

БЕСЦЕРЕМОННАЯ ИСТОРИЯ СЮРРЕАЛИЗМА

рауль ванейгем



ГИЛЕЯ



Рауль Ванейгем

БЕСЦЕРЕМОННАЯ ИСТОРИЯ СЮРРЕАЛИЗМА

Перевод с французского и примечания
Марии Лепиловой

ГИЛЕЯ 2014
МОСКВА

Серия «Планы на Будущее»
Марка серии — рисунок Д. Бурлюка. 1914
Общая редакция С. Кудрявцева

Перевод сделан по изданию:
*Raoul Vaneigem (Jules-François Dupuis). Histoire désinvolte
du surréalisme. Paris: Éditions Libertalia, 2013*

В оформлении обложки использовано изображение фаллоса,
сооружённого из железа, дерева и папье-маше сюрреалистом
Жаном Бенуа для своего перформанса «Исполнение завещания
маркиза де Сада» (Париж, 2 декабря 1959 г.). Фото Ж. Эрманна

ISBN 978-5-87987-091-6

© Éditions Libertalia, 2013

© Книгоиздательство «Гилея», перевод, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Перед дыханием свободы невозможно устоять
(предисловие к русскому изданию) 7

Взгляд на расстоянии
(предисловие к переработанному французскому
изданию) 11

Глава I. История и сюрреализм 15

Кризис культуры 17

Разрыв с дада 28

Специфика сюрреализма 36

В тени коммунистической партии 41

Глава II. Изменяя жизнь 59

Отказ от выживания 61

Элементы проекта человеческого
освобождения 78

Знание о человеке и его опытное
исследование 85

Глава III. Преобразовывая мир 99

Революционная идеология 101

Неформальная организация 110

Глава IV. Распространение образа-объекта 117

Язык и его разрушение 119

Естественное видение и цивилизация образа 136

Глава V. Возврат к мистике	145
Создание нового культа	147
Антихристианский экуменизм	167

Глава VI. Сейчас	175
------------------	-----

Примечания	178
------------	-----

Перед дыханием свободы
невозможно устоять
(предисловие к русскому изданию)

«Бесцеремонная история сюрреализма» первоначально предназначалась для старшекласников. Эта книга была написана в то время, когда я ещё относился к людям и вещам с бесосновательным высокомерием человека, уверенного, что он знает о жизни почти всё. Вот почему, когда я иной раз перечитываю написанное, меня довольно сильно раздражает осуждающий тон. Но если не обращать внимания на эту черту, то, глядя на уклад общества, которое ещё задумывается о своей участи (вместо того, чтобы, как принято на сегодняшний день, с рабской покорностью принимать удары судьбы), вы увидите главное — желание отдать дань уважения движению, чьё мощное дыхание рассеяло по обычаям, привычкам и мировоззрениям эту свободу, которую предстоит вечно изобретать заново, поскольку старые формы гнёта без устали обновляются, стремясь разрушить всё самое драгоценное и живое, что только есть в женщине, в мужчине и на земле.

Откуда появилось это дыхание свободы? Безусловно, из Французской революции и из Парижской коммуны. А в не столь давнем прошлом — из русской революции, водоворот которой захватил Европу и весь мир. Я имею в виду конкретно восстание 1905 года

и в частности советы крестьян, рабочих, моряков и солдат. Я говорю о попытках самоорганизации масс, о стремлении к независимости, о первых шагах к самоуправлению, которые Ленин, Троцкий (убийца кронштадтских моряков) и Сталин будут подавлять ещё беспощаднее, чем царская тирания.

Надежды, порождённые крупнейшим освободительным движением, которое большевики впоследствии заруют в землю, всколыхнули в России поразительную творческую волну. Художники открывали для себя свободу форм и новых структур, в литературе появлялись на свет шедевры Булгакова, Бабеля, Мандельштама, Блока, Цветаевой и многих других, кого очень быстро заставили замолчать. Кинематограф откликнулся на зов новых голосов, но и его в скором времени запрягли в ярмо той лжи, которую кучка самозванцев окрестила «коммунизмом».

Собственно, этот дух свободы, заигравший яркими красками в России, и подпитывал сюрреализм. И хотя Элюары и Арагоны поднесли к губам кровавый горн сталинизма, сюрреализму всё же удалось повсюду распространить мысль о том, что поэзия обладает неотъемлемым свойством изменять жизнь и вместе с ней мир. За пределами живописи, скульптуры, литературы, музыки и танца, за пределами всех видов искусства начинается царство истинной поэзии, поэзии пережитой. Именно она разрушает границы национализма, изгоняет ксенофобию, высмеивает религиозный фундаментализм, крушит политическое сектанство, искореняет логово коррупции, делячества, мафий, камня на камне не оставляет от смердящих ба-

стионов, в которых гниют деньги, заражая своей гангреной весь земной шар.

Поэзия — это живая свобода. Не так давно она заронила семя арабской весны. И как бы ретрограды ни старались покончить с ней, задушить её уже не получится никогда. Она будет снова и снова появляться — порой даже там, где никто не ожидает её найти.

Я хочу пожелать, чтобы и в России она так же ожила, как и везде. Худший деспотизм — не тот, что находится в руках этих зомби, этих трупов на шарнирах, которые рвутся нами управлять, а тот, что исходит от народа, застывшего в смирении, разъеденного бесильной озлобленностью, попавшего в лапы современной чумы: добровольного рабства, болезненного страха подняться и начать жить, вместо того, чтобы подышать на коленях.

А ведь поэзия, любовь к жизни есть в каждом. Одной искры достаточно для того, чтобы из пепла возстало общество, которое ещё недавно безнадёжно угасало. Государства на наших глазах повсеместно терпят крах. Все они оказались под каблуком финансовых сил. И теперь они уничтожают общественное имущество — то самое, которое они прежде охраняли. С точки зрения эффективности у них осталась лишь одна функция: подавление. Полицейское насилие — единственная гарантия их жалкого выживания. Но жизнь всегда вступает в свои права. В Греции, в Испании, в Португалии, в Мексике, в Аргентине возрождается новаторство и творчество. Так формируется и распространяется понимание того, что единственный верный путь для народа — это управлять общим имуществом самостоятельно, не обращаясь к Государству, посте-

пенно переставая с ним считаться, забирая целые сферы, которые оно приводит в упадок. В данном случае поэзия заключается в создании самоуправляемых центров социальной помощи, медицинских диспансеров, коллективных кухонь, школ, огородов, библиотек, которые бы все работали на бесплатной основе. Не это ли мечта Махно и русских конструктивистов, а также целого народа, хотевшего жить свободной жизнью, но по глупости выбравшего себе таких хозяев, которые посадили его в конуру и превратили во вьючное животное?

Рауль Ванейгем,
2014

Взгляд на расстоянии

(предисловие к переработанному французскому изданию)

«Бесцеремонная история сюрреализма» была написана недели за две в 1970 году по заказу одного французского издательства, планировавшего выпустить её в серии для старшеклассников. В итоге серию издавать не стали, рукопись вернули мне, а я тут же отдал её одной моей подруге, Клод Грара, с которой мы в тот день собирались поужинать. Некоторое время рукопись пролежала в ящике стола, пока Жан-Клод Аш, подыскивавший тогда тексты для новых публикаций, не ознакомился с ней и не получил моё согласие на её издание. Через год книга вышла в издательстве «Поль Вермон» (им руководил Джон Гельдер), и я её так и не перечитывал. В 1988 году мой друг Пьер Драшлин предложил издательству «Л'енстан» переиздать её.

Учитывая, что текст я писал в спешке — несмотря на все те необходимые исправления, которые были внесены — в нём очевидны достоинства и недостатки спонтанной работы. Выбранный псевдоним, Жюль-Франсуа Дюпюи¹ — так звали консьержа дома, в котором умер Лотреамон, человека, подписавшего свидетельство о его смерти, — указывает в достаточной мере на то, что это произведение является, по сути

своей, одним из тех развлечений для эрудитов, в которых каждый из нас не прочь поучаствовать.

Оно не лишено напористости, предвзятости, а порой и суеверности (правда, вера всегда бывает только всуе). И хотя полемичный тон несёт на себе старомодный отпечаток того времени, когда было принято заклёвывать противника в споре, я всё же хочу отметить собственную необъективность. Я по-прежнему считаю, что в отличие от лицемерной беспристрастности открытое высказывание весьма спорных взглядов позволяет читателю со знанием дела включиться в игру.

Необходимость исправления перегибов также побуждает продолжить рассуждение и даёт возможность мимоходом искоренить некоторые предрассудки.

Насколько бы несовершенной ни была книга, в ней нет пресловутых благих намерений, с которыми лучшее становится худшим. Мы редко замечаем те едва ощутимые перемены, превращающие в конце пути невинного человека в палача (случай с Полем Элюаром, поддержавшим казнь марксиста и противника Сталина Завиша Каландры, говорит сам за себя). Меня действительно раздражает самодовольный тон учительских замечаний, но тем не менее он ничуть не умаляет уместности рассуждений, порождающих эту опасную «революционную добродетель», частенько упоминаемую в попытке изобличить предателей, уклонистов и бесстыдников, в которых с такой лёгкостью превращаются вчерашние приятели.

Несмотря на то что ситуационисты не смогли помешать ситуационистской идеологии — то есть ситуационизму — распространиться в затхлом воздухе светского мира, их радикальная мысль по-прежнему

невредима, она продолжает свой путь. И сверкающее ядро жизненного опыта дадаистов и сюрреалистов всё так же прочно, как и в былые времена. Оно продолжает бить издёвкой по меркантильным базарам коммерческого присвоения, своим безудержным смехом оно опустошает поля культурного опиума, где пасутся те, для кого разум — единственное средство существования и на ком наживаются власть имущие и хищники всех мастей.

*Рауль Ванейгем,
март 2013*

ГЛАВА I. ИСТОРИЯ И СЮРРЕАЛИЗМ

Кризис культуры

Разделённое знание, разделение знаний и знание разделений

Сюрреализм принадлежит к одной из конечных стадий кризиса культуры. При унитарном режиме — самым распространённым примером которого служит монархия божественного права — объединяющая сила мифа скрывает разделение между культурой и общественной жизнью. Художники, писатели, учёные и философы — в той же мере, что и крестьяне, буржуа, власть имущие или короли — вынуждены мириться с противоречиями внутри иерархической структуры, являющейся целиком и полностью незыблемым в основе своей творением божества.

Постепенно усиливается роль торговой и промышленной буржуазии, которая формирует взаимоотношения между людьми исходя из принципа рационального обмена, по законам измеримой денежной власти и в механическом тождестве конкретизации. Тем временем стремительно ускоряется процесс развенчания религиозного культа, разрушая идиллию взаимоотношений между властелином и рабом. Действительность классовой борьбы вспыхивает на страницах истории так же резко, как и экономический сектор, внезапно оказавшийся в центре всеобщих интересов.

Как только Божественное Государство — сама форма которого тормозила развитие капитализма — уничтожено, эксплуатация пролетариата, продвижение капитала и товарные законы становятся, подминая под себя всё и вся, обременительными объективными факторами, неподвластными авторитету божественного провидения и несовместимыми с мифом трансцендентного характера; господствующий класс вынужден был скрывать эти факторы от сознания пролетариата, дабы не захлебнуться во второй революционной волне, неминуемое наступление которой предвещали Бешеные², бабувисты³ и несколько народных восстаний.

Стоя на развалинах мифа — то есть на руинах Бога — буржуазия силится создать новую трансцендентную целостность, пытаясь при помощи иллюзии сгладить разделения и противоречия, которые лишённые религии люди (понимая под религией «лигу, коллективное единение с Богом») ощущают внутри и вокруг себя. Искоренение культа Высшей Силы и Богини Разума влечёт за собой появление различных вариаций национализма: от бонапартовского цезаризма до всевозможных национальных разновидностей социализма. Этот национализм возникает в качестве необходимой, но со временем теряющей свою силу идеологии, нацеленной на сохранение Государства, будь то в виде капитализма частного и монополистического или же социализированного.

Фиаско Бонапарта, к слову, свидетельствует о крушении всех надежд на воссоздание унитарного мифа, в основе которого лежит империя, престиж армии и мистика территориального господства. Впрочем, существует и общая черта, присущая совокупности

идеологий, которые разовьются из воспоминаний о божественном мифе, из противоречий буржуазии (либерализма) или из революционных теорий — то есть теорий, рождённых в настоящей борьбе и подпитывающих эту же борьбу изнутри, чтобы ускорить становление бесклассового общества, но при этом сохраняющих враждебность по отношению к любой идеологии. Данная черта выражается в неизменном утаивании, искажении, попирании или незнании действительных движущих сил, отражающихся на опыте человечества.

Радикальное сознание невозможно примирить с идеологией, единственной функцией которой является мистификация. Пустота, возникшая в результате исчезновения божественного сознания, сопряжена для восприимчивого разума XVIII века с мучительным чувством разобщённости, замкнутости, отчуждения. Следовательно, разочарованию, которое должно понимать буквально как прекращение действия чар объединяющего божества, сопутствует осознание противоречий, не имеющих трансцендентного разрешения.

В процессе дробления сфер деятельности культура — равно как и экономика, общество и политика — превращается в отдельную область, становится самостоятельной единицей. И пока экономические власти поэтапно закрепляют за собой право господства над всем обществом, художникам, писателям и мыслителям предоставлено в распоряжение сознание самостоятельной культурной ниши, которую экономический империализм ещё не скоро поработит. В этой нише они возводят крепость безвозмездности, действуя как наёмники главенствующих идей и в то же время как повстанцы и революционеры.

Оказавшись в плену у неблагополучного самосознания, презираемые банкирами, торговцами и промышленниками, люди творческого склада будут в большинстве своём стремиться сделать из культуры заменитель мифа, новую целостность, священное пространство, противопоставляемое материальным территориям торговых сделок и производства. Вполне очевидно, что их власть над одним элементом, неподвластным экономике и притом отрезанным от общества и политики — это лишь создание видимости. С этой точки зрения их подход ничем не отличается от попыток самых дальновидных представителей буржуазного класса сформировать новый миф и вновь причислить к священным те пространства, которых напрямую не касается экономика (торговую биржу канонизировать они не будут, однако, поощряя культ труда, они всё же постараются возвести в ранг священных мест заводы).

Романтизм, как и сюрреализм, понять невозможно, если не учитывать тесное переплетение культуры с организацией спектакля. Изначально всё, что задумывается как новое, несёт на себе печать отрицания буржуазного образа жизни, прагматизма, функциональности. В первой половине XIX века нет художника, который не связывал бы своё творчество с презрением к буржуазным ценностям и к понятию рыночной стоимости (впрочем, как в случае с Флобером, это ничуть не мешает художникам вести буржуазный образ жизни и класть себе в карман любые доступные деньги). Эстетство воспринимается как идеология, направленная против рыночных ценностей и превращающая мир в пригодное для жизни место, а также как идео-

логия, повышающая значимость бытия и противопоставляющая бытие капиталистическому существованию, сведённому единственно к обладанию. Так, в рамках спектакля культура становится поставщиком престижных образцов для подражания. По мере того как экономика создаёт культурный рынок, превращая книги, картины и скульптуры в товары, господствующие формы культуры становятся всё более и более абстрактными и провоцируют ответную реакцию антикультуры. В то же время чем сильнее экономика влияет на общество и чем активней она повсеместно насаждает товарную систему, тем больше буржуазия нуждается в обновлении спектакля собственного свободного идеологического рынка, чтобы скрыть усилившуюся эксплуатацию, которая вызывает всё более жёсткое сопротивление пролетариата. После войны 1939–1945 годов в результате распада великих идеологий и расширения рынка (за счёт книг, пластинок и ориентированных на культурную сферу технических новинок) культура окажется в центре всеобщего внимания. К тому же нищенское существование толкает людей на поиск абстракции, побуждает их к жизни по образцам, универсальный вымышленный характер которых (преобладание изображений, стереотипов) нуждается в полном обновлении. Сюрреализм станет жертвой этого коммерческого присвоения, которое он всегда отвергал душой и разумом.

Но культура не монолит. Будучи областью разделённого знания, она свидетельствует о разобщении; она является территорией частичных знаний, претендующих на абсолют во имя древнего мифа, безвозвратно утерянного и вечно искомого. Сознание

творца в свою очередь тоже видоизменяется по мере того, как (около 1850 г.?) культура формирует параллельный рынок и порождает «единицы» престижа, которые в системе, направленной на зрелищность, заменяют прибыль или же дополняют её, так или иначе с ней взаимодействуя. Если художник не вырвется наружу из мыльного пузыря культуры, в котором он большую часть времени довольствуется лишь умножением собственного отражения, то он рискует превратиться в простого производителя товаров культуры или в чиновника, что трудится на поприще эстетики и идеологии спектакля. Он отвергает окружение в ответ на недоверие, с которым деловой мир к нему относится, и в результате легко может стать человеком ложного сознания⁴. Когда делец упрекает его в неумении «твёрдо стоять на земле», он обращается к духовности. Отголоски этого бессмысленного спора между меркантилистским «материализмом» и Духом, будь он реакционным или революционным, и по сей день слышатся в сюрреализме.

И всё же самым ясным и чутким творческим умам удаётся в большей или меньшей степени сопоставить собственное положение с положением пролетариата. Здесь берёт своё начало тенденция, которую можно назвать «радикальной эстетикой» (Нерваль, Стендаль, Бодлер, Китс, Байрон, Новалис, Бюхнер, Форнере, Блейк и т. д.). В ней поиск нового единства выражается в символическом разрушении старого мира, в провокационном отстаивании принципов безвозмездности, в отрицании рыночной логики и непосредственной реальности, которой эта логика управляет и которую она определяет как единственно возможную. Пред-

ставителем этой позиции в историческом сознании станет Гегель.

