Сам Р. Деснос в *LNS* №12-13 (поэтический номер), в частности, писал, что:

> <...> Словарь дает определения имен собственных:
> Луи значит бросок костей,
> Андре значит риф,
> Поль значит и так далее...
> Но Ваше имя мерзкое:
> Идите своей дорогой[507]! (Р. 8-9)

Словарь для Р. Десноса обладает несколькими функциями, затрагивающими и социальный, и художественный аспекты. С одной стороны, Р. Деснос играет с институциональным характером словаря: сюрреалист берет имена (не фамилии), причем имена своих друзей, а не видных деятелей культуры, как того бы ожидалось от словаря в принципе, и четко отграничивает тех, кто достоин попасть в словарь, и тех, кто не достоин («Ваше имя мерзкое»). Это своеобразная классификация, схожая со знаменитой «Ликвидацией», классификацией литераторов по принципу годен / не годен, с присвоением каждому оценки как в школьном табеле («Литтератюр», №18, март 1921)[508], пересмотр иерархии литературного поля. Что касается формы, то и здесь Деснос обыгрывает привычное для словаря содержание. Как уже отмечалось, обращает внимание на имена, а не фамилии, поскольку имя обладает большей степенью неопределенности, оно более уязвимо и подвижно, может быть соотнесено с большим количеством потенциальных носителей, но в данном контексте именно контекст, отсылка к группе приводит к тому, что «носители» имен идентифицируются как конкретные люди – Арагон, Бретон, Элюар (контекстом здесь являются сам сюрреалистический журнал и соотнесение читателем упомянутых имен с участниками

---

[505] Подробнее о словарности у сюрреалистов: *Kleiber P.-H.* Les dictionnaires surréalistes, 1924-1976: alphabet et déraison. V. I-II. Paris, 2013.

[506] Ср. мысль Бретона о том, что в словах заключено множество значений («свойств»), из которых лишь одно отражено в *словаре*. И потому следует «изучить слово само по себе» и «реакции слов друг на друга». («<..> dégager les propriétés de ces mots dont une seule, le sens, spécifiée par le dictionnaire. Il s'agissait : 1° de considérer le mot en soi, 2° d'étudier d'aussi près que possible les réactions des mots les uns sur les autres», *Breton A.* Les mots sans rides, *LNS*, №7. P. 12). Словарь, по Бретону, не обладает полнотой и не может охарактеризовать слово *целиком*.

[507] «Un dictionnaire donne la signification des noms propres :
Louis veut dire coup de dés,
André veut dire récif,
Paul veut dire etc...
mais votre nom est sale :
Passez votre chemin !» *LNS*, №12-13. P. 8-9.

[508] Подробнее о «Ликвидации» см. в главе 3 данного исследования.

сюрреалистической группы). Сами же определения больше не подчиняются фонетическому принципу, как в заметках Рроз Селяви: теперь имена значат все, что угодно (риф или бросок костей), и значение их не столь важно, поскольку в сюрреалистическом словаре каждое слово потенциально обозначает другое слово – и сама суть словаря лежит в создании связей, *синтаксиса*, подобия, но не в описании или характеристике. Имена сюрреалистов в данном контексте также можно рассматривать и как части бесконечной словесной вселенной, вступающие в отношения подобия с другими словами/знаками, и как участников этой вселенной, играющих роль связующих элементов между двумя реальностями, реальностью физической и словесной, реальностью мира и сюрреальностью слова[509].

1.2 Группа в произведении Ж.-А. Буаффара «Номенклатура».

Подобное фонетическое «разворачивание» имен существительных (как у Р. Десноса в «Рроз Селяви»), правда, переработанное в форме словарного описания, существует еще в двух вариациях в сюрреалистической литературе этого периода[510]. Первый вариант представлен в произведении «Словарь» Мишеля Лейриса (в *RS* №3, 4 и 6), второй – в «Номенклатуре»[511] Жака-Андре Буаффара (в *RS* №4) [512]. Произведение М. Лейриса – наиболее известное воплощение задумки Р. Десноса о словаре и наиболее точное продолжение словесных игр Рроз Селяви[513], но мы обратимся к работе Ж.-А. Буаффара, не столь хрестоматийной, но более интересной с точки зрения коллективного взаимодействия и внутригрупповых связей.

Ж.-А. Буаффар публикует «Номенклатуру» в *RS* №4 (С. 22) и вдохновляется, по всей видимости, «Глоссарием» М. Лейриса (часть которого опубликована в этом же номере на С. 20-21) и ранними работами Р. Десноса. Он использует ту же технику словесной

---

[509] Сюрреальность в первые годы сюрреализма существует в своей первичной, *словесной* конфигурации, выход из слова, сначала в визуальность, а затем и в некую трехмерную реальность, станет возможен (и технически, и идеологически) начиная со второй половины 1920-х.

[510] Здесь не принимается во внимание собственно написанный сюрреалистами «Краткий словарь сюрреализма» (1938) авторства А. Бретона и П. Элюара.

[511] Другое значение слова *nomenclature* – словник в словаре.

[512] В *LNS* №5 в тексте Б.Пере «Через мои глаза» (A travers mes yeux) также встречаются словарные описания имен, но в них автор не соблюдает прнцип фонетической ассоциации. Описания эти являются скорее личностной характеристикой, часто обвинениями или оскорблениями. Например, П. Реверди называется «окислившейся гайкой», Ж. Кокто – «какашкой ангела», Р. Радиге – «лопаткой для какашек ангела», Т. Тцара – «дада», М. Жакоб – «сердцем Христа». («Reverdy : un écrou oxydé ; Jean Cocteau : une crotte d'ange ; Raymond Radiguet, la pelle à crotte d'ange ; Max Jacob : le coeur de Jésus ; Tristan Tzara : dada ; Man-Ray, les cheveux de la rétine ; Georges Ribemont-Dessaignes : le quart d'heure de Dieu... (et j'en passe !) se sont assis à l'ombre et dorment»). (*LNS* №5. P. 13)

[513] В «Глоссарии» Лейрис пересматривает, подобно Десносу, значение слов с точки зрения личных ассоциаций и фонетических совпадений.

игры, поиска фонетических соответствий и созвучий, что и Р. Деснос с М. Лейрисом, а в качестве материала использует имена и фамилии сюрреалистов (и симпатизирующих им творцов)[514], причем располагает друзей не по фамилиям, как в привычном словаре, но по именам личным, расставленным в алфавитном порядке[515] (Андре, Пьер, Робер и пр.). Всего в «Номенклатуре» упомянуты 26 имен, которые можно объединить в 9 блоков по буквам (A, B, F, G, J, L, M, P, R). Среди включенных в «словарь имен собственных» встречаются и не сюрреалисты, но деятели искусства, оказавшие на них влияние или относившиеся к ним с интересом (Дж. де Кирико, П. Реверди, П. Пикассо, Р. Руссель).

Aragon = l'ouragan[516] Artaud = hart	Baron = arbre, fleurons Boiffard = boire, affres Breton = dés, tonne	Chirico = orchidée, orgie Crevel = crâne, réveil
Desnos = noces	Eluard = éludé Ernst = à l'est	Gérard = frange, assisses, gisantes
Leiris = risques, échelles, irisées Limbour = limbes, proues Lübeck = luths, rebecs	Malkine = câline Masson = son Morise = horizon	Naville (hier) = île Noll = anneau salé
Péret (mon père) = jambes, père Picasso = paraboles	Reverdy = rêve, épie Roussel (tes aisselles) = aisselles, rousseur	Soupault = opium
Tual = lente tuerie, ailes tues	Vitrac (t'interrogent) = arcs ivres	

Буаффар берет имя собственное, расчленяет его на отдельные слоги и составляет из них новые формы, словно препарируя слово, изменяя его значения и показывая, что в имени могут заключаться множественные смыслы, не связанные ни с отсылкой к конкретному человеку, ни с контекстом его привычного употребления, ни с этимологией. В

[514] Сюрреалист превращает человека в часть игры, в слово, которое можно «перевернуть», «переосмыслить».
[515] По первым буквам имени, если же имена одинаковы, то первым идет тот сюрреалист, фамилия которого начинается на букву алфавита, расположенную ближе к началу. Например, André **B**reton, затем André **M**asson.
[516] Единственное практически полное повторение звуков в «Номенклатуре».

фонетическую игру сюрреалист включает как имена, так и фамилии, что еще больше усложняет высказывание: Ж.-А. Буаффар не только составляет своего рода анаграммы (Aragon / ouragan), но и добавляет к новому слову дейектические местоимения, глаголы, разворачивает слово до фразы, наделяет его динамикой. Фразы, «описывающие» имя, походят на «осколки» автоматического письма[517]:

Robert Desnos – noces de la haine et des bordels

Raymond Roussel – la rousseur du monde sourit à tes aisselles

Paul Eluard – ailes sol éludé

André Breton – prête aux dés l'encre tonne (P. 22)

В отличие от Десноса (который рифмует слова, например, Péret / jamais, Delaunay / de l'eau naît,), Буаффар «разворачивает» слоги, выискивая описание в имени – через составляющие его звуки (An**dré** = prête aux **dé**s / Bre**ton** = l'encre **ton**ne; **No**ll = a**nn**eau sa**l**é), это уже не игра омофонов, как у Десноса, но скорее игра созвучий, эффект эха, отзвуков, что расходятся по фразе при произнесении имени. И опять присутствие имен собственных в произведении делает текст амбивалентным: с одной стороны, они становятся частью структуры языка, преломляются, рассыпаются и растворяются в языке, «разбегаясь» по разным словам и фразам; а с другой стороны, они словно становятся свидетелями словотворчества, подтверждают бесконечное движение словоформ, указывая на существование иной реальности, а иногда даже пророчествуют[518]. Группа предстает фиксатором ирреальности, а участники ее, включаясь в игру автоматического письма, придают ему целостность, связность и приумножают его значения и смыслы.

*

Посвящения и упоминания, как отмечалось ранее, характерны скорее для 1920-х годов, нежели для 1930-хх. Если в 1920-е сюрреалистам было важно подтвердить свою принадлежность к движению отсылкой/намеком, а тем самым как бы утвердить групповую целостность, то в 1930-е годы сюрреализм больше не воспринимается в литературном поле как художественная концепция, как стремление «освободить дух от диктата разума». Сюрреализм в это время является оформленным художественным движением, жестко фиксированным объединением, выдвигающим определенные

[517] *Stockwell P.* The Language of Surrealism. London: Red Globe Press, 2017. P. 63-70.

[518] В произведении «Дневник одного гения» С. Дали называет Рене Кревеля тем, кто потенциально носил в имени смерть (имя его *Crevel* было образовано, по мнению испанского сюрреалиста, от глагола *crever* – «помирать», «подыхать») (*Дали С.* Дневник одного гения. СПб.: Азбука-Аттикус, 2016. С. 78).

требования и включающимся в «борьбу интересов». Вероятно, за десять лет эволюции движения сама функция «коллективного» изменилась: момент, когда сюрреалисты перестают включать участников группы в литературные произведения, знаменуется высокой социальной активностью движения и ангажированностью, а творчество сюрреалистов этой поры все более индивидуализируется, лишается коллективных черт и несет флер «сюрреалистического стиля», становясь при этом все более и более гетерогенным. Поэтому стоит подытожить, что собственно литературное «мы», включение участников движения в повествование (их романизация, превращение в героев произаического произведения), встречается в сюрреализме в 1920-е годы, в период формальных поисков и теоретических обоснований. И чаще всего подобное «мы», отсылка к «коллективному», встречается в романах.

2. «Мы» в сюрреалистических романах: коллективный персонаж и цитата реальности.

В начале 1920-хх годов имена сюрреалистов воспринимаются в произведениях (в основном поэтических) как свободные от значений словоформы, способные бесконечно изменяться в сюрреальном мире, и используются в поэтических произведениях как элементы, конструирующие иную реальность. Однако анализ романных форм показывает, что постепенно функция имени изменяется, и сюрреалисты включаются в текст как полноправные участники действия. Введение реальных людей в качестве персонажей в прозаические произведения, чаще всего в романы, реже – в небольшие сюрреалистические тексты или в записи грез[519], нельзя объяснить простым стремлением «подшутить» над друзьями или отправить им литературное послание. Поскольку прозаические зарисовки сюрреалисты считают скорее документами, фиксирующими реальность[520] и ее описывающими, то и цитирование группы в текстах служит скорее подтверждением существования параллельного мира (поскольку, в логике сюрреалистов, одни и те же люди могут параллельно существовать и в мире реальном, и

[519] «Пять грез» А. Бретона (сборник «Земной свет») с участием М. Нолля, Л. Арагона, Ф. Супо, П. Элюара.
[520] Подробнее о документе в сюрреализме см.: *Murat M.* Le jugement originel de la réalité / Communications, 79, 2006. Des faits et des gestes. Le parti pris du document, 2. P. 121-140.

в мире сюрреальном). Проиллюстрировать подобный подход можно на примере текста А. Бретона «Новый дух» из сборника «Потерянные шаги» (L'Esprit nouveau)[521].

В нем речь идет о чудесной встрече, «упущенном приключении» (aventure manquée), пережитом одновременно (но при этом каждым по отдельности) Л. Арагоном, А. Дереном и А. Бретоном (причем о себе А. Бретон пишет в третьем лице). Друзья случайно сталкиваются в квартале Сен-Жермен-де-Пре с девушкой, которая при каждой встрече обладает одними и теми же признаками: одета в костюм в бежево-коричневую клетку, выглядит потерянной и взволнованной (то ли под действием наркотика, то ли под влиянием сильных эмоций, какой-то сентиментальной катастрофы), пристает к прохожим мужчинам. Каждый из друзей «упускает» свой шанс познакомиться с девушкой: Л. Арагон сетует на нехватку денег (у него был всего один франк и 20 сантимов), А. Бретон не успевает догнать девушку (она уезжает с незнакомцем), А. Дерен ждет, что девушка сама с ним заговорит, как с прочими прохожими, но тщетно. Попытка встретить ее вновь оканчивается безуспешно: А. Бретон, будучи уверенным, что девушка все еще прогуливается на улице Бонапарт, не может ее отыскать, хотя в тот же момент А. Дерен встречает ее на той самой улице; после «происшествия» друзья продолжают поиски в шестом округе, но никого не находят. Девушка является каждому из них – и лишь единожды.

Данный текст, небольшой по объему, интересен сразу несколькими аспектами. В первую очередь, в нем ясно показано, как коллективно конструируется образ женщины из разрозненных единичных наблюдений, как каждый из друзей привносит в образ что-то свое: Л.Арагон замечает необычную красоту (une beauté peu commune) и огромные глаза (immenses); А. Бретон – ее потерянность, то, как девушка постоянно «оглядывается», будто ищет кого-то или ждет, ее «корректный вид» (mise très correcte), словно «покинувшей занятия» (jeune fille qui sort d'un cours); А. Дерен – то, что девушка была «чужой», не местной (художник знал всех «девочек» в квартале, а такой не встречал). Однако общее восприятие девушки А. Дереном и сюрреалистами А. Бретоном с Л. Арагоном разнится: для А. Дерена она – чужестранка, неизвестная, а для А. Бретона и Л. Арагона – тайна, которую нужно разгадать, незнакомка, вызвавшая у них «пылкий интерес» (intérêt passionné). Восприятие сюрреалистов отличается от восприятия А. Дерена, они видят больше и примечают больше: потерянность, растерянность,

[521] Впервые опубликовано в *LNS* №1, март 1922. Текст цит. по: *Breton A.* Esprit nouveau // Breton A. Les Pas perdus, 1969 (2004). P.96-98.

одурманенность («Etait-elle sous l'effet d'un stupéfiant ? »[522]). Стоит подчеркнуть, что слово *stupéfiant*, ключевое для сюрреалистов, означает не только какой-нибудь наркотик: в контексте сюрреалистической теории это образ, внезапное откровение или забвение, вызванное созерцанием чего-то удивительного или необычного. И оговорка о личной трагедии, следующая далее («Venait-il de se produire une catastrophe dans sa vie ? »), указывает на иное прочтение этой «одурманенности»[523]. Видно, что трактовка женского образа, мистического, подернутого тайной, также зависит от коллективного восприятия реальности: сюрреалисты, встретившие девушку, относятся к ней одинаково, испытывают схожие чувства наваждения, а затем совместно пытаются ее отыскать. Такая реакция на «приключение» в целом напоминает то, как разворачивался диалог в сюрреалистических пьесах, когда реплики обладали двойным смыслом, значили разное для посвященных и непосвященных: посвященные «принимали» игру, открывались интерпретации. Иначе воспринимает слова А. Дерен. Вспоминая реплику негра, бывшего с девушкой («Надо будет все-таки сменить», Il faudra bien changer), он отказывается интерпретировать, играть или строить догадки; реплика для художника ничего не значит, он не достраивает смыслы и не вникает в контекст, как то характерно для Бретона и Арагона (задавать вопросы и достраивать вопросом реальность). Более того, сам образ женщины переворачивается в понимании сюрреалистов: для А. Дерена увиденная девушка, скорее всего, – одна из возможных проституток, работающих в данном квартале[524] (*fille* – проститутка на арго). Однако сюрреалисты в ее потерянности и отчаянии не видят какого-то бытового контекста, но связывают ее переживания с какими-то иными, расположенными вне реальности причинами. Даже – более того – скорее ориентируются на собственное смятение и очарованность, нежели на эмоции девушки[525]. Они предвидят реальность, ощущают больше, чем доступно им, исходя из

---

[522] *Breton A.* Ibid. P. 97.

[523] Как отмечает исследователь Жерар Гасарьян, «16 января, в понедельник, в 5 часов 10, если быть как Бретон точным, группу сюрреалистов, а точнее, трех ее членов, словно посетило видение. <...> Как если бы «новый дух» вдохновлял незнакомку, направлял ее к случайным новым встречам и запрещал ей довольствоваться единственным способом блуждания или одним кварталом». (*Gasarian G.* Vers et prose chez Breton // Littérature, n°91, 1993. P.28). Гасарьян считает, что откровение было дано 3 сюрреалистам, но нам кажется, что в восприятии ситуации намечается разрыв в восприятии девушки А. Дереном и восприятием ее двумя сюрреалистами. К слову, на поиски незнакомки отправляются А. Бретон с Л. Арагоном. А. Дерен отказывается играть по воле случая.

[524] Скорее всего, именно в этом значении он употребляет слово «девочка» в своей реплике: « <...> et pourtant je connais toutes les filles du quartier » (Ibid.).

[525] Такой интерес, направленный на себя, характерен для сюрреалистов, для которых женщина является катализатором творчества: вспомнить случаи Жермены Бертон или же Виолетты Нозьер, когда преступления служат поводом для поэтических или политических декламаций, но напрямую не влияют на судьбу девушек.

данных природой чувств (А. Бретон точно знает, убежден (persuadé), что девушка *все еще там*, на улице Бонапарта, хотя она и уехала с клиентом / знакомым в автобусе).

Сама ситуация выступает в роли некоего негласного доказательства, свидетельства о существовании чего-то необычайного, того, что удалось зафиксировать: текст А. Бретона строго документален, в нем есть точные адреса (улица Бонапарта и Жакоба, автобусная остановка Клиши-Одеон, кафе «Дё Маго»), время (пять часов десять минут) и дата (шестнадцатое января в понедельник). И есть сами сюрреалисты. Л. Арагон и А. Бретон – выступающий здесь от третьего лица, как безличный свидетель происшествия, – точно воспроизводят все событие в деталях (как вела себя девушка, что делала, к кому приставала, кто приставал к ней, как была она одета и как выглядела). Рассказ «Новый дух» имеет характер документа, по форме напоминает газетную хронику с репликами очевидцев (прямая речь А. Дерена или А. Бретона). Именно факты и газетная сухость изложения позволяет читателю «обмануться», включиться в игру «реального»: девушка, являясь воплощением «нового духа»[526], становится реальной благодаря контексту, выстроенному как газетная заметка. Сюрреалисты же своим свидетельством подтверждают существования иной реальности, и здесь важным оказывается именно количество свидетельств. Если один сюрреалист мог бы ошибиться, увидеть что-то не так, то группа – как *сумма личных*, но одинаковых в своей сути *впечатлений* – служит подтверждением верности суждения или реальности случившегося события. Л. Арагон и А. Бретон предстают свидетелями «тайны», проникшей в мир квартала Сен-Жермен-де-Пре, и, следовательно, ее носителями. Здесь необычайное становится частью реального мира, и сюрреалисты как бы фиксируют его проникновение в реальный мир.

Однако в других случаях, например, в романе Р. Десноса «Адские наказания», речь о котором пойдет ниже, группа становится носителем реального мира в мире чудесного, словно связывая две реальности и «цитируя» то одну, то другую, в зависимости от ситуации. Подобное вышеописанному включение группы в текст особенно характерно для трех сюрреалистических романов 1920-х годов: романа «Адские наказания, или Новые Гебриды» (Les Pénalités de l'Enfer ou Nouvelles Hébrides, апрель-май 1922) Р. Десноса, романа «Парижский крестьянин» (Le Paysan de Paris, 1926) Л. Арагона и романа «Надя» (Nadja, 1928) А. Бретона.

2.1 «Мы» в романе Р. Десноса «Адские наказания, или Новые Гебриды»

[526] Или же способность сюрреалистов воспринимать иначе это и есть «новый дух» и его воплощение?

Роман Р. Десноса выступает первым в этой серии крупных нарративных форм, написан он раньше всего (в апреле-мае 1922) и представляет собой сборник автоматических текстов[527], созданных «скуки ради», в ожидании друзей и в разных местах – в небольшом баре на острове Сите, на работе, в поезде, в комнате[528]. И самые первые строки «Адских наказаний» вводят в повествование группу сюрреалистов[529]: Л. Арагона, Р. Витрака, А. Бретона и его жену, Ж. Барона, Б. Пере и, конечно же, самого Р. Десноса:

> Арагон, Бретон, Витрак и я живем в чудесном доме на краю железной дороги <…> Пере засыпает, и я ухожу. <...> Я возвращаюсь домой. Портреты Витрака, Барона, господина и госпожи Бретон, Арагона прибиты гвоздями к лестничным ступеням. В комнате Витрака стоит бочонок виски; в комнате Арагона – корнет-а-пистон; в комнате Барона – куча старых башмаков; на двери комнаты господина и госпожи Бретон оставлена ужасная надпись мелом: «Нумеруйте свои потроха». Я вхожу, и во льду покоится голова Бенжамена Пере[530].

Сюрреалисты (или их части тела, например, голова или рука Пере) участвуют в повествовании на протяжении всего романа, наряду с вымышленными персонажами, такими как Бэнюар (Ванна, Baignoire), Вердюр (Зелень, Verdure)[531], Мисс Флауверс (Цветы, Flowers), Капитан и Луи Морен. Деснос никак не вводит персонажей, почти не описывает их (уточняет иногда возраст, например, в случае с Луи Мореном, или одеяние, например, описывая одежду Мисс Флауверс). Все персонажи – знакомые Р. Десноса, друзья[532], которые проживают с ним вместе приключения и перипетии автоматического письма. И здесь реальные персонажи, включаясь в текст, своим присутствием «оживляют» персонажей фиктивных (Мисс Флауверс, Луи Морена и пр.) и сам нарратив. Так, сюрреалисты, будучи реальными персонажами, не просто вносят элемент

---

[527] М.-К. Дюма называет их «отражением чистого нарратива» (constat narratif brut).

[528] Исследовательница творчества Р. Десноса М.-К. Дюма считает, что подобное включение группы является «трамплином», «узловой точкой» нарратива (point d'ancrage), откуда берет начало вдохновение. Для нас эта ремарка важна, но не исключает роли группы в фиксации сюрреальности.

[529] Для М.-К. Дюма группа является таким же материалом, что и остальные слова (un matériau parmi d'autres) (*Dumas M.-C.* Préface // Desnos R. Nouvelles Hébrides, suivi de Dada-Surréalisme 1927. P. : Gallimard, 2016. Format Kindle. P. 21).

[530] « Aragon, Breton, Vitrac et moi, habitons une maison miraculeuse au bord d'une voie ferrée. <...> Péret s'endort et je m'en vais <..> Je rentre. Les portraits de Vitrac, de Baron, de M. et Mme Breton et d'Aragon sont cloué aux marches de l'escalier. Dans la chambre de Vitrac il y a un baril de whisky ; dans celle d'Aragon un conrnet à piston ; dans celle de Baron un lot de vieilles chaussures ; sur la porte de la chambre de M. et Mme Breton il y a une inscription effrayante à la craie : « Numérotez vos abattis. » Je rentre, il y a la tête de Péret dans la glace » (*Desnos R.* Pénalités de l'Enfer ou Nouvelles Hébrides // Oeuvres, P. : Gallimard Quarto, 1999. P.45). Далее текст романа цитируется по данному изданию.

[531] Деснос не подчеркивает пол: он называет каждого «мой друг» и одновременно «моя подруга», играя на амбивалентности персонажей, представленных и как мужчины в тексте, и как женщины – грамматическим родом (*verdure, baignoire* – слова женского рода во фр. языке).

[532] Так, вводя впервые персонажей Вердюр и Бэнюар, Деснос приветствует их словами: «Друг мой Бэнюар, подруга моя, моя подруга Вердюр, друг мой, куда же мы идем?».

реальности в роман, но своим присутствием как бы подтверждают реальность происходящего, несмотря на онирический характер повествования.

Стоит отметить, что, помимо прочего, имена являются своего рода опорными точками, подобно географическим или временным маркерам в рассказе. Более того, имена остаются единственными неизменными величинами, поддерживающими целостность романа: время и пространство преобразуются, растягиваются или рассыпаются[533], тела умирают, расчленяются или клонируются[534], но само имя собственное остается неизменным, словно стягивая на себя повествование. Роман превращается в эпопею имен, где прочие слова играют прикладные функции. Имена – связующие элементы повествования, собранного из кусочков автоматического письма, и только имя собственное придает нарративу ощущение целостности: место, время, фабула меняются, противоречат друг другу и вовсе не сочетаются, но имя остается неизменным и связывает элементы онирического коллажа в одно целое[535].

В романе встречается несколько типов имен: вымышленные (серьезные, наподобие Луи Морена, и иногда шуточные, например, Бэнюар, Вердюр, Ампуль, Пандюль[536]) и реальные, которые, в свою очередь, делятся на имена сюрреалистов-друзей и имена знаменитых предшественников, входящих в сюрреалистический Пантеон (А. Рембо, граф Лотреамон, А. Жарри, Г. Аполлинер, Ж. Ваше). Поэты «прошлого», с одной стороны, выступают как участники повествования[537], и, с другой стороны, как предмет разговора сюрреалистов. Так, Л. Арагон в романе завершает свое представление статуи А. Рембо следующей репликой:

---

[533] Тело Пере подает знаки Десносу, чтобы тот забрал с платформы его отрезанную дверью поезда руку за 500 километров от вокзала; в минуту укладывается 17 лет; часы бьют одновременно разное время (например, 2, 7 и 11 часов соответственно); персонажи проходят Порт Майо (ворота Майо, исторически – западный вход в город) и оказываются сначала в Бордо, а затем и вовсе в Касабланке.

[534] Б. Пере теряет руку, и рука начинает жить своей жизнью (путешествует, душит Р. Десноса); огромный фаллос превращается в Р. Витрака, и последний шествует с головой под мышкой, А. Бретон клонируется и предстает в 25 вариантах, каждый из которых читает Р.Десносу поэму; Б.Пере фигурирует как живой труп, умерший окончательно к концу книги (cadavre définitif). Так же расчленяются тела «вымышленных» персонажей: Вердюра и Бэнюара, и каждая из частей автономна и участвует в пьесе (вероятный намек на пьесу Тцара «Газовое сердце»).

[535] Исследовательница Ж. Шенье-Жандрон указывает на сильный онирический мотив у Р. Десноса, противопоставленный игре с языком у А. Бретона: «Роман «Новые Гебриды» («новые гибриды») являлся результатом соединения <...> грез и мечтаний. <...> Написан [он] был в той же технике автоматического письма, но [был] более последователен, чем [тексты] в «Растворимой рыбе». <...> текстам Десноса задает тон не «данная» фраза (phrase donnée), но фраза, несущая чувство (phrase sensible)» (*Chénieux J.* Le surréalisme et le roman, Lausanne : L'Age de l'homme, 1983. P. 293). Нам кажется, что единство повествованию задает отсылка к коллективному, к группе.

[536] Baignoire – ванна, verdure – зелень, pendule – часы, ampoule – лампочка. Эти имена напоминают персонажей пьес Супо и Бретона, например, Швейная машинка, Зонт, Халат.

[537] Рембо в виде монструозной статуи из жидкой бронзы, Аполлинер – как все вместе взятые «телеграфные провода», как пробка, вылетевшая из бутылки и забравшая половину тела Десноса.

О вы, о ком я мечтал на краю своего удовольствия: Рембо, Аполлинер, Лотреамон, Жарри, Жак Ваше, вы дурно пахнете, вы уродливы, вы неспособны помыслить любовь или заняться любовью, вы мертвы!

ВЫ МЕРТВЫ! ВЫ МЕРТВЫ!

Кто они, Рембо, Аполлинер, Лотреамон, Жарри, Жак Ваше? **Эти имена напоминают мне о прежних удовольствиях** [saveurs]**, но я забыл, что они обозначают**![538]

Имена предшественников – это части давно позабытого прошлого, послевкусие давно испытанного удовольствия. Имена «великих» ничего больше не означают, и значение их стерлось: они становятся частью языка, автоматической грезы: носители их умерли, а сами они «прикрепились» к другим «вещам», А. Рембо – к статуе-монстру, Г. Аполлинер – к бутылочной пробке. Имена, подобно другим словоформам, лишаются означаемого, денотата, наполняются свободными и текучими смыслами. Но только имена сюрреалистов, единственная стабильная структура литературного мира, остаются привязаны к денотату, к реальности, и отсылка к группе[539] объединяет повествование.

Такой же отсылкой к «реальной» группе, аллюзиями для «своих», являются знаковые для группы места (бульвар Сен-Жермен, башня Сен-Жак, музей Гревэн, площадь Этуаль), общие образы, цитаты, «предшественники». Общими являются и сюрреалистические техники и приемы, которые Деснос включает в повествование – диалоги (коммуникацию типа вопрос / ответ[540], характерную для анкет того времени, а также сюрреалистичсекие диалоги, схожие с репликами из «Магнитных полей»[541]), автоматические стихотворения[542], словесные игры и вставки театральных реплик[543] (подобные репликам из пьес Ф. Супо и А. Бретона[544]) – и тем самым поддерживает общую для сюрреалистов того времени творческую эклектичность и разноплановость.

---

[538] « Ô vous que j'imaginais au seuil de mes masturbations : Rimbaud, Apollinaire, Lautréamont, Jarry, Jacques Vaché, vous sentez mauvais, vous êtes laids, vous êtes incapables de faire ou de penser l'amour, vous êtes morts !
« VOUS ÊTES MORTS ! VOUS ÊTES MORTS ! »
Qui sont Rimbaud, Apollinaire, Lautréamont, Jarry, Jacques Vaché ? **Ces noms me disent d'anciennes saveurs mais j'ai oublié ce qu'ils signifient !** » (**выдел. наше** – прим. ав.) (P. 84).

[539] Характерно, что отсылает текст скорее к единству друзей, чем к группе как социальному единству.

[540] « Si tu rougis du vieillard accordéon, que diront les sonnettes ? ». Форма данного вопроса напоминает «Диалоги», более поздний жанр.

[541] Часть «Барьеры» (Barrières). См.: Breton A., Soupault Ph., Les Champs magnétiques, Gallimard, 2014. P. 61-73.

[542] « Mon orteil dans la trace de ton orteil
vaillant compagnon
et l'ombre de mes plumes d'aigle et de vautour
dans l'ombre de tes plumes d'aigle et de vautour
et mon haleine
dans la trace de la pirogue de ton haleine <...> » (P.85). И т. д.

[543] Например, появление героев Вердюра и Бэнюара, их «театрализованный» диалог (P. 49-50).

[544] В 1923 сюрреалисты опубликуют еще одну совместную работу, пьесу «Как хороша погода» авторства Б. Пере, А. Бретона и Р. Десноса («Comme il fait beau », *LNS*, №9, 1923. P. 6-13).

Отсылка к группе, таким образом, получается двойной: это обращение непосредственно к участникам движения и намек на коллективные практики.

Кульминацией коллективного «цитирования» становится сцена со знаменитым кладбищем «Семийант», где похоронены пассажиры одноименного фрегата[545] – персонажи романа, некоторые не упомянутые в романе сюрреалисты и знаменитые «предшественники» (P.106-107). Р. Деснос приводит схему кладбища, чем привносит в роман визуальный элемент и, в то же время, дает прообраз будущих *коллективных портретов*. Это своего рода групповая репрезентация – только вместо фотографий, как в последующих коллективных работах (портреты сюрреалистов в журналах RS №1 и №12), на схеме позируют имена – надписи на кладбищенских камнях[546]. В списке Деснос указывает и тех, кто вообще не фигурирует в романе, тем самым делая отсылку не только к фикциональному миру, но и к миру реальному. В общей могиле[547], по центру, покоятся поэты прошлых лет – Исидор Дюкасс, Артюр Рембо, Альфред Жарри, Гийом Аполлинер, Жак Ваше, Жерар де Нерваль, Эжен Сю, Бодлер (без имени), Жермен Нуво и прочие. Схема Десноса так же напоминает более позднюю работу ERUTARETTIL (из журнала *LNS* N12-13), где, правда, представлены только имена предшественников, и те – в слегка хаотичном порядке (со шрифтами большего или меньшего размеров, в зависимости от важности поэта), но собраны они так же вокруг единого центра: у Десноса это братская могила, в работе из *LNS* – перевернутое слово «littérature». Идея списков предшественников у сюрреалистов (ERUTARETTIL или списки из Первого манифеста), вероятно, исходит из этой игры Десноса: до него сюрреалисты скорее находились в поле «оценки» (работа «Ликвидация»), а после начали искать «предшественников», сюрреалистов по духу, но «вне-временников».

[545] Р. Деснос берет за основу исторический факт: фрегат Сеймиант (Sémillante, в пер. «подвижный, живой») действительно существовал в XIX веке и затонул у островов Лавецци (Lavezzi), рядом с Корсикой. Все 776 пассажиров погибли, из них было найдено и похоронено на близлежащих островах 560 человек. На этих островах и находится кладбище Семийант.

[546] В реальности кладбище представляет собой ряды одинаковых каменных кубов с выточенными на них именами. Р. Деснос весьма четко воспроизводит их схему.

[547] «Fosse commune» во французском, акцент на идее общности, а не на идее братского единства.

ici repose André Breton	ici repose Simone Breton	ici repose Louis Aragon	ici repose Jacques Baron	ici repose René Crevel
ici repose Max Morise	ici repose Drieu la Rochelle	ici repose Philippe Soupault	ici repose Georges Auric	ici repose Roger Vitrac
ici repose Miss Flowers	ici reposera Robert Desnos	ici repose Georges Limbour	ici repose Francis Picabia	ici repose Jules Mary
ici repose Baignoire				ici repose G.R.D.
ici repose Verdure	FOSSE COMMUNE ici reposent Isidore Ducasse – Arthur Rimbaud Alfred Jarry – Guillaume Apollinaire Jacques Vaché – Gérard de Nerval Eugène Sue – Baudelaire Germain Nouveau et d'autres			ici repose Pablo Picasso
ici repose Paul Eluard				ici repose Giorgio de Chirico
ici repose Benjamin Péret				ici repose Derain
ici repose Tristan Tzara	ici reposent les deux Josephson	ici repose Suzanne de L. de K.?	ici repose Théodore Fraenkel	ici repose Georges Braque
ici repose Nazimova	ici repose Dieu	ici repose Rirette Maitrejean	ici repose Gustave Aimard	ici repose quelqu'un
ici repose May Woodson	ici repose Robespierre	ici repose Reverdy	ici repose l'archiduc Rodolphe de Habsbourg	ici repose l'aéronaute André

Илл. 1. Схема общей могилы из романа Р. Десноса «Адские наказания, или Новые Гебриды

Что касается персонажей живых, которых Деснос намеренно «хоронит»[548] в своем романе, то выбор соседей по кладбищу на первый взгляд выходит механическим, не подчиненным какой-то логике. Действительно, Назимова «соседствует» с Богом и «кем-то» (quelqu'un), Р. Деснос – с Ж. Лимбуром, Ф. Пикабиа и Ж. Мари; П. Элюар – с персонажем романа Вердюр. Несмотря на кажущееся хаотичным распределение, стоит отметить, что сюрреалисты появляются вверху и слева таблицы (за исключением Элюара, Пере, Френкеля), образуя своеобразный треугольник, внизу и справа располагаются «чужаки» (Гюстав Эмар, аэронавт Андре, Рудольф фон Гаубсбург и пр.). Группа сюрреалистов и здесь обособляется, отделяется от прочих. Более того – это одно из наиболее полных упоминаний группы (визуализированный список), которая окончательно оформится к 1924 году. Если сравнивать участников №11-12 «Литтератюр» (октябрь 1923), то в списке предоставивших свои произведения сюрреалистов практически нет расхождений со списком из романа. Потому можно

[548] Подробнее о кладбище у Десноса см.: *Baker S.* Surrealism, History and Revolution. Berne: Peter Lang Publ., 2008. P. 137-138.

полагать, что группа сюрреалистов состава 1924 (основные участники) существовала и ранее[549] и оформилась между 1919 и 1922 годами[550].

Группа реальная	*«Попутчики»*	*Известные фигуры*	*Персонажи романа*
Андре Бретон Симона Бретон Луи Арагон Жак Барон Рене Кревель Макс Мориз Филипп Супо Роже Витрак Робер Деснос Жорж Лимбур Поль Элюар Бенжамен Пере Теодор Френкель	Дриё ля Рошель Жорж Орик Франсис Пикабиа Пабло Пикассо Джорджио де Кирико Дёрен Тристан Тцара Джозефсон[551](оба) (Josephson)	Жюль Мари Ж. Р. Д. (G. R. D.) Сюзан де Л. Де К, (Suzanne de L.de K.) Жорж Брак Назимова[552] Бог Риретта Мэтржан Гюстав Эмар Реверди кто-то Мэй Вудсон (May Woodson)[553] Робеспьер	Мисс Флауерс Бэнюар Вэрдюр

[549] В №11-12 печатаются М. Эрнст и Ж. Делтей, не упомянутые в списке «Семийант», но в нем нет текстов Симоны Бретон, Жака Барона и Рене Кревеля (включенных в списки Р. Десносом). В «Манифесте» Бретона список участников станет еще более обширным: в него войдут, помимо уже упомянутых сюрреалистов, М. Нолль, Ж. Полан, Ж. Малкин, А. Арто, Ф. Жерар, П. Навиль, Ж.-А. Буаффар, П. Пикон, Ж. Каррив, а также М. Дюшан, П. Пикассо и Ф. Пикабиа (изредка навещающие сюрреалистов, живущих в замке). Не войдет в список манифеста только Симона Бретон: «сюрреалистически» одаренной среди женщин-авторов А. Бретон считал только Марселину Дебор-Вальмор.

[550] У Ф. Супо в «Эпитафиях» упоминаются А. Краван, Ж. Рибмон-Дессень, Ф. Пикабиа, Т. Френкель, Мари Лорансен, Л. Арагон, П. Элюар, Т. Тцара и А. Бретон – группа, состоящая из сюрреалистов и дадаистов.

[551] Американский друг сюрреалистов, подробнее: *Conley K.* Robert Desnos, surrealism, and the marvelous in everyday life. London: Univ. of Nebraska press, 2003. P. 21.

[552] Алла Назимова, актриса немого кино, имя которой Р. Деснос произносит на знаменитом гипнотическом сеансе, напечатаннам в №6 журнала LNS. (<...> Q. - Sera-ce un voyage d'affaires ? R. - (Il fait non de la main. Ecrit :) Nazimova. / Q. - Sa femme l'accompagnera-t-elle dans ce voyage ? R. - ???? / Q. - Ira-t-il retrouver Nazimova ? R. - Non (souligné). / Q. - Sera-t-il avec Nazimova ? R. - ? (*LNS*, №6. P. 4))
См. подробнее об интерпретации имени «Назимова»: *Clinton A. R.* Mechanical Occult: Automatism, Modernism, and the Specter of Politics. New York : Peter Lang Inc., 2004. P. 30-33.

[553] О женщинах в «пантеоне» Р. Десноса: *Baker S.* Surrealism, History and Revolution. Bern: Peter Lang Publ., 2007. P. 137-138.

		Эрцгерцог Рудольф фон Габсбург аэронавт Андре	

К группе сюрреалистов, захороненных на кладбище Семийант, примыкают также герои романа – Вердюр, Бэнюар, Мисс Флауерс. Помещенные Десносом в одну секцию захоронения, и сюрреалисты, и вымышленные персонажи выполняют двойную функцию отсылки: и к миру живых (*реальному*), и к миру мертвых (*фикции*). В этом смысле факт смерти – присутствие в романе могильного камня с именем – это своего рода «посвящение» в сюрреализм, хотя, к слову, могильный камень самого Десноса припасен на будущее: поэт только собирается умереть (« ici reposera » – будущее время, futur simple). Данную игру со временами можно интерпретировать, с одной стороны, как желание показать автоматизм, присутствующий в романе (намеренное «выключение» себя из описанной сюрреальности), и, с другой стороны, как вынужденное дистанцирование автора от персонажей романа. Деснос оказывается единственным живым / выжившим участником *романного* повествования.

Похороны сюрреалистов, организованные Десносом в романе, символически очерчивают отношение группы к романам, и – в более общей перспективе – указывают на подчиненную роль *коллективной цитаты*: использование группы как основы романа (а группа в нем является действительно единственным цельным элементом, связующим разные части повествования) наводит на мысль о том, что именно члены сюрреалистической группы и их имена были отправной точкой для автоматического письма, трамплином для вдохновения («point d'ancrage » у исследовательницы К.-М. Дюма), подобным фразе Бретона, услышанной им перед сном[554]. Имя сюрреалиста, попадая в контекст романа, разрастается, дополняется смыслами и аллюзиями, приобретает лексическое окружение – и становится *катализатором письма*. И тот факт,

[554] Впервые об образе человека, «разрезанного окном», А. Бретон упоминает не в «Манифесте 1924», а в письме Ж. Дусэ от 15 января 1921: «Природа фраз, составляющих [сборник «Потерянные шаги»], - та же, что и природа фраз, которые приходят к человеку перед сном. Я помню, что саму систему я понял как-то вечером, засыпая, когда в голове у меня сложилась фраза и вдохновила меня: «У человека есть окно, что проходит посередине тела.» [Un homme a une fenêtre qui lui passe par le milieu du corps] Конечно, речь шла о человеке, высынувшемся из окна. Но поэтическая сила фразы не вызывала сомнений. Несложно получить цепочку подобных разрозненных фраз, если изолировать себя от внешнего мира настолько, насколько это возможно. Сумерки, тишина, позднее время – идеальные условия, чтобы все получилось. Фрейд имел привычку проводить беседы со своими пациентами в подобных условиях». (*Breton A.* Lettres à Jacques Doucet (1920-1926). P. : Gallimard, 2016. Format Kindle. P. 44).

что Деснос начинал свой роман как серию автоматических зарисовок[555], подтверждает отчасти данное предположение.

Группа в романе – это своеобразный документ, отсылка к миру реальному, включенная в повествование не с тем, чтобы достичь правдоподобия, но чтобы разрушить границы между миром реальным, с присущими ему нормами и законами, и между миром онирическим, также поддающимся описанию, но функционирующему по совсем иным правилам. Не нужно отрицать и игровую сторону: для Десноса важно быть *прочитанным* своими[556], так же, как и быть *услышанным* на гипнотических сеансах. Сюрреалисты для него – потенциальные читатели, для которых факт упоминания становится маркером солидарности и негласного единства, своеобразным дружеским посланием, приглашением в свою реальность, закрытую другим.

2.2 «Мы» в романе Л. Арагона «Парижский крестьянин».

Следующим романом, в котором выведен образ группы, является «Парижский крестьянин» Арагона, написанный в 1926 году. Строго говоря, в романе нет похождений группы, участники ее не превращаются в героев повести, гибнущих и покоящихся под конец на кладбище «Самийант», однако в данном тексте наиболее полно выступает характерная для сюрреализма отсылка к группе как к свидетелю «волшебных», «дурманящих» воображение (stupéfiant) событий. Роман Арагона состоит из 4-ех частей, среди которых первая и последняя, небольшие по своему объему, являются введением («Предисловие к современной мифологии») и заключением («Сон крестьянина»). Основное же повествование приходится на 2 часть («Пассаж Оперы») и 3 часть («Чувство природы в парке Бют-Шомон»). И в каждой из них (кроме «Предисловия») встречается отсылка к сюрреалистической группе. И если смотреть на роман с этой точки зрения, то он разделится на 2 части – на часть, где группа предстает как нечто аморфное,

[555] О влиянии на роман «Магнитных полей» А. Бретона и Ф. Супо и «Убиенного поэта» Г. Аполлинера см. в предисловии М.-К. Дюма к изданию 2016 года: *Dumas M.-C.* Préface // Desnos R. Nouvelles Hébrides, suivi de Dada-Surréalisme 1927. P. : Gallimard, 2016. Format Kindle. P.16-20.

[556] Роман так и не будет издан при жизни поэта, несмотря на попытки сюрреалистов его опубликовать. Первый вариант рукописи Р. Деснос продаст Ж. Дусэ в 1922, второй вариант - Жозе Корти в 1926. И только в 1978 году роман будет издан. В письме меценату Л. Арагон, занятый описанием новой литераутрыной истории, напишет, что: «<...> [есть] два романа, один авторства Б. Пере, другой – авторства Р. Десноса, которые никогда не найдут издателя. В них заключается такая темная мощь, из которой не извлечь прибыли. Это яростные образы двух людей, что не следят за своим поведением, руководствуясь салонными приличиями». Цит. по: *Dumas M.-C.* Ibid. P.12. О разнице двух манускриптов, «манускрипта Дусэ» и «манускрипта Корти» подробнее: *Murat M.* Les Pénalités de l'Enfer de Robert Desnos ou la maison de correction // Pleine Marge, no. 2 (déc. 1985). P. 65-76.

единое и безличное, как носитель идеологии Сюрреализма, и на часть, где группа приобретает конкретные черты, распадается на части (на отдельных сюрреалистов) и участвует в повествовании. Иначе говоря, можно сказать, что роман повествует об *индивидуальной грёзе* (часть «Пассаж Оперы») и о *коллективной грёзе* («Чувство природы»).

В первой части Арагон, ранее в «Предисловии» доказывавший необходимость поиска и создания новой мифологии, принимается за сложную задачу – показать, как реальность сосуществует с чудесным, преломляется в нем и видоизменяется[557]. В реальности Арагон находит оборотную сторону, раскрывая иную жизнь вещей, объектов и понятий. Курительная трубка из сепиолита, принявшего форму сирены, в пограничье между миром грезы и миром физической реальности превращается, посредством немыслимой «магии» (sortilège), в настоящую ундину, парящую в пространстве магазина / глубинах океана. А упоминание парикмахерского дела влечет за собой поток хвалебных речей о женских волосах. Реальность Арагона – это не просто мир объектов, но и мир языка, где главным становится принцип аллюзии, случайно подобранных связей, не обусловленных ничем, кроме как взглядом прохожего. Взглядом, одновременно пассивным[558] и созидающим. Но Л. Арагон не просто описывает чудесное в его пересечении с повседневным миром[559], он пытается определить механизм, делающий возможный переход от одного к другому, и для него таким механизмом становится механизм *ошибки*. Ошибка есть один из способов познания, альтернатива сухому и разумному проживанию реальности. Ошибка (erreur) у поэта является отсылкой к проживанию реальности посредством чувств, но не разумом: чувства, эмоции и ощущения превращаются в главные инструменты изучения мира, его принятия, им поэт противопоставляет разум, уверенность и очевидность – как основные критерии проверки действительности. И во второй части романа группа вводится Арагоном как носитель сюрреалистической теории – теории чувств и ошибки.

---

[557] Арагон говорит о «внешней реальности» и «субъективном блуждании», существовании между «потоком» объектов (courants d'objets) и «вихрями» личных впечатлений и ощущений (tourbillons de soi-même), которые внушают прохожему ощущение головокружения (*Aragon L.* Paysan de Paris. Paris, Gallimard, 1926 (1953). P. 60). Здесь и далее роман цитируется по данному изданию.

[558] Восклицание «Идеал!», вырвавшееся у героя при созерцании ундины, разрушает грезу: мир ирреальный растворяется, меркнет, оставляя герою только отсветы газовых фонарей на витринах (P. 32). Произнесенное слово – действие, нарушившее чистое созерцание, – разрушает сон: обездвиженность есть залог длящейся грезы (обездвиженность и немота), созидания ее посредством взгляда.

[559] То, что Л. Андреев называл «чудесное в повседневном» (*Андреев Л.Г.* Сюрреализм. М.: Гелеос, 2004. С. 160).

К слову, «мы» в романе множественно и обозначает сразу несколько понятий: это и «мы»-читательское, объединяющее Арагона с потенциальным читателем[560], и «мы»-групповое, отсылающее непосредственно к сюрреалистам, хотя это довольно редкое явление[561]. В романе «мы»-групповое есть понятие синтетическое, состоящее из отдельных упоминаний и конкретных людей. Так, Арагон упоминает Марселя Нолля и Шарля Барона (брата Жака Барона), живущих в Оперном Пассаже; Б. Пере, книгу которого держит аллегорический персонаж Воображение; А. Бретона, выбравшего вместе с автором кафе Certà для дружеских встреч[562]; Ф. Пикабиа, механические рисунки которого особенно нравятся одному из официантов кафе; Р. Десноса, размышляющего о смысле слова «эфемерный». Видно, что члены группы уже не являются «героями повести», как то было у Р. Десноса, однако здесь важнее оказывается именно отсылка к «своим», к своему кругу знакомых, о которых упоминают в послании – по-дружески, между делом[563]. Так же вскользь Арагон упоминает известных персонажей (Дон Жуана) или важных для сюрреалистов авторов (И. Канта, Г. В. Ф. Гегеля, З. Фрейда, П. Валери). Более того, члены группы становятся частью реальности, методично и детально описанной Арагоном, словно гаранты этой реальности, живые «документы», подобные афишам, меню, газетным вклейкам. Упоминание того, что М. Нолль живет в Пассаже сродни упоминанию случаев воровства в книжном магазине Крэс (Crès)[564]; а намек на то, что официанту нравятся картины Ф. Пикабиа есть не просто отсылка к реальности, но и прямое указание на правдивость повествования, его не-литературность. Упоминание друзей становится подтверждением незаинтересованного, *освобожденного от литературного вымысла письма*. Однако сюрреалисты выступают у Арагона также как носители нового мировоззрения – Сюрреализма.

---

[560] Например, « et nous voilà dans les royaumes de l'ombre » (P. 20) ; «Nous allons sans doute assister à un bouleversement des modes de la flânerie et de la prostitution » (P. 22); «arrêtons-nous un peu pour éprouver ce vertige. La double illusion qui nous tient ici se confronte à notre désir de connaissance absolue » (P. 60) ; « une sorte d'esprit de grandeur que nous avons un peu perdu avec la hausse des valeurs locatives » (P. 119), и т.д. Это «мы», отчасти характерное для первого манифеста Бретона, а также для жанра журналистского эссе конца 19 – начала 20 века в целом.

[561] Например, в следующих фразах: « un joli palais de reflets que nous savons, rêveurs d'Europe, de l'Amérique lointaine et de ses sanglantes épopées » (P. 74); « modèle du genre érotique, spontanément lyrique, que nous voudrions voir méditer à tous nos esthètes en mal d'avant-garde » (P. 132).

[562] Здесь же Арагон вспоминает время ДАДА и то, как дадаистов принимали в кафе: "Etre dada n'est pas un déshonneur, cela désigne et voilà tout, **un groupe d'habitués**, des jeunes gens un peu bruyants parfois, peut-être, mais sympathiques » (**выдел. наше** – прим. ав.) (P. 95).

[563] Роман также был снабжен иллюстрациями А. Массона и П. Навиля. Прямого упоминания о них в тексте нет, но к ним как бы отсылают изображения (как в 1930-е к автору будут отсылать цитаты из произведений, а не прямое упоминание о нем). Об иллюстрациях см.: *Chénieux J.* Le surréalisme et le roman, Lausanne : L'Age de l'homme, 1983. P. 48.

[564] И чтобы подчеркнуть правдивость факта, Арагон добавляет год (1920) и сумму ущерба, составившую 20 тысяч франков в год (P. 27).

Интересно отметить, что вводя в повествование панегирик сюрреализму, Арагон остраняется и передает слово аллегорическому по своей сути персонажу – Воображению (см. «Речь Воображения») – после «театральной» вставки, сайнеты[565], перекликающейся одновременно с сюрреалистическими пьесами и аллегорическими сценками в духе 17 века[566]. Воображение, большой и худой старик, с усами «а ля Габсбург», в подбитом мехом рединготе и меховой шапке (как у немецкого солдата начала века), с нервным тиком на лице, произносит речь, держа в руках книгу Пере «По номеру 125 бульвара Сен-Жермен»[567]. Единственная странность Воображения в том, что одна нога его одета в роликовый конек[568]. И Воображение несет миру новый «наркотик», «новый порок» – Сюрреализм:

> Achetez, achetez la damnation de votre âme, vous allez enfin vous perdre, voici **la machine à chavirer l'esprit**. J'annonce au monde ce fait divers de première grandeur : un nouveau vice vient de naître, un vertige de plus est donné à l'homme : Le *Surréalisme*, fils de la frénésie et de l'ombre. Entrez entrez, c'est ici que commencent les royaumes de l'instantané. (P. 81); (**зд. и далее выделение наше** – прим. ав.)

Воображение не говорит о конкретных сюрреалистах, но упоминает всех тех, кто является адептами нового порока, называя их «спящими наяву» (dormeurs éveillés), «конвульсионерами» (convusionnaires)[569] и «чудом исцеленными» (miraculés), обладающими невероятной силой предвидения (pouvoir visionnaire). Сюрреализм – это не движение, не группа, не школа, но «машина, переворачивающая рассудок», набор практик, которым позавидуют современные «гашишисты» (haschischins modernes), новый порок общества, состоящий в употреблении нового наркотика – «образа»:

> Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la **provocation sans contrôle de l'image** pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers. (P. 82).

Сила образа – в его необратимости и вседоступности: каждый человек – потенциальный сюрреалист, то есть зависимый от постоянного поиска и порождения образов, до того

---

565 Сайнета называется «Человек беседует со своими Способностями», среди которых Воля, Ум и Чувствительность.

566 О диалоге в 17 веке см.: *Bray B.* Le dialogue comme forme littéraire au XVIIe siècle // Cahiers de l'AIEF, 1972. №24. P. 9-29.

567 А. Беар предполагает, что в фигуре Воображения Л. Арагон стремился показать Г. В. Ф. Гегеля.

568 Исследовательница Э. Тонне-Лакруа считает, что сценка была частично вдохновлена сатирой на учение Г. В. Ф. Гегеля (он же, вероятно, выступал в роли Воображения). См.: *Tonnet-Lacroix E.* La culture classique chez quelques surréalistes // Mélusine, №XVI. Cultures-contre-cultures. Lausanne : L'Age d'homme, 1997. P. 160.

569 Конвульсионеры – одержимые фанатики-янсенисты, бившиеся в конвульсиях на могиле святого, XVII в.

самого момента, когда он наконец найдет тот самый образ, способный разрушить всю Вселенную:

> Il y a pour chaque homme une image à trouver qui anéantit tout l'Univers (ibid.)

Видно, что Воображение сравнивает сюрреалистов то с опиоманами, то с последователями тайного учения, разделяющими некие верования, причастные тайным знаниям, за которые всем адептам грозят гонения и виселица[570]. Последователи, миссионеры, «пьющие образы», будут исключены из общества и закрыты в «зеркальных комнатах»:

> Les **propagateurs de surréalisme** seront roués et pendus, les **buveurs d'images** seront enfermés dans des chambres de miroirs. Alors les surréalistes persécutés trafiqueront à l'abri de cafés chantants leurs **contagions d'images**. A des attitudes, à des réflexes, à de soudaines trahisons de la nevrosité, la police suspectera de surréalisme des consommateurs surveillés. (P. 82-83).

Видно, что сюрреализм в понимании Воображения не просто наркотик, разрушающий умы, но и более того – болезнь, вирус, заражающий образами, «эпидемия анархии», вырывающая человека из привычного круга вещей и помещающая его в личный рай:

> <...> cette **anarchie épidémique** qui tend à arracher chacun au sort commun pour lui créer un **paradis individuel**, ce détournement des pensées qu'on ne tardera pas à nommer le malthusianisme intellectuel. Ravages slendides : le principe d'utilité deviendra étranger à tous ceux qui pratiqueront ce vice supérieur. L'esprit pour eux enfin cessera d'être appliqué. <..> Les jeunes gens s'adonneront éperdument à ce jeu sérieux et stérile. Il dénaturera leur vie. Les Facultés seront désertes. On fermera les laboratoires. Il n'y aura plus d'armée possible, pas de famille, plus de métiers. <..> (ibid.).

Последствия эпидемии – колоссальны: разрушение социальных институтов (семьи, науки, образования, армии, работы), отказ от власти разума и принципа утилитарности. И эпидемия вынудит оставшихся адептов рассудка выдвинуться на сюрреалистов с последним крестовым походом, «крестовым походом духа» (la dernière croisade de l'esprit), дабы победить сюрреализм – «призрак иллюзий» (fantôme des illusions).

Как видно из приведенных отрывков, сюрреализм воспринимается как общее состояние духа, «болезнь», «эпидемия», «порок», то есть то как некая личная *частная характеристика* человека, то как *находящееся вне* и *не зависящее от него состояние*, которому он не в силах сопротивляться. И если в начале панегирика сюрреализм сравнивался с психотропными веществами, выбор которых зависит непосредственно от человека (принимать или нет), то к концу речи Воображения идея личного выбора уходит на задний план, уступая место *идее заражения* или порочности –

[570] Недаром Воображение сравнивает сюрреалистов с участниками различных религиозных движений (выше упомянутыми конвульсионерами, например).

характеристикам, не зависящим от сознательного выбора[571]. Еще один важный аспект: болезнь скорее неминуема, эпидемия неизбежна, потому адептов сюрреализма будет со временем все больше и больше... Подобный взгляд на сюрреализм типичен для середины 1920-х годов, поскольку в идеологии группы в то время главенствует мнение о возможности *передачи знания* и открытости сюрреализма новым людям: сюрреализм воспринимается как некая предрасположенность ума, не зависящая от причастности к группе[572]. Поэтому, вероятно, в этой части романа нет отсылок к конкретной группе, хотя она подразумевается. Конкретная группа появляется в 3 части романа («Чувство природы»), когда сюрреалисты становятся героями повествования.

В главе, посвященной прогулке по Бют-Шомон, образ группы становится более очерченным и конкретным. Вероятно, потому, что Арагону понадобились в повествовании реальные люди, свидетели, которые подтвердят подлинность происходящих в парке «чудес» (говорящих статуй, призраков и пр.). Начинается глава с размышлений Арагона о современной мифологии, «чувстве природы» (то есть, в понимании сюрреалиста, чувстве мифологического[573]) и о людях, «населенных богами» (P.143). После Арагон вводит еще одного персонажа – Скуку («очень красивый молодой человек»[574]), «абсурдного призрака» судьбы поэта. Этот персонаж пишет небольшие рассказы – сюрреалистические тексты, – и зачитывает их автору романа. А затем Скука выгоняет автора из дома, и тогда ему приходит в голову идея – навестить Андре Бретона. Интересно отметить, с одной стороны, *персонификацию* автоматического письма (сюрреалист не просто пишет без контроля разума, но вообще словно не пишет, передавая способность писать другому, находящемуся вне его тела аллегорическому персонажу); с другой стороны, именно автоматическое письмо запускает (опосредованно) повествование и разворачивает интригу.

Перед встречей с А. Бретоном и оказавшимся рядом М. Ноллем (героями романа) Л. Арагон описывает сюрреалистические встречи, а точнее – сеансы коллективных игр, которые, по замечанию Арагона, возвращали «трагический цвет» в жизнь «истощенного» человека (à bout de ressources):

---

[571] Хворь приходит к человеку извне, порок же – характеристика врожденная, биологически детерминированная в понимании сюрреалистов (ср. с отношением к порочной жизни маркиза де Сада).

[572] Далее будет показано, на примере журналов, как сюрреалисты отходят от идеи «открытости», «всеобщности» движения (*врожденная предрасположенность*) к идее «закрытости», «метода», доступного избранным (членам движения), но которому можно обучить (*приобретенный навык*).

[573] Миф как «единственный голос сознания» (« <...> le mythe est la seule voix de la conscience ») (P. 155).

[574] «de toute beauté» (P. 157).

> De là cette vague sincérité héroïque, et la vogue des petits jeux qui lui [l'homme à bout de ressources] donnaient le loisir de ce manifester : notes aux qualités et aux défauts de chacun, jeu de la vérité forcée, jeu des préférences, qui sont gros de drames et qui aident à rendre aux pensées devenues inopérantes dans la vie de société cette efficacité, cette offensivité première où les ruptures, les jalousies, les soupçons, les ruines de l'amour et de l'amitié trouvent leur origine. (P. 162).