С другой стороны — в результате перехода «радикальной эстетики» в «радикальную этику» — в сознании культуры как отдельно взятой области и в сознании мыслителя или художника, отчуждённого от общества ввиду чисто духовного бессилия, возникает механизм защиты творческой деятельности, подлинного существования, неотделимого от критики товарной системы и способа выживания, который эта система повсеместно насаждает. Данный подход наглядно демонстрируют Маркс и Фурье.

Наконец, существует ещё одно течение, которое, по большей части отклонившись от исторического пути Маркса и Фурье, ставит основной своей целью упразднение культуры как отдельной сферы деятельности посредством внедрения искусства и философии в повседневную жизнь. Это направление, прослеживаемое от Мелье до Де Сада, охватывает Петрюса Бореля, Гёльдерлина, Лассайи, Кёрдеруа, Дежака, Лотреамона и заканчивается Равашолем и Жюлем Бонно. Означенная линия мысли, а точнее, череда случайных переплетений теории и практики, очерчивает пунктиром идеальную карту радикального метода. Проистекая из истории, она к ней же и возвращается, притом зачастую насильственным путём, не видя, однако, собственных истинных возможностей. Эти изолированные, но тем не менее слаженно звучащие голоса, которые зарождаются в мощной волне человеческого раскрепощения, по-настоящему зазвучат в 1915–1925 годах, воспевая историческое возмездие над всеми формами идеологии.

Дада знаменует осознание идеологического распада и вместе с тем желание покончить с идеологией раз и навсегда во имя настоящей жизни. Но дадаистский нигилизм представляет собой опыт абсолютного, а значит, абстрактного разрыва. Он не опирается на исторические условия, которые были предпосылками его появления, и более того, отрицая священный характер культуры, высмеивая её как самостоятельную область, играя с её элементами, он оказывается отрезанным от творческой традиции, которая точно так же пыталась уничтожить искусство и философию. Однако в отличие от дадаизма эта традиция стремилась начать с нуля, чтобы обеспечить жизнь каждого члена общества такими новыми формами искусства и философии, которые существовали бы вне рамок идеологии и культуры.

После неудачного опыта дада эту традицию возобновляет сюрреализм. Он подхватывает её так, словно дадаизм никогда не существовал, словно динамитного взрыва культуры не было и в помине. Он лелеет надежду, которая не давала покоя никому, от Де Сада и до Жарри, не понимая, что *преодоление обычных возможностей* стало реальностью. Он собирает и распространяет великие чаяния, не замечая, что условия для их претворения в жизнь уже присутствуют. В итоге он возрождает спектакль, скрывающий от пролетариата — носителя полной свободы — историю, в создании которой этот последний класс должен был принимать участие. Сюрреализму мы обязаны созданием всенародной школы, которая хоть и не смогла осуществить революцию, но по крайней мере сделала имена революционных мыслителей всеобщим достоя-

нием. Именно сюрреализм первым во Франции чётко разграничил Маркса и большевиков, он же превратил Лотреамона в заряженное ружьё и водрузил в центре христианского гуманизма чёрный флаг Де Сада. И даже поражение сюрреализма было достойно его славы.

Дада и вышеупомянутая культура

Дада зарождается в переломный момент истории индустриальных обществ. Империализм и национализм — модели идеологии, низводящие роль людей до функции граждан, которые убивают и умирают во имя притесняющего их Государства — подчёркивают разрыв между настоящим, универсальным человеком и зрелищным образом абстрактного человечества. Подобное сильнейшее противоречие особенно заметно с позиции Франции и Германии. В то же время когда организация спектакля достигает — в восприятии индивидов, дорожащих истинной свободой — самой гротескной, абсурдной точки выражения, она притягивает и захватывает почти всех интеллектуалов и художников, действующих в рамках культуры. Этот феномен сопряжён с переходом официальных предводителей пролетариата на сторону милитаристов.

Начиная с 1915–1918 годов дада активно и категорично осуждает все без исключения проявления культурной мистификации. С другой стороны, после того как дадаисты оказались не в состоянии претворить искусство и философию в жизнь — намерение, которому победа революции спартакистов⁵ несомненно бы способствовала — сюрреализм отметит для себя лишь слабование интеллигенции, шовинистскую глупость,

которая свойственна любому интеллектуалу, гордящемуся своим положением, начиная с Барреса и заканчивая Монтеюсом.

Пока культура и её носители рьяно подтверждают своё активное участие в организации спектакля, то есть коллективной мистификации, сюрреализм уходит от дадаистского отрицания (хотя какое-либо позитивное предприятие ему тоже не слишком удаётся) и вновь запускает старый идеологический механизм, который создаёт из всех сегодняшних разрозненных выражений протеста официальную культуру завтрашнего дня. Чтобы привести поздний дадаизм к рыночным отношениям и придать дадаистской радикальности идеологическую форму, потребовался поп-арт. А сюрреализм, в том, что касается коммерциализации, проявил себя как вполне самодостаточная структура.

Неведение, в котором пребывает сюрреализм в отношении происходящего разложения искусства и философии, удручает не меньше, чем неосведомлённость дада о другой фазе того же процесса — преодоления возможностей. Поэтический язык, разобранный на части Лотреамоном, философия, которую диаметрально противоположными и вместе с тем тождественными способами обрели на погибель Гегель и Маркс, живопись, достигшая расплавленного состояния в период импрессионизма, театр, дошедший до точки пародийного саморазрушения в «Убю»⁶ — всё это силой объединит дада.

Можно ли найти более яркое тому подтверждение, чем «Белое на белом» Малевича, чем писсуар, который Марсель Дюшан, назвав «Фонтаном», отправил в качестве экспоната на выставку Независимых, чем пер-

вые поэмы-коллажи, которые дадаисты составили из слов, вырезанных из журналов и склеенных в случайном порядке! Краван отождествлял художественную деятельность с дефекацией. Даже Валери понимал то, что Джойс выразил в “Finnegans Wake”: роман больше не может существовать как жанр. Сати поставил последнюю ироничную точку в музыкальной шутке. В то время как дадаизм повсюду проклинал культурное загрязнение и гниение спектакля, на арену вышел сюрреализм, готовый приступить к грандиозной чистке и восстановлению.

Творческая деятельность возобновится вопреки и без дада, вопреки сюрреализму и *вместе* с ним. Сюрреалистический реформизм отклонится от привычной реформистской тропы и пойдёт по собственному новому пути: большевизм, троцкизм, геваризм, анархизм. Экономика, которой удаётся избежать разрушения в период кризиса, становится кризисной экономикой, и аналогичным образом преодолённый кризис культуры становится культурой кризиса. Следовательно, сюрреализм — это зрелищная постановка, в которой принимает участие всё то, что противостояло разделению в культурном прошлом, стремилось к преодолению возможностей, боролось против идеологий и организации спектакля.

Разрыв с дада

На каком этапе происходит обособление сюрреализма от дада? Ответить на этот вопрос значит предположить, что сюрреалисты — это видоизменённые дадаисты, а подобное утверждение отнюдь не бесспорно. Действительно, если присмотреться к исходным шагам первых сторонников сюрреализма, то можно увидеть индивидуальное творчество, настроенное безусловно враждебно по отношению к господствующей традиции, но едва ли испытывающее на себе влияние тлетворного дадаистского духа.

Хорошие отношения, поддерживаемые с Реверди, директором журнала «Норд-Сюд», а также стихи Бретона, Пере, Элюара и Супо свидетельствуют о принадлежности этих новых голосов к некоей литературной идее. Первые сюрреалисты будут знать в основном лишь о приглашенной парижской версии дада, о шутовстве Тцара, о противостоянии футуризму и кубизму и о нескольких личных разногласиях. Гросс, Хюльзенбек, Швиттерс, Хаусман, Юнг и даже Пикабия останутся для них в общем-то неизвестными.

В 1917 году определение «сюрреалистический» получила пьеса Аполлинера «Груды Тиресия»⁸. В 1920-м это слово использует Поль Дерме в «Эспри Нуво», а затем в 1924 году его выберет Иван Голль в качестве на-

звания для нового журнала, издание которого ограничится одним-единственным номером.

Тем не менее с 1919 года этот термин приобретает более чёткое значение. В этом году Арагон создаёт первые тексты в технике автоматического письма. В «Явлении медиумов»⁹ Бретон пытается обозначить то понятие, которое он определит в «Первом манифесте сюрреализма»¹⁰. С самого начала концепция сюрреализма предполагает новые поиски, сюрреализм сразу же получает ярлык беспрецедентного культурного продукта и открыто заявляет о своём намерении принципиально отличаться от остальных групп. Противоречие между волюнтаристской строгостью и готовностью к компромиссам, которое объективно должно было выразиться в возврате к культуре, стало той самой неустранимой трещиной, послужившей причиной постоянного дробления группы.

Основанный в 1919 году журнал «Литература», само название которого уже представляет собой антифразу, в начале ещё сохраняет литературные черты и даже характер традиционного журнала. Именно тогда идея формирования нового способа мышления и чувствования, нового образа жизни, который бы соответствовал новому миру, исчезает и вместе с тем переосмысливается. За тройным поражением Спартака, дада и революции Советов в России (присвоенной большевиками) следует период регрессии, и сюрреализм обещает стать — и вправду становится — переменчивым сознанием эпохи, лишённой сознания, блуждающим огоньком в ночи национал-социализма и национал-большевизма.

В содержании первых номеров «Литературы» значатся Валери, Жид, Фарг, Сандрар, Ромэн, Жакоб, Орик, Мийо. Молодой Бретон восхищается Валери, Реверди и Сен-Поль-Ру, преданность которым он сохранит до конца жизни. Но ещё его вдохновляют Краван и Жак Ваше — два образчика по-настоящему прожитого дадаистского нигилизма. В некотором роде Бретон и собственно сюрреализм представляют собой сплав этих двух несопоставимых направлений.

Суть этого мировоззрения Бретон объясняет во «Втором манифесте сюрреализма» (1930)¹¹:

Вопреки отдельным действиям тех, кто заявлял или заявляет о своей причастности к сюрреалистам, им всем придётся в итоге признать, что основополагающим для сюрреализма является стремление спровоцировать самый обширный и значительный с интеллектуальной и моральной точки зрения кризис сознания, и что только достижение или недостижение этого результата может определить успех или поражение сюрреализма в исторической перспективе.

Уточнение «с интеллектуальной и моральной точки зрения» свидетельствует в достаточной мере о восприятии культуры как самостоятельной области, а словосочетание «самый обширный и значительный кризис сознания» отсылает нас к той черте, которую сюрреализм унаследует — в весьма поверхностной форме — от дада.

Дадаизм явственно ускоряет очищение журнала «Литература». Именно под его воздействием частные ссоры между писателями перерастают в агрессию по отношению к литераторам вообще, а враждебный на-

строй, например, против Макса Жакоба, Андре Жида и Жана Кокто оправдывается презрением к писательскому ремеслу.

В 1920 году редакция «Литературы» попадает под сильное влияние дадаистов и публикует в № 13 журнала 23 манифеста этого движения. Тогда же назревает конфликт между Андре Бретоном и Тристаном Тцара.

Если ум и деликатность Бретона внесли существенный вклад в гений сюрреализма, то будто бы по злополучному закону противоположности дадаизм, который как раз особенно нуждался в революционных теоретиках, потерял большую часть своего богатства и потенциала, оказавшись под каблуком Тцара, в характере которого нелепейшим образом сочетались заурядность мышления, пошлость воображения, тяга к власти и стремление к славе.

Какой силой критического мышления, лёгкостью и в то же время воинственностью должен был обладать человек, чтобы заставить художников разочароваться в искусстве и взять за основу коллективного революционного творчества повседневную жизнь! Таких качеств у Тцара не было. А сами художники, будучи нерешительными и в глубине души куда более склонными к карьеризму, чем им хотелось казаться, быстро находили в бесконечном повторении шуток, срежиссированных Тцара, и в роли звезды, предоставленной им в «шоу» антиискусства дада, предлог вернуться к культурной деятельности. При этом они не отказывались от дадаистского презрения к искусству и лишь делали вид, что считают это отрицание частичным и направленным исключительно на господствующие в то время формы литературы, философии

и искусства. Меж тем сюрреализм пребывал в неопределённости посреди упущений дада.

Опрос, проведённый в «Литературе» на тему «Почему вы пишете?», не так уж радикален, как может показаться на первый взгляд. Несомненно, он подчёркивает повсеместную пошлость стремлений, отсутствие воображения у изготовителей романов, идиотизм стихоплётов, академическое мышление, но кроме того, он выравнивает почву для «раскрытия» глубинного смысла нового образа действий: письма, чувств, живописи. Он находит новый вид художественной выразительности, позиционируемый как подлинный и всеобъемлющий.

Подобный способ самовыражения уже был известен из опыта. Бертон говорит об этом в своих «Беседах с Андре Парино» (1952):

В 1919 году я обратил внимание на то, что когда находишься в полном уединении и погружаешься в сон, то разум начинает улавливать более или менее обрывочные фразы, первоначальную причину появления которых обнаружить не удаётся.

На практике этот способ будет применён в совместном произведении Бретона и Супо «Магнитные поля»¹², написанном под диктовку бессознательного и предвосхитившим экспериментальный цикл «снов»¹³, во время которых Деснос, Пере и Кревель высказываются, не прибегая к помощи сознания.

Когда в марте 1922 года Бретон становится редактором новой серии выпусков «Литературы», отвергнув как дадаизм, так и литературное сообщество (Жида,

Валери и сотоварищей), у него уже готова замена, позитивный план действий.

Конфликт с дада обострился в 1921 году на публичном мероприятии, организованном по инициативе Арагона и Бретона — во время «обвинения и вынесения приговора по делу Мориса Барреса».

Баррес был литературным анархистом, приверженцем «культы собственного я», лирическим певцом национализма, иными словами, образцовым символом той самой интеллигенции конца века, которая восторженно внимала поэзии горна¹⁴ и *своим отрицательным примером* оправдывала существование поборников культуры, «незапятнанной интеллектуальной кровью».

Разбирательство состоялось 13 мая. В роли обвиняемого предстало карнавальное чучело, Бретон руководил процессом, Рибмон-Дессэнь был назначен общественным обвинителем, а Супо и Арагон, которые заведомо симпатизировали Барресу, выполняли функцию защиты.

Они не упустили ни одной подробности, дабы гарантировать привлечение виновного к юридической ответственности и спровоцировать столкновение, в ходе которого революционные фракции были бы вынуждены отдать должное бунтарской деятельности дада. Спасти дадаизм можно было лишь таким путём. Бенжамен Пере, который всю свою жизнь твёрдо и непримиримо стоял на радикальных позициях, выступил в заметной роли «неизвестного солдата», дав свидетельские показания на немецком языке. Вдобавок все выступающие не гнушались упоминанием фекалий в связи с военными ветеранами, самим Барресом

и всеми, кто имел отношение к национальным символам. В «Драме сюрреализма» Виктор Крастр справедливо утверждает, что дело Барреса закончилось полным провалом:

Отсутствие реакции правых, равно как и молчание со стороны революционных партий, послужило доказательством поражения. Последствием того стал рецидив эстетства, одержавшего сомнительную победу на Салоне дада, который открылся в галерее Монтень 6 июня 1922 года. О нём Бретон напишет: «Мне кажется, что официальное поощрение ряда совершенно ничтожных выступлений “дада” в данный момент подрывает, и причём самым чудовищным образом, одно из тех начинаний, которыми я больше всего дорожу». Именно этим чувством руководствовался Бретон в попытке вырвать дадаизм из лап бесплодия. Чтобы прояснить ситуацию, он решает организовать всеобщее собрание: «Парижский конгресс для определения нового направления и защиты современного духа». То был амбициозный проект, способный перенести поэзию и искусство на куда более устойчивую почву из трясины, в которой они утонули. Но все попытки оказались тщетными. Писатели и художники уже успели заработать себе подобие репутации как внутри дадаизма, так и — благодаря ему — за его пределами. Они не хотели рисковать своим реноме ради, как им казалось, бессмысленной аферы, поскольку к этому «духу», во имя которого созывался конгресс, они не испытывали ничего, кроме недоверия. Потерпев поражение, Бретон и его соратники заметно умерили свой пыл. Они начинают с большим рвением копать вглубь, вместо того чтобы расширять поле деятельности. От идеи какого бы то

ни было объединения они отказываются. И группа, надо сказать, уже в сильно сокращённом составе, замыкается в себе.

Стоит отметить, что Пикабия, самый последовательный нигилист дадаистской группы, всё же поддержал идею конгресса. А Тцара, наоборот, выступал против, заявляя, что подобный проект подразумевал бы конструктивный подход, тогда как дадаизм определяет себя исключительно как отрицание!

Специфика сюрреализма

В 1923 году во время спектакля «Газовое сердце»¹⁵ Тцара вызывает полицию и требует принять меры против нарушителей порядка: Элюара, Бретона, Пере*. Отношения разорваны окончательно.

Вокруг ядра группы, которое изначально составляли Бретон, Арагон и Супо, сплотились личности зачастую несовместимые: Элюар, Пере, Деснос, Витрак, Мориз, Лембур, Дельтёй, Барон, Кревель, Ман Рэй, Дюшан, Эрнст. На 1924–1925 годы приходится переломный период. До этого времени сюрреализм пытается оторваться от дадаистского направления, к которому он изначально примыкал лишь с большими оговорками. После он ищет точки соприкосновения с коммунистами: от не слишком маргинальных ленинцев журнала «Кларте» вплоть до партийных сталинистов.