Эта запись-ремарка – одна из важнейших в архивации сюрреалистического опыта: игры не просто были времяпрепровождением, но и особым действом, в котором воплощался акт абсолютного доверия, полным болезненных откровений (как на коллективном психоаналитическом сеансе), но позволяющим «вернуть мысли силу и изначальную агрессивность, где берут начало разрывы, ревность, подозрения и разрушенные любовь и дружба». Момент, когда слова приобретают ценность акта, который если и не наносил ущерб или урон тут же, то непременно отзывался внутри – многим позже. Игры эти, несмотря на садизм, приносили сюрреалистам определенное удовольствие, своеобразное самобичевание на глазах у Другого[575]:

> J'ai toujours vu que ces occupations qu'on croyait innocentes laissaient de lointaines traces dans ceux qui s'y adonnaient, et qu'après tout c'est **à ces ravages qu'ils prenaient plaisir**, malgré leur dénégations, et à leurs retentissements imprévisibles. Un goût de désastre était en l'air. Il baignait, il teignait la vie : tout *le moderne* de ce temps-là, cette fonction de la durée en prenait un accent qui paraîtra bientôt singulier, et en quelque manière inexplicable. (ibid.).

Арагон прибыл к десерту, в момент, когда игры закончились, а присутствовавшие на ужине были *истощены игрой*, впали в задумчивость и оцепенение (stupeur), когда само действие исчезает, оставляя лишь желание размышлять о полученных знаниях[576]. Среди гостей у А. Бретона находился М. Нолль, другой участник путешествия по парку Бют-Шомон. Стоит отметить особую предрасположенность к будущей коллективной грезе, подготовленность: Арагон упражнялся в автоматизме дома, Нолль и Бретон играли за ужином. Сюрреалистические игры словно открывают путь к созерцанию, к определенному состоянию ума, отрицающего действие, но максимально открытого восприятию – абсолютно пассивному автомату. Stupeur – слово, подхватывающее метафору об образе-наркотике у Арагона, stupéfiant, – является ключевым в понимании последующих событий: оцепенение есть залог сюрреалистического видения, это состояние, переносящее сюрреалиста из одного мира в другой, «автоматические переключатель». Грань между мирами всегда присутствует, хотя проникновение одного

[575] Игра также преобразуется во времени: от агрессивной формы самопознания она эволюционирует в технику форсирования вдохновения, становится ресурсом для воображения и «лабораторией» образов.
[576] «Elles [plusieurs personnes] étaient dans la stupeur qui les suit [les jeux], quand on n'a plus l'envie de poursuivre, mais seulement de considérer les connaissances» (P. 163).

мира в другой у сюрреалистов реально: гранью может служить зеркало, стеклянная витрина (перед видением сирены во 2 части романа), объектив фотоаппарата или же – туман (в 3 части романа туман накрывает парк в сумерки). Оцепенение – тоже своего рода грань, отделяющая рассудок сюрреалиста от его подсознания.

Итак, герои отправляются на прогулку, но совершенно не знают, куда идти и зачем: остановившись у витрины окулиста, где был выставлен бюст женщины в очках (прозванной сюрреалистами «Красота будущего», la Beauté future), друзья пребывают в замешательстве – в «сумерках решения» (espèce de crépuscule de la décision, отмечает Арагон)[577]. Эти сумерки решения – разрозненность мнений – еще один намек на особую «выключенность» ума, пассивность, когда решение взять такси, а затем и поехать в парк Бют-Шомон, приходит совершенно внезапно, случайно[578]. И Арагон объясняет всеобщее воодушевление:

> **Certains mots** entraînent avec eux **des représentations qui dépassent la représentation physique**. Les Buttes-Chaumont levaient en nous un mirage, avec le tangible de ces phénomènes, un **mirage commun** sur lequel nous nous sentions **tous les trois** la même prise (P. 164).

Упоминание места вызывает у сюрреалистов общий мираж, общую ассоциацию и внезапное желание отправиться в путешествие за «откровением», которое, быть может, «изменит жизнь и судьбу»[579]. Герои охвачены любопытством, «активной формой ума» (une forme active de l‘intelligence (P. 165)). Спонтанное решение, сомнительный исход операции (парк, возможно, закрыт), тайна, окутывающая его (вечерний час, неизвестность – М. Нолль вообще только слышал о парке от друзей, но сам там ни разу не бывал) – все это подготавливает сюрреалистов к созерцанию волшебного: как отмечает Арагон, «l’imagination ne reste jamais impayée, elle est déjà le début redoutable d’une réalisation » (P. 166), то есть сам факт воображения превращает созерцаемое практически в реальный объект, и созерцание как бы создает предмет для реального мира (вероятно, воображение есть синоним созидания). Готовые к чудесам, сюрреалисты входят в парк, полные чувства победы и пьяные от открытости их ума новому («предрасположенности ума»):

---

[577] Бретон хочет прекратить блуждания, Нолль – погулять на Монпарнассе, а Арагон предлагает выпить.

[578] М. Нолль сначала предлагает друзьям ехать к статуе Бельфорский лев, так как Деснос на днях говорил, что кто-то (здесь Арагон обрывает повествование внезапным решением А. Бретона ехать в парк). Видно, что у друзей есть 2 решения: первое – опосредованное недавними совпадений (récentes coïcidences, М. Нолль), другое – абсолютно спонтанное (А. Бретона). Спонтанное решение побеждает обдуманное. Однако упоминание Р. Десноса могло вызвать у Бретона некую ассоциацию, в романе не описанную, поэтому «спонтанность» решения здесь вызывает некоторые вопросы.

[579] « <...> une grande révélation qui transfromerait la vie et le destin » (P. 165).

Nous entrons dans le Parc avec le sentiment de la conquête et la véritable ivresse de la disponibilté d'esprit. (P. 169).

Ощущение опьяненности придает и особая онирическая обстановка: в 9 часов 25 минут (время входа в парк описано в минутах) город накрыл густой туман, и в этом тумане, в этой «двойной ночи», как пишет Арагон (ночь астрономическая, усиленная туманом), свет от газовых фонарей выглядит как «серные подтеки». Если в части «Оперный пассаж» упор повествования делался на оправдание иного видения, ошибки как ключевой формы поэтического познания, то в части «Чувство природы» важной оказывается подготовленность к созерцанию чудес – не просто возможность как таковая видеть волшебное и мифологическое, но особое состояние ума, достигнутое определенными способами. В этой отсылке к подготовке можно отметить виток в развитии позиций сюрреализма как идеологии: автоматическое письмо, раньше считавшееся самоценным в принципе, к моменту написания «Парижского крестьянина» становится лишь одним из этапов сюрреалистического видения, первой ступенью перед следующим, более полным познанием ирреальности. Не менее важным оказывается подготовка к блужданию, к « резкому скачку воображения» (sursaut imaginatif), через рассказ очевидцев: М. Нолля подготавливают к «волшебству» Л. Арагон и А. Бретон, рассказывая ему о парке и его загадочных уголках (например, о Мосте Самоубийц).

Блуждание по парку – это своеобразная коллективная греза («сомнамбулическая прогулка», « promenade somnambulique dans le creux de l'indulgence édilique », (P. 183)), ей способствует и подготовленность самих сюрреалистов, и контекст (сумерки, туман, газовые фонари, пустынные места). Сюрреалисты пребывают в состоянии полусна, где зыбкие очертания парка граничат с цитатами французских романтиков (в романе упоминается «Озеро» А. Ламартина). Блуждая, они своим шагом и присутствием, мыслями преображают реальность: парочки влюбленных на скамейках, обездвиженные своим желанием, составляют особый пейзаж воображения, словно декор святой мессы, как священники, отправляющие культ любви, который становится видимым – осязаемым – благодаря присутствию героев романа (P. 177-178). Сюрреалисты не просто становятся «коннекторами», объединяющими две разрозненные реальности, но и запускают иную реальность, включают ее, ранее никем не увиденную:

C'est l'heure du frisson, qui ressemble à crier à un trait d'encre noire. Nous nous réjouissons d'être des **encriers** (P. 179).

Арагон сравнивает себя и своих друзей с «чернильницей», из которой черпаются чернила, вырисовывающие описанную реальность. Этот демарш один в один напоминает процесс автоматического письма, только имеет дело не с буквами, но с

образами физического мира. Сила воображения и подсознания способны видоизменять не только язык, но и окружающую действительность. И доступно это преображение не одному гению, но многим, обладающим *подготовленным* зрением / сознанием (в данном случае сюрреалистам). Арагон говорит о прогулке как об акте неповиновения, маленьком бунте общности, выступающей против социума: «nos petites révoltes nocturnes et l'insociabilité de nos coeurs» (P. 183). Во время своей прогулки «друзья» (термин Арагона, обращающегося к приему остранения)[580] встречают говорящую статую, призраков, рассматривают номера и пустоты на метеорологической колонне. Они попадают в иной мир, наделяющий их другими способностями: например, А. Бретон начинает говорить на безупречном английском, и речь его сливается с пейзажем, где путаются очертания слов и дерев, а луг походит на лимерик; М. Нолль открывает в гротах очарование путешествий, а сам Л. Арагон переживает видение-фантазм, где голова его, отделяясь от тела, отправляется бродить по полям, а само обезглавленное тело растет, разбрызгивая кровь из артерий (превращающуюся в свет), заполняя собой пространство, обретая прозрачность – и становясь новым созвездием.

Превращение Арагона в грядущего Ацефала, гиганта-созвездие, претворяется двумя отсылками к предполагаемым читателям. Первая отсылка спрятана в монологе «Я» (moi), в котором автор насмехается над теми, кто прошел с ним по тропинкам парка. Вторая отсылка – конкретная: это открытое письмо Филиппу Супо[581]. Образ читателя так же распадается на читателя общего (который вторит образу группы из 2 части) и читателя конкретного (противоположность конкретных сюрреалистов из романа). Образ читателя, Другого-чужого (в противовес Другому-близкому), выполняет несколько функций в романе.

С одной стороны, в своем послании Филиппу Супо Л. Арагон обращается не к бывшему сюрреалисту, но к редактору популярного журнала и издательского дома[582], обвиняя его в «смехотворности» его деятельности (публикации ничего не значащих книг)[583]. Ф. Супо

---

[580] Арагон «исключает» себя из повествования и обращается к нулевой фокализации, превращаясь во всезнающего автора. При этом его герой – романный Арагон – продолжает гулять с друзьями по ночному парку.

[581] Предполагалось, что Супо будет читать роман и дочитает его до конца: открытое письмо опубликовано в конце 3 части. Сам сюрреалист был исключен из группы за занятие литературой в 1926 году.

[582] Интересно, что именно в журнале Ф. Супо были опубликованы основной блок романа Л. Арагона. В «Ля Ревю еропеен» (La Revue européenne) роман выходил летом 1924 и весной 1925. Роман же был напечатан целиком 20 июля 1926 в издательстве «Галимар», но распространялся осенью 1926. Подробнее см.: *Merger F.* La conspiration du silence autour du Paysan de Paris: essai de bilan // Revue d'histoire littéraire de la France, 2002/6 Vol. 102. P. 977-999.

[583] О взаимоотношениях двух друзей подробнее см.: *Chartier J.* Philippe Soupault, Louis Aragon, frères d'écriture // Boucharenc M., Leroy C. (dir.) Présence de Philippe Soupault, Caen, 1999. P. 137-153.

становится выразителем определенного духа, склада ума, «интеллектуальной позиции», хотя Арагон и надеется, что бывший друг сам осознает бесполезность затеянного им предприятия[584]. Введенная в повествование фигура «бывшего друга» – еще один способ отграничить два видения мира и два взгляда на литературу. Л. Арагон пишет, что первые страницы могли «разочаровать» Ф. Супо, ожидавшего, вероятно, классического произведения в жанре прогулок с размышлениями, наполненного археологическими аллюзиями и мечтаниями. Но, возражает Л. Арагон, «кому-то они пришлись по вкусу» (elles n'avaient pas déplu à quelques-uns), и роман вышел в свет, воспринимаемый как шутка «проказника». И затем следует концовка письма:

> **Mes mirages ne sont plus pour vous**. Alors tant pis, si ça a l'air inachevé, si le promeneur qui, mon livre en main, parcourt les Buttes, se rend compte qu'à peine j'ai parlé de ce jardin, que j'en ai négligé l'essentiel. (P. 225).

Л. Арагон отказывает Ф. Супо в понимании того, что происходит в романе (описание чудес, «миражи»): будучи частью другого мира, он больше не может понимать то, что описано в романе, и приведенный образ гуляющего с книгой читателя в какой-то степени вторит этому утверждению. Тайна – основное – остается скрытым от глаз: и либо фланер сам найдет то, что не было описано, либо никогда не поймет ту реальность, о которой писал Арагон (но найдет обыденность, которой в романе не нашлось места). Неявленность и скрытость того, что не было описано, отражает, вероятно, *коллективный опыт*, который вообще не поддается описанию: момент одновременного проживания ирреальности. И опыт этот скрыт от Ф. Супо, вышедшего из группы. Группа не просто подтверждает существование иного мира, но также и является *гарантом совершающегося опыта* – попадания в этот мир.

Сюрреалистическому коллективному опыту вторит коллективный опыт читателей: тех, к кому Арагон обращается на вы, тех, с кем он следит, подобно прилежному автору-романисту 19 века, за перипетиями геройской судьбы («Nous avons un peu perdu de vue l'itinéraire des trois amis », (P. 194)). Однако прилежный читатель (с обращенным к нему авторским «Вы», vous), человек с лорнетом (homme à lorgnon), следивший за прогулкой сюрреалистов, в конечном счете терпит поражение. Автор-герой (или, быть может, сама природа?), обращаясь к нему в своем монологе (P. 221-222), издевается над ним и говорит, что, несмотря на весь пройденный путь, поэзия самых «банальных мест», истинная «поэзия остается недоступной» для него (la poésie hors d'atteinte pour vous, (P.

[584] К которому он обращается на *Вы*: « <..> j'ai cru plusieurs fois saisir que vous aviez une certaine notion de l'inutile et dudérisoire de tout effort » (P. 224).

222)); что читатель будет брошен в скуку и разочарование, так и не найдя путь к чудесному:

> J'appartiens à la grande race des torrents. <...> Tout ce que je dis, tout ce que je pense, est trop bon pour vous, sera toujours suffisant. <...> Allons, pas de manières, mettez tout à mes pieds. On ne vous demande pas votre avis <...> Couchez-vous, à plat ventre, un peu plus vite que ça, eh tapis ! Je marche sur leurs corps, roi fainéant j'avance, je salis leurs vestons, et leur peau, et leur coeur. <..> Vos gueules. (ibid.).

Читатель, обыватель не способен ни отыскать чудесное, ни постичь настоящую поэзию – знание, доступное лишь некоторым. Остальные же, в своем стремлении познать, будут «растоптаны» безудержной силой новой природы, «новой мифологии». Сам читатель как образ важен именно для проведения границы между доступным знанием и недоступным, разными видами познания, потому и фигура читателя – того, кто мыслит банально, – столь важна для сюрреалистов: с помощью «не-таких-как-мы» сюрреалисты определяют, кто они есть на самом деле, благодаря классическому доказательству «от противного». Однако в 3 части присутствует еще одно противопоставление – столкновение мира реального (физического и ирреального) и мира фикционального, литературного.

В некоторых местах Арагон нарочито переворачивает повествование, меняя фокализацию текста: то он пишет от первого лица (внутренняя фокализация), то прибегает нулевой фокализации, превращаясь во всевидящего автора, следящего за судьбами героев вместе с благоволящим читателем. Конечно, подобные смены зрения можно считать скорее ироничными, поскольку они постоянно смещают фокус внимания и горизонт ожидания читателя (между автобиографическим повествованием, нагруженным деталями[585], и литературным вымыслом). Однако можно заметить, как постепенно повествование тяготеет к все большему вымыслу и отстраненности – к инертности литературного мира: и реальность неузнаваемо преобразуется (А. Бретон и его английский, оторванная голова Л. Арагона), и пейзаж превращается в текст: луг становится стихотворением, а Мост Самоубийц оказывается подвешенным к губам – становится спадающим с губ словом[586]; сами же друзья оборачиваются картиной Арнольда Бёклина, где три фигуры созерцают озеро, освещенное электрической луной[587]. Усилившаяся фикциональность может служить маркером выдуманности всего

---

[585] См. комментарий героя на этот счет: «Que tous ces gens qui se demandent où tu veux vraiment en venir **se perdent dans le détail** » (P. 221).

[586] « Echelles, je vous tire mon chapeau. En effet. Mon chapeau est imaginaire. Mais le pont, lui, est suspendu. **Suspendu à vos lèvres**, Mesdames. On n'est pas plus galant. On n'est pas plus galant qu'un pont suspendu » (P. 220).

[587] « Le lac, avec le clair de lune électrique, **peint par Arnold Böcklin**, et le sujet est continué dans le cadre, qui est la Ville de Paris ; le tout tiré en trois couleurs. Et **trois jeunes gens** qui **les contemplent**. A vendre. » (P. 219).

путешествия: прогулка оборачивается словом, языком на бумаге, и письмом о недописанном романе, написанным постфактум и опубликованным в конце третьей части.

Арагон играет с *нарративным разрывом*: группа становится связующим между миром ирреальном и миром литературы, оживляемым присутствием читателя. Подобно тому, как сюрреалисты оживляют ирреальность, читатель оживляет текст. Потому все, что бы ни было написано – будь то описание прогулки или дотошное расписывание надписей на метеорологической колонне, ода женской красоте призрака или же ироничная вставка о слове *ainsi* (таким образом)[588], спасающем повествование, – полноправно в тексте, поскольку сам статус текста ему придает читатель. Именно читатель попадает в ловушку «чудесного»: смена фокализации на «нулевую» происходит в момент наступления «чуда»[589]. Л. Арагон, с одной стороны, остраняется, и наблюдает с читателем за волшебством (например, говорящей статуей), а с другой стороны, проверяет читателя на веру в сюрреальность, ведь введение нулевой фокализации запускает у читателя механизм распознания романного текста (память жанра), и он начинает воспринимать то, что творится в тексте, уже с позиции литературности, но не биографичности. И тем не менее, именно остранение помогает Л. Арагону объединить оба мира, фикции и биографии (со всеми возможными оговорками), в один, слить их, окончательно запутав читателя. И читатель колеблется между искусственностью повествования и реальностью случившегося факта. Группа становится не просто цитатой реальности читателя (принадлежность одному физическому миру, существование которого доказано в мелочах[590]), но и доказательством существования иного мира, доступного зрителям с подготовленным сознанием.

В последней, 4 части, озаглавленной «Сон крестьянина», группа тоже появляется, но уже как свидетель чудесного обращения Л. Арагона – его влюбленности, сломавшей привычный ход вещей, спасшей поэта из «тюрьмы логики»:

> Le malheur fait que le procès de ma pensée soit aussi celui de ma vie. **Mes amis remarquaient** en moi un état, duquel je sais **qu'ils s'affectèrent**. Ils n'avaient jamais soupçonné que ce fût le manque de perspective

---

[588] « <..> mon ami, **l'ainsi satisfaisant**, **l'ainsi pacificateur**. <..> L'ainsi scandalise les poètes dans leurs lits de plumes. L'ainsi se promène de porte en porte, vérifiant les verrous mis, et la sécurité des habitations isolées. L'ainsi appartient à la Société des veilleurs de l'Urbaine. Et je ne parlerai pas de la bicyclette de l'ainsi » (P. 185).

[589] « Nos jeunes gens cherchent une issue, mais partout ils se heurtent au fil de fer du nommé la Bruyère » (P. 182). Этот отрывок подводит к речи ожившей статуи, а уже упомянутый ранее пассаж (начинающийся словами «Nous avons un peu perdu de vue l'itinéraire des trois amis », (P. 194)), предваряет появление белоснежной дамы-призрака у Моста Самоубийц.

[590] См. описание метеорологической колонны, с точностью воспроизведенное в романе, ставшее своего рода документом места (P. 194-204).

métaphysique qui me confondait à ce point. Je me laissais aller à de petits travaux littéraires, dont le souvenir me donne de la honte. <..> Aucune démarche logique ne semblait devoir me tirer de ce **cachot logique**, que **trahissait une mélancolie**. (P. 239).

Группа здесь – немой *свидетель* преобразований и не выполняет каких-то других ролей, кроме роли документальной.

Итак, в отличие от Р. Десноса Л. Арагон подходит иначе к использованию образа группы: группа в его романе появляется скорее как доказательство, документ, подтверждающий сюрреалистическую теорию, хотя по-прежнему выступает в качестве связующего элемента между реальным и ирреальным миром. Если у Р. Десноса группа образовывалась номинально – исходя из контекста (цитируемые имена принадлежали группе сюрреалистов, потому их можно включить в некую общую сеть взаимодействий), то у Л. Арагона группа уже выступает как коллективный персонаж, со своими особыми характеристиками (общие творческие техники, общая теория, общие соперники). Роль документа достается группе и в романе А. Бретона «Надя».

2.3 «Мы» в романе А. Бретона «Надя».

Первый роман А. Бретона «Надя» (1928) пишется как документ, фиксирующий проявления объективного случая. Чем-то он походит на «Парижского крестьянина»: и частью, посвященной теоретическому обоснованию и примерам из жизни, и частью «документальной», «дневниковой», описывающий по дням встречи А. Бретона с Надей, то ли ясновидящей, то ли сумасшедшей. Документирование реальности, точное описание – это одна из главных идей, занимающих А. Бретона: тяга к объективности и научности становится одной из целей сюрреализма к концу 1920-х, а в 1930-е вообще выходит на первый план. Так, например, про опыты Десноса Бретон говорит, что «нужно было бы, чтобы один из тех, кто присутствовал на многочисленных сеансах, постарался их прилежно записать», передать «настоящую атмосферу» тех встреч[591]:

Il faudrait que l'un de ceux qui ont assisté à ces **séances innombrables** prît la peine de **les décrire avec précision**, de les situer dans leur **véritable atmosphère**. Mais l'heure n'est pas venue où l'on pourra les évoquer sans passion[592]. (P. 34)

[591] Однако А. Бретон отмечает, что на данном этапе развития сюрреализма говорить о сеансах без эмоций невозможно. Многие сеансы были опубликованы благодаря С. Бретон, которая описала происходящее в своих письмах к Д. Леви. См., например, описание одного из первых опытов: *Breton S.* Lettres à Denise Lévy, 1919-1929. P.: Joëlle Losfeld/Gallimard, 2005. P. 106-111.

[592] Описание всего процесса «творчества»: «Qui n'a pas vu son crayon poser sur le papier, sans la moindre hésitation et avec une rapidité prodigieuse, ces étonnantes équations poétiques, et n'a pu s'assurer comme moi qu'elles ne pouvaient avoir été préparées de plus longue main, même s'il est capable d'apprécier leur perfection technique et de juger du merveilleux coup d'aile, ne peut se faire une idée de tout ce que cela engageait alors, de la valeur absolue d'oracle que cela prenait. Il faudrait que l'un de ceux qui ont assisté à ces séances innombrables

Сюрреалисты стремятся к беспристрастному документированию (sans passion), и подобная попытка запечатлеть факты («факты-скольжения» и «факты-низвержения»[593]) становится основой техники[594] А. Бретона в «Наде»: описание замещает фотография, более правдивый и верный документ; каждая встреча расписана по дням, до мелочей, до самых незначительных деталей. А. Бретон фиксирует эмоции Нади, ее жесты, размышления, рисунки – словно ведет полевой дневник, причем, в отличие от Л. Арагона, пытающегося запутать деталями читателя, увести его от сути[595], А. Бретон наоборот стремится вручить читателю все ключи к пониманию случая, убедить его в действительно существующей магии внезапных соответствий, которые нужно уметь увидеть, отыскать в жизни. В идеологии сюрреализма наступает некоторое смещение вектора интереса от *hantise* к *quête*, от пассивного принятия к активному пониманию и поиску:

> En effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je « hante » ? Je dois avouer que ce dernier mot m'égare, tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais. (P. 8).

Попытка архивирования реальности уже встречалась в романе Л. Арагона, но у А. Бретона она становится более последовательной. И после небольшого вступления и ремарки по поводу несостоятельности психоанализа в данном вопросе[596] А. Бретон предлагает обратиться к своему личному опыту, чтобы на конкретном примере показать, что есть объективный случай:

---

prît la peine de les décrire avec précision, de les situer dans leur véritable atmosphère. Mais l'heure n'est pas venue où l'on pourra les évoquer sans passion.» (*Breton A.* Nadja, P.: Gallimard, 1964 (1998). P.34). Цитаты романа на французском далее приводятся по этому изданию.

[593] Речь идет о «faits-glissades» и «faits-précipices» (перевод Е. Д. Гальцовой), фактах-доказательствах присутствия объективного случая в жизни. Цитаты романа на русском языке даются по данному изданию: (*Гальцова Е. Д., Исаев С. А. (сост.)* Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М.: ГИТИС, 1994. С.195).

И опять Бретон говорит о необходимости классификации, иерархии, распределения фактов, что нужно все записать и – после – изучить. « Il y aurait **à hiérarchiser ces faits, du plus simple au plus complexe**, depuis le mouvement spécial, indéfinissable, que provoque de notre part la vue de très rares objets ou notre arrivée dans tel et tel lieux, accompagnées de la sensation très nette que pour nous quelque chose de grave, d'essentiel, en dépend, jusqu'à l'absence complète de paix avec nous-mêmes que nous valent certains enchaînements, certains concours de circonstances qui passent de loin notre entendement, et n'admettent notre retour à une activité raisonnée que si, dans la plupart des cas, nous en appelons à l'instinct de conservation. On pourrait établir quantité d'intermédiaires entre ces **faits-glissades** et ces **faits-précipices**. » (P. 20).

[594] Желание беспристрастного документирования, скорее.

[595] «Que tous ces gens qui se demandent où tu veux vraiment en venir **se perdent dans le détail** » (*Aragon L.* Ibid. P. 221).

[596] «<..> on n'en déduisît pas immédiatement que je suis, en tout et pour tout, justiciable de la psychanalyse, méthode que j'estime et dont je pense qu'elle ne vise à rien moins qu'à expulser l'homme de lui-même, et dont j'attends d'autres exploits que des exploits d'huissier. Je m'assure, d'ailleurs, qu'elle n'est pas en état de s'attaquer à de tels phénomènes, comme, en dépit de ses grands mérites, c'est déjà lui faire trop d'honneur que d'admettre qu'elle épuise le problème du rêve ou qu'elle n'occasionne pas simplement de nouveaux manquements d'actes à partir de son explication des actes manqués.» (P. 24-27).

J'en arrive à ma propre expérience, à ce qui est pour moi sur moi-même un sujet à peine intermittent de méditations et de rêveries. (P. 27).

Участники сюрреалистической группы появляются в романе как факты пережитого А. Бретоном[597] опыта. Они, подобно стихотворениям Ш. Бодлера или А. Жарри, пьесе «Тронутые» Жозефа Бабинского и Пьера Пало или фильму «Объятия спрута» Дюка Уорна (The Trail of the Octopus, 1919), составляют разрозненный список всевозможных проявлений объективного случая в реальной жизни. Коллективной составляющей в романе практически нет: упоминается вскользь «Сюрреалистическая централь»[598], сюрреалисты и роман Арагона[599], а многие ремарки, касающиеся непосредственно движения и определения понятий[600], относятся к 1962 году, к моменту переиздания романа (в общем, к периоду *пострефлексии*). Вероятно, отсутствие явной коллективной составляющей, характерной для романов Р. Десноса и Л. Арагона, связано, с одной стороны, с изменением контекста (все большее самоопределение группы как социальной, калькирование и перенесение партийной (коммунистической) модели на артистическую группу, связь с группой «Кларте»), а с другой стороны, с изменением задач и усложнением теории: объективный случай весьма субъективен с точки зрения приложения его к отдельно взятому опыту. Все примеры А. Бретона касаются конкретно его жизни, но нисколько не охватывают общий коллективный опыт или совместное переживание. Сама теория сюрреализма все больше опирается на индивидуальное творчество[601] и на субъективную интерпретацию, а идея конформности и единомыслия касается скорее социальных взаимодействий и ангажированности: в этот период происходит слом коллективной составляющей в сюрреалистической литературе.

Однако, как уже говорилось выше, А. Бретон все-таки упоминает своих друзей, участников сюрреалистического движения, в разных контекстах, где они выступают как

---

[597] У самого А. Бретона сложное восприятие сюрреализма в 1920-1930-е гг., поскольку для него идеология накладывается на личные отношения, и вера в идею неразрывно связана с дружбой и верностью (*loyauté*), поэтому для лидера сюрреалистов практически нет разницы между отказом от групповой идеологии (или принятого сообща решения) и предательством дружбы. Отсюда вся трагедия разрывов в конце 1920-х. О *верности* в дружбе А. Бретон часто упоминает в переписке с Б. Пере (*Breton A., Péret B.* Correspondance (1920-1959). P. : Gallimard, 2017).

[598] В отрывке, где А. Бретон уговаривал пришедшую в «Централь» даму отдать ему голубую перчатку (P. 57). Речь шла о Лиз Деарм (Lise Deharme), после подарившей Бретону бронзовую перчатку-скульптуру.

[599] Встреча с Фанни Безнос: « <...> spontanément elle nous parle même des surréalistes, et du *Paysan de Paris* de Louis Aragon qu'elle n'a pu lire jusqu'au bout, les variations sur le mot Pessimisme l'ayant arrêtée.» (P. 56).

[600] Например, рефлексия Бретона о том, что он подразумевал под сюрреализмом и почему решался на публикацию тех или иных произведений, в частности, стихотворений Фанни Безнос ((P. 56-57), сноски внизу страницы). Стихотворения Фанни Безнос были опубликованы в журнале «Революсьон сюрреалист» в №9-10 (октябрь 1927) на стр. 22.

[601] Это станет более заметно в 1930-х, в интерпретации произведений, конструировании сюрреалистических объектов, параноидально-критическом методе С. Дали с его подходом к переработке автоматизма и пр.

свидетели события, а происходящее с ними представляется документацией фактов. Так, одной из важных особенностей объективного случая является магическая встреча некоторых участников движения (П. Элюар перепутал А. Бретона, еще до встречи, со своим армейским товарищем на премьере «Цвет времени» Аполлинера (Couleur du temps). Б. Пере заочно знакомится с А. Бретоном через деятельность редакции журнала «Литтератюр», а представляет его лидеру сюрреалистов мама (тоже заочно). Магия встречи[602] касается не только людей, но и объектов, мыслей, произведений искусства (подобно встрече с поэмой А. Рембо «Спящий в ложбине» (Le Dormeur du Val) или с афишами «Дрова-Уголь» (Bois et Charbon) во время прогулок с Ф. Супо; встрече со старинными и ненужными объектами на блошином рынке Сент-Уан[603] или встрече с новостью в газете[604]). Какие-то сюрреалисты упоминаются в связи с их участием в деятельности движения. Например, Р. Деснос для А. Бретона в первую очередь – гений «эпохи сновидений» и тот, кто созерцает нечто недоступное, но постепенно становящееся «различимым»:

> Et Desnos continue à **voir ce que je ne vois pas**, **ce que je ne vois qu'au fur et à mesure** qu'il me le montre (P. 32)

Упоминание о Десносе-сновидце вызывает у Бретона в памяти еще одного персонажа сюрреалистической сцены – Марселя Дюшана и его альтер-эго Рроз Селяви[605], которого сам Р. Деснос до того момента ни разу не видел[606]. Бретон также упоминает Ж. Ваше и их посиделки в театре (словно за обеденным столом[607]). Люди для Бретона «прикреплены» к контексту, к конкретной ситуации, и для многих (Б. Пере, П. Элюар,

---

[602] Конечно, А. Бретон отбирает «важные» и «неважные» встречи (например, он совсем не упоминает встречу с Т. Тцара), публикуя комментарии об одних и не публикуя комментарии о других, в чем можно усмотреть и объективность (только данные встречи соответствовали критериям объективного случая), и субъективность (осознанный выбор между «угодными» и «неугодными» участниками художественного процесса той поры).

[603] «<..> en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'entends ou je l'aime.» (P.55). Интересно, что Бретон упоминает некоего друга, с которым гуляет по рынку, но имя не дает (быть может, из каких-то стратегических соображений).

[604] Статья из хроники о потерянном сигнале самолета (P.61), в которой Бретона взволновала фраза «Il y a quelque chose qui ne va pas ».

[605] «Pour cela souvent il emprunte la personnalité de l'homme vivant le plus rare, le plus infixable, le plus décevant l'auteur du *Cimetière des Uniformes et Livrées,* Marcel Duchamp qu'il n'a jamais vu dans la réalité. Ce qui passait de Duchamp pour le plus inimitable à travers quelques mystérieux « jeux de mots » (Rrose Sélavy) se retrouve chez Desnos dans toute sa pureté et prend soudain une extraordinaire ampleur.» (P.32-34).

[606] Стоит отметить, как силен мотив «пересказа», устного знакомства у сюрреалистов: М. Ноллю в романе Л. Арагона рассказывают о парке, Р. Десносу – о гении М. Дюшана. Группа передает знание, подготавливает, интерпретирует.

[607] «N'empêche que certaines salles de cinéma du dixième arrondissement me paraissent être des endroits particulièrement indiqués pour que je m'y tienne, comme au temps où, avec Jacques Vaché, à l'orchestre de l'ancienne salle des « Folies-Dramatiques », nous nous installions pour dîner, ouvrions des boîtes, taillions du pain, débouchions des bouteilles et parlions haut comme à table, à la grande stupéfaction des spectateurs qui n'osaient rien dire.» (P.39).

Р.Деснос) он публикует в романе фотографию – и как замену описания, и как документ, подтверждающий личность.

Как было указано ранее, в романе А. Бретона можно выделить условно две части. Первая посвящена теоретизированию и «подготовке» читателя к встрече с Надей. Вторая часть описывает непосредственное общение А. Бретона с Надей. И включение имен сюрреалистов скорее характерно для части с теорией, где они играют роль «фактов», подтверждающих то или иное положение теории А. Бретона. Во второй части участники движения тоже упоминаются, но всего несколько раз: П. Элюар упоминается в связи с делом о судье (P.97, 103-105); Л. Арагон присылает А. Бретону открытку с картиной Паоло Учелло «Осквернение гостии» (P.94); М. Эрнст отказывается рисовать портрет Нади, так как гадалка предсказала ему невзгоды от Нади (или Наташи) (P.105). Еще одно упоминание касается *автоцитирования*, когда А. Бретон отдает Наде почитать (и прокомментировать) его работы («Манифест», «Растворимую рыбу» и «Потерянные шаги» (P.72)[608]), и Надю заинтересовывает рассказ «Новый дух» (P.76-77), где фигурируют, помимо А. Бретона, Л. Арагон и А. Дерен[609]. Стоит отметить, что все незначительные включения «друзей-сюрреалистов» в повествование служат построению текста, как бы подтверждая мысли Бретона о чудесном характере встреч и волшебстве совпадений: например, накануне А. Бретон целует Надю в губы (и этот поцелуй девушка сравнивает со святым причастием, где ее губы занимают место «Гостии»), а на следующий день он получает репродукцию картины П. Учелло «Осквернение гостии». Объективный случай для А. Бретона определяет его жизнь, а друзья лишь выполняют, словно автоматы, волю неведомой силы. Как и Надя, которая быстро утомляет А. Бретона, поскольку не понимает «собственной ценности», и с которой ему становится все сложнее общаться[610].

---

[608] Также в романе Бретон размещает свой портрет.

[609] Случайная встреча одной и той же женщины на улицах Парижа – схожий для романа мотив. См. подробный анализ в начале этой главы.

[610] « <..> désespérant de la ramener à une conception réelle de sa valeur, je me suis presque enfui <..> » (P.135). Попавшая в лечебницу Надя вызывает у А. Бретона желание вставить на последние страницы романа размышления о репрессивной психиатрии, но не желание ее навестить или узнать, что с ней стало («L'absence bien connue de frontière entre la non-folie et la folie ne me dispose pas à accorder une valeur différente aux perceptions et aux idées qui sont le fait de l'une ou de l'autre», (P.146). И ему кажется даже, что они, в сущности, никогда не понимали друг друга: « J'avais, depuis assez longtemps, cessé de m'entendre avec Nadja. A vrai dire, peut-être ne nous sommes-nous jamais entendus, tout au moins sur la manière d'envisager les choses simples de l'existence. <...> » (P.134).

Последний пассаж, в котором появляется образ друзей, напоминает пассаж из 4 части «Парижского крестьянина» и наводит на мысль о некотором заимствовании структуры[611]:

> <..> Idéalement au moins je me retrouve souvent, les yeux bandés , au volant de cette voiture sauvage. **Mes amis**, de même qu'ils sont ceux chez lesquels je suis sûr **de trouver *refuge*** quand ma tête vaudrait son pesant d'or, et **qu'ils courraient un risque immense à me cacher**, – **ils me sont redevables seulement de cet espoir tragique que je mets en eux**, – de même, en matière d'amour, il ne saurait être question pour moi que, dans toutes les conditions requises, de reprendre cette promenade nocturne. (P. 153)[612] (см. сноску внизу страницы).

Друзья дают А. Бретону поддержку, убежище и готовы рискнуть жизнью ради него (вспомнить важное для Бретона понятие «loyauté », верности), ради «трагической надежды». Но они исключены из творческого процесса, а недавние совместные игры воспринимаются в контексте прошлого (например, высказывание А. Бретона о Р. Десносе и эпохе сновидений). В романе появляется другой персонаж, становящийся «посредником», «коннектором» между мирами. Это Надя, медиум, сумасшедшая, провидица и, в сущности своей, – женщина. Роль автомата, считывателя информации, передается женщине, именно она связывает не только мир реальный и ирреальный, но и прошлое с настоящим. Она иначе видит и интерпретирует[613], открыта автоматизму как вербальному[614], так и визуальному[615], а Бретону лишь остается отбирать то, что ему кажется действительно важным, подобно тому, как из автоматического текста «Магнитных полей» он выбирал пассажи, наиболее отвечающие современному духу поэзии. Женщина становится тем «передатчиком» чудесного, которым ранее были участники группы. Стоит отметить, что даже в последней групповой фотографии сюрреалистов 1920-х годов, опубликованной в журнале «Революсьон сюрреалист» №12 (декабрь 1929), в центре расположена картина Магритта, изображающая голую женщину, – женщину[616], становящуюся связующим звеном между мирами реальным и

---

[611] Учитывая тот факт, что и у А. Бретона после заметки о друзьях идут восхваления любимой женщины (Сюзанны Мюзар).

[612] «Я часто мысленно вижу себя с завязанными глазами за рулем той одичавшей машины. **Мои друзья**, даже те, у которых, я уверен, **найду убежище**, когда за мою голову будут предлагать золото по ее весу, и **которые не побоятся риска, пряча меня**, **— они обязаны мне только этой трагической надеждой, которую я вкладываю в них,** — так же и в области любви для меня не может быть решения иного при данных обстоятельствах, как продолжать эту ночную прогулку.» (*Гальцова Е., Исаев С.* Там же. С.242).

[613] Надя интерпретирует произведения А. Жарри и Ш. Бодлера, картины Ж. Брака, Дж. де Кирико и М. Эрнста, гвинейскую маску, принадлежавшую Анри Матиссу.

[614] А. Бретон фиксирует фразы-«трамплины», произнесенные Надей, походящие то ли на фразы из игры «изысканный труп», то ли на фразу, услышанную А. Бретоном после сна и описанную в «Манифесте».

[615] Надя начинает рисовать после встречи с А. Бретоном, и тут же ее рисунки интерпретируются им как медиумнические, полные смысла.

[616] Схожий процесс наблюдается в поэзии: от «мы» дружественного к «мы» любовному или универсальному.

сюрреальным, между фактом и его интерпретацией (делегированной мужчине), силой, позволяющей погружаться «в подземелье духа»[617] (« descendre dans les bas-fonds de l'esprit » (P.41)).

*

Итак, группа играет важную роль в конструировании нарратива в сюрреалистических произведениях: помимо своего социального значения (формирование связей и закрытого «чужим» художественного пространства) она, с одной стороны, подтверждает сюрреалистическую реальность, с другой стороны, является не просто проводником, но и создателем этой реальности. Она подтверждает теории, являясь гарантом истинности суждений, экспериментирует с новыми способами познания и ставит под вопрос проблему интерпретации памяти. Однако, как было показано на примере романа Бретона, постепенно роль группового элемента стушевывается, сама группа из нарратива исключается, и в последующих сюрреалистических романах об участниках движения говорится либо слишком мало и вскользь, либо вообще ничего. Более того, сами сюрреалисты предлагают альтернативы – от описания болезненной разорванности между групповым / индивидуальным (Р. Кревель) до принятия универсального «мы», отрицающего групповые значения (Т. Тцара); в то время как бывшие сюрреалисты-«изгои» публикуют романы, либо высмеивающие группу (Р. Кено), либо бунтующие против нее (Ф. Супо). В следующей части данной работы речь пойдет об альтернативных видениях группы и соотношении коллективного / индивидуального в творчестве тех, кто из сюрреалистической группы вышел.

3. Деконструкция литературного «мы» и бунт против группы

Изменение идеологии и смена вектора развития, политизация движения и требование ангажированности, создание новых социальных связей и попытка решить теоретические противоречия (переосмысление сюрреализма и диктата автоматизма в нем) приводит к ряду качественных изменений в группе, а также к обновлению ее состава. С 1926 года в сюрреализме, ориентирующемся на партийную модель развития, происходит раскол, который многими исследователями воспринимается как разделение сюрреализма на коллективный (surréalisme à vocation collective) и индивидуальный (surréalisme de libération personnelle)[618]. Фактически подобное разделение привело к серии исключений

[617] (*Гальцова Е., Исаев С.* Там же. С.200).

[618] Например, об этом пишет исследователь Клод Леруа в предисловии к роману Ф. Супо «Последние парижские ночи»: «De la source commune, se réclament **deux visions** aussi authentique l'une que l'autre : le **surréalisme à vocation collective** et révolutionnaire dont Breton se fera le guide et le théoricien, et un **surréalisme**

из группы и к внутреннему кризису, а на уровне теории вынудило участников (и бывших участников группы) искать альтернативы развития, что отразилось непосредственно на произведениях. В каких-то из них высмеивается социальный аспект и искусственная, навязанная коллективность (Ф. Супо и Р. Кёно), в других внимание обращено в сторону литературы и индивидуальной составляющей творчества, а также универсальности сюрреалистического сообщества[619]. Помимо их художественной ценности данные произведения не только являются документами, где частично отражено расхожее мнение о сюрреализме того времени (авторитарный лидер, ангажированность «ничем», жесткие требования ритуального толка), но и указывают на две важные вехи в истории движения: на переход от *литературной* конфигурации группы к *социальной* (когда социальный аспект начинает превалировать), а также на разделение сюрреализма на две ветви – сюрреализм коллективно-политизированный и сюрреализм индивидуально-неполитизированный. Как происходит отказ от «коллективного» мы посмотрим на примере двух романов пост-сюрреалистов: на примере романа «Последние парижские ночи» Ф. Супо и романа «Одиль» Р. Кёно.

3.1 Сюрреализм «вне группы» в романе Ф. Супо «Последние парижские ночи»

Первый роман, посвященный критике группы, написал в 1928 году Ф. Супо. Речь идет о произведении «Последние парижские ночи» (Les dernières nuits de Paris), опубликованном в тот же год, что и «Надя» А. Бретона, и, по мнению критиков, роман Ф. Супо, несмотря на его исключение из группы, дополняет романы Л. Арагона и А. Бретона и вместе с ними составляет «парижскую трилогию» сюрреализма[620]. Действительно, многие темы и образы трех романов пересекаются; более того, в «Последних парижских ночах» можно найти прямые отсылки к «Парижскому крестьянину» Л. Арагона (например, пророчества «трех дураков» в парке Бельвю[621]), а главная героиня Ф. Супо Жоржетта и вовсе, по мнению К. Леруа, если не списана, то вдохновлена героиней романа А. Бретона. Однако стоит помнить, что роман

---

de libération personnelle et d'échappées lyriques dont Soupault gardera la formule avec une belle constance.» (*Leroy C.* Préface // Soupault Ph. Les Dernières nuits de Paris. P. : Gallimard, 1928 (1997). P.IV). (**выдел. наше** – прим. ав.) Далее текст романа цитируется по данному изданию.

[619] См. романы Р. Кревеля или поэму Т. Тцара «Приблизительный человек» (1931).

[620] « *Les Dernières nuits de Paris* offre une des contributions majeures du surréalisme au mythe de Paris dans les années vingt, près du *Paysan de Paris* d'Aragon (1926) et de *Nadja* de Breton (1928) avec lesquels il paraît former, au-delà des controverses, une sorte de trilogie » (*Leroy C.* Ibid.).

[621] Отсылка к прогулке впарке Бют-Шомон у Л. Арагона.

задумывался Ф. Супо как ответ «официальному» движению, написан был в спешке[622] и предлагал свою трактовку сюрреализма, а также критику членов группы.

«Атака» Супо приходится скорее на идеологию сюрреализма, нежели на социальную составляющую движения: сюрреалист-«изгой» дает свое понимание случая, тайны и онирического блуждания по ночному Парижу. Случай воспринимается Супо как нечто завораживающее, сводящее противоположности, то, что остается неразгаданным даже тогда, когда все причины и следствия, казалось бы, сведены воедино. Недаром писатель приводит цитату Ж.-Б. де Ламарка, где случай воспринимается лишь как нехватка фактов, проясняющих ситуацию[623] («Случайность есть всего лишь незнание причин» (P.24)), что косвенно можно считать нападением на теорию Бретона. Случай есть не то, что волшебным образом объясняется (через поиск неявных связей) или даже допускается *без объяснений*, но то, что остается даже после объяснения причин и следствий. Случай всегда ускользает от пояснения, как и тайна, которую невозможно постичь разумом. Пример тому – главная героиня романа Ф. Супо Жоржетта, достойная горожанка днем, проститутка ночью. Тайну ее герой-рассказчик стремится постичь на протяжении всего повествования. Очарованный ею, он пытается наблюдать за ней, описывает ее ночной быт, выслеживает ее дом, приходит к ней домой, знакомится с ее братом и даже спит с ней, чтобы постичь невероятную тайну ее существования, ее обращение из Жоржетты дневной в Жоржетту ночную, окутанную мраком, олицетворение самого Парижа[624] и самого случая. Но ни одна попытка постичь тайну не находит успеха: тайна остается тайной. Даже несмотря на то, что герой, терзаемый желанием познать и желанием принять на веру, никак не может примириться с неизбежным, с этой невозможностью *объяснить*. Ф. Супо признает возможность рационального объяснения причин и случайности, но лишь до некоторого предела (всегда остается темное пятно иррациональности, не доступное пониманию), что отличает его подход от видения А. Бретона, не доискивающегося причин, но переживающего сам факт волшебного присутствия[625]. Случай у Супо персонифицируется, превращается в некоего персонажа, вершащего судьбы:

---

[622] Об истории создания романа практически ничего не известно: Ф. Супо ответил на заказ своего друга Марселя Тьебо, роман написал за месяц. Подробнее см.: *Soupault Ph.* Mémoires de l'oubli 1927-1933, Lachenal & Ritter, 1997. P. 34.

[623] «Случайность есть всего лишь незнание причин». (P.24).

[624] «Georgette elle-même devenait une ville» (P.43).

[625] В этом плане интересна реакция Вольпа (персонажа-карикатуры на А. Бретона) на «эксперименты» Октава в романе. Вместо того, чтобы расспросить брата Жоржетты о том, что же он делал (рассказчик подчеркивает: «как я бы сделал»), Вольп просто следует за Октавом, даже не заводя с ним разговор. Такое принятие тайны без поиска ее сути весьма характерно для сюрреалистов, отрицающих рациональное

Pendant cette promenade ensoleillée et matinale je vis grandir devant mes yeux le hasard. Il m'apparut **comme un personnage puissant et cependant très proche**, qui prenait **l'aspect de milliers d'êtres humains**. Il était aussi bien ce passant paisible qui venait à ma rencontre que ce chauffeur de taxi ivre et las, il était Volpe et Octave, il était peut-être une partie de moi-même. Il grandissait toujours et bientôt je conclus que Paris, ma ville, était une de ses demeures favorites. J'acceptais de croire le hasard universel mais à Paris, plus que partout ailleurs, je croyais le voir plus aisément, presque le toucher du doigt. Il était, me disais-je, les mains du temps. (P.102-103). (**выдел. здесь и далее наше** – прим. ав.)

Случай воплощается в каждом человеке, и если для сюрреалистов он является совпадением фактов, провидением (работающим всегда *постфактум*[626]), то для Ф. Супо случай подобен античному божеству, вмешивающемуся в жизни людей, принимающего вид близких и незнакомых людей. А случай подготавливает и осуществляет тайну[627].

Трактовка тайны, мистерии у Супо противоречит общему для сюрреалистов пониманию мистического и волшебного. Строго говоря, сюрреалистам и не нужно понимать, чтобы принимать чудесное и вдохновляться им: тайну Жоржетты группа ее обожателей из романа (прототип группы сюрреалистов) объясняет до смешного просто для рассказчика (потому что Жоржетта – «женщина»[628]). И образ Жоржетты важен, поскольку он поддерживает ореол тайны, является носителем тайны[629]. Потому когда девушка внезапно исчезает в конце, группа оказывается наедине с реальной жизнью, из которой исчезла сама тайна, и это вызывает ссоры, панику и общую депрессию[630].

Для рассказчика же важно «распутать нити тайны» (débrouiller les fils du mystère, (P.87)), пройти до конца в поиске причин. Роман начинается со случайной ночной сцены, во время которой группа неизвестных заставила некую женщину признаться в некоем злодеянии, и герой невольно присутствует при сцене дознания (вынужденно и в большей степени из-за того, что Жоржетта упрекает его в «незаинтересованности»).

познание мира. Супо же прибегает к разуму, но признает ограниченность познания. «Au lieu de l'interroger **comme je l'aurais fait** et **comme j'avais envie de le faire**, Volpe lui emboîta simplement le pas sans lui adresser la parole » (P.100).

[626] Объяснение совпадений (встреча с П. Элюаром или Б. Пере, например) всегда находится после события, свершившееся вызывает в памяти намеки на грядущее. И хотя потенциально такое видение случая должно подвигнуть на предсказание будущего, по факту объективный случай скорее направлен на прошлое, на поиск в нем предпосылок случившемуся.

[627] «Ces bruits, ces odeurs étaient les jouets du hasard, comme tant d'autres choses, car le hasard joue sans cesse et mène le jeu. Je savais bien, parbleu, qu'il y a des hommes qui veulent lutter avec lui, d'autres qui lui refusent l'existence, mais d'autres aussi qui ne comptent que sur lui. Il y en a d'autres qui acceptent simplement, inconsciemment peut-être, ses ordres et ce matin-là je voulais être comme ces derniers, plus près de moi, plus forts.» (P.103).

[628] И одна эта фраза давала объяснение всему происходящему. « Georgette est une femme. C'est ainsi qu'ils expliquaient le mystère. C'est avec cette affirmation qu'ils voulaient **tout expliquer** (P.102).

[629] Ее сравнивают с фетишем (fétiche) или амулетом (mascotte) (см. диалог Вольпа на с. 101).

[630] Группа, которую рассказчик сравнивает с телом, словно лишается какого-то важного органа, но ищет его безостановочно, словно он все еще был частью их самих (« Et je songeais à toux ceux qui , jadis, s'étaient groupés autour de Georgette et qui la cehrchaient sans cesse **comme des amputés** qui croient encore que le **membre coupé** fait toujours **partie d'eux-mêmes** », (P.128)).

Постепенно герой распутывает тайну, благодаря игре случая и невероятным совпадениям[631]. Случай тоже ведет его – но не по пути вдохновения, а по пути распутывания тайны, близком к интригам детективных романов[632]. Но тайна превращения Жоржетты из дневного аватара в ночной не поддается никакому рациональному анализу. В конечном итоге, терзаемый невозможностью выбрать между принятием тайны и ее анализом[633], рассказчик признает в Жоржетте персонификацию Парижа[634], города, владеющего «мощью иллюзии», «хранителя времени»[635]. Жоржетта, «банальная проститутка» для одних (для друга рассказчика Жака[636]), является на самом деле воплощением самой «чары невидимого», является «ключом к непостижимому»:

> Georgette possédait **le charme de l'invisible** <...> C'est elle, me disais-je, qui tient **la clef de l'incompréhensible.** (P.71).

Случай благоволил Жоржетте, она не боялась тайны и была одновременно ее созидательницей и свидетельницей:

> Elle était à la fois le **témoin** et la **cause** de cette **incompréhensible succession de mystères**. <..> Le hasard jouait avec moi mais non avec elle. <..> Elle-même invisible passait et repassait, **traversant le mystère sans crainte ni regret** (P.71-72).

Образ Жоржетты, несмотря на полемику Ф. Супо с сюрреалистами, не противоречит общей тенденции движения конца 1920-х годов, о которой упоминалось ранее: женщина становится проводницей тайны, воплощением тайны и «ключом» к тайному миру[637] (у

---

[631] «Тайну» герой открывает постепенно: сначала видит ночной спектакль, разыгранный Вольпом и его соратниками, где в центре драмы оказывается неизвестная женщина (позже станет известно, что зовут ее Мари и она выполняет в группе функцию предсказательницы), а затем в ту же ночь встречается с подозрительным моряком. Потом он узнает из газет, случайных разговоров и встреч, от очевидцев и самого преступника суть драмы – убийство моряком любовника его возлюбленной (тело соперника моряк разрубил на части и бросил в Сену). Герой «распутал тайну» и испытал даже разочарование из-за того, как легко оказалось все разузнать (« J'avoue même que je ne pouvais chasser une sorte de **déception** en repensant à la façon trop simple et trop artificielle à la fois avec laquelle j'avais obtenu les clés », (P.87)). Последним прибежищем тайны становится группа «ночных дельцов» под предводительством Вольпа.

[632] Так, случай воскрешает в памяти воспоминания, напоминает об их подлинности и подтверждает реальность, казавшуюся сном. « Encore une fois le **hasard chassait l'oubli** et redonnait une réalité à **ce que je considérais volontiers comme des rêves**» (P.63).

[633] Рассказчик пытается то доискаться до истинных причин и мотивов, то принять свое неведение и свою наивность. « <..> Je voulais tantôt chercher des causes, des motifs et tantôt j'acceptais volontiers mon ignorance, ma simplicité. » (P.103).

[634] Париж является то существительным женского рода у Супо, то мужского (во французской литературе обычно Париж мужского рода, например, у Золя в романе «Чрево Парижа», да и у А. Бретона и Л. Арагона женщина не становится персонификацией Парижа). Сам Супо по этому поводу отмечает в романе: «Paris <...> dont **j'ignorais le sexe et le mystère** » (P.87-88).

[635] « puissance d'illusion », « maîtresse du temps » (P.119).

[636] Жак и рассказчик даже рады подобному открытию: это доказывало, что тайна была ими создана и тут же развеяна. « Jacques et moi ne nous cachions pas notre joie. Georgette n'était qu'une banale prostituée, et nous avions donc l'un et l'autre et de toutes pièces **fabriqué un mystère** » (P.42).

[637] Как указано выше, рассказчик характеризует Жоржетту как «**la clef de l'incompréhensible**».

Ф. Супо – ночному, иному миру, со своими законами и обитателями). Главной целью критики Ф. Супо становится группа, коллективная конфигурация сюрреализма[638].

В романе группа, хотя и представлена как «творческая», не является художественным объединением: речь идет о «профессионалах ночи», участниках тайной парижской жизни – букмекерах, ворах, журналистах, торговцах наркотиками и сутенерах. Все они объединены в некий тайный кружок с жестким сводом правил, авторитарным лидером и общим набором верований. Особенно хорошо выписан Вольп – глава группы, хитроумный делец, пользующийся людьми, как ему угодно, зарабатывающей на всем, на чем только можно и имеющий явный вкус к предсказаниям, чудесам и всякого рода тайнам и приключениям. Помимо Вольпа в группу входят Буле, Блэн и Вербо, Октав и Жоржетта (единственная женщина, имеющая право голоса и мифическую власть над участниками). С «ночными дельцами» рассказчик знакомится случайно: он присутствует при ночном спектакле с дознанием в компании (ирония судьбы!) Жоржетты. Удивительно, но группа, как окружение девушки, наблюдающее за ее ночной жизнью, появляется только в последних главах романа (с Вольпом герой знакомится лично в 8 главе, самой группе частично посвящены последние главы романа, с 9 по 14) – как последняя неразгаданная часть ребуса[639]. Лидер группы Вольп – фигура амбивалентная, полицейский-любитель и журналист, «дилетант-специалист» по выражению рассказчика (dilettante un peu spécialisé, (P.83)), из тех, что приплачивают полиции, чтобы знать первыми, где случился пожар – и стать первыми очевидцами происшествия[640]. Он был для рассказчика фигурой легендарной, вызывающей и восхищение, и отвращение, служил в какой-то газете, главенствовал над бандой букмекеров, «играл на Бирже, занимался мюзик-холлом, был другом и кошмаром всех проституток, владел отелем в Нёйи и меблированной комнатой в Шарантоно, имел автомобиль и блуждал в ночи с группой таких же, как и он, сутенеров»[641]. В общем Вольп был «человеком-легендой»,

---

[638] Роман начинается с сюрреалистической образности, но постепенно метафоры исчезают, а автор все больше погружается в описание интриги и характеров.

[639] Отметим, что сама структура романа неоднородна: автор начинает с сюрреалистичсеких метафор, но после обращается к детективному сюжету, а затем и вовсе переключается на «бичевание» группы Вольпа.

[640] Как говорит рассказчик, «Ils [ces individus] se précipitent aussitôt sur les lieux du sinistre et se repaissent de ce spectacle » (P.83).

[641] « Généralement méprisé, Volpe est assez puissant pour se servir du mépris dont on l'entoure. J'ai su qu'il s'occupait d'un journal et qu'il était chef d'une bande de bookmakers, qu'il trafiquait à la Bourse et s'occupait de music-hall, qu'il était à la fois l'ami et la terreur des prostituées, qu'il possédait un petit hôtel à Neuilly et une chambre meublée à Charentonneau, qu'il avait une autot et qu'il traînait la nuit en compagnie de souteneurs, ses semblables » (P.88).

«знаменитым и неизвестным», лицемерным и одновременно обладающим тайной силой[642]:

> Volpe était l'homme des légendes, à la fois célèbre et inconnu, un de ceux, si nombreux à Paris, dont on ne parle jamais et dont la réputation est cependant bien établie. Souvent la légende recouvre le néant, parfois elle n'est qu'un très pâle reflet de la réalité. (P.84).

Группа в романе, по наблюдениям рассказчика, словно делилась на две: одна из групп оправдывала решения своего авторитарного лидера Вольпа, другая – выступала против него (почти как разделившаяся группа сюрреалистов в конце 1920-х):

> Je me rendis vite compte que, malgré la réprobation unanime qui entourait Volpe, les consommateurs se divisaient en deux bandes distinctes. L'une composée de Verbaut et de ses amis, l'autre formée par les compagnons d'Octave. Ces derniers, bien que ne partageant pas le point de vue de Volpe, le soutenaient inconsciemment. Mais tous étaient prêts à discuter jusqu'à l'aurore. (P.95).

Конфликт групп происходит на глазах у рассказчика из-за Жоржетты: группа несогласных во главе с Вербо против того, чтобы Вольп «навязывал» Жоржетте ночной путь, которым она каждую ночь следует, дабы искать клиентов. Такое поведение Вербо считает нарушением «свободы личности». Однако, несмотря на разногласия, участники тайных ночных «*сборищ*» (*conciliabules*[643]) целиком и полностью зависят от своего лидера, имеющего над ними «значительное влияние[644]» (ascendant considérable) :

> <..> Volpe était de ceux qui commandent à des hommes qui ont l'obéissance en horreur et dont la vie est un exemple perpétuel de révolte. (P.104).

Участники группы были по-настоящему преданы Вольпу (sincèrement dévoués, (P.107)), кто из страха, кто из обожания, кто из невозможности ему сопротивляться (и кто-то явно его ненавидел за это). Каждый из них отличался особым вкусом к «необычному» (goût invraisemblable de l'extraordinaire, (P.108)): они встречались в самых необыкновенных местах, обладая некой «инстинктивной любовью» к странному, испытывая нужду в «фантастическом». Жоржетта для них становилась своего рода залогом этого

---

[642] Многие исследователи полагают, что в фигуре Вольпа Ф. Супо постарался отразить личность Андре Бретона, столь же авторитарного, прямого, умеющего воспользоваться всяким, кто к нему приблизится, по мнению его недоброжелателей (У Ф. Супо в романе о Вольпе: «Je compris bien vite en observant Volpe qu'il savait admirablement se servir de quiconque l'approchait » (P.92). У Вольпа в романе даже есть «богато украшенная трость» – известный фетиш Бретона. Однако текст Ф. Супо фикционален, и довольно сложно делать предположения о «спрятанных» на его страницах реальных личностях, а тем более считать его «романом с ключом».

[643] Супо выбирает слово «*conciliabule*» (P.21; P.32) неслучайно: оно одновременно означает и тайное собрание, и шушуканье, что передает ироничное отношение автора к подобным встречам. Вспомнить хотя бы встречу в аквариуме Трокадеро, когда участники группы обсуждают случившееся накануне убийство (см. подробнее вторую главу романа: (P.31-34)).

[644] Сцена с Мари, предавшей своего возлюбленного, только укрепила его авторитет.

фантастического[645], воплощением тайны[646]. «Банда Вольпа» (как их называет рассказчик) была однородна, в ней «царил командный дух», и иногда, борясь со скукой, они начинали «гоняться за тайной» и «создавать призраков»:

> La bande de Volpe, par tous ces sentiments communs, était fort homogène et l'esprit d'équipe y régnait. Ils n'avaient les uns et les autres d'autre but que de vivre impunément. L'ennui s'emparait d'eux et, pour le chasser, ils poursuivaient le mystère et créaient des fantômes. (P.110).