Этап плодотворных поисков завершается созданием и публикацией «Манифеста сюрреализма» Бретона, изданием журнала «Сюрреалистическая революция» и основанием «Бюро сюрреалистических исследований». Сны, автоматическое письмо, фрейдистская

* Как утверждает искусствовед Марк Даши, Тцара не вызывал полицию, а лишь указал прибывшим полицейским на того, кто его ударил. Позже Бретон и Тцара объяснились, и Бретон попросил прощения за это обвинение (здесь и далее — *примеч. автора к наст. изд.*).

практика, изобретение игр, случайности, непредвиденные встречи и спиритические опыты представляют собой неразрывно связанные виды деятельности, которые проливают свет на человеческие возможности. Более того, в первом выпуске «Сюрреалистической революции» звучит такой призыв: «Необходимо принять новую декларацию прав человека».

Андре Массон, Матиас Любек, Жорж Малкин, Пьер Навилль, Ремон Кено, Антонен Арто, Жак Превер, Марсель Дюамель и Пьер Брассёр присоединяются к группе, а в Югославии появляется движение сюрреалистов во главе с Марко Ристичем.

Между тем сюрреализм объявляет себя преемником тщательно скомпонованной художественной традиции, включающей в себя всех тех, чьё творчество выходит за пределы собственных границ в реальную жизнь (Де Сад, Лотреамон, Фурье, Маркс...), а также великих мечтателей (Нерваль, Новалис, Ахим фон Арним...), алхимиков (Парацельс, Василий Валентин...), людей страстных и загадочных, мистиков и поэтов с чёрным юмором. Этот пантеон постоянно пополняется и время от времени перестраивается (как в эпизоде с По, которого сначала приняли, а затем вычеркнули за содействие полиции).

Но что важнее, группа осваивает дадаистскую тактику скандала и направляет её против представителей господствующих форм культуры. По меньшей мере две из таких акций произведут мощный резонанс в обществе того времени: памфлет под названием «Труп»¹⁶, с ликованием встречающий известие о похоронах Анатоля Франса, и происшествие на банкете,

устроенном в честь Сен-Поль-Ру. Вот как об этом рассказывает Бретон в «Беседах»:

Франс был прототипом всего того, что мы презирали. Если на наш взгляд кто и присвоил себе славу незаслуженно, то это был он. Так называемая выразительность его стиля не вызывала у нас совершенно никаких эмоций, а его пресловутый скепсис претил нам и подавно. Именно он заявил, что «сонет “Гласные”¹⁷ лишён всякого здравого смысла», хотя строчки в нём «весёленькие». Нам казалось, что с человеческой точки зрения более мерзкого и отвратительного поведения и вообразить нельзя: он из кожи вон лез, чтобы заполучить поддержку и правых, и левых. Его распирало от почестей, достатка и т. д. И мы с ним совершенно не церемонились. Впоследствии с этим надутым индюком так основательно расправились, что сегодня и представить себе трудно, какое негодование вызвали среди общественности эти четыре страницы, подписанные Арагоном, Дельтёем, Дриё Ля Рошелем, Элюаром и мной. По словам Камиля Моклера, Арагон и я были типичными «буйными психами». Он восклицал: «Это замашки даже не выскочек и не хулиганов, а настоящих шакалов...» Возмущение дошло до того, что некоторые требовали принять против нас меры.

В июле 1925 года банкет, организованный в честь Сен-Поль-Ру, кумира Бретона и многих других сюрреалистов, послужил отличным поводом покончить с литературным сбродом. После того как посол Франции, Поль Клодель, заявил в какой-то итальянской газете, что смысл сюрреализма, как, впрочем, и дадаизма, можно передать «лишь одним словом: педерастиче-

ский», последовал ответный удар в виде «Открытого письма», напечатанного на алой бумаге и подложенного под каждый столовый прибор в кафе Клозери де Лиля¹⁸. Задорный отчёт Бретона об этом событии не остался незамеченным:

К тому времени, как должны были подать очередного унылого «минтая под белым соусом», многие из нас уже повскакивали на столы. Вечер испортился окончательно, когда трое из гостей удалились, а затем вернулись с полицией. Но по иронии судьбы блюстители закона задержали именно не на шутку разгорячённую Рашильд¹⁹.

Также известно, что Мишеля Лейриса едва не линчевали за то, что во время парада ветеранов он принялся выкрикивать: «Да здравствует Германия! Да здравствует Китай! Да здравствует Абд аль-Керим²⁰!»

Анархо-дадаизм оказался жизнестойким. К примеру, на обложке первого номера «Сюрреалистической революции» красовалась фотография анархистки Жермен Бертон в окружении членов группы. Это, конечно, было больше похоже на провокацию, чем на аргумент в пользу убеждений, поскольку ни Бонно, ни Равашоль не принадлежали к пантеону сюрреалистов. Более того, Бретон и его друзья даже пальцем не пошевельнут, когда Месисласа Шаррье²¹ обезглавит Пуанкаре²². Однако именно бунтарская закваска и праведное стремление к разоблачению повсеместной несправедливости господствующего общественного строя — ещё очень ощутимые в инциденте с заступничеством за Виолетту Нозьер²³ — не дадут лучшим представителям сюрреализма свести мечту о миро-

вой революции (какой бы противоречивой эта мечта ни была) к заурядному большевизму. Всё это в сочетании с культом страсти и любви должно было спасти течение от каких-либо откровенно позорных компромиссов (что же до Троцкого, то временную симпатию сюрреалистов к виновнику кронштадтской бойни 1921 года можно оправдать неведением).

В тени коммунистической партии

К 1924–1925 годам в группе закрепляется мнение, что эстетическую критику необходимо снабдить политическим стержнем. На собраниях присутствуют сюрреалисты и члены «Кларте» — Крастр, Фуррье и Бернье, занимающие позицию авангардных интеллектуалов в левой фракции коммунистической партии и не приемлющие конформизм Барбюса.

Многие считали, что получение поддержки или хотя бы благосклонности партии означало гораздо более решительный разрыв с литературным сообществом, нежели роль варваров, которую они играли в культуре, рискуя однажды оказаться у власти и, как следствие, стать частью коммерческого процесса. Их и ещё некоторых не переставал прельщать образ большевика с ножом в зубах, которым злоупотребляли правые. О том, что на лезвии ножа поверх крови белых уже давно багровела свежая кровь махновцев и левой оппозиции и что вскоре этот нож будет орудием сталинской мести, они не подозревали.

Один лишь Арто, настороженно относящийся к малейшим признакам притеснения, предпочёл со «знанием» дела держаться на расстоянии. По мере того как его друзья сближались с «Кларте», он отходил всё дальше, пока совсем не исчез из виду. Супо, Витрак,

Барон и ещё несколько человек открыто выбрали литературную карьеру; они вышли через другую дверь под прощальный аккорд Бретона, прозвучавший во «Втором манифесте».

В 1926 году решение основать совместно с авторами «Кларте» новое издание под названием «Гражданская война» так и не подкрепляется никакими действиями, и крушение замысла становится очевидным. Время упущено: специализированная политика и специализация возрождённого искусства уже не могут объединиться и прекратить своё существование как самостоятельные области.

И всё же никогда ещё деятельность сюрреалистов не была так важна, как в тот период. Дух сюрреализма распространяется по всему миру. В Бельгии Рене Магритт, Поль Нуже и Луи Скютнер создают группу, которая держится на плаву за счёт изобретательности, бесцеремонности и необузданности до тех пор, пока, намного позже, не начинает утопать в юмористическом исступлении, пропитанном сталинистской верой.

Игра в «Изысканный труп» — коллективное стихотворение или рисунок, каждый из соавторов которого видит лишь последний фрагмент, написанный или нарисованный предыдущим участником, — возрождает интерес к дадаистским коллажам. Особенное внимание уделяется языку, сюрреалисты вновь открывают для себя идею общей поэзии, объективной случайности. В этой деятельности выразительней всего проявляется игровое начало сюрреализма.

В 1927 году Андре Бретон вступает в коммунистическую партию. Его определяют в «газовую ячейку»²⁴, и поначалу он полон обезоруживающей решимости

участвовать в партийных событиях. Однако он быстро устаёт от бюрократии — в те времена ещё не столь страшной, сколь смехотворной — и оставляет партию вместе со всеми иллюзиями.

В среде Арто, правда, без его непосредственного участия, начинает формироваться новое направление сюрреализма, которому суждено получить наибольшее распространение после войны 1939–1945 годов. И действительно, в 1928 году выходит первый номер журнала Рене Домалья и Роже Жильбер-Леконта «Большая игра». Возможен ли подобный союз? Попытки прийти к взаимопониманию оказались тщетными. Домалю и Леконту претили навязанные Бретоном порядки. Кроме того, они относились с некоторым презрением к политике, в то время как сюрреалисты один за другим поспешно политизировались и в ответ на упрёки, которые сыпались на них со всех сторон, твердили об угрозе коммерческого присвоения сюрреализма. Общие интересы подталкивали к объединению, но ни одна из сторон не испытывала в этом острой необходимости. Предлог для взаимного отдаления не заставил себя долго ждать: Роже Вайян, член «Большой игры» опубликовал в одной газете хвалебную статью о префекте полиции Кьяппе²⁵; Домаль и Леконт его за это слегка пожурили; Бретон же не собирался терпеть отсутствие жёсткой реакции в ответ на такого рода прегрешения. Домаль в свою очередь станет всё больше и больше склоняться в сторону Гурджиева²⁶, вплоть до полного разрыва с Роже Жильбер-Леконтом в 1933 году.

«Второй манифест» служит на практике орудием расплаты. Исключены Барон, Лембур, Массон, Витрак,

Деснос, Превер, Кено... Главной жертвой пал Арто. Он и вправду дискредитировал себя, вызвав полицию, когда его друзья попытались сорвать спектакль в театре Альфреда Жарри. Хотя не очень понятно, почему Бретон при этом мирится с Тцара, который в 1923 году тоже сдал его с Элюаром силам правопорядка.

Бунюэль, Дали и Шар приняты для усиления группы. В Праге сюрреализм укрепляет позиции благодаря Витезславу Незвалу, Йиндржиху Штырски, Карелу Тейге и Тойен. В этом же году совершает самоубийство Жак Риго. Он, как и Краван с Ваше, был живым воплощением дадаистского нигилизма.

Скандалов вокруг сюрреалистов по-прежнему немало: психиатры негодуют по поводу призывов к убийству, содержащихся в «Наде»²⁷ Бретона и лично против них направленных. Новый журнал «Сюрреализм на службе революции» выпущен с надлежащим вызовом, хотя название явственно указывает на отклонение от курса «Сюрреалистической революции». Сюрреализм шёл на буксире у революции, которая в свою очередь тянулась за паровозом коммунистической партии, и судьба поэзии, как и судьба самих революционеров, была предрешена. К счастью, содержание журнала противоречило его названию. В 1931 году в № 3 «Сюрреализма на службе революции» Кревель комментирует положение дел следующим образом:

Сюрреализм — это не школа, а течение, и соответственно, он не вещает *ex cathedra*, а идёт и смотрит, идёт (следуя поэтической тропой) на поиски знаний, знаний, применимых к Революции. Лотреамон сказал: поэзию должны творить все, а не один. На это

Элюар ответил: поэзия станет очищением для всех людей. Все башни из слоновой кости будут разрушены до основания.

И Кревель добавляет: «Взяв за основу Гегеля, сюрреализм, так же, как и Маркс с Энгельсом, но иным путём приходит к диалектическому материализму».

По правде говоря, сюрреалисты слишком поздно открыли для себя Гегеля и, что самое важное, из этого открытия они не смогли извлечь почти никакой пользы, поэтому им даже не удаётся отличить диалектику от идей Мориса Тореза. Особенно положительно на их деятельность скажется интерес к жизни, и лучшие образцы сюрреалистической философии возникнут именно из размышлений о прожитом, которые обнаруживают диалектику ярче, чем цитаты из Гегеля, и источают больше поэтической силы, чем любое стихотворение.

На резкую критику Бретона исключённые отвечают гневной брошюрой, которая подражает тону небезызвестного памфлета с оскорблениями в адрес Анатоля Франса и к тому же заимствует его название: «Груп». Бар «Мальдорор»²⁸ — преждевременную попытку коммерциализации сюрреалистических ценностей — разгромили Бретон и его друзья. «Золотой век» — фильм Бунюэля и Дали — вызвал гнев ветеранов и правых. Одно из самых ожесточённых выступлений — письмо, адресованное студенту, который занял первое место на конкурсных экзаменах в военной школе Сен-Сир — навлекло репрессии на Жоржа Садуля, автора сего письма²⁹, а критик из газеты «Либерте» потребо-

вал расстрела Пере за его неприемлемое сквернословие в стихотворении «Жизнь убийцы Фоша³⁰».

В тот же период Морис Эн пишет замечательное предисловие к «Жюстине» Де Сада. На течение сюрреалистов он окажет значительное влияние, но из-за его скромности и из-за весьма сдержанной реакции его друзей может сложиться иное впечатление.

В 1931 году заигрывание с коммунистической партией принимает воинственный оборот. Сюрреалисты вступают в Ассоциацию Революционных Писателей и Художников, которая находится под надзором партии. Возможно, что именно в пику этому и усиливается интерес к «магическим» произведениям, подстёгнутый «предметами с символической функцией» Альберто Джакометти. Как бы то ни было, связь между алхимией и творческим путём в сторону новых, священных взаимоотношений с искусством становится основной темой для размышлений в ту пору, когда назревает «дело Арагона». И хотя Бретон и его друзья не одобряли ни форму, ни содержание длинной поэмы «Красный фронт», которую Арагон написал во время пребывания в СССР, они всё же встали на её защиту. Эта неловкость, вызванная необходимостью оправдывать автора, в чьих текстах уже тогда начинал чувствоваться патриотический пафос, особенно заметна в работе Бретона «Нищета поэзии».

Тем временем Арагон шлёт в Москву оптимистические сообщения о взаимном согласии, царящем между сюрреалистами и коммунистами. Его попутчик Садуль возвращается в Париж первым, а сам Арагон останавливается на несколько дней в Брюсселе. По-

зволим же Бретону рассказать нам о встрече с Садулем:

Да, всё прошло хорошо, да, поставленные цели достигнуты, но... И действительно было одно очень весомое «но». За час или за два до отъезда им предложили подписать заявление об отказе или даже об открытом отречении от всех убеждений, которых мы придерживались. К тому же они должны были отвергнуть «Второй Манифест» ввиду того, что — я цитирую дословно — он «противоречит диалектическому материализму»; признать фрейдизм «идеалистической идеологией», а троцкизм — «социал-демократической и контрреволюционной идеологией». В довершение всего им надлежало подчинить свою литературную деятельность «дисциплине и контролю коммунистической партии». — «Так что же?» — резко спросил я. И поскольку Садуль молчал, я прибавил: «Смею предположить, что вы отказались?» — «Нет, — ответил он, — Арагон посчитал, что нужно через это пройти, если мы хотим — мы и ты в том числе — иметь возможность работать в культурных организациях партии». Тогда я впервые увидел пропасть, превратившуюся в бездну головокружительной глубины, с тех пор как распространилась эта бесстыдная мысль о том, что правдой можно пожертвовать ради эффективности, что мораль, впрочем, как и жизнь отдельно взятой личности, не имеет никакого значения, или же что цель оправдывает средства.

В 1932 году Арагон вступает в коммунистическую партию. В этом же году выходят в свет «Сообщающиеся сосуды» Бретона и одно из лучших произведений Рене Кривеля «Клавесин Дидро».

Разрыв с так называемой «коммунистической» партией

Если Бретона скорее огорчило слабование Арагона, то его негодующие друзья реагируют традиционно. Многие осыпают автора «Красного фронта» бранью в своих публикациях. В частности, Элюар не стесняется в выборе слов:

Непоследовательность превращается в расчёт, проицательность оборачивается происками, Арагон становится *другим*, и воспоминания о нём больше не могут иметь со мной ничего общего. Дабы защитить себя, приведу одно высказывание, потерявшее в наших с ним отношениях весь тот смысл, который я всё это время в него вкладывал, высказывание совершенно справедливое и — для Арагона и многих других — опровергающее мысль, отныне недостойную выражения: *Воды всех морей не хватит для того, чтобы отмыть пятно интеллектуальной крови.* (Лотреамон)

Элюар говорил о верёвке в доме повешенного. Несколькими годами позже он будет рука об руку с Арагоном залихватски плясать под сталинскую дуду, восторженно рифмуя партию с отечеством и свободой. В 1950 году, когда Бретон будет умолять его выступить в защиту их общего старого друга Завиша Каландры, приговорённого к смерти в Праге, Элюар, забыв на этот раз процитировать своё любимое изречение, ответит: «У меня слишком много забот с невинными, вопиющими о своей невинности, чтобы заниматься виновными, признающими свою вину». Смертный приговор Каландры приведён в исполнение.

В 1933 году Ассоциация Революционных Писателей и Художников объявляет о первом исключённом участнике. Им становится Бретон:

Поводом для исключения, — объясняет он, — стало то, что в пятом выпуске «Сюрреализма на службе революции» было опубликовано письмо, которое написал мне Фердинан Алькие. В этом письме весьма анархистского толка — и, надо сказать, очень задевающим за живое, — он яростно нападал на те представления о гражданственности и морали, которые легли в основу русского фильма «Путёвка в жизнь». Независимо от точки зрения автора, хотя она в большинстве случаев не совпадала с моей, необыкновенная жизненная сила и искреннее негодование, пронизывающие это письмо, стоили, на мой взгляд, быть услышанными. Поэтому о порицании, которого от меня требовали, и речи быть не могло.

Год спустя в Египте формируется группа во главе с Жоржем Эненом. В Брюсселе редакция журнала «Документы 34» посвящает специальный номер «Сюрреалистическому выступлению», в котором большая часть текстов откровенно неистовы и прямолинейны. 1934 год прошёл для сюрреалистов прежде всего под знаком прославления Виолетты Нозьер. В лице приговорённой к смертной казни юной отцеубийцы они приветствовали символ активного сопротивления семейному гнёту. В этой связи не очень объяснимо, почему история сестёр Папен, которые тогда же своеобразно проиллюстрировали «Наставления слугам» (Свифта), зверски убив хозяйку дома и её дочь, не встретила в рядах сюрреалистов аналогичной под-

держки. Как бы то ни было, в тот период политические события стремительно закручивались.

Взаимоотношения между сюрреалистами и представителями коммунистической партии приобретали всё более очевидную враждебную окраску. Инцидент 1935 года станет последней каплей. Около десяти часов вечера накануне конгресса писателей в защиту культуры — мероприятия сталинистской направленности — Бретон, которого мы здесь вновь призовём в свидетели, встречает на бульваре Монпарнас Илью Эренбурга:

Я ещё хорошо помнил отрывок из его книги «Глазами советского писателя», вышедшей несколькими месяцами ранее, в котором говорилось: «Сюрреалисты и за Гегеля, и за Маркса, и за революцию, но на труд они никак не согласны. У них своё дело. Они, например, изучают педерастию и сновидения... Они прилежно проедают кто наследство, а кто приданое жены...»³¹, и т. д. Представившись, я отвесил ему несколько пощёчин, а он тем временем лишь жалко оправдывался, даже не пытаясь прикрыть лицо рукой. Другого способа отомстить этому наёмному клеветнику я не нашёл.

Незадолго до начала конгресса, пройдя через изнуряющие переговоры с организаторами в попытке добиться предоставления слова Бретону, Рене Кревель совершает самоубийство. Его поступок, равно как и солипсизм Антонена Арто, отражает немедленную, импульсивную и отрицательную реакцию на задачу, которую поставил перед собой сюрреализм исходя из ложных составляющих: каким образом, опираясь на

самостоятельные сферы, к тому времени уже объективно лишённые каких-либо человеческих ценностей под воздействием господствующей зрелищно-торговой системы, опираясь на разобщённые виды деятельности (такие, как искусство, философия, область бессознательного, выживание, и т. д.), воспринимаемые как целостные и выдаваемые за положительные, каким образом возможно достичь единения индивидуума с самим собой и с окружающими? Каким образом, пренебрегая дадаистским тяготением к точке полного отрицания, сюрреализм мог создать исторический фундамент для своего стремления к позитивности и к преодолению собственных возможностей на мировом уровне?

Сюрреалисты выступают против Московских процессов. Они сближаются с Жоржем Батаем, основоположником движения «Контратака», которое позиционирует себя как «ассоциацию антифашистской борьбы революционных интеллектуалов». В Токио Яманака основывает сюрреалистический журнал. В Лондоне Роланд Пенроуз организывает знаменательную выставку. Бенжамен Пере публикует «Я не ем этот хлеб» — книгу, в которой поэзия действительно ищет себе применение на практике, призывая к упразднению армии, полиции, священников, руководителей, денег, труда и всех остальных сил, приводящих к ожесточению общества. Убеждённый в правоте дела, Пере вступает в ряды анархистов, участвующих в испанской революции. Он — единственный сюрреалист, устремившийся в самую гущу сражения, которое все его друзья будут поддерживать с воодушевлением, но издалека.

После разрыва с коммунистической партией изобразительное искусство, кажется, вновь становится основным интересом сюрреалистов, что, впрочем, не мешает им, как и раньше, идти по пути наименьшего политического сопротивления. Этот путь приводит их к Троцкому и к IV Интернационалу. В Мехико Бретон издаёт вместе с Диего Риверой и автором «Преступлений Сталина» манифест «За свободное революционное искусство». Дали со своей игрой во врождённый идиотизм к тому времени уже всем надоел, и его исключают из группы. Тогда он с головой уходит в освоение техники, замешанной на мракобесии и раннем слабоумии, которую до сих пор муssiруют рекламщики авангарда. Несмотря на придуманное Бретоном уничижительное прозвище-анаграмму «Авида Долларз», Дали хотя бы хватается мужества открыто отождествлять искусство и товар и без смущения гнаться за деньгами, заказами и почестями — словом, всем тем, к чему Эрнст, Миро, Пикассо и прочие художники разной степени одарённости стремятся, *краснея от стыда*.

Бретон вновь налаживает отношения с Арто и Превером. В сущности, между ними и не должно было быть никаких конфликтов. Превер и Пере — одного поля ягоды. А в Бретоне живёт усмирённый Арто. Все четверо по-прежнему отвергают идеологию сюрреализма и прогрессирующую коммерциализацию течения. Но сюрреализм и есть в основе своей идеология, он с самого начала обречён на участие в поединке между новыми и старыми культурными явлениями (если только испанская революция не победила бы, скажем, и фашистов и сталинистов одновременно, обратив сюрреализм в революционную теорию). Неприятие

и отрицание этого факта делает их борьбу скорее похожей на гимн поражению. Арто, Бретон, Пере и Превер — это последняя четвёрка бойцов, которые будут держать круговую оборону до конца — фактически потому, что им больше нечего терять.

Что же до Сальвадора Дали, то он, наоборот, целиком и полностью посвящает себя идеологии сюрреализма. Он примыкает к фашизму, к католицизму, к Франко, точь-в-точь как Арагон, вступивший в ряды сталинистов. Элюар в свою очередь тоже избирает этот путь.

Приехав в Мехико, — рассказывает Бретон в «Беседах», — я узнал, что стихи Элюара вышли в журнале «Коммуна», печатном органе «Дома культуры», и я, естественно, поспешил написать ему обо всех возмутительных способах давления, которые эта организация применяла по отношению ко мне. Я не сомневался, что он тотчас же от них отстранится. Но письмо моё осталось без ответа, а вернувшись, я с изумлением услышал от него, что, дескать, это сотрудничество не требовало никакой особенной солидарности с его стороны, что стихи его в силу самодостаточности везде будут на высоте, и что в последние месяцы он совершенно добровольно участвовал в публикациях не только «Коммуны», но и фашистских — это именно его слова — изданий в Германии и Италии. Мне оставалось лишь отметить, что с подобными взглядами он не может больше рассчитывать на какие-либо взаимоотношения между нами и что дальнейшие встречи не имеют смысла.

В 1940 году смерти Клее, Мориса Эна и Сен-Поль-Ру — трёх не-сюрреалистов, которые, однако, оказали

большое влияние на течение — ознаменовали в некотором роде конец великой эпохи сюрреализма. И хотя Бретону, равно как и Пере, ещё было о чём поведать миру, они останутся единственными — или почти единственными — людьми, пытающимися сохранить сюрреализм. Летом 1941 года Бретон приезжает в Нью-Йорк. К нему присоединяются Эрнст и Массон. Пере остановит свой выбор на Мексике.

В Америке известна только версия сюрреализма с ярлыком «Авида Долларз». При содействии Марселя Дюшана Бретону удаётся начать издавать журнал «VVV», в котором он публикует свои «Пролегомены к третьему манифесту сюрреализма или нет».

Послевоенный период

После 1945 года раздаются последние залпы сюрреализма. Он выживает, но чище не становится. Сюрреалисты теперь более осознанно выбирают путь мистики и алхимии, а их политические действия выглядят всё более беспорядочно и несостоятельно. Авторы листовки «Свобода — вьетнамское слово» ополчаются против французских репрессий во Вьетнаме. «Изначальный разрыв» обличает сталинизм, но уже в 1956 году сюрреалисты выражают надежду на то, что после выступления Хрущёва на XX съезде КП СССР произойдёт смена партийных кадров. Полезные советы они раздали, и им оставалось лишь поприветствовать венгерскую революцию в памфлете «Венгрия, новый рассвет».

В 1960 году многие из них выступили с инициативой подписания «Декларации о праве неподчинения

в Алжирской войне», так называемого «Манифеста 121». А в 1968 году те, кого всё ещё называли сюрреалистами, рукоплескали Кубе!

В этот период сюрреалисты сотрудничают с анархистами из «Монд либертер» и на некоторое время присоединяются к движению Гарри Дэвиса «Граждане мира».

До войны журнал «Минотавр» был последним оплотом идей сюрреализма. «Неон» (1948–1949), «Медиум» (1953–1954), «Сюрреализм снова» (1958–1959), «Брешь» (1961), «Бьеф», «Аршибра» с чудовищной очевидностью свидетельствуют о вырождении течения.

Вместе с тем издаются и важные тексты, которые из-за моды на жалкие банальности Сартра, Камю и прочих Экзюпери останутся, как это ни прискорбно, в тени: «Антология чёрного юмора» Бретона³², запрещённая в 1940 году цензурой правительства Виши; «Бесчестие поэтов», в котором Пере не стесняется в выражениях, говоря об Арагоне, Элюаре и других поэтах-патриотах; «Звезда кануна»³³ — лирическое размышление о чувствах, любви и поэзии или тоже вышедшие из-под пера Бретона прекрасная «Ода Шарлю Фурье» (1947) и «Очевидное преступление», где он разоблачает мистификацию вокруг стихотворений, авторство которых приписывалось Рембо, клеймит глупость литературных критиков и высмеивает Мориса Надо, автора некоей «Истории сюрреализма». Стоит также отметить «Антологию возвышенной любви» Пере, изобилующую ярчайшими языковыми искрами; романы Жюльена Грака и Мориса Фурре; «Суть пластики» Малькома де Шазалья; исследования кельтского

искусства, которыми занимались Жан Маркаль и Ланселот Ленгель.

Не считая таких индивидуальных работ, сюрреализм, кажется, довольствуется повторами, копированием мэтров и тоской бесконечных взаимных похвал. Многих устраивает повсеместная непоследовательность. Некоторые предпочитают помалкивать. Остальные выбирают путь Рене Кревеля. Конец сюрреализма — последнего течения, представители которого искренне верили в чистоту искусства внутри товарной системы — усеян самоубийствами: художник Аршиль Горки (1949), художник Оскар Домингез (1958), поэт Жан-Пьер Дюпре (1949), художник Вольфганг Паален (1959), не говоря уже о Кареле Тейге, который покончил с собой в Праге, чтобы избежать ареста.

7 июня 1947 года группа бельгийских диссидентов, сюрреалистов-революционеров, обнародовала памфлет, ставший предостерегающим посланием для всего течения. Поль Бургуаньи, Ашиль Шаве, Кристиан Дотремон, Марсель Аврен, Рене Магритт, Марсель Мариен, Поль Нуже и Луи Скютнер объявляли:

Собственники, жулики, друиды, щёголи, вы зря старались: в попытке направить вселенную и желание В ОДНУ СТОРОНУ мы всё ещё полагаемся на сюрреализм <...>. И прежде всего, он впредь перестанет служить знаменем для прославленных, трамплином для хитрых, таганом для ведьм, он больше не будет ни философским камнем для рассеянных, ни рогаткой для тихонь, ни пасьянсом для лентяев, ни силой разума для немощных, ни кровью, бурлящей в жилах «поэтов», ни глотком вина для литераторов.

И тут же, словно пытаясь придать убедительности своим заявлениям и тем самым ещё больше обнажая абсурд, который с тех пор будет сопровождать падение сюрреализма, подписавшиеся сообщили о своей безоговорочной вере в коммунистическую партию!

ГЛАВА II. ИЗМЕНЯЯ ЖИЗНЬ

Отказ от выживания

Примечательно, что «Первый манифест сюрреализма» начинается с того, что ставит под сомнение тот способ существования, который, дабы отличать его от увлекательной и многогранной жизни, называют «выживанием»:

Так далеко заходит наша вера в жизнь, в самое что ни на есть недолговечное в жизни — а я подразумеваю именно *настоящую* жизнь — что в конце концов вера эта угасает. Человек, сей неутомимый мечтатель, который с каждым днём всё больше ропщет на свою судьбу, едва ли может пересчитать те предметы, которыми ему довелось воспользоваться и которые достались ему в силу его легкомыслия или в результате усердного труда — как правило, всё же второе, — ведь он готов работать и по крайней мере не прочь попытать удачу (или то, что он называет удачей!). Теперь же он стал большим скромником: он знает, что за женщины у него были, он помнит, какие нелепые истории с ним приключались; богатство или бедность ему ни к чему, в этом отношении он словно новорождённое дитя, а что же до мук совести, то, признаться, он и без них прекрасно обходится.

В том невыносимо заурядном образе, который нарисовал нам Бретон, не хватает только истории. Несомнен-

но, тоска по великим мифам, до сих пор преследующая сюрреалистические мечты, связывает в тугой узел космические величины и отдельные приключения, пусть даже речь идёт о приключениях самых обычных людей. Совокупность вымышленных реальностей и реального вымысла образует таким образом вселенную, где каждое событие равноценно знаку, где от слов и движений как по волшебству вспыхивают загадочные искры психического электричества.

Сюрреалистам так и не удалось осмыслить падение мифа и его превращение в спектакль, присвоенный буржуазией. Под конец они лишь принимают к сведению яростный топот и нетерпение, которые стали признаками враждебности всех творческих людей, от романтиков до дадаистов, по отношению к сложившемуся под давлением рыночной системы порабощающему сгустку безжизненной духовности и бездуховной жизни.

За романтическим бунтом (начиная с Шелли и заканчивая Карлом Зандом³⁴ и Ласенером³⁵) последовало яростное эстетство Вилье де Лиль-Адана и погружение в символизм, вычурность театрализованного декадентства и смерти. Кровавое шутство 1914–1918 годов наполнит настоящим содержанием мрачную образность Роллина и Гюисманса и станет сюжетом для барочных декораций, противоречиво отражавших вкусы и представления об изысканной жизни. Национализму удалось сделать из заунывного празднования конца века апофеоз великого торжества смерти. Несколько миллионов трупов вернули обществу вкус к жизни. И когда во время движения Советов и Спартака пролетариат обрёл историческую значимость, за-

брезжила надежда на совершенно новую жизнь и на создание единственно необходимых для того условий: упразднение рыночной системы вместе с буржуазной и христианской цивилизацией.

Дадаизм попал в точку; по крайней мере, некоторые дадаисты ошибались чуть меньше других. А Бретон был тем более прав, написав в 1922 году в № 5 «Литературы» следующее: «Стоит отдать им должное: если бы у дадаистов хватило сил, то они только бы и требовали, что разрушения *сверху донизу*». Но сюрреалистам ещё меньше, чем дадаистам, будет суждено понять, в какой мере и каким образом кильские матросы³⁶, рабочие-спартакисты и первые Советы в России стремились к одной и той же цели.

После подавления мятежа спартакистов в Берлине, поражения матросов в Кронштадте, кровопролитного усмирения солдат, восставших в Ла-Куртин, и расформирования движения махновцев дадаисты остаются единственными, кто может уверенно, хотя и сумбурно, требовать всемирного уничтожения искусства, философии и культуры как отдельных сфер и их *применения* в унитарной общественной жизни. На нечистой совести сюрреалистического реформизма виден отпечаток мировой революционной идеи, от которой сюрреалисты с неохотой отказались и которую затем, уже на стадии отрицания, приняли.

Посему Бретон может позволить себе заявить в № 4 «Сюрреалистической революции»: «Нет такого произведения искусства, которое способно противостоять нашему всеобъемлющему *примитивизму*», а Арагон говорит в «Труп» о «жалких революционных делишках, которые в последние годы творились к Востоку от

нас». И хотя эти высказывания в общем-то справедливы, но первое свидетельствует ещё только о неосознанности говорящего, а второе — уже о слабоумии. Последующие события сполна докажут, что слова эти на деле ничего не значат. Дадаистский дух выживает как устная форма, а сюрреализм тем временем украдкой наполняет эту форму другим содержанием.

И всё же тоска повседневной жизни — это хомут, благодаря которому сюрреализму удаётся оседлать резвых скакунов мечты. Что бы ни говорили некоторые сталинистские мыслители, эта тоска не толкает сюрреалистов ни к бегству, ни к уходу в мистицизм. Напротив, она станет ядром того отчаяния, в котором возродятся — причём под влиянием культуры — все надежды.

Два великих очевидца трагедии жизни, Краван и Ваше, не уцелели. Первый утонул во время шторма в Мексиканском заливе, а второй, писавший с фронта: «Было бы обидно умереть таким молодым», — сразу после окончания войны сводит счёты с жизнью в Нанте. Позже по их стопам пойдут Жак Риго, Реймон Руссель, а из сюрреалистов — Рене Кревель. Как и Арто, Кревель будет тяжело переживать преобладание нежизни над всей человеческой деятельностью, и именно он выразит в тексте о Пауле Клее мысль, которая пошла бы на пользу сюрреализму: «Не любим мы ни спаржу богачей, ни лук бедняков».

Для выживания как отсутствия настоящей жизни и как непосредственно воспринимаемой реальности дадаизм стал зеркалом, в котором «стыд видится постыднее»; самоубийство же означало отказ от логики смерти путём отрицания.

Будучи идеологией, сюрреализм предстаёт в виде статичного образа, отягощая историю лишь настолько, насколько она сама позволяет (в отличие от революционной теории, которая отталкивается от истории и к ней же вновь приходит, ускоряя её течение). Выживание, самоубийство и смерть образуют внутри сюрреализма точку отсчёта, и жизнь должна сначала опровергнуть её на *абсолютном удалении*, чтобы затем вернуться к ней и изменить её. Такова метафизика, от которой сюрреалисты попытаются избавиться, сделав ставку на паршивую кобылу большевизма.