Группа эта держалась «особняком», была не похожа на прочие группировки Парижа, но все же вела схожую со всеми «универсальную» ночную жизнь. Они заседали в кафе (имели свои любимые места, например «Кафе Блё», Café Bleu) и больше всего на свете любили «вести диалоги» (dialoguer):

> <..> leur plus grand amusement consistait à **dialoguer**, l'un posait des questions, les autres y répondaient **le plus grotesquement du monde**. J'étais ce théâtre ambulant où ils se jouaient une comédie improvisée, soeur des rêves les plus persistants. Ils me conduisaient je ne savais où, mêlant le temps, les lieux, les sentiments. (P.113).

Как видно из приведенных цитат, группа Вольпа сильно напоминает сюрреалистов – их любовью к диалогам, к играм, к прогулкам и тягой к чудесному. Более того, именно в это время в сюрреализме происходит переориентация фокуса внимания с автоматизма на интерпретацию, и посредником между ирреальным и реальным становится женщина (Надя у А. Бретона, Жоржетта у Ф. Супо). Особенно явно критика Ф. Супо ощущается в пассаже про прогулку по парижской возвышенности Бельвю (Bellevue), где члены группы Вольпа разглагольствуют и пророчествуют над Парижем («три дурака», по словам рассказчика[647]). Рассказчик высмеивает манеру своих компаньонов сравнивать Париж с любым объектом, выхваченным из памяти «на скорую руку» (с зеркалом, лужей, солнцем, масляным пятном, пожаром, деревом...). Да и сама прогулка по парку в поисках фантастического меркнет в сравнении с «опытами» брата Жоржетты Октава,

---

[645] « <..> je me rendis bien vite compte qu'elle ne savait rien ou presque, ou qu'en tout état de cause **ce qui m'intriguait ou me paraissait étrange n'était pour elle qu'un des nombreux épisodes de son existence** et qu'elle aurait pu, si elle en avait gardé le moindre souvenir ou si même elle l'avait remarqué, me raconter un nombre incalculable d'histoires de ce genre.
Elle aurait répondu à mes questions :
- Eh bien, quoi ? C'est Paris.
Elle aurait eu mille fois raison. » (P.87).

[646] Жоржетта обладала такой же властью, что и Вольпе, ее обожали и боялись немного, она походила на «дым» или «шепот», по словам рассказчика (« Lorsqu'elle parlait, le miracle se produisait : sa voix était douce mais un peu rauque, elle tournait sur elle-même comme une fumée, elle insinuait, elle était un murmure, mais lorsque ses lèvres commençaient à remuer, le silence tout à coup se faisait » (P.110)).

[647] Вероятно, это единственная прямая отсылка к роману Л. Арагона «Парижский крестьянин» и своеобразный ответ Ф. Супо на опубликованное Л. Арагоном в романе открытое письмо бывшему другу-сюрреалисту. Супо критикует не просто прогулку, но и сам тип «сюрреалистического» славословия Парижу: «Les trois imbéciles s'agitaient frénétiquement et comparaient avec abondance la silhouette et l'ombre de la ville à toutes les formes, à tous les objets qui traversaient ma mémoire» (P.113).

«парижского зеваки», «вечного фланера» (« une sorte de badaud de Paris, un de ces flâneurs éternels que l'on croise dans les rues, les yeux hagards et les mains dans les poches », (P.78)), готового ради доказательства какого-то незначительного, одному ему известного или важного факта изнурять себя, поступать против общепринятых правил и норм (бить тарелки в армейской столовой или пробовать вкус собственной мочи) и даже спалить пол-Парижа[648], – все ради одному ему известного эксперимента. По сравнению с Октавом, «праздным деятелем», группа Вольпа кажется пассивной, инертной, не способной ни на что, кроме обсуждения «чужих чудес». Рассказчик называет их метко «авантюристами без авантюр» (aventuriers sans aventures, (P.110)), ищущих приключения повсюду, но постоянно упускающие их, нападающие лишь на какие-то следы, отсветы, отголоски тайны. Таким же поиском приключения был поход в парк Бельвю. Но созерцание пейзажа вызывает в рассказчике отнюдь не прилив вдохновения, но – воспоминания о прожитых с группой Вольпа ночах, и в этот момент на героя нападает усталость (lassitude) – усталость от повторяющейся монотонности встреч, бесед, собраний[649], людей, «механических персонажей <..> дающих иллюзию жизни», «манекенов из дерева и краски» (mannequins de bois et de peinture, (P.114)). Встречи с «ночными дельцами» и ранее вызывали у рассказчика ощущение усталости от «вечного спектакля», от «невольных допросов», «бесконечных диковинок»[650], но именно последняя прогулка по парку подвела его к осознанию неизбежного финала, некой катастрофы и разрыва[651]. Катастрофой оборачивается и предсказание Мари, сделанное Октаву о величии, которое его ожидает, вследствие которого Октав поджигает дом, а Жоржетта исчезает, вселяя тем самым панику в участников группы.

Роман «Последние парижские ночи» многие расценивают, несмотря на его фикциональность, как роман автобиографический, и разрыв группы Вольпа с рассказчиком переносят в реальную жизнь, где Ф. Супо был вынужден порвать с группой А. Бретона. Однако нельзя с точностью утверждать, что Супо стремился описать группу сюрреалистов, и искать в персонажах романа реальных участников движения. Но образ

---

[648] Октав принял предсказание Марии о его великой судьбе (см.: (P.116-118)) и решился на последний опыт с огнем (на протяжении всего романа Октав увлечен огнем, следует за огнями на железнодорожной станции, смотрит на огни в окнах, а его самого рассказчик сравнивает с уличным фонарем: «Je ne pouvais jamais deviner son but. Il vivait au milieu de nous comme un **réverbère** », (P.78)).

[649] Герой упоминает «*тиранию привычки*» («<…> une habitude qui était devenue presque tyrannique », (P.115)) - необходимость появляться на собраниях, в кафе и встречаться с некоторыми участниками группы Вольпа.

[650] **J'étais las de ces enquêtes involontaires, de ces curiosités incessantes**. La fatigue du spectacle éternel me donnait à penser à tout ce qu'on nomme n'importe quoi. Je fuyais avec volupté. (P.112).

[651] Рассказчик говорит о людях, которых знал или ***казалось, что знал*** (« les gens que j'avais connus, que j'avais cru connaître », (P.113)).

группы, описанный в романе, дает возможность судить об отношении Супо к подобным коллективным конфигурациям в творчестве.

Творческой группе писатель противопоставляет индивидуума, и это касается не только героя, находящегося по отношению к группе Вольпа в позиции отстраненного наблюдателя / зрителя, ради которого разыгрываются некоторые групповые спектакли (герой сам себя называет «бродячим театром», а Вольп нарекает его «зрителем»[652]), но и таких фигур, как Жоржетта и Октав, брат с сестрой, наделенные даром «чудесного» (Октав – незаинтересованный экспериментатор[653], а Жоржетта и вовсе словно живет в двух ипостасях и двух мирах[654]). Сами участники группы не способны созидать, но могут наблюдать за происходящим, пассивно воспринимать происходящее, обсуждать до утра, не принимая никакого решения (отчего их прозвище «авантюристы без авантюр»). Они готовы вверять судьбу воле случая, гадать о будущем, но существовать в настоящем они не могут без помощи Жоржетты (проводника / тайны): едва тайна исчезает, их охватывает паника, депрессия, злость; они выпадают из реальности, сиюминутности, и начинают жить прошлым и будущим, отрицая настоящее, переживая без конца события прошедших дней и явления чудесного [655]. У Ф. Супо группа – это разные люди, объединенные ощущением «фантастического», а не какая-то обезличенная социальная конструкция, но воспринимается она скорее как «кружок по интересам», нежели настоящие банда, движение, секта, несмотря на весь присущий группе церемониал и секретность. Ф. Супо выбирает индивидуальный путь, личное прочтение тайны, существование с тайной один на один, когда разговоры о тайне (попытка понять ее сообща или разделить её) оказываются бессмысленными и ничего не дают[656], разве что

---

[652] Вольп говорит рассказчику в последней 14 главе следующее: « Ils vous attendent. Vous êtes le **spectateur** et ils ne résisteront pas au plaisir de vous étonner » (P.134).

[653] Рассказчик несколько раз подчеркивает заинтересованность Вольпа в том, что он делает, в поисках наживы, хотя и ему не чужд вкус тайны (например, Жоржетта находится под его покровительством, но не является его любовницей). Октав же, несмотря на все его блуждания, которые можно было бы признать за шатания ментального больного, разрушает своими опытами («экспериментальными маниями», manies expérimentales) любые логические построения (échafaudage logique).

[654] Даже выполняя свою ночную работу (обслуживая клиентов), она словно находится в трансе, что удивляет рассказчика и восхищает: « Elle semblait dormir les yeux ouverts. <..> j'avais pressé mes lèvres contre les siennes et penché mon regard vers ses yeux, elle vivait ailleurs, peut-être dans une autre chambre <..> » (P.67) О ней же говорит Вольпе, что она словно живет вне себя, того тела, что другие считают Жоржеттой: « Georgette vit en dehors de ce que nous croyons être elle-même, vous aussi bien que moi » (P.101).

[655] « Ces hommes que j'avais connus n'aimaient à vivre que dans l'immédiat et dans l'instantané. Par tous les moyens en leur pouvoir, ils s'étaient toujours efforcés d'abolir le temps. <..> Et maintenant tous guettaient l'avenir et évoquaient le passé » (P.128).

[656] Обсуждение внезапного исчезновения Жоржетты после пожара и смерти Октава наводит страх и ужас на банду Вольпа, потерявшую смысл своих ночных приключений, диалог длится и ни к чему не приводит, кроме разочарования и злости. Пока Жоржетта чудесным образом, словно возродившись из огня, не появляется на пороге дома Вербо.

превращают группу в свору (« ces hommes qui se groupaient en meute », (P.139)), где каждый готов наброситься друг на друга или загрызть вожака. Единственное, что питает интерес к тайне, – это постоянное любопытство, бесконечное движение вперед и поиск (une curiosité assouvie, (P.118)), когда ищущий остается с тайной с глазу на глаз.

В романе Ф. Супо отказывается от документальности и опирается на память и воспоминания[657]. Он не стремится доказать существования ирреального мира, создать новую городскую мифологию, обосновать новую теорию. Группа в его романе служит своеобразным фоном: с одной стороны, он противопоставляет ей индивидуальность (активную и созидающую), а с другой стороны, обосновывает личный выбор (остаться в сюрреализме, но уйти из группы). И если в первой и частично во второй главах еще присутствует сюрреалистическая образность[658] (и отсылки к ключевым словам и понятиям сюрреализма[659]), то в последующих главах акцент смещается в сторону действия, интриги, сюжетных перипетий (и полемики с А. Бретоном по поводу объективного случая) – всего того, что могло послужить доказательством позиции Ф. Супо и оправданием. В конце романа группа не распадается, как можно было бы предположить: ее спасает автор, возвращая банде Вольпа их тайну – живую Жоржетту.

В этом поступке словно проступает благосклонность Ф. Супо в бывшим друзьям. Более суровым насмешником и более точным документалистом-биографом предстает Р. Кено в его романе-памфлете против сюрреалистов.

3.2 Бунт против «социального» в романе Р. Кёно «Одиль».

Роман Р. Кёно «Одиль» (1937) похож по сюжету и структуре на роман Ф. Супо[660], но отличается от последнего резкой критикой сюрреалистов, а также типом романного

---

[657] Герой его пребывает в постоянной рефлексии, постоянном вспоминании фактов, событий, происшествий. Память и забывчивость, воспоминание и забывание становятся важнейшими мотивами повествования. Он припоминает, вспоминает, думает – обращается к прошлому, но не ищет в нем намеков, предрекавших нынешнюю судьбу (подобно А. Бретону в «Наде»), но с новыми доступными фактами переосмысляет прошлое и корректирует его. Это активный творческий процесс для Супо, воссоздание логических связей (« Ma mémoire seule semblait active » (P.32)), соединенные неразрывно с воображением («Je retrouvais dans cette promenade hésitante la démarche saccadée de mes pensées, ne pouvant fixer la frontière de mon imagination et de ma méoire » (P.30)).

[658] Слова с вывесок и афиш «прячутся» в стенах или колышутся на ветру, потоки воздуха чертят знаки, статуя на площади Республики читает газету.

[659] Чувства как сильнейший наркотик (отсылка к Л. Арагону); загадочные фразы, брошенные вскользь (отсылка к фразам Нади у А. Бретона); фантомы, трупы и блуждание по городу в поисках сновидений.

[660] Герой Кёно, Ролан Трави, также внезапно знакомится с группой мистиков, но у Кёно речь идет уже непосредственно о литераторах, изучающих «инфрапсихику». Он также гуляет по Парижу со знакомыми, занимающимися «темными делами» (des affranchis), а еще дружит с Одиль, статус которой в романе описан неясно (она является любовницей некоего парижского авторитета), но которая вызывает у него сначала чувство привязанности, а затем долга (он женится на ней, чтобы спасти от семьи и жизни в деревне) и любви.

жанра: Р. Кёно пишет роман воспитания и становления художника, и группа для него не является материалом для наблюдения или сравнения, а скорее некоторой «средой», в которой герой романа «взрослеет», преодолевает внутренние противоречия и заново «рождается»[661] – для творчества и для любви.

Однако, несмотря на то, что группа для Кёно – это фон для развития действия, он довольно точно и иронично описывает сюрреалистов, «Одиль» для него – это, в какой-то степени, роман «с ключом»[662], где сатирически описаны как некоторые сюрреалисты[663], например, А. Бретон (Англарес), Л. Арагон (Саксель), Б. Пере (Вашоль), П. Элюар (Шеневи), Т. Тцара (Эдуард Сальтон) [664], так и деятельность группы в целом (заигрывания с коммунизмом и спиритизмом, собрания и обсуждения, игры и пр.)[665].

---

[661] Для Кёно важна идея повторного рождения: роман открывается идеей второго рождения, когда герой, находящийся на военной службе в Марокко, случайно сталкивается с мечтательным арабом на улице в окраинах города Фес. В тот момент французский солдат внезапно открыл свое существование в мире (*Кено Р.* Одиль. М.: Палимпсест: Республика, 1995. С.141). Здесь и далее цитаты приводятся по данному изданию (перевод Е. Гуляевой). И образ случайно встреченного араба преследует Ролана Трави на страницах всего романа, чтобы привести к еще одному перерождению, теперь уже творческому (Трави отказывается от своих тщетных попыток заниматься математикой, обращается к литературе и занятиям латынью и открывает в себе любовь к Одиль).

[662] Сам Р. Кено утверждал, что написал за всю карьеру всего 2 романа с ключом, «Последние дни» и «Одиль», в последнем из которых рассказал «истории о сюрреалистической группе» («Je n'ai écrit que deux livres qui soient des romans à clé. *Les Derniers Jours* qui vont être réimprimés, et *Odile* qui raconte des histoires du groupe surréaliste.» (*Muchnik N., Kehringer C.* De Sartre à Foucault: Vingt ans de grands entretiens dans «Le Nouvel Observateur». Paris : Hachette litterature, 1984. P.16).

[663] Например, критик Ноэль Арно соотносит персонажей и реальных членов группы таким образом:
Anglares = Breton
Saxel = Aragon
Vachol = Peret
Chenevis = Eluard
Edouard Salton = Tristan Tzara
Vincent N. = Pierre Naville + Michel Leiris + Queneau (подробнее: *Arnaud N.* Politique et polemique dans les romans de Raymond Queneau // Queneau aujourd'hui. Paris: Clancier Guenaud, 1985. P. 121-124. См. также: Alexandrian S. Le Surrealisme et le rêve. Paris: Gallimard, 1974. P. 430).
Персонаж Венсана Н., однако, не все критики идентифицируют одинаково. Кто-то считает его альтер-эго Р. Кёно, его взрослой версией по отношению к версии «сюрреалистской», «детской» - Трави. Кто-то вообще отказывается от интерпретации, считая ее бесполезной («<...> this identification game is as futile as attempts to determine the proportions of Faure, Franck, and Debussy in Proust's Vinteuil, and for the same reason.» (*Andrews Ch.* Surrealism and Pseudo-Initiation: Raymond Queneau's "Odile" // The Modern Language Review, Vol. 94, No. 2, Apr. 1999. P.379).

[664] Крис Эндрюс оспаривает данную точку зрения, считая, что разгадать можно всего одного персонажа – Англареса. Идентификация остальных представляет большие трудности, в частности, из-за особого строения романа: характеры и поведения обусловлены нарративной схемой. «<…> Because the key really works for only one character. In the other cases the identifications proposed are difficult, not just because the characters incorporate, by means of a dreamlike condensation, features borrowed from more than one real person but also because their personalities and behaviour are determined by the conceptual scheme of the novel» (*Andrews Ch.* Ibid.).

[665] Крис Эндрюс предостерегает от поиска реальных людей среди персонажей Кёно: речь идет о типах или же *людях-функциях* в авангардной группе («They may remind the reader of real people but they also represent recurrent types or functions in the avant-garde group considered as a social phenomenon.» (*Andrews Ch.* Ibid.). Критик считает, что подобный анализ подкрепляют сами пометки Р. Кёно (опубликованные в «Cahiers Raymond Queneau», 12-13 июля 1989 на стр. 13), где автор приводит список действующих персонажей:
DRAMATIS PERSONAE
TRAVY (Roland): mathematicien, ou qui croit l'être.

Ролан Трави, главный персонаж романа, попадает в группу Англареса случайно: его бывший сослуживец Ж. знакомит его с поэтом Сакселем, симпатизирующим коммунистам, и тот увлекается философией математики, о которой рассказывает Трави. «Поиск бессознательного начала в математике» привлекает и лидера группы Англареса. Но прежде, чем познакомиться с участниками группы, Трави знакомится с их взглядами и публикациями[666]: идеи группы представляли собой «кашу на «инфрапсихической и подсознательной основе» из метапсихики, диалектического материализма и «примитивного сознания»[667]» (С.157). Заинтригованный Трави пытается разузнать у Сакселя о доктрине группы[668], но узнает только анекдоты из жизни Англареса и остальных участников. Постепенно он знакомится с приверженцами «инфрапсихики», их лидером и его адептами, очаровывает всех своими воззрениями на математику, публикует несколько статей в «Журнале инфрапсихических исследований» (главный печатный орган группы, издаваемый на пожертвования знатной дамы) и становится членом группы (без своего ведома), участвует в собраниях, обедах, экспериментах и «опытах». Однако постепенно другая жизнь отвлекает его от «ребячеств»[669], и Трави перестает участвовать в заседаниях, не приходит на встречи в кафе, а окончательный разрыв с группой происходит в тот момент, когда за него (опять без его ведома)

SAXEL: poete, ou qui croit l'etre.
S ... AND OSCAR: gangsters [sic], ou qui croient l'etre.
ANGLARES: prophète, ou qui croit l'etre.
VACHOL, CHENEVIS: Yes-men (ou béni oui-oui).
Vincent N ...
G . .: communiste.
MOUILLARD: spirite.
DORIOT: orateur.
Le Commandant, commandant la P. M. du Maroc. Soldats de I'armee d'Afrique.
Maquereaux.
Ombres diverses.
ODILE.
ELISA: Medium, puis non-medium.
Une comtesse.
Prostituees.
Ombres diverses.
(Maroc, Paris, Grece, 1926-28)
Стоит подчеркнуть ироничность списка (постоянную приписку «*или считает себя таковым*», ou qui croit l'être).

[666] Саксель читает Ролану свои стихи и приносит «маленькие брошюрки, которые издавали его друзья и которые [он] поначалу принял за теософские публикации» (С.157).

[667] «что, впрочем, поразило меня меньше, чем оглушительные дифирамбы, которые пелись в этих изданиях некоему Англаресу, лидеру группы, облеченному, как намекалось, величайшей исторической миссией и бывшему, как сообщил мне Саксель, доктором медицины (по своему положению)» (Там же).

[668] «Так как я никогда до сих пор не изучал разнообразных предметов, которые пропагандировали его друзья, – от хиромантии до сталинизма, включая учение Папюса и криминологию, я был вынужден просить Сакселя, чтобы он мне кое-что объяснял» (С.158).

[669] Так сам Трави характеризует деятельность группы в конце повествования (enfantillages).

подписывают коллективный памфлет против Сакселя. После женитьбы «по дружбе» на Одиль, Трави и вовсе перестает упоминать о мистической группе Англареса: свадьба словно делит повествование на жизнь до и после[670].

Трави с самого начала становится своего рода летописцем и хроникером (хоть и все время сетует на свою забывчивость), описывая «быт» группы: инфрапсихики встречаются каждый день в кафе на площади Республик за аперитивом, в обед и вечером, иногда ужинают у Англареса, устраивают пленарные заседания (собирая всех участников, в том числе из Чехословакии и Бельгии), обсуждая самые важные решения совместно (например, вступление в партию или вербовку новых членов, в частности, группы спиритов-коммунистов); печатают журнал своих исследований, ведут идеологическую борьбу с враждебными группами («сектами» и «сборищами»), особенно с Эдуардом Сальтоном (который позже станет адептом инфрапсихики). Сами сеансы («собрания за стаканами аперитива») всегда проходят одинаково:

> Распорядок этих вечеров почти не менялся. Споры велись за изысканной трапезой, так как Англарес любил хорошо поесть. Он утверждал, что дичь, блюда под соусом, острые сыры и крепкие вина способствуют развитию психоаналитических способностей, и не останавливался ни перед чем, чтобы вызвать в себе проявление этих самых способностей. После ужина начинались «опыты», так как в них бесстыдно ссылались на экспериментальную науку и взывали к прославленным именам Клода Бернара, Шарко и доктора Анкосса, или Энкауссе, который больше известен под этой латинской фамилией. За отправную точку эти «опыты» брали или игры, в которых воображение Англареса (редко – какого-нибудь ученика) изменяло правила, чтобы приблизить их к «психоанализу», или гадания, которые подвергались такой же переделке, – Англарес переиначивал их, следуя голосу своего бессознательного. <…> так мы играли, вплоть до чтения предсказаний на прошедший день, в чем и заключался сеанс, как я уже говорил. Подробный рассказ об этих упражнениях составлял потом экспериментальную часть «Журнала инфрапсихических исследований», и его страницы заполнялись, таким образом, без усилий. (С.202-203).

Помимо «быта» в романе описывается «эволюция» группы: увлечение коммунистическими идеями, партийный вопрос (вступать или нет, вместе или поодиночке, быть коммунистами или нет), идеологические проблемы (соотношение диалектического материализма и инфрапсихического учения) и даже смена вокабюляра (в какой-то момент Саксель начинает называть всех инфрапсихиков «товарищами», camarades) и изменение значения термина «революция» (от «революции духа» к

[670] На последних страницах романа Трави занят семейной жизнью и пытается понять природу своих чувств к Одиль, что полноценно раскрываются после его путешествия в Грецию. Встречей влюбленных Кёно и заканчивает свой роман.

«революции пролетариата»)[671]. Воодушевление первых дней[672] сменяется разочарованием, когда инфрапсихики лучше знакомятся с «носителями» пролетарской культуры[673], что влечет за собой череду расколов, отречений, гонений – против тех, кто в итоге остался в партии[674]. Причем сама идеологическая основа подобных изменений до конца романа оказывается неясной: если сначала Англарес и сомневается, вступать или нет в партию[675], то после Саксель выступает за борьбу и активизм, оставляя идеологические метания на потом[676]. Больше всего героя смущают зыбкость воззрений и неясность теории группы: все кажется недоказуемым и основанным на личных предпочтениях лидера движения.

Трави вступает в группу случайно и до конца остается в ней сторонним наблюдателем. Эта позиция отстраненности сильнее подчеркивает контраст между восприятием мира инфрапсихиков (сюрреалистов) и самого героя: он не понимает их взглядов, не признает их идеологической несобранности и текучести, смены векторов, но более всего – интриг, заигрываний с разными течениями и нездоровую авторитарность лидера движения Англареса. Свое внимание к деятельности инфрапсихиков Трави объясняет желанием доказать свою философию математики[677], беспечно переиначенную членами движения[678]. Само отношения к доказательству – причина разногласий Трави с участниками группы. Для Трави постоянный поиск ответов на математические парадоксы является своего рода поиском истины, высшей правды, наделенной, что удивительно для точной науки, невероятной изменчивостью и подвижностью, словно живой организм. У него нет какой-то высшей теории, для которой он «подтасовывает»

---

[671] Зеркальное отражение идеологических поисков сюрреалистов конца 1920-хх годов.

[672] «Но вступление в коммунистическую партию разрушило весь этот прекрасный распорядок. Медиумы были заброшены ради митингов, а толкование сновидений – ради китайского вопроса. Неукротимый пыл сжигал новоявленных активистов.» (С.203).

[673] Шеневи «выставили из «Юманите»» за речи об активации революцией некоторых психических состояний (сна, опьянения или психических расстройств); Вашоль очернил себя в ячейке разговорами об убийстве священников; а Англарес просто перестал посещать собрания, устрашившись зубрежки «экономической ситуации в Европе» (С.206).

[674] «и так же как два месяца назад предателями считали тех, кто не вступил в коммунистическую партию, теперь такой же ярлык получили те, кто не захотел из партии выйти.» (С.207).

[675] «Сначала мы должны провести идеологическую работу. Нужно примирить нашу теорию об инфрапсихических явлениях с диалектическим материализмом, понимаете?» - говорит Англарес в беседе с Трави. (С.176).

[676] «Прежде всего – борьба! Ежедневные требования, забастовки, пропаганда.» - утверждает Саксель (С.199).

[677] «Я пообещал быть [на пленарном заседании] не столько по зову сердца, сколько из-за чувства долга, надеясь таким образом послужить **правому делу**, которое, как мне казалось, я тогда **защищал**. (la cause que je croyais défendre alors)» (С.184). (**здесь и далее выдел. наше** – прим. ав.)

[678] Трави пытается понять, почему в некоторых случаях происходит «сбой» системы, нарушение универсальных законов и воспринимает это как доказательство особого мира математика, его «органической» природы, в то время как для последователей Англареса подобные сбои просто дополняют их теорию о бессознательном.

факты, и главное для Трави – доказательство и эксперимент. Инфрапсихики наоборот довольно вольготно обращаются с фактами, предпочитая домысливать или интерпретировать, собирать воедино бессмысленные совпадения и выводить из них универсальные положения инфрапсихической науки. Ведь адепты учения считают инфрапсихику наукой, с ее доказательной базой и экспериментами. Важно отметить, что в основе эксперимента лежат языковый игры – поиски бессознательного или сверхпсихического в метафорах и каламбурах:

> Мы препарировали случай, исследовали психологию бессознательного, практиковали гадание по числам, следуя **особым правилам** – совершенно **несерьезным**, как я объяснял это в другом месте. Я препарировал, исследовал, практиковал; это гадание по числам было отчасти моей заслугой; я разъяснял Англаресу математические игры, и хотя он ничего не понял, но извлек из них совершенно потрясающие парапсихологические эффекты. (С.207).

Трави удивляют не столько попытки превратить результат игры или гадания в научный факт[679] (а все результаты скрупулезно печатаются в инфрапсихическом журнале[680]), но произвол и субъективность в оценке этих результатов, где гениальность приписывается участнику группы ее лидером – исходя из социальных, политических или иных соображений – по абсолютно субъективным критериям:

> За отправную точку эти «опыты» брали или **игры**, в которых воображение Англареса (редко – какого-нибудь ученика) изменяло правила, чтобы приблизить их к «психоанализу», или **гадания**, которые подвергались такой же переделке, – Англарес переиначивал их, следуя голосу своего бессознательного. Цель этих опытов, которые все время варьировались – у Англареса был неровный характер, – состояла не в том, чтобы предсказать будущее, а скорее в том, чтобы выявить связь идей и явлений, которые обычно считали странными, чудными, неоднородными, или совпадения, которые казались всем сногсшибательными или сверхъестественными. <..> Эти **опыты также позволяли распределить по друзьям порции причитающейся им гениальности** в зависимости от **теплоты чувств**, **которые питал к ним Англарес**, или его желания привязать этих людей к себе. <..> Напротив, **любого человека, которого он считал посредственностью или физиономия которого ему не нравилась**, он энергично лишал чести совпадений. Вот так мы играли, вплоть до чтения предсказаний на прошедший день, в чем и заключался сеанс, как я уже говорил. (С. 202-203).

Всякая новая идея инфрапсихиками поглощается и присваивается, будучи особым образом переиначенной, переосмысленной в «инфрапсихическом» духе. Что касается групп, которые инфрапсихики завлекают в свои ряды[681], то каждая из них после

---

679 «После ужина начинались «**опыты**» (expériences), так как в них бесстыдно ссылались на **экспериментальную науку** (la science expérimentale)» (С.202).

680 «Подробный рассказ об этих упражнениях составлял потом экспериментальную часть «Журнала инфрапсихических исследований», и его страницы заполнялись, таким образом, без усилий» (С.203).

681 Сначала инфрапсихики собирались влиться в группу спиритов-коммунистов с улицы Насьональ, группу Муйара (чтобы «внедрить [свои] идеи в среду пролетариата», (С.188)) и растворить ее в себе. Но затем они

присоединения распадается, а бывшие участники вступают в ряды адептов учения Англареса – и теряют свою индивидуальность, мнение их становится конформным, единым для группы – мнением Англареса:

> Я понял, что Англарес благодаря своему маневру насобирал «**учеников**» почти отовсюду; я говорю: «учеников», хотя на этот момент у них вроде бы имелись идеи (?) – свои, личные[682]. (С.222).

Единственным реальным персонажем, легко считываемым критиками, является лидер группы инфрапсихиков. Для Трави Англарес – человек-загадка, самовлюбленный, напыщенный, трусливый[683], авторитарный. Он является пророком в группе, главным гадателем и гением, остальные же – словно выполняют определенные функции, обезличены и сведены к ролям, у которых нет ни свободы, ни личного мнения[684]. Самому Трави уготована особая роль в движении, как говорит Англарес[685] (он призван

начинают масштабное завоевание групп и группировок, список которых Англарес показывает Трави: «Он протянул мне отпечатанный лист, на котором перечислялись:
полисистематизаторы
материалисты-феноменалисты
телепаты-диалектики
ортодоксальные сторонники пятилеток
разнообразные антропософы
плюровалентные дисгармонисты
югославы-антиконцептуалы
медиумнисты-паралирики
сторонники ультракрасных, фанатики на перепутье
спириты-инкубофилы
чисто асимметричные революционеры
непримиримые полипсихисты
террористы-антифашисты крайне левой промуссолинистской ориентации
фруктарианцы-антишпики
несогласованные метапсихисты
рассеянные парахимики
движение за применение барбитуратов
комитет по пропаганде заочного психоанализа
группа Эдуарда Сальтона
диссидентствующие социобуддисты (уже упоминавшиеся)
неработающие феноменологи, сторонники небытия
ассоциация революционеров-антиинтеллектуалов
единые бунтующие ничегонеделатели
посвященные антимасоны-синдикалисты
и тридцать одна бельгийская группа.» (С.212).
Кёно сатирически обыгрывает все разнообразие идеологий и воззрений в интеллектуальных кругах Парижа в конце 1920-хх и в то же время указывает на амбициозный проект инфрапсихиков (точнее его лидера) присоединить к себе всю «воинствующую» интеллектуальную элиту.

[682] « <…> je dis « disciples » bien que pour le moment ils eussent encore des apparences d'idées (?) personnelles » (*Queneau R.* Odile. P. : Gallimard, 1992. P. 151).

[683] Испугавшись, что журнал его группы попадет в полицию после ареста бумаг Трави, Англарес решается ему помочь. До этого беда товарища оставляла его равнодушным. Подробнее: (С.194-195).

[684] Во время последней встречи, когда герой приходит к Англаресу, дабы выяснить, каким образом на памфлете появилась его подпись, Трави подводит неутешительный итог: «Я ушел, ровным счетом ничего не сказав. Я не жалел о своей небольшой проверке: найдутся ли здесь «**независимые**» люди?» (С.223).

[685] «- Долгое время я ждал такого человека, как вы, который открыл бы инфрапсихическую природу математики.
- Я никогда этого не открывал.

«очеловечить», humaniser, математику), но голос его, личный выбор и мнение ничего не стоят: сам факт членства в группе дает право лидеру использовать мнение Трави в своих целях. Сначала в статье для журнала[686], затем на пленарном заседании во время обсуждения дела Муйара, когда Англарес сначала навязывает свое мнение Трави (что, в сущности, группа спиритов-коммунистов занимается «глупостями», вызывая дух Ленина). Затем и вовсе Трави символически теряет свой голос, поскольку инфрапсихики подписывают за него памфлет против его друга Сакселя. И попытка вернуть себе голос оборачивается исключением и гонением. Трави не удается убедить сторонников Англареса, что подобного рода действия противоречат самой идее свободы[687]. В этом поступке Англарес видит лишь защиту общей морали и нравственности[688].

Участие в группе приводит *к «отсеканию» личности*, агрессивному подавлению индивидуальности и потере права голоса, что навевает Трави мысли о «сектанстве», оккультном характере движения инфрапсихиков[689]. В самой группе постоянно высказываются мысли об обращении в оккультизм, что, с одной стороны, воспринимается Англаресом как пережиток теософского прошлого некоторых инфрапсихиков, а, с другой стороны, видится необходимым в свете будущего включения инфрапсихиков в ряды коммунистов-революционеров. Участники группы чаще всего именуются «учениками» (disciples), «правоверными» (purs) или «приспешниками» (acolytes), лидер – «пророком» (prophète) и «Мэтром» (Maître), теории – « учениями » (doctrines), а исключение из группы – «отлучением» (excommunication). В исторической

- И который очеловечил бы наиболее абстрактную область современной науки. Безусловно, ваше присутствие среди нас – это знамение, великое **знамение**. (un grand signe)» (С.175).

[686] «По общей просьбе я написал для «Журнала инфрапсихических исследований» маленькую статью об объективности, присущей математике, статью, **в которой, впрочем, я подчинил свою основную мысль вкусам главы секты**, который издавал этот роскошный журнал благодаря субсидиям одной знатной дамы.» (С.170).

[687] Обескураженный Трави уходит, замечая про себя, что нет смысла говорить с глухими (в романе Кёно употребляет выражение «à quoi bon laisser pourrir des mots dans l'oreille des sourds » (*Queneau R.* Ibid. P. 154), навевающее библейские аллюзии и отсылающее к фразе «не бросайте жемчуга вашего перед свиньями», что в русском переводе романа оказалось утеряно).

[688] « – Может быть, вы сохранили какие-то дружеские чувства к Сакселю, – сказал Англарес, – но поймите, что всякая дружба должна быть забыта, когда под вопросом **нравственность**. Мы должны оставаться чистыми, и мы останемся чистыми». (С.223).

[689] Упоминание о движении как о секте встречается несколько раз в романе. Сначала сам Трави пытается получше разобраться в инфрапсихических воззрения, ибо «они сильно отличались от адептов других **сект**, о которых [он] имел представление в то время» (С.162) (речь в данном конкретном пассаже идет о том, что участники движения не пренебрегали алкоголем, как прочие сектанты). Затем следователь, друг семьи Трави, общаясь с ним после смерти Тессона, любовника Одиль, упоминает «примечательную **секту**», к которой принадлежит, как кажется следователю, сам Трави. И после скандала с группой друг Трави Венсан посвящает его в перипетии: «Венсан взялся открыть мне глаза на то, что меня окружает, по крайней мере в этих кругах; он рассказал о **сектах** и отдельных людях, союзах и разрывах, перегруппировках и расколах». (С.208).

перспективе намеки Кёно на сектантство[690] можно назвать суровым обвинением, принимая во внимание стремление сюрреалистов конца 1920-х – начала 1930-хх годов к научному обоснованию их теории. Но и секта инфрапсихиков в самой своей сути кажется Трави чем-то искусственным, ложным, ребяческим:

> Англарес обожал новых людей: достаточно было какому-нибудь человеку столкнуться с Англаресом при странных обстоятельствах, как его сразу же включали в число учеников, даже если этот человек не проявил никаких качеств, необходимых, чтобы **стать членом секты**, как я, например. Поскольку Англарес остывал так же быстро, как и загорался, неофит исчезал, иногда бесшумно, часто с грохотом. Это служило поводом к лаконичным письменным оскорблениям, исключениям, проклятиям – в общем, **жизнь как бы кипела**[691]**.** (С.210).

Подобные игры в «тайное общество» кажутся Трави детством, в частности, неспособностью самого лидера группы повзрослеть[692]. И потому вся групповая активность сводится к самоутверждению Англареса и питанию его самолюбия. Сам же Трави, незрелый юноша[693], в конце романа становится взрослым[694], отказавшимся от иллюзий юности (иллюзии гениальности[695] и математики) и нашедшим свою любовь.

Однако не только амбиции Англареса или идеологические ребячества вызывают у Трави столь противоречивые чувства (и равнодушие, и отчаяние), но и основа основ инфрапсихики – автоматическое письмо и теория вдохновения. Если ранее герой сатирически переосмыслял «коллективный быт» инфрапсихиков, эволюцию движения и его идеологические метания, то в конце романа Трави высказывает Венсану свои взгляды на творчество и вдохновение (ставит точку в истории своих инфрапсихических исследований), которые звучат как программное заявление самого Раймона Кёно.

---

690 К. Эндрюс называет это «псевдо-инициирующей орагнизацией» (pseudo-initiatory organization), а мнение Р. Кёно сравнивает с мнением Рене Генона: «It is most marked in the criticism of Anglares's group as a pseudo- initiatory organization: pseudo-initiatory, and as such prone to exploitation by counter-initiatory influences. <...> Overall, the novel's judgement of Surrealism is characterized by a certain ambivalence, an oscillation between evangelical severity <...> and amused indulgence <...> In this respect it resembles the judgement of Guenon, who once said of the movement that it was 'sans doute inspire par la contre-initiation', but on another occasion described the surrealists as 'un petit groupe de jeunes gens qui s'amusent a des faceties d'un goût douteux'.» (*Andrews Ch.* Ibid. P.389).

691 В романе Кёно говорит об «иллюзии жизни»: «Anglarès se dégoûtant aussi vite qu'il s'enthousiasmait le néophyte disparaissait, parfois sans bruit, souvent avec fracas. C'était prétexte à lettres d'injures, exclusions et imprécations bref : tout à fait **l'illusion de la vie**» (*Queneau R.* Ibid. P. 130).

692 «Теперь я знал, что он сам не принимает всерьез три четверти всех этих людей. Чем больше я раздумывал над этим, тем более странной казалась мне страсть, питаемая им к делам подобного рода: объединениям, воссоединениям, волнениям, выступлениям, поздравлениям, возражениям, взаимным оскорблениям, разъединениям. В конце концов я решил, что раз его это забавляет – он вполне свободен, этот человек, во всяком случае, я не видел в этом ничего плохого.» (С.212).

693 « <..> je vivais sans réfléchir, ayant à jamais abandonné l'espoir de jours moins défaillants » (Queneau R. ibid. P. 55).

694 « adulte, transformé par l'amour et riche de la promesse d'une oeuvre » (*Dyé M.* La symbolique du personnage de Roland Travy ou les modalités d'une quête initiatique // Delbreil D. (éd.) Le Personnage dans l'oeuvre de Queneau. Paris : Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2000. P. 306).

695 « illusion-du-génie » (*Queneau R.* Ibid. P. 130).

Деятельность инфрапсихиков кажется Трави «псевдодеятельнстью», поиск детства в «подвалах сознания», «среди хлама» – жалкой пародией:

> Посмотрите, из чего состоит их **псевдодеятельность** (leur pseudo-activité). Они играют, как «большие дети», в полном смысле этого слова, подразумевающего их умственную отсталость. Что такое все эти конгрессы, манифесты, исключения? Ребяческие забавы![696] Они играют в магов, революционеров, ученых – чистый фарс! Посмотрите на их опыты, их теории, оцените их выступления, их серьезность – пустяки! Игрушки![697] (С.225).

Всю социальную деятельность группы, включая «научные опыты» Трави характеризует как детство, из которого он уже вырос[698]. Участники движения не могут преодолеть свою собственную «грубую диалектику», выйти из противоречий. И даже инфрапсихическая теория вдохновения не кажется Трави убедительной:

> Возьмите другой пример – вдохновение. Его противопоставляют мастерству, предлагается запастись вдохновением впрок и отрицать всякое мастерство, даже если оно состоит только в том, чтобы придавать словам хоть какой-нибудь смысл. И что же мы видим? Вдохновение исчезает. С трудом можно принять за вдохновленных поэтов тех, кто разматывает рулоны метафор и нанизывает бисер каламбуров. Они прозябают в каких-то потемках, надеясь обнаружить там серпы и молоты, которыми они разобьют цепи и разрубят узы, сковывающие человечество. (там же).

Вдохновение у инфрапсихиков противопоставляется мастерству, но неразумный отказ от техники, замена автоматическим письмом поэтической техники приводит к потере вдохновения, к бесполезному «разматыванию метафор» и «нанизыванию каламбуров» - к игре, которая не может никоим образом привести к качественным изменениям не только в жизни, но и в творчестве в целом. Попадающий в петлю метафор не может из нее вырваться, словно с каждым разом наматывая на себя оковы. Потому и автоматизм воспринимается не как освобождение от диктата разума, но как навязанное разуму и языку рабство:

> Но они потеряли всю свою свободу. Став рабами неотвязных привычек и автоматических навыков, они радуются своему превращению в пишущие машинки; они даже предлагают следовать их примеру, что относится к области наивной демагогии. Будущее разума в болтовне и бормотании! (С.225-226).

Рабством называет Р. Кёно (устами Трави) и «превращение в пишущие машинки», в регистрирующие автоматы, и сетует, что разуму навязывают «болтовню» и

---

[696] В романе «enfantillages» - ребячества.
[697] В романе «puérilités» - ребячества, мальчишества.
[698] Так он отвечает на насмешливое замечание Венсана: «- А вы, значит, выросли? – Совершенно верно.» (С.225). Однако Трави предстоит пройти последний этап взросления – принятие своих чувств к Одиль и признание своей любви к ней. Потому вопрос Венсана, истинного провидца, слегка ироничен.

«бормотание» как средство освобождения[699]. Единственным верным решением является для бывшего сюрреалиста синтез техники и вдохновения, и последнее мыслится как черта, присущая поэту изначально, черта, которую не нужно ни форсировать, ни развивать, ведь истинный поэт никогда не «вдохновлен»:

> Напротив, мне кажется, что истинный поэт никогда не «вдохновлен»: он обязательно находится над этими плюсом и минусом, тождественными для него, будь то мастерство или вдохновение, тождественными, так как он превосходно владеет обоими. Истинный поэт по вдохновению никогда не вдохновляется: он такой всегда; он не ищет вдохновения и не ополчается против мастерства. (С.226).

Выступая за «золотую середину», Трави словно возвращается к образу поэта-модерниста, работающего с языком, словно скульптор или художник – размеренно, взвешенно, вдумчиво. Умение сочетать вдохновение и технику представляется ему маркером творческой зрелости, а само творчество – солидным и серьезным трудом.

Как уже отмечалось ранее, Трави приобретает зрелость благодаря двум вехам в его жизни – участию в групповой деятельности инфрапсихиков и знакомству с Одиль, женщиной, бунтующей против общества без какого-либо смысла или политической программы, проводящей время с бандитами «скуки ради». Для Трави она становится спасительницей (« femme salvatrice », как отмечает Микико Като)[700], той, что возвращает память и служит силой, упорядочивающей мир. Именно с Одиль Трави заново открывает свое прошлое, вновь обретает память[701]; словно часы и календарь, она отмеряет его дни: перипетии в группе Англареса для Трави разделены письмами, что присылает ему из деревни Одиль[702]. И болезнь (своеобразная «горячка» перерождения), случившаяся с

---

[699] К. Дебон, проанализировав автоматические тексты Кёно, пришел к выводу, что автор часто перерабатывает получившиеся тексты, допуская правки в сюрреалистическом письме (то, против чего в целом выступали сюрреалисты). Для Кёно редактирование и улучшение текста являются столь же важной частью работы над произведением, что и вдохновленное письмо. Подробнее см.: *Debon C.* Automatisme et écriture surréaliste dans l'oeuvre de Raymond Queneau // Berranger M.-P., Murat M. (dir.) Une Pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992. P. 73-78.

[700] Для Кёно образ женщины-спасительницы является ключевым во многих произведениях. Подробнее см. диссертацию Микико Като: Kato M., Raymond Queneau et les mythologies. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. [Электронный ресурс] URL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00915900/document (дата обращения: 09.01.20)

[701] Возвращение памяти – один из важных моментов в романе: сначала герой вообще живет без памяти, словно потеряв ее, она как плохо работающий механизм несовершенна, прерывиста, отрывочна («Так начинается эта история. Но у нее есть пролог, и, хотя я не помню своего детства, словно моя память оказалась поврежденной в результате какой-то катастрофы, я все-таки храню ряд образов времени, которое предшествовало моему рождению.», (С.141); «Моя бедная память не хронометр, не кинокамера, не фонограф и не какой другой усовершенствованный механизм. Она скорее похожа на природу – с провалами, пустынными пространствами, недоступными уголками», (С.143). После знакомства с Одиль и прогулками с ней герой постепенно исцеляется, вновь обретая прошлое («Через улицы Парижа я вновь обретал свою память. Я должен был вновь узнать то, что хотел забыть.» (С.156)).

[702] Например, дружба с Венсаном отмечена первым письмом («Получилось так, что мы подружились где-то к тому времени, когда я получил письмо – после двух месяцев ожидания, – а спустя некоторое время мы затесались из любопытства в бурлящую толпу манифестантов: митинговали в защиту двух невиновных

Трави после поездки за девушкой в деревню, тоже отмечена ее присутствием, она словно защищает потерянного в бреду Трави от «злых чисел», заполонивших комнату и его сознание[703]. Она всегда присутствует рядом с Трави, оберегая его – от поспешных решений, гордыни или ошибок. И его благородная попытка спасти ее женитьбой от гнета жизни в деревне оборачивается спасением его самого, взрослением, «отказом от математики» в пользу латыни. Одиль открывает Трави любовь и способность любить, казавшиеся недоступными и невозможными[704].

Важно отметить, что Одиль – нетипичная для сюрреалистов женщина[705], она другая по своей сути, размеренная и вдумчивая, но главное – независимая и свободная, имеющая свое мнение и не поддающаяся постороннему влиянию. Она не материал или объект для вдохновения, но сама творец своей жизни и жизни других (в данном случае – Трави). Выбор автором характера героини так же можно считать критикой сюрреалистических воззрений: Одиль – тип мудрой прозорливой женщины, если и обладающей какими-то сверхъестественными способностями, то только имеющими «рациональное» обоснование – ум, рассудок, здравые суждения, глубокое понимание мира и вещей. Она «понимает» мир, а не бездумно его отражает, подобно сюрреалистическим медиумам, и помогает познавать мир окружающим ее людям.

Подводя итоги, можно сказать, что, хотя в романе критика Р. Кёно касается и социального, и творческого аспекта сюрреализма, именно пребывание в группе и участие в ее «псевдодеятельности» помогает Трави обрести себя, отказаться от идеалистического юношеского мировоззрения и найти смысл жизни. В какой-то степени группа становится катализатором, местом, где Трави проходит инициацию, периодом существования между прошлой и будущей жизнью, между двумя символическими «рождениями».

*

Анализ романов Р. Кёно и Ф. Супо показывает, как «коллективное» подвергается критике бывшими сюрреалистами и как формируется другой, параллельный взгляд на

людей, приговоренных к смертной казни.», (С.204)), а выход Англареса и группы из партии – вторым письмом («В то самое время, когда я получил второе письмо от Одиль, Англарес и его одиннадцать или тринадцать близких друзей, вступивших в партию меньше чем шесть месяцев назад, вышли из нее, разочаровавшись и разуверившись в будущем революции, подготовленной такими хамами – правоверными коммунистами.» (С.207)).

[703] «Утром, когда она возвращалась, цифры вновь начинали свое беспорядочное движение, зло подшучивая надо мной: «иллюзия гениальности». (С.229).

[704] Вообще к женщинам Трави питает мизогинные чувства: в романе он не удостаивает их вниманием, подшучивает над женой Англареса и даже вместо обращения в ремарках использует словечко **ça** (« ça bavardait, mais je ne les entendais pas », (Queneau R. Ibid. P.41). Одиль кажется ему уникальной, непохожей на других, вероятно, обладающей маскулинным началом.

[705] Как представленная в романе Элиза, женщина-медиум с сеансов спиритов-коммунистов.

сюрреализм и на творчество в 1930-е годы. Интерес к группе и сатира на группу доказывает, что социальное в 1930-е начинает превалировать, становится узловым в восприятии сюрреализма, толчок чему дают и начинающие появляться истории движения, и теоретичсекие исследования, посвященные этому движению. Ситуация сюрреализма уникальна не только своей социальной направленностью, но и смещением интересов от творческого коллективного взаимодействия к социальному. Однако в истории движения существовали практики, объединяющие обе коллективные составляющие: речь идет о совместных играх и издании общих журналов. Феномену слияния творческого и социального и будет посвящена следующая глава данного исследования.

Глава III. Гибридные формы коллективности: между «литературным» и «социальным».

«Коллективное» в сюрреализме имеет и социальную, и литературную конфигурацию, что мы последовательно стремились показать в главах 1 и 2 данного исследования, обращая внимание то на один, то на другой аспект. Однако чаще всего подобное разделение оказывается невозможным из-за особого строения группы и специфики сюрреалистического творчества. Так, во французском сюрреализме существует ряд произведений, которые одновременно выполняют и социализирующиую, и художественую функции, и которые можно назвать продуктом собственно *коллективного творчества*. Коллективные взаимодействия сюрреалистов можно разделять, по количеству участвующих, на более масштабные (так создаются чаще всего произведения экспериментального характера, результаты которых публикуются в журналах как заметки о гипнотических сеансах, как варианты групповых игр, опросы и пр.) и более камерные (в которых участвует 2-3 человека и результаты которых публикуются как книги)[706]. Стоит отметить, что чаще всего сюрреалисты обращаются к коллективным формам взаимодействия, включающим почти всю группу (таким, как

[706] Стоит напомнить примеры такого взаимодействия: «Магнитные поля» Ф. Супо и А. Бретона; «Торможение усилий» А. Бретона, Р. Шара и П. Элюара; «Непорочное зачатие» А. Бретона и П. Элюара. Данные произведения в нашей работе не анализируются, так как заслуживают отдельного, более обширного исследования.

опросы, анкеты, игры-диалоги), когда нуждаются в обновлении социальных связей внутри группы, преодолевают внутренний кризис или заново выстраивают сеть взаимоотношений (в частности, с новыми участниками)[707].

В последней главе данного исследования мы обратимся к особым формам взаимодействия – играм (процессу коллективного творчества) и журналам (результату творческих взаимодействий). В первую очередь мы проанализируем, как социальное и литературное совмещаются в сложной форме коллективной игры, появившейся в сюрреализме еще до его официального утверждения в литерартурном поле (до появления «Манифеста 1924») и в большей степени способствовавшей единению группы – идейному, эмоциональному, творческому[708]. Далее мы посмотрим, каким образом конструируются сложные коллективные произведения – сюрреалистичсекие журналы, функционирующие по принципу текста-коллажа, рассмотренного нами в главе 1.

1. Групповое творчество в сюрреализме 1920-1930-х годов: проблема коллективной игры.

Игровые практики часто рассматриваются как потенциальный путь развития творчества. В приложении к творчеству литературному принято говорить либо о конкретных языковых играх, либо о самой литературе как практике игрового восприятия реальности. Обращение к игровому в культуре никогда не бывает случайным: потребность общества в игре и игровом восприятии действительности, по всей видимости, зависит от конкретной культурно-исторической эпохи, когда нарушение нормы оказывается сущностно необходимым. Игра форсирует норму, выворачивает ее (норму лексического употребления, норму поведенческую), оставаясь, тем не менее, в рамках заданных правил[709]. Быть может, потому игра стала столь значимой для сюрреалистов.

---

[707] Так, в *LNS* игра «Несколько предпочтений...» появляется в то время, когда группа порвала с ДАДА и принялась искать собственный художественный язык.

[708] С. Бретон, описывая в своих письмах игры сюрреалистов (многие из которых не сохранились, например, написание поэмы вшестером) и гипнотические сеансы, отмечала, во-первых, абсолютное принятие происходящего, правил и последствий, веру в творящее «таинство»; во-вторых, невероятный эмоциональный накал, эйфорию и моральное истощение после игр / сеансов. Напомним, что именно эмоциональная вовлеченность отмечается Р. Коллинзом как одна из основ ритуальных групповых взаимодействий. С. Бретон пишет, что «[сюрреалисты] обещали себе больше не начиать и на следующий день только и желали, чтобы вновь испытать это атмосферу катастрофы, где каждый держит другого за руку с одинаковым чувством тревоги [angoisse]» (*Breton S.* Ibid. P. 108).

[709] «У каждой игры свои правила. Он диктуют, что будет иметь силу внутри ограниченного игрой временного мирка. Правила игры безусловно обязательны и не подлежат сомнению. <...> Стоит нарушить правила, и все здание игры тотчас же рушится. Игра становится невозможной. Игра перестает существовать. <...> Играющий, который не подчиняется правилам или обходит их, есть нарушитель игры» (*Хейзинга Й.* Homo ludens. Человек играющий. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс, 1992. С. 22).

Игра в авангарде нагружена смыслами: это и непосредственная игровая практика (игры сюрреалистов), это и людические формы самовыражения[710], изменения языка и его структур (трансформации письма, бурлески, игры слов). Она вездесуща и универсальна в своем стремлении понять и переосмыслить мир слова. Из-за подобной сложности в очерчивании границ игры – а если следовать завету Й. Хёйзинги, многое в культурных практиках (если вообще не все культурные практики) придется признать игровым[711] – точная классификация оказывается невозможной. И дело не в том, что игру / игровое нельзя описать, а в том, что обилие материала превратит описание в бесконечный многотомный труд. Поэтому всякий исследователь, подступающий к анализу игрового в той или иной области (в нашем случае – в пространстве литературы), вынужден накладывать ограничения на выбор анализируемого материала, чаще всего связанные с самим определением слова «игра» (или – «языковая игра»). В нашем случае, речь идет об ограничении временном и функциональном. Нас интересует *игра* как *групповая практика* в *сюрреализме* – это определенная деятельность, вербальная или визуальная 1920-х и 1930-х годов, в которой задействовано несколько членов определенной артистической группы и которую невозможно воспроизвести в творчестве индивидуальном /личностном[712].

Разделение индивидуальной языковой игры и игры коллективной позволяет не просто сузить поле анализа, упростив его, но также по-иному взглянуть на то, как понятие игры преломляется в деятельности конкретной литературной группы. Какова суть коллективных игр, пусть бы они и служили приятным «времяпрепровождением» в кругу «близких по духу», и каким образом коллективные игровые практики влияют на творчество отдельных членов авангардного движения – вот те вопросы, которые мы задаем себе в данной части исследования: мы посмотрим на игру как на феномен социализации, затем как на особый способ создания особых творчески техник, а затем – как на порождение особой картины миры, развитие иного чувственного восприятия реальности.

---

[710] См. подробнее: *Laxton S.* The Guarantor of Chance: Surrealism's Ludic Practices // Papers of Surrealism Vol. 1, No. 1: Winter 2003. P. 1-4 URL : http: www.surrealismcentre.ac.uk/publications/papers/)

[711] *Хёйзинга Й.* Там же. С. 9-40.

[712] Таким образом, мы намеренно исключаем из анализа всевозможные комбинации и проявления языковой игры у сюрреалистов в индивидуальном творчестве (каламбуры Р. Десноса или языковая буффонада Л. Арагона), а так же общие творческие «модели» / «схемы», которые можно воспроизводить в одиночестве (например, практика автоматического письма у А. Бретона или записи снов у Б. Пере). Игра для нас – это именно совместная деятельность, но не техника, доступная каждому по отдельности.

Бретон часто говорил, что игры были для сюрреалистов милым времяпрепровождением (divertissement)[713], а Симона Бретон, участвовавшая в собраниях сюрреалистов, подчеркивала в одном из текстов, посвященных игре «Изысканный труп», что только игры могли спасти членов движения от « скуки » и «безделья» во время ежедневных собраний сюрреалистов[714]. Подобные упоминания игры как деятельности незначительной, по большей части развлекательной[715], наводят на мысль о ее прикладном характере в сюрреализме, когда игре противопоставляется серьезное творчество. Однако, как убедительно доказал ещё Й. Хёйзинга в книге «Homo ludens. Человек играющий» (С.15-16), противопоставление серьезного игровому не выдерживает критики, ибо игра может быть серьезной (см. религиозные ритуалы или игры детей), оставаясь игрой (некоторой деятельностью, в которой ощущается явный и принимаемый самими играющими разрыв с наличествующей реальностью)[716]. Более того, сама Симона Бретона указывала на особый статус игры в сюрреализме, когда случайная находка одного становилась достоянием всех и стимулировала развитие индивидуального творчества[717].

1.1 Классификация игр в сюрреализме

Важность игры в сюрреализме сложно переоценить, для сюрреалистов игра была не просто разновидностью «деятельности, но также отношением к жизни и ценностью,

---

[713] «Хотя, из соображений безопасности, эта деятельность [игры] иногда и называлась нами экспериментальной, мы искали в ней в первую очередь развлечения. То богатство, которое мы смогли найти в ней и распознать, пришло позже» (*Breton A.* Perspective cavalière, in : *Marino A.* Tendances esthétiques // Weisgerber J. (dir.) Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle. Volume II. Théorie. Amtserdam: John Benjamin's Publishing Company, 1986. P. 755).

[714] В своем тексте «Изысканный труп» С. Бретон рассказывает историю создания популярной сюрреалистической игры»: «Это произошло в один из вечеров, **наполненных скукой и бездельем (выдел. наше** – прим.ав.), которых было множество во времена сюрреализма, - вопреки сложившемуся после мнению, - [когда] была придумана игра «Изысканный труп»» (*Breton S.* Ibid. P. 285).

[715] Так, в своем «Словаре сюрреализма» исследователь Ж.-П.Клебэр упоминает такой случай, происходивший изо дня в день в Марселе в конце 1930-хх: «Бретон, приведенный в отчаяние бесполезным ожиданием зависящего от случая отплытия в Америку, внезапно ударял по столу и бросал аудитории свое знаменитое требование: «Ну что ж, играем!»» (*Clébert J.-P.* Dictionnaire du surréalisme. Paris : Le Seuil, 1996. P. 321)

[716] Особенно в случае с сюрреализмом, где игра воспринималась как *автономная творческая практика*: «Специфика сюрреализма заключалась в том, что, будучи самоценными, игры использовались в творческих целях – запись или изображение, полученные в результате игры, могли быть расценены как сюрреалистическое произведение, их публиковали в журналах, демонстрировали на выставках» (*Гальцова Е. Д.* Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. С. 178).

[717] «Яростная неожиданность [образа] порождала восхищение, смех, вызывала неутолимую жажду новых образов,– образов, которые не мог создать один рассудок, – которые появлялись благодаря безвольному, бессознательному, непредсказуемому слиянию трех или четырех абсолютно разных умов» (Bretons S. ibid. P. 285-286].

манерой жить и способом существовать»[718]. Игровое пронизывает все уровни сюрреалистической деятельности – от работы с языком до работы с выставочным трехмерным пространством. Тем не менее, обращение непосредственно к *игре*[719] в сюрреализме имеет характер прерывистый и неровный, хотя многие исследователи апеллируют к постоянному имплицитному присутствию игры в коллективной деятельности сюрреалистов.

В самом деле, *видимость*[720] игра получает в определенные моменты развития группового сознания: ее эксплицитный характер, на наш взгляд, отмечает роль группы в формировании нового мироощущения. Важные вехи в данном самосознании отмечены появлением новых игр или возрождением старых[721]. Так, первые игры «Ликвидация» и «Вопросы и ответы» – важные для консолидации группы – появляются в начале 1920-х годов, и роль их сводится к очерчиванию круга «своих», «сюрреалистов» по духу. Новый виток в развитии игровых практик («Диалоги», «Изысканный труп») приходится на вторую половину 1920-х, когда игра воспринимается как поле экспериментов, а дальнейшие обращения к игре относятся уже к послевоенному периоду 1950-х годов, когда игра вновь обретает социальную функцию – поиск «единомышленников».

Интерес сюрреалистов к играм был достаточно силен, чтобы за полвека официального существования группы в архивах накопилось изрядное количество материалов о разнообразных игровых практиках (в основном вербальных, редко – визуальных или игр смешанного типа[722]), которые исследователи попытались каким-то образом классифицировать. В итоге кропотливого изучения игр исследователи выделили два общих способа классификации – *по содержанию* (типу) и *по функции* (роли).

Одна из первых работ, затронувших проблему типологии игр в сюрреализме, принадлежала участнику движения Филиппу Одуану, который разделил игры на четыре условных типа по содержанию : игры *групповые* (jeu du groupe), игры *экспериментальные* (jeu d'investigation), игры *моральные / этические* (jeu côté moral),

---

[718] *Garrigues E.* Le demain joueur // Les jeux surréalistes. Mars 1921 - Septembre 1962 // Ed. Garrigues E. P. : Gallimard, 1995. P. 9.

[719] Как занятию группы людей с целью ее развлечения, с четко очерченными временными и пространственными границами.

[720] Под видимостью игры мы понимаем ее публичность: публикацию результатов в журналах, например. Некоторые игры сюрреалистами хоть и практиковались, но не публиковались. Например, совместное наисание поэм, упомянутое ранее.