Вот почему первый номер «Сюрреалистической революции» пестрит газетными вырезками, посвящёнными самоубийству. В ходе опроса, проведённого для установления причины, по которой человек решает покончить с жизнью, Антонен Арто дал непревзойдённый ответ:

Я чудовищно страдаю от жизни. Нет такого состояния, которого бы я не испытал на собственной шкуре. И совершенно очевидно, что я давно умер, что я уже совершил самоубийство. Вернее, меня самоубили. А что бы вы сказали о предварительном самоубийстве, о самоубийстве, которое повернуло бы жизнь вспять, но не со стороны смерти, а с обратной стороны существования?

Путь Арто чётко прочерчен. В порыве нигилизма, которого дадаизм так и не достиг, хотя и стремился к нему, видя в нём основу для воссоздания своего «я», жизни и общественного строя, Арто предпочитает вернуться к растворению своего «я» в духовной целостности. Послевоенный сюрреализм приблизит-

ся к этим взглядам, когда снова окажется у начальной черты и переступит через неё, однако такой ясности сознания он при этом не ощутит и, следовательно, избежит пережитой Арто драмы. Мало кто из сюрреалистов сможет так мужественно и осознанно осмыслить факт собственного отчуждения («Я несчастен, как бывает несчастен лишь человек, потерявший всё лучшее в себе»), собственной раздробленности: «Я больше не хочу верить в призраки <...>. Иные, даже умерев, не разлучаются с собой. Они всё ещё ходят кругами вокруг своих трупов. А я не умер, но от себя самого отделён».

В 1924 году для Арто заветная мечта сюрреалистов о бесклассовом обществе и о царстве свободы уже не существует. Когда вся подноготная сталинизма откроется и оттолкнёт Бретона и его друзей, сюрреализм с *позиции разума* примет выводы Арто и намерение прожить драму повседневного отчуждения как космическую духовную трагедию.

Но в 1924 году сюрреализм ещё далёк от этого. Вопрос на тему самоубийства формулирует также и задачу жизни. С постулатом о возможной смерти переплетаются все возможности свободы и все свободы возможного. Вот, кстати, что отмечает по этому поводу Бретон: «Как так получается, что все научные, художественные или шуточные ответы звучат столь сухо, и почему в них не чувствуется ничего человеческого? *Убить себя* — неужели никто не в состоянии понять, сколько ярости и жизненного опыта, сколько отвращения и страсти в этой мысли?»

В бесчеловечности выживания сюрреалисты также видели симптом старого мира и его деспотических

структур. Они совершенно не учли последствий товарного фетишизма, но — стоит отдать им должное — они крайне редко вели себя, используя любимое слово Бретона, недостойно с точки зрения революционной этики свободы. Сюрреализм почти непрерывно изобличал притеснения, и особенное расположение вызывает бескомпромиссность тона. И всё же эти молодые люди, которым следовало бы утвердиться в роли теоретиков и практиков революции повседневной жизни, так и останутся лишь художниками, устроившими перепалку с буржуазным обществом и предполагавшими, что в нападение должна идти коммунистическая партия. Как следствие, важные цели обозначались без той глубокой убеждённости, которая должна сопутствовать гневу пролетариата в отношении тиранических структур, подлежащих разрушению, а бутылки с зажигательной смесью взрывались в воздухе пустыми хлопучками.

Борьба против христианства, о которой уже позабыли большевики, тоже не отличалась блистательными результатами. Если не принимать в расчёт Кловиса Труя и Деву Марию Макса Эрнста, которая порет младенца Иисуса нимбом, живопись сюрреалистов обходит эту тему стороной.

Арто, раз и навсегда ответив христианам, которые посредством какого-нибудь чуда из религиозного арсенала пытались заманить его в свои ряды, недвусмысленно заявил: «Насрать я хотел на христианские добродетели и на их аналоги у будд или лам» («История между ворчаньем и Богом»). А Пере, который никогда не отступал от своего образа, известного по фотографии, появившейся на страницах «Сюрреали-

стической революции» с подписью: «Наш коллега Бенжамен Пере, оскорбляющий священника», — спасает современную поэзию от постылого бряцания погремушек и возвращает словам способность действовать:

Кардинал Мерсье верхом на полицейском
на днях тебя я видел — ни дать ни взять
помойное ведро
битком набитое просвирами
Кардинал Мерсье от тебя несёт богом
как от конюшни навозом
и как от навоза Иисусом
(«Кардинал Мерсье умер»)

Или же в «Законе Поль-Бонкура»³⁷:

Тогда те кто топчет сенаторов
как собачьи какашки
посмотрят друг другу в глаза
и расхохочутся словно горы
заставят святош прикончить последних генералов
их же крестами
и с размаха знамёнами
перебьют всех святош как *аминь*.

В «Незамедлительном действии» Магритт, Месенс, Ну-же, Скютнер и Сури намечают основы практической программы:

Мы считаем, что все усилия, направленные против религии, до сих пор не принесли почти никаких плодов, и что необходимо рассмотреть новые меры воздействия. На данном этапе сюрреалисты, как никто другой, подходят для выполнения этой задачи. Чтобы не терять времени даром, необходимо целиться сразу

в голову: предавать возмутительную историю религий как можно большей огласке, сживать молодых священников со свету, содействовать подрыву доверия ко всем учреждениям и сектам наподобие «Армии спасения», евангелистов и прочих, высмеивая их всеми воображаемыми способами. Только представьте себе, как воодушевил бы лучших представителей молодёжи призыв к тому, чтобы подготовленно и систематически нарушать работу церковных служб, крещений, причастий, похорон и т. д. Также можно было бы заменить придорожные кресты на плакаты с изображениями любовного содержания или с текстами, которые бы поэтично воспевали местные пейзажи, особенно если те донельзя убоги.

В статье, опубликованной в «Сюрреалистическом выступлении» (1934) и непростительно оставленной без внимания, Пьер Йойот начинает полемику, которая могла бы вылиться в широкомасштабную акцию:

Официальная точка зрения коммунистов всегда отражала вопиюще бестолковое недоверие по отношению к открытиям психоанализа, которые позволили бы им во всеоружии противостоять эмоциональным процессам, характеризующим семью, религию, родину и т. д.

Не собираясь всерьёз отвечать на этот призыв, Рене Кревель всё же даёт в «Клавесине Дидро» пикантное психоаналитическое толкование Христа «Иисус (семья и комплексы, семья комплексов. Семейный комплекс)»:

...будучи сыном вечного отца, Иисус — эдакая страдающая мазохизмом бабёнка, которая, получив пощёчину по одной щеке, подставляет другую — был

не из тех, кому достаточно просто возвратиться к материнской груди.

Он хотел забраться в самые сокровенные глубины детородных органов своего родителя, стать их частью, скажем, правым яичком, ведь Троицу можно — и нужно — толковать как состоящий из трёх частей, если судить по внешнему виду, мужской половой орган: скажем, банан и два мандарина — ведь восточный стиль допускает сравнения лишь с фруктами. <...>

Перед мазохистским апофеозом произошло несколько отвлекающих эпизодов, как говорят французы, паясничанье у входа: крестильное заигрывание со святым Иоанном-Крестителем, благовонный марафет, наведённый стараниями святых дев, и главное — Тайная Вечеря с хлебом (хлебом, заметьте, длинной формы, а ведь нам известно, что сие означает, более того, мы знаем, что ни разу ещё художники, обращавшиеся к теме этой трапезы — а знаменитых картин не счесть! — не изобразили на столе маленькие нарезные булочки, символизирующие женский половой орган). <...>

Центурионы-красавцы с голеньями, плотно обхваченными золотыми гетрами, кажутся ещё более обнажёнными, когда из-под одежды выглядывает колено. <...>

Иисус в изящном белом одеянии, согбленный под крестом, поначалу подставлял спину. С того мгновения, как Понтий Пилат умыл руки, сексуальная символика приобрела ярко выраженную окраску. Иисус падал и поднимался, то есть испытывал оргазм, вновь возбуждался и опять доходил до оргазма под плетьюми силачей в откровенных нарядах.

Как молодая невеста, охваченная ужасом сладострастия, кричит «мама», так и он без конца звал

своего отца. <...> Затем появляется смоченная уксусом губка, то есть презрение самого красивого из наёмников к убогому человечешке, готовому ему отдаться. Этот легионер не мог не заприметить опытный зад Марии Магдалины в толпе шлюх у подножия креста. Из-за лёгкого семяизвержения он ничего не делает Иисусу и всего лишь напишет ему в рот.

Итак, половое сношение втроем завершается. Меж двух разбойников, двух каштанов (божьи сочные апельсины сморщились и высохли, превратившись в невзрачные жёлуди) Христос всего лишь обломок жалкой папильотки.

Наконец, чтобы обозначить основные критические и практические направления, которым могла бы следовать революционная специфика сюрреализма, но которые едва ли были намечены, стоит упомянуть этот показательный признак царящих в обществе антихристианских настроений: газета «Юманите» обнародовала репортаж о том, как охваченную пламенем церковь мужественно спасли несколько молодых людей. В знак протеста один из читателей написал письмо, которое редакция «Сюрреализма на службе революции» напечатала в № 2:

Уважаемые товарищи,

Меня удручают слова репортёра о том, что благодаря мужеству нескольких молодых людей было спасено здание, которое уже давно пора было сровнять с землёй.

Сразу после христианства, если не принимать во внимание капитализм, против которого сюрреалисты выступают с аргументами Ленина, главным предметом ненависти становится семья. Как нельзя кстати при-

шёлся процесс по делу Виолетты Нозьер, убившей своего отца, машиниста президентского поезда, который пытался её изнасиловать. Юная отцеубийца вдохновила Элюара на самые искренние его строчки:

Виолетта мечтала распутать
И ей удалось распутать
Зловещий змеиный клубок кровных уз.

Или другой символ семьи, перед которым не может устоять Бенжамен Пере в «Смерти матушки Коньяк»:

Сдохла матушка Коньяк, увы и ах
вместе с Францией сдохла старуха
И из брюха, как пажить, зелёного
выбегают многодетные семьи,
что за каждого нового отпрыска
по совку для угля получали

Нет больше матушки Коньяк
нет и детей, идущих после восемнадцати таких же
по праздникам, на Рождество и Пасху
мочиться в семейный котёл
Сдохла матушка Коньяк, сдохла
Станем же в круг и все вместе спляшем
На её могиле, дерьмом украшенной.

Пере больше всех с упоением насмехается над родиной, над Францией, над галльской подлостью, над легавами и армией. Цитировать его можно бесконечно:

Вот эта скверно сваренная сперма вырвалась с разгона из материнского притона с оливковой ветвью из зада торчащей...

(«Сдохший Бриан»)

Скотина прядёт ушами
едва зазвучит *Марсельеза*
Пойдёмте дети сортира
Пуанкаре набъём в ухо соплей.

(«Стабилизация франка»)

А эти два примера стали классикой — «Героическая смерть лейтенанта Кондамина де ля Тура»:

Чтоб ты сгнил Кондамин де ля Тур
Папа римский из глаз твоих слепит просвиры
твоему марокканцу-сержанту
а твой член станет маршальским жезлом его
Чтоб ты сгнил Кондамин де ля Тур
Чтоб ты сгнил бесхребетная сволочь

и «Эпитафия для памятника павшим героям войны», которую Пере отправит на конкурс Французской Академии:

Генерал нам сказал
палец засунув в задницу
Вражеский стан
вон там Вперёд
Надо было идти за отечество
И мы пошли делать нечего
палец засунув в задницу...

Разрозненные элементы анархической теории присутствуют и у Бретона, и тоже в зачаточной форме. Эта тема затронута в комментариях к «Первому Манифесту»:

С какими бы оговорками я ни рассуждал об ответственности вообще и о медицинских и юридических факторах, определяющих степень ответственности

индивида — будь то полная ответственность, безответственность или ограниченная ответственность (sic) — а также как бы тяжело мне ни было признать сам принцип виновности, мне бы хотелось понять, как будет приниматься судебное решение в отношении первых преступных действий, носящих откровенно сюрреалистический характер. Оправдают ли подсудимого или будут всего лишь учтены смягчающие обстоятельства? Жаль, что нарушение законов печати на сегодня уже не подлежит наказанию, иначе бы мы вскоре стали свидетелями подобного судебного процесса: обвиняемый издал книгу, посягающую на общественную мораль; вследствие жалоб нескольких «многоуважаемых» сограждан его также обвиняют в клевете; ему вменяют в вину разного рода тяжкие преступления, как то: оскорбление достоинства армии, призыв к убийству, насилию и т. д. Причём обвиняемый тотчас же соглашается со всеми обвинениями, дабы «заклеймить позором» бóльшую часть выраженных идей. В качестве самозащиты он лишь утверждает, что не считает себя автором собственной книги, которая по сути является сюрреалистическим произведением, исключаящим как таковое понятие заслуги или вины человека, его подписавшего, что он только непредвзято копирует материал и что к порицаемому тексту он сам имеет отношение не больше, чем судебный председатель.

То, что относится к изданию книги, будет применимо и к тысяче других действий, как только сюрреализм завоюет популярность. В таком случае новая мораль должна будет прийти на смену сегодняшней морали, которая является корнем всех зол.

Сколько скрытого смысла в этом абзаце! Назвать сюрреалистическим любое действие в рамках закона значило бы в первую очередь подчеркнуть всеобщее

отчуждение, тот факт, что никто не является самим собой, а лишь подчиняется в основном нечеловеческому началу, навязанному Государством и его механизмами. Дальше, видимо, было совсем просто провести грань между «наказуемыми» с точки зрения закона поступками, которые, собственно, вписывались в логику смерти, в насаждаемую властью логику бесчеловечности, и действиями, наоборот, основанными на рефлекторном желании жить. Удивительно, что Бретона впоследствии приводило в замешательство его собственное знаменитое высказывание:

Самое простое сюрреалистическое действие состоит в том, чтобы выйти с кулаками или револьверами наготове на улицу и что есть мочи наугад стрелять по толпе. Кто ни разу не хотел подставить живот под дуло пушки и таким способом покончить с ничтожной обесценивающей системой, определяющей место человека в толпе?

Эти слова доходчиво объясняют, что подобное действие могло бы наглядно продемонстрировать логику общественно-экономической системы, убивающей человека и низводящей его до положения объекта. Не только преступник не несёт никакой ответственности, но и сама общественная организация со своей холуйской иерархией в виде судей-легавых-начальников-управляющих-священников отвечает за те действия, которые она подавляет. Однако Бретон не понимает этого отрицательного значения и тем более не видит позитивной стороны данной организации. И всё же потенциал преодоления возможностей не ускользает от его внимания. Далее в тексте он уточняет:

Законное обоснование подобного действия ни в коей мере не противоречит вере в тот внутренний огонь, который сюрреализм пытается в нас разжечь. Я лишь хотел отметить здесь человеческое отчаяние, без которого ничто не может оправдать этой веры. Нельзя допустить одно без другого. Всякий, кто якобы принимает эту веру, не разделяя при этом истинного отчаяния, обречён в скором времени стать врагом для всех знающих людей.

(Второй Манифест)

Если отчаяние, доведённое до крайности, и вправду порождает неограниченные надежды, то нужно сперва очистить поле для конкретной битвы. Как только достигнута такая степень отчаяния, которая толкает, согласно внушённой властью логике смерти, на расстрел толпы, иного пути, кроме преодоления возможностей, нет, и остаётся лишь одно — ликвидация власти во имя диалектики жизни и всех надежд. И тогда сюрреализм, точно зеркало, отражая власть смерти, должен был основать антисюрреализм, то есть сюрреалистический революционный проект, который бы объединил в одном движении борьбу против всех форм гнёта и защиту любой позитивной искорки в повседневной жизни.

Этот проект внятно сформулируют ситуационисты в 1960 году, а у сюрреалистов он пока только намечается в виде обрывочных проявлений, которые в отсутствие систематических действий лишь эфемерно объединяет лиризм.

Представ перед твоей вагиной, крылатой,
будто цветок Катакомб,

Студенты, старики, продажные журналисты,
 псевдореволюционеры, священники, судьи
 Адвокаты-онанисты
 Все они прекрасно знают, что иерархия
 кончается здесь.

(Бретон, «Памяти Виолетты Нозьер»)

Тем не менее поэзия как призыв к действиям — и в дан-
 ном случае как стремление к уничтожению буржуаз-
 ных порядков — обладает ещё бóльшим напряжением
 в речи Бретона, изобличающей психиатров:

Я знаю, что если бы я был сумасшедшим, которого
 уже несколько дней насильно держат в лечебнице,
 я бы воспользовался временным *проблеском созна-*
ния и хладнокровно убил бы первого — желательно,
 врача — кто попался бы мне под руку. По крайней
 мере, тогда бы мне как буйному предоставили койку
 в одиночной камере. Быть может, меня бы оставили
 в покое.

Элементы проекта человеческого освобождения

Отсутствие последовательной и глобальной отрицательной критики обрекает на раздробленность и провал всякую попытку осуществить всеобщую революцию повседневной жизни. Более того, нехватка теоретической и практической базы приводит к идеологическому абстрагированию подлинного стремления к освобождению, которое, однако, продолжает проявляться на зыбкой почве языка в виде призрачного желания переступить грань возможностей.

Итак, в попытке выделить в пережитом всё исключительное и волнующее слышится отзвук теории эмоциональных мгновений. «Я не стану инвентаризировать пустые мгновения жизни», — напишет Бретон, и действительно, всё его творчество вращается вокруг временных, ярких вспышек, пережитых с лиризмом, который не препятствует анализу и критике, но закрепляет их лишь в пределах одного эстетического чувства, не связывающего их с коллективным опытом. Так или иначе, Бретон слишком увлекается пустословием, и сюрреализм, увы, продолжает систематически самоутверждаться лишь в области языка культуры. Эти революционеры в душе будут совершать государственные перевороты только в королевстве мыслей.

Сюрреалисты проявляют крайнюю восприимчивость к точкам распада старого мира, окружая их ореолом славы и восхваляя их всемогущество. Мгновения любви, встреч, общения, субъективного восприятия, творчества... — все они объединены аксиомой свободы, но в то же время оказываются *разобщи́нными*, стоит лишь упустить из виду тот факт, что единственная сила осязаемой свободы неразрывно связана с движением пролетариата к полному освобождению; эти элементы разобщены настолько, что нет ни одного сюрреалиста, который бы ни чувствовал необходимости возвести их в категорию абсолюта, превратив их в иллюзию целостности.

Прежде всего, любовь по праву является одной из тех сил, в которую сюрреалисты неугасимо верили на протяжении всей эволюции течения. Это уже заметно из опроса, посвящённого любви: «Если и существует какое-нибудь понятие, которое вплоть до сегодняшнего дня не подвергалось упрощению <...>, то нам кажется, что это понятие *любви*, единственно способное на время или даже навсегда примирить любого человека с идеей *жизни*». Повсюду неизменно подчёркивается стремление к союзу поэзии, любви и бунта. «Нет решения вне любви», — повторяет Бретон. Так и не поняв, что в рамках того же течения не существует любви вне революции повседневной жизни, он придёт через безумную любовь к созданию настоящего культа женщины. Распутству сюрреалисты противопоставляют избирательную и исключительную любовь. Остаётся только понять, не сводятся ли эти два вида отношений к одному и тому же: не является ли избранная и единственная женщина бездушным предметом в той же ме-

ре, в какой и та, с которой совокупляются без любви. Как бы то ни было, даже внимательно прочитав Фурье и ознакомившись с весьма чётко сформулированными теориями, касающимися этого вопроса, ни Бретон, ни Пере не изменят своего мнения.

Фигура Де Сада очень своевременно возникает в этой концепции любви, которая вот-вот могла скатиться в романтизм. Марсель Мариен справедливо пишет о маркизе в «Мерах и весах»: «Стоит скорее выразить ему признательность за то, что он так предусмотрительно открыл нам глаза на нашу истинную сущность, ведь благодаря ему мы теперь знаем, как понимать любовь». Или же вот слова Рене Шара («Сюрреализм на службе революции», № 2): «Любовь, наконец-то вырванная из небесной грязи, лицемерие, увиденное и уничтоженное, — вот наследие Де Сада, которого хватит людям, чтобы суметь побороть голод, вытащив из карманов свои умелые руки душителей». Однако эти люди, знакомые с Де Садом, продолжают, как бы они сами того ни отрицали, разграничивать плотскую и духовную любовь, что весьма удивляет. В который раз у них не получилось взглянуть на мир с точки зрения реального опыта. И представить себе нельзя ничего более характерного для творчества Де Сада, чем диалектика удовольствия в страстных и мятежных взаимоотношениях! Даже нигилист Риго признает, что при любом способе возрождения понятия любви этот путь неизбежен: «Всё-таки я смеялся над множеством вещей! Но единственное, над чем мне так и не удалось посмеяться — это удовольствие». Известно, что Бенжамен Пере, автор прекрасной «Антологии возвышенной любви», также написал и тону-

щие в сперме стихотворения, объединённые в книгу «Ржавчина в клетке»³⁸, но как связаны между собой эти два пристрастия?

Можно ли подумать, что индивидуальный подход внутри среды сюрреалистов мог обеспечить единство? — Утверждение отнюдь не бесспорное. В этой полемике слышится голос Бретона, который, будучи глашатаем всевозможных свобод, холодно сообщает: «Я обвиняю педерастов в том, что они испытывают человеческое терпение умственной и моральной недоразвитостью, которая норовит оформиться в систему и свести на нет все начинания, которые я уважаю». И одарив прощением Жана Лоррена³⁹ и — подумать только! — Де Сада, он признаёт: «В этой области я готов прослыть мракобесом». Возведение личной неприязни в модальность всеобщей истины и руководящего принципа (Бретон грозит покинуть собрание, если обсуждение педерастии не прекратится) свидетельствует о предельно деспотичной манере поведения. В этой же полемике автор «Безумной любви» высказывается категорически против любовных игр мужчины с двумя женщинами... Самое меньшее, что сказал бы о сюрреализме Фурье — это то, что тропа всемогущества страсти изрядно заросла.

Оказавшись в тени и вместе с тем в лучах сюрреализма, субъективность предстаёт в виде одной из тех раздробленных частей, которые за нарастающим лиризмом скрывают отсутствие формирования революционной теории. В № 1 «Сюрреалистической революции» уже приводились слова Реверди: «Я считаю, что поэт должен искать настоящую поэтическую материю повсюду внутри себя». И Бретон весьма часто отме-

чает в своих работах неизменную значимость каждой отдельной личности, волшебства случая, череды настоящих или воображаемых приключений и проявления неожиданных желаний. «Чтобы остаться тем, чем она (поэтическая мысль) должна быть — проводником умственного электричества — она прежде всего должна получить заряд в изолированной среде», — пишет Бретон. Жорж Батай подтверждает: «Сюрреализм — это как раз то течение, которое открывает высшее назначение, освобождает его от каких-либо компромиссов, превращая в чистого вида каприз». Но ни оценка Батая, ни размышления Бретона о роли случайности — суть которой Ницше определил так: «Ты сам случаешься с самим собой» — не способствуют практическому применению этих индивидуальных сокровищ в коллективной борьбе за полное освобождение личности. Таким образом, субъективность с её признанными, но не осуществлёнными в обществе требованиями становится источником художественного вдохновения и критерием степени выразительности. В сущности, это не что иное, как внешне раскрытая «внутренняя необходимость», которую Кандинский считает неотъемлемым элементом любого творчества.

Примат субъективности приведёт культуру к провозглашению нового «чувствования», и это понятие с благодарностью воспримет и разовьёт такой неординарный человек, как Лотус де Паини⁴⁰ в ответ на всеобщее ослабление разума, мышления и чувств. Группа «Большой игры» опередит сюрреализм на мистическом пути исследования субъективности, нового чувствования и архаического мифа. Это как раз то,

что Домаль назвал «обращением Реальности к своим истокам», уповая на создание сообщества, ориентированного на поиски состояния, которое описывает Бретон:

Всё сводится к мысли о том, что существует определённое состояние духа, в котором жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое перестают восприниматься как противоположности.

Но до тех пор, пока этот замысел оставался оторванным от революционной идеи целостного человека, он мог в лучшем случае преобразоваться лишь в доктрину инициации, в герметизм.

Следовательно, сюрреализм обращает внимание на творческий потенциал каждого индивида в повседневной жизни, но вместо того чтобы призывать к коллективной реализации этого потенциала путём всеобщей — а не выступающей в частных интересах — революции, он побуждает индивидуальность дважды сдать свои позиции: и в маргинальной деятельности, которая стремится спровоцировать революционный процесс с опорой на большевизм, и в общекультурных потрясениях. Отказ от возможностей субъективной реализации — возможностей, которые в ином, литературном и изобразительном контексте, поощрялись — был тесно связан с призывом к жертве (Бретон неоднократно прибегает к этой мере), к своего рода кастрации, без которой невыносимо существование иерархической власти. Те, кто хотел привнести искусство в жизнь, всего лишь назначили цену пережитому на рынке искусства. Сюрреализм не превратился

следом за абстрактным искусством, экзистенциализмом, новым романом, поп-артом или хэппенингом в культурный свинарник именно благодаря тому, что Бретон, Пере, Танги и Арто — в отличие от Арагона, Элюара и Дали — беспорядочно и инстинктивно отторгают все элементы сюрреалистического течения, отрицающие их субъективность, их не поддающееся ограничениям естество. В предисловии к переизданию «Первого Манифеста» Андре Бретон выражает то, что, несомненно, чувствуют лучшие среди сюрреалистов:

Я не понимаю, почему, каким образом и как я до сих пор живу. В системе, которую я усваиваю, к которой я постепенно приспосабливаюсь — в такой системе, как сюрреализм — есть и всегда будет возможность спрятаться, но в ней нет условий, при которых я мог бы стать тем, кем хочу, сколько бы усилий я к этому ни прикладывал.

Жизненные предпочтения, когда они не направлены на литературную или изобразительную творческую деятельность, на мир образов, аналогий, метафор и многозначных слов, выливаются в зачаточную методику, в зародыш науки о человеке, лишённом позитивности, — науки, как можно меньше связанной с профессиональным подходом «учёного» и движимой желанием проводить разнообразные изыскания или же подтверждать эти опыты всевозможными свидетельствами.

Знание о человеке и его опытное исследование

Поль Нуже, представитель бельгийской сюрреалистической группы, пишет об очень важной для течения сюрреалистов проблеме:

Возьмём же самое лучшее из того, что могло быть нашим. Пусть человек идёт туда, где никогда прежде не был, испытывает то, чего никогда не испытывал, думает о том, о чём раньше никогда не думал, будет тем, кем никогда не был. Необходимо ему помочь, подвинуть его на этот переход, подтолкнуть его к этому переломному моменту — так создадим же будоражащие произведения.

Если не учитывать уверенности в шоковой реакции на «будоражащее произведение» (возможность превращения этого произведения в товар и в приспособление для психологического воздействия сюрреализм не предусмотрит), то это высказывание с самого начала отвергает ориентир на знание в чистом виде. Когда в № 1 «Сюрреалистической революции» повторяется изречение Арагона из «Волны снов»: «Необходимо принять новую декларацию прав человека», — то подразумевается, что ни одна мысль, ни одна фантазия, ни одно выразительное средство и ни одно желание не должно оставаться в стороне от революционного проекта. Срыв подобного проекта под эгидой сталинизма

и сталинских левых прихвостней свёл сюрреализм до роли накопителя всего того, что можно назвать спецэффектами человеческого. Напрасно Бретон и его друзья будут пытаться наполнить сверкающей риторикой эту кунсткамеру, которая скорее на бумаге, нежели на деле напоминает кабинеты редкостей эпохи Возрождения — им всё равно не удастся полностью изжить дух мятежнического предназначения, которым эти находки были изначально пронизаны.

«Нужно развить физическую идею революции», — это пожелание Андре Массона в «Сюрреалистической революции» (№ 3) является одновременно основным критерием человеческого вклада в процесс и выводом, который позволит разграбить и в то же время обогатить музей сюрреалистических познаний в революционный час.

И задолго до того, как Бретон поставит в мифическом абсолюте точку революции, в которой индивидуальная история соединится с коллективной, Ги Розей напишет в «Памяти Виолетты Нозьер» строчки, прозвучавшие как отклик на высказывание Андре Массона:

Наконец в ней раскрылась другая она сама
неприкасаемая
незнакомая поэтичная
сущность
Виолетты Нозьер что была убийцей
как иные бывают художниками.

Фрейд и автоматическое письмо

Важной частью сюрреализма был поиск границ, предельных форм, видов самовыражения, утверждения

и разрушения человеческого феномена в рамках взаимоотношений человека с миром и в перспективе полного чувственного освобождения. С этим связан интерес к спиритизму, пристрастие к романам в стиле нуар, опыт симуляции и критическая паранойя, изучение особенностей детского восприятия и состояния безумия, исследование мира сновидений и галлюцинаций, бессознательного и подсознательного, анализ индивидуальной мифологии и мифологий так называемых примитивных народов (Мишель Лейрис, Бретон, Арто, Пере), открытие кельтской цивилизации (Маркаль, Ленггель), увлечение алхимией и герметическими учениями, создание литературной, артистической и философской традиции, которая предотвратила забвение, клевету и очернение великих личностей в официальном культурном кругу (таких, как Лотреамон, Де Сад, Фурье, Сен-Мартен, Нуво, Паницца, Фабр д'Оливе, Рабб, Граббе, Форнере, Жарри, Шеваль, Бёклин, Монсу Дезидерио, Альтдорфер, Дойч, Граф, Мелле, Ласенер, Парацельс, Валентин, Ахим фон Арним, Льюис Кэрролл, Лир, Лихтенберг, Блейк, Метьюрин, Льюис, Вёльфли, Бриссе, Таможенник Руссо, Беттина фон Арним, португальская монахиня, Краван, Ваше, Лотус де Паини и многих других).

Влияние Фрейда, с которым Бретон познакомился в 1922 году, заметно уже на первых порах формирования течения. Когда 11 октября 1924 года по адресу улица Гренель, 15-го открывается «Бюро сюрреалистических исследований», то становится очевидным намерение группы приобщить широкую аудиторию к психоаналитическим методам, при помощи которых каждый смог бы познать глубины собственного

характера и свои скрытые возможности. Искусство психоанализа, сбросившее с себя пресное терапевтическое высокомерие, и общедоступный психоанализ искусства заложили бы, по мнению сюрреалистов, основу для кардинально нового общественного поведения. Эта программа, потерпевшая полное поражение прежде, чем сюрреалистам удалось её внятно сформулировать, станет серьёзным препятствием на пути сближения с коммунистической партией. Впрочем, идея не исчезнет бесследно: её вновь подхватывает Герасим Люка в тексте «Изобретатель любви», предлагая как способ воздействия на общество «безграничную эротизацию пролетариата» и утверждая, что искоренение первичного эдипова мировосприятия позволит качественно изменить любовь, преобразовав её в универсальную революционную методику.

Вследствие увлечения Фрейдом среди сюрреалистов распространяется враждебное отношение к психиатрам, этим основоположникам понятия безумия, ко всем тем, кто правит миром детей и кого Жюль Сельма назовёт «препокастрателями». Рассуждая о детстве, «в котором всё, однако, способствовало эффективному и стабильному самосознанию», Бретон добавляет: «Благодаря сюрреализму перед нами, кажется, вновь открываются эти возможности». «Освободить детей, — воскликнет чуть позже Роже Жильбер-Леконт, — вот что было бы даже лучше, чем отпереть двери психлечебниц!» А Бретон продолжает в «Наде»: «Я считаю, что любое принудительное задержание — это произвол. Я отказываюсь понимать, как можно лишить человека свободы». Такие суждения преобладали среди сюрреалистов. И несмотря

на то что Сельма пришлось пережить давление полиции⁴¹, а Вьене в 1968 году не смог убедить ассамблею Сорбонны предъявить требование об освобождении пациентов, насильно удерживаемых в психиатрических больницах, эти взгляды, вне всякого сомнения, наложили отпечаток на деятельность последующих революционных течений.

И снова отсутствие соотнесения идей сюрреалистической группы с практикой приведёт к тому, что первые попытки общественно-психоаналитической агитации — в некотором роде созвучные теориям Вильгельма Райха, о которых, впрочем, сюрреалисты и не знали — перейдут в методику разоблачения и в культурную агитацию.

В «Манифесте» 1924 года уже отчётливо видны признаки этого перехода. В комментарии основной упор делается на понятие жизни:

Сюрреализм основан на вере в высшую подлинность некоторых, ранее не замеченных ассоциативных форм, во всемогущество сновидений, в беспристрастное течение мыслей. Он силится целиком и полностью уничтожить все прочие психические механизмы и вытеснить их в процессе решения важнейших жизненных задач.

При этом далее даётся следующее определение:

Сюрреализм — сущ. м. р., чистый автоматизм, при помощи которого предлагается выражать в устной, письменной или же иной форме реальный ход мысли. Диктовка мысли, неподвластная контролю разума и выходящая за пределы всех эстетических или нравственных предубеждений.

Группа придавала огромное значение автоматическому письму, но даже несмотря на это при чтении лучших сюрреалистических текстов возникает впечатление, что сюрреализм разительным образом недооценил собственные богатства. В большинстве случаев автоматическая деятельность ограничивается письмом и, не обращаясь ни к анализу человеческого «я», ни к раскрытию фантазий или необычных побуждений, ни к критике языка как средства отчуждения, сводится лишь к выполнению инструкции Бретона:

Понедобнее устройтесь где-нибудь, где ничто не мешает вашему разуму сосредоточиться на самом себе, и попросите принести вам письменные принадлежности. По возможности погрузитесь в совершенно расслабленное состояние или же настройтесь на чуткое восприятие. Отвлечитесь от собственной гениальности и талантов, а также забудьте о способностях окружающих. Скажите себе, что литература — это один из самых тоскливых путей, которые только существуют. Старайтесь писать быстро, не задумываясь о теме, настолько быстро, чтобы у вас не было возможности запомнить написанное и не возникало желания перечитывать. Первое предложение придёт на ум само по себе, ведь известно, что каждую секунду у нас внутри зарождается какое-нибудь высказывание, не имеющее отношения к осознанным мыслям, и нужно лишь придать ему форму. Объяснить механизм возникновения следующего предложения несколько сложнее, так как оно является частью нашей сознательной и вместе с тем иной, подсознательной, деятельности, если учесть, что написание первого предложения связано с минимальным напряжением внимания. Вас, однако, не должны тре-

вожить подобные мелочи, в этом, главным образом, и заключается суть сюрреалистической игры. Так или иначе, пунктуация всегда будет разбивать абсолютную непрерывность увлекающего нас потока, хотя она кажется столь же непреложным элементом, как и узлы на колеблющейся струне. Продолжайте писать так долго, как вам заблагорассудится. Поверьте в бесконечность этого шёпота...

Иными словами, автоматическая деятельность являлась лишь неким процессом обновления художественного стиля, который ещё со времён Аполлинера находился в свободном падении и который дадаисты разобрали на отдельные части.