[721] Например, возвращение к диалогам в 1934 году (первые диалоги – в 1928).

[722] «Также среди нас большой популярностью [в ту эпоху] пользуются игры: игры письменные, игры устные, которые придумывают и с которыми экспериментируют непосредственно во время встречи» (*Breton A.* Entretiens. P. : Gallimard, 1996. P. 76).

игры-*аналогии* (jeux d'analogie)[723]. Несмотря на точность примеров и оценок, на наш взгляд, достаточно спорным является само желание Одуана выделить игры с аналогией (особой техникой) и игры моральные (в основе которых лежит этический императив) в отдельные категории, так как данные типы можно включить в первые две группы, моральные игры – в категорию групповых игр, а аналогии – в категорию игр экспериментальных. Другие исследователи с большим или меньшим успехом воспроизводят классификацию Одуана. Так, Анри Беар выделяет три типа – игры *уважения* (у Одуана игры моральные), игры *поэтические* (экспериментальные игры Одуана) и игры *поиска / открытия* (категория групповых игр по Одуану, с небольшими элементами моральных игр[724]). Отечественные исследователи делают упор на функциональность игр, например, Л. Андреев выделяет две функции «игрового» в сюрреализме: попытка стереть индивидуальность в коллективном творческом акте и поиск новых экспериментальных форм[725]. На наш взгляд, классификации по функции оставляет исследователю больше возможностей для интерпретации и не загоняет его в строгие рамки содержания или формы.

В своей работе мы также выбираем функциональный подход, но заостряем внимание на играх как на экспериментах в области коллективного творчества и, исходя из данных предпосылок, подразделяем игры на два типа: *социальные* и *экспериментальные*. Под первым типом мы подразумеваем игры, служившие консолидации группы и делавшие групповые практики легитимными. Подобные игры сродни «лакмусовой бумажке», по-разному реагирующей на «своих» и «чужих» (например, игра «Ликвидация» или «Вы бы открыли?»). С помощью социальных игр группа могла находить и принимать в свои ряды «достойных», то есть понимающих и принимающих правила взаимодействия в коллективе, или исключать «недостойных», которым идеология сюрреалистической игры чужда или непонятна. Второй тип нашей классификации включает в себя игры, позволявшие создавать экспериментальное поле особого рода, где созидались и апробировались новые виды творчества и новые модели восприятия (чувствования) иного текста – вербального или визуального (например, «Диалоги» или «Изысканный труп», «Одно в другом»).

---

[723] *Audoin Ph.* Le surréalisme et le jeu // Alquié F. (dir.) Entretiens sur le surréalisme. Paris, La Haye : MOUTON, 1966. P. 455-485.

[724] Соответственно, речь идет о «jeux poétiques», «jeu d'estime», «jeux de découverte». Подробнее: *Béhar H.* (dir.) Dictionnaire André Breton. Paris : Classiques Garnier, 2013. P. 555-558.

[725] *Андреев Л. Г.* Сюрреализм. М.: Гелеос, 2004. С. 204-205.

1.2 Игра как инструмент социализации в группе.

В программном тексте, опубликованном в журнале Медиум (№2, февраль 1954), А. Бретон, описывая особенности игры «Одно в другом» (L'un dans l'autre), характеризует игру как некую деятельность, которая «оказалась способной сделать прочнее связи, что объединяли [сюрреалистов], способствуя глубокому пониманию [их] желаний, особенно в том, что было в этих желаниях общего»[726]. Игра для сюрреалистов, по мнению лидера группы, была способом вычленения общих желаний или фантазмов, всплывавших из глубин подсознания во время групповых сеансов. Она определяла то общее, что объединяло имплицитно участников группы, делало их еще ближе. Другой аспект игры, важный для А. Бретона, заключался в ее несерьезности, противопоставленной серьезному делу. Игра воплощала многие этические идеалы сюрреализма: свободу, бунт, материальную незаинтересованность[727]. И вместе с тем сюрреалисты придаются играм со всей серьезностью: играть серьезно, играть «взаправду» – такова установка сюрреалистов, стремившихся преодолеть многочисленные антиномии прежнего мира, сталкивавшие действие и грезу, верх и низ, будущее и прошлое, разум и безумие[728]. Игра, как категория, противопоставленная серьезному, также входила в число прежних антиномий, которые нужно было уничтожить, собрав воедино то, что раньше невозможно было свести.

Итак, игра, всегда наделенная пространственно-временными характеристиками (происходит в определенном месте и ограниченна во времени), погружает участников не просто в идеальный мир со-зидания и со-творчества, но и предоставляет набор некоторых правил – эстетических и этических, – по которым модель творчества строится. Более того, в процессе игры отбираются общие темы и идеи, которые будут развиваться в дальнейшем. Например, в игре «Некоторые предпочтения…» (опубликованной в журнале «Литтератюр», новая серия, в апреле 1922) выбор того или иного объекта / места / способа / действия очерчивает основные интересы, идеи и ценности, которые станут ведущими в идеологии сюрреалистов в будущем. Речь идет, в первую очередь, о плотской любви и о географии города. Идея А. Бретона об «общей

---

[726] « ..elle se montra propre à resserrer les liens qui nous unissaient, favorisant la prise de conscience de nos désirs en ce qu'ils pouvaient avoir de commun » (Breton A. in : (Les jeux surréalistes. Ibid. P. 217)).

[727] *Garrigues E.* Ibid. P. 11.

[728] «Испытываемая нами властная необходимость покончить со старыми антиномиями деятельности и мечтательности [*action et rêve во фр. тексте* – прим.ав.], прошлого и будущего, разума и безумия, верха и низа, и пр., заставляла нас также не считаться с антиномией серьезного и несерьезного (игры), которая вела за собой антиномии работы и отдыха, «мудрости» и «глупости» и т.д.» (Breton A. in : Les jeux surréalistes. Ibid. P. 217-218).

мысли»[729], зарождающейся в группе, кажется в свете известных игровых опытов обоснованной и подтвержденной. Правда, речь идет об идеальной конструкции и об идеальной группе. На практике роль социальных игр сводилась скорее к отбору «близких по духу», нежели к поискам единой мысли.

Отбор «своих» прекрасно иллюстрирует случай с «зеленой фасолью», который описывает Ж.-П. Клебэр в «Словаре сюрреализма» (1996). На одну из встреч кто-то принес зеленую фасоль, семена которой подпрыгивали сами по себе, чем вызвали живой интерес у группы, но интерес этот был разным. А. Бретон «увидел [в этих семенах] один из тестов, похожих на сюрреалистическую игру, где важна была не только сама игра, но и манера играть»[730]. Вопреки приглашению А. Бретона подумать о магических предпосылках данного чуда, Роже Кайуа, будущий автор книги «Игры и люди», который в 1932-1934 годах присутствовал на сюрреалистических заседаниях, предложил семена раскрыть, дабы увидеть, что скрывается внутри (небольшой червячок, который и заставлял семена подпрыгивать). Иными словами, Р. Кайуа отказался «играть игру», и отказ от игры определил его отдаление от группы[731]. Кайуа отмечал после, критикуя модель сюрреалистических игр, что в целом речь шла «о постоянном преувеличении, о конкурсе бредовых разукрашенных определений, <...> от которых не ждали ничего, кроме мимолетного ослепления» (там же). Конфликт А. Бретона и Р. Кайуа можно объяснить как конфликт двух форм познания, познания *объективного* и *рационального* (Кайуа), которое противопоставляется *субъективному* и *иррациональному* познанию сюрреалистов (Бретон), для которых мир открыт для всевозможных интерпретаций и аналогий, а его физические проявления суть отражения иного мира, сверхреального.

Но если забыть о конфликте форм познаний и углубиться в социальный контекст, то можно заметить особенность игры, которую исследователи редко подмечают. Дело не в том, чтобы найти точки соприкосновения сознаний участников, дабы выявить общее бессознательное / общее автоматическое (чистую мысль, освобожденную от диктата

---

[729] « [Cette activité] se montra propre à resserrer les liens qui nous unissaient, favorisant la prise de conscience de nos désirs en ce qu'ils pouvaient avoir de commun » (*Breton A.* Oeuvres complètes. Tome IV. Paris : Gallimard, la Pléiade, 2008. P. 883). Также см. слова Бретона о «обобществлении идей» в практике сновидений: «Мне кажется, что среди нас появилось [в то время] то, что можно было бы обозвать, без какой бы то ни было личной осторожности, обобществлением идей» (*Breton A.* Entretiens. P. : Gallimard, 1996. P. 77).

[730] *Clébert J.-P.* Ibid. P. 321.

[731] Как утверждал сам Кайуа позднее: «Напрасно я пытался уговорить себя, что сюрреалистические игры, в которых я участвовал, были ловушками для ловли воображения. Мне приходилось признавать, что результаты подобного поиска иррациональности не были, да и никогда не станут объектом никакого анализа: **поиск** являлся **самой целью той деятельности**, которая лично для меня являлась необходимой преамбулой, служащей для получения материала, на который позднее опирался бы анализ» (*Clébert J.-P.* ibid. P. 321).

разума и открытую сообща), но в том, чтобы найти тех, кто готов на авантюру – пойти на поиски автоматического, проявляющегося спонтанно или изысканно симулируемого (случай Р. Десноса)[732]. Игра с ее жесткой структурой задает правила, выполнение которых является залогом попадания в группу[733], а группа сама по себе выступает как гарант, носитель сюрреального взгляда на жизнь, она делает законным и утверждает сюрреалистический стиль жизни[734]. Строго говоря, не тот попадает в группу, кто сюрреалист, но тот сюрреалист, кто попал в группу[735], хотя это утверждение скорее верно для конца 1930-х и более всего для этапа послевоенного, когда А. Бретон возвращается во Францию из Америки[736].

Игра наделяется рядом условных социальных функций: утверждение состава группы, создание общей монотонной практики[737], утверждение общих правил – этических и эстетических. Особенно важными в данном случае становятся игры социальные, где в основе лежит принцип опроса, анкеты. Это и возможность познания других, и способ со-творения себя, пере-творения себя, с опорой на мнение других. Тот, кто не может принять форму существования в группе, уходит сам или, так или иначе, «устраняется». Именно социальные игры (вопросы и ответы, игры в аналогии и пр.) помогают провести внутригрупповой отбор. Приведем два простых примера.

Первый касается игры «Ликвидация», напечатанной в журнале «Литтератюр» (№18, март 1921). Идея создать опрос, касающийся наиболее знаменитых людей той эпохи, принадлежала А. Бретону. Каждый участник должен был поставить от +20 до – 25 тому или иному представителю искусства или политики, таким образом выражая свое удовлетворение или недовольство деятельностью означенной персоны (0 означал полное безразличие[738]). По результатам первые места заняли А. Бретон, Ф. Супо и Чарли

---

[732] О случае Р. Десноса подробнее см.: *Conley K.* Robert Desnos, surrealism, and the marvelous in everyday life. London: Univ. of Nebraska press, 2003.

[733] «В Америке, во время войны, Леви-Стросс, которого пригласили поучаствовать [в игре], тут же признал в ней без колебаний некий вид ритуала **инициации** и охотно, как показалось, подчинился этому ритуалу» (*Audoin Ph.* Ibid. P. 459).

[734] Сюрреализм как состояние духа, но не движение или группа.

[735] Особенно верным это утверждение будет для сюрреалистов после Второй мировой войны. Изначально распределение сил иное: важно состояние духа (потому и Т. Тцара близок, в начале 30-х, и П. Пикассо близок, хотя никогда в движение и не входил).

[736] В 1920-1930-х годах отношения индивидуума и группы строились сложнее, поскольку конструирование группы и ритуализация практик происходили параллельно с отбором участников. Поэтому роль группы была не столь значима, как в 1940-1960-е годы, однако уже с 1920-х годов сюрреализм превращался постепенно в особый тип объединения, где на первые позиции выступала бюрократизация отношений в группе, с протоколами и стенографией заседаний (*Murat M.* Le surréalisme. Paris : Le Livre de Poche, 2013. P. 254-246).

[737] Блистательно высмеянной в романе Р. Кено «Одиль» (1937).

[738] «Эта школьная система оценки, которая кажется нам достаточно смешной, имеет одно преимущество показать просто-напросто нашу точку зрения. Но, с другой стороны, мы настаиваем на том, что мы не

Чаплин, а последние места достались Анри де Ренье, маршалу Фошу и Анатолю Франсу. Данный опрос знаменит по двум причинам. С одной стороны, он явился первым выражением отношения авангардной французской молодежи к «гуру» современной культуры. С другой стороны, результаты «Ликвидации» носят ярко выраженный групповой характер: почти все участники опроса (за исключением Габриэллы Бюффэ, возлюбленной Ф. Пикабиа) были включены в таблицу и заняли верхние позиции в рейтинге (А. Бретона на 1 месте, Ф. Супо на 2 месте, П. Элюар на 5 месте, Л. Арагон на 7, Т. Тцара на 8). Но стоит отметить не субъективный характер оценки членов группы (так, Г. Бюффэ всем знакомым ставит 20 баллов, а всем «классикам» по -25), но разницу в оценке общепризнанных деятелей литературы и культуры. Группа – в ту пору еще официально группа парижский дадаистов – по отношению к современникам и классикам разделяется ровно на два лагеря: истых дадаистов (Т. Тцара, Ж. Рибмон-Дессень, Г. Бюффэ, Ж. Риго), к которым примыкает Ф. Супо и Д. де ла Рошель, и будущих сюрреалистов (П. Элюар, А.Бретон, Л. Арагон, Т. Френкель, Б. Перэ). Первые отрицают в целом культуру – почти всех ее деятелей, без исключения (выставляя почти всем по -25 баллов, что особенно касается Т. Тцара), вторые стремятся выстроить свою иерарию, пересмотреть «школьную» трацицию. Группа А. Бретона не просто предпринимает попытку «перетасовать колоду», изменить соотношение сил в литературном и культурном поле, изменить распределение ценностей. Для сюрреалистов важно начинать из конкретной точки – отталкиваясь от традиции, не литературной, безусловно, но культурной, мыслительной традиции. Известно, что оценки Т. Тцара расстроили А. Бретона, который даже в первом письме (от 22 января 1919 года) идеологу ДАДА перечислял имена своих любимых поэтов[739] – поскольку поэтическое слово, его восприятие и понимание внутренней красоты образа для А. Бретона было важным критерием при отборе друзей[740]. Мы не можем утверждать, что игра «Ликвидация»

предлагаем новую систему ценностей, поскольку нашей целью является не классификация, но деклассификация» (предисловие к игре опубликованное в журнале «Литтератюр», №18, март 1921. Цит. по: Les jeux surréalistes. Ibid. P. 45).

[739] «Вы не знаете меня. Мне 22 года. Я верю в гений Рембо, Лотреамона, Жарри; я бесконечно любил Гийома Аполлинера, я испытываю нежные чувства к Реверди. Мои любимые художники – Энгр и Дерен; я уважаю творчество де Кирико» (письмо от 22 января 1919) (*Breton A.* Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia (1919-1924). P. : Gallimard, 2017. P. 37).

[740] См. также: Sebbag G. Breton – Vaché – Tzara // Mélusine, №XVII, Chassé-croisé Tzara-Breton, 1997. P. 46-47. Также Симона Бретон рассказывала в своей конференции о сюрреалистической живописи, произнесенной в Перу в 1965 году, что важным во время встреч сюрреалистов было чтение стихотворений наизусть и обсуждение литературных предпочтений: «Часто А. Бретон, который знал множество поэм наизусть, либо рассказывал их, либо читал, с той особенной интонацией, которая была присуща только ему. И мы спорили о предпочтениях. Ш. Бодлер, А. Рембо, граф Лотреамон, С. Малларме, Г. Аполлинер (в то время неизвестный), Жермэн Нуво, Шарль Кро, Морис Сэв (также почти неизвестные) освещали эти споры» (*Breton S.* Ibid. P. 262).

способствовала разрыву с Т.Тцара, безусловно, нет. Но она показала – на простом примере «школьных» оценок – разницу в целях и задачах двух групп.

Другой пример игры как поля социального отбора – «Диалог». Поскольку в диалоги сюрреалисты играли постоянно и многие результаты публиковали, мы рассмотрим «Диалог в 1928 году», опубликованный в журнале *RS* (№11, март 1928). В основе игры – конструирование некоторого бессознательного диалога, где вопросы задаются независимо от ответов, а ответы даются без знания вопроса. Чудесное столкновение реальности вопроса, часто вопроса простого, требующего словарного определения вещи или объекта, редко – состояния, и реальности ответа, заключающего в себе поэтический образ, указывает, по мнению участников игры, на особое единение мыслей отвечающего и вопрошающего, некую общность мысли, автоматизм восприятия[741]. В какой-то степени диалоги можно назвать «поэтическими тренингами»[742], которые помогают развить особое чувство фразы, лаконичной и заключающей в себе сжатый поэтический образ, который, при желании, можно «развернуть». Если вопрос заключает в себе абстрактное понятие, то ответ чаще всего несет в себе материальный образ. Если в вопросе фигурирует материальный объект, объект физического мира, то в ответе будет дано описание через абстракцию. Встречается два типа вопросов: *что это такое?* (что такое стрела, огонь, поцелуй и пр.[743]) и *почему что-то происходит/делается?* (почему нужно разбивать стекло во время пожара?), и все участники игры соблюдают правило построения вопросов и ответов. Все, кроме Антонена Арто, с которым сюрреалисты на некоторое время примирились[744]. Вопросы, которые А. Арто задает А. Бретону, разительно отличаются от принятых в данной игре. Будущего создателя театра жестокости совсем не интересуют поиски словарных определений, сталкивающие разные образы, А. Арто ищет глубинной сути, вопросы его касаются этической сферы[745], и ни один вопрос не воспроизводит заданную модель. Столкновение вопросов с ответами

---

[741] Примеры вопроса / ответа: «– Что такое отсутствие? (А. Бретон) / – Спокойная прозрачная вода, подвижное зеркало (С. Мюзар)»; «– Что такое катастрофа? (М. Нолль) / – Щеколда [замочная задвижка] встреч (Арагон)». (Les jeux surréalistes. Ibid. P. 59-60).

[742] Гальцова Е. Д. там же. С. 175.

[743] И в этом случае имеет место генерализация понятия, «словарность», передаваемая во французском языке определенным артиклем. «Что есть поцелуй в общем?», но не конкретный поцелуй.

[744] После обмена скандальными текстами: по случаю исключения Ф. Супо и А. Арто группа А. Бретона опубликовала статью «Au Grand Jour» (май 1927), на которую А. Арто ответил статьей «À la grande nuit ou le bluff surréaliste». Подробнее см.: *Grossman E.* Artaud, l'aliéné authentique. Paris : Léo Scheer, 2003; *Grossman E.* La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaux. 2004. Paris : les Editions de Minuit, 2004.

[745] Сколько раз вы еще собираетесь любить? (Combien de fois pensez-vous aimer encore ?) Так ли ещё важен сюрреализм в организации или дезорганизации нашей жизни? (Le surréalisme a-t-il toujours la même importance dans l'organisation ou la désorganisation de notre vie ?) Что Вас больше всего отвращает в любви? (Qu'est-ce qui vous dégoûte le plus dans l'amour ?)

А. Бретона обладает не меньшим шармом (бедность не порок; это солдат в будке, солдат одинок, он смотрит на фотографию, которую только что достал из портмоне; это грязь, в состав которой не входит почти ничего, кроме цветов). Но основы игры расшатываются: А. Арто задает заинтересованный вопрос, который нуждается в ответе, нацеленный на ответ. А. Бретон дает ответ, который можно приложить к любому вопросу из серии диалога. Для А. Арто важен ответ, но для А. Бретона не важен вопрос. Такое расхождение в вере между важным и незначительным указывает на разницу подходов в жизневосприятии и жизнетворчестве. Для А. Арто любой вопрос, который достоин быть заданным, должен получить ответ. Это, в той или иной степени, позиция Роже Кайуа с его стремлением познать мир рационально: в вопросе А. Арто также есть жажда познания, доискивание причин, но не жажда игры. А. Арто не соблюдает правила группы и покидает ее, и данный диалог передает разницу восприятия мира одним и другими. Игра как некое действие, способствующее формированию группы и ее консолидации, – достаточно распространенное явление для сюрреализма. Игра поддерживает группу, способствуя ритуализации коллективных практик[746], но не ограничивается ритуалом. Для сюрреалистов она одновременно является особым видом эксперимента, в первую очередь – языкового, полем «импровизации», где исследования[747] служат особому познанию мира, иррациональному, но имеющему научную основу. Поэтическое конструирование знаний о мире становится одной из важнейших целей сюрреалистической игры.

1.3 Игра как инструмент коллективного творчества.

Об играх как о поле экспериментов говорилось неоднократно, причем о незаинтересованном характере коллективного творческого акта, делающего находки достоянием всех, а не одного художника, писали уже сами сюрреалисты. Упоминания о совместном творческом акте и появляющихся в ходе коллективной работы новых творческих техниках можно встретить в текстах А. Бретона, Л. Арагона, С. Канн и прочих адептов сюрреализма. Вера в поэзию, что делается всеми, в сюрреализме появилась благодаря меткой цитате из Лотреамона, выуженной кем-то в процессе чтения: «Поэзия должна делаться всеми»[748]. Изначально основным приемом для

[746] *Murat M.* Ibid. P. 252-253.

[747] Иногда сюрреалисты называют некоторые игровые практики *recherches expérimentales*, а именно: научные/экспериментальные исследования.

[748] « La poésie doit être faite par tous. Non par un. » (*Lautréamont.* Les chants de Maldoror et autres textes. Paris : Le Livre de Poche, 2001. P. 391).

выражения всеобщей поэзии должно было стать автоматическое письмо – неподвластное разуму, чистое функционирование мысли, кладезь поэтических откровений. Но автоматическое письмо имплицитно подразумевало авторство: хотя «Магнитные поля» и были изданы совместно, без аттрибуции авторства входящим в них текстам, последующий тонкий текстологический анализ показал, какие части принадлежали перу Ф. Супо, а какие – перу А. Бретона. Автоматическое письмо обладало стилем, а стиль – это индивидуальная черта письма[749]. К тому же, сама модель автоматизма быстро изнашивалась, превращаясь в штамп, пустой прием. Коллективные практики – игры в частности – были найдены сюрреалистами вовремя. Они давали новое осмысление привычного автоматизма – коллективное, когда поэзия воплощалась в тексте, порожденном не отдельным индивидуумом, но сюрреалистической группой. Поиски новых творческих схем благоприятно сказались на развитии разных игр, которые мы прозвали экспериментальными.

Игры экспериментальные, во-первых, способствовали развитию творческих практик, которые постфактум использовались всеми без претензий автора и обвинений в творческом плагиате[750], во-вторых, созидали некоторое общее персептивное поле, которое позволяло определенным образом воспринимать мир и развивать индивидуальные чувственные способности.

В 1920-е годы роль группы в сюрреализме существенна. Если сравнить произведения 1920-х и 1930-х годов, то можно заметить особенность, которую мы прозвали «парадоксом группы»: социальная закрытость, «оккультный» характер сюрреализма провозглашается А. Бретоном во «Втором манифесте», это сознательная попытка отгородиться и сосредоточиться на внутренней жизни движения. Но – вот в чем заключается парадокс – понятие «группы» из литературы «вымывается», исчезает. Если в 1920-е годы отсылка к группе – в виде цитат, упоминаний, посвящений, включений участников в ткань повествования[751] – была явной и непреложной, то в 1930-е годы творчество становится более индивидуальным, из него исключается групповой диалог.

---

[749] *Jenny L.* La parole singulière. Paris : Belin, 1990. P. 173-184.

[750] Так, Л. Арагон утверждал в предисловии к каталогу выставки коллажей в 1930 году (знаменитый текст «Вопреки живописи»), что «индивидуальное искусство перестало существовать» и что «открытия не принадлежат больше открывателям» (*Aragon L.* Les collages. P.: Hermann, 1965. P. 53). А М. Рэй в своей автобиографии «Автопортрет» утверждает, что никогда не боялся обвинений в плагиате, поскольку важным оказывалось не подражание само по себе, но те художники, которых он выбирал себе в учителя (*Ray M.* L'Autoportrait. P. : Babel, 1998. P. 54). Вероятно, подобную творческую позу опять же можно объяснить строкой из Лотреамона о плагиате: «Плагиат необходим. Его навязывает прогресс» («Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique», in : *Lautréamont*. Ibid. P. 385). Тем более, что в своей работе про коллаж Л. Арагон цитирует данную фразу (после собственных заявлений об индивидуальном искусстве).

[751] См. главу 2 данного исследования.

Что, на наш взгляд, указывает на размывание самого понятия группы – и на умаление ее статуса в творчестве, в произведениях сюрреализма (когда жесткие социальные практики ведут к ослаблению творческой составляющей группы).

Экспериментальные игры («Диалоги», «Изысканный труп» и «Аналогии») зарождаются в период существования группы, еще наделенной как социальными, так и творческими функциями, и – что не менее важно – официально признанной, собранной и оформившейся (получившей свой официальный статус в 1924 году – благодаря публикации «Манифеста» и началу издания собственного журнала «Революсьон сюрреалист»). То, что раньше являлось полем деятельности критики, салонной публики, редакторов литературных журналов[752], переходит к группе и становится неотъемлемой частью ее существования. А именно две важные для литературного процесса вещи: *апробацию творческих практик/схем* и *фиксирование иной литературной нормы*.

С момента появления первых автоматических текстов одной из важнейших функций группы была функция читателя, воспринимающего новый текст. А. Бретон отмечал, какое воодушевление испытывали они с Ф. Супо при чтении первых проявлений автоматического письма. Позже С. Бретон писала, как восхищались сюрреалисты случайно найденным образом. Подобным эмоциям вторили заметки Л. Арагона об «индивидуальном искусстве, переставшим быть индивидуальным» (процитированными нами ранее в связи с понятием плагиата и общего искусства). Искусство могло отныне созидаться группой – и находить признание в группе. Потому столь ценны опыты с игрой в «Изысканный труп»: простые слова, смысловое наполнение которых не вызывает никакого эффекта ирреальности (свет / весь черный / рождает / день и ночь / бессильная остановка / [чтобы] делать добро[753]), слова, записанные разными участниками группы, соединяясь, порождают ирреальность (Совсем черный свет порождает днем и ночью бессильную остановку, стремящуюся делать добро) – как участники движения, соединяя усилия, создают сюрреальность в своем творчестве. Но ирреальность должна быть признана: члены группы отбирают удачные и неудачные фразы, наполненные или нет особой поэзией / «конвульсивной» красотой. С одной стороны, группа определяет, *что есть сюрреалистическая поэзия*. С другой стороны, участники группы в процессе отбора создают *собственную норму*, то, что нужно считать

[752] *Debray R.* Le pouvoir intellectuel en France. P. : Ramsay, 1979. P. 86-87.

[753] « La lumière toute noire pond jour et nuit la suspension impuissante à faire le bien » (Les jeux surréalistes. ibid. P. 70).

сюрреалистическим образом[754]. Исходной схемой порождения поэзии стала фраза Лотреамона о «случайной встрече швейной машинки и зонтика на анатомическом столе». Но потенциальное наполнение данной модели оставалось неизведанным: всякий художник творит из своего набора образов (например, «морская звезда» у Р. Десноса, «окно» или «рыба» у А. Бретона, «птица» у Х. Миро, и пр.), и поэтических объектов. Чтобы создать абсолютный безличный (общий) образ, нужно собрать разрозненный словесный материал в единое целое. Получающиеся фразы – повод для чтения и интерпретации, своеобразный «поэтический тренинг». Мы уже отмечали ранее, говоря об играх в диалоги, что все вопросы и ответы строятся по определенной схеме, включающей абстрактное и конкретное существительное. Либо конкретный предмет получает свое воплощение в абстракции, либо абстракция получает «земной» статус через конкретное объектное описание. Подобную практику можно встретить после – в отдельных произведениях сюрреалистов[755]. Модель из игры, отточенная во время ежедневных встреч, входит в произведения на правах принятой техники порождения «сюрреальности».

Еще одна роль экспериментальных игр в сюрреализме – это создание общего поля метафор. В процессе созидания пробуются не только новые схемы, не только конструируется новые связи между словами (качественно иная коммуникация и передача смыслов), но также происходит накапливание образов. Сюрреалисты создают общую копилку поэтических изображений, к которым может обращаться всякий сюрреалист, делая образ своим или переиначивая его на свой лад[756]. Такая работа с языком схожа с расширением словарного запаса, только в групповой словарь попадают либо слова, странным образом сцепленные (как куклы Ханса Бельмера, передающие странные сочленения – как иллюстрация образного соединения несоединимого), либо слова иные, странные, научные по семантическому окрасу (названия растений или животных, не входящих в привычный вокабюляр поэтов конца 19 – начала 20 веков). Общие метафоры – и реакция на них – также служат социальным маркером: цитирование образов указывает на причастность к движению (вечное обыгрывание цитаты про зонтик и швейную машинку, например), на вовлеченность в творческий процесс. Сюрреалисты

[754] Отметим, что форма игры – всегда малая форма, которой характерна фрагментарность. В 1960-х годах сюрреалисты, уже на закате движения, попытались создать коллективный роман, но затея не увенчалась успехом: осталось ничтожное количество фрагментов. Ознакомиться с ними можно в изд. « Les jeux surréalistes » (P. 311-312).

[755] Например, «алфавит шагов» (l'alphabet des pas), «порог тел» (le seuil des corps) у Т.Тцара.

[756] Так, у С. Бретон встречается образ Р. Десноса – морская звезда, а у Т. Тцара и А. Бретона – образ осьминога, например.

познают сюрреальность через язык и создают её по заданной модели, превращая обычный мир в запредельный – жонглируя словами.

*

Постепенно игры усложняются, что в целом указывает на эволюцию движения. Проследить развитие игры можно на примере двух разных видов диалогов (1928 и 1929 годов). Если в раннем диалоге важно было описать одно через другое, то есть работать со словами и словосочетаниями, то в более позднем диалоге 1929 года сюрреалисты оперируют уже целыми сложносочиненными предложениями[757], инкорпориуя достижения прошлых игр (яркие конкретно-абстрактные образы) в создаваемые фразы[758]. Игровые практики постепенно усложняются, и вершиной эволюции игры в сюрреализме считается игра «Одно в другом»[759], где вербальные техники используются уже как инструмент для создания[760] цельного текста, в основе которого лежит описание одной реальности через другую. В основе игры лежит принцип аналогии, описания одного через другое: каждый предмет можно найти в другом, главное – уметь описывать и искать соответствия. Эволюция игр не только указывает на развитие сюрреалистически техник, но и на то, что мы назвали бы изменением восприятия мира, усложнением перцепции художника. Ощущение мира и взгляд на мир постепенно расширяются, в него привносятся новые ощущения, создаваемые особым вербально-визуальным инструментарием. От поисков ирреальности сюрреалисты приходят к неминуемому слиянию реального и ирреального миров в некий высший мир, где прежние антиномии уже не работают.

Потому важным становится феномен игры, но не игры как соревнования, подражания или случайности, но игры как *головокружения*[761], способствующего потере привычного ощущения стабильности, вызывающие состояние «сладостной паники»[762]. Игры

---

[757] Где первая часть – придаточное предложение, начинающееся со слов «если» или «когда», а вторая часть – главное предложение. В данной игре важно соблюдать грамматический регистр: либо говорить в будущем времени, либо в условном наклонении.

[758] Так, языковые игры и сопоставление разных образов в диалоге приводит к усложнению самих диалогов: «- Когда статую возвысят до ассоциации идей (П. Юник) / - Ангел странности создаст искусства бильярда (Л.Арагон) (данный перевод не передает словесную игру на созвучности bizarre / billard – *прим. ав.*).» (P.U.: – Quand on élèvera une statue à l'association des idées / L.A.: – L'ange du bizarre inventera l'art du billard) (Les jeux surréalistes. ibid. P. 68).

[759] Это поздняя игра, которую сюрреалисты придумывают уже после «возрождения» движения в 1950-е.

[760] То есть вербальные техники не являются самоцелью игры.

[761] Этот тип игры придумал в 1950-е годы Р. Кайуа, написавший книгу «Игры и люди», вторившую главному труду Й. Хёйзинги «Homo ludens» (рассмотрение игры как *ilinx,* «головокружения», стало основным пунктом, в котором теории двух ученых разошлись).

[762] «Последний разряд включает в себя такие игры, которые основаны на стремлении к головокружению и заключается в том, что игрок на миг нарушает стабильность своего восприятия и приводит свое сознание

сюрреалистов изменяют обычный язык, вытесняют из разума привычные употребления слов в привычном контексте, позволяют посмотреть на другое функционирование языка, который не подчиняется диктату разума, то есть привычному порядку словопорождения. Сюрреалистические образы вызывают головокружение – и жажду интерпретации. Игра помогает потерять контроль над словом – и наделяет слово собственной жизнью, отсюда – абсолютная пассивность творческого начала: «слова занимаются любовью», а творец становится «регистрирующим аппаратом».

Однако сюрреалистические игры являются не только «лабораториями образов», но и архивами, отражающими динамику развития движения, его эволюцию во времени и теории. Роль архива играют и сюрреалистические журналы, сложно сконструированные коллективные произведения, пресдтавляющие публике результаты коллективных взаимодействий.

2. Сюрреалистические журналы как вид коллективного творчества: от эксперимента к архиву.

В современном гуманитарном мире все больше исследователей обращается в своих анализах к газетам и журналам эпохи авангарда[763]. И даже не потому, что в конце XIX – начале XX вв. журнал как медиум становится основным информационным ресурсом и документом, фиксирующим отношения и связи в художественном поле, одновременно являясь сложно сотканной сетью отсылок, референций и аллюзий[764]. Журнал авангардный – это, в определенной степени, произведение искусства, уникальность которому придает, с одной стороны, единичность (малый тираж, часто небольшое количество выпущенных номеров), а с другой стороны – неповторимый состав авторов и произведений, помещенных в невоспроизводимый исторический контекст. В этом плане журнал, и тем более сюрреалистический журнал, можно назвать особой сложно сконструированной гибридной формой, сочетающей в себе вербальные и визуальные

в состояние какой-то сладостной паники» (*Кайуа Р.* Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. Москва: О.Г.И., 2007. С. 60).

[763] Например, в цифровых исследованиях: *Schuh J.* Les artistes dans les revues d'avant-garde (1870-1940) : quelques outils d'analyse informatique (Communication dans un congrès), 2013. [Электронный ресурс] URL: https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01140319 (дата обращения 09.01.20). Также создаются базы данных по журналам авангарда, например, проект «Blue Montain» (Принстон) (URL: https://bluemountain.princeton.edu/exist/apps/bluemountain/index.html (дата обращения 09.01.20)) или база PRELIA (Petites REvues de LIttérature et d'Art) (URL : http://prelia.fr/base/opac_css/ (дата обращения 09.01.20)).

[764] О строении поля литературы во Франции в начале XX века, а также о роли прессы см.: *Bandier N.* Sociologie du surréalisme. Paris : La Dispute/SNEDIT, 1999. P. 45-83.

элементы, существующей в поле искусства как своеобразный *полилог*, диалог авторов друг с другом – и с потенциальным читателем.

В сюрреализме журналы можно считать как отдельным, законченным произведением искусства, так и историческим документом, фиксирующим изменения группы, формирование новых идеологий, сетей взаимодействия и художественных практик[765]. Удачные находки, эксперименты, отрывки из романов или подборки новых стихотворений впервые появляются в журналах[766], а последующие публикации некоторые исследователи и вовсе считают вторичными[767]. Для нас журнал, наряду с сюрреалистической игрой и коллективными выставками, является одним из видов сложного гибридного текста, своеобразной системой, подчиненной тем же принципам и правилам, что и сюрреалистический диалог, но функционирующей в ином контексте, где разница между двумя изученными нами ранее элементами – литературным и социальным – практически стирается.

В данной части нашей работы мы обратим внимание на несколько аспектов, связанных с журналами. Во-первых, нас будет интересовать динамика развития журналов, поскольку, несмотря на принадлежность одной и той же группе, сюрреалистические журналы в разные моменты развития сюрреализма были по-разному «нагружены» в смысловом плане, имели разные цели и направленности, и наполненность их напрямую зависела от соотношения сил в группе и от главенствующей в то время групповой идеологии. Строго говоря, речь идет об истории движения, запечатленной в характерных документах эпохи, а не воспроизведенной и сконструированной *постфактум* в мемуарах или интервью. И здесь журналы выступают как документы, сохранившие особый образ группы, отразившие характерную для конкретного временного отрезка идентичность[768]. Во-вторых, мы обратимся к журналам как к сети взаимодействий и

---

[765] Важность журнала для самих сюрреалистов подчеркивает редакторская заметка из LNS №2 (1 апреля 1922): «**Неопубликованное не существует** <...>. Поэтому журнал *Литтератюр* отныне будет писать лишь о давно опубликованных книгах или о тех, которые вообще не стоило издавать» (**L'inédit n'existe pas** <...>. Dorénavant *Littérature* ne rendra plus compte que de livres anciennement parus ou ne devant jamais paraître). (**выдел. здесь и далее наше** – прим. ав.). Публикация в журнале становится своеобразным рождением произведения: так, сразу после редакторской статьи публикуется стихотворение Ж. Нуво «Руки» (Les Mains), возвращенное читателю. Так же возвращаются многие произведения: неизданные поэмы А. Рембо, письма Ж. Ваше, жанр фатрази (бурлескный жанр средневековой лирики), роман в картинках «Вампир» некоего Ф. Н., письма графа Лотреамона.

[766] А некоторые никогда не публикуются, по крайней мере, при жизни, например, роман Р. Десноса «Новые Гебриды».

[767] Например, Ж. Шенье-Жандрон: «On sait bien que les livres surréalistes n'existent que **secondairement**» (*Chénieux-Gendron J.* Regards croisés : présentatin / représentation du surréalisme, notamment dans les revues // Bommerez C. Chénieux-Gendron J. (éd.) Regards / mises en scène dans le surréalisme et les avant-gardes, P. : Peeters, 2002. 2002. P.223).

[768] Сборка журналов постоянно оказывается сложной: в присутственной тетради «Сюрреалистического бюро» сюрреалисты оставляют комментарии по публикации первых номеров «Революсьион сюрреалист»,

посмотрим, каким образом формируется сюрреалистический канон, какой образ группы превалирует на разных этапах развития, какие отношения формируются у сюрреалистов в художественном поле. Журнал как «место действия» и «поле борьбы»[769] становится одним из ключевых произведений сюрреализма. Будучи сложным, коллективным, гибридным текстом *par excellence*, журнал не просто отображает эволюцию движения и его идеологии во времени, но также дает представление о поисках и фиксации «сюрреалистической нормы»: тем, жанров, литературных и художественных образцов, – всего того, что можно было бы охарактеризовать как «сюрреалистический канон». И, наконец, мы проанализируем то, как в журналы встраивается коллективное творчество, в какой момент оно появляется и исчезает, попытаемся понять, отчего это происходит, и каким образом журнал превращается *из экспериментальной лаборатории в сакрализованное место памяти.*

2.1 Сюрреалистические журналы как исторический документ: революция и эволюция.

Для сюрреалистов журналы стали одним из важных коллективных произведений, хотя изначально не задумывались как таковые. Первый журнал под редакцией А. Бретона, Л. Арагона и Ф. Супо «Литтератюр» появляется в марте 1919 года, когда умами молодых людей не владели ни доктрины сюрреализма, ни идеи дадаизма. Публикация нового журнала была своеобразным юношеским поиском, делом трех друзей[770] и преемников Г. Аполлинера, желанием создавать новую литературу и быть носителями «нового духа». Постепенно новый журнал, названный «Литтератюр», становился все более радикальным, превращался из обычного журнала в печатный орган парижских авангардных течений: сначала он являл собой пристанище дадаистов, затем – с новой серии – трансформировался в печатное поле для сюрреалистичсеских экспериментов. В 1924 году появился журнал «*Революсьон сюрреалист*» (Révolution surréaliste, RS) –

в которых видно ,сколь сложным и вдумчивым был отбор материала, выбор типографии и иллюстрации. Также известно, что верстка журнала *VVV* давалась А. Бретону крайне тяжело (более того, лидер сюрреализма занимался отбором в одиночку, что весьма замедляло процесс). Подробнее см. переписку 1940-хх А. Бретона и Б. Пере: *Breton A., Péret B.* Correspondance (1920-1959). P. : Gallimard, 2017.

[769] « Comme double réalité - à la fois humaine et textuelle -, la revue est donc régie par une toute autre logique que celle de la concurrence : elle est le lieu où s'affirme une certaine solidarité, une logique d'échange, de collaboration, d'investissement « gratuit ». C'est cela même qui fait paradoxalement la force de ce *medium* **comme lieu d'action ou de prise de parole** dans les différents champs culturels. » (*Marneffe D.* Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation // COnTEXTES, 4, 2008. [Электронный ресурс] URL : http://journals.openedition.org/contextes/3493 (дата обращения 09.01.20)). Также о журнале как «месте борьбы» см.: *Giroud M.* Les revues de l'avant-garde au XXe siècle. Inter, (91), 2005. P. 27–31.

[770] «<…> осенью 1917 г. образуется трио – Бретон, Супо и Арагон, «три мушкетера», как их называл Поль Валери» (*Гальцова Е. Д.* Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 37). Об основании журнала см.: Там же. С. 41.

главный печатный орган сюрреалистического движения и вершина коллективного творчества, по мнению исследователя А. Пастуро. Журнал *RS* дольше всех прочих издавался, был наиболее продуманным и завершенным с точки зрения типографского мастерства. В начале 1930-х сюрреалисты, преодолев внутригрупповой кризис, начали печатать журнал «Сюрреализм о сервис де ля Революсьон» (« Surréalisme au service de la révolution », SASDLR), век которого был недолог; в середине 1930-х они стали сотрудничать с А. Скира и Териадом (Стратисом Элефтериадисом), чтобы издавать журнал «Минотор» (Minotaure). Итак, на протяжении 1920-1930-х годов сюрреалисты непременно печатают журналы, и журналы эти становятся настоящим документами сюрреализма, фиксируя как конфигурации самой группы, так и развитие творческих практик и теорий. Так, если смотреть на журнал «Литтератюр», то можно отметить, что в №2 группы как таковой еще не существовало, а групповое *мы*, используемое в предисловиях, относилось к Редакции, а не к какому-то отдельно взятому движению. Но постепенно на страницах проявляется новое *мы*, которое проходит определенный путь развития: от безлично-эфемерного *мы* из №9 (анонс анкеты «Почему Вы пишите?») и более осознанного группового *мы*, мыслящего себя как часть авангардного настоящего в №10 (объявление вечера в поддержку Маринетти) к ангажированному *мы* сложившейся группы, отказавшейся от влияния ДАДА и ищущей себя («Литтератюр нувель сери», Littérature Nouvelle Série, LNS).

Несмотря на общий документальный характер (памятники времени), журналы различаются целями и задачами, направленностью и сферой влияния, что делает каждый из них уникальным произведением коллективного искусства. Для удобства мы проанализируем каждый из них, а именно:

- журнал эстетических поисков «Литтератюр» (Littérature) и журнал экспериментов «Литтератюр нувель сери» (Littérature Nouvelle Série, LNS);
- журнал теории и доказательств «Революсьон сюрреалист» (Révolution surréaliste, RS);
- журнал действия и пропаганды «Сюрреализм о сервис де ля Революсьон» (Surréalisme au Service de la Révolution, SASDLR);
- журнал критики и архивации «Минотор» (Minotaure).

2.2 Журнал эстетических поисков «Литтератюр» и журнал экспериментов «Литтератюр нувель сери».

Как уже говорилось ранее, журнал «Литтератюр» задумывается как эстетическая платформа для нового искусства, причем платформа литературная. Редакция постоянно

напоминает читателям о том, что и когда из «нового» и «неизданного», было опубликовано (неопубликованный сонет А. Рембо или поэзию И. Дюкасса, например, Ж. Руссо, Ш. Кро, С. Малларме, М. Жакоба, и пр.)[771]. Из литературных отсылок постепенно создается «база цитат» – авторов, чьи идеи или произведения (или стили жизни в целом) лягут в основу сюрреалистичсекой эстетической программы. Столь же постепенно складывается «камерность» сюрреализма – обращенность на себя. Если дадаизму нужны коллективные действия и жесты, чтобы оправдать / подкрепить свою эстетическую программу, то *сюрреализм находит своего зрителя внутри* – группа, как было показано на примере диалога и игры, становится публикой, восторженно принимающей удачные находки и вдохновляющей на поиски.

В первых номерах «Литтератюр» печатаются мэтры французского модернизма (в №1 – А. Жид, П. Реверди, П. Валери; в №3 – С. Малларме, П. Моран; в №4 – Р. Радиге, М. Жакоб, и т.д.), современные иностранные авторы (де ла Серна – в №7), утерянные и чудесным образом найденные «сокровища» прежних эпох (отрывок из Пиндара в №4), а также те авторы, что через несколько лет займут почетное место в сюрреалистическом «Пантеоне» – И. Дюкасс, А. Рембо, Ж. Ваше. Печатают свои стихи и будущие сюрреалисты: Л. Арагон, А. Бретон, П. Элюар и Ф. Супо. Другие представители ДАДА и (будущего) сюрреализма в первых номерах журнала не появлялись (если не считать еще не определившегося в ту пору Дриё ла Рошеля, чье произведение «Морские котики» было опубликовано в №4)[772]. А в №5, вместе с письмами Жака Ваше, публикуется поэма Т. Тцара[773] «Цирк» (июль 1919) и реклама ДАДА («движения ДАДА») на втором листе, сразу после оглавления. Вероятно, в это время редакторы начинают поиски как единомышленников, так и новых форм искусства (осуществляют «переход» от прежней литературе к современной[774]). В №8 (октябрь 1919) А. Бретон и Ф. Супо решаются на публикацию «Магнитных полей» (написанных в мае и июне 1919). Причем «Магнитные поля» мыслятся как эксперимент, один из возможных путей в поиске нового восприятия мира, но не как присущая какому-то одному движению техника. Авторы никак не

[771] См. последний лист №6 «Литтератюр».

[772] Подробнее об участии Дриё ла Рошеля см.: *Bridet G.* Drieu la Rochelle du dadaïsme au fascisme // Mélusine n°XXIII. Dedans-dehors. Lausanne : L'Age d'homme, 2003. P. 25-26.

[773] Т. Тцара отправил А. Бретону письмо 1 (или 5) марта 1919, в котором говорил о новом журнале и своих стихотворениях: «Я узнал от Супо, что вы делаете журнал – я ему даже отправил 2 стихотворения, – но тогда я еще не знал ни тенденции, ни название журнала. То, что Вы говорите мне об Андре Жиде, радует меня и не удивляет. Мне кажется, что Вы хотите подчеркнуть переход от старой литературы к новой, и это (очень) нужно, но я думаю, что это дело скорее критики и истории». (*Breton A.* Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia. P.: Gallimard, 2017. P.42).

[774] См. письмо Т. Тцара выше.

представляют текст, не поясняют, не комментируют, но предваряют публикацию стихотворениями Г. Аполлинера, которые открывают восьмой номер. В №10 появляется первая сюрреалистическая анкета[775] (анонс ее публикуется номером ранее) – «Почему Вы пишите?» (отметим подчеркнуто литературный, «профессиональный» характер опроса)[776]. Результаты печатались в №№ 11 и 12, а следующий номер стал переломным, поскольку напечатанные в нем 13 манифестов открыли новую страницу в истории журнала – время влияния ДАДА и Тристана Тцара.

В №14 (номере, последовавшем за публикацией 13 манифестов ДАДА) можно заметить этот интерес, направленный на группу, на «своих»: своего рода «маркирование» происходит в «Эпитафиях» Ф. Супо, где каждый участник группы одаривается посмертным стихотворением. Традицию посмертных и шутливых посвящений начинает, по всей видимости, Тцара[777], а остальные участники подхватывают ее и постепенно развивают. В этот же момент в сюрреализме развивается идея «оторванности» от литературного мира и от авангарда, который начинает мыслиться как прошлое, пройденный этап[778].

В №17 (декабрь 1920) сюрреалисты публикуют первые результаты встречи группы, «сплотившейся» вокруг журнала «Люттератюр» (пока что у них нет ни имени, ни манифеста, ни тактики)[779], – так называемый «Протокол» (Procès-verbal), в котором пытаются разработать общую программу действий (заботясь о «здравомыслии» и будущем журнала[780]). Это и попытка понять, что делать дальше с журналом, который становится более радикальным и усложняется технически[781]; и с группой, которая устала от бессмысленных выступлений «на зло» публике и жаждет осознанных

---

[775] Сюрреалисты публикуют анкеты в каждом журнале, и даже в Нью-Йорке Бретон думал начать публикацию нового журнала с опроса о диалектике, но передумал, посчитав тему «сложной» для новой публики (см. подробнее: *Breton A., Péret B.* Correspondance (1920-1959). P.: Gallimard, 2017. P. 164; письмо от 4 января 1942 года).

[776] А. Бретон задумал создавать анкету, вдохновившись перепиской с Т. Тцара, так как дадаист иногда вставлял в письма реплику «я пишу, потому что…». См. письмо от 7 октября 1919 года (*Breton A.* Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia. Ibid. P. 70).

[777] См. стихотворения-посвящения, опубликованные им в разных журналах в 1918-1920-х годах.

[778] В «Революсьон сюрреалист» особенно сильной будем демаркация от ДАДА, от прошлого (см. обложку *RS* №5, 15 октября 1925, с фотографией авангардных журналов и припиской «прошлое» или «пройденное» - le passé).

[779] Исследователи даже называют их «группа журнала «Литтератюр»», поскольку этот период сам Бретон называл «чисто интуитивной эпохой сюрреализма» (см.: *Гальцова Е. Д.* Там же. С. 42).

[780] «tenant à marquer que la publication de LITTÉRATURE n'a rien de commun avec les diverses entreprises d' "avant-garde artistico-littéraire", se sont réunis le 19 octobre au Restaurant Blanc, rue Favart» (*Littérature*, №17. P. 2).

[781] Например, в плане иллюстраций. Хотя они часто появляются в журнале на страницах с рекламой, первое визуальное произведение, «Вязаный рельеф» М. Эрнста, было опубликовано в №19 – и с этого момента в журнале так или иначе находится место визуальному материалу.

действий[782]. Но самое важное в публикации «Протокола» – коллективный статус решения[783], столь близкий сюрреалистам: он подобен сюрреалистическим играм, где цельность создается из частного. Каждый участник имеет право голоса (равен другим), а голоса суммируются, после чего выносится решение. Это первая попытка коллективного осмысления групповой деятельности[784], и такую модель[785] сюрреалисты начнут использовать и в творчестве, и в управлении группой (особенно в момент издания «Революсьон сюрреалист»). Неудивительно, что в №18 появляется знаменитая коллективная работа «Ликвидация»[786]. Напомним, что оценка предшественников и современников будущими сюрреалистами отличалась от оценки собственно дадаистов: первые стремились переосмыслить соотношение сил в литературном поле, пересмотреть иерархии, установившийся и узаконенный традицией порядок вещей. Последние же обращали внимание только на внутригрупповые связи, давая высокую оценку «своим», а низкую – «чужим» (независимо от их таланта и практически не делая исключений).

С №№19-20 заканчивается публикация прежнего номера «Литтератюр» (май 1921). Практически год спустя А. Бретон и Ф. Супо возобновляют издание, приписывая к прежнему названию «нувель сери» – новая серия. К новому названию прибавляется новая иллюстрированная обложка – перевернутая шляпа-цилиндр, своеобразная пародия и отсылка к пережитому дадаизму; новые имена – Р. Витрак, Ж. Барон, Б. Пере и письма Дж. де Кирико; и новое *групповое самоощущение*. Период «Литтератюр нувель сери» – это время эксперимента, нацеленного на изучение подсознания, потустороннего, скрытого потенциала языка, время переосмысления художественной практики *как инструмента познания*. Это нарочитая небрежность по отношению к бывшей «художественности» отразилась в первых номерах новой серии, в новой анкете, теперь подчеркнуто нейтральной, изучающей, дабы проникнуть в «темные глубины подсознания своих читателей»[787], их повседневную жизнь («Что Вы делаете, когда

---

[782] Таких, как «Процесс над Барресом» (опубликован в №№19-20 журнала «Литтератюр», последних номерах до появления новой серии).

[783] « <..> присутствовавшие участники решили встречаться раз в месяц, чтобы отобрать произведения для публикации. Во время данных встреч полученные редакцией произведения будут изучены новым жюри, избранным по указанному принципу» (« <..> les collaborateurs présents ont décidé de se réunir une fois par mois pour établir le sommaire du numéro en préparation. Au cours de ces réunions les manuscrits reçus par la direction seront soumis à l'approbation du nouveau jury ainsi constitué » (Ibid.)).

[784] Хотя сюрреалисты еще мыслят себя в рамках журнала, называясь «авторы и директоры журнала «Литтератюр»» (les collaborateurs et les directeurs de LITTÉRATURE).

[785] Регулярные встречи, четкая повестка дня, голосование для принятия решения, делегирование голосов присутствующим (Ф. Супо и Т. Френкель отдали свои голоса П. Элюару и А. Бретону, поскольку сами не смогли участвовать в собрании), коллективная подпись (единство множества).

[786] За «Ликвидацией» в *LNS* №4 (сентябрь 1922) появится проект новой литературной истории Л. Арагона.

[787] « ENQUETE. Fatiguée de la manière dont sont menées les enquêtes littéraires et déplorant que cet excellent mode d'information ne serve plus à renseigner que sur des points littéraires d'une importance dérisoire, Littérature,

остаетесь одни?»); в анкете нарочито отстраненной от литературных или художественных дебатов, «важность которых ничтожна»[788]. Ответы на опрос, к слову, никогда так и не были напечатаны.

Новая коллективность складывается из новых знакомств, хаотичных перемещений и соединений[789], случайных встреч[790], и новых форм творчества. Если 1919-1921 годы были временем восхищения автоматическим письмом[791], то в *LNS* сюрреалисты ищут столь же необычные и богатые средства выражения, способные вызывать вдохновение, стимулировать фантазию и подстегивать творчество. Именно в новой серии *LNS* сюрреалисты фиксируют совместные находки (грезы, гипнотические сеансы, коллективно написанные пьесы) и начинают выступать совместно, от лица группы – еще не получившей название, но уже растворившей индивидуальные начала в коллективном безличном *мы* (иногда сюрреалисты называют себя группой «Люттератюр», иногда и вовсе никак себя не называют[792]). Так, например, в *LNS* №1 публикуется открытое письмо комитету имени Лотреамона, в котором сюрреалисты отстаивают свое право на владение духовным наследием И. Дюкасса, хотя пока что право это – не право агрессивных захватчиков, но скорее интеллектуалов, способных оценить прекрасное[793] и сумевших первыми открыть новое имя в литературе. В *RS* сюрреалисты просто перестанут доказывать свое право на «собственность» и будут считать Дюкасса

---

dont on n'a pas oublié l'enquête : " Pourquoi écrivez-vous ? ", s'efforce, pour marquer les tendances de sa reparution, de **s'introduire plus avant dans la conscience obscure de ses lecteurs** et leur pose à tous cette simple question : Que faites-vous lorsque vous êtes seul ?
Les réponses devront être adressées à la rédaction, 37, avenue Duquesne, Paris (VIIe). Elles paraîtront par ordre de réception dans les prochains numéros de Littérature» (*LNS*, №1. P.1).

[788] О литературных анкетах: «et déplorant que cet excellent mode d'information ne serve plus à renseigner que sur des points littéraires d'une importance dérisoire.» (Ibid.). Отметим, что анкетирование и интервью становятся одними из самых популярных журналистских жанров 1920-х. Сюрреалисты в этом плане обращаются к «модному» мейнстриму, но по-своему обыгрывают форму. Подробнее об анкетах в 19 веке см.: *Kalifa D.* Enquête et « culture de l'enquête » au XIXe siècle // Romantisme, 2010/3, n° 149. P. 3-23.

[789] К сюрреалистам примкнула группа с улицы Бломэ, также группа А. Бретона «заигрывает» с группой журналов «Еф дюр» (Oeuf dur) и «Философи» (Philosophies).

[790] Например, встреча с Б. Пере.

[791] С. Бретон сравнивала сюрреалистов, увлеченных автоматическим письмом, со священниками, возвышающимимся над паствой. Сами же тексты представлялись ей «пейзажами души» («Ils sont là, silencieux, fixant sur un papier les rêves qui les mettent plus au-dessus des autres hommes qu'un prêtre au-dessus d'un croyant. Et des paysages d'âme se déroulent ainsi indéfiniment devant moi » (*Breton S.* Idib. P. 180)).

[792] Ср. с ранними публикациями журнала, где даже совместное мнение высказывалось от разрозненных авторов: сотрудников и директоров журнала («Les collaborateurs et les directeurs de LITTÉRATURE, soucieux du bon esprit de cette revue», из статьи « Протокол», (*Littérature*, №17. P.2)).

[793] Сюрреалисты сетуют, что они сами не отмечали 300-летие французского ума, отчего же прочие отмечают столетие графа Лотреамона, которое, ко всему прочему, случилось в прошлом году (sic!). «Mais nos lecteurs, qui n'ont pas oublié les Poésies d'Isidore Ducasse parues ici même, comprendront que nous trouvions cette fois la plaisanterie douteuse. Non, nous ne permettrons pas que Lautréamont serve à remonter le niveau des morts pour la patrie (M.P.L.P.). Nous sommes prêts à tout pour empêcher cette mascarade.
Ce n'est pas à nous de faire observer que le prétexte même de cette petite fête est mal fondé, puisque le centenaire de Ducasse est échu l'année dernière.» (*LNS*, №1. P.3).

«своим», полноценным сюрреалистом[794]. В №4 видно, как группа оформляется, приобретает все более четкие черты: к тройке друзей (Бретон, Супо, Арагон) присоединяются единомышленники[795], не вовлеченные ранее в движение ДАДА. Бретон даже пишет вступительную статью «Ясно» (Clairement), в которой прощается с ДАДА уже более добродушно, нежели ранее в тексте «Плюйте на все» (Lâchez tout), вспоминает старых друзей и представляет новых – Ж. Барона, Р. Десноса, П. де Массо, М. Мориза[796]. Четвертый номер – переломный, он получает новую иллюстрацию Пикабиа на обложку (Бретон говорит, что первые три номера с перевернутым цилиндром были скорее компромиссом, желанием сохранить какое-то отношение к ДАДА[797]) и новые стремления:

> Нельзя сказать, послужил ли дадаизм чему-то иному, нежели поддержанию нас в том идеальном состоянии свободы, в котором мы сейчас пребываем и от которого с полной ясностью ума мы отправляемся к тому, что взывает к нам[798].

Появляется новая, характерная для сюрреалистов, направленность в грядущее, наполненная ожиданием нового, чудесного, неизведанного, и полный отказ проживать в сегодняшнем дне и в данной реальности. Дерзкое решение больше не писать и не публиковать стихов («Протокол» из «Литтератюр» №17) сменяется компромиссом и принятием письма как формы проживания жизни и принятия жизни[799], мера вынужденная, но не единственно правильная. К слову, именитых литераторов в журнал

---

[794] Вероятно, подобный «**присвоение**» имени – как «захват» имен в «Манифесте» Бретона, – позволял присваивать себе не только имена (назначать себя наследниками), но и поощрял прямые или скрытые заимствования (идея Л. Арагона о плагиате, например, заимствована у И. Дюкасса с его идеей о «переписывании» великой литературы, и даже скорее у И. Дюкасса, чем, положим, у М. Дюшана и его техники реди-мейда).

[795] Некоторые их них печатаются в ранних номерах «LNS», например, Ж. Барон, Б. Пере, Р. Витрак.

[796] «Dieu merci, notre époque est moins avilie qu'on veut le dire : Picabia, Duchamp, Picasso nous restent. Je vous serre les mains, Louis Aragon, Philippe Soupault, mes chers amis de toujours. Vous souvenez-vous de Guillaume Apollinaire et de Pierre Reverdy ? N'est-il pas vrai que nous leur devons un peu de notre force ? Mais déjà Jacques Baron, Robert Desnos, Max Morise, Pierre de Massot nous attendent». (*LNS*, №4. P.2).

[797] «Entre temps Philippe Soupault et moi nous avions essayé sans grand succès de faire diversion : numéros du chapeau haut-de-forme. Mais nous nous rendîmes compte assez vite que nous vivions sur un compromis» (Ibid.). См. здесь же критическую заметку Хульсенбека о Тцара (*LNS*, №4. P.12-22).

[798] «Il ne sera pas dit que le dadaïsme aura servi à autre chose qu'à nous maintenir dans cet état de disponibilité parfaite où nous sommes et dont maintenant nous allons nous éloigner avec lucidité vers ce qui nous réclame» (Ibid.).

[799] « **La littérature**, dont plusieurs de **mes amis et moi nous usons avec le mépris** qu'on sait, **n'est point traitée par nous comme une maladie** <...> Pourquoi écrivez-vous ? je pouvais répondre en toute certitude : **J'écris**, parce que **c'est encore ce que je fais le mieux**. Ce n'est pas le cas et je pense aussi que la poésie, qui est tout ce qui m'a jamais souri dans la littérature, émane davantage de la vie des hommes, écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit ou de ce qu'on suppose qu'ils pouvaient écrire. Un grand malentendu nous guette ici, la vie, telle que je l'entends, n'étant pas même l'ensemble des actes finalement imputables à un individu, qu'il s'en soit ressenti pour l'échafaud ou le dictionnaire, mais la manière dont il semble avoir accepté l'inacceptable condition humaine. Cela ne va pas plus loin. C'est encore, je ne sais pourquoi, dans les domaines avoisinant la littérature et l'art que la vie, ainsi conçue, tend à son véritable accomplissement. » (*LNS*, №4. P.1-2).