Инфрамир сновидения и парестезии

Сновидение представляет собой тот самый волшебный и целостный мир, на имманентность которого претендует сюрреализм. Однако же само развитие теории сновидений далеко не так впечатляет, как количество уделяемого этой теме внимания. Передав дело революции «коммунистам», сюрреалисты и здесь будут в лучшем случае (как Бретон в «Сообщающихся сосудах» и в «Безумной любви» или как Мишель Лейрис) лишь применять исследования Фрейда, описанные в «Толковании сновидений».

«Сюрреалистическая революция» довольствуется публикациями пересказов снов, и достаточно быстро вдохновение грёз превратится в пресловутый литературный приём. Конечно, периодически появляется какая-нибудь интерпретация, призванная объяснить, каким образом поэтическая искра загорается от вне-

запного скопления чувственных элементов, противоречиво объединённых в одном сне, откуда возникает иллюзия предчувствия или каким образом взаимосвязаны знаки прошлого, настоящего и будущего в совмещённых пространстве-времени сна и пространстве-времени мифа. Но и здесь отказ от практического применения приведёт к загибам в сторону идеологии «Великих прозрачных»⁴² и скрытых значений. Смутно понимая, что хозяева сновидений могли бы стать полноправными хозяевами жизни, и что в то же время блюстители выживания — люди правительства и спектакля — должны также быть надзирателями снов, сюрреалисты пошли на самые жёсткие меры защиты сновидений, рьяно набросившись на психиатров, психоаналитическое реформаторство, специалистов психологического воздействия — на всех цепных псов душевной и психической сферы. Тем не менее непоследовательность борьбы помешает им укрепиться в понимании необходимости такого общества, в котором для материального воплощения фантазий и снов существовали бы все необходимые технические условия — условия, на сегодняшний день служащие лишь для подавления этих фантазий. Сюрреалисты будут продолжать черпать в сновидениях новый запас образов, не замечая, что господствующие механизмы лжи и ослепления в очередной раз присваивают себе их находки (как это делает реклама или создатели «молчаливого большинства»).

Это же относится по большей части и к тому типу поступков, на которые логика выгоды и разум торговых отношений ставит клеймо безумия. Презирая истязателей в белых халатах, сюрреалисты вдобавок

перенимают в художественных целях манеру поведения, являющуюся показанием для медицинского вмешательства. Дали изобретает технику под названием «параноидально-критический метод», которую он определяет как «непосредственный метод изложения иррационального знания, основанный на критически осмысленных ассоциациях бредовых феноменов». Этот метод он применяет, например, к имени Виолетты Нозьер, формируя на его основе паронимическую цепочку «Назьер» — «наци» — «Диназо»⁴³ — «нос» и приходя к изображению носатого существа, сексуальная символика которого созвучна с привлекательностью юной девушки и одновременно отсылает к попытке изнасилования, совершённой её отцом.

В то же время возникает стремление оправдать в глазах общества некоторые особенности, которые прежде считались болезнями. В 1928 году в честь пятидесятилетия с момента научного открытия истерии редакция «Сюрреалистической революции» публикует в № 11 яркие фотографии женщин, больных истерией, под общим заголовком: «Страстные нравы 1878 года». Бретон и Арагон комментируют снимки:

Истерия — отчасти непреодолимое психическое состояние, характеризующееся разрушением взаимоотношений, сформированных вне системы бреда между индивидом и нравственным миром, к которому этот индивид фактически себя причисляет. Это психическое состояние основывается на потребности во взаимном обольщении, которая становится причиной поспешного признания чудес медицинской суггестии и контрсуггестии. Истерия не является патологией, и потому её можно считать во всех отношениях высшим способом самовыражения.

В «Непорочном зачатии» представлены тексты, которые Бретон и Элюар написали, примерив на себя различные психические расстройства.

Случалось, что знанием о диких и подавляемых человеческих страстях обладали и люди, гораздо менее увлечённые идеей восстановления искусства. Ярким тому примером был Мишель Лейрис и такие попутчики сюрреализма, как Жорж Батай и Морис Эн. Эн первым восторженно отозвался о свободном духе наставника из «Философии в будуаре» Де Сада, и именно он планомерно исследовал возможности и ограничения человека. Он больше, чем кто бы то ни было, понимал надежду сюрреализма на истинную целостность и на полную свободу. Многоголосной репризой давнего опроса на тему самоубийства вышла его статья «Взгляд на антропоклазический ад» в журнале «Минотавр» (№ 8, 1936), составленная в виде воображаемого разговора между Де Садом, Джеком Потрошителем, графом де Мезанжем и профессором Бруарделем. Собеседники обсуждают множественные изощрённые способы повреждения человеческого тела и удовольствие, получаемое от процесса постепенного и методичного расчленения человека. Фотографии, собранные судебным медиком Лакассанем для «Анналов общественной гигиены и судебной медицины», дополнили текст, который символизировал протест против превращения человека в предмет, противопоставляя общественной иерархической организации физическое уничтожение человека во имя страсти. В качестве *отрицания* постепенного овеществления Эн предлагает идею целостного человека, вселенную, где человечество парадоксальным образом возрождается в про-

цессе собственного припадочного уничтожения, во взаимоотношениях между истязателем и жертвой. Из этого сознательного нигилизма — нигилизма великих душегубов — должна была возникнуть способность к преодолению всего негативного в старом мире.

Эта же нигилистическая концепция лежит в основе «Замечаний к психобиологической классификации сексуальной парестезии», в которых Эн пытается избавиться от этических и религиозных предрассудков, связанных с исследованием человека. Он прибегает к нейтральному термину «парастезия», дабы отстраниться от ложного противопоставления нормального аномальному и прийти к единству жизненного опыта через его многочисленные противоречия. Подобные исследования, среди коих также следует упомянуть «Психосексуальные признания и наблюдения», открыли новый путь, который избрал для себя Батай, однако большинство сюрреалистов от этих идей в скором времени отказались.

Надо сказать, что Дали понял, сколь провокационным было провозглашение эстетической ценности действий, неприемлемых с позиции пуританских законов. Потому в № 2 «Сюрреализма на службе революции» он воспевает безопасный и совершенно безобидный вид парестезии — эксгибиционизм:

В мае прошлого года, на линии метро Камброн-Гласьер мужчина лет тридцати, сидящий напротив очень привлекательной юной особы, так хитро развернул страницы журнала, который он якобы читал, что только эта девушка могла видеть его член в состоянии полной и восхитительной эрекции. Какой-то идиот догадался об акте эксгибиционизма,

приведем девушку в необычайно сильное и очаровательное смущение — хотя с её стороны не последовало ни малейшего возражения — и этого было достаточно для того, чтобы толпа избила и выгнала эксгибициониста. Мы обязаны во всеуслышание высказать возмущение и искреннее презрение к столь отвратительной реакции на один из самых бескорыстных и невинных поступков, которые только может совершить человек в нашу эпоху нравственного падения и разложения.

Как бы сочувственно ни звучало сие заявление, в заступничество за все виды парестезии это сочувствие не выльется. В лучшем случае оно скатится до чёрного юмора, а в худшем — превратится в коллекцию изображений, при помощи которых Дали, предвосхитив рекламу с сексуальным подтекстом, будет исследовать шокирующую силу зрительных образов, связанных с эрекцией, мастурбацией и дефекацией. В свою очередь идея кровосмешения вдохновит Элюара на дивные строки:

В углу проворный инцест
Кружит над невинностью в миленьком платице.

И даже несмотря на то что коммерческое присвоение эстетики в общем-то не занимало сюрреалистов, отсутствие той целостности, которая вдохновляла Мориса Эна и даже Жоржа Батая, будет ощущаться столь сильно, что любой новый этический вызов (право на свободу любви, на инцест, на эксгибиционизм, на гомосексуальность и т. д.) так или иначе сведётся к роли стимула, восстанавливающего прежние порядки. Не зря ведь Андре Тирион шутя доказывал в «Великой за-

урядности», что инцест может стать цементом семейных отношений:

«Все наши беды оттого, что не чтим мы давних традиций», — многозначительно провозглашает наш друг Мошель, в то время как самая младшая из его дочерей, Сара, — ей едва исполнилось тринадцать лет — сосёт его обрезанный член. «Современная жизнь обесценила простые домашние радости, занятия спортом с каждым днём всё больше отдаляют детей от родителей, подвергая их тысячам соблазнов. (Да нет же, Сара! Сколько раз я тебе говорил: движение должно идти от головы, и языком работай смелее, не ленись.) Взять хотя бы чрезмерную свободу нравов, превратившуюся в распутство: как дурно стали выглядеть семейные пары на балах, на улицах, в парках; а это новшество — отдых под открытым небом, приводящий к непристойным беспорядочным связям — это же почти бродяжничество. Доводилось ли вам читать возмутительные заметки в женских еженедельных журналах? В них учат любовным интригам, в них оправдывают измены... Сара! Да что же это такое! Не спи, когда делом занята!»

ГЛАВА III. ПРЕОБРАЗЫВАЮЩАЯ МИР

Революционная идеология

Провал дела Барреса и всех попыток наделить дадаизм общественным и политическим сознанием завершается присоединением к марксизму, точнее, к пересмотренному и исправленному ленинскому варианту марксизма, а также отступлением от двух принципов: отказом от дадаистских идей всецелого отрицания и отходом от коллективной поэзии, прежде представлявшей собой критическую теорию, которую необходимо применять на практике в процессе ликвидации всех условий, навязанных миру и повседневной жизни. Как уже говорилось выше, в самом факте основания группы сюрреалистов — учитывая творческую деятельность её членов — изначально заключалось это двойное отступление. Но отказ этот всегда был сопряжён с угрызениями совести, которые присутствовали на протяжении всей истории течения и проявлялись в непреодолимом чувстве разочарования. Как следствие, сюрреалисты стремились оправдаться и освободиться от этого тревожного чувства. Они принимали разочарование в себе, со временем переросшее в разочарование в человеке вообще, и в то же время боролись с этим чувством при помощи левых убеждений. Сначала сюрреализм возьмёт на себя задачи левой организации и будет выполнять их вплоть до разрыва с коммунистической партией, затем эта

деятельность превратится в пародию, пока, наконец, в 1968 году не утвердится новый леворадикализм.

В идеологии сюрреализма слова «революция» и «любовь» бьют все рекорды по частотности употребления, и, стоит признать, что как бы туманно и абстрактно эти слова ни звучали, в них нет ни следа подлости, ни капли крови — интеллектуальной или какой-либо иной. Усилия Пере и Бретона, направленные на то, чтобы поддерживать идеологию в кристальном, незапятнанном виде (Бретон так любит слово «чистота») выглядят очень трогательно, особенно если принять во внимание, что идеология, пусть даже очищенная от пятен, — сама по себе пятно. В речи Бретона, произнесённой в Барселонском Атенеуме 17 ноября 1922 года, звучит некая смесь строгости и наивности, которая по сравнению со всеобщим прагматизмом и изворотливостью приобретает поэтичность детских добродетелей (в положительном смысле этого слова, заимствованном у Фурье):

Существует лишь одна вещь, способная помочь нам выбраться — хотя бы на время — из этой чудовищной клетки, в которой мы бьёмся о прутья, и эта вещь — революция: любая, сколь угодно кровопролитная, и к ней я призываю изо всех сил. Дадаизм не взял на себя эту роль — ничего не попишешь, но вы же понимаете, что остальное не имеет значения.

Ещё точнее эту мысль Бретон выразит в «Революции сначала и навсегда» («Сюрреалистическая революция», № 4): «Революционная идея — это самый лучший и самый эффективный способ защиты личности». Такие анархистские взгляды, которым Бретон и Пере будут

верны до конца (хотя на практике Бретон от них иногда всё-таки отступал), можно рассматривать как некий элемент «невинности», отдаливший сюрреализм от большевизма и послуживший причиной тому, что весь колоссальный сюрреалистический период будет ассоциироваться с весьма редкой в истории попыткой создания невинной идеологии.

Этим же объясняется и чарующая поэтичность, компенсирующая отсутствие аналитического подхода: «Я вращаюсь в пространстве, где Революция и Любовь единым потоком проливают свет на удивительные горизонты и выступают с потрясающими речами» (Рене Шар, «Сюрреализм на службе революции», № 3).

Понятие революции оказывается до такой степени размыто и неточно, что охватывает, по сути, и мечты о субъективности, и человеческие страсти, и жажду жизни, и неистовство индивидуального сопротивления — всё, что способно противостоять унижению и приёмам бюрократических революций. Но из всего этого в сюрреализм попадают лишь крохи, неизменно мизерные частицы.

Поначалу искренность и гнев ещё берут верх над повышенным вниманием к поэтической образности. В работе «Революция значит Террор» («Сюрреалистическая революция», № 3), Деснос вторит самым заправским анархистам:

А что если начать целенаправленную чистку населения: главы семейств, инициаторы благотворительности (от милосердия одни убытки), кюре и пасторы (уж этих-то я не забуду!), военные, люди, возвращающие найденные на улице кошельки их владельцам, типично корнелевские отцы, многодетные матери,

скряги, хранящие деньги в сберегательной кассе (эти ещё хуже капиталистов), все полицейские без разбору, литераторы мужского и женского пола, изобретатели сывороток от эпидемий, «благодетели рода человеческого», сострадающие и требующие сострадания — с каким облегчением я вздохну, когда весь этот сброд, наконец, исчезнет! Все великие Революции построены на признании одного принципа: движущей силой грядущей революции станет принцип полной свободы.

Если в радостной формулировке последнего предложения Деснос ещё защищал настоящую коллективную поэзию от лап большевиков и их государства, завладевшего революцией 1917 года, то в рассуждениях Элюара («Сюрреалистическая революция», 15 июля, 1925) о публичном заявлении группы «Философия», уже появляется двусмысленность:

Оптимизм людей из «Кларте» переливается в позолоте молотов и серпов, сверкая в лучах славы сомнительного режима, который опирается, как и капиталистический строй, на простую и тошнотворную трудовую дисциплину. И по правде говоря, прирождённым революционерам нет дела до того, что классовое неравенство несправедливо.

Сперва критиковать трудовую дисциплину и тотчас же с поразительной узколобостью закрывать глаза на классовую борьбу — теперь становится понятно, как сюрреалистам, которых самые первые, но не самые глупые марксисты держали за шутов, удалось стать прилежными последователями коммунистической партии, а потом и Троцкого, на время приняв их покровительство.

Однако три месяца спустя Элюар несколько продвинулся в своих взглядах и подписал вместе с другими сюрреалистами и участниками группы «Кларте» манифест «Революция сначала и навсегда», гласивший: «Мы не утописты: в этой Революции мы видим явление чисто социальной формы».

Социальная форма в данном случае предусматривает, к сожалению, только форму социального гнёта, соответствующую концепции большевизма. В № 2 «Сюрреализма на службе революции» Бретон заканчивает свою статью о «Взаимоотношениях работника умственного труда и капитала» предмаоистским призывом:

Не следует потакать типично интеллигентским сетованиям, которые — насколько они вообще обоснованы — должны быть не бессмысленными, изолированными выступлениями, а стимулом для всех тех, кто при существующем положении вещей обязан безоговорочно служить благородному делу пролетариата, как своему собственному.

Интеллигенция на службе у народа — эта смягчённая вариация бланкизма до последнего останется одной из самых бестолковых черт сюрреализма. Дадаизм уже доказал врождённую несостоятельность интеллектуалов как таковых, обречённых править мёртвой планетой и издавать не имеющие законной силы указы до тех пор, пока настоящие законы Государства не заставят своих призраков играть *роль* во всеобщей организации лицемерия и лжи. Отступив от столь радикального подхода, сюрреализм живёт мечтами о культурной революции, параллельной той, рычаг от которой

держит в своих руках партия. Скандал с Клозери де Лиля предвещает «бурю в стакане мочи», начавшуюся с подачи хунвэйбинов⁴⁴. Надо также признать и кое-какие заслуги левой критики в связи с организацией выставки «Правда о колониях»⁴⁵. Сюрреалисты становятся критическим сознанием коммунистической партии, которой плевать на этих бабочек, заморожено порхающих вокруг огромной мясорубки для пролетариата под названием бюрократический аппарат.

В «Самообороне» Бретон пишет:

Поразмыслив, я не нахожу причин умалчивать тот факт, что «Юманите» — наивная, напыщенная, чересчур *отупляющая* газета, её невозможно читать и она совершенно недостойна роли органа просвещения пролетариата, то есть роли, которую она якобы выполняет.

Далее он добавляет:

Я не могу понять, как на пути восстания может быть правая и левая сторона. <...> Я считаю, что огонь революции разгорается там, где ему вздумается, и что *в нынешнюю эпоху ожидания* какая-то маленькая группка людей не имеет права указывать, здесь ему гореть или там.

В этих спорах явно не видно самого пролетариата, и не зря Рене Домаль высмеивает так называемых партийных марксистов и всевозможные сообщества, говоря, что «из-за откровенного непонимания диалектики они невежественны гораздо больше, чем любой революционно настроенный рабочий, который эту диалектику хотя бы проживает».

Естественно, когда сюрреалисты решают, что смогут оказать влияние на массы через так называемую коммунистическую партию, они сразу же отказываются — даже и не видя всей абсурдности подобных иллюзий — от использования революционного языка и от разработки радикального понятийного аппарата. Меж тем сама идея создаваемой всеми коллективной поэзии — при условии, что её бы проанализировали и довели до конца — содержала в себе революционную теорию всеобщего самоуправления, этот «невидимый луч, который однажды позволил бы нам одержать победу над нашими противниками» (если цитировать слова Бретона о сюрреальном).