больше не приглашают, хотя в №17 «Литтератюр» сюрреалисты договорились, что публикация знаменитых авторов допускается только ради экономической выгоды[800].

Литература становится инструментом, поиском нового мироощущения, и даже скорее – поиском средств выражения данного мироощущения, бесконечного стремления к иной реальности. Формальные эксперименты – это всего лишь попытка уловить поэзию, безграничные ее воплощения. Потому и каждый новый выход *LNS* – это поиск нового языка, нового средства передачи поэзии. Если автоматическое письмо стало откровением, внезапным принятием другой природы языка, случайной находкой, то дальнейшие поиски сюрреализма направлены на открытие схожих по силе техник, способных вновь и вновь открывать бесконечные пласты поэзии во внешней и внутренней жизни человека. В каждом номере сюрреалисты публикуют новую «находку»:

в №1 появляются первые записи «грез» (сны А. Бретона); здесь же публикуются первые «безличные» обращения к публике не от имени редакции, но имени группы;

в №2 – знаменитые списки «предпочтений», поиск вдохновения через опрос, принятие разнообразия жизней как воплощения жизни в целом[801]; характерно, что здесь впервые высказывается отказ сюрреалистов от освещения актуальных литературных событий, нацеленность на будущее и внимательное отношение к забытому официальной критикой прошлому (публикация забытого стихотворения Ж. Нуво);

в №3 – сюрреалистическая проза от Б. Пере, преобразование находок автоматического письма и один из первых эротических текстов сюрреализма[802]; здесь же, исходя из программного заявления №2, публикуется порнографический сонет А. Рембо (автор неизвестен и читателю предлагается его угадать) и пьесы Т. Маринетти и Ф. Канджиулло (Cangiullo) (еще один факт преодоления ДАДА, не очень жаловавшего футуризм);

в №4 – проект литературной истории Л. Арагона, где впервые в журнале появляется слово «сюрреализм»[803], и не как находка Г. Аполлинера, а как намек на новое автономное

---

[800] «<...> par nécessité commerciale, la direction s'assurerait à chaque numéro la collaboration d'une notabilité littéraire ou autre, et d'une seule» (*Littérature*, №17. P.2).

[801] И знаменитая статья Бретона «Бросьте все» (Lâchez tout) против дадаистов.

[802] Б. Пере писал его «до и после занятия любовью» («Je soussigné, Benjamin Péret, certifie que ces lignes ont été écrites, sous ma dictée, la première partie avant de faire l'amour et la seconde partie après.», (*LNS*, №3. P.16). Речь идет о тексте «Постоялый двор «Летающая задница»» (L'Auberge du "Cul volant").

[803] « Gide se met au courant. - Littérature. - Le Sans-Pareil rue du Cherche-Midi. - Débuts de Paul Morand. - Isidore Ducasse. - Max Jacob et ses nains. - Matinée Reverdy : Raymond Radiguet. - La N. R. F. recommence. - Fraenkel sur le Rhin. - Je rentre à Paris. - Les Champs magnétiques. - Couleur du Temps : Paul Eluard croit reconnaître un mort. - **Le Surréalisme**. - Les prix littéraires. - Où l'on commence à en avoir assez du cubisme. - Conversations avec Zurich. - Le rétablissement des relations internationales (Ezra Pound, Ivan Goll, etc.)» (*LNS*, №4. P.3). (**здесь и далее выдел. наше** – прим. ав.).

движение[804]; также публикуется сюрреалистическая проза от Р. Десноса (как было показано ранее[805], первого сюрреалиста, включившего группу в фикциональный текст);
в №5 – языковые поиски Рроз Селяви, феномен словесной игры и грезы Р. Десноса[806];
в №6 – описание гипнотических сеансов, одного из первых воплощений *коллективного автоматического письма*, где группа присутствует при создании текста и непосредственно на него влияет (направляя мысль загипнотизированного в определенное русло и заключая ее в рамки, нормируя ее, «укрощая»);
в №7 – совместный текст П. Элюара и М. Эрнста «Согласно Вашему случаю» (Et suivant votre cas), в котором сюрреалисты переворачивают жанр инструкции, описывая использование женщины в быту; текст важен не только жанрово, но и отношением к женщине как к объекту – оно здесь прослеживается особенно четко и становится одной их частей сюрреалистического противоречия – женщина как пророк (это характерно для периода *RS*) и женщина как вещь; в этом же номере А. Бретон публикует свою критическую заметку о М. Дюшане, Р. Десносе и их словесных играх (образец сюрреалистической критики), где подчеркивается автономность слова, его независимость от автора – «слова занимаются любовью» (Mots sans rides); Р. Деснос публикует свои поэмы о Рроз Селяви, включая участников группы в текст (А. Бретона, Ж. Барона, М. Мориза, М. Эрнста в стихотворение «Богоявление», Epiphanie);
в №8 – Б. Пере описывает воображаемое путешествие, по мотивам его путешествий на гипнотических сеансах; здесь же П. Элюар подхватывает традицию посвящений, предваряя каждое из своих стихотворений именем друга-сюрреалиста;
в №9 – публикация коллективной пьесы «Какая хорошая погода» (Comme il fait beau) Р. Десноса, А. Бретона и Б. Пере, в которой авторы внедряют ранние находки – словесные игры на манер Рроз Селяви и фразы из гипнотических сеансов; помимо коллективной составляющей это произведения, оно еще интересно своей *коллажностью* в духе сюрреализма – отдельные элементы складываются в определенном порядке, чтобы создать иную осмысленную реальность, – и *синтезом* практик, то есть характерным

[804] Здесь же – скрыто – появляется обвинение авангардных движений в меркантильности и жажде славы и восхваление сюрреалистов как независимых исследователей жизни (текст «Литтератюр» авторства Ф. Пикабиа): «Aujourd'hui Littérature peut vivre par ses propres moyens, les abonnés s'étant réunis et ayant ouvert les plus larges crédits à André Breton et Louis Aragon, pour continuer leur effort unique dans l'histoire de l'Art : Ne pas s'admirer, ne pas s'enfermer dans l'école révolutionnaire devenue pompier, ne pas admettre de spéculation mercantile, ne pas chercher la gloire officielle, ne s'inspirer que de la vie, n'avoir comme idéal que le mouvement continu de l'intelligence.» (*LNS*, №4. P.5).
[805] См. главу 2 данного исследования.
[806] В *RS* греза станет жанром, обязательной рубрикой журнала, но в ранних публикациях сюрреалисты только рассматривают потенциал грезы как возможного инструмента познания внутренней реальности языка.

стремлением к усложнению, включению ранних элементов, более простых, в более сложные по содержанию, «громоздкие» конструкции;

в №10 – первый манифест новой группы, написанный Арагоном («Le Scandale pour le scandale », скандал ради скандала[807]), и письма И. Дюкасса, в которых он выражает желание «переписать» литературу, внести в нее поправки[808] (как М. Дюшан вносит «поправки» в привычные объекты или произведения искусства, например, в репродукцию Мона Лизы); этот номер можно назвать новаторским не по техникам, но по идеям, которые ему присущи; Р. Деснос также печатает поэму посвящений «Омоним» (L'Aumonyme), где каждая часть поэтического текста достается кому-то из участников группы, а Б. Пере печатает сценарий сюрреалистического фильма; еще одна важная находка и для будущего журнала *RS*, и для сюрреалистической коллажности в целом – вставка цитат (публикуются цитаты К. Швиттерса и Ф. Супо), создающих эффект «мерцания» мнений, диалога на страницах;

в №11-12 сюрреалисты печатают поэзию и рисунки М. Эрнста (обложка номера выполнена Ф. Пикабиа), этот номер, в какой-то степени, является зеркальным отражением 13 номера «Литтератюр», где печатались одни манифеста ДАДА; разительно, что заявленное в №17 номере (все в том же «Протоколе» декабря 1920) решение никогда больше не печатать поэзию[809] через три года поменяется на диаметрально противоположное (весь номер, посвященный поэзии); к участникам присоединяется Ж. Дельтей и Ж. Лимбур, а среди образчиков новой поэзии печатается

---

[807] В данном тексте Л. Арагон не только провозглашает скандал ради скандала (в противовес искусству ради искусства), но и отделяется от интеллектуального и культурного мира, в который включает также ДАДА («старого сказочного монстра»). Сюрреалист принимает нарочито агрессивную позу, скорее характерную собственно для дадаистов, бичуя даже «близких по духу» авторов (Ж. Ваше, А. Рембо, маркиза де Сада). Такое поведение, к слову, быстро осудит А. Бретон: не потому, что Л. Арагон посягнул на священные имена, но потому, что подобная поза (сродни поведению Т. Тцара при выставлении оценок в «Ликвидации»), показывала незаинтересованность и моральную беспринципность – то, что послужило разрывом между сюрреалистами и дадаистам (см. анализ «Процесс над Барресом»). На дадаистское поведение указывает и финальная фраза – про способность Л. Арагона писать, которую он также расценивать как возможность закатить скандал. («Je n'ai jamais cherché autre chose que le scandale et je l'ai cherché pour lui-même. Soyez heureux, petits esprits. <...> Allez-y du mépris, mes mignons ; parlez, je vous en prie, de mon néant intellectuel. La littérature, la poésie, l'art si je les défends un peu **contre Dada vieux monstre légendaire** <...>. Tout au monde, **Dada**, la guerre, la peinture, les femmes, mes amis, les journaux quotidiens et les hebdomadaires, la hideur et la beauté, le crime, Edith Cavell, **Arthur Rimbaud**, la petite fille coupée en morceaux, le **marquis de Sade**, **Jacques Vaché**, <...> - ET JE VOUS DÉFENDS DE RIRE - **une certaine facilité que j'ai d'écrire**, et - par exemple - le sacrement de la communion et le fait de ne pas porter de bretelles, OUF n'a jamais été pour moi que **l'occasion du scandale**. » (*LNS*, №10. P.12-13)).

[808] «Dans un ouvrage que je porterai à Lacroix aux premiers jours de mars, je prends à part les plus belles poésies de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, de Byron et de Baudelaire, et **je les corrige dans le sens de l'espoir** ; j'indique **comment il aurait fallu faire**. J'y corrige en même temps six pièces des plus mauvaises de mon sacré bouquin.» (*LNS*, №10. P.3).

[809] «- La poésie trouvera-t-elle encore place dans LITTÉRATURE ?
- Non, par 6 voix contre 2 (Eluard, Fraenkel») (*Littérature*, №17. P.3).

Ж. Нуво, как предвестник «нового духа» в 19 веке; в поэтическом номере также печатается визуальный коллаж ERUTARETTIL (Littérature наоборот), где на развороте «парят» имена литераторов, набранные разными шрифтами, размер имен которых пропорционален их важности (большими буквами напечатаны имена Ж. Ваше, графа Лотреамона, маркиза де Сада, Г. Люиса и К. Г. Юнга – ключевые имена сюрреализма);
в №13 печатается «Записная книжка» А. Бретона (формат реалистичных записей, который сюрреалист будет использовать в будущем для создания романа «Надя», например) и один из первых образцов «открытого письма» к известной личности, поэту Ф. Вьеле-Гриффену (авторства Л. Арагона) – такие публикацию станут обязательными в *RS* [810].

Скорый анализ содержания номеров *LNS* показывает, как происходят постепенная вербовка членов и оформление сюрреалистов в отдельно взятую авангардную группу, считающая себя следующим этапом становления искусства «нового духа»[811], а также как создаются новые техники и жанры, которые активно будут внедряться в последующих публикациях в *RS*. Журнал становится своеобразной лабораторией по созданию/смешиванию/проверке новых форм и жанров. Какие-то из них станут обязательными для последующих публикаций, например, грезы в *RS*, какие-то больше

---

[810] Письмо подобного рода появляется раньше, в №10 «Литтератюр»: Т. Тцара адресует послание Ж. Ривьеру, в котором дадаист отказывается от причисления себя в ряды создателя школы и отказывается признавать ДАДА художественным движением. Отметим, что Т. Тцара довольно куртуазен в общении и скорее стремится пояснить ситуацию, не нападая на «обидчика»-журналиста. Л. Арагон и стиль коллективных писем сюрреалистов будет напорядок агрессивней – с обвинениями, ругательствами, унижениями. Ср. стиль письма Т. Тцара и стиль письма Л. Арагона (еще не столь агрессивного, как в последующих письмах).
Т. Тцара: «Quoique je tente de ne perdre aucune occasion de me compromettre, je me permets de vous communiquer (un certain sens de la propreté m'a toujours inspiré le dégoût des élaborats journalistiques) que j'ai proposé, il y a trois années, pour titre d'une revue, le mot DADA. Cela se passa à Zurich où, quelques amis et moi, nous pensions n'avoir rien de commun avec les futuristes et les cubistes. Au cours de campagnes contre tout dogmatisme, et par ironie envers la création d'écoles littéraires, DADA devint le “ Mouvement DADA ”. <...> Dans le manifeste de DADA 3, j'ai décliné toute responsabilité d'une école lancée par les journalistes et appelée communément le “ Dadaïsme ”. Ce n'est, après tout, que comique si des maniaques ou des hommes ayant collaboré à la décomposition de l'ancien organisme germanique ont propagé une école que je n'ai jamais voulu fonder.» (*Littérature*, №10. P.3-4).
Л. Арагон: «Ainsi, mais avec quelle rapidité, nous avons perdu le sens de vos paroles, le sens de votre poésie. Peut-être le dernier j'éprouve encore d'une façon cruelle ce qui se forma d'intense, comme une étoile, en un point de l'univers sous votre forme mortelle. Je l'éprouve, et déjà je ne l'éprouve plus. Vous vous refroidissez sous ma main. Je ne sais plus ce que je disais. Je vous regarde. Voici donc l'homme au bout de sa course, voici l'homme enfin dépouillé. Il est exactement aussi petit mort que vivant. La vieille langue française ne m'offre plus pour lui d'autre consolation que l'impropriété de terme. Adieu.» (*LNS*, №13. P.22).

[811] Интересно отметить, что именно в №4 LNS *ДАДА превращается в дадаизм* (у Бретона), от всеобщего стихийного движения, не привязанного к конкретной программе или эстетике, – к узко направленному – *изму*, одному из множества художественных движений. Ранее против слова «дадаизм» на страницах все того же журнала «Литтератюр» (что делает публикацию Бретона особенно ироничной) выступил Тцара с открытым письмом Жаку Ривьеру (см. цитату выше) (*Littérature,* №10. P.2-4).

не появятся, например, пьесы, другие претерпят изменения (словесные игры или опросы). Но важнее всего отметить изменение статуса группы, заметного в публикациях. Из простого литературного журнала, призванного печатать новейшие современные произведения или же несправедливо забытую классику, «Литтератюр» эволюционирует в печатный орган авангардной группы, с намечающейся эстетической программой и коллективной позицией (пока что, к слову, эстетической[812]). Помимо отсылок к группе, будь то посвящения к стихотворениям или стенографические записи гипнотических сеансов, в журналах появляются отсылки к контексту: литераторы и события, вызывающие у сюрреалистов наибольший интерес и формирующие их «культурную» базу, на которую в последующие годы сюрреалисты будут постоянно ссылаться[813]. Из «контекстных» произведений стоит выделить «Ликвидацию» («Литтератюр», №18, p.1-7) и «ERUTARETTIL» («LNS», №11-12, p. 24-25). Однако если в случае «Ликвидации» сюрреалисты выбирают формат школьного табеля, где проставляют оценки писателям и поэтам (и тем самым создают жесткую шкалу предпочтений со средним баллом), то в случае «ERUTARETTIL» речь идет об «облачной» репрезентации имен, где шкала отсутствует, а вместо баллов используется шрифт разных размеров и видов[814]. От агрессивной оценки сюрреалисты переходят к распределению сил в воображаемом литературном поле, которые выстраивается по предпочтениям. Но, помимо явной визуализации, начавшей завоевывать пространство журналов с №4 «LNS» (что заметно

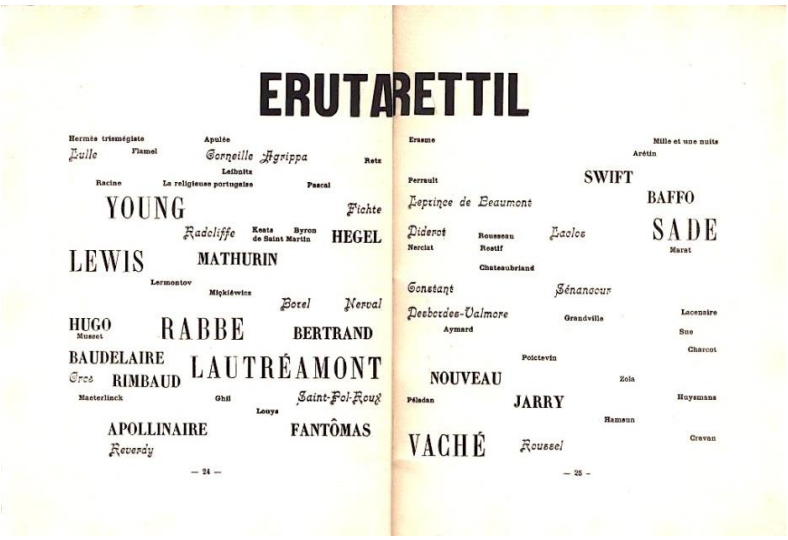
---

[812] Защита Маринетти, например, в №10 – это защита интеллектуальной свободы и творчества, речь не идет ни об ангажированности, ни об авангардности, ни об обвинении. Сюрреалисты 1930-х годов выступили бы против государства-надсмотрщика, ущемляющего художника (но не выступили бы за Маринетти, к слову).

[813] Наиболее интересен проект новой истории, написанный Л. Арагоном (*LNS*, №4. P.3-6), где общая история сливается с частной, где важные события (русская революция) соседствуют с эпизодами из личной жизни сюрреалистов («Свадьба Супо», «Я возвращаюсь в Париж», «Элюар в Тироле»), именами важных для группы людей (Ж. Ваше, Г. Аполлинер, Л. Деллюк, А. Краван, В. Аренсберг) и едкими комментариями по поводу актуальной литературной ситуации («Почему ДАДА не спас мир», «Бородатое сердце, которое стоило бы назвать Волосатый глаз», «Макс Жакоб и его гномы»). Это комплексное ощущение истории, которая уменьшается, становится все мельче и мельче, дробится на крошечные крупицы событий, в которых все сложнее отыскать начала, точку настоящего времени. История переосмысляется и максимально точно описывается, потому что непонятно (речь ведь об истории настоящих дней), что останется, а что нет, какие события действительно важны. Особое внимание уделяется каждому поступку художника и его жизни как произведения («Супо в больнице», «Франсис Пикабиа за городом», «Бретон встречает Пикабиа: откровения»). Но еще одна особенность новейшей литературной истории Л. Арагона – в намеренно групповом восприятии ее и критическом осмыслении прошлого художественного опыта. В своем тексте Л. Арагон намеренно подчеркивает момент разрыва («Андре Бретон покидает ДАДА»), иронично отзывается от Т. Тцара, а также описывает художественную среду его времени как «реакционную», и в живописи, с Салоном Независимых, и в литературе («Волна реакции. – Многих еще не повесили. – Все получает оценку. – Всеобщая посредственность»). И заканчивает: «**Как мы напишем историю**» («Une vague de réaction. - Encore plusieurs qui ne se sont pas pendus. - Tout se classe. - Médiocrité universelle. - **Comment on écrira l'histoire** », (*LNS*, №4. P.5)).

[814] О первоначальном варианте облачной «иерархии», с разцноцветными буквами, шрифтами и пр., см.: *Dumas M.-C.* ERUTARETTIL. La bibliothèque littéraire Jacques Doucet. [Электронный ресурс] URL : http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article51 (дата обращения: 09.01.20).

по изменению обложки) и тяге к коллажности[815], стоит подчеркнуть намеренно *безличное* распределение имен в «ERUTARETTIL»: имена в «парящем» на странице графике распределены коллективно, совместно, и у оценки на страницах журнала нет авторов[816].



Илл. 2. Разворот журнала «Литтератюр нувель сери» с коллективным произведением «ERUTARETTIL» (*LNS*, №11-12, p. 24-25)

Еще один пример перехода от общего характера журнала к закрытому журналу авангардной группы – опубликованные в нем опросы. Как известно, анкетирование в целом было одним из популярных занятий в начале XX века[817], и «Литтератюр», публикуя ответы на свою анкету о писательстве в №№10-12, поступает не то чтобы новаторски, пусть даже публикация анкеты есть предлог для последующего аннексии журнала группой ДАДА. В анкете не участвуют члены группы, на вопрос «Почему Вы

[815] «Облако имен» ERUTARETTIL располагается намеренно в середине журнала, в нем нет сюрреалистов, но сюрреалисты преставлены на страницах до и после визуальной вставки. Поэтический номер *LNS* получился таким объемным коллажем, с текстом, вставленным в текст, о чем подробнее пишет исследовательница М.-К. Дюма: «ERUTARETTIL n'inclut aucun des membres de la revue. En revanche, dans la revue, ces derniers entourent de leurs poèmes la constellation centrale. « Consacré spécialement à la poésie », comme il est dit en page de titre, le numéro frappe par une certaine recherche dans sa présentation, les jeux typographiques des titres de poèmes, la présence de vignettes de Max Ernst, dispersées au fil des pages. Enfin, l'illustration de la couverture, que Breton a choisie dans un lot de dessins proposés par Picabia, disperse, dans des caractères extrêmement maigres, les lettres du titre de la revue qu'elle mélange avec des croix. Cette pulvérisation du mot « littérature » ne rend que plus visible le néologisme ERUTARETTIL qui siège, en capitales énormes et grasses, au centre du numéro.» Подробнее см.: *Dumas M.-C.* ERUTARETTIL. La bibliothèque littéraire Jacques Doucet. [Электронный ресурс] URL : http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article51 (дата обращения: 09.01.20).

[816] Подробнее о форме и именах см.: *Berranger M.-P.* ERUTARETTIL, Ciel de lit du surréalisme. La bibliothèque littéraire Jacques Doucet. [Электронный ресурс] URL : http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article55 (дата обращения: 09.01.20).

[817] Настолько, что даже появились Институты графической статистики («Изотайп» Отто Нейрата, например), развивающие предшествовавшие идеи анкет и опросов.

пишите?» не отвечают ни А. Бретон, ни Ф. Супо, ни Л. Арагон, также как и дадаистТ. Тцара (потому что они «не пишут», что является маркированной позицией и отказом от литературы как таковой у участников группы)[818]. И хотя свои ответы публикуют П. Элюар и Ф. Пикабиа, первый тоже не «играет по правилам»[819]. Публикация данной анкеты – своеобразное дистанцирование, отказ принимать позицию большинства, даже если это большинство и весьма разнообразно в своих литературных, эстетических и художественных предпочтениях (ответы были получены от разных писателей: Р. Гиля, Б. Сандрара, А. Жида, П. Валери, П. Реверди, Ж. Полана и пр.). Отказ от ответа или же ответ «не по существу» на данном этапе является скорее дадаистским жестом, нежели сугубо сюрреалистическим. Ибо сюрреалистам всегда есть, что сказать и что ответить. В №1 новой серии журнала сюрреалисты предполагают запустить новую анкету («Что Вы делаете, когда остаетесь одни?»), но результатов не публикуют. Зато публикуют внутригрупповую анкету «Несколько предпочтений..» в №2. Формат анкетирования меняется, опрос замыкается на группе, и в нем больше нет места «приглашенным» авторам[820]. Один вопрос дробится на множество малых, затрагивает все аспекты жизни (от запахов до сексуальных поз) и обходит стороной все, что касается литературы, творчества, искусства. Одним словом – создает собирательный образ каждого участника, находит точки соприкосновений и различий, создает своеобразную сеть взаимодействий через диалог-«обмен»[821]. Это тоже своеобразное создание контекста, но уже внутригруппового, знакомство с Другим и принятие Другого. Сюрреалистам становится важно больше узнать о вкусах внутри группы, нежели во всем литературном поле. И в этой направленности «на своих» выражается особая камерность сюрреализма и «герметичность» по отношению к внешним влияниям, которая усилится в период 1920-х годов, в период публикации журнала «Революсьон сюрреалист».

---

[818] Позже официальная позиция меняется: сюрреалисты все-таки отвечают на свой вопрос. А. Бретон пишет, потому что «это лучшее, что [он] уме[ет] делать» (*LNS*, №4. P.1), а Л. Арагон пишет «ради скандала» (*LNS*, №10. P.3).

[819] П. Элюар дает прозаическую зарисовку, объясняя тягу к письму – письмом. («J'écris et crois répondre intéressant. Son jeune et court récit indique sa jeunesse évidemment crédule. Rompez immédiatement, sans joie écrivez comme rien. Ici, sans joues, épouvantable, crâne rond, ideux, S... jouit, empoche, crache, rougit. Inspiré, S.., joint écrire, couronne, rêver. Il se joue. Et, calme, renaît immobile, sage, pour apprendre une leçon.» (*Littérature*, №10. P.24)). Ср. с ответом Ф. Пикабиа, который подчиняется вопросу и говорит, что не знает и надеется «никогда не узнать» («Je ne le sais vraiment pas et j'espère ne jamais le savoir.» (*Littérature*, №12. P.26)).

[820] Такой же формат анкеты будет в «SASDLR», в начале 1930-х.

[821] Этот тот поиск бессознательного в поведении, структурирующего и определяющего творчество, который был анонсирован в первом номере журнала в несостоявшейся анкете.

2.3 Журнал теории и доказательств «Революсьон сюрреалист».

Публикация нового журнала[822] начинается в декабре 1924 года, в то же время сюрреалисты выпускают свой «Манифест», А. Бретон публикует «Магнитные поля», учреждается «Бюро сюрреалистических исследований». Стоит отметить, что, по всей вероятности, у сюрреалистов были сомнения по поводу смены журнала. Если «поэтический» номер журнала *LNS* выходит в октябре 1923 года[823], то следующий, последний №13, выпускается в июне 1924 (!) года, после полугодового перерыва. Номер 13 – промежуточный, в нем публикуются работы Г. Аполлинера, «Записная книжка» А. Бретона, репродукция М. Рэя, письмо Л. Арагона. Журнал напоминает предыдущие, но в нем нет особых формальных или жанровых находок (если не считать произведение А. Бретона как вариант произведения-документа). И к концу 1924 года сюрреалисты решились на перемены: участники группы, раньше называвшейся «группой [журнала] «Литтератюр»», окончательно осознают свои единство и целостность, общность интересов и стремлений[824], выступают с дерзкими памфлетом «Труп» (в октябре 1924) и решаются на публикацию своей программы – манифеста сюрреализма. Выбор нового названия, новой верстки и концепции не в последнюю очередь зависел от новой идеологии, самовосприятия группы – как отдельного движения со своей программой, манифестом и программным произведением («Растворимая рыба» Бретона). Потому важной вехой в утверждении законности, завоевании не только внимания, но и интереса интеллектуальных кругов, стала публикация журнала «Революсьон сюрреалист».

Журнал *RS*, как считают исследователи, является наиболее зрелым произведением сюрреалистической группы, наиболее качественным и структурно наиболее сложным[825]. И если принимать во внимание тот факт, что сюрреалисты не публиковали коллективных сборников (а идея антологии пришла к ним многим позже, скорее во времена издания

---

[822] Исследователи называют его «журналом великой эпохи» вслед, например, за А. Пастуро, который пишет, что ««Революсьон сюрреалист» [был] самым престижным журналом из всех сюрреалистических журналов, журналом великой эпохи» («Révolution surréaliste, la plus prestigieuse des revues surréalistes de toujours, celle de la haute époque ») и утверждает, что «слово «бунт» лучше бы подошло для названия, чем слово «революция»» (« le mot « révolte » aurait mieux convenu dans le titre que celui de « révolution » »). См.: (Pastoureau H, Fragments analytiques // André Breton Ou Le Surréalisme Même. Lausanne : L'Age d'homme, 1988. P. 23).

[823] Хотя разрыв в публикации между №10 и №№11-12 составляет 4 месяца (с мая по октябрь 1923). Однако это можно объяснить летними каникулами и необычностью октябрьского номера. Более того, в октябре выходит 2 номера сразу, чтобы как-то оправдать «летнее» молчание.

[824] См. желание А. Бретона, Л. Арагона и Ф. Супо выступить «с манифестом общих идей», «с текстом в пятнадцать страниц», мнение о котором они «спросят у друзей» (письмо Андре Бретона Симоне от 17 июня 1924) (Breton A. Lettres à Simone Kahn (1920-1960). P. : Gallimard, 2016).

[825] Chénieux-Gendron J., Regards croisés : présentatin / représentation du surréalisme, notamment dans les revues // Bommerez C. Chénieux-Gendron J. (éd.) Regards / mises en scène dans le surréalisme et les avant-gardes, P. : Peeters, 2002 ; Thermou M. Les revues surréalistes entre Littérature et Minotaure : espaces d'échos. Thèse de doctorat en Histoire et sémiologie du texte et de l'image, F. Marmande (dir.), soutenue en 2012, Paris 7.

журнала «Минотор») и произведения свои «собирали» из журналов (что характерно, впрочем, для Бретона в большей степени[826]), либо вовсе не публиковали их при жизни, то окажется, что *RS* действительно можно считать наиболее сложным *коллективным произведением группы*. Изначально так и задумывалось: в присутственных тетрадях «Бюро сюрреалист» остались заметки о номерах первых журналов, о том, как их «собирать», какие произведения брать и как публиковать[827], – видно, что в первых номерах ответственность лежит не на одном директоре или редакторе издания, но на всех членах группы одновременно[828].

Период *RS* - неоднозначный, с 1924 по 1929 выходит 12 номеров, и за это время и журнал, и группа претерпевают колоссальные изменения. Журнал становится все более ангажированным, политизированным и направленным на социальные преобразования, менее ориентированным на художественные поиски. Группа же совершает переход от сообщества, занимающегося поисками нового языкового выражения и изучением глубин подсознания, к окутанной бюрократическими ритуалами, вовлеченной в политическую (хоть и словесную) борьбу консолидированной группе. Именно в это время происходит переход в журнале от *мы* литературного к *мы* социальному[829]: художественные поиски перестают волновать сюрреалистов (поскольку большинство техник и практик уже опробованы и приняты или отброшены), они обращаются к проблеме синтеза, сочленения разрозненных идей и поиска общей для творческих находок основы – философской, эстетической, политизированной идеологии.

Публикации *RS* можно было бы назвать *теоретическими*, с оговоркой, что речь не идет о теориях как таковых[830], но скорее о доказательной базе, которую сюрреалисты выстраивают, чтобы подтвердить свои воззрения[831]. Каждый текст или рисунок – это документ, доказывающий положения сюрреализма, каждый эксперимент теперь

---

[826] См. выше цитату Ж. Шенье-Жандрон о вторичности сюрреалистических книг.

[827] Например, идея опубликовать вырезки из газет с известиями о самоубийствах в №1 «RS» принадлежала Ж.-А. Буаффару, который таким образом решил поддержать идею Ф. Жерара об опросе, посвященному суициду. Подробнее см.: *Bandier N.* Sociologie du surréalisme. Paris : La Dispute/SNEDIT, 1999. P. 144. Также: Bureau de recherches surréalistes. Cahier de la permanence. Octobre 1924 – avril 1925. P.: Gallimard, 1988.

[828] Такая ситуация уникальна даже для истории сюрреализма: например, журнал VVV А. Бретон собирал самостоятельно, пытаясь «достать» у разбросанных по Америке друзей-сюрреалистов хоть какие-то творения.

[829] В литературе переход неоднозначен, вспомнить хотя бы сюрреалистические романы и литературное *мы* в них.

[830] Хотя программные тексты также присутствуют: это и первые наброски «Сюрреализма и Живописи» А. Бретона, и сводки деятельности «Бюро сюрреалист», и «Диалоги 1928», и запись сеансов, посвященных обсуждению сексуальности. Но собственно *теоретические тексты* появятся в SASDLR и «Минотор».

[831] Единственный текст, прямо соотносимый с теорией и программой, – это «Второй манифест сюрреализма», опубликованный в №12.

является осознанным – не слепым поиском возможностей письма, но методичным выискиванием потенциальных проявлений сюрреального. Этим, вероятнее всего, объясняется отход от строгого автоматизма и обращение внимания на визуальные техники, поиск поэзии и образности – повсюду, и в литературе, и в жизни. В техниках появляется больше *статичности* – автоматическому письму, предлагающему последовательность образов и событий, перемешанных и сумбурных, а также *скорость смены впечатлений*, приходит на смену статичный образ из «Изысканного трупа», сначала вербальный его вариант, а затем и визуальный.

Журнал *RS* и начинается, и заканчивается как журнал группы, и это важно понимать для дальнейшего анализа его содержания (в частности, коллективного творческого аспекта). В первом и последнем номере (№1 и №12) публикуются совместные фотографии группы: в первом случае с фотографией анархистки Жермен Бертон, во втором – с обнаженной женщиной с картины Магритта. Публикация фотографий служит визитной карточкой для сюрреалистов, но цели у обеих публикаций немного разнятся.

Илл. 3. Коллективный портрет из «Революсион сюрреалист» (№1, декабрь 1924)

Илл. 4. Коллективный портрет из «Революсион сюрреалист» (№12, декабрь 1929)

В 1924 году групповой портрет играет роль манифеста, своеобразного группового высказывания, объединенного вокруг особой фигуры – анархистки, пытавшейся убить Леона Доде и застрелившей в итоге его заместителя Мариюса Плато. Сюрреалисты

выступили в поддержку девушки, и этот политизированный акт не только показал внутреннее единство группы и отразил юношеские увлечения основателей движения[832], но представил группу в полном составе как единый взаимодействующий механизм. Фотография в данном случае сыграла роль документа, легитимирующего сюрреалистическую практику и движение[833]. В №12 публикуется Второй манифест, и фотография служит документом, подтверждающим изменения: он создается «по следам» фотографии из №1, дабы отразить трансформацию группы, смену участников и провозгласить «приток новых сил» – вторую волну сюрреализма.

Но помимо непосредственно состава групп данные фотографии отражают еще несколько немаловажных аспектов. В №1 фотография подчеркнуто документальна: в центре размещена фотокарточка Жермен Бертон, снятая во время судебного процесса. Ранее сюрреалисты не были представлены вместе где бы то ни было, исключение составляет, быть может, только коллективный портрет от Макса Эрнста «В кругу друзей» (Au rendez-vous des amis, 1922), где группа сюрреалистов изображена со своими друзьями и вдохновителями, а изображение целостно, объединено общей идеей и перспективой. По сравнению с ним фотография из №1 выглядит разорванной, составленной из кусочков – это коллаж, собирающий воедино разные элементы вокруг элемента центрального. Собранные воедино фотографии разнообразны, не комформны, здесь нет еще «общего образа», единой глубинной идеи[834]. Это пока что единство разных, но вовлеченных в единое поле действия, подобно тому, как фотографии коллажной техникой были содинены на одном типографском листе вокруг общей идеи.[835] Как и на фотографии, женщина является центральной фигурой сюрреалистического ирреального мира: она несет жизнь и смерть, а также определяет поведение сюрреалиста и в творчестве, и в повседневности[836]. И фотография Ж. Бертон, и изображения сюрреалистов – подчеркнуто реалистичны, снятые реальным фотографом в реальном мире, где есть зелень, горы, бьющий в лицо свет, военная форма, которую нужно носить по долгу службы, зеркала и солнечные очки. Это взятые из жизни «слепки», осколки,

---

[832] Об увлечении идеями анархизма см.: *Raynaud-Paligot C.* Parcours politique des surréalistes 1919-1969. P.: Editions du CNRS, 1995 (2010). P. 3-22.

[833] Групповые фотографии (например, фотография с гипнотического сеанса авторства Ман Рэя) помещены и на обложку журнала, что еще раз подчеркивает важность для сюрреалистов коллективных творчества и мышления в период продвижения группы в литературном пространстве.

[834] Важное дополнение – фотография группы появляется в журнале в окаймлении сюрреалистических текстов.

[835] Девушка-анархистка здесь выступает скорее как идея, воплощение бунта против морали, а не как живой человек, осужденный режимом. Ср. с отношнием сюрреалистов к Вьолет Нозьер.

[836] В переписке с Б. Пере А. Бретон ругает жену И. Танги, что она позволяет ему «спиваться» в Нью-Йорке и тем самым уничтожает его талант.

формирующие реальность[837]. И в этой физической реальности существуют носители сюрреальности, как в поступке Ж. Бертон, осужденном большинством, есть место для дерзкой красоты анархистского акта (то, что особенно ценили сюрреалисты). В то же время девушка не является частью группы – она центральна, но лишена каких-то иных особых черт, кроме тяжелого взгляда исподлобья и широких скул. Такая отстраненность отражает отношение сюрреалистов к женщине вообще – существу запредельному, проводнику ирреального и *объективированному вдохновением*. Женщина принадлежит этому миру и в то же время обитает в мире другом, но не осознает своей двойственной природы, скрытой от нее самой[838]. Фотографии на странице дополняет цитата Ш. Бодлера о женщине, способной принести как самую «темную тень», так и самый «яркий свет» в жизнь мужчины[839]. Цитата – тоже своеобразный документ, подтверждающий написанный текст, служащий опорой для доказательства. И здесь цитата переворачивает реальность: место виновной в убийстве анархистки занимает загадочная чарующая своим томным взглядом женщина. Сюрреалисты обрезали при верстке фотографию из обвинительного протокола, чтобы убрать часть тюремной формы, сделав ее максимально неприметной, сместив акцент на глаза. Вырванная из настоящего, Ж. Бертон приобрела черты чарующей загадочной женщины, и только возвращение в это самое настоящее, в актуальный контекст, позволяет достроить ужасавшую современников реальность. Что касается названия, отсылки к конкретным людям, то из всех представленных на листе персонажей имя сохраняет только Ш. Бодлер. Сюрреалисты владеют образом, каждый своим, но не имеют имени. И это пересечение образов, перекличка создает визуальную форму описанного ранее диалога, где голоса звучат параллельно, не мешая друг другу, но дополняя, объединенные общей центральной идей («несущая смерть чарующая женщина»).

А вот фотография из №12 выглядит совсем иначе, хотя так же, как и первая, служит для репрезентации группы. Сюрреалисты так же, как и в №1, располагаются на листе вокруг

---

[837] Таково же известное отношение к фотографии как к «реальности» в романе «Надя» А. Бретона. Фотография – это документация реальности.

[838] В практической жизни это выражалось, особенно в первые годы, в закрытости сюрреализма женщинам. Симона Бретон жалуется в тетрадях «Бюро сюрреалист», что женщинам отводится малая роль наблюдательниц. Если же в диалогах и участвуют женщины, то только любовницы и подружки сюрреалистов, например, Гала Элюар. Некоторые сюрреалисты (например, Л. Арагон) даже выражали сожаление, что в исследованиях сексуальности было так мало женских ответов.

[839] "La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves" (*RS*, №1. P. 17).

основной женской фигуры в центре. Однако имеется несколько немаловажных различий, указывающих на изменения как в коллективном, так и в творческом сознании. На фотографии 1929 года представлена обновленная группа, с новыми участниками, преимущественно художниками (например, С. Дали, И. Танги, Р. Магритт), и обращенная к визуальному аспекту творчества и синтезу техник. Эта группа – более упорядочена, одинакова и собрана, все участники запечатлены на ровном белом фоне безличным фотографом (фотокабиной), в одинаковых позах, в элегантных костюмах и галстуках, лишенными движения, застывшими – и с закрытыми глазами. И даже верстка становится более ровной, упорядоченной – фотокарточки образуют ровную рамку, окаймляющую картину Р. Магритта «Я не вижу ..., спрятанную в лесу». Сюрреалисты больше похожи на сплоченную группу на данном снимке, они еще больше обезличены, все внешние различия стерты и сводятся к выбору фасона и цвета галстука. Даже глаза, взгляд скрыты от наблюдателя; совершая *общий жест* (отказываясь смотреть на внешний мир) сюрреалисты как бы дистанцируются и от мира, и от сторонних наблюдателей, всматриваясь в то, что сокрыто для взгляда обычных людей. Метафора внутреннего зрения визуализируется; подобно тому, как женский силуэт заменяет/прячет слово в цитате на картине, так и закрытые веки, словно барьер, закрывают глаз от воздействия внешнего мира, давая ему полную внутреннюю свободу. Это свобода смотреть и видеть внутри себя – и в иной реальности, просматривать то, что не доступно. Метафора зрения, смотрения, глаза становится для сюрреалистов все важнее и важнее с каждым номером, а окончательно закрепляясь всюрреализме к №12 (как и во Втором манифесте, опубликованному там же, все сильнее делается акцент на закрытости сюрреализма, его отгороженности от зрителей). Вероятно, акцент на зрении стал возможен после принятия живописной техники как одного из способов выражения *поэзии* – с №4 «RS». Даже женщина в центре группового портрета окончательно превратилась в образ, стала эфемерной, безликой, притягательной в своей наготе. Это уже не конкретная женщина, но Образ Женщины, навечно потерянной, но вечно желанной, Женщиной, проявления / явления которой сюрреалисты постоянно ищут в каждой детали, в каждой мимолетной встрече. И нагота женщины все дальше отводит ее от реальности, придает ей характер отрешенности, обожествленности и, в прямо противоположном ключе, вещности, искусственности (характер произведения искусства) – голые изгибы женского тела напоминают линии статуи, схематичные, обобщающие, безличные. В этот момент, в момент выхода архивов сексуальности (*RS* №11), как ни странно, Женщина становится для сюрреалистов собранным образом,

конструкцией, которую новые встречи и расставания дополняют, очерчивают и укрепляют, но, в сущности, не привносят в сложившийся образ каких-то глобальных, судьбоносных изменений. С другой стороны, женщина все более становится объектом, вещью, инструментом для форсирования вдохновения, материей, которую можно обработать, которая может принять нужную форму[840]. И подобное обновленное отношение сюрреалистов к женщине можно увидеть на картине Р. Магритта, указывающей на неизменность и обезличенность женского образа.

Еще одна особенность коллективного портрета 1929 года – включение живописи, ее признание и принятие как полноправной сюрреалистической техники (наряду с признанной с первых номеров «RS» фотографией) и даже ее центральное место, ее первозначность. Однако картина Р. Магритта – это не просто рисунок, это вербально-визуальный ребус, в котором женское тело заменяет слово, обозначающее какое-то слово женского рода (что можно понять по согласованному причастию «cachée»). Это игра в духе текста «Слова и Образы» Р. Магритта, опубликованного в этом же №12, своеобразная (авто)цитата. Если следовать логике магриттовского текста, то женщина из мира визуального может заменять что угодно из мира словесного, если это что-то – женского рода (хоть слово «красавица», хоть слово «вилка»). Визуальный и вербальный аспекты объединяют сложные отношения взаимодополняемости; слова включены непосредственно в текст, а их смысл («я не вижу») отражается, как в направленных друг на друга зеркалах, в окаймляющих картину фотографиях – в закрытых глазах сюрреалистов, сюрреалистов, бесконечно ищущих в себе то слово, что сам текст не может разглядеть[841]. Таким образом, коллективная фотография из №12 становится более сложной, синтетичной, и передает не только «актуальное положение дел» в сюрреализме, но и является прямым доказательством изменения эстетической программы группы. Она лишена той документальности, что характерна для фотографии из первого номера, но ее синтетичность словно указывает не только на важность иного мира, но и на потенциальную возможность объединить реальности сюрреальную и реальную.

---

[840] Отражением этой идеи становятся женские манекены на Выставке сюрреализма 1938 года, вещи, наделенные мимолетным образом. Подробнее о сюрреалистических выставках см.: *Jolles A.* The Curatorial Avant-Garde: Surrealism and Exhibition Practice in France, 1925-1941. Philadelphie: The Pennsylvania State University Press, 2013. 270 p.; *Jolles A.* The Tactile Turn: Envisioning a Postcolonial Aesthetic in France // Yale French Studies, No. 109, Surrealism and Its Others, 2006. P. 17-38.

[841] О сложных взаимоотношениях *письма* и *взгляда* в сюрреализме см. подробнее: *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 97-98.

Обе коллективные фотографии помещены в журнале на странице между публикациями: в первом номере фотографию окружают сюрреалистические тексты, а также анонс «Растворимой рыбы» пера П. Элюара и новость об одном случае самоубийства; в двенадцатом номере фотография помещена в анкете, посвященной любви, между ответами К. Гоэманса, П. Нуже, Р. Магритта, М. Эрнста, М. Фурье. В первом номере фотография скорее превращается в некую визитную карточку, которая знакомит читателей с участниками группы, подобно тому, как с ними знакомят тексты; во втором – становится своеобразным отчетом о «проделанной работе», резюме творческих практик (от автоматизма фотографии до синтеза слова и изображения).

Вообще, как было отмечено ранее, журнал *RS* – журнал доказательства сюрреалистической теории, в нем публикуется максимальное количество произведений сюрреалистов, оформляются жанры (выведенные в отдельные рубрики, такие как «грезы» или «сюрреалистические тексты»), ведется полемика с представителями интеллектуальных кругов, вводятся теоретические тексты, которых просто не было в «Литтератюр». Каждый номер, по крайней мере, в самом начале издания, требовал максимального внимания к верстке и сбору материала: в присутственных тетрадях «Бюро сюрреалист» Бретон сетовал на то, что содержание номеров получается однотонным и его надо «разбавить» цитатами, Арто же жаловался на равнодушное отношение друзей к составлению номеров. В стремлении усложнить, сделать более полным каждый номер уже намечается путь к синтезу форм, сначала форм словесных, затем и визуальных. Тексты в журнал подбираются максимально разнообразными, это могут быть и сюрреалистические записи, и поэмы, и хроника культурных событий, и письма читателей, и вырезки из газет (в частности, вырезки о сюрреализме, которые участники группы заказывали в бюро, специализировавшемся на поиске подобных цитат). Такое сопряжение текстов создает эффект мерцающих мнений, когда разные высказывания, визуальные или вербальные, пересекаются в пространстве одной страницы, порождая сложный многоуровневый диалог.

Немалую роль в создании подобного диалога играют цитаты, одна из важнейших типографических находок *RS*. Цитата у сюрреалистов максимально нагружена смыслом, она является и отсылкой к конкретному автору, и аллюзией на произведение, и художественным образцом, и документом, подтверждающим слова говорящего, и собственно высказыванием на заданную тему. Однако функции цитаты меняются, в зависимости от функции самого сюрреалистического журнала. Первые вырванные из контекста цитаты появляются в *LNS* №10 (цитаты К. Швиттерса и Ф. Пикабиа), и далее

их использование варьируется, но в целом можно выделить 2 применения цитаты: 1) как «высказывание в контексте» (в тексте, который использует цитату как *доказательство*, документ, подтверждение мысли); 2) как «высказывание вне контекста» (вне текста, *самостоятельное использование*). В «контексте» чаще всего используют цитату из графа Лотреамона про образ и высказывание о поэзии плагиата из сборника «Стихотворения» И. Дюкасса. Отдельные цитаты могут принадлежать разным авторам, обычно это авторы сюрреалистического круга, либо авторы, им сочувствующие. Цитаты в основном встречаются в *RS* и *SASDLR*, в первом журнале скорее как отдельные высказывания, во втором – для подтверждения мысли автора. Особенно интересным оказывается употребление цитаты в номерах *RS*.

Будучи для сюрреалистов *де факто* частью прошлого, цитата воплощает это прошлое в тексте и превращает его в настоящее, актуализирует, делает безвременным и лишает памяти, а образовавшиеся смысловые «пустоты» наполняет иной контекст, оформленный конкретным номером журнала. Свободными от контекста цитатами можно называть и словесные высказывания, и визуальные. В первых номерах очень часто появляются картины Дж. де Кирико, как визуальная иллюстрация сюрреального мира, причем принятая в классификациях терминология (метафизическая живопись) сюрреалистами не используется. Более того, когда Дж. де Кирико занялся академической живописью, группа устроила своеобразную «посмертную» выставку его ранних работ, переименовав картины и решив, что Дж. де Кирико как художник умер[842]. Еще один пример свободной цитаты – фотография Э. Атже (например, в №1), которая часто и вовсе ничего не иллюстрирует, а включается в журнал как один из образцов внезапно пойманной «сюрреальности», странной или нелепой, ужасающей или возбуждающей[843]. То же происходит с фотографиями Ман Рэя. Но более ярко цитаты были использованы сюрреалистами в анкетах *RS*.

В журнале с 1924 по 1929 было опубликовано 2 анкеты. Первая, напечатанная в №2, была посвящена суициду («Является ли суицид выходом?»); вторая из №12 – любви («Какую надежду Вы возлагаете на любовь?»). Эти анкеты принципиально отличаются от опубликованной анкеты про писательство в №№10-12 «Литтератюр». Во-первых, сюрреалисты принимают участие в опросе, и, во-вторых, сама структура анкеты,

[842] См. текст Р. Кено «По случаю выставки Джорджио де Кирико в Сюрреалистической Галерее (15 февраля-1 марта 1928» (A propos de l'exposition de Giorgio de Chirico à la Galerie Surréaliste (15 février-1 mars 1928)) (*RS*, №11. P.42).

[843] Подробнее о фотографии см.: *Краусс Р.* Ibid. С. 91-124.

затрагивающей нарочито бытовые, не художественные темы[844], с одной стороны, подчеркивает целостность группы[845] (сначала идут ответы «чужаков», а затем – своих), и, с другой стороны, приобретает вид сложного, *гибридного* текста-диалога (бретоновского монолога, *soliloque*). Так, в №2, особенно новаторском в этом плане, ответы писателей и художников предваряются колкими репликами комментаторов[846], а словесные высказывания реальных лиц соседствуют с разнообразными *цитатами* – с высказываниями давно почивших авторов или же с картинами, использованными в качестве ответа на вопрос.

Отметим, что цитаты имеются в обеих анкетах, правда, в №12 цитата скорее употреблена как доказательство, подтверждение мысли: цитату использует А. Бретон, когда отвечает на вопросы, и цитирует он ответы на анкету своей возлюбленной Сюзанны Мюзар (подчеркивая, что не смог бы сказать иначе[847]). Еще одна цитата, – визуальная, – встречается в ответе Франсуа Рибадо Дюма, когда он вспоминает свою очарованность киноактрисой Джиной Манэс (Gina Manès)[848]. Другая цитата, – опять же служащая иллюстрацией мысли, – приведена в ответе Роллана де Реневилля, и речь идет о стихотворении Ш. Бодлера «Роскошь, нега и покой». Если не считать коллективную фотографию с визуальной цитатой (картина Магритта), то на этом цитаты заканчиваются[849]. Иначе цитата обыгрывается в №2 журнала.

На первых двух страницах анкеты (опубликованной на стр. 8-15) приводятся ответы интеллектуалов и литераторов, среди которых такие имена, как П. Реверди, Ф. Жамм, Ж. Флориан, Ж. Полан, и практически каждый ответ снабжен комментарием сюрреалистов (*группа берет слово*). А с 11 страницы появляются собственно ответы участников

---

[844] Вспомнить анонс несостоявшейся анкеты про одиночество из *LNS* №1.

[845] В №12 эта целостность еще и подчеркнута визуально – коллективной фотографией, напечатанной между ответами.

[846] Некоторых авторов и вовсе отказались печатать, сославшись на нехватку места или несолидного ответа, были, например, Тео ван Дусбург и Луи де Гонзаг Фрик (который получит право голоса в №12).

[847] «Aucune réponse différente de celle-ci ne pourrait être tenue pour la mienne» (*RS*, №12. P.71). Стоит подчеркнуть, что Бретон – единственный, кто оставляет свою подпись (А.В.), несмотря на отказ говорить от своего имени.

[848] Он говорит, что был очарован актрисой тем более, что в фильмах она была словно призрак в своей игре, и не было понятно, существует ли она на самом деле. («Ses yeux de l'au-delà, son profil d'épervier. Je cours les films où elle passe. Je ne la connaîtrai jamais. Son jeu éveille **des spectres inconnus**. **Peut-être n'existe-t - elle pas.** <...>» (Ibid. P.69).

[849] На самом деле заканчиваются цитаты с указанием на автора. Имеется еще одна словесная цитата из ответа Л. Арагона, автор который неизвестен («L'amour est la seule perte de liberté qui nous donne de la force », cette phrase que je tiens de qui m'est le plus cher au monde, résume tout ce que je sais de l'amour.» (Ibid. P.71)). Также имеется отсылка к произведению З. Фрейда (пер. доктора С. Янкелевича) «Массовая психология и анализ человеческого «Я»» (Ibid. P.72). В анкете также упоминаются роман «Опасные связи» П. Шодерло де Лакло и маркиз де Сад.

группы, а также картины художников и цитаты авторов, живших в разное время. Причем ответы «чужих» и «своих» разделены общей коллективной ремаркой:

> Сколь сухими оказываются эти ответы, ловкие, литературные или шуточные, и почему же так случилось, что **нет в них ничего человеческого**? Убить себя, неужели вы не подумали о том, что несут подобные речи, ужас или опыт, отвращение или страсть? Как много горечи в тех, кто решается *затем* на подобный жест.[850]

Сюрреалисты воспринимают суицид всерьез, для многих это самый важный вопрос бытия[851], они потеряли друзей (как А. Бретон – Ж. Ваше) или еще потеряют (вспомнить Ж. Риго и Р. Кревеля), сами неоднократно пытались совершить самоубийство, восхищаются поэтами, решившимися на последний шаг (Ж. Нерваль, например). Вопрос, заданный в анкете, – насущный, требующий вдумчивого изучения[852] (сюрреалисты ехидно отмечают в комментарии к ответу Ж. Полана, что для него вопрос самоубийства все еще «моральный вопрос», этический), не зря так много «документов», – вырезок из газет о случаях суицида, тоже цитат по сути своей, – было приведено в данном номере. Сообщения о суициде заполняют страницы, внезапно появляясь после какого-нибудь текста или рядом с иллюстрацией. Они бросаются в глаза внезапно, создают эффект потерянности, некомфортное ощущение у читателя: его взгляд цепляется за заметки, и из поля экспериментальной литературы выбрасывается в современность, в актуальный контекст. И опосредованно подготавливают читателей к восприятию анкеты.

Как было отмечено, анкета имеет двухчастную структуру, первая часть отдана ответам «приглашенных» авторов, вторая часть, наиболее полная, отдана под ответы сюрреалистов и прочих авторов. Интересно, что сюрреалисты выбирают цитату умершего автора и публикуют ее как ответ на вопрос, то есть включают ее в общий для всех дискурс, и цитата начинает «звучать», словно отдельная реплика в сонме голосов. В беседе участвуют такие авторы, как А. Раббе (покончивший с жизнью, приняв смертельную дозу опиума), Б. Констан, Ф. Казанова, Э. П. де Сенанкур, Ж. Кардан[853]

---

[850] <..> Que toutes ces réponses, habiles, littéraires ou burlesques, apparaissent donc sèches, et comment se fait-il qu'on n'y entende **rien sonner d'humain** ? Se tuer, n'avez-vous pas pesé ce que comporte un semblable propos, de fureur et d'expérience, de dégoût et de passion ? Ce qu'il se passe d'amer dans ceux qui se décident *alors* à ce geste <..> (*RS*, №2. P.10).

[851] Известно, что в начале 1920-х среди сюрреалистов царил столь сильный дух упадничества и хандры, что А. Бретон проводил психоаналитические сеансы, дабы уберечь друзей «от петли».

[852] Также сюрреалисты, например, Арто, различали суицид *внешний* (физический) и суицид *внутренний*, а приглашенный автор Андре Бьян говорит о *физическом* и *моральном* суициде, что наводит на мысль о моральном суициде А. Рембо. Р. Кревель и вовсе говорит, полемизируя с А. Бергсоном, о *жизненном прорыве* и *смертельном прорыве*.

[853] Математик XVI века, который перестал есть специально, чтобы его дата реальной смерти в 75 лет совпала с датой, им предсказанной (умер 3 днями ранее).

(математик 16 века), Ж. Ваше, Господин Тест (П. Валери). Тексты господина Теста и Ф. Казановы являются собственно ответами на вопросы анкеты, остальные авторы, уже давно почившие к моменту публикации анкеты, отвечают своими текстами, отобранными сюрреалистами цитатами. Еще один ответ цитатой – реплика А. Бретона (как и позднее, в №12, здесь сюрреалист отвечает цитатой Теодора Жуфруа). Выбор чужой цитаты говорит и о том, что цитата из прошлого и цитата из настоящего равноцены, что нет никакой, в сущности, разницы между современным отношением к суициду и отношением предшественников; и о том, что прошлое воспринимается как нечто реальное, находящееся на одной временной плоскости. Цитата здесь – это по сути ответ, документ, свидетельство, которые могут быть разнообразными по форме и содержанию. То же можно сказать и о визуальных цитатах, предоставленных Оскаром Кокошкой, Андре Массоном, Ман Рэйем (давшего репродукцию картины, а не фотографию). Будь то картина, или фрагмент произведения («Оберманн» де Э. П, де Сенанкура, например), или даже оставленный наспех постскриптум в личном письме Ж. Ваше, все это является доказательством невыносимой тяжести бытия, где «не убившие себя наказаны жизнью».

Анкета о суициде показывает не только то, насколько свободны могут быть сюрреалисты в использовании разных техник и средств для ответа, но и то, как особый вид сюрреалистического диалога, о котором говорилось ранее[854], усложняется и вбирает в себя высказывания разного порядка и содержания. Если, например, в памфлете «Труп» речь шла о нескольких текстах, объединенных общей идеей, то в данном случае в диалог включаются и визуальные элементы, и своеобразные словесные реди-мейды, образующие сложный тип взаимодействий. Соположение разрозненных элементов усложняет целостное видение проблемы, позволяет подойти к ней с разных сторон, посмотреть на нее глазами умершего писателя или художника, владеющего иными способами коммуникации. Но главное – это попытка прорваться сквозь разные медиа, знаки и мнения – к общему ядру, совместному пониманию проблемы и причины, прорваться к решению и к поэзии. Пока что речь идет не о какой-то попытке синтезировать высказывания, объединить в сложную структуру, но о желании сопоставить и сравнить, показать разнообразие и равноценные дилеммы жизни и смерти, которые необходимо преодолеть[855]. Важным было бы сказать, что, по всей

[854] См. главу 1 данного исследования.

[855] В какой-то степени публикация анкеты и должна была стать своеобразным преодолением фобий или аффектов, связанных с суицидом.

вероятности, *анкеты*, наряду с игрой *изысканный труп*, становятся отправной точкой для создания *нового* типа коллективной игры – *диалогов* (первые диалоги, как уже упоминалось, печатаются в *RS* №11 в 1928).

В журнале *RS* сюрреалисты утверждаются как авангардная группа[856], публикуют послания, открытые письма, заявления («Революция сейчас и всегда», *RS*, №5, 1925), совместные работы, многие из которых становятся прямым продолжением некоторых экспериментов из *LNS* и превращаются в рубрики и жанры (например, в каждом номере сюрреалисты печатают сюрреалистические тексты, грезы и поэмы), какие-то групповые практики преобразуются и усложняются (как из игры «Некоторые предпочтения...» и вопросов анкет создаются диалоги)[857]. Важно отметить не только создание новых жанров, но и их постепенное преодоление: случайно записанный и напечатанный в *LNS* сон дал начало целому жанру в *RS*, чтобы стать рамкой для параноидальны мечтаний в *SASDLR*, а затем и вовсе исчезнуть в журнале «Минотор». Период публикаций в *RS* – это момент легитимизации, рекламы, продвижения в литературном поле. Но постепенно сюрреалисты, как открытая для новых участников группа, закрывается, принимает в свои ряды более вдумчиво, сотрудничает только с определенными группами, типа «Кларте», и целиком замыкается на себе[858]. Период между замкнутостью и интернационализацией движения приходится на публикацию журнала *SASDLR*.

2.4 Журнал действия и пропаганды «Сюрреализм о сервис де ля революсьон» (SASDLR).

Журнал *SASDLR* публиковался всего 4 года, с 1930 по 1933, и за это время вышло всего 6 номеров, причем последние четыре выходили по два: сюрреалистам не хватало сил и

[856] Значимой оказывается печать обложки на №5 *RS*: фотографии журналов *DADA, LNS, RS* (с обложкой этого же №5!), обложка памфлета «Труп» на оранжевом фоне подписаны одним словом – прошлое.

[857] Исследователь Ж. Пьер считает, что вехой в эволюции группы является создание новой коллективной игры. Нам кажется данная мысль верной, с той лишь оговоркой, что игры чаще всего не нацелены на эколюцию практики, но несут в себе вынужденное обновление, становясь преодолением внутригруппового кризиса.

[858] Намекая на вневременность сюрреализма, участники движения публикуют в конце №12 дату смерти Карла III Простоватого, умершего в 929 году, как точку отсчета движения. Дату смерти предваряет комментарий «Тысячелетие сюрреализма» (MILLENAIRE DU SURREALISME (**929**: Mort de Charles le Simple)). Простая дата становится значимой, поскольку сюрреалисты принимают ее за основную и находят созвучную ей дату в прошлом. Настоящая дата определяет прошлое, и тем самым переворачивает историю.

средств для поддержания периодичности и ежемесячной печати[859]. Это журнал преодоления затянувшегося кризиса, обусловленного и проблемами внутренними (разорванность после ухода из группы части сюрреалистов), и проблемами внешними (давление коммунистических кругов, Москвы, необходимость делать выбор в пользу пролетарской литературы, не теряя идентичности). *SASDLR* – журнал активного действия, довольно закрытый по своей сути: к примеру, сюрреалисты не публикуют в нем открытые опросы, но с радостью печатают свой ответ на вопрос Интернационального бюро революционной литературы («Какой будет ваша позиция, если империализм объявит войну советам?»). Они активно внедряют свое мнение, отказываясь освещать чужое. Акцент делается на тексте, на слове, на особой верстке, составляющей основную визуальную сторону журнала (иллюстрации или фотографии представлены в журнале в небольшом количестве и в основном в конце номера), на радикалной оценке происходящего.

Сюрреалисты журнала *RS* активно продвигали себя как автономную группу, с новаторским подходом и оригинальной концепцией творчества, собирали свидетельства из других журналов (цитаты журналистов и литераторов о сюрреализме) и переписывались с другими издательствами, принимая за основную модель поведения и взаимодействия личное оскорбление (обычно нападение на какого-нибудь резко высказавшегося о чем-то критика совершает один из участников группы, пытаясь поставить на место наглеца довольно резкой отповедью, и часто совсем не указывая на то, что он относится к сюрреализму). В *SASDLR* сюрреалисты начинают действовать иначе. Чему виной – иная конфигурация литературного поля. В №1 нового журнала еще не очень заметно, как сюрреалисты выстраивают новую идеологию и новую доказательную базу. Они публикуют цитаты о сюрреализме бывших участников группы, называя рубрику «Сюрреалистические глупости»[860], посвещают разворот Маяковскому,

---

[859] Более того, журнал плохо продается, и расходы на печать не окупаются (из первых двух номеров, 150 экземпляров, была продана лишт четверть). См.: *Béhar H.* Ibid. P. 280-281.

[860] Ранее уже оговаривался особый интерес сюрреалистов к цитате. В *SASDLR* цитата служит материалом и доказательством правдивости мысли (цитата Г. В. Ф. Гегеля или К. Маркса А. Бретоном, например), а в случае с «Глупостями» – доказательством неправомерности представленных в рубрике авторов использовать наработки или идеи сюрреализма. Сама публикация в журнале сюрреалистов (законном печатном органе) цитат с таким заголовком сводит на нет всю их серьезность, выворачивает их и нивелирует значение. Приведем несколько примеров:

Et la nuit tombe sinistrement
Comme dévale la colline
Un hideux vieillard révoltant
Tout couvert de la poussière terrible de la tombe.
Jacques BARON. (*Variétés N°12*) <...>

Tout le scénario de Robert Desnos. (Variétés N°12).

умершему 3 месяца назад, и единственной проблемой на момент выхода первого номера является для них борьба с бывшими союзниками, перешедшими в лагерь Ж. Батая, в журналы «Докюман» или «Варьете»[861].

Однако после поездки Л. Арагона и Ж. Садуля на Конгресс революционных писателей в Харьков в 1930-м году ситуация резко меняется, и сюрреалистам становится очевидно, что существование в той нише, которую они себе отвели, становится практически невозможным. Чтобы оставить за собой право быть сюрреалистами, исследовать подсознание и потенциальные возможности поэзии и вдохновения, сюрреалисты вынуждены доказать важность их теории для революционного движения и, в частности, советской Москвы.

Некий поворот к исследованиям и научности намечается еще в 1928 году, с публикацаией в *RS* №11 «Исследований сексуальности», но в то время сюрреалисты не выдерживают «формат», и сами исследования скорее походят на сумбурные обсуждения без четкой цели и регламента, и в основе данной работы – скорее фиксация мнений, а не собственно эксперимент. Из-за все нарастающего давления Советского Союза, сюрреалисты вынуждены перейти от статичного творчества к активному исследованию научного типа. Начиная с №2, сюрреалисты активно доказывают свою непричастность к художественному миру, к искусству ради искусства, и делают упор на экспериментальность своих вербально-визуальных поисков. Сюрреалистам важно подтвердить свой статус, новаторство практики, и речь уже идет не о техниках, но

L'allumette épinglant le faux,
La faux imitant le râteau
Pour peindre un rire à l'Otéro,
C'est Picaro.
Roger VITRAC. (Docum., N°3). <...>

La réussite d'un tel film ne peut-être le résultat que du hasard ou d'un grand amour. On dit que c'est là l'aboutissement d'un rêve longtemps caressé par King Vidor et que, pour le réaliser, celui-ci fit preuve du plus grand désintéressement.
G. RIBEMONT-DESSAIGNES. (Documents N°4) <...>

Drôle de vermine que nous sommes, toujours à nous coller dans les aisselles du génie !
Michel LEIRIS. (Docum. N°2) (SASDLR, №1. P.10-11).

[861] Так, в статье «Тела, душа и блага» (Corps, âme et bien) Л. Арагон высмеивает новые произведения Р. Десноса и особенно его поэтические находки, написанные александрийским стихом. Важно, что нападает Л. Арагон не только на Р. Десноса, но и на журнал «Докюман», а также то, что привычный для Л. Арагона периода «Литтератюр» и «RS» тон личных нападок сменился безличным обвинительным тоном, словно Арагон уже выступает не от себя лично, но от имени всей группы: «Digne collaborateur de la revue *Documents* où l'on se croit **matérialiste** parce que **qu'on y aime les matières**, il se range ainsi définitivement dans la catégorie des **mouches à merde**.» (Ibid. P.15). (**здесь и далее выдел. наше** – прим. ав.) Также интересно, что Л. Арагон вменяет в вину Р. Десносу попытку превозгласить поэтические опыты произведениями искусства, сделать их самоценными, выдать «материал» за «конечный продукт».

методе[862], то есть последовательном применении системы доказательств для обоснования той или иной гипотезы. Группа стремится заполучить официальное признание партии, стать единственным во Франции революционным движением в поле искусства и приступить к *обучению* пролетарских писателей – важный момент для этой истории развития идей в сюрреализме.

Наряду со статьями об интеллектуальном труде, направленном на служение пролетариату (А. Бретон), спорте как новом способе отвлечь пролетариат от революции (Ж. Садуль) и публикациями работ[863] о маркизе де Саде, который также воспринимается как великий экспериментатор[864], ставивший в своих романах опыты над человеческой чувственностью[865], методично исследуя зло и порок, во №2 SASDLR[866] появляются первые высказывания о научном характере сюрреализма. Так, в своих заметках о событиях С. Дали упоминает о проектах сюрреалистических выставок, например, выставке католических объектов и фетишей[867], которой будет предшествовать обширное предисловие психоаналитического толка[868] с целью аналитически переосмыслить данную не изученную ранее область. И тут же художник подчеркивает особую роль сюрреализма:

> Сюрреалистическая деятельность направдена на создание серии выставок, **конкретное содержание** которых на данный момент **обсуждается [изучается]**, и потому **невозможно предвидеть**, **каким**

---

[862] См. параноидально-критический **метод** у С. Дали.

[863] Например, Л. Арагон сравнивает противоречие маркиза де Сада (сексуальное противоречие) с социальным противоречием Ф. Энгельса и К. Маркса, а также с чисто этическим противоречием И. Дюкасса («La **contradiction sexuelle**, chez Sade, la **contradiction sociale** chez Engels et Marx, la **contradiction éthique pure** chez Ducasse, sont les failles où s'acharnent ces trois pensées ; à leur niveau la conception du bien et du mal, et celle de leur rôle comme moteur historique (de l'individu, de la société, des faits eux mêmes) sont remises en question. Reconnaître la similitude sous la dissemblance évidente des actions n'est pas ici un simple jeu : c'est le premier pas vers une loi nouvelle que l'on ne peut se flatter encore que de pressentir.» (*SASDLR*, №2. P.22)).

[864] В журнале это доказывают цитаты самого маркиза де Сада из романа «Жюстина, или Несчастная судьба добродетели» («Connais la mieux et convainc-toi bien que dès qu'elle nous place dans une situation **où le mal nous devient nécessaire**, et qu'elle nous laisse en même temps **la possibilité de l'exercer**, c'est que ce mal sert à ses lois comme le bien et qu'elle gagne autant à l'un qu'à l'autre. Sade. — Les Infortunes de la Vertu, p. 34 et 35 (Editions fourcades).» (Ibid. P.7)).

[865] Так, Морис Эн противопоставляет «де Сада садиста» (de Sade sadique) и «де Сада философа» (Sade philosophe) в более поздней статье, напечатанной в *SASDLR* №5.

[866] Сюрреалисты также активно выступают против проведения колониальной выставки 1930 (А. Валентэн) и подавления восстания в Индокитае (Р. Шар), порицают психиатров, что используют свои знания, дабы помогать правосудию в качестве экспертов в осуждении больных (А. Бретон). Сюрреалисты больше интересуются актуальной социально-политической ситуацией и высказывают свою позицию по разным поводам: от жертв в Индокитае до публикации исследований по графу Лотреамону.

[867] Еще С. Дали анонсировал возможную выставку современных фетишей и выставку порнографических объектов.

[868] «une vigoureuse préface psychanalytique compétente» (Ibid. P.8).

будет эффект и влияние [ими спровоцированные], но то, в чем мы точно уверены, это в их **вне-художественном характере**[869].

Эта небольшая заметка говорит и о направленности на исследование и анализ[870], и на дистанцирование от прочих художников[871]. Дали утверждает вне-художественность сюрреалистической практики, нацеленной на поиск *неизведанного*, и даже значение выставок и их влияние невозможно предугадать.

Параллельно в этом номере приводятся мнения о сюрреализме, но не так, как это было *RS* - как цитаты, служащие продвижению группы и не заслживающие комментария или оценки, - теперь сюрреалисты отвечают на нападки и оправдывают свои «методы борьбы». Например, А. Бретон, на обвинения психиатров[872] в помешательстве и аутизме, заявляет о себе в первую очередь как о враче, выступающем против осуждения пациентов, а особенно осуждения за то, что они отказываются принимать войну как некое благоразумное дело и считают ее «организованным массовым убийством»:

> Мы гордимся тем, что первые заявляем об опасности и выступаем против невыносимого, против все возрастающего злоупотребления властью людей, которых мы готовы считать не врачами, но тюремщиками, поддерживающими порядок каторги и эшафота. Поскольку врачей мы как раз считаем наиболее виновными, чем прочих, в приведении в исполнении низменных приговоров исполнительной власти. Будучи **сюрреалистами**, или «**процедистами**» в их глазах, мы настоятельно будем советовать им собрать остатки приличий и замолчать, даже если некоторые из них и попадут под горячую руку тех, кого они стремяться уничтожить[873].

---

[869] «L'activité surréaliste a en projet toute une série systématique d'expositions dont la **teneur concrète** est soumise en ce moment **à l'étude**, et dont il est **impossible de prévoir en ce moment la portée et la signification**, mais ce qu'en tout cas nous pouvons avancer, c'est son caractère férocement **extra-artistique»** (*SASDLR*, №2. P.8). Упор на вне-артистическое, нехудожественное, нелитературное показывает общую тенденцию номера. Так, Л. Арагон высказывается по поводу «фиктивности» литературного чуда и гения («Prodige littéraire réside en ceci qu'il réduit tout à l'état de thème. La guerre par exemple» (Ibid. P.14)), а Р. Кревель критикует «лицемерие напечатанных вещей» («Hypocrisie de la chose imprimée, l'élan épique des journaleux, à distance, prend un ton farce, et, parce que le ridicule fait aisément figure d'inoffensif, les mêmes guignols de la presse permettent aux mêmes sanglants bonshommes politiques de sévir en 1930, comme en 1910.» (Ibid. P.17)).

[870] Ср. интерес сюрреалистов к компиляциям, сборникам и антологиям, проявившийся в 1930-е годы как результат нацеленности на анализ (антология А. Бретона, посвященная черному юмору; сборник мифов доколумбовой эпохи Б. Пере).

[871] Ранее в этом же тексте С. Дали высмеивает своих каталанских и кастильских коллег, имеющих обыкновение носить «полные дерьма усы» («ils ont l'habitude de porter des moustaches toutes pleines d'une véritable et authentique merde» (Ibid. P.8)).

[872] В частности, на реплику П. Жане (P. Janet) о том, что сюрреалистическое творчество есть «исповедь маньяком и смутьянов» («Les ouvrages des surréalistes sont des confessions d'obsédés et de douteurs ») или на цитату В. Мерика из газеты «Ле Суар», что сюрреалисты ведут «пропаганду революции» в «домах для сумасшедших» и являются «литературной, философской и политчисекой школой» («Ils ne s'adressent qu'aux mabouls qui circulent librement à l'extérieur. Il s'agit des surréalistes. Le surréalisme est une école littéraire, philosophique et même politique qui se propose de chambarder toutes les notions acquises»).

[873] «Nous tenons ici à honneur être les premiers à signaler ce péril et à nous élever contre l'insupportable, contre le croissant abus de pouvoir de gens en qui nous sommes prêts à voir moins des médecins que des geôliers, et surtout que des pourvoyeurs de bagnes et d'échafauds. *Parce que médecins*, nous les tenons pour moins excusables encore que les autres d'assumer indirectement ces basses besognes exécutrices. Tout **surréalistes** ou **« procédistes »** qu'à leurs yeux nous sommes, nous ne saurions trop leur recommander, même si certains d'entre eux tombent

Видно, что А. Бретону важно заявить о себе не как о литераторе или поэте-сюрреалисте, но как о представителе научной профессии, особое внимание уделяющем пограничным ситуациям (например, психическим расстройствам), и выступающим против угнетения пациентов.

В №3 научной стороне сюрреализма уделяется еще больше внимания. В этом номере Л. Арагон публикует статью «Сюрреализм и революционное будущее» – своеобразное подведение итогов и изложение будущих планов сюрреалистов, которые «как никогда отказываются считать искусство целью» [874]. В статье излагается состояние группы на 1930, когда в нее влились новые силы (С. Дали, Л. Бунюэль, Р. Шар), «обладающие важнейшими для группы способами выражения», и когда ее вовлеченность во многие общественно-политические дела «компенсировала с лихвой то, что ожидали потерять от ухода стольких смущенных слабаков и решенных литераторов»[875]. Арагон добавляет, что сюрреалисты основали новый журнал и изменили название, чтобы придать новому печатному органу «анти-индивидуалистический и материалистический характер его эволюции»[876]. Изменившаяся позиция группы вызывает не просто недовольство, но и является причиной откровенных гонений в личной жизни[877] и в творчестве (например, Л. Арагона и Р. Кревеля отказываются публиковать[878]). Всему виной, считает писатель, – особая «форма мысли»[879], делающая сюрреалистов потенциально опасными для «полицейского» государства. Потому враги сюрреализма придумали утонченную «форму репрессий»: утверждение, что сюрреалисты есть «писатели для снобов», интеллектуалы[880]. Такая оценка деятельности опасна, как тюрьма, она и является особой

---

par accident sous les coups de ceux qu'ils cherchent arbitrairement à réduire, d'avoir la décence de se taire». (Ibid. P.32).

[874] « Nous arrivons ainsi en 1930. Plus que jamais les surréalistes refusent de reconnaître *l'art* comme une fin, le monde qui les entoure commence à se lasser de ce refus. » (*SASDLR*, №3. P.3).

[875]« L'entrée dans la groupe surréaliste de certains éléments (Char, Dali, Bunuel) qui possèdent des **moyens d'expression** extrêmement **précieux** pour la vie de ce groupe et **l'extension** de son action a compensé au-delà de ce qu'on pouvait espérer le départ de tant de **velléitaires confus et de littérateurs décidés**.» (Ibid. P.3).

[876] «Le groupe ainsi renforcé a fondé une revue, le Surréalisme au service de la Révolution manifestant par cette modification de l'ancien titre (La Révolution Surréaliste) le sens général anti-individualiste et matérialiste de son évolution» (ibid.).

[877] «Il n'y a pas de domaine où, avec une soudaineté sans précédent, les surréalistes ne se trouvent traqués. En 1930, André Breton dans la vie privée connaît toutes les persécutions que peut appuyer l'appareil légal. Georges Sadoul est condamné à trois mois de prison. Eluard se voit privé par la police du droit de sortir de France. L'œuvre admirable de Bunuel et Dali, l'Age d'Or, est l'objet des manœuvres et de l'interdiction que l'on sait.» (Ibid.).

[878] «Nous en sommes là nous **autres surréalistes**, mais on nous traite avec de nouvelles méthodes c'est ainsi par exemple que Crevel et moi-même ne pouvons plus être imprimés. Et bien entendu que c'est le contenu de ce que nous écrivons qui nous aliène les éditeurs. La censure agit avant la lettre, c'est plus élégant.» (Ibid.).

[879]« la répression par des moyens modernes contre une forme de pensée.» (Ibid.).

[880] «la légende qui fait de nous **des écrivains *pour* les snobs**, alors que si on nous confine (par des moyens coercitifs dans le domaine pécuniaire) à ce public que nous n'avons jamais considéré qu'avec mépris, ce confinement même est une **forme perfectionné de la répression**.» (Ibid.).

тюрьмой, отчуждающей сюрреалистов от их наиважнейших читателей – рабочих, и ситуацию нужно как-то выправлять[881]. Можно предположить, что уход в научность является для сюрреалистов своеобразной защитой, социальной гарантией против нападок недоброжелателей[882]. Чтобы существовать в новой конфигурации литературного поля, группе приходится заново определить свои задачи и подумать о будущем, которое ее ожидает[883]:

И будущее сюрреалистов, то, как я его определил в начале статьи, отличается ли оно от моего?[884]

Ведь сейчас все западные интеллектуалы пытаются ответить на данный вопрос, с помощью «общей работы» «сообща сократить <...> сложности[885]» отстраняют интеллектуалов Запада от решения насущных проблем Революции. И в этом интеллектуалам может помочь сюрреализм, единственный выработавший особый иррациональный *метод познания* и снятия противоречий. Сюрреализм изучает «*реальные* соотношения выражения и мысли», «*настоящие* отношения между выраженной мыслью и миром, на который она реально воздействует»[886]. Форма мысли превращается в речах Л. Арагона в инструмент познания, изучающий реальные соотношения мысли и мира, в рамках диалектического метода[887]. А новаторство помещает сюрреалистов « объективно в мировой авангард революционных писателей[888]». Л. Арагон еще раз подчеркивает, что сюрреалисты для участников

---

[881] «Les fauves en cage n'en sont pas moins des fauves. On a imaginé pour nous une **prison d'un genre très moderne** et qui est une véritable invention des derniers jours. À tout prix il s'agit d'en sortir.» (Ibid.).

[882] В этой же статье Л. Арагон оправдывается, что отдалился от сюрреалистов («моя друзья», так он их называет), поскольку он пытался осмыслить и понять будущее, что ожидает сюрреализм. Сам же Арагон утверждает, что далеко ушел от себя, писавшего не только «Трактат о стиле», но и сборник «Великая радость». («Je n'ai pas relu ces derniers jours mon dernier livre paru, *La Grande gaîté,* pas plus que le *Traité du Style* ; c'est d'une très bonne foi que je pense qu'ils **traduisaient une vie qui n'était pas que la mienne**, et qu'il me semble que si quelque chose en eux était plus particulier, ce quelque chose s'est absolument évanoui dans mon souvenir», (Ibid.)).

[883] Ниже Арагон вспоминает свое путешествие в Россию и признается, что был вынужден принять некоторые условия, важные для дальнейшей судьбы движения (харьковское отречение).

[884] « Et le devenir des surréalistes tel que je le définissais en tête de cet article, peut-on soutenir qu'il est différent du mien ?» (Ibid.).

[885] « <...> nous sommes sur la voie de la **réduction commune**, par notre **travail commun**, des difficultés qui sont les plus grandes pour la compréhension par les intellectuels d'Occident des problèmes concrets de la Révolution», (Ibid. P.4).

[886] Л. Арагон называет сюрреализм методом: «C'est là ce que nous appelons **le surréalisme**, qui est la **méthode** de la connaissance du mécanisme *réel* de la pensée, et des rapports *réels* de l'expression et de la pensée, et des rapports véridiques de la pensée exprimée et du monde sur lequel elle agit réellement.», (Ibid.).

[887] «Que **le surréalisme, dans le cadre du matérialisme dialectique, soit la seule méthode qui rende compte des rapports réels du monde et de la pensée**, je le crois plus que jamais, moi qui ai vu la dialectique matérialiste entasser des pierres, et parce que j'ai vu les hommes transformer le monde avec la dialectique matérialiste» (Ibid.).

[888] «Sans doute avons-nous été invités sur la double garantie que constituent une idéologie communiste et la réponse télégraphique à l'enquête du Bureau international de la littérature révolutionnaire (sur laquelle s'ouvre le N° 1 de notre revue) qui place **objectivement les surréalistes à l'avant garde mondiale des écrivains révolutionnaires.**» (Ibid.).

Здесь же Арагон напоминает, что несмотря на все новаторство сюрреалистического метода, сюрреалистов не пригласили на голосование, и были они приглашены скорее как *гости*, нежели полноправные члены

Конгресса являлись членами литературной группы, хотя их и стоило бы «разместить вне [литературы][889]». Еще одна ошибка – считать сюрреалистов литераторами, ищущими «специфический творческий метод» в литературе[890], ведь, в отличие от многих, сюрреалисты никогда не считали искусство своей целью[891]. На одной странице Арагон несколько раз напоминает, что сюрреализм не является литературным *движением*, что *автоматической письмо не есть творческий метод* для создания произведений, а *сюрреалистические тексты не есть литература*:

> Если сюрреализм и воспользовался литературой как оружием, то не менее верно и то, что **сначала он отрицал всякую литературу, в том смысле, что всякая литература требует творческого метода**. Пусть нам покажут, где мы когда-либо стремились заменить (так, как меняют один книжный шкаф на другой) **отринутую** нами **литературу** на **сюрреалистическую литературу**, то есть на **литературу, сюрреалистически измененную**, улучшенную. Может быть, таков был взгляд Дельтея, но не взгляд Элюара, если приводить в пример хотя бы одного из нас. Мы чаще всего **выражаем себя, когда *создаем книги* таким образом, что умы ограниченные считают их *не сюрреалистическими*. Стоит ли говорить, например, что если «Надя» не является сборником так называемых сюрреалистических текстов, то эта книга чужда сюрреализму?** Более или менее наивные пожелания, которые мы слышали, касались того, чтобы сюрреалисты пересмотрели свой метод, но исходили они от людей, которые не знали, о чем говорят и которые **считали сюрреалистичекие тексты литературными**, что само по себе ошибочно[892].

Сюрреализм приравнивается к деятельности врачей-материалистов и коммунистов-авктивистов, поскольку только его участники полностью заявляют о своей причастности к «реальности диалектического материализма[893]», постоянно участвуют в

Конгресса: «Nous avons été invités à *titre purement consultatif,* nous n'avions pas part aux votes. <..> Mais nous avons été invités essentiellement parce qu'on voyait en nous une source de renseignements sur les questions françaises et notamment sur les tenants et les aboutissants de la **revue *Monde*** et de ses collaborateurs.» (Ibid.).

[889] «<...> surréalisme qu'on situe ainsi dans la littérature alors qu'il faudrait le situer hors d'elle. » (Ibid. P.5).

[890] « La même erreur est à la base de l'affirmation fausse **que les surréalistes *cherchent une issue dans la littérature en se formant une méthode de création spécifique*.** Il est certain que cette affirmation ne répond à aucun fait, les surréalistes étant toujours séparés de ceux d'entre eux qui prétendaient considérer la littérature comme une fin. » (Ibid.).

[891] Такова же оценка Конгрессом автоматического письма: «Et pour la méthode de création spécifique, on voit ce que cette expression prétend désigner : il s'agit là **de l'écriture dite automatique qui est ici considérée comme une méthode littéraire**.» (Ibid.).

[892] «Si le surréalisme s'est servi au besoin de la littérature comme d'une arme, il n'en est pas moins vrai **qu'il a d'abord posé la négation de toute la littérature, au sens où une littérature nécessite une méthode de création**. Qu'on nous montre où nous avons jamais prétendu substituer (exactement comme on substituerait une bibliothèque à une autre) à la **littérature niée, une littérature surréaliste**, c'est-à-dire une **littérature surréalistement réformée**, améliorée. Cela peut être le point de vue de Delteil, mais pas celui d'Eluard par exemple, pour ne citer que l'un de nous. Nous nous exprimons le plus souvent quand nous nous **trouvons *faire des livres* d'une façon que les esprits superficiels estiment *n'être pas surréalistes*. Est-ce à dire, par exemple, parce que *Nadja* n'est pas un recueil de textes surréalistes proprement dits, que *Nadja* est un livre étranger au surréalisme** ? Les souhaits que nous avons entendus plus ou moins naïvement émettre que les surréalistes veuillent bien réviser leur méthode de création venaient de gens qui ne savaient pas de quoi ils parlaient et qui considéraient, ce qui est un point de vue faux, **les textes surréalistes comme de la littérature»** (Ibid. P.5-6).

[893] «<...> hors des militants communistes, des surréalistes et des savants matérialistes en général, personne à l'heure actuelle ne peut se réclamer d'une façon **conforme à la réalité du matérialisme dialectique**. » (Ibid. P.6).

«повседневных событиях, в социальных происшествиях[894]» и потому обладают «экстра-литературными» чертами, такими же, какие есть, например, у химии или медицинских трактатов/медицинских наблюдений. И речь опять же не идет о неком «реформизме» литературы (*réformisme littéraire*), новой «литературной модальности» (modalité littéraire) или «побеге в такую же литературу», более того, сюрреалисты не собираются обучать рабкоров «автоматическому письму[895]». Такое замечание – результат еще одного не понимания, поскольку сюрреалисты не противопоставляют литературе «сюрреалистическую псевдо-литературу[896]» (pseudo-littérature surréaliste). Потому что:

> Сюрреализм не есть сборник рецептов по приготовлению литературы: **данные, полученные сюрреализмом, имеют ценность экспериментальных естественнонаучных данных**, и если данные эти и столкнутся однажды с чем-то, то вероятно с пролетарской *культурой*, но не *литературой*, и то в той мере, в какой данная культура будет принимать во внимание науку материализма. Мы не можем отрицать, что всякая литература не есть выражение какой-то культуры[897].

Л. Арагон, подобно А. Бретону, сравнивает сюрреалистов в первую очередь с врачами, которые проводят исследования и анализы, а сам сюрреализм поставляет экспериментальные данные для дальнейшего разбора и комментария. И эта мысль возникает практически на каждой странице, поскольку сюрреалисты вынуждены завоевывать признание, преодолевая сопротивление компартии и революционных писателей, не считающих их изыскания чем-то более существенным, нежели формальные поиски авангардистов:

> Потому столь важно определить **научный характер сюрреалистической деятельности** и настаивать на продолжении данной деятельности, во всех мыслях столь драгоценной для развития материализма, в данной области. Таким образом, специфическое содержание сюрреализма, рассмотренное с точки зрения диалектического материализма (и разрыв, произошедший между этим содержанием и идеалистическими интерпретациями, которые случались в прошлом), остается в рамках этого материализма. И так как только данный материализм может обуславливать важность действие, совершенно естественно, что и мы считаем необходимым сюрреалистическое действие[898].

---

[894] « **l'extériorisation continuelle des surréalistes, de leur intervention incessante dans les événements de l'actualité, les faits sociaux** » (Ibid.).

[895] « <...> opposer le surréalisme à la littérature prolétarienne, objection qui se complète par cette réflexion géniale : « Est-ce que vous allez apprendre aux rabcors à faire de écriture automatique ? » » (Ibid.).

[896] « Il s'agit ici de l'erreur déjà signalée qui tend à opposer à la littérature une pseudo-littérature surréaliste. », (Ibid.).

[897]«**Le surréalisme n'est pas un ensemble des recettes pour faire de la littérature** : les données du surréalisme ont la valeur des données scientifiques expérimentales et si ces données doivent un jour dans le devenir être confrontées à quelque chose, c'est sans doute à la *culture* et non à la *littérature* prolétarienne et ceci dans la mesure même où cette culture tiendra compte de la science matérialiste. On ne peut nier que toute littérature ne soit l'expression d'une culture.» (Ibid. P.6-7).

[898] «Il est donc de toute nécessité de **préciser le caractère scientifique de l'activité surréaliste et d'insister pour la poursuite de cette activité à tout point de vue si précieuse pour le développement du matérialisme, dans**

Арагон и намечает программу, и отрекается от прошлого (как личного, например, ранних романов или сборников стихов, так и группового), и перечисляет основные направления сюрреалистической деятельности, которую он разделяет на **критическую** (критику в философии Г. В. Ф. Гегеля, позитивную, служащую развитию диалектики, а не протесту)[899], **экспериментальную** (диалектика творчества и изобретения, познание реального мира[900]) и **активистскую**[901] (внешнее проявление сюрреализма, знакомство общества с достижениями сюрреализма). Заметно, что сюрреализм становится более активным в социальном плане, от призыва «Второго Манифеста» закрыться и спрятаться сюрреалисты приходят к идее открытости и прозрачности эксперимента[902], ведь именно экспериментальная сторона делает сюрреалистов особенными и в высшей степени революционными (в плане новизны идей, а не идеологии, в общем-то):

> Революционная ценность сюрреализма состоит в развитии, которое он помогает совершать диалектическому материализму в его пути познания мира[903].

Эксперимент становится самым важным витком в переосмыслении сюрреалистической практики. Желание дистанцироваться от литературного мира у сюрреалистов было еще с момента зарождения журнала «Литтератюр» (а особенно его новой серии), но именно в 1930-е годы, когда они увидели реальную возможность превратиться в официальное искусство, признанное партией как революционное, сюрреалисты сделали ставку на максимальную дистанцию, эксперимент, научность и внелитературность, понимая революционность как стойкую необходимость обновления, но не жизнеописание революционеров и восхваление их подвигов.

О важности сюрреалистического подхода для революции в этом номере также пишет М. Александр оправдывая движение в своей заметке о буржуазной морали («Le Professeur

---

un domaine donné. Ainsi le **contenu spécifique du surréalisme** envisagé du point de vue du matérialisme dialectique (la rupture opérée entre ce contenu et les **interprétations idéalistes** auxquelles il a pu donner lieu **dans le passé**), est conservé dans le cadre de ce matérialisme. Ce matérialisme seul fondant la nécessité de l'action, il est bien naturel que nous envisagions la nécessité de l'action surréaliste.» (Ibid. P.7).

[899] «Elle se distinguera par là d'une certaine critique à laquelle les surréalistes ont parfois recouru et qui était purement **protestataire** : s'en tenir là en effet supposerait **qu'on ne croit pas possible de modifier ce qu'on attaque**. Aussi la critique surréaliste **débarrassée de toute superstition idéaliste** aura-t-elle comme caractéristique de présenter un contenu spécifique, proprement surréaliste. Autrement dit, le surréalisme exercera dans le domaine qui lui est propre une critique positive ayant pour but le développement concret de la connaissance matérialiste.» (Ibid.).

[900] «Dans toutes ses **modalités** (poétiques, picturales, philosophiques etc.) elle se caractérise par ce trait particulier qu'elle **est un moyen de progresser dans la connaissance du monde tel qu'il est en réalité**.» (Ibid. P.8).

[901] «l'extériorisation active de leur expérimentation», «l'extériorisation de l'activité surréaliste» (Ibid.).

[902] И пропаганде сюрреализма в мире: в *SASDLR* начинают печататься чешские сюрреалисты, например, в №3 они публикуют открытое письмо-манифест «Белград, 23 декабря 1930» об их вступлении в сюрреалистическое движение.

[903] «La valeur révolutionnaire de l'expérimentation surréaliste est dans le progrès qu'elle fait faire au matérialisme dialectique dans la voie de la connaissance du monde.» (Ibid.).

révoqué », *SASDLR*, №3, p. 11)[904]; о сюрреализме и его революционной своевременности вещает Р. Кревель в своих заметках к конференции А. Бретона[905] («Résumé d'une conférence prononcée à Barcelone», p. 35-36[906]). Стоит отметить, что сюрреализм мыслится как *движение* (но не литературная школа), которое стремится к открытию, «познанию, к *прикладному знанию*, к Революции». Помимо того, что речь идет о движении и преодолении статичности, сюрреалисты также пересматривают свою позицию по отношению к творчеству, которое становится более «активным»: в нем все меньше пассивных автоматических форм и все больше комментариев, интерпретаций и критических заметок.

Как пример активного познания реальности в №3 приводится коллективный труд, изучающий сюрреалистический объект[907]. Собственные объекты с символическим действием представляют С. Дали, Гала Элюар, А. Бретон, В. Юго, А. Джакометти. После С. Дали комментирует объекты, а А. Бретон пишет критический анализ феномена в статье под названием «Объект-фантом» (текст, вошедший в книгу «Сообщающиеся сосуды»). Объекты для сюрреалистов – это движение к усложнению, синтезу формы, выход в пространство из плоскости листа, но они не создаются, строго говоря, ради формальных поисков. Объекты создаются исходя из влюбленности и чувственности каждого члена группы и потому экстрапластичны[908]. Поиск объектов-фетишей можно считать продолжением/дополнением исследований сексуальности, когда от разговоров о восприятии любви (внешних проявлений и личных предпочтений) сюрреалисты переходят к более глубинному ее пониманию, к поиску желания и особенных черт и деталей, желание порождающих. Речь идет об экспериментальных изысканиях, попытке определить границы сознательной чувственности и бессознательного желания, которое мыслится как первостепенное качество человека:

---

[904] Максим Александр выступает против того, чтобы сюрреалистов считали «революционерами второго порядка» («Ce n'est pas là une raison de nous traiter en révolutionnaires de seconde zone, ou de suspecter notre ardeur de destruction» (Ibid. P.11)).

[905] В данной конференции А. Бретон окончательно «завершил» историю сюрреализма, назвава ДАДА предшественником и предвестником сюрреализма. («Par cette dialectique négative, le surréalisme à ses débuts et Dada qui l'avait précédé s'opposaient au romantisme maudit, théâtral, antithétique par bravade, antithétique sans thèse ni synthèse» (Ibid. P. 36).

[906] «**Le surréalisme : pas une école, un mouvement**, donc ne parle pas *ex cathedra* mais va y voir, va à la connaissance, à la **connaissance appliquée**, à la Révolution. (Par un chemin poétique)» (Ibid. P.35).

[907] Сюрреалисты вдохновились скульптурой Джакометти: «Les objets à fonctionnement symbolique furent envisagés à la suite de l'objet mobile et muet, la boule suspendue de Giacometti, objet qui posait et réunissait déjà tous les principes essentiels de notre définition mais s'en tenait encore aux moyens propres à la sculpture», (Ibid. P.16).

[908] «Les objets à fonctionnement symbolique ne laissent nulle chance aux **préoccupations formelles**. Ils ne dépendent que de l'imagination **amoureuse** de chacun et sont **extraplastiques.**» (Ibid.).

Культура духа будет соотноситься с культурой желания[909].

Объекты словно становятся невольными носителями «латентного содержания» [910], возникающего и тут же угасающего; они выражают его и делают материальным, овеществляют, визуализируют – то есть делают потенциально анализируемым. Материализация подсознательного – одно из возможных применений сюрреалистического метода, выявление едва уловимого желания или же «особенной сексуальной эмоции[911]».

В №4 вновь появляются словесные игры[912] («Изящный труп» в 1931), печатаются нападки П. Юника на собрание писателей, организованное газетой «Ле Монд», где обсуждалось будущее пролетарской литературы; но помимо всего, выходит 3 важных текста, два теоретического толка и один художественный. В первом случае речь идет о произведении А. Бретона о грезах и тексте Т. Тцара о поэзии. Во втором случае – об экспериментальной грезе С. Дали. В целом, можно сказать, что номер посвящен теоретическому осмыслению *поэтического*[913] (и в нем грезы также мыслятся как воплощение поэзии).

Текст Т. Тцара «Эссе о положении поэзии» интересен несколькими аспектами, которые в нем отражаются[914], но в нашем случае особенно интересно посмотреть на то, как новая теория поэзии подтверждает и направленность сюрреализма на эксперимент, и его уникальность в художественном мире того времени.

Тцара разделяет поэзию на *поэзию как способ выражения* (она выражает идеи и чувства) и *поэзию как деятельность разума [духа]* (поэзия на улице, в рекламных плакатах и в жизни поэта, не написавшего ни строчки [915]), которая далека от формальных поисков

---

[909] «La culture de l'esprit s'identifiera à la culture du désir.» (Ibid. P.17).

[910] «L'incorporation volontaire du contenu latent — arrêté d'avance — au contenu manifeste est ici pour affaiblir la tendance à la dramatisation dont se sert souverainement, au cas contraire, la censure. » (Ibid. P.22).

[911] «<...> fabrication d'objets aimables, manifestement érotiques, je veux dire destinés à procurer par des moyens indirects, une émotion sexuelle particulière.» (Ibid.).

[912] Быть может, как попытка сгладить кризис группы – после №4 из группы уйдут Л. Арагон и Ж. Садуль.

[913] Например, Рене Шар публикует воззвание, в котором говорит о поэте, грузе смерти и поэтической мысли, которая явится читателю через символические образы, что, преодолевая статичность и саморазрушаясь, отринут мирное свое значение, тем самым спровоцировав революцию. («Le poète, indépendamment de l'idée de mort, détient en lui tout le poids de cette mort. S'il ne l'accuse pas, c'est que c'est un autre qui le lui porte. Le poète a ses têtes. **La pensée poétique vivante** de ce que vous désirez semblera pouvoir être énoncée dans sa meilleure forme quand les images symboliques quitteront leur signification pacifique exactement comme le locataire a pris congé dans le temps du propriétaire — c'est ainsi qu'on doit voir le mouvement sortir de l'immobilité — ne résisteront plus au néant qui les aspire et, se détruisant réciproquement, viendront s'identifier à leurs cendres primitives. **Descendance révolutionnaire.**» (*SASDLR*, №4. P12).

[914] Например, то, как Т. Тцара выстраивает преемственность сюрреализма, который был ***после*** ДАДА, что основная находка сюрреализма «Магнитные поля» была издана в 1921 году (хотя, по официальной версии, создавалось произведение в мае-июне 1919, а было опубликовано в 1920), тоже фактически после ДАДА.

[915] «La poésie qui ne se distingue des romans que par sa forme extérieure, la poésie qui exprime soit des idées, soit des sentiments, n'intéresse plus personne. **Je lui oppose la poésie *activité de l'esprit*.** Ce ne sont pas les récentes élucubrations sur la poésie pure qui situent le débat. Il est parfaitement admis aujourd'hui qu'on peut **être poète**

символической поэзии. Более того, поэзия – это момент *становления*, и Т. Тцара выстраивает целую цепочку эволюции поэзии с позиции освобождения от формальных пут, начиная с Ж. Нерваля, Ш. Бодлера и графа Лотреамона (установившего настоящую «диктатуру разума») и заканчивая собственно ДАДА и сюрреалистами. Интересно, что Т. Тцара дает своеобразный вариант «Ликвидации» из №18 «Литтератюр», только теперь отношение к поэтам переосмысляется[916] и становится осознанным, «научным» (благодаря двум используемым методам – диалектическому материализму и, отчасти, психоанализу), а новейшие движения – ДАДА и сюрреализм – не находятся на периферии или вне художественного поля, но являются логичным продолжением эволюции поэтического духа и последними его актуальными формами проявления. Более того, сама *эволюция духа неизбежна*, и появление авангардных течений – логичное его развитие:

> Иначе говоря: несмотря на промежуточные состояния, присутствие поэзии как деятельности разума постепенно увеличается во времени, тем самым замещая поэзию как способ выражения. **Поэзия *стремится стать* деятельностью духа**. **Она *стремится отказаться* от поэзии как средства выражения**. То, что поэзия в наши дни **частично является способом выражения**, определено ее связью с языком, то есть с ее **формой**. Потому поэзия сможет стать деятельностью духа, только если освободится от языка и его формы. Но каким образом?[917]

Поэзия должна освободиться от формы, то есть от языка, всеми возможными способами, и один из них – сон. Тцара теоретически оправдывает развитие такого жанра, как запись снов, в сюрреализме, выбирая для доказательства учение К. Юнга о мышлении, *мышлении определенно-направленном/логическом* и *мышлении-мечтании/фантазировании*[918]. Первое служит примером адаптации к среде, это

---

sans jamais avoir écrit un vers, qu'il existe une quantité de poésie dans la rue, dans un spectacle commercial, n'importe ou, la confusion est grande, elle est « poétique »» (Ibid. P.15).

[916] Так, в «Ликвидации» Ш. Бодлер получил от Тцара -25, самую низкую оценку, выражающую максимальную степень отвращения, но в тексте о ситуации поэзии Ш. Бодлер получает высокую оценку за его духовные поиски и желание вырваться из плена поэтической формы («plus torturé aussi par ce «quelque chose d'autre » qui lui **échappait**, la poésie-activité de l'esprit. C'est par son excessive **sensibilité** qu'il fait pressentir une issue de ce qui, très visiblement, lui apparaît comme une prison» (Ibid. P.17). Ж. Нерваль также получил -25, как и С. Малларме.

[917] «Autrement dit : malgré tous les états intermédiaires, la poésie-activité de l'esprit s'accroît quantitativement et progressivement dans le temps au détriment de la poésie-moyen d'expression. La **poésie *tend à devenir* une activité de l'esprit**. **Elle *tend à nier* la poésie-moyen d'expression**. Qu'aujourd'hui elle soit **en partie moyen d'expression**, ceci est déterminé par sa liaison avec le langage, c'est-à-dire sa **forme**. La poésie ne pourra donc devenir uniquement une activité de l'esprit qu'en se dégageant du langage ou de sa forme. Par quel moyen ?» (Ibid. P.18).

[918] «**Deux modes de pensée** existent et s'affrontent. Si la pointe extrême de l'un est figurée par le **rêve**, il est facile de trouver à la pointe de l'autre **le penser dit « dirigé » ou logique**. Sans accorder une grande importance au vocabulaire employé par Jung, je donnerai après celui-ci un court aperçu de la distinction entre le penser « dirigé » et le penser « non dirigé ». (*Voir dans* « Les Métamorphoses et les Symboles de la Libido » le chapitre consacré aux *deux formes du penser*)» (Ibid.).

мышление и коммуникация, сотканные из коллективного опыта (sic !) в течение веков[919]; логическое мышлении активно и продуктивно, оно помогает, например, совершать научные открытия или адаптироваться к работе. Мышление-мечтание (оно же *гипологическое* или же *ассоциативное*) не способно к адаптации, оно замыкается на себе, располагается вне среды обитания и состоит из последовательного сочленения разрозненных образов (оттого его можно считать сверх-вербальным, пассивным). И вот как раз в сфере мышления-фантазии располагаются сны, дневные грёзы и воображение[920]. И поэзия, открытая А. Бретоном в форме автоматического письма, как раз находится в сфере ассоциативного мышления, исторически более раннего и находящегося в тени мышления логического, понимаемого как эволюция мысли[921]. Сюрреализм начинается с «проговоренной мысли» (*pensée parlée*), с «Магнитных полей» (и продолжается в медиумических сеансах, записях грез, сюрреалистических текстах), и несет в себе попытку раскрыть динамику ассоциативного мышления, показать чистые проявления поэзии как активности духа и сделать ее *частью жизни*, такой, как сон. Т. Тцара подчеркивает, что, тогда как адепты ДАДА стремились показать пластическими актами поэзию как активность духа, сюрреализм нацелился на научное обоснование: «исследования с настоящим вниманием к научности метода» (de vérifications avec un réel souci de méthode scientifique, (ibid. P.21)). Но переход к активной поэзии возможен только при отказе от *личного* и *субъективного* и после перехода к *коллективному* и *объективному*[922], и в будущем поэзия станет нормой жизни каждого, а не бегством или способом сопротивления доминирующему классу. И настоящая задача сюрреалистов – довести до логического конца развитие активной поэзии, создать «**суперструктуру психического типа**» (d'établir une **superstructure d'ordre psychique** sur une masse existante, (ibid.)), поскольку обратное противоречило бы диалектике и постоянному развитию, привело бы к возвращению либо к прежним формам (поэзии как способу

---

[919] «**Nous pensons en paroles**. Comme s'il s'agissait de convaincre quelqu'un, nous nous récitons la pensée en nous-même **le langage est à chaque stade de la civilisation la somme totale du savoir humain passé au crible de l'expérience collective**.» (Ibid. P.19).

[920] «La forme **du penser dit non-dirigé (ou associatif ou hypologique)** « se détourne (de la réalité), libère des désirs subjectifs, et reste absolument improductive, réfractaire à toute adaptation » (Jung). Ce penser consiste en un enchaînement, en apparence arbitraire, d'images ; il est **supra-verbal**, **passif** et c'est dans sa sphère que se placent le **rêve**, le **penser fantaisiste et imaginatif** et les rêveries diurnes.» (Ibid.).

[921] «Historiquement, le processus du mode de penser suit une direction dans le sens donné par la ligne reliant le penser dit « non dirigé » à celui dit « dirigé ». Les éléments du premier encore existants sous forme de résidu dans la « **mentalité civilisée** » (ce n'est pas sans une certaine ironie que j'emploie ce mot), sont **le rêve, la rêverie diurne, le penser fantaisiste**. Il me semble que **cette activité de l'esprit, la poésie, telle que Breton l'a apparentée au rêve sous le nom d'écriture automatique et de surréalisme, y trouve une place toute naturelle.**» (Ibid.).

[922] «La poésie pourrait devenir un ***élément de vie*** — au même titre que le rêve — mais ce passage ne saurait s'effectuer sans celui de l'individuel au **collectif** et du subjectif à l'objectif.» (Ibid. P.21).

выражения), либо к целям обучения и пропаганды, что были отброшены самой поэзией в ходе ее эволюции как «анти-поэтические проявления»[923]. Итак, сюрреализм мыслится как группа, созидающая некую поэтическую психическую структуру, которая должна быть доступна всем и стать частью жизни каждого человека. Т. Тцара говорит о будущем, когда коммунистическому обществу, после разрушения понятия работа и сокращения рабочих часов, нужно будет организовывать досуг (а сними и лень[924], и сновидения/грезы), в этом ему поможет поэзия, которая превратится в тип деятельности, доступный всем, перейдет из своего качественного в количественное состояние:

> Нужно **определить сон, лень, досуг**, согласно коммунистическому обществу, это самая важная задача поэзии. И она сделает это, лишь отказавшись идти на любую временную уступку, став, таким образом, примером и точкой отсчета для тех, кто позднее сможет сделать доступным и понятным массам **творческий процесс** [деятельный процесс], на данный момент известный малому числу лиц, процесс **качественный** ныне, что в коммунистическом обществе сможет стать **количественным**[925].

Как видно из приведенного пассажа, основная задача сюрреалистов не просто развивать поэзию, но найти механизмы ее воплощения в жизни, дабы сделать доступной для всех жителей коммунистического государства. Сюрреалисты являются не просто носителями какого-то сакрального знания, но исследователями подсознания, особого типа мышления, готовые своими знаниями делиться. И общее дело, нацеленность на результат, снимает существующие в группе противоречия, ведь речь идет в первую очередь об эмоции, борьбе между желаниями и удовлетворенностью, ожиданиями и неуверенностью[926].

И Т. Тцара завершает свое исследование мыслями о том, что «Революции социальной не нужна поэзия, но поэзии нужна Революция». И что *историческая роль* Сюрреализма заключается в том, чтобы «организовать **досуг** будущего общества, наполнить

---

[923] «Il serait aussi anti-dialectique de vouloir retrancher quoique ce soit d'une activité qui, historiquement, se justifie parfaitement **comme une continuelle progression** et de retourner soit à une forme de poésie qui a déjà été surmontée, soit à des fins d'éducation ou de propagande que, par son évolution, la poésie a éliminées comme étant anti-poétiques.» (Ibid.).

[924] Интересно, как после Второй мировой войны концепцией лени завладеют ситуационисты в своих теориях о дрейфе.

[925] « Il faut **organiser le rêve, la paresse, le loisir**, en vue de la société communiste, c'est la tache la plus actuelle de la poésie. Elle n'y parviendra qu'en se refusant à toute concession temporaire et en servant par là d'exemple et de point de départ à ceux qui, plus tard, sauront rendre pratique et assimilable à la masse un **processus d'activité** que, pour le moment, peu de gens admettent, **qui est *qualité*** et qui, dans la société communiste, peut se transformer **en *quantité***.» (Ibid. P.23).

[926] «**Ne nous attardons pas à analyser ce qui sépare et ce qui unit les surréalistes entre eux et acceptons une fois pour toutes l'image qui actuellement se fait de plus en plus valable**, d'une émotion résultant des combats entre les désirs et les satisfactions, les attentes et les incertitudes et même les insuffisances, **l'émotion** au premier degré humaine, qui ne nous a jamais fait défaut pour nous aider à sortir des impasses souvent douloureuses où se jouait tout l'avenir d'une activité de **groupe**.» (Ibid. P.23).

содержанием лень, подготавливая на базе научных изысканий реализацию колоссальных возможностей, заключенных во фразе Лотреамона: «Поэзия должна делаться всеми, а не одним»[927]».

«Эссе» Т. Тцара продолжает начатое Л. Арагоном дело «об оправдании сюрреализма», но более тонко, выстраивая свои доказательства не на простом отрицании, но на научном доказательстве, применяя диалектический метод к истории литературы и новой поэзии. Во-первых, Т. Тцара находит *историческое применение* сюрреализму, поскольку для оправдания существования данного движения в обществе коммунистическом мало научной базы, нужна еще *цель*, направленность на что-то («обучение досугу»), а во-вторых, Т. Тцара показывает динамику отношения сюрреалистов к литературе. Теперь сюрреалисты более осознанно подходят к прошлому, не просто вбирая его в себя, как в «Первом Манифесте», но делая себя его наследниками. Литературная история сюрреалистов в 1930-е годы перестает быть статичной, где все располагаются на одной плоскости листа (ERUTARETTIL, *LNS*, №11-12) или во фразе с однородными членами предложения (перечисления авторов в манифесте), она наполняется *динамикой и развитием*, и фраза из №12 *RS* о тысячелетии сюрреализма уже невозможна, исходя из логики развития группы.

А. Бретон также обращается к идее грезы в своем тексте «О некоторых оговорках по поводу исторического изучения сна» (во втором из публикуемых в *SASDLR* отрывков произведения «Сообщающиеся сосуды»). Однако лидер сюрреалистов не стремится, как раньше, написать теоретический текст о грезе в сюрреализме, но предпринимает научный анализ философских и медицинских работ, посвященных анализу сновидений. Он цитирует и разбирает И. Канта, Г. В. Ф. Гегеля, З. Фрейда, а с ними и до сих пор не упоминавшихся Альфреда Мори, Эрнста Геккеля, Хэвлока Эллиса, Генриха Шпитта. Для А. Бретона работа по грезе – это большой научный труд, призванный показать, что, с одной стороны, сюрреалисты разбираются в предмете (не просто записывают сны, но подходят к этому занятию научно, будучи осведомлены о разных теориях сна, в

[927] «La Révolution sociale n'a pas besoin de la poésie, mais cette dernière a bien besoin de la Révolution. Tendre, de toutes ses forces, à l'accomplissement de la Révolution, en poursuivant parallèlement l'activité poétique qui se justifie du point de vue du matérialisme dialectique, voilà, me semble-t-il, le rôle historique du Surréalisme : organiser le loisir dans la société future, donner un contenu à la paresse en préparant sur des bases scientifiques la réalisation des immenses possibilités que contient la phrase de Lautréamont :
« LA POÉSIE DOIT ÊTRE FAITE PAR TOUS, NON PAR UN »» (Ibid.).

частности естественнонаучных), а с другой стороны, они являются продолжателями традиции, изучающими сон в рамках научного подхода[928].

В отличии от своих «коллег», А. Бретон считает сон не остатками психической активности мозга, не его попытками осмыслить какое-то чувство вины или страха (З. Фрейд), но постоянно продолжающейся психической активностью, во сне не прекращающейся[929], и более того, именно сон дает реальные данные о *настоящем функционировании разума* вне давления окружающего мира[930] и вытесняет человека в опасные области бессознательного[931]. А. Бретон намеренно переворачивает доказательства, чтобы обосновать интерес, проявляемый сюрреалистами по отношению к сновидениям или их имитации: важно научно изучать сны, поскольку они позволяют раскрыть потенциал человеческого мышления и открыть другую сторону сознания, «объективную реальность» сна.

А. Бретон призывает отойти от бесконечных интерпретаций и начать действовать, трансформировать реальность, отрекаясь от «ложной научной скромности». Активное действие заменяет пассивное созерцание, эксперимент – описание, и данная установка вполне логично отражает новую фазу развития сюрреализма[932]. Важно не только изучать сны, но и их соотнесенность с ментальными расстройствами больных в лечебницах[933], поскольку и во снах, и в разных психических болезнях наблюдаются одинаковые «особенности конструирования реальности»[934] (вербальной при расстройствах и

---

928 Занятна функция цитаты в данном тексте: А. Бретон цитирует В. Ленина, чтобы подчеркнуть несостоятельность теорий предшественников, делегируя обличительные речи лидеру и духовному наставнику русской революции. Цитата является подтверждением позиции А. Бретона и мягким способом «оскорбить» или презрительно прокомментировать достижения прошлого. (« Comme on le voit ici plus que partout ailleurs, **selon la parole de Lénine**, « il est significatif au plus haut point- que les représentants de la bourgeoisie instruite, pareils au noyé qui se cramponne à un fétu, recourent aux moyens les plus raffinés pour trouver ou garder une place modeste au fidéisme engendré au sein des couches inférieures des masses populaires par l'ignorance, l'hébétement et l'absurde sauvagerie des contradictions capitalistes. » (Ibid. P.9).

929 « <...> l'activité psychique s'exercerait dans le sommeil d'une façon continue.» (Ibid. P.11).

930 «J'estime en effet, d'une part qu'une détermination arbitraire de cette espèce peut seule contribuer à faire un jour rentrer le rêve dans son véritable cadre qui ne saurait être que la vie de l'homme et, d'autre part, que cette manière de penser est plus conforme que toute autre à ce que nous pouvons savoir du fonctionnement général de l'esprit.» (Ibid.).

931 «Un inconvénient grave me paraîtrait en résulter touchant à ce très singulier exil de l'homme, rejeté chaque nuit hors de sa conscience, disloqué en matière et conscience et invité de la sorte à spiritualiser dangereusement cette dernière.» (Ibid.).

932 «Il conviendrait à tout prix d'en finir avec cette fausse modestie scientifique, sans perdre de vue que la pseudo-impartialité de ces messieurs, leur paresse à généraliser et à déduire, à faire passer sur le plan humain toujours en mouvement ce qui reste autrement secret de laboratoire ou de bibliothèque, n'est que masque social porté par prudence et doit être soulevé sans ménagements par ceux qui ont estimé une fois pour toutes qu'après **tant d'interprétations du monde** il était temps de **passer à sa transformation.**» (Ibid.).

933 «<...> **les rapports étroits qui existent entre le rêve et les diverses activités délirantes** telles qu'elles se manifestent **dans les asiles**.» (Ibid.).

934 «Comment n'avoir pas été plus tôt frappé de l'analogie que présentent **la fuite des idées dans le rêve et dans la manie aiguë, l'utilisation des moindres excitations extérieures dans le rêve et dans le délire d'interprétation, les réactions affectives paradoxales dans le rêve et dans la démence précoce** ?» (Ibid.).

визуальной во снах)[935], будь то эмоциональные реакции, беглость мысли или же раздражения от малейших воздействий внешнего мира. Сюрреалисты предприняли даже серию «экспериментов на себе»[936], дабы понять сам метод конструирования подобных «болезненных ассоциаций»[937]. Важно отметить снова этот момент эксперимента, научного подтверждения некой гипотезы (о том, что человеческая природа неразрывно связана с феноменом сновидения) – научности подхода сюрреалистов. Практическим подтверждением теоретического обоснования А. Бретона служит записанная С. Дали греза (опубликованная в этом же номере на стр. 31-36), форсированный сон, где С. Дали пытается спровоцировать определенные видения во сне с помощью действий в реальном мире. Эксперимент С. Дали касается сексуального возбуждения, он является историей соблазнения (прерывается в момент, когда сексуальный акт кажется неминуемым) и заполнен эротическими образами-фетишами (зеркало, навоз, короткая белая юбка и горелые кусты, оставляющие на белом черные разводы и царапающие до крови ноги девочки, красная блестящая расческа – в мире грёзы) и объектами-фетишами (хлебный мякиш в реальном мире), что пресекаются в реальной жизни и дневной грезе. С. Дали воспроизводит со всей тщательностью детали[938], до мелочей продумывает интерьеры грёзы, малейшие движения (фонтан и кипарисы, которые должны покачиваться; одежда, которую надевают женщины), тончайшие проявления эмоций (страх и ужас девушки) и описание ситуаций (инициация и «сексуальное первое причастие» у фонтана). Его мысленный эксперимент касается воспроизведения контекста, но не конкретной ситуации: греза обрывается в тот момент, когда С. Дали бросается к обнаженной девушке. Собственно говоря, С. Дали создает условия для фантазии, а воображение, как во сне, рисует перед ним яркие образы и воплощает само действие. Несколько раз С. Дали указывает на то, что он *не просто воображает*, но *четко и ясно видит* происходящее, находясь в состоянии грезы и пребывая в абсолютном сознании[939]. С. Дали создает последовательность нескольких грез, видит усложненную реальность,

---

[935] Иначе говоря, словесный аспект не играет никакой роли. Этот пассаж прекрасно иллюстрирует сремление сюрреалистов 1930-х к синтезу.

[936] «<...> il semble que nous ne puissions faire mieux **qu'expérimenter sur nous-mêmes** la méthode en cause.» (Ibid. P.12).

[937] Например, в «Непорочном зачатии», результаты которого А. Бретон и П. Элюар опубликовали частично в №2 *SASDLR* под заголовком «Человек».

[938] «Et Dulita mange (une bouchée de chocolat, une bouchée de croûton), avec lenteur. Elle balance la jambe droite qui est près de Gallo. Je pense que le soleil, à cette minute, illumine la pointe du doigt de la statue de la chambre du premier étage, et le maïs, par terre, un instant devient couleur feu.» (Ibid. P.35).

[939] «**Je vois, avec netteté et une précision toute particulière**, cette nouvelle phase de la rêverie qui va suivre.», (Ibid.).

созидаемую из множества *второстепенных грез* и одной *центральной*[940], и второстепенные грезы служат обязательной предпосылкой для развития основной. Это сложная многогранная реальность, которую С. Дали воспроизводит сам, определенным образом подгоняя вдохновение, частично своим возбуждением, частично помещением своего сознания в наполненный сексуальными фетишами контекст (фетиши всегда индивидуальны, но метод применим к разным людям и ситуациям). То, что художник проделывает с сексуальной грезой похоже на имитацию и реконструкцию ментальных заболеваний А. Бретоном и П. Элюаром (в «Непорочном зачатии»).

Поскольку сюрреалисты обращаются к экспериментальной стороне творчества, то и практики их становятся более *осознанными*. Они не ищут техники, но используют уже готовые и знакомые механизмы (ассоциативный метод, автоматический метод), дабы создавать произведения, которые впоследствии можно использовать как экспериментальные данные для анализа.

Следующий этап в истории развития научного подхода в сюрреализме происходит в №5 «SASDLR», где сюрреалисты публикуют знаменитую переписку А. Бретона с З. Фрейдом (состоявшуюся в декабре 1932), где лидер сюрреалистов упрекнул З. Фрейда в необъективности и некоторой интеллектуальной нечистоте[941], на что З. Фрейд прислал А. Бретону несколько писем с оправданиями. Обмен письмами показывает, что для сюрреалистов необходимо признание того, чьими идеями они вдохновлялись при создании своей теории. Важно и то, что потребность в признании психоаналитиком возникла именно ту пору, когда сюрреалистам понадобилось подтверждение со стороны кого-то, обладающего бесспорным авторитетом в психоаналитических кругах, доказательство научности их исканий. Более того, А. Бретон стремился взять реванш за встречу в 1921 году, когда в Вене психоаналитик не принял всерьез молодого поэта. Однако З. Фрейд научных притязаний сюрреалистов не принял и даже заявил смущенно, что до сих пор не может понять, чего же хочет сюрреализм, поскольку сам он «так далек от искусства.» [942]. Признания сюрреалисты так и не получили, и то, что, как

---

[940] «Pour réaliser **la fantaisie de la sodomisation** de Dulita dans l'écurie, il me fallait inventer plusieurs **histoires** qui **créeraient des conditions de rêve, similitudes indispensables** au développement de ma rêverie.», (Ibid. P.33-34).

[941] А. Бретон упрекнул З. Фрейда в том, что он не цитирует имя И. Фолькельта, первым открывшего символическую природу сновидений, а также в том, что З. Фрейд не анализирует свои отношения с отцом. («Vous me reprochez de ne pas avoir mentionné dans la bibliographie, Volkelt, qui découvrit la symbolique du rêve, bien que je me sois approprié ses idées» (*SASDLR*, №5. P.10).

[942] «Bien que je reçoive tant de témoignages de l'intérêt que vous et vos amis portez à mes recherches, moi-même je ne suis pas en état de me rendre clair ce qu'est et ce que veut le **surréalisme**. Peut-être ne suis-je en rien fait pour le comprendre, moi qui suis si éloigné de **l'art**.» (Ibid. P.9).

предполагалось, должно было стать триумфом, стало разочарованием для А. Бретона. Но несмотря на разные перипетии в группе (после публикации №№3-4 журнала из группы ушли Л. Арагон и Ж. Садуль) и сложности с поиском собственного места в литературном поле, группа не прекращает попыток завоевать доверие революционных писателей и коммунистической партии и получить право называться главным художественным революционным движением. И если в №3 Арагон выступал против того, чтобы сюрреализм превращался в «сборник рецептов по приготовлению литературы», то уже с №4 сюрреалисты включаются в игру, навязанную советской Москвой. И в №5 А. Бретон комментирует предложенный газетой «Юманите» конкурс пролетарской литературы (A propos du concours de littérature prolétarienne organisé par « L'Humanité»).

Согласно директивам Конгресса в Харькове, писатели должны стремиться создать литературу «новой формы, отличной от буржуазной традиции», обладающую собственным социальным содержанием и создающую новые жанры[943]. Но А. Бретон скептически настроен по отношению к данному воззванию, поскольку сам факт созидания новой пролетарской литературы в буржуазном мире скорее требует свержения буржуазного режима, и если говорить о какой-то литературе, то о «литературе перехода» между литературой буржуазной и «литературой бесклассового общества»[944]. Более того, пролетарская литература должна стать делом *среды*, но не отдельно взятого человека. То есть лидер сюрреалистов указывает на необходимый коллективный аспект такого рода литературы[945] (о чем ранее также говорил Т. Тцара). Но даже отдельно взятый человек не может просто начать писать новую литературу, не потому что он недостаточно талантлив для этого дела, но потому, что язык его испытывает «некоторое количество влияний», зависящих от того, что он читает (ежедневные газеты, фельетоны, хронику происшествий). И кажется, что большинство «за неимением времени, не читает больше ничего», что, принимая во внимание плохое качество прессы, не привносит в язык никакого развития, заполняет его клише и лишает какой бы то ни было уникальности[946].

---

[943] «*Nous voyons cette littérature découvrir* ***une forme neuve, opposée à la tradition littéraire bourgeoise, répondant à son contenu social****, et dépassant les genres anciens et en créant de nouveaux*» (Ibid. P.16).

[944] « <...> me paraît devoir se nuancer l'opinion qu'il convient de porter sur la littérature prolétarienne, dont nous ne devons pas oublier qu'elle ne saurait être **qu'une littérature de transition entre la littérature de la société bourgeoise et la littérature de la société sans classe**.» (Ibid. P.17).

[945] «Dans la mesure où elle existe déjà, il est aisé de voir que **la littérature prolétarienne est plutôt l'œuvre d'un milieu que d'un homme**.» (Ibid.).

[946] «Il semble bien évident que beaucoup de camarades, faute de temps ou d'argent, ne lisent rien d'autre et, si l'on en juge à la manière dont la plupart des feuilles de presse sont rédigées, on ne s'étonne guère de constater que leur **lecture régulière produise**, chez ceux qui n'y peuvent apporter aucune espèce de correctif, un style neutre, tout

Тому виной также школьное чтение и «избранные места» из произведений, которые учат в классах наизусть: выученные на память отрывки взращивают у читателей определенный вкус к творчеству А. Дюма-отца, Э.Золя, Ж. Онета, П. Феваля или Л. Толстого[947], а также к «бестолковщине» (âneries) Ж. де Лафонтена, «завываниям» (pleurnicheries) А. Тёрье, ямбам О. Барбье. И первое чтение оказывает сильнейшее влияние на сознание человека, на его память и искажает способности к самовыражению, если человек не примет «некоторое противоядие»[948]. И здесь А. Бретон намекает на сюрреализм как на единственно верный способ очистить память от клише, стереотипов и штампов :

> Подобные условия [условия обучения буржуазией пролетариата с тем, что он пребывал в творческой пассивности, а язык рабочих не развивался] <..> внушают **нашей Ассоциации** необходимость направлять наши товарищей, которые не научились сами или же которым не хватило возможностей для обучения, составив для них план чтения, который, помимо чисто политических текстов, будет им по-настоящему полезен[949].

Стоит обратить внимание на название, которое дает сюрреалистам А. Бретон: не группа, не движение, но *Ассоциация*, главная цель которой – обучение правильному чтению, выполнение «педагогическ[ой] задач[и]», заполнение лакун в системе образования, лакун, что были созданы намеренно «системой начального светского образования»:

> Обучать в этой области, заметьте, означает обучать вопреки [полученным знаниям][950].

Сюрреалисты готовы стать учителями, показать, что в тексте важно, даже если данный текст «не представляет сиюминутного интереса для классовой борьбы» (но А. Бретон добавляет, что такой интерес есть всегда, если уметь «правильно анализировать»[951]). И чтобы обучение было последовательным, сюрреалисты предлагают создать, в

---

entier sacrifié à l'information, **bourré de clichés** et aussi dépourvu que possible des vertus particulières qui s'attachent à tel ou tel mode d'expression plus étudié.» (Ibid.).

[947] «<...> un très petit nombre de **lectures** faites à la sortie de **l'enfance** et de « morceaux choisis » appris en classe. C'est assez dire que ces lectures, en France, sont livrées au bon plaisir bourgeois de la composition des bibliothèques populaires municipales où continuent, je pense, à être particulièrement demandées les œuvres de Dumas père, de Zola, de Georges **Ohnet**, d'Hugo, de Paul **Feval**, et de **Tolstoï.**» (Ibid.).

[948] « <...> il faut reconnaître que ces premiers textes dérisoires sur lesquels s'est exercée ici trop **longtemps la mémoire de l'homme n'ont pas été sans le marquer en quelque manière, sans contaminer sa faculté d'expression si par la suite quelque antidote n'est pas survenu**.» (Ibid.).

[949] «De telles conditions, qui sont, je le répète, pour une grande part, celles de la formation du langage ouvrier, mettent selon moi à l'ordre du jour de notre **Association** la nécessité d'orienter ceux de nos camarades à qui on n'a pas appris à le faire ou qui n'ont pas eu le moyen de l'apprendre par eux-mêmes, en dressant pour eux **un plan de lectures** qui, en dehors des lectures politiques proprement dites, leur soient réellement profitables.» (Ibid. P.17-18).

[950] «C'est là une véritable tâche pédagogique qui ne doit pas nous rebuter, c'est le meilleur moyen dont nous disposions pour les aider à combler les lacunes systématiques, les lacunes voulues, de l'instruction laïque primaire. **Faire de l'enseignement dans ce domaine, remarquez que c'est faire du contre-enseignement.**» (Ibid. P.18).

[951] «Il importe grandement que nos camarades apprennent à discerner ce qu'il peut y avoir de remarquable dans un texte, même si ce texte ne présente pas **d'intérêt immédiat** pour la lutte de classes (il est d'ailleurs clair qu'il en présente toujours pour peu seulement qu'on sache l'analyser).» (Ibid.).

«литературной секции» подсекцию философскую[952], где будет писаться учебник диалектического материализма[953], параллельно же литературная секция также напишет «марксистский учебник общей литературы» (l'élaboration **d'un *manuel marxiste de littérature générale***), дабы отобрать наиболее влиятельных авторов и произведения (по заветам Ф. Энгельса). К учебнику А. Бретон предлагает читать курс лекций в Рабочем Университете для уже имеющих какие-то базовые представления из учебника слушателей[954].

Как видно из приведенного текста А. Бретона, сюрреалисты стремятся соответствовать требованиям Москвы, и если уж им не удается завлечь коммунистов своими научными поисками, то хотя бы убедить их в собственной литературной состоятельности и умении выстраивать иерархии в чтении и текстах.

Если раньше группа намеренно абстрагировалась от «чужаков» и спорила о любой попытке присвоить себе ее достижения (борьба за название, борьба за «чистоту» автоматического письма) или списки чтения (ссоры из-за графа Лотреамона), то теперь она готова раскрыться и посвятить каждого желающего в свои «тайны». Происходит переоценка целей, и тому виной московские и, несколько ранее, харьковские директивы. Сюрреалисты по-прежнему интересуются научной стороной своих поисков, так, в №5 Роже Кайуа в тексте «Специфика поэзии» (с. 30-31) говорит о новой поэзии как науке, которую развивают сюрреалисты, отказываясь от художественных привилегий ради научного поиска[955], а также утверждает, что поэзия потеряла *право на автономию*[956] (что перекликается с мнением А. Бретона об открытости сюрреализма и мыслью Т. Тцара о необходимости коллективного развития поэзии). Или же можно упомянуть текст Р. Кревеля о психодиалектике[957], где сюрреалист пытается примирить диалектику и психоанализ:

---

[952] «<...> comme première tache pratique à la sous-section **philosophique** créée à l'intérieur de la **section littéraire** de notre organisation.» (Ibid.).

[953] И А. Бретон цитирует в данном месте В. Ленина, чтобы подтвердить необходимость создания такого учебника («cet aphorisme de Lénine, extrait de ses *Notes de Lecture sur Hegel*, encore inédites en français: « On ne peut comprendre complètement le *Capital* de Marx et particulièrement le Ve chapitre si l'on n'a pas étudié à fond et compris *toute* la logique de Hegel. C'est pourquoi depuis un demi-siècle aucun marxiste n'a compris Marx »» (Ibid.)).

[954] «<...> par **une série de *cours marxistes de littérature générale* professés à l'Université Ouvrière** et qui, pour ceux de nos camarades qui veulent écrire, me paraîtraient compléter très utilement **les *cours de littérature marxiste***.» (Ibid.).

[955] «Le **surréalisme** peut donc prendre comme maxime de ses expériences le très évident aphorisme de Hegel : « Rien n'est plus réel que l'apparence en tant qu'apparence ». C'est aussi l'épigraphe de toute poésie, qui **renonce à bénéficier de ses privilèges artistiques pour se présenter comme science**.» (Ibid. P.31).

[956] «**La poésie n'a pas droit à l'autonomie.**» (Ibid.).

[957] Р. Кревель в этом плане наиболее последователен, поскольку для него диалектический метод не снимает противоречий, но порождает их. Если А. Бретон или тот же Р. Кайуа видят в таком подходе не просто возможность синтеза, но уже как бы произошедший переход на качественно иной уровень восприятия

Сознательное, тезис. Бессознательное, антитезис. Но когда же наступит синтез? **Разрываемый в разные стороны человек не может побороть свой психологический дуализм.** Он не чувствует себя самим собой в присутствии других. Он остается по эту сторону или же убегает по ту сторону. Метания, достойные фотокамеры и пафоса[958].

Однако можно полагать, что №5 идеологически скорее нацелен на обучение, на разработку практического применения сюрреалистических находок – и интеллектуальных сил самих сюрреалистов.

В №6, помимо теоретического произведения З. Райша о метафоре и текста о вдохновении М. Эрнста, обучающего тому, как стимулировать вдохновение, «усиливая раздражительные способности разума[959]», сюрреалисты печатают два важных для того времени произведения. Одно принадлежит перу Т. Тцара, и речь идет об экспериментальной грезе. Второе – коллективное произведение «Экспериментальные исследования».

В своем эксперименте по написанию грезы Т. Тцара предпринимает синтез сюрреалистического письма и грезы, с той разницей, что греза эта пишется в будущем времени и касается будущего, момента обретения нового мира. Текст состоит из двух частей: собственно грезы и комментария к ней (аналитической заметки). Особенно важен комментарий: сюрреалисты периода SASDLR особое внимание уделяют комментарию (например, А. Бретон комментирует сюрреалистические объекты), но именно в №6 номере комментарий как маркер научности проявляет себя наиболее ярко в сюрреалистических поисках[960]. Часть грезы повествует о своеобразной утопии, где язык освободится, ибо не будет слов, что, в свою очередь, повлечет за собой обновление всех чувств и отношений выраженного/выразимого и жажду действия, включенного в общество и одновременно эгоцентричного[961]. Человечество, лишенное звучащего и значащего языка, погрузится в «культуру забывания», основу новой «культуры

действительности, где противоречия сглаживаются (реальное и ирреальное, творчество и революция, и пр.), то Р. Кревель стремится понять саму суть перехода, и в какой момент наступает синтез форм.

[958] «**Le conscient, thèse. L'inconscient, antithèse**. À quand la synthèse ? Tiré à hue et à dia **l'individu ne surmonte pas son dualisme psychique.** Il ne se sent pas lui-même en présence des autres. Il reste en-deçà ou s'égare au-delà. Errements photogéniques et pathétiques.» (Ibid. P.49).

[959]«<...> *l'intensification de l'irritabilité des facultés de l'esprit*» (*SASDLR*, №6. P.45).

[960] Комментарием снабжена греза Т. Тцара и экспериментальные исследования сюрреалистов, о чем речь пойдет далее.

[961] «**L'absence de paroles** saura par elle-même déjà, **amener de curieuses transformations à la nature des sens**, **les rapports entre l'exprimé et l'exprimable** engendreront, à la place des désirs nettement poursuivis selon une ligne plus ou moins droite issue de nos connaissances actuelles, **une manie de l'action**, surprenante en partie et en partie rappelant un utilitarisme manquant singulièrement de conviction et de but, une **action** qui, à cause de la faculté de soumission ou plutôt de la facilité de subir qui se sera développée dans la masse de la population, n'aura plus le caractère agressif d'une réussite envisagée ni la passivité d'un devoir accompli ou d'une énergie à dépenser, – elle sera donc **nettement égocentrique quoique incorporée à la vie sociale par la suppression des barrières** aussi bien à la réception qu'à l'énoncé d'une quelconque proposition.» (ibid. P.50).

радости»[962]; жизнь, лишенная прошлого и будущего, из-за новой способности забывать, будет протекать в настоящем, как возможно наиболее коротком[963], машина снов будет крутиться вхолостую, ибо люди, желания которых будут пресыщены днем, не будут ничего желать ночами[964]. Мораль исчезнет, а остатки ее составят части новых мифов[965]; из боли и пыток родится новая экзальтированная форма любви, человечество обновится и обретет новую форму[966].

В «Заметке» Т. Тцара кратко излагает историю создания грезы и ограничения, с которыми он столкнулся при написании «сказки». В частности, он говорит о «ловушке лирического компонента», не соотносимого с описываемой или потенциально возможной реальностью[967]: стремление Т. Тцара описать факты, последовательно соотнесенные события, с позиции логики, было нарушено вмешательством «остатков иррационального лирического содержания[968]». То есть Т. Тцара словно бы нашел в своем эксперименте «**лирическую суперструктуру,** элементы которой порождаются самой структурой[969]» (о чем он говорил в №4 в своей работе о поэзии), то есть доказал *на практике* разработанную ранее *теорию*. Но более того, мышление-фантазию можно искусственно *стимулировать* с помощью логического мышления, разрабатывая логические последовательности событий, а подобный опыт доказывает потенциальную возможность *синтезировать два типа мышления в одно целое*. Рассказ сам создает «автоматизм необходимых деталей и реакций[970]», сам вырабатывает свои законы, которые писатель терпеливо регистрирует. И самое важное – подобные опыты могут стать повсеместными:

> Поэзия есть самый действенный человеческий урок для определения метода познания. Скоро она станет актом, повсеместно используемым и практикуемым, основным способом познания.[971]

Т. Тцара последовательно защищает тезисы «обновленного» сюрреализма: нацеленность на экспериментальность, критерии научности (объективный анализ результатов),

---

[962] «<...> car **l'oubli servira de base à la culture nouvelle de la joie.**» (Ibid. P.51).

[963] «<...> à l'heure où l'oubli aura circonscrit la **vie en dehors de tout passé et avenir**, **dans un présent toujours plus réduit à sa plus courte expression d'existence**.» (Ibid. P.52).

[964] «**Le sommeil tournera vide et sec**, car les **rêves ne viendront plus concasser les pierres de l'existence** avec leur vis d'Archimède, leurs **désirs** étant **comblés** pendant le temps de veille.» (Ibid.).

[965] «<...> la **morale** ayant depuis longtemps **disparu** sans laisser d'autres traces que les dérisoires accessoires sentimentaux passés actuellement **dans le domaine des mythes**.» (Ibid.).

[966] «**une humanité nouvellement organisée**» (Ibid. P.53).

[967] «*cette invention même qu'apparut le **piège** de **l'élément lyrique**, non **conforme à la réalité environnante ou supposée possible**, qui devait jouer un rôle décisif dans l'élaboration de ce conte.»* (Ibid. P. 56)

[968] «*Le récit suit ainsi et s'échelonne sur une trame à développement **logique** qui, réduite à l'expression d'un **compte-rendu des faits successifs**, laisserait à découvert **un résidu irrationnel de contenu lyrique**.»* (Ibid.).

[969] «*dont les **éléments** dérivent de la **structure** même»* (Ibid.).

[970] «**L'automatisme des nécessités et des réactions** ***créé****, pour la cause, par le récit **logique** lui-même»* (Ibid.).

[971] «*La **poésie** est la leçon humaine la plus efficace pour déterminer la **méthode de la connaissance**. Bientôt elle deviendra* **acte unanimement employé et exercé**, ***principal moyen de connaissance*** (Ibid.).

верификация теории и аппликация метода, а также его всеобщность, открытость всем, признание поэзии как главного способа познания. Вероятно, идея написать грезу была навеяна интересами сюрреалистов к онирическому пространству и экспериментами С. Дали из №4 (можно заметить некоторые влияния испанского сюрреалиста, например, в выборе лексики[972]), только Т. Тцара намеренно исключает *Я* из своего повествования и пишет коллективную, если можно так выразиться, или даже скорее *безличную* грезу, с неконтролируемыми сознанием лирическими вставками. Также он пытается дополнить и переосмыслить сам концепт в ином ключе и дать ему новое определение:

> Итак, я зову грезой силу, что включает в себя поток лирики, спровоцированный логическим движением, с одной стороны, и с другой стороны, их совместные способности проникать друг в друга, ценность взаимозаменяемых материй, что находят свое выражение как в мышлении логическом, так и в мышлении-фантазии.[973]

Переосмысление грезы в какой-то степени соотносится с видением сновидения А. Бретоном, как некоего сосуда, который сообщается с реальной жизнью, но обретает характеристики некой силы, объединяющей рациональность и лирику[974]. Как бы то ни было, можно отметить, что основные установки сюрреализма первой половины 1930-х Т. Тцара не трансформирует, а скорее даже дополняет и развивает, делая упор на экспериментальность и доказательство.

Можно утверждать, что №6 является своеобразной кульминацией, доказательством на практике теоретических изысканий и заверений в научности сюрреалистической работы. Удивительным кажется, что сюрреалисты вновь и вновь обращаются к научной стороне своей теории. Если раньше им было более интресно публиковать результаты, данные, то в номерах *SASDLR* основной труд строится на доказательстве теории, самой ее научности. Публикации же результатов редко уделяется достаточно внимания.

Яркий пример такого научного подхода – «Экспериментальные исследования» [975], коллективный труд, единственное крупное коллективное произведение, появившееся в данном журнале, исследующее разные аспекты случайно взятого объекта. Оно, в какой-то мере, соотносится с произведением «Некоторые предпочтения..» из *LNS* №2 (своей формой) и с «Исследованиями сексуальности», опубликованными в 1928 в №11 (своим

---

[972] «sur la ville **incommensurablement cruelle** et contente», «à **l'excrémentielle** odeur de l'idée de mort et de regret, le temps libéré de **l'étreinte osseuse de la religion**» (Ibid. P. 52).

[973] «*J'appelle donc **rêve**, la force qui comprend le **débordement lyrique provoqué par un mouvement logique**, d'une part et d'autre part, leurs facultés réciproques d'inhibition, les valeurs des matières interchangeables, qui se manifestent à la fois sur les plans du penser **dirigé** et du **penser non dirigé**.*» (Ibid. P. 56).

[974] Греза является связующим звеном, но не сама по себе противопоставлена реальности.

[975] Обратим внимание на подчеркнутую научность названия: это не «Диалоги», не «Гипнотические сеансы», не коммуникация и не сбор информации, а научные изыскания.

содержанием). «Экспериментальные исследования» пытаются дать исчерпывающий, многогранный ответ на заданный вопрос, максимально описать заданную реальность, и в то же время показывают, что сюрреалистический метод применим во многих случаях, являет собой способ иррационального познания мира и составляет альтернативу сугубо естественно-научному познанию: в сферах познания физического мира (анализ шара предсказательницы или куска розового бархата), мира искусства (анализ картины Дж. де Кирико), времени (анализ исторического временного отрезка) и пространства (анализ городского пространства и возможностей его декорирования). После полных ответов сюрреалистов на вопросы, приводится внимательный анализ оценок и ответов, призванный вычленить личное отношение к вопросам и нейтральные высказывания, нацеленный на поиск некой объективной истины, касающейся заданного предмета. Традицию научных исканий сюрреалисты начали с исследований сексуальности, первые сеансы которых опубликовали в предпоследнем номере *RS* и к моменту публикации результатов эксперимента с иррациональным познанием в *SASDLR* научное изучение сексуальности перестало сюрреалистов интересовать[976].

В «Экспериментальных исследованиях» участники группы пытаются доказать, что сюрреализм есть не формотворчество и не искусство ради искусства, но активная форма миропознания, сама по себе революционная и направленная на свершение революции в реальном мире. Суть экспериментов в том, чтобы ответить на поставленные вопросы с «максимальной серьезностью», без сомнеий или метаний или желания подтасовать результаты[977], чтобы выдать их в наиболее выгодном свете. Сюрреалисты руководствуются находками автоматического письма (быстрые, без раздумий, ответы на вопрос) и заветами Г. В. Ф. Гегеля, переводы которого также были опубликованы в №6 *SASDLR*, утверждающего, что «идея есть процесс», и пытаются в процессе мышления реконструировать особый мир объекта, в котором он пребывает. Важно уточнить, что мир этот (а он может быть любым, и пространством картины, и историческим событием), с одной стороны, безграничен и может заполняться бесконечным числом деталей, нюансов, предметом, пейзажей, а тем самым представлять собой непрерывное движение и потенциально неисчерпаемый ресурс для вдохновения. Однако сюрреалисты не ищут образы или удачные совпадения. Напротив, в комменатрии к опубликованным

[976] В общей сложности было проведено 12 сеансов, с 1928 по 1932 годы.

[977] «<...> ces enquêtes ont été menées avec le **maximum de sérieux**, de **scrupules passionnés** et sans aucune idée préconçue de leur donner la moindre publicité. » (Ibid. P.19).

«Исследованиям» случайные совпадения отрбрасываются как несущественные, искажающие чистоту эксперимента[978]:

> Единственный недостаток, в котором можно было бы упрекнуть эти автоматические ответы, это то, что в них не удалось отказаться от некоторых **свободных ассоциаций**, **идейных** или **фонетических**, что изредка устанавливаются между ответами и делают их **слишком зависимыми друг от друга**. Некоторые части ответа соответствуют заданному вопросу в той мере, в какой они соотносятся со схожими частями предыдущего ответа[979].

В автоматических ответах сюрреалисты ищут совпадения, поразительное сходство, которые бы доказали существование данного предмета в паралельной реальности. Более того, именно группа эту реальность не то чтобы констурирует или выискивает, но на практике, своими ответами, подтверждает сам непреложный факт ее существования.

В этом прослеживается новый виток в восприятии коллективного аспекта творчества: подобно тому, как группа становится гарантом реальности сюрреального мира (документация этого мира) и фикционального произведения в частности (в романах), в «Исследованиях» она потверждает эксперимент и существование иной реальности, отличной от реальности физической. Поскольку проверить результаты невозможно, то именно соответствия ответов, меткие совпадения делают ответ верным. Сюрреалисты опять выступают в роли «атоматов», только теперь фиксирующих не жизнь языка, но жизнь иной реальности, включающей в себя и язык, и образы. Сложный коллективный диалог по-прежнему требует некой однородности и соотнесенности ответов, уважения установленных правил, но теперь он строится не с целью доказать инаковость сюрреалистов и их отстраненность от других, но с целью показать реальное существование другого мира и утвердить возможность «некой иррациональной объективности»:

> Также, что касается возможности иррационального проникновения или ориентирования в картине или же возможности иррациональной жизни в указанную дату, стоило бы, опираясь на уже полученные ответы, следовательно, без устали, задавать все большее количество вопросов, чтобы **воссоздать мир**, в котором находится это собое место или эта особая дата.
>
> Однако важно отметить, что мы смогли, получив столь **неожиданные ответы** [встречи], как, например, D. I. 11, D. II. 11, D. III. 11, D. IV. 11, D. VI. 11; D. III. 1 и D. VII. 2; E. I. 16 и E. VI. 16 или

---

[978] Серьезный научный подход к исследованию познания требует не просто тщательно продуманных условий эксперимента, но также анализа результатов и искажений, которые стоит исключить.

[979] «Le seul défaut que l'on pourrait reprocher à ces réponses automatiques, rapides, est de ne pas rejeter **certaines associations libres**, soit **d'idées**, soit **phonétiques** qui s'établissent quelquefois entre elles et qui les rendent **par trop interdépendantes**. Certains éléments de la réponse ne s'appliquent plus à la question qu'en fonction d'éléments semblables ou étroitement liés à une réponse précédente (ex D. III. 12 et D. III. 13, D. IV. 3 et D. IV. 4, E. I. 15 et E. I. 16, E. IV. 14 et E. IV. 16, E. VI. 19 et E. VI. 20, E. VII. 7 et E. VII. 15)». (Ibid. P.19-20).

A. V. 25 и A IX. 25, достичь некоторой **объективной иррациональности**, чем мы легко могли бы довольствоваться[980].

А если совпадают некоторые ответы, то и весь эксперимент можно считать состоявшимся: *совпадения* подтверждают *валидность результатов*, а прочие ответы, за исключением личных искажений, можно изучать впоследствии как элементы большого ребуса. Стоит заметить, что в 1930-е годы для сюрреалистов важным становится именно *анализ творческой практики*, но не сама практика как таковая. Любые находки, будь то параноидально-критический метод, форсирование вдохновения в «Замедлить ход работ» или имитация языка в духе «Непорочного зачатия», нуждаются в пояснении и комментарии, художественные искания – в легенде или описании. С одной стороны, это доказывает нацеленность сюрреализма на научно-экспериментальный подход, а, с другой стороны, показывает, что элемент собственно творческого поиска из сюрреализма исчезает: раньше, в журнале «Литтератюр» особенно, сюрреалисты искали формы выражения ирреального, а в 1930-е годы они больше не сомневаются ни в его существовании, ни в том, что только они способны эту сюрреальность находить и доставать[981], потому должны служить не просто «автоматами», но и давать советы по *деконструированию сюрреалистического дискурса*, его анализу и созданию. Идеей 1930-х становится, помимо прочего, идея обучения, если и не всех людей, то пролетарских писталей точно (будущей интеллектуальной элиты Советов).

В «Исследованиях» анализу уделяется много места. Если сеансы по исследованию сексуальности походят скорее на живой диалог, без явной структуры, но с несколькими заявленными для обсуждения темами (анализа сюрреалисты не приводят), то эксперимент по ирраицональному объективному познанию снабжается полным отчетом, с ссылками на конкретные ответы. Это первый и единственный труд подобного рода в сюрреализме. Поскольку участники группы и так верят в сюрреальность, им довольно сложно доказывать научно ее существование, и более того – подтверждать научно поэзию.

---

[980] «De même, pour les possibilités irrationnelles de pénétration et d'orientation dans un tableau ou pour celles de vie à une date quelconque, l'on devrait presque, en se basant sur les réponses déjà obtenues, et, successivement, inlassablement, poser tant de questions que **l'univers** dont participe ce lieu ou cette date particuliers **se reconstituerait**.
Il est néanmoins du plus grand intérêt de constater que nous sommes parvenus, par des **rencontres** aussi **inattendues** que par exemple celles de D. I. 11, D. II. 11, D. III. 11, D. IV. 11, D. VI. 11, de D. III. 1 et D. VII. 2, de E. I. 16 et E. VI. 16 ou de A. V. 25 et A IX. 25 à une certaine **objectivité irrationnelle** dont nous pourrions aisément nous contenter». (Ibid. P.20)

[981] Что они обладают надлежащими умениями и способностями.

Еще одна цель «Исследований» связана с реконструкцией контекста, с попыткой оживить «мертвые» объекты, даты, пространства. Статичные предметы обретают, с помощью описания, не только «цвет и форму», но и потенциально невозможные характеристики[982], а через движущееся характеризующее их слово – динамику, движение[983]. Так, в комментарии к части, посвященной картине Дж. де Кирико (часть С), говорится о необходимости сделать фантастической атмосферу на картине, где «кажется, ничего не должно происходить», прожить в пространстве картине то, что в определенный момент, в момент завершения работы над произведением, закостенело и «застыло», лишилось жизни:

> Составля опросник, мы хотели сделать фантастической атмосферу этого места, где, кажется, ничто и никогда не должно происходить. Включаясь в картину, мы захотели прожить все то, что кажется навсегда застывшим в определенный момент, лишенный жизни. Призрак, слон, аист, вода, любовь, еще один живой человек, еще одна статуя, реклама – все это было создано, чтобы **оживить эту уснувшую грёзу**. Ответы показали нам, насколько предприятие вышло драматичным, какой кошмар поджидал тех, кто путешествовал по этому запретному краю. Однако им были даны все внешние признаки мира: пространство, небо, свет, стены, трубы, статуя, грузовик, камень, поезд, все старые предметы обстановки, которые человек привыкает не задевать[984].

Сюрреализм в 1930-е весь целиком и полностью нацелен на движение, на попытку преодолеть статичность образа, либо усложняя его в пространстве (поэмы-объекты, инсталляции), либо погружая его в постоянно меняющийся контекст (выставки сюрреалистов). И это усложнение требует постоянной вовлеченности потенциального зрителя в контекст, пусть роль зрителя обычно играют, как уже говорилось ранее, сами сюрреалисты. Проблема зрителя/зрения/смотрения (всего, что связано с визуальностью, в конечном счете) особенно акутальной становится в середине 1930-х, когда сюрреалисты принимают приглашение участвовать в издании журнала «Минотор».

---

982 Например, сюрреалистов интересует жизнь куска розового бархата (часть В), в иной реальности обладающего характеристиками живого человека (живет в какую-то эпоху и в каком-то квартале Парижа, умирает, имеет любимые духи, поэта и сексуальные извращения).

983 В комментарии к части исследований, посвященных Парижу (часть Е), высказывается желание превратить город «в вечную стройку» («La plus petite ville du monde leur serait un chantier perpétuel» (Ibid. P.23)). Еще один пример динамики – обживание картины Дж. де Кирико, населяемой невероятными существами, делами и событиями (где можно найти воду, где можно опорожниться, помастурбировать или заняться любовью, который на картине час, какой человек *придет* на площадь и откуда, что он будет делать).

984 «On a eu, en établissant le questionnaire, le désir de rendre fantastique l'atmosphère de cette place sur laquelle il semblait ne jamais rien devoir se passer. On a voulu faire revivre, en s'introduisant dans ce tableau, tout ce qui semblait être définitivement figé à un moment particulièrement vide de la vie. Un fantôme, un éléphant, une cigogne, de l'eau, l'amour, une autre personne vivante que soi, une autre statue aussi, de la publicité, c'était assez pour **ranimer ce rêve endormi**. On a vu par les réponses que l'aventure fut dramatique et quel cauchemar ce fut pour ceux qui voyagèrent dans ce pays interdit. Toutes les apparences du monde leur étaient pourtant laissées : l'espace, le ciel, la lumière, des murs, des cheminées, une statue, une voiture de déménagement, un caillou, un train, tous les vieux éléments des décors auxquels l'homme est accoutumé de ne pas se heurter». (Ibid. P.21-22).

2.5 Журнал критики и архивации «Минотор» (Minotaure).

Журнал «Минотор» нельзя называть только сюрреалистическим журналом, поскольку он таковым в полной степени не являлся. Сюрреалисты были приглашенными авторами и не могли целиком и полностью решать, что публиковать, кого публиковать и, главное, какую оценку публикациям давать[985]. До №9 художественным директором журнала был Э. Териад, который испытывал некую симпатию к сюрреализму, но воспринимал его скорее как реакцию на «пуризм» кубизма и потому не позволял сюрреалистам выходить за рамки «приличий», не давал превращать «Минотор» в платформу для сюрреалистической пропаганды. Начиная с №9 Э. Териад перестает участвовать в подготовке издания, и художественной частью начинают заниматься сюрреалисты. Смена вектора очень хорошо прослеживается в посланиях редакции. До №9 в начале каждого номера редакция печатает краткий отчет о своих действиях, о том, почему «Минотор» особенный и чем он отличается от прочих журналов эпохи. Изначально журнал задумывается как «плавильный котел идей», где встречаются различные мнения, голоса ученых, художников и литераторов, с тем, чтобы ответить на один из актуальнейших вопросов современности[986]. Редакция как бы завлекает читателей, предлагает им уникальное содержание, богатое издание с роскошными иллюстрациями и до сих пор не публиковавшимися произведениями[987]. Например, в №№1-2 публикуются рисунки А. Матисса к работе С. Малларме «Послеобеденный сон фавна» и партитура «Семи смертных грехов» К. Вайля, в №6 – малоизвестные поэмы А. Рембо, Ш. Кро, Г. Аполлинера, А. Жарри; в №9 – неизданные репродукции П. Сезанна, беотийских глиняных изделий; а №2 и вообще весь посвящен экспедиции Дакар-Джибути, по сути антропологическим и этнографическим изысканиям. Направленность первых двух лет журнала «Минотор» напоминает первые номера «Литтератюр», когда А. Бретон, Л. Арагон и Ф. Супо хотели создавать журнал о новейших художественных течениях. Редакция «Минотора» пытается заинтересовать и, главное, убедить свою публику стать постоянными покупателями и «оформить» подписку на номера. Важно отметить, что послание пишется нарочито отстраненным языком, нейтральным тоном, и в тексте не встречается ни одной отсылки к какому бы то ни было коллективному «мы»:

---

[985] Один из идеологов журнала Э. Терьяд главной задачей считал «смешение идей» (« brassage d'idées »).

[986] «<...> numéros spéciaux dont chacun sera consacré entièrement à l'étude d'une **question capitale** touchant **l'activité intellectuelle de notre temps.**», (*Minotaure*, №№1-2. P.ii). (**здесь и далее выдел. наше** – прим. ав.).

[987] « Ces numéros, élaborés avec le plus grand soin, réuniront la collaboration des écrivains, des artistes et des savants les plus qualifiés, et présenteront en outre une riche sélection photographique de documents inédits. », (Ibid.).

> МИНОТАВР будет тверд в желании находить, объединять и подводить итоги всего, что составило сам дух современности, чтобы распространять его сияние, и он будет стремиться, благодаря энциклопедичному анализу, очистить художественное поле, чтобы вернуть искусству в постоянном становлении его универсальный размах.
>
> МИНОТАВР хочет быть неизменно актуальным журналом[988].

«Всегда актуальный журнал», «основа современного художественного движения» – журнал «Минотор» выступает именно как информационное печатное издание первой величины, но главное – он в первую очередь указывает на свою энциклопедичность («un essai de mise au point de caractère **encyclopédique**»), ученость, серьезность подхода. В какой-то степени, это не претит духу сюрреализма середины 1930-х, более того, как было уже показано, научный подход сюрреалистам в это время был близок. Однако в журнале целиком и полностью отсутствует пропаганда, «общая линия», он максимально разнообразен по содержанию и включает в себя и критические заметки, и литературные произведения, и фотографии высочайшего качества. Потому что издатели журнала «Минтор» ищут точки соприкосновения, пересечения, тот самый центр новейшего художественного и научного духа, который можно отыскать в данных пересечениях, поймать саму вечно *становящуюся мысль*[989]:

> Эта абстрактная мысль, объединяющая **расходящиейся** пути (художественный, литературный, научный) и следующая по ним, чтобы быть обнаруженной, представляется нам, если угодно, доказательством гипотетически существующего «ядра», опираясь на которое можно восстановить кристал. <..> Каждая публикация нового номера «Минотавра» оправдана в наших глазах тем, что в ней мы стремимся определить, в интеллектуальном плане, неоспроимую **«болевую» точку культуры**, где мы пытаемся достичь гармонии, то есть ***единства различий***, чтобы придать **вечно становящейся мысли** новый, истинный облик[990].

В №№3-4 появляется редакторское *мы*, но остается по-прежнему нейтральным, угодливым, хвалящим продукт, его новизну и уникальность. Но самое важное – журнал

---

988 «MINOTAURE affirmera sa volonté de retrouver, de réunir et de résumer des éléments qui **ont constitué l'esprit du mouvement moderne** pour en étendre le rayonnement, et il s'attachera, grâce à un essai de mise au point de caractère encyclopédique, à désencombrer le terrain artistique pour redonner à l'art en mouvement son essor universel.
MINOTAURE veut être **une revue constamment actuelle**». (Ibid.).

989 Стоит отметить близкую сюрреалистам 1930-хх *динамику* творческого процесса.

990 « Cette préoccupation abstraite des voies **divergentes** (artistique, littéraires, scientifiques) qu'elle prend pour se faire sentir, est, si l'on veut, retenue par nous comme peut l'être l'existence hypothétique du « noyau », à partir duquel peut être reconstitué le cristal. <..> Chaque publication **d'ensemble** éditée sous le titre MINOTAURE se justifie à nos yeux dans la mesure où nous parvenons par elle à la détermination, sur le plan intellectuel, d'un point **névralgique** incontestable et où nous tentons de faire sur ce point **l'équilibre**, c'est-à-dire **l'*unité des différences*** afin de donner sa nouvelle et véritable figure à la **pensée toujours en devenir**». (Ibid. №№3-4. P.i).

стремится «*предугадать*» изменения в культурном поле, а не «комментировать» то, что уже безвозвратно устарело и «уже прекратило существовать»[991].

В №6, открывающем второй год издания, редакция вновь обращается к читателям, но в этот раз даже подписывается (A. S, E. T.), вероятно, для того, чтобы подчеркнуть нейтралитет (почти весь №5 был «заселен» сюрреалистами и симпатизирующими им, быть может, такой состав породил у читателей сомнение в заявленном нейтралитете редакции). Э. Териад и А. Скира опять указывают на особенный характер издания и на его способность предугадывать новейшие веяния художественной моды, улавливать «скрытые источники творения» во «всех областях интеллектуальной деятельности» [992]. Но одна из основных задач – понять, как перетекают друг в друга сознательное и бессознательное, как критический метод позволяет превратить бессознательное в сознательное:

> Мы стремились создать по-настоящему современный журнал. И если мы стремимся постоянно преодолеть эту современность, то не рабски копируя ее, но стараясь ее предугадать. В целом мы хотим представить картину самой дерзкой интеллектуальной жизни наших дней и показать, в общем срезе, все, что идет от **сознательного к бессознательному** и то, какими критическими путями мысль возвращается **из бессознательного к сознательному**. Мы стремимся показать это, насколько это возможно, самыми явными путями, в частности, с помощью богатых документальных материалов[993].

Идеологическое влияние сюрреалистов, например, по отношению к бессознательному, уже сказывается, хотя сам Э. Териад, например, большее внимание уделяет техническое стороне сюрреалистической живописи и вписывает ее в рамки традиции[994]. И если в первых номерах редакция скорее стремилась отыскать проявления некоего общего творческого духа, то теперь она обращает внимание на конкретную задачу, поиск точки пересечения бессознательных сил и сознательного в творчестве и в жизни в целом. Также редакторам приходится оправдывать излишнюю роскошь публикации, что, по их словам,

---

[991] «Nous pouvons ajouter aujourd'hui que cette revue ne s'est pas formée selon un esprit préconçu. Elle est dégagée de toute doctrine. Nous tentons de **créer un esprit neuf avec des matériaux nouveaux**, et cela en cherchant à pressentir les besoins plutôt qu'à commenter indéfiniment ceux qui ont **cessé** déjà **d'exister**.» (Ibid. P.ii).

[992] «les sources profondes de la création» (Ibid. №6. P. Ii). Важно подчеркнуть, что речь идет именно о творчестве во всех его проявлениях, но о вдохновении.

[993] «Nous avons voulu faire une véritable revue d'actualité. Si nous cherchons constamment à **dépasser** cette dernière ce n'est pas en la copiant servilement, mais en essayant plutôt de la pressentir. En résumé, nous voulons présenter le tableau de l'activité intellectuelle d'aujourd'hui la plus audacieuse et montrer, dans une vue d'ensemble, tout ce qui va du **conscient à l'inconscient** et qui par des moyens critiques ramène **l'inconscient au conscient**. Et nous nous attachons à le démontrer, grâce également à une large **documentation présentée**, autan que possible, d'une manière significative». (Ibid. №6, P. ii).

[994] См. статью Э. Териада в №8 «Минотор» под названием «Сюрреалистическая живопись» (La Peinture surréaliste): (Ibid. №8. P.5).

является вынужденной мерой, а роскошь его – «органична» и вытекает из самих задач журнала[995].

В №7 и №8 редакторских писем не печатается, а уже в №9 намечается поворот в сторону сюрреализма, улавливаются его задачи и стремления. Во-первых, тон редакторского послания (напечатанного с заголовком «Нашим читателям») меняется, становится более резким. Редакции опять приходится оправдывать роскошь издания, но в этот раз она оправдывается более жестко, с колким комментарием в сторону «некоторых ничтожных критиков», и заверяет, что необходимость столь богато иллюстрированного журнала оправдана самой природой «ГЛАЗА, в его качестве первого помощника РАЗУМА, [который] должен быть в равной степени удовлетворен, что и последний», несмотря на все «экономические трудности», с которым издатели сталкиваются[996]. Кажется даже, что «мы», о котором идет речь в послании, уже скорее принадлежит группе сюрреалистов, нежели редакторам (а точнее редактору, поскольку Териад на этом этапе ушел из издания и продал свою долю Скира). Во-вторых, в послании явно подчеркивается особенный экспериментальный характер журнала, каждый номер которого, оказывается, был своего рода экспериментом, а публикации приравниваются к исследованиям:

> Последовательность номеров и их содержание представляют в этом плане **экспериментальную** ценность. Так называемый опыт, который мы ищем, не допустил бы других переменных, он принимает только качество материалов, которыми он оперирует, и дерзость, с которой ведутся **исследования**, что мы считаем наиболее интересными, какой бы области они касались[997].

Новый тон характерен для сюрреалистов, хотя и не столь ангажирован, как в номерах «SASDLR». Даже сама лексика («заявляем», «ничтожные критики», «дерзость», «ценность эксперимента», «исследования») и синтаксис (перевернутые члены предложения, сложно сконструированные фразы в духе А. Бретона) указывают на смену автора посланий. Журнал ставит новые задачи – выражение «латентного содержания» эпохи, а не освещение произведений искусства и даже полезных в чем-то творений

---

[995] « Le luxe de MINOTAURE ne doit ête cosidéré que comme **une nécessité organique**.» (Ibid. №6. P.ii).

[996] «*Minotaure* demeure le magazine littéraire, artistique et scientifique de haut **luxe** qu'il a prétendu être. Bien que le souci de ce luxe même, de l'avis de quelques **censeurs négligeables**, constitue à notre époque un paradoxe, nous estimons que **l'OEIL**, en sa qualité de **premier auxiliaire de l'ESPRIT**, demande à être satisfait au même titre que ce dernier et qu'une revue comme la nôtre, dans la mesure où elle parvient à surmonter les conditions économiques de moins en moins propices qui sont faites à l'édition, doit au moins engendrer le préjugé favorable de la *difficilité vaincue.*» (Ibid. №9. P.ii).

[997] «La succession de ses numéros présente à cet égard une valeur **expérimentale** de mise au point. L'expérience proprement dite que nous poursuivons ne saurait admettre d'autres constantes que la *qualité* des matériaux qu'elle met en oeuvre et l'*audace* avec laquelle, sur quelque plan que ce soit, les **recherches** que nous jugeons les plus intéressantes sont conduites». (Ibid. №9. P.ii).

(иерархия понятий oeuvre utile / oeuvre d'art)[998]. Следующий №10 послания лишен, как и №11 (в последний включена заметка А. Бретона, уезжающего в Мексику и советующего «следовать» за Минотавром и опасаться «подделок»)[999]. И последний сдвоенный номер №№12-13, включивший в себя результаты поездки А. Бретона в Мексику, открывает послание в сюрреалистическом духе, в формате некой мифической легенды, повествующей о приходе «белопенного быка», союз которого «с женщиной породит Минотавра»[1000]. Номер возвещает конец 3 года публикации журнала и еще раз утверждает закон «всесильного желания»[1001]. Послание написано от коллективного автора, и это совершенно явное коллективное *мы* сюрреалистов, ангажированных и выступающих против критиков, разнообразных упреков и нападок. Сюрреалисты отвечают на обвинения в том, что журнал выходит не с заявленной периодичностью, объясняя это тем, что строго подходят к отбору материала, выбирают из приходящей в редакцию «документации», дают ей «настояться» и «очиститься», и в этом тоже проявляется своего рода ангажированность, направленность на действие, сам смысл ДЕЙСТВИЯ, как его видят сюрреалисты – в этом научном, строгом, внимательном подходе к отбору информации и соавторов[1002]. Сам журнал становится «журналом со звериной головой» (la revue à tête de bête), получает прозвище, в духе сюрреалистов, и превращает каждое событие интеллектуального[1003]и художественного масштаба в определенную концепцию, понятие, отличное от всех прочих ретроградных концепций. «Минотор» всякую публикацию переосмысляет и помешает в актуальный контекст, но не следует мелочным желаниям напечатать «иллюстрированный каталог знаменитого

---

[998] «Nous nous réclamons de cette opinion qu'on ne peut faire oeuvre d'art ni même en dernière analyse, oeuvre utile en s'attachant à n'exprimer que le *contenu manifeste* d'une époque et que ce qui importe par dessus tout est l'expression de son CONTENU LATENT.» (Ibid.).

[999] Заметка в духе автоматического письма: «*En matière de pensée et d'expression nouvelle le mot d'ordre reste pour moi : Suivez MINOTAURE et j'ajoute : Prenez garde aux contrefaçons, toupies du bazar des morts, montgolfières de la poudre aux yeux»* (Ibid. №11. P.iv).

[1000] « <...> sur le retour en pleine lumière du taureau blanc d'écume dont les amours avec une femme doivent engendrer le Minotaure » (Ibid. №№12-13. P. ii).

[1001] «Cet esprit s'incarne dans la saison où la sève fuse et où tend à prédominer la loi de la TOUTE-PUISSANCE DU DESIR» (Ibid.). Сюрреалисты в цитате имеют в виду приход весны, так как журнал публикуется в мае.

[1002] «Un des reproches auxquels, dans ces conditions, nous pouvons nous montrer le moins sensibles est celui de paraître à trop longs intervalles. En effet, dans la période présente où universellement la vie intérieure est quelque peu sacrifiée, nous ne nous croyons pas tenus à une périodicité très rigoureuse. Nous préférons attendre que la documentation qui nous parvient se filtre et se distille jusqu'à se réduire à un témoignage homogène et essentiel dans le sens de **l'ACTION** que nous avons entreprise et au delà du point où nous avait menés jusque là **cette action**. Nous pensons mettre de notre côté toutes les chances de DUREE en obtenant de chacun de nos collaborateurs un concours d'ordre parfaitement original et exceptionnel, équivalant sur le plan mental à la découverte et à l'indication d'un nouveau **GISEMENT**.» (Ibid.).

[1003] К слову, не научного масштаба.

художника»[1004]. И заканчивается послание совершенно в духе бретоновской заметки «Однажды там будет» или статьи «Ясно» (Clairement)[1005]:

> Перед постоянныым крахом рационализма, крах, что мы предвидели и предсказали, жизненно необходимое решение заключается в движении не назад, но вперед, К НОВЫМ ЗЕМЛЯМ. Наше честолюбие стремилось на эти земли указать и определить их. Роль же наша теперь – любой ценой сохранить эту позицию и продолжать следовать ей[1006].

Последний номер заканчивается с обещания продолжать искать «новые территории», определять их, выискивать, находить, более того, данная цель кажется все более актуальной на фоне побежденного рационализма (националистические движения в мире)[1007].

Как видно из краткого анализа вводных статей к журналу, собственно сюрреалистическими можно назвать номера третьего года издания, хотя и ранее в номерах публиковались сюрреалистические произведения. Что касается собственно коллективных произведений, то в журнале их не печатали вовсе. Даже привычный для сюрреалистов формат анкеты претерпевает некоторые изменения, точнее, скорее возвращается к своему первоначальному виду, каким он был в первой сюрреалистической анкете «Почему вы пишите?». В №№3-4 «Минотор» публикуется анкета о встрече («Можете ли Вы сказать, какой была самая важная встреча в Вашей жизни?»), которая идейно подхватывает искания сюрреалистов этого периода: объективный случай, поиск в прошлом того, что определило настоящее, взаимосвязанность вещей и состояний, мистические изыскания. Однако в самой анкете никаких особых разделений на «своих» или «чужих» не наблюдается, как то было в анкетах «RS», правда, и участия в ней сюрреалисты не принимают. Они скорее собирают «данные», как то было в первой анкете «Литтератюр». Опрос получился довольно

[1004] Вероятно, это замечание было припасено для Териада, ушедшего из журнала, чтобы заняться изданием журнала «Ля Бэт Нуар» (*la Bête Noire*, вместе с М. Реналем (Maurice Raynal)), а также дорогих книг по искусству. «**MINOTAURE*, la revue à tête de bête***, se distingue foncièrement de toute autre publication à tête de membre de l'Institut ou de conservateur de musée. Elle se fait de l'événement artistique, intellectuel une conception A REBOURS DE TOUTES LES CONCEPTIONS RETROGRADES. C'est dire que pour elle l'événement en question ne peut aucunement consister dans la résurrection, à grand renfort de dorures, des vieilles miniatures et des livres d'heures, dans la tenue au jour le jour du catalogue illustré d'un peintre célèbre ou dans l'émission à 2 fr. 25 à l'effigie de Cézanne» (Ibid.).

[1005] Рассмотренной выше в данной главе, в части, посвященной журналу *Литтератюр*.

[1006] «Devant la faillite incontestée du rationalisme, faillite que nous avons prévue et annoncée, la solution vitale n'est pas dans le recul mais dans l'avance VERS LES NOUVEAUX TERRITOIRES. Ces territoires, notre ambition a été de les désigner, de les définir. Notre rôle est à tout prix de maintenir, de continuer à améliorer cette position». (Ibid.).

[1007] Например, в данном номере публикуется текст Редакции «Национализм в искусстве», где сюрреалисты осуждают Германию, Италию и СССР (!) за то, что они заставляют искусство «воспевать деяния хозяина» («chanter la gloire du maître» (Ibid. №№12-13. P. 70)). Это статья против угнетения художников и против цензуры, а также против невежественной критики (в частности, против статьи Вальдемара в номере «Боз-Ар» от 17 марта 1939 года).

обширным, редакция получила 140 ответов от совершенно разных художников и литераторов (от Ж. Руо и В. Кандинского до М. Рэя и Ж. Юнье), что, вероятно, связано с лояльным отношение интеллектуалов к Э. Териаду и А. Скира, их кругу знакомств. Анкета снова превращается в документ, объединяющий мнения, соединяющий воедино разные взгляды на одну и ту же проблему, но больше не является произведением, подчеркивающим уникальность сюрреалистической группы или ее обособленность, как то было в номерах *RS*, к ней не прилагается доскональный анализ, как то было бы возможно в журнале *SASDLR* [1008]. Все дело – в нейтральности журнала, в его нарочитой открытости всему новому, всякому мнению. Такое же отношение прослеживалось в журнале «Литтератюр». В какой-то степени, последняя анкета 30-хх годов – это своеобразная компиляция из прошлого, вопроса в духе *RS* (и иллюстрация – визуальная цитата из графа Лотреамона, его знаменитая «встреча зонтика и швейной машинки») и ответов в духе «Литтератюр».

Еще один разрыв между собственно художественным журналом общего типа (с №1 по №8) и сюрреалистическим журналом (с №9 по №№12-13), печатным органом группы, прослеживается в критических статьях, посвященным актуальным тенденциям в художественном мире. Интересно проследить на примере статьи о живописи сюрреалистов, как журнал изменяет свою идеологическую направленность и как по-разному сюрреализм осмысляют его основатель (и активный участник группы) и незаинтересованный, но симпатизирущий движению художественный критик.

В «Минотор» Э. Териад печатает свои статьи о живописи и выступает пропагандистом нового в искусстве, в основном, конечно, пытаясь найти живописную альтернативу кубизму, превратившемуся в академический штамп[1009]. И данной альтернативой для него становится сюрреализм, а точнее все формы *пластического выражения*, идущие от случайности, спонтанности, отсутствия модели[1010], синтетическое видение мира и синтез чувств[1011]. Уже в №1 Териад публикует заметку о новом пластическом движении

[1008] Но, как известно, анкеты в *SASDLR* не печатались. Вероятно, потому что у сюрреалистов не было необходимости собирать мнения или противопоставлять себя кому-то.

[1009] « Le Cubisme comme l'Impressionnisme comme, sans doute, l'art des cavernes créèrent des malentendus chez ceux qui voulurent se servir de leur idée initiale. Il n'y a qu'un remède connu et pratique depuis fort longtemps par des générations successives d'artistes : c'est **d'en prendre la contre**» (Tériade E. Aspects actuels de l'expressions plastique (Ibid. №5. P. 33)).

[1010] « Le hasard, la spontanéité, l'absence de modèle ne sont-elles pas des questions fondamentales qui dominent entièrement la peinture moderne, et qui donnent un sens profond à son avènement ? » (Tériade E. Emancipation de la peinture (Ibid. №№3-4. P.10)).

[1011] « la synthèse d'un ensemble de sensations » (Tériade E. Réhabilitation du chef-d'oeuvre (Ibid. №6. P.60)).

и новых художниках-наследниках парижской художественной школы (говорит Э. Териад о Х. Миро, А. Массоне, Ф. Боресе, С. Дали, А. Бодене и Г.-Л. Ру):

> Согласно современному художественному движению, этих художников можно было бы считать **настоящими наследниками поколения творцов**, что сделали парижскую живопись постоянно созидающим искусством. Вновь подходя к проблеме пластического с самого начала, эти несколкьо молодых художников, каждый в своей манере и своем стиле, дают возможно существовать, обновляться, находить новые творческие источники этому искусству рисования, которое не так уж старо, как может казаться[1012].

Э. Териад вписывает сюрреалистов в традицию, делает их не просто соперниками ведущих художественных школ, но продолжателями традиции, включенными в непрерывную игру обновления художественного видения, поддерживающими вечное творение. Художники-сюрреалисты для него в первую очередь развивают особую пластику и синтезируют чувства, не уходя ни в абстракцию, ни в академизм, и критик часто обращается к ним как примеру преодоления кубистских и фовистских штампов (например, в статье «Эмансипация живописи», №№3-4). Но непосредственно о сюрреалистической живописи как таковой он напишет одну статью в №8 «Минотор».

Сюрреализм становится, по мнению Э. Териада, *спасительной реакцией* на «низкопробный, дурно состряпанный и академичный материализм», которым заполнили мир искусства плохие подражатели П. Сезанна, П. Пикассо и А. Матисса[1013]. Сюрреалисты[1014] же, пытаясь оторваться от материальности в искусстве, обратились к поэзии, и живопись приобрела новую творческую силу, «родилась сюрреалистическая живопись»[1015]. Поэтому картины сюрреалистов нельзя считать, строго говоря, картинами, это настоящие изысканные *поэмы*, «добровольные попытки человека проникнуть в подсознательное, в сновидение и чудесное». Художники стремятся найти образы, графические игры, дабы понять, где на лирическом уровне располагаются

[1012] «Dans l'ordre du mouvement plastique contemporain, ces peintres pourront être considérés comme les **véritables héritiers d'une génération d'artistes** qui fit de la peinture à Paris un art constamment créateur. En posant de nouveau le problème pictural sur des bases jeunes, ces quelques peintres chacun selon son besoin et son mode d'expression particuliers, donnent à l'art de peindre qui n'est pas si vieux que l'on croit, une chance de durer en créant, et de se renouveler en retrouvant les mêmes sources». (Ibid. №№1-2. P.2).

[1013] «Le délire esthétique et l'inondation picturale des premières années d'après guerre demandaient impérieusement une réaction salutaire **contre un matérialisme de mauvais aloi, cuisiné et académique**, dans lequel sombraient , par la faute de copieurs indifférents, les pommes de Cézanne, les guitares de Picasso et les intérieurs de Matisse. Cette réaction, le surréalisme la lui apporta» (Ibid. №8. P.3).

[1014] К ним Э. Териад относит И. Танги, А. Массона (за «дионисийское неистовство»), С. Дали (за «научную реальность»), М. Эрнста (за «юмор»), Х. Миро, А. Джакометти (за «поэтические конструкции»), и, как ни странно, Дж. де Кирико (за «метафизические пейзажи») и П. Клее.

[1015] «La peinture <..> désespérant de **retrouver en elle-même une matérialité fraîche et sûre d'un nouveau pouvoir créateur, s'était mise résolument au service de la poésie**. La peinture **surréaliste** était née» (Ibid.).

отношения между глубинным человеческим сознанием и вещами[1016]. Но, самое главное для Э. Териада, то, что сюрреалисты ведут поиски в области «сверх-пластической»[1017], пытаясь с помощью пластических средств передать подсознательное или же – если следовать логике Териада, – смесь человеческих ощущений, *де факто* невыразимых пластически:

> <...> сюрреалистическая живопись мерцает и не находит опоры <...> образует удивительные решения, исследует и создает всегда на границах точного и бесконечного, сиюминутного и воображаемого. Она словно жестокий свет, патетическое сознание, рожденное из отчаяния, которое в ней содержится, она изучает, чтобы обогатить жизнь, **пограничные зоны реальности** и **чудесный мир иррационального**[1018].

Живопись сюрреалистов стремится исследовать «пограничные зоны реальности» и «чудесный мир иррационального». Но Э. Териад намеренно остается в рамках эстетической критики, хотя и делает некоторую уступку группе, перенимая ее вокабюляр («чудесное», «пластические поэмы»[1019]). Художественный директор журнала «Минотор» не воспринимает сюрреалистов как носителей какой-то истины или тайного знания, как группу «не-литературную», но «революционную» в своих стремлениях[1020]. Для Э. Териада это, в лучшем случае, новая художественная школа, а скорее всего и просто практика, позволяющая реанимировать искусство и вывести его на новый виток развития. Иначе говоря, Э. Териад вкладываетв свой анализ эстетический принцип и беспристрастность.

Иначе смотрит на эту проблему А. Бретон, публикующий в №№12-13 статью о недавних тенденциях в сюрреалистической живописи[1021]. В целом А. Бретона не очень волнует

[1016] «Fruits d'une réaction nécessaire, les **peintures surréalistes de qualité sont des poèmes subtils**, des tentatives d'intervention volontaire de l'homme dans les domaines du subconscient, du rêve et du merveilleux. Elles cherchent à en dégager les **images possibles, les jeux graphiques** aux justes résonances qui expriment le plus vraisemblablement les rapports secrets de l'homme avec les choses et situent **lyriquement** ces derniers dans un espace nouveau.» (Ibid.).

[1017] «recherches pictirales « dans **le milieu extra-plastique** »» (Ibid.). Вспомним понятие М. Дюшана *inframince*.

[1018] «<...> la peinture surréaliste oscille sans se fixer <...> forme un ensemble étonnant de propositions , de recherches et de réalisations situées toujours sur les frontières du précis et de l'illimité, de l'immédiat et de l'imaginaire. Elle est une sorte de lumière cruelle, de conscience pathétique par le désespoir qu'elle contient, qui fouille, pour enrichir la vie, les **régions intermédiaires de la réalité** et le **monde merveilleux de l'irrationnel**». <...> (Ibid. №8. P.3).

[1019] Сюрреалистам изначально важно было найти точки соприкосновения автоматического письма и живописи. Противоречие из первых номеров *RS* было снято не просто технически (с находкой автоматических техник), но и идеологически: и живописи, и литературе нашли общую базу в виде поэзии.

[1020] Например, в №6 Бретон печатает статью об «Актуальной поэзии» (La Grande actualité poétique), предваряющую поэтическую подборку сюрреалистических поэм, и в данной статье он говорит «о группах, собственно далеких от литературы», стремящихся на поиски «бессознательного, духовного и поэтического» (по цитате П.-Ж. Жува).

[1021] *Breton A.* Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste (Ibid. №№12-13. P.16-17).

проблема расстановки сил в художественном поле и то, какую традицию сюрреалисты продолжают. Статья его скорее своим содержанием полемична и является иллюстрацией того, как сюрреалисты преодолевают художественный кризис, связанный с отказом от параноидально-критического метода С. Дали. Поскольку с испанским художником происходит разрыв в виду его идеологических пристрастий, А. Бретон ищет ту основу, на которой построить новую теорию сюрреалистической живописи, оторванной от яростной фигуративности С. Дали. Так, А. Бретон утверждает, что на молодых художников оказывает влияние не С. Дали, искусство которого неминуемо деградирует, но И. Танги:

> <...> влияние Танги на современных художников <...> Напротив, влияние Дали очень быстро сходит на нет. И иначе не могло быть, принимая во внимание желание этого художника нравиться, доведенное до предела, ведующее за собой необходимостт множить свои собственные парадоксы. <...> настоящее однообразие – удел живописи Дали. Видно, как, желая усовершенствовать свой параноидальный метод, он все дальше уходит в область развлечений, схожую с кроссвордами[1022].

С. Дали начинает создавать штампы, загадки, схожие с «кроссвордами», и не привносит ничего нового, в то время как И. Танги создает живопись, полную «неинтерпретируемых» (*ininterprétables*) элементов, среди которых память выбирает некоторые, чтобы позже с их помощью стимулировать разум. Живопись И. Танги есть:

> <..> **слова языка**, который еще неслышно, но на котором скоро будут читать, говорить, язык, который признают наиболее адаптированным для новых взаимодействий.[1023]

Как видно из приведенного отрывка, основная установка сюрреалистов меняется: место интерпретации и научного объяснения к 1939 занимает догадка, тайна, возможность дешифровать то, что пока что потенциально нельзя дешифровать. Поворот этот объясняется частично окончательным отказом сюрреалистов сотрудничать с Москвой и быть «официальными» революционными писателями (ведь после встречи с Л. Троцким в Мексике оказалось, что можно быть и мятежным революционером в оппозиции), а в какой-то степени и тем, что в Мексике А. Бретон проникся духом мифотворчества и обратился к мистицизму.

[1022] «<...> influence de Tanguy sur les peintres modernes <...> Par contre, celle de Dali marque un déclin très rapide. Il ne pouvait en être autrement, vu chez ce dernier le goût de plaire poussé au paroxysme, entraînant pour lui la nécessité d'enchérir sans cesse sur ses propres paradoxes. <...> la véritable monotonie guette l'oeuvre de Dali. A force de vouloir raffiner sur sa méthode paranoïaque, on observe qu'il commence à verser dans un divertissement de l'ordre des *mots croisés*». (Ibid. №№12-13. P.17).

[1023] «<..> les éléments manifestes de la peinture de Tanguy qui demeurent **ininterprétables** et entre lesquels, par suite, la mémoire parvient malaisément à choisir, **s'élucideront à la faveur des prochaines démarches de l'esprit**. Ce sont les **mots d'une langue** qu'on n'entend pas encore, mais que bientôt on va lire, on va parler, dont on va constater qu'elle est la **mieux adaptée aux échanges nouveaux** <..>» (Ibid. P.17).

Потому для него важно создать новые связи в группе, на новой теоретической базе (в словарь которого входят «чудесное», «мистическое», «случайное», «автоматическое» и «поэтическое»). И в этом ему помогают пришедшие в сюрреализм в 1930-е годы молодые художники, типа В. Браунера, В. Паалена, О. Домингеса, Р. Матты, Э. Франсеса. Новые сюрреалисты придумывают новые техники и, более того, многие из новейших находок по счастливой случайности (которая доказывает валидность первых находок сюрреалистов 10-летней давности) являются *автоматическими* (что также доказывает временное «заблуждение» сюрреалистов, последовавших за критическим методом С. Дали). Автоматические техники более абстрактны, более оторваны от критического осмысления и потому более поэтичны. И поскольку поэзия становится той точкой синтеза, которую сюрреалисты так долго идеологически искали, то и наличие своеобразной «поэтичности» в технике делает ее доминирующей. И в то же время происходит возвращение к восприятию сюрреализма как особого языка, несущего тайну, и в скором времени, возможно, он станет доступен многим. Происходит смена точки зрения: сюрреализм больше не является *методом анализа*, но становится *носителем* особого типа *тайного знания*.

Статья А. Бретона полемична, она направлена внутрь группы и стремится очертить границы между «правильным» сюрреализмом и «ложным». Это особенно важно в эту пору, поскольку сюрреализм окончательно выходит за рамки одной страны и становится признанным в мире движением. Подтверждением тому могу служить обложки сюрреалистических произведений и журналов со всего мира, напечатанные в №10 «Минотор» (стр. 62-64). С одной стороны, они доказывают актуальность движения (речь идет, в основном, либо о переводах основных произведений сюрреалистов, либо об афишах выставок или каталогах), а, с другой стороны, указывают на то, что «Минотор» преобразуется в сюрреалистический журнал после ухода Э. Териада. Так, в номере появляются любимые сюрреалистами цитаты, например, цитата из Ж.-К. Гюисманса, которой подписана фотография скульптуры собора в Шартре («мистическая скульптура», стр. 64). Но и фотография обложек – своего рода автоцитата, отсылка к себе самим, но не как к прошлому, которое сюрреалисты преодолели (ср. с публикацией обложек журналов ДАДА и «Литтератюр» в №5 «RS»), а как напоминание об актуальности движения. И в то же время отсылка к прошлому, к приемам 1920-хх годов указывает на еще одну важную тенденцию конца 1930-хх в сюрреализме: «архивацию» и «музеификацию» движения, переход от активной фазы *SASDLR* к пассивному *каталогизированию*.

«Минотор» фигурирует в работах исследователей в первую очередь как богато иллюстрированный журнал, полный репродукций, фотографий, вставок. И не лишним было бы сказать, что он представляет собой своеобразный печатный музей, сродни воображаемому музею А. Мальро: репродукции здесь становятся своеобразными архивными документами, которые ранее были недоступны простому читателю, но были представлены редакцией публике, словно картины из музейных запасников на выставке. Простая фотография также не теряет своей силы документа[1024] (например, фотография П. Пикассо в его ателье, сделанная Ж. Брассаем для №№1-2), она повествует о событии или иллюстрирует его, но приобретает и другие свойства: она превращается в визуальную цитату. Это своеобразная цитата состояния, которое текст передать не в силах, тот особый непонятный еще язык поэзии (как на картинах И. Танги). Такое отношение к фотографии можно проследить в статье А. Бретона «Конвульсивная красота» из №5 «Минотор». Если ранее, в романе «Надя» А. Бретон отводил фотографии второстепенные функции иллюстрирования реальности, то теперь она передает особый слепок чувств и состояний, невыразимый письмом. Это еще один элемент «как..» из цепочки сравнений в духе графа Лотреамона: теперь в один ряд со словесным сравнением можно поставить и изображение, дабы читатель получил непосредственное визуальное впечатление, не опосредованное языком. Все элементы реальности, будь то слово, образ или объект, способны равноправно и равнозначно описывать иррациональное, поскольку являются носителями поэтического.

Вероятно, этим объясняется и важность коллаборации писатель/художник, особенно актуальной для журнала «Минотор». Как уже говорилось ранее, в журнале нет больших коллективных работ, созданных при посредничестве нескольких сюрреалистов (наподобие игры «изысканный труп» или диалогов), но есть большое количество совместных работ художников и литераторов. Этот особый синтез визуального и вербального представляет собой сочленение не просто отдельных медиа, не просто знаков разных систем, но потенциально одинаковых, принадлежащих одной системе, объединенных в какой-то точке иррационального в одно целое, и суть этого сочленения нужно отыскать, непрерывно сопоставляя изображение и текст. Ассоциации являются не просто накопленными впечатлениями и разрозненными знаниями о предмете (ср. опрос «Некоторые предпочтения...» из *LNS* №2 или «Экспериментальные исследования»

[1024] И приобретает *автора*: если в номерах «RS» сюрреалисты могли не подписывать автора фотографии (например, в №1 фотографии М. Рэя или Э. Атже), таким образом, как бы «захватывая», «присваивая» документ, то в журнале «Минотор» обязательно указывается авторство.

из *SASDLR* №6), но элементами одного целого, которое надо отыскать в этом синтезе[1025]. Чем больше элементов для сравнения, тем четче можно определить искомый предмет: отсюда «музеификация» и «архивация», свойственные и сюрреалистам второй половины 1930-х, и журналу в частности. Сюрреалисты стремятся создавать антологии, каталоги, «сложные коллективные произведения» наподобие выставок[1026], своеобразные «*лирические суперструктуры*» в теории Т. Тцара. Даже журнал строится как сюрреалистическая выставка (или сюрреалистическая выставка строится как журнальная страница «Минотор»), заполненная разрозненными материалами, все более насыщенная визуальными компонентами, подобранными по принципу ассоциативности. И журнал, и произведения (типа каталогов к выставкам или антологий) превращаются в своеобразное место памяти, фиксацию прошлого.

Претерпевает особенные изменения и творческая конфигурация группы. К концу 1930-х сюрреализм окончательно складывается как гуппа и как движение, ему посвящают книги и исследования, он пребывает в стадии признания и «солидификации», окаменения, чему способствует научная критика. Возвращение к автоматизму в этот период можно считать попыткой освободиться от чуждых влияний и преодолеть «фигуративный кризис», а, быть может, и уступкой критике, которая знает сюрреализм как чистый автоматизм мысли. Тем не менее, групповая конфигурация не остается неизменной. Группа обращается к визуальности, что можно объяснить приливом новых сил, приходом в группу сюрреалистов-художников[1027], которые, благодаря своим выставкам и сделают мировую славу сюрреализма. Но более того, разница художников, поэтов и их подходов позволяет самой группе эволюционировать в некий более сложный организм, а сам формат коллективных творений превратить в более открытый и потенциально более доступный – в формат коллективных выставок.

*

Как уже упоминалось ранее, коллективное взаимодействие сюрреалистов можно разделять на собственно групповые формы, во время которых сюрреалистами создаются

[1025] Частный пример подобного поиска единого центра разрозненных элементов – «Антология черного юмора» А. Бретона. Первые наброски сюрреалист публикует как раз в *Минотор*, в №10, в подборке с названием «Têtes d'orage» (статьи о Ф. Кафке, Р. Русселе, К. Форнере, Г.-К. Лихтенберге, К.-Д. Граббе, Ж.-П. Бриссе). Чтобы отыскать и определить, что такое понятие «черного юмора», А. Бретон предлагает не теоретический труд, а набор примеров «на тему», текстов, из которых читатель, несмотря на всю их разрозненность, составит себе представление о концепте.

[1026] Трехмерные коллажи, вынесенные в пространство музея.

[1027] Б. Пере и А. Бретон в своей переписке будут сетовать на то, что сюрреализм за 1930-1940-е годы не приобрел новых поэтов, кроме Эме Сезера, единственного заслуживающего их внимания поэта-сюрреалиста.

совместно, большим количеством человек, некоторые произведения, чаще всего – экспериментального характера (записи сеансов, диалоги и пр.), и на более камерные формы, включающие 2-3 человек (произведения, становящиеся достоянием публики в виде напечатанной книги). Чаще всего сюрреалисты обращаются к собственно коллективным формам взаимодействия, особенно таким, как опросы, анкеты, диалоги, когда нуждаются в обновлении социальных связей внутри группы, преодолевают внутренний кризис или заново выстраивают внутригрупповые отношения (в частности, с новыми участниками). Так, в *LNS* игра «Несколько предпочтений...» появляется в то время, когда группа порвала с ДАДА и принялась искать собственный художественный язык. В *RS* в №2 публикуется анкета, которая включает в себя и коллективную фотографию, и ответы сюрреалистов (это момент утверждения сюрреализма как новой авангардной группы). А затем, несмотря на все новаторство *RS*, собственно коллективные формы появляются только в №9-10 и №11, в 1927 и 1928 годах, когда наметилось напряжение внутри группы, начался раскол, некоторых сюрреалистов исключили. Создание сообща произведений не только является хорошим способом искать вдохновение, но также закрепить сложившиеся или пошатнувшиеся связи. В *SADLR*, несмотря на дух научности и исследования, опять появляются коллективный труд – все тот же формат опроса, только более усложненный и детализированный. Происходит этот в 1933 году, в №6 (который выходит вместе с №5), последнем в этой серии, и можно предположить, что обращение к коллективности является, отчасти, попыткой преодолеть внезапно свалившийся на сюрреалистов кризис самоопределения и идеологическую потерю (уход Л. Арагона). Справиться с кризисом у сюрреалистов не получится, журнал перестанет публиковаться, а в 1935 году Р. Кревель покончит жизнь самоубийством, так и не сумев найти синтез диалектического материализма и теории бессознательного. В «Минотор», как уже упоминалось, коллективных произведений сюрреалисты не печатали, поскольку не имели полных прав на данное издание, а может быть и потому, что место коллективных произведений заняли более сложные «лирические суперструктуры» – коллективные выставки[1028].

[1028] Подробнее о выставках см.: *Балакирева М. Е.* Выставки сюрреалистов 1930-хх годов: «лирическая суперструктура» и архивация памяти // Литература и искусство. Век двадцатый / Панова О. Ю., Попова В. Ю., Толмачёв В. М. (ред.). М.: Литфакт, 2020. С. 37-56.

Заключение

«Сообщество читателей»

Изучение феномена «коллективного» в сюрреализме отвечает актуальным проблемам современной науки, для которой характерны междисциплинарные исследования, интерес к переосмыслению исторического авангарда и его наследия, изучение «периферийных» текстов (переписки, журналов, листовок и пр.) – и позволяет по-новому взглянуть на французский сюрреализм и творческие взаимодействия внутри сюрреалистической группы.

Использование в работе теории «коллаборативных кругов» (М. Фаррелл), а также социокритического подхода в изучении художественных групп (Э. Глинер) позволяет иначе взглянуть на движение сюрреалистов и обратить внимание на коллективный аспект их творчества, до сих пор остающийся малоизученным, хотя считаемый одним и важнейших феноменов сюрреалистической мысли (Ж. Шенье-Жандрон; Е. Д. Гальцова). Сюрреалистическая группа, хотя и являлась изначально единством друзей, с самых первых дней выбрала своей художественной стратегией коллективное действие. И хотя, в первую очередь, данное действие воспринимается в исследованиях как социально-ангажированное, стоит отметить, что первым и важнейшим для сюрреалистов было взаимодействие творческое, направленное на развитие определенных способностей мысли и на создание некоего «интеллектуального круга», единства мысли и чувства (особенно в «интуитивную» эпоху сюрреализма, когда движение не имело ни официального статуса, ни манифеста, ни признания в литературных кругах. Доказательством данного утверждения может служить особое отношение к

коллективному тексту и диалогу, выступающему для сюрреалистов метатехникой, вербальным воплощением принципа коллажности.

Коллективно сконструированный текст выступает у сюрреалистов не просто продуктом со-творчества, но и элементом контроля и ограничения: нормы и правила его составления, заданность темы (будь то восхваление фильма «Золотой век» или очернение наследия и жизни А. Франса), общее настроение и общее восприятие хотя и дают отдельным авторам возможность самовыражения (на уровне образов или стилистики высказывания), все же не позволяют «отходить» от заданной директивы. Текст становится не просто «структурированным единством», но и «единством структурирующим», выстраивающим отношения в группе и вовлекающим участников помимо их воли и желания в игру, требующую, если не эстетического, то этического конформизма. Коллективный текст – это не приглашение к безудержному творчеству, но попытка добиться идеологического единства посредством формальных и идейных ограничений (что в более явной форме отразится в «Процессе над Барресом», 1921). Более сложным воплощением идеи конформности служит игра, представляющая и социальные, и литературные конфигурации коллективного в сюрреализме: она служит и консолидации группы, и творческому поиску, развивая как межличностные связи, так и текстуальные взаимодействия.

Влияние коллективного аспекта в группе изначально является настолько сильным, что распространяется даже на индивидуальные произведения. И речь идет не о воздействии одних на других, но о появлении *образа группы* – некоего единства, становящегося частью повествования. Если в первых произведениях сюрреалисты чаше всего – герои посвящений, то постепенно имена их вплетаются в тексты, становятся языковой единицей, открытой интерпретациям и игре. В начале 1920-х речь идет скорее о фонетической игре, а в середине 1920-х, в момент развития сюрреалистических романов, группа становится их полноправным героем. Сюрреалисты «попадают» в онирическое романное пространство и самим фактом своего присутствия изменяют его: с одной стороны, преобразуют письмо (иногда имена служат фразами-«трамплинами», «запускающими» повествование, иногда они служат гарантами физической реальности, «живыми документами»), с другой стороны, становятся частью письма, «цитатами», преобразуются в текст. В романах образ группы с годами эволюционирует, подобно группе настоящей: сначала ее репрезентируют имена отдельных сюрреалистов, имена как языковой материал (Р. Деснос) и имена как номинация романных героев (Л. Арагон),

затем индивидуальные черты стираются, группа обезличивается и становится представителем движения, безликим носителем метода и идеологии (А. Бретон). Подобное изменение группы – движение от частного к обобщению – многими сюрреалистами воспринимается как предательство дружбы и ложная интерпретация воззрений на «сюрреальность», что приводит к «реакции»: в жизни реальной – к исключениям из группы, в литературе – к созданию альтернативных романов, где образ группы либо высмеивается (Р. Кено), либо критикуется (Ф. Супо).

Также важной для изучения феномена «коллективного» оказывается теория «интерактивных ритуалов» (Р. Коллинз), через которую можно рассматривать игру и ее структуру как важную часть «ритуализации» коллективных практик, в основе которых лежит не только повторение некоего набора действий, но и эмоциональный аспект (вовлеченность, общность эмоционального переживания). «Ритуалы» не просто способствуют единению (еженедельные встречи в кафе, заседания и игры), но и служат также фактором, ограничивающим личную свободу в обмен на вдохновение и творческие практики, вырабатываемые и тренируемые во время групповых встреч. Особенность «коллективного» в сюрреализме – это попытка достичь общего мирочувствования, единства ощущений и переживаний, объединенных совместным «проживанием» сюрреального.

Еще один немаловажный аспект «коллективного» – возможность перевернуть привычные социальные роли, превратиться в «регистрирующий аппарат» в письме, а в проживании чужого и своего творчества – в читателя, который задает норму восприятия, вычленяет эту норму из бесконечного потока автоматических текстов и фиксирует ее дальше – в индивидуальном творчестве, теоретических памфлетах или в играх, нацеленных на отработку полученных приемов. В своем стремлении стать идеальными читателями друг друга сюрреалисты практически воплощают идею С. Фиша об «интерпретирующем сообществе», сосуществование в котором фиксирует как норму творчества, так и норму восприятия. Сюрреалистическая группа уникальна тем, что за время существования не просто создала новый поэтический язык (как вербальный, так и визуальный), но и сделала его доступным, тренируемым, прозрачным, несмотря на все стремление группы дистанцироваться от общественной оценки, замкнувшись внутри себя.

Обучение читателя, как и развитие самой группы наилучшим образом прослеживается в периферийных текстах, особенно в журналах, которые в сюрреализме функционируют

как сложно структурированные коллективно-собранные тексты. С одной стороны, они служат прямым доказательством коллективного творчества – когда сюрреалисты сообща собирают номера, обсуждают их и создают единый текст, являющийся результатом коллективной работы. С другой стороны, именно журналы показывают эволюцию движения, названную в данном труде «парадоксом группы»: коллективное в сюрреализме изначально строится в двух конфигурациях – социальной и литературной, причем поведение «группы-в-социуме» отличается от поведения «группы-в-творчестве». Литературное начало, пассивное и созерцательное в сути своей, делает группу фиксатором ирреальности, принимающим «магию слов» как данность и не стремящимся ее как-то преобразовать (что не исключает последующей «правки», чтения). Литературная группа – группа читателей, создающих текст актом чтения (исключая то, что оказывается не соразмерным некой внеположенной норме), но не группа творцов, осознанно «делающих» текст. Социальное начало является активным и агрессивным, стремящимся завоевывать литературное пространство, захватывая как наследие прошлого (поиск литературных «корней», «предшественников» в других эпохах), так и находки настоящего (применение на себя футуристской или дадаисткой агрессивной манеры социального поведения). В разные периоды существования группы превалировала то литературная, то социальная модель: для 1920-х характерно творчески-пассивное восприятие действительности, для 1930-х – социально-активное. Именно журналы дают возможность изучить этот «парадокс» в лучшей степени, поскольку отражают эволюцию группы (переосмысление творческих практик и идеологии).

Изучение «коллективного» в авангарде представляется одним из самых мнообещающих направлений современной гуманитарной мысли, поскольку позволяет не только пристальней взглянуть на роль группы в развитии творчества, в частности, индивидуального, но и переосмыслить само понятие авангарла, являющегося, на наш взгляд, особой коллективной формой творческого взаимодействия. Именно «коллективное», совместное творчество, создание «коллаборативного круга» делает возможным разговоры о «коллективной чувственности», о соотношении «индивидуального» и «массового», о создании общей персептивной эстетики авангарда. Группа становится посредником, звеном, транслирующим практики и обобщающим их, делая их доступными и массовыми. Так, сюрреалистическая модель «коллективного» (еженедельные встречи в кафе, например) была перенята нью-йоркскими абстрактными экспрессионистами, наследовавшими «интерактивные ритуалы» сюрреалистов благодаря посредничеству Р. Матты. Изучение группы также может способствовать

более широкому пониманию и более детальному изучению феномена творчества, где создание произведения искусства зависит от множественности принятых решений и интеракций разных участников творческого процесса, включающего не только сам процесс, но и его подготовку, осмысление, реализацию и последующее «продвижение» (Ю. Корте, Н. Мачадо, Т. Бёрнс) (подобная схема легла в основу продвижения понятия «сюрреализм» в начале 1920-х), а также случаи «провала» и «ошибки», которым современные гуманитарные науки не уделяют достаточного внимания.

Библиография

1. Источники

а) Произведения

1. *Бретон А.* Манифест сюрреализма (1924) // Манифест. Современность глазами радикальных утопистов. М.: Опустошитель, 2014. С. 99-124.
2. *Бретон А.* Второй манифест сюрреализма (1929) // Манифест. Современность глазами радикальных утопистов. М.: Опустошитель, 2014. С. 157-220.
3. *Бретон А.* Надя // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М.: ГИТИС, 1994. С. 190-246.
4. *Кено Р.* Одиль. М.: Палимпсест: Республика, 1995. С.141-240.
5. *Aragon L.* Les collages. P.: Hermann, 1965. 148 p.
6. *Aragon L.* Le Paysan de Paris. P. : Gallimard, 1953 (2012).
7. *Aragon L.* Une vague de rêves. P. : Seghers, 2006.
8. *Breton A.* Les Pas perdus. P.: Gallimard, 1970. 173 p.
9. *Breton A.* Nadja. P. : Gallimard, 1972. 192 p.
10. *Breton A.* Oeuvres complètes. Tome IV. Paris : Gallimard, la Pléiade, 2008. 1584 p.
11. *Desnos R.* Pénalités de l'Enfer ou Nouvelles Hébrides // Oeuvres, P. : Gallimard Quarto, 1999. P. 45-108.
12. *Duchamp M.* Duchamp du signe. P. : Flammarion, 1994.
13. *Lautréamont.* Les chants de Maldoror et autres textes. Paris : Le Livre de Poche, 2001. 415 p.
14. *Queneau R.* Odile. P. : Gallimard, 1992. 196 p.
15. *Soupault Ph.* Les Dernières nuits de Paris. P. : Gallimard, 1997 (2012).

б) Антологии и коллективные издания

16. Антология сюрреализма. 20-е годы/ Сост., пер. с франц., коммент. С.А. Исаева и Е.Д. Гальцовой. М.: Гитис, 1994. 392с.
17. Исследования сексуальности (январь 1928-август 1932). Архивы сюрреализма / Пер.с фр.Ф.Брод. М.: Логос, 2007. 240 с.
18. *Aragon L., Péret B., Ray M.* 1929. P. : Allia, 2013.
19. *Breton A., Char R., Eluard P.* Ralentir travaux. P.: Editions Surréalistes, 1930.
20. *Breton A., Eluard P.* L'Immaculée Conception. P. : Seghers, 2011.
21. *Breton A., Soupault F.* Les champs magnétiques. P.: Gallimard, 2011.
22. Bureau de recherches surréalistes. Cahier de la permanence. Octobre 1924 – avril 1925. P. : Gallimard, 1988.
23. Les jeux surréalistes. Mars 1921 - Septembre 1962 // Ed. Garrigues E. P. : Gallimard, 1995. 320 p.
24. Tracts surréalistes et déclarations collectives. Tome 1: 1922-1939. Tome 2 : 1940-1969 / Préf. Pierre J. P. : Eric Losfeld, 1980. [Электронный ресурс]: https://melusine-surrealisme.fr/site/Tracts_surr_2009/Tracts_surrealistes_Menu_2009.htm (дата обращения 04.09.2019).
25. Recherches sur la sexualité (janvier 1928 – août 1932) / Pr. par Pierre J. P. : Gallimard, 1990.

в) Переписка, автобиографии, интервью, мемуары

26. *Дали С.* Дневник одного гения. СПб.: Азбука-Аттикус, 2016. 288 с.
27. *Alexandre M.* Mémoires d'un surréaliste. P. : La Jeune Parque, 1968.
28. *Aragon L.* Lettres à André Breton (1918-1931). P.: Gallimard, 2011.
29. *Baron J.* L'An I du surréalisme. P. : Denoël, 1969.
30. *Bédouin J.-L.* Vingt ans de surréalisme, 1939-1959. P. : Denoël, 1961.
31. *Breton A.* Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia (1919-1924). P. : Gallimard, 2017. 256 p.
32. *Breton A.* Entretiens 1913-1952. Paris : Gallimard, 1969. 320 p.
33. *Breton A.* Lettres à Jacques Doucet (1920-1926). P. : Gallimard, 2016.
34. *Breton A.* Lettres à Simone Kahn (1920-1960). P. : Gallimard, 2016.
35. *Breton A., Péret B.* Correspondance (1920-1959). P. : Gallimard, 2017.
36. *Breton S.* Lettres à Denise Lévy, 1919-1929. P.: Joëlle Losfeld/Gallimard, 2005.
37. *Buñuel L.* Mon dernier soupir. P.: Ramsay Poche Cinéma, 1986. 328 p.
38. *Duits Ch.* André Breton a-t-il dit passe. P.: Denoël, 1969.
39. *Ernst M.* Ecritures. P.: Gallimard, 1970.

40. *Josephson M.* My life among the surrealists. NY: Holt, 1962.
41. *Leiris M.* Journal 1922-1989. P. : Gallimard, 1992.
42. *Masson A.* Vagabond du surréalisme. P. : Ed. St Germain des prés, 1975.
43. *Naville P.* Le Temps du surréel, Galilée, 1977.
44. *Ray M.* L'Autoportrait. P. : Babel, 1998. 528 p.
45. *Ribemont-Dessaignes G.* Déjà jadis. P. : Julliard, 1958.
46. *Soupault Ph.* Mémoires de l'oubli. P.: Lachenal et Ritter, 1980.

г) Периодика

47. Littérature, n-os 1 à 20, mars 1919 à août 1921. P.: Place, 1978. 598 p.
48. Littérature, nouv. sér. n-os 1 à 13, 1-er mars 1922 à juin 1924. P. : Place, 1978. 343 p.
49. La révolution surréaliste: Collection complète. P. : Place, 1975. 411p.
50. Le surréalisme au service de la révolution: Collection complète. - Paris : Place, 1976. - XX, 258 p.
51. Minotaure, n-os 1 à 13, juin 1933 – mai 1939. 3 vol. Genève, 1980-1981.

2. Общие работы о коллективном творчестве.

52. Авто-био-графия. Тетради по аналитической антропологии литературы / под ред. В. А. Подороги. Кн. 1. М.: Логос, 2001.
53. *Аронсон О.* Богема: опыт сообщества. М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. 96 с.
54. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Спб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
55. *Бишоп К.* Икусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-A-C press, 2018. 528 с.
56. *Бланшо М.* Неописуемое сообщество. М.: Московский философский фонд, 1998. 80 с.
57. *Гидденс Э.* Социология. М.: Едиториал УРСС, 2005. 632 с.
58. *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 320 с.
59. *Коллинз Р.* Социология философии. Глобальная теория интеллектуального изменения. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2002. 1282 с.
60. *Мандельштам Ю. В.* Статьи и сочинения. В 3 т. Том 3. Музыка, театр, история, философия, живопись, наука. М.: Издательство Юрайт, 2018. 386 с.
61. *Чубаров И.* Коллективная чувственность авангарда. Теории и практики левого авангарда. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. 344 с.

62. *Фрейд З.* Массовая психология и анализ человеческого «Я» // Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. М.: Прогресс, 1992.
63. *Фриче Ф.* Социология искусства. М.; Л.: Госиздат,1930. 208 с.
64. *Яроцинский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм. М.: Прогресс, 1978. 232 с.
65. *Bénichou P.* Jeune-France et Boussingots: essai de mise au point // Revue d'Histoire littéraire de la France, 71e Année, No. 3 (May - Jun., 1971). P. 439-462.
66. *Bishop C.* The Social Turn : Collaboration and Its Discontents // Artforum, vol. 44, №6, February 2006.
67. *Brix M.* Balzac et le cénacle hugolien. Un point d'histoire du romantisme // Romantisme, 2016/2 (n° 172). P. 93-105.
68. *Burns T. R., Machado N., Corte U.* The sociology of creativity: Part I: Theory: The social mechanisms of innovation and creative developments in selectivity environments // Human Systems Management, 34 (2015). P. 179–199.
69. *Burns T., Corte U., Machado N.* The sociology of creativity: PART II: Applications: The socio-cultural contexts and conditions of the production of novelty // Human Systems Management, 2015, vol. 34, no. 4. P. 263-286.
70. *Burns T., Corte U., Machado N.* The sociology of creativity: PART III: Applications – The socio-cultural contexts of the acceptance/rejection of innovations // Human Systems Management, 2016, vol. 35, no. 1. P. 11-34.
71. *Charle Ch.* La Crise littéraire à l'époque du naturalisme, Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1979. 208 p.
72. *Chevrier A.* Les sonnets en vers monosyllabiques de l'album zutique // Parade sauvage, No. 22 (2011). P. 35-52.
73. *Collins R.* Interaction Ritual Chains. Princeton University Press, 2005. 464 p.
74. *Collins R.* Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work (review) // Social Forces, Volume 83, Number 1, September 2004. P. 433-436.
75. *Compagnon A.* Lecteur // Le démon de la théorie. P. : Editions du Seuil, 1998. P. 163-194.
76. *Corte U.* A Refinement of Collaborative Circles Theory: Resource Mobilization and Innovation in an Emerging Sport // Social Psychology Quarterly, 76(1), March 2013. P. 25-51.
77. *De Nora T.* Review of Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work by Michael P. Farrell. American Journal of Sociology 108(4), 2003. P. 911–913.
78. *Dubois J.* Émergence et position du groupe naturaliste dans l'institution littéraire // Cogny P. (dir.), Le Naturalisme. Colloque de Cerisy, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978. P. 75-91.

79. *Esche C., Bradley W. (eds.)* Art and Social Change: A Critical Reader. London : Afterall, MIT Press, 2007.
80. *Farrell M. P.* Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work. University of Chicago Press, 2001. 328 p.
81. *Fish S.* Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities, Cambridge: Harvard University Press, 1980. 394 p.
82. *Gautier Th.* Histoire du romantisme ; suivie de Notices romantiques ; et d'une Etude sur la poésie française, 1830-1868. P.: Charpentier et Cie, Libraires-Editeurs, 1874. 411 p.
83. *Geisler-Szmulewicz A.* Naissance et renaissance d'une « camaraderie » : le petit cénacle dans histoire du romantisme de Théophile Gautier // Revue d'histoire littéraire de la France 2010/3 (Vol. 110). P. 605-618.
84. *Glinoer A.* La bohème. Une figure de l'imaginaire social, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018. 288 p.
85. *Glinoer A.* La littérature frénétique, Paris, Presses universitaires de France, 2009, 272 p.
86. *Glinoer A.* La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains, Genève : Librairie Droz, 2008, 256 p.
87. *Glinoer A.* Sociabilité et temporalité : le cas des cénacles romantiques // Revue d'histoire littéraire de la France, 2010/3 Vol. 110. P. 547-562.
88. *Glinoer A., Durand P.* Naissance de l'Éditeur. L'édition à l'âge romantique, Paris-Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2005 (2012), 240 p.
89. *Glinoer A., Laisney V.* L'âge des cénacles. Confraternités artistiques et littéraires au XIXe siècle, Paris : Librairie Arthème Fayard, 2013, 714 p.
90. *Glinoer A., Laisney V.* La temporalité institutionnelle des cénacles // Sait-Amand D. (dir.), La dynamique des groupes littéraires, Liège : Presses universitaires de Liège, 2016. P. 19-40.
91. *Graff G.* Interpretation on Tlön: A Response to Stanley Fish // New Literary History, Vol. 17, No. 1, Philosophy of Science and Literary Theory (Autumn, 1985). P. 109-117.
92. *Imbert E. (dir.)* La Goguette & les Goguettiers, Bassac : Plein chant, 2013. 704 p.
93. *Jurt J.* Les mécanismes de constitution de groupes littéraires : l'exemple du symbolisme // Neophilologus, n° 70, 1986. P. 20-33.
94. *Jurt J.* Synchronie littéraire et rapport de forces. Le champ poétique des années 1880 // Œuvres et Critiques, vol. XII, n° 2, 1987. P. 19-33.
95. *Krohn W.* The Sociology of Philosophies: A Global Theory of Intellectual Change by Randall Collins // Isis, Vol. 90, No. 4 (Dec., 1999). P. 857-858.

96. *Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L.* L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand. P. : Seuil, 1978. 456 p.
97. *Lind M., Nilsson L. (eds.)* Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices. London : Black Dog Publishing, 2007.
98. *Matarasso F.* Use or Ornament ? The Social Impact of Participation in the Arts. London: Comedia, 1997.
99. *McLaughlin N.* Collaborative Circles and Their Discontents.'' Sociologica (2/2008). Retrieved December 5, 2012. [Электронный ресурс] URL : http://www.sociologica.mulino.it/doi/10.2383/27714 (дата обращения 06.01.2020).
100. *Olson G. A.* Worsham L. (dir.) Postmodern Sophistry: Stanley Fish and the Critical Enterprise, New York : SUNY, 2006. 322 p.
101. *Partouche M.* Bohèmes et avant-gardes…: du groupisme. Inter, n°99, 2008. P. 2–10.
102. *Ponton R.* Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse // Revue française de sociologie, t. 14, n° 3, 1973. P. 202-220.
103. *Rancière J.* The Emancipated Spectator // Artforum, vol. 45, №7, March 2007.
104. *Richard N.* À l'aube du Symbolisme, Paris, Nizet, 1961. 334 p.
105. *Roberts E. M.* Something Fishy is Going On: The Misapplication of Interpretive Communities in Literary Theory // The Delta: Vol. 1: Iss. 1. 2006. P. 32-42.
106. *Roche D.* Les républicains des lettres, gens de culture et Lumières au XVIIIe siècle. Paris : Fayard, 1988. 393 p.
107. *Rogers M.* The Batignolles Group : Creators of Impressionism // Albrecht M.C., Barnett J. H., Griff M. (dir.), The Sociology of Art and Literature, New York, Praeger Publishers, 1970/ P. 194-220.
108. *Steinmetz J.-L.* Pour en finir avec les « petits romantiques » // Revue d'histoire littéraire de la France, 2005/4 (Vol. 105). P. 891-912.
109. *Stimson B., Sholette G. (eds.)* Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
110. *Tibloux E.* L'expérience Monte Verita, Initiales, n°4. P. 1-2.
111. *Voegele A.* Jules Romains, l'unanime et l'unanimisme : du concept condensé au concept dépouillé // À l'épreuve, n° 2, Voyage des concepts, 2015. [Электронный ресурс] : https://alepreuve.com/jules-romains-lunanime-lunanimisme (дата обращения: 30.06.2020).
112. *WHW (eds.)* Collective Creativity. Kassel : Friedericanum, 2005.

3. Работы об авангарде и культуре первой половины XX века.

113. Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика : В 2 кн./ [под ред. Ю.Н. Гирина]. М.: ИМЛИ РАН, 2010.
114. *Альтшулер Б.* Авангард на выставках. Новое искусство в XX веке. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2018. 304 с.
115. *Беньямин В.* Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. 288 с.
116. *Бобринская Е.* Русский авангард: границы искусства. М.: НЛО, 2006.
117. *Бюргер П.* Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014. 200 с.
118. *Горных А.* Формализм: О структуры к тексту и за его пределы. Минск: И. П. Логинов, 2003.
119. *Гирин Ю. Н.* Картина мира эпохи авангарда. М . : ИМЛИ РАН, 2013. 399 с.
120. *Дебрэ Р.* Введение в медиологию. М.: Праксис, 2010. 368 с.
121. *Заламбани М.* Литература факта. От авангарда к соцреализму. СПб.: Академический проект, 2006.
122. *Кайуа Р.* Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. М.: ОГИ, 2007. 304 с.
123. *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.:ХЖ, 2003. 320 р.
124. *Лазарева Е. (ред.)* Второй футуризм: Манифесты и программы итальянского футуризма. 1915-1933. М.: Гилея, 2013.
125. *Мейлах М. Б., Сарабьянов Д. В. (ред.)* Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. М.: Языки русской культуры, 2000. 848 с
126. Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад-европ. лит. XX в. Сост., предисл, общ. ред. Л.Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986. 640 с.
127. *Нойхаузер Р.* Авангард и авангардизм // Вопросы литературы.–1992 –вып. III
128. *Подорога В. А.* Вопрос о вещи. Опыты по аналитической антропологии. М.: Grundrisse, 2016. 348 с.
129. *Подорога В. А.* Homo ex machina. Авангард и его машины. Эстетика новой формы // Логос. 2010. №1 (74). С. 22-50.
130. *Рихтер Х.* Дада – искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века. М.: Гилея, 2014.
131. *Сануйе М.* Дада в Париже. М.:Ладомир, 1999.
132. *Сарабьянов Д.* Символизм в авангарде: Некоторые проблемы// Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. 448с.
133. Семиотика и авангард: Антология / Под ред. Ю.С. Степанова. М.: Академический проект, 2006.

134. *Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993.
135. *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде: в 2 т. М.: RA, 1997.
136. *Хейзинга Й.* Homo ludens. Человек играющий. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс, 1992. 464 с.
137. *Ayrault R.* Genèse du romantisme allemand. Paris : Aubier-Montaigne, 4 volumes, 1961-1976.
138. *Boucharenc M., Leroy C.* 1925, l'esprit d'une époque // L'année 1925, l'esprit d'une époque. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012. P. 8-11.
139. *Bray B.* Le dialogue comme forme littéraire au XVIIe siècle // Cahiers de l'AIEF, 1972. №24. P. 9-29.
140. *Burger M.* Les manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton. Paris : Delachaux et Niestlé, 2002. 352 p.
141. *Bürger P.* Theory of the Avant-Garde. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974. 135 p.
142. *Clinton A. R.* Mechanical Occult: Automatism, Modernism, and the Specter of Politics. New York : Peter Lang Inc., 2004. 225 p.
143. *Dachy M.* Dada & les dadaïsmes. P. : Gallimard, 1994.
144. *Debray R.* Le pouvoir intellectuel en France. P. : Ramsay, 1979. 280 p.
145. *Demurger L.* 1927 : Drieu la Rochelle publie la lettre « sur l'amitié et la solitude » // Littérature nº193 (1/2019). P. 60-75.
146. *Giroud M.* Les revues de l'avant-garde au Xxe siècle. Inter, (91), 2005. P. 27–31.
147. *Giroud M.* Paris, laboratoire des avant-gardes : transformations-transformateurs, 1945-1965. Dijon : Les Presses du réel, 2008. 160 p.
148. *Greenberg C.* Art et culture, Macula, 1988.
149. *Heistein J.* La Révolution française et ses fantasmes dans la littérature, Wydawn, Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992. 238 p.
150. *Hugnet G.* L'aventure Dada, 1916-1922. Paris : Seghers, 1971.
151. *Illouz J.-N.* Les manifestes symbolistes // Littérature, n°139, 2005. Marges. P. 93-113.
152. *Jenny L.* La Fin de l'intériorité, P.U.F., 2002. 161 p.
153. *Jenny L.* La parole singulière. Paris : Belin, 1990. 224 p.
154. *Jolles A.* The Curatorial Avant-Garde: Surrealism and Exhibition Practice in France, 1925-1941. Philadelphie : The Pennsylvania State University Press, 2013. 270 p.
155. *Jolles A.* The Tactile Turn: Envisioning a Postcolonial Aesthetic in France // Yale French Studies, No. 109, Surrealism and Its Others, 2006. P. 17-38.

156. *Kalifa D.* Enquête et « culture de l'enquête » au XIXe siècle // Romantisme, 2010/3, n° 149. P. 3-23.
157. *Kaufmann V.* Poétique des groupes littéraires, P.U.F., 1997. 208 p.
158. *Kirby V. N.* Georges Ribemont-Dessaignes // The Drama Review, vol. 16, №1, March 1972.
159. *Krauss R.* Le photographique : pour une théorie des écarts. P.: Macula, 1991. 222 p.
160. *Krzywkowski I.* Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde. Paris : Éditions L'Improviste, 2006. 277 p.
161. *Marneffe D. de.* Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation // COnTEXTES [Online], 4 | 2008, Online since 23 October 2008. [Электронный ресурс]: http://journals.openedition.org/contextes/3493 (дата обращения: 27.09.2019).
162. *Marino A.* Tendances esthétiques // Weisgerber J. (dir.) Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle. Volume II. Théorie. Amtserdam: John Benjamin's Publishing Company, 1986. P. 633-792.
163. *Mounin G.* La Communication poétique. P. : Gallimard, 1971.
164. *Muchnik N., Kehringer C.* De Sartre à Foucault. Vingt ans de grands entretiens dans « Le Nouvel Observateur ». P. : Hachette, 1984.
165. *Place J.-M.* La Redécouverte des revues d'avant-garde // La Revue des revues n° 7, 1989.
166. *Poggi C.* Folla/Follia : Futurism and the Crowd // Critical Inquiry, vol. 28, №3, Spring 2002. P. 744-745.
167. *Sanouillet M.* Dada à Paris. Paris : Flammarion, 1993. 730 p.
168. *Schuh J.* Les artistes dans les revues d'avant-garde (1870-1940) : quelques outils d'analyse informatique (Communication dans un congrès), 2013. [Электронный ресурс]: https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01140319 (дата обращения 09.01.20).
169. *Tomiche A.* Genres et manifestes artistiques // Itinéraires, 2012-1, 2012. P. 21-34.
170. *Tomiche A.* "Manifestes" et "avant-gardes" au XXème siècle // Manières de critiquer : colloque sur les avant-gardes à l'Université d'Artois, Oct 2005, France.
171. *Voisin-Fougère M.-A.* Jules Janin : entre fantaisie et faculté // La Fantaisie post-romantique, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003. P. 345-346.
172. *Weisgerber J. (éd.)* Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle, Budapest, Akademiai Kiado,1986, 2 vol.

4. Работы о сюрреализме.

173. *Андреев Л.Г.* Сюрреализм. М.: Гелеос, 2004. 252 с.

174. *Балакирева М. Е.* Выставки сюрреалистов 1930-хх годов: «лирическая суперструктура» и архивация памяти // Литература и искусство. Век двадцатый / Панова О. Ю., Попова В. Ю., Толмачёв В. М. (ред.). М.: Литфакт, 2020. С. 37-56.
175. *Балакирева М. Е.* Диалог в сюрреализме и конструирование групповой идентичности («Процесс над Барресом», 1921) // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2019. Т. 19, вып. 4. С. 433–438. DOI: https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-4-433-438
176. *Балакирева М. Е.* Миф коллективный versus миф индивидуальный в сюрреализме 1920-1930-х гг. // Мифологические образы в литературе и искусстве. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 132-143.
177. *Балакирева М. Е.* Сообщество творцов или сообщество читателей: срединный путь французского сюрреализма // Studia Litterarum. 2020, Т. 5, № 1. С. 136-147.
178. *Балакирева М. Е.* Сюрреализм и индивидуальное творчество: феномен группы в произведениях Р. Десноса и Ж. А. Буаффара // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2020. № 1. С. 77-86.
179. *Большаков В. П.* Сюрреализм, его традиции и преемники // Вопросы литературы, 1972, № 2. С. 104-123.
180. *Ванейгем Р.* Бесцеремонная история сюрреализма. М: Гилея, 2014. 188 с.
181. *Гальцова Е. Д.* Автоматическое письмо // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., Наследие, 2002. 194-219 с.
182. *Гальцова Е. Д.* Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012.
183. *Гальцова Е. Д.* Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 352 с.
184. *Клингсер-Лерой К.* Сюрреализм. М.: АРТ-Родник, 2005. 96 с.
185. *Куликова. И. С.* Сюрреализм в искусстве. М.: Наука, 1970. 175 с.
186. Сюрреализм и livre d'artiste/ сост. Б.М. Фридман. М.: РОСТ Медиа, 2014. 288 с.
187. Сюрреализм и авангард. М.: ГИТИС, 1999.
188. *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм. М.: НЛО, 2002. 410 с.
189. Энциклопедический словарь сюрреализма. М. : ИМЛИ, 2007. 581 с.
190. *Alain-Michaud Ph.* La Coalescence et la suture // La Subversion des images – Surréalisme, photographie, film. Paris, Centre Georges Pompidou, 2009. ¨P. 173-177
191. *Alexandrian S.* Le Surrealisme et le rêve. Paris: Gallimard, 1974. 430 p.

192. *Aspley K.* The Breton-Soupault Dialogues // Fotiade R. (ed.). André Breton : The Power of Language. Exeter, 2000. P. 51–72.

193. *Audoin Ph.* Le surréalisme et le jeu // Alquié F. (dir.) Entretiens sur le surréalisme. Paris, La Haye : MOUTON, 1966. P. 455-485.

194. *Baker S.* Surrealism, History and Revolution. Bern: Peter Lang Publ., 2007. 372 p.

195. *Balakireva M.* Concept paradoxal de collective creation dans l'avant-garde française: le rôle du groupe dans la création artistique // Studia UBB Dramatica. 2016. LXI. P. 141 – 154.

196. *Bandier N.* Sociologie du surréalisme. Paris : La Dispute/SNEDIT, 1999. 416 p.

197. *Bauduin T. M.* Surrealism and the Occult. Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton. Amsterdam, 2014. 262 p.

198. *Baudry M.* Roman et surréalisme : histoire d'un (mauvais) genre // Itinéraires, 2012-1, 2012. P. 109-122.

199. *Béhar H. (éd.)* Le Surréalisme dans la presse de gauche (1914-1939). P.: Paris-Méditerranée, 2002. 347 p.

200. *Béhar H.* Les enfants perdus. Lausanne: L'Age d'homme, 2002. 285 p.

201. *Béhar H., Carassou M.* Le surréalisme. P.: Librairie générale française, 1992. 509 p.

202. *Berranger M.-P.* ERUTARETTIL, Ciel de lit du surréalisme. La bibliothèque littéraire Jacques Doucet. [Электронный ресурс]: http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article55 (дата обращения: 09.01.20).

203. *Berranger M.-P., Murat M.* Une Pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992.

204. *Bommertz C., Chénieux-Gendron J. (éd.)* Regards/Mises en scène dans le surréalisme et les avant-gardes. P. : Peeters, 2000. 340 p.

205. *Bounoure V.* Moments du surréalisme. P.: L'Harmattan, 1999. – 251 p.

206. *Bréchon R.* Le surréalisme. P.: A. Colin, 1972. 224 p.

207. *Bürger P.* Der französische Surrealismus. Francfort : Suhrkamp, 1996.

208. *Calì A., D'Urso A.* Théorie et écritures surréalistes. Lecce : Pensa MultiMedia, 2012. 320 p.

209. *Cannonne X.* Le surréalisme en Belgique, 1924-2000, Bruxelles : Fonds Mercator, 2006.

210. *Caws M. A.* The poetry of Dada and surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Eluard, Desnos. Princeton University press, 1970.

211. *Chénieux-Gendron J.* Bavardage et merveille: repenser le surréalisme // Nouvelle Revue de psychanalyse, vol. 40, numéro spécial *L'Intime et l'étranger*, novembre 1989. P.195-208.

212. *Chénieux-Gendron J.* De l'écriture au féminin dans le surréalisme // Colvile G., Conley K. (coord.) La Femme s'entête, La part de féminin dans le surréalisme. Paris : Lachenal & Ritter, 1998. P.53-69.

213. *Chénieux-Gendron J. (éd.)* Du Surréalisme et du plaisir. P.: José Corti, 1987, 276 p.

214. *Chénieux-Gendron J.* Expérience/expérimentations. Jeux de rôle et jeux de langue // JCG, Bloedé M. (éd.) Pensée de l'expérience, travail de l'expérimentation au sein des surréalismes et des avant-gardes, P. : Peeters, 2005. P. 33-56.

215. *Chénieux-Gendron J.* Le Surréalisme. P.: P.U.F., 1984.

216. *Chénieux-Gendron J. (éd)* Le surréalisme autour du monde, 1929-1947 : Inventaire analytique de revues surréalistes ou apparentées, Ed. du CNRS, 1994.

217. *Chénieux-Gendron J.* Le surréalisme et le roman, Lausanne : L'Age de l'homme, 1983. 388 p.

218. *Chénieux-Gendron J.* Mentalités surréalistes : peut-on les décrire? // Avatars du surréalisme au Pérou et en Amérique latine, Lima : Pontificia Universidad Catolica, 1992.P .21-40.

219. *Chénieux-Gendron J.* Patience et impatiences chez Marcel Duchamp // Le Nouveau Commerce, n° 24-25, printemps 1973. P. 75-99.

220. *Chénieux-Gendron J.* Pour une esthétique des revues: pages surréalistes de *VVV*, pages de consommation surréaliste dans *View* // Pleine Marge, n°20, décembre 1994. P. 135-161.

221. *Chénieux-Gendron J.* Pour une imagination pratique-et-poétique, *Il y aura une fois*, d'André Breton // L'Information littéraire, 1972, n° 5. P. 230-236.

222. *Chénieux-Gendron J.* Surréalisme, ordre et désordre. Notes sur le problème du sens // Le Siècle éclaté, n° 2, déc. 1978. P. 5-11.

223. *Chénieux-Gendron J. (éd.)* Pensée de l'expérience, pratiques de l'expérimentation. P. : Peeters, 2005. 254 p.

224. *Chénieux-Gendron J.* Regards croisés : présentatin / représentation du surréalisme, notamment dans les revues // Bommerez C. Chénieux-Gendron J. (éd.) Regards / mises en scène dans le surréalisme et les avant-gardes, P. : Peeters, 2002. P. 215-237.

225. *Chénieux-Gendron J., Dumas M.-C. (éd.)* Jeu surréaliste et humour noir. Leuven/Louvain : Lachenal & Ritter, 1993, 329 p.

226. *Chénieux-Gendron J., Dumas M.-C. (éd.)* L'Objet au défi, P. : Presses Universitaires de France, 1987, 168 p.

227. *Chénieux-Gendron J., Mathews T. (éd.)* Violence, théorie, surréalisme. Leuven/Louvain : Lachenal & Ritter,1994, 224 p.

228. *Chénieux-Gendron J., Vadé Y. (éd.)* Pensée mythique et surréalisme. Leuven/Louvain : Lachenal & Ritter. 287 p.

229. *Clébert J.-P.* Dictionnaire du surréalisme. Paris : Le Seuil, 1996. 608 p.
230. *Daix P.* La vie quotidienne des surréalistes. P.: Hachette, 1993. 441 p.
231. *Debon C.* Automatisme et écriture surréaliste dans l'oeuvre de Raymond Queneau // Berranger M.-P., Murat M. (dir.) Une Pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992. P. 73-78.
232. *Demos T. J.* Dada's Event : Paris, 1921 // Hinderliter B. et al. (eds.) Communities of Sense : Rethinking Aesthetics and Politics . Durham: Duke University Press, 2009.
233. *Dubois Ph.* Dadaïsme et Surréalisme : le photomontage ou la mixité polyphonique des matières et des signes // L'Acte photographique et autres essais. Paris, Nathan, 1990.
234. *Dumas M.-K.* ERUTARETTIL. La bibliothèque littéraire Jacques Doucet. [Электронный ресурс]: http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article51 (дата обращения 09.01.20).
235. *D'Urso A.* Histoire des critiques du surréalisme et critique des Histoires du surréalisme. Pour une démystification de «l'historiographie surréaliste» // Lingue Linguaggi, 5 (2011). P. 99-110.
236. *Earle J.* Surrealism's Secret Societies // L'Esprit Créateur, 2013, №3. P. 129-142.
237. *Floyd K. M.* Writing the Histories of Dada and Surrealist Exhibitions: Problems and Possibilities // Dada/Surrealism. 2017. №21. [Электронный ресурс]: https://doi.org/10.17077/0084-9537.1327 (дата обращения: 09.01.20).
238. *Galtsova E.* Parallèles dadaïstes dans les avant-gardes russes // Les Dossiers H. Dada circuit total. Lausanne, l'Age d'homme, 2005. P. 363-372.
239. *Gauthier X.* Surréalisme et sexualité. P. : Gallimard, 1971.
240. *Girard G.* Réponse à Louis Benitez sur la situation du surréalisme aujourd'hui. 23-25 janvier 2015. [Электронный ресурс]: http://surrealistesparis.web-pourpre.fr/?q=node/25 (дата обращения 20.01.20).
241. *Grant K.* Surrealism and the Visual Arts : Theory and Reception, New York, Cambridge University Press, 2005.
242. *Harris S.* Surrealist Art and Thought in the 1930s : Art, Politics, and the Psyche, New York : Cambridge University Press, 2004.
243. *Jenny L.* Les aventures de l'automatisme // Littérature, 1988, №72. P. 3-11.
244. *Holman V.* L'Artsite dans son élément « Minotaure» et les arts visuels // Regards sur Minotaure, la revue à tête de bête. - Genève: Musée d'art et d'histoire, 1987. P. 43-77.
245. *Hopkins D. (ed.)* A Companion to Dada and Surrealism. Hoboken : John Wiley & Sons Inc., 2016. 478 p.
246. *Kleiber P.-H.* Les Dictionnaires surréalistes (1924-1976). Alphabet et déraison. P. : Honoré Champion, 2013. 2 vol. 880 p.

247. *Kleiber P.-H.* Le surréalisme en anthologie : un chant du cygne ? // Blanchaud C. François C. (dir.) Pour la poésie. Paris, 2016. P. 409-420.
248. *Krauss R. (éd.)* Explosante-fixe, photographie et surréalisme, Hazan, 2002.
249. *Laxton S.* The Guarantor of Chance: Surrealism's Ludic Practices // Papers of Surrealism Vol. 1, No. 1: Winter 2003. [Электронный ресурс]: www.surrealismcentre.ac.uk/publications/papers/ (дата обращения 09.01.20).
250. Le surréalisme dans le texte : actes d'un colloque tenu du 15 au 17 mai 1975 à l'Univ. des langues et lettres de Grenoble. Grenoble : Université des langues et lettres de Grenoble, 1978. 320 p.
251. *Magritte R.* Les mots et les images. Bruxelles: Labor, 1994. 266 p.
252. *Malt J.* Obscure objects of desire : surrealism, fetishism, and politics, Oxford University Press, 2004.
253. *Mourier-Casile P.* "La N.R.F." et le Surréalisme (1924-1940), ou la neutralisation d'une avant-garde // Revue d'histoire littéraire de la France : Les avant-gardes et la critique : le rôle de Jacques Rivière, 1900-1925. P.: P.U.F., Septembte-octobre 1987. P. 920-925.
254. *Murat M.* C'est encore au dialogue // Fotiade R. (ed.). André Breton : The Power of Language. Exeter, 2000. P. 37-50.
255. *Murat M.* Le surréalisme. Paris : Le Livre de Poche, 2013. 408 p.
256. *Novaković J.* Recherches sur le surréalisme. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izd. knjižarnica Zorana Stojanovića, 2009.
257. *Pastoureau H.* Fragments analytiques // André Breton Ou Le Surréalisme Même. Lausanne : L'Age d'homme, 1988. P. 17-35.
258. *Poivert M.* L'Image au service de la révolution : surréalisme, photographie, politique. P. : Le Point du jour, 2006.
259. *Rapti V.* Ludics in Surrealist Theatre and Beyond. New York : Routledge, 2013. 210 p.
260. *Raynaud-Paligot C.* Parcours politique des surréalistes 1919-1969. P. : Editions du CNRS, 1995 (2010). 476 p.
261. *Riese-Hubert R.* Surrealism and the book. University of California Press, 1988. 358 p.
262. *Sebbag G.* Les Éditions surréalistes, 1926-1968, IMEC éd., 1993.
263. *Sebbag G.* Aragon & Breton, un projet philosophique // Histoires littéraires, n° 53, janvier-février-mars 2013. [Электронный ресурс]: http://www.philosophieetsurrealisme.fr/aragon-breton-un-projet-philosophique/ (дата обращения 09.01.20).
264. *Sebbag G.* Futur futuriste, présent dada et temps sans fil surréaliste // Ligéia, n° 69-72, juillet-décembre 2006. P. 162-185.

265. *Siepe H. T.* Lecteur du surréalisme. P. : Association pour l'étude du surréalisme et les auteurs, 2010.
266. *Starobinski J.* Face diurne et face nocturne // Regards sur Minotaure, la revue à tête de bête. Genève: Musée d'art et d'histoire, 1987. P. 30-41.
267. *Stockwell P.* The Language of Surrealism. London : Red Globe Press, 2017. 202 p.
268. *Thermou M.* Les revues surréalistes entre Littérature et Minotaure : espaces d'échos. Thèse de doctorat en Histoire et sémiologie du texte et de l'image, F. Marmande (dir.), soutenue en 2012, Paris 7.
269. *Tonnet-Lacroix E.* La culture classique chez quelques surréalistes // Mélusine, №XVI. Cultures-contre-cultures. Lausanne : L'Age d'homme, 1997. P. 154-170.
270. *Vilar P. (éd.)* Les Surréalistes belges, Europe, n°812, 2005.
271. *Virmaux A., Virmaux O.* Le Surréalisme et le cinéma, Seghers, 1976.

5. Работы о сюрреалистах.

272. *Andrews Ch.* Surrealism and Pseudo-Initiation: Raymond Queneau's "Odile" // The Modern Language Review, Vol. 94, No. 2 (Apr., 1999), pp. 377-394
273. *Arnaud N.* Politique et polemique dans les romans de Raymond Queneau // Queneau aujourd'hui. Paris: Clancier Guenaud, 1985. P. 121-124.
274. *Bonnet M.* André Breton : naissance de l'aventure surréaliste. P.: J. Corti, 1988. 460 p.
275. *Béhar H.* André Breton : Le grand indésirable. P.: Fayard, 2005. 542 p.
276. *Béhar H. (dir.)* Dictionnaire André Breton. Paris : Classiques Garnier, 2013. 1 049 p.
277. *Bridet G.* Drieu la Rochelle du dadaïsme au fascisme // Mélusine n°XXIII. Dedans-dehors. Lausanne : L'Age d'homme, 2003. P. 23-48.
278. *Chartier J.* Philippe Soupault, Louis Aragon, frères d'écriture // Boucharenc M., Leroy C. (dir.) Présence de Philippe Soupault, Caen, 1999. P. 137-153.
279. *Chénieux-Gendron J.* Breton, Leiris: l'espace forcené // Actes du colloque organisé par l'ENS rue d'Ulm sur le thème *Espace et poésie*. Presses de l'Ecole, 1987. P.149-158.
280. *Chénieux-Gendron J.* Les Variantes de *Nadja* (1928-1963): une nouvelle *version* du texte? // Seminari pasquali di Bagni di Lucca, Pisa : Pacini editore, 1989. P. 5-18.
281. *Chénieux-Gendron J. (éd.)* Philippe Soupault, le poète. Klincksieck, 1992, 394 p.
282. *Conley K.* Robert Desnos, surrealism, and the marvelous in everyday life. London: Univ. of Nebraska press, 2003. 270 c.
283. *Courtot C.* Introduction à la lecture de Benjamin Péret. P. : Le Terrain vague, 1965.
284. *Debreuille J.-Y.* Paul Eluard ou le pouvoir du mot. P. : Nizet, 1977.

285. *Donkin H.* André Breton and Vladimir Mayakovsky: Poeticizing Politics and Politicizing Poetry // Dada/Surrealism, 2017. №21. [Электронный ресурс]. URL: https://doi.org/10.17077/0084-9537.1319 (дата обращения: 09.01.2020).
286. *Dumas M.-C.* Robert Desnos ou l'expérience des limites. Klincksieck, 1980.
287. *Dyé M.* La symbolique du personnage de Roland Travy ou les modalités d'une quête initiatique // Delbreil D. (éd.) Le Personnage dans l'oeuvre de Queneau. Paris : Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2000. 341 p.
288. *Eigeldinger M. (éd.)* André Breton. Essais et témoignages,. Neuchâtel : A la Baconnière, 1970.
289. *Galtsova E.* Le Desesperanto. Utopie de l'ecriture universelle chez Tzara et Breton // Melusine. N 17, 1997, Lausanne: l'Age d'Homme. P. 275-292.
290. *Gasarian G.* Vers et prose chez Breton // Littérature, n°91, 1993. Prose des poètes. P.26-37.
291. *Gateau J.-Ch.* Paul Eluard, Robert Laffont, 1988.
292. *Goutier J.-M. (éd.)* André Breton : je vois, j'imagine, Poèmes-objets. P. : Gallimard, 1991.
293. *Grossman E.* Artaud, l'aliéné authentique. Paris : Léo Scheer, 2003. 180 p.
294. *Grossman E.* Antonin Artaud, œuvres, Paris, Éditions Gallimard, 2004, 1777 p.
295. *Grossman E.* La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaux. 2004. Paris : les Editions de Minuit, 2004. 128 p.
296. *Kato M.* Raymond Queneau et les mythologies. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. [Электронный ресурс]: https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00915900/document (дата обращения: 09.01.20)
297. *Mathieu J.-C.* La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur. 2 vol. P. : José Corti, 1984.
298. *Merger F.* La conspiration du silence autour du Paysan de Paris : essai de bilan // Revue d'histoire littéraire de la France, 2002/6 Vol. 102. P. 977-999.
299. *Murat M.* Les Pénalités de l'Enfer de Robert Desnos ou la maison de correction // Pleine Marge, no. 2 (déc. 1985). P. 65-76.
300. *Murat M.* Robert Desnos. Les grands jours du poète. P.: Corti, 1988.
301. *Rubio E.* Les Philosophies d'André Breton. Lausanne : L'Âge d'homme, 2009.
302. *Ruffa A.* Dali et le dynamisme des formes: l'élaboration de l'activité « paranoïaque-critique » dans le contexte socioculturel des années 1920-1930. Dijon : Les Presses du réel, 2009.
303. *Sebbag G.* Breton – Vaché – Tzara // Mélusine, №XVII, Chassé-croisé Tzara-Breton, 1997. P. 45-56.
304. *Valette R.* Eluard, livre d'identité, Tchou, 1967.