Как уже упоминалось выше, сюрреалистическая теория существовала в латентном и обрывочном виде, и её очень быстро поглотила идеология. Основу этой теории составляли яркие мгновения жизни и их исследование, любовь и связанные с ней общественные потрясения, анализ повседневности и её отклонений. Стадии критики большевизма эта теория никогда так и не достигла, даже несмотря на то, что Бретон позже незаметно пытается выправить сей удручающий сплав из авторов «Стихотворений» и «Что делать?»: «Сюрреализм — это обширное предприятие, нацеленное на воссоздание вселенной, которой Лотреамон и Ленин полностью себя посвятили».

Полемика, приведшая к столкновению между сюрреалистами и их давним другом Пьером Навиллем, никак не затронет расслоение между культурой и общественным строем. «Споры разума, — отмечает Навилль, — совершенно тщетны перед лицом этого единства социального положения (наёмного труда)».

Но несколькими страницами ранее он обозначает рамки собственного разума и этого высказывания, возвращаясь к дилемме, занимающей сюрреалистов с того самого момента, как им не удалось прийти ко взаимопониманию с дада:

Верят ли сюрреалисты в то, что возможно освободить дух ещё до устранения буржуазных условий материальной жизни, или они полагают, что революционный дух может возникнуть лишь благодаря свершившейся революции? («Революция и интеллектуалы», 1926)

Каждый останется при своём мнении, и критической оценки разделения не последует. Бретон будет считать, что фактическая революция должна происходить *одновременно* с революцией духа, Навилль — что фактическая революция должна предшествовать революции духа, а Арто — что революция духа обуславливает фактическую.

Вскоре начинает распространяться вирус сталинизма. Никто и слова не сказал, когда Жорж Садуль в декабре 1929 года в знак протеста против французской полиции напрямую заявил в «Сюрреалистической Революции»: «Пользуясь случаем, я хочу засвидетельствовать почтение перед ГПУ, перед этой революционной спецслужбой, действующей в интересах пролетариата и необходимой русской революции не меньше, чем Красная Армия». И когда Арагон провозгласит в «Красном фронте» своё знаменитое: «Да здравствует ГПУ, диалектическая фигура героизма», — только Ролан де Реневиль, сторонник «Большой Игры», отметит, что «книга заканчивается гимном ГПУ, но в этом

гимне человеку пронизательному слышится гимн полиции».

После разрыва со сталинизмом Бретон более решительно встаёт на сторону Троцкого. Вместе с ним и с Диего Риверой он пишет манифест «За свободное революционное искусство», но вскоре с изумлением замечает, что его соавтор не гнушается старой иезуитской заповедью: «цель оправдывает средства». Начиная с того мгновения Бретон призывает к «тщательному критическому рассмотрению некоторых аспектов теории Ленина и даже Маркса». Сам же он иллюстрировать этот призыв действиями не станет. После войны политическая позиция сюрреалистов выражается в редких, разрозненных выступлениях. Ознакомление с Фурье могло бы стать предлогом для комплексного преобразования сюрреализма, но Бретон видит в Фурье скорее мечтателя и поэта аналогий, чем теоретика радикально нового общества.

Разочаровавшись в СССР, последние преемники Пера и Бретона будут восторженно рукоплескать Кубе. С такой же зловещей чистосердечностью, с какой некогда писал Садуль, Жан Шюстер заметит:

Нет ничего более правомерного, чем революционное общество, которое строит социализм и которое, как в случае с Кубой, вынуждено требовать от своих членов увеличения производительности труда — труда, поровну распределённого между всеми и равноценно вознаграждённого. («Битвы за сюрреализм»)

Неформальная организация

Благодаря интернациональному настрою, а также за счёт кризиса, одинаково протекающего во всех индустриальных странах, сюрреализм распространяется повсеместно. По образцу французской группы создаются сюрреалистические объединения в Румынии, в Югославии, в Чехословакии, в Бельгии, в Италии, в Южной Америке, в Скандинавии, на Канарских островах, в Мексике, в Японии, на Гаити... Отношения между группами завязываются посредством прямых контактов. Французская группа задаёт тон, и в большинстве случаев роль эталона играет Андре Бретон. Принцип подбора кадров и формирования группы очевидно следует из замечания Бретона в «Потерянных шагах»: «Мы печатаемся для того, чтобы искать людей, и ни для чего более» — фраза весьма двусмысленная, особенно учитывая великодушие и в то же время властолюбие автора «Нади». Он, конечно же, блестящий мыслитель, но настроен гораздо менее радикально, чем Пере. В дружбу — как в мимолётную, так и в более постоянную — он вкладывает столько страсти, что отношения эти всегда заканчиваются или слепым доверием, или неистовой злобой. И несмотря на то что он любит навязывать свою точку зрения, а остальные готовы ей подчиняться, иерархия в группе выстроена весьма шатко. Более подробный анализ,

несомненно, выявил бы значимость фигуры Бенжамена Пере, который мало того что не был правой рукой и преданным ближайшим помощником Бретона (хотя это глупое мнение весьма распространено), но и являлся самым независимым и анархистским элементом течения. Судя по всему, именно благодаря ему основная часть решений принималась демократическим — или почти демократическим — путём.

Находясь в центре, Бретон становится мишенью, и все те, кого он по доброте душевной считал друзьями, равно как и те, кто по доброте душевной поддерживал его как друга, не упускают случая посмеяться над его серьёзностью, над отсутствием чувства юмора, над ребяческими приступами гнева и над странной привычкой выбирать напитки за других людей. Деснос выступает, пожалуй, с самыми резкими обвинениями:

Андре Бретон ненавидит Эдюара и его стихи. Я сам видел, как Бретон швырял книги Элюара в огонь. Правда, приключилось это в тот день, когда автор «Любви, поэзии» отказался дать Бретону взаймы 10 000 франков, потребовав с него расписку. Почему же Бретон всё ещё считает его своим другом и почему продолжает хвалить его творчество? А потому что Поль Элюар, пусть он и называет себя коммунистом, на самом деле торгует земельными участками, и деньги, вырученные от продажи болота рабочим, идут на закупку картин и предметов африканского искусства, которые оба затем перепродают. Андре Бретон ненавидит Арагона и без конца говорит о нём гадости. Но отчего он с ним церемонится? Оттого, что боится его и знает, что ссора с ним — верная гибель. Андре Бретон уже некогда разругался с Тристаном Тцара по очень понятной причине: во время

спектакля «Бородатое сердце» глава дадаизма постарался удержать нас за решётку. Бретон об этом знает. Он, как и я, прекрасно видел и слышал, что тот указал на нас полиции. Почему же он с ним после этого мирится? Потому что Тристан Тцара покупает у Андре Бретона картины и африканские вещицы.

В статье о живописи Андре Бретон упрекает Хуана Миро за то, что тому перепали кое-какие деньги. А меж тем сам же Андре Бретон купил у него картину «Вспаханное поле» за 500 франков и затем продал её за 6000 или 8000 франков. Перепали-то деньги Миро, зато Бретон положил их себе в карман. Серьёзный, как Папа Римский, важный, как волхв, праведный, как Елиаким, Андре Бретон написал «Сюрреализм и живопись». Однако любопытно, что единственные художники, о которых он отзывается безоговорочно хорошо, — это те, с кем выгодно вести дела.

Справедливые, но запоздалые обвинения Десноса дают представление о, мягко выражаясь, затруднительных межличностных взаимоотношениях. Все эти художественно-торговые хлопоты, которые отеснялись или же скрывались в облаках идей — что же это ещё, если не намёк самой истории всем тем, кто её не замечал? Лучшего доказательства великого сюрреалистического обмана и не найти: идеология искусства, призванного служить жизни, оказывается не прочь прислужить зрелищно-рыночному обществу искусства и выживания.

В своём журнале «391», в выпуске от 19 октября 1924 года Пикабия высказывается по поводу сюрреализма: «Это тот же дадаизм, но только в виде воздушного шара с рекламным транспарантом фирмы Бретон и К°». Ведь и вправду складывается впечатление, что

сюрреализм — это прежде всего система, посредством которой Бретон пытается объективно обосновать свои субъективные предпочтения, вкусы и пристрастия. И тот факт, что он, в общем-то, использовал течение для своих торговых сделок, — это норма, постыдная норма любой идеологии. Но вместо того чтобы просто изобличать Бретона, необходимо было проанализировать все нездоровые и подозрительные способы защиты искусства (поэзии, живописи, предмета, изображения), которые проповедовал сюрреализм.

Когда происходит переоценка ценностей в искусстве, нужно считаться с естественным карьеризмом художника, стремящегося навязать обществу собственное имя и творчество. Сюрреализм, казалось, поборол эту тенденцию, но она продолжала существовать внутри группы. И хотя Бретон напишет в «Заполненных полях» (1940): «Не для последователей живу я», — вокруг него не будет никого — за исключением Арто и Пере — кроме собственно последователей, которых он будет тщательно подбирать и приобщать к делу, дабы всегда слышать лишь учтивые одобрительные возгласы.

Потому конфликты и исключения из группы приходится рассматривать именно в рамках столь удручающей манеры поведения. «Не поддаваясь чувствам личной неприязни и при этом отказываясь связывать по каждому поводу наши тревоги с общественными условиями, в которых мы существуем, мы вынуждены ежеминутно оборачиваться и ненавидеть», — пишет Бретон в «Самообороне» (декабрь, 1926). И никто не отрицает, что исключение из круга и разрыв отношений — единственное оружие, доступное группе

интеллектуалов. Но вся загвоздка в том, что борьба с компромиссами ведётся исходя из идеологии, которая сама по себе является первоначальным компромиссом с господствующим миром.

Сюрреализм исключил явных дураков, принятых в группу по непонятным причинам: Жозефа Дельтёя, автора некоей «Жизни Жанны д'Арк», Максима Александра, позже принявшего католическую веру и ставшего крестником Клоделя, и прочих. Это ничуть не мешает сюрреалистам общаться с такими серостями, как Камю или Ионеско, а после войны водить дружбу со всевозможными жалкими идиотами.

На самых что ни на есть серьёзных политических основаниях были исключены Антонен Арто (из-за глубоких разногласий), Арагон, Садуль, Элюар, Дали (из-за позорящих группу воззрений). Наконец, сюрреалисты исключили — и эти примеры можно назвать наиболее показательными и вместе с тем наиболее сомнительными, подтверждающими общий дискомфорт и попытку от этого дискомфорта избавиться — художников и писателей, падких на деньги и славу.

Сюрреализм запрещает своим приверженцам участвовать в зрелищно-рыночной организации, в которой он сам волей-неволей замешан. Бретон выгоняет Филиппа Супо и Робера Десноса, обвиняя их в литературном кокетстве, а ведь уже тогда звучит предостережение Рене Домая: «Смотрите, Андре Бретон, как бы Вам не оказаться в учебниках по истории литературы — если нас и удостоит такой чести, то лишь потому, что в глазах потомков мы навсегда останемся вписанными в историю бедствий».

В сущности, сюрреализм определяет границы компромисса. Торговля предметами искусства, равно как и стремление к успеху в этой области, разрешается, но в меру. И Бретон считает, что устанавливать критерии может только он.

Я часто замечал, — пишет Виктор Крастр, — что члены группы крайне редко проявляли инициативу; все решения принимал небольшой командный состав: Бретон, Арагон, Элюар, Деснос, Пере и Лейрис, остальные же безоговорочно подчинялись; критика высказывалась в кругу сюрреалистов так же редко, как и в любой партии с жёсткой структурой. («Драма сюрреализма»)

Как группа, которая бездействовала в условиях настоящей борьбы, могла наказывать за бездействие? Как группа, допускающая иерархию, могла противопоставлять себя карьеризму и оппортунизму? Как группа, которая в основе своей являлась культурной организацией, могла сопротивляться механизмам коммерческого присвоения культуры и её постепенному подчинению экономике и экономическим интересам?

ГЛАВА IV. РАСПРОСТРАНЕНИЕ ОБРАЗА-ОБЪЕКТА

Язык и его разрушение

Художественные дисциплины — живопись, скульптура, поэзия, литература и музыка — проходят на закате своей одиссеи три основных этапа: фазу упразднения («Белое на белом» Малевича, писсуар Мутта-Дюшана, прозванный «Фонтаном», дадаистские коллажи из слов, «Поминки по Финнегану» Джойса, некоторые произведения Вареза), фазу самопародии (Сати, Пикабия, Дюшан) и фазу преодоления собственных возможностей (пережитая поэзия революционных мгновений, теория, подчиняющая массы, или плакат, который Аскасо и Дуррути вывесили на стене Сарагосского собора, и их последующее заявление: «Узнав, что в Сарагосе царит несправедливость, Аскасо и Дуррути приехали убить архиепископа»).

Сюрреализм сформировался, опираясь на эти три тенденции, но не подчиняясь ни одной из них и в то же время выправляя их все по лекалам разделённого искусства и разделённых понятий, на уничтожение которых эти тенденции и были в первую очередь направлены. В результате истинный конфликт перенёсся на идеологию, на систему оторванных от реальности идей, скрадывая и вместе с тем искажая её на свой лад. В области нравственности этот конфликт выражается в столкновении между этикой чистоты и повсеместными компромиссами; в том же, что касается

эстетики, возникает противостояние между подчинением господствующему языку слов, знаков и живописи, с одной стороны, и отказом от этого языка посредством отхода от него, его разрушения и замены на магию образов и объектов, взятых из повседневных переживаний, с другой.

Оставаясь верным дада, Франсис Пикабия провозгласил тоном, не предполагающим возражений: «Искусство — это фармацевтический продукт для кретинов». А Арто ещё в 1927 году написал в «Нервометре»:

Любой вид писательства — свинство. Люди, выныривающие из тумана, дабы как-то прояснить то, что происходит в их мыслях, — свиньи. Вся литературная братия — халтурщики, а сегодняшняя — особенно.

Но если сюрреализм и отвергает искусство и литературу, то точно не так, как это делают Пикабия или Арто. Он отрицает лишь творчество Жида, Франса или Клоделя, искусство кубистов, абстракционистов или салонных художников. В 1952 году, говоря о Жиде, Бретон не может удержаться и осыпает ругательствами «блистательного представителя того вида, который, как мы, сюрреалисты, надеемся, исчез с лица земли, а именно — профессионального литератора, то есть человека, которому постоянно требуется писать и печататься и которому отчаянно хочется, чтобы его читали, переводили и комментировали — человека, убеждённого в том, что он “возьмёт” нас и все последующие поколения количеством, если, конечно же, количество не исключает качества стиля».

Но такими псевдопротиворечиями прикрываются все сорта литературы, вплоть до самых низших. Что-

бы убедиться в этом, достаточно лишь перечитать аннотации, хвалебные предисловия, великосветские любезности, которые сюрреалисты готовы выжимать из себя, лишь бы угодить своим приятелям; достаточно лишь взглянуть на эти убогие стилистические экзерсисы, напечатанные в послевоенных сюрреалистических изданиях.

Вместе с тем творческий опыт выявляет грозную силу языка, который оказывается не только орудием литераторов вроде Жида, но и главным элементом любого средства связи, любого выразительного приёма. Очень скоро обнаруживается соответствие между официальным языком и силами гнёта и обмана, с одной стороны, и между живым словом и бунтом, с другой. Высмеивая Барбюса, партийного интеллектуала, который призывал к художественному возрождению, Бретон восклицает:

Что нам-то за дело до художественного возрождения? Да здравствует социальная революция и лишь она одна! Мы должны ещё как следует расквитаться с разумом, нам слишком тяжело живётся в собственных мыслях... («Самооборона»)

Также и Пере подчёркивает отчуждающую природу разделённого мышления и господствующего языка: «Есть такие высказывания, после которых мне совершенно не хочется заниматься любовью». Эта мысль подразумевает существование языка (в широком смысле — поведения, песен, движений, слов...), который настраивает на любовь, как, впрочем, и на революцию. Нельзя сказать, что сюрреалисты с этим языком не считались, но у них получилось разве что

только к нему приблизиться. В своём культурном плену сюрреализм может исследовать и разрабатывать лишь отголосок революции в языке: независимость слов и образов принимается за свободу, а в абстрактных ассоциативных играх видится суровое предупреждение старому миру.

Тем не менее наиболее радикально настроенные сюрреалисты пытаются отождествить поэзию, в которой они видят господствующий антиязык*, с революционной теорией, возникающей из настоящей пролетарской борьбы и туда же вновь возвращающейся, но уже в качестве приёма радикализации. Андре Тирион и Пьер Йойот неплохо анализируют ситуацию с марксистской точки зрения, но на развитие критического подхода их труды никак не влияют. Ведь понимание того, что истинный поэтический язык способен обозначить действие и к этому действию подтолкнуть, нужно искать не здесь. Подобный язык не имеет ничего общего с пустословием и сталинистским легковерием арагоновского «Красного фронта». Он плохо уживается с сарказмом («Ж. Кассу — Учёный пёс, М. Арлан — Канализационный сток, Альбер Тибодэ — Сохранность-Кариеса, М. Метерлинк — Ощипанная-Птица, Поль Валери — Шут-по-Призванью, Вонючка Кокто...»), за исключением тех случаев, когда оскорбление

* Антиязык противопоставляет языку изложения поэзию пережитого, поэзию в первоначальном значении греческого слова «ποίησις» — «делать». Перед нами больше не слова, которые, как говорит Бретон, играют и занимаются любовью, а сила жизни, действующая звучанием, а не речью. Существуют действия, для которых не нужны слова, и более того, существуют такие формы жизни, которые доказывают фальшивость и недостоверность слов.

предшествует или сопутствует событиям, требующим скандальной или жёсткой реакции.

Памфлет «Труп», обнародованный по случаю похорон Анатоля Франса, попирает обычай не оскорблять покойников и возвращает в общество практику надругательства. В отличие от литературного оскорбления, слова здесь неотделимы от действия, они будто становятся причиной события и создают прецедент. Подобная поэтическая функция существует и у текста, написанного на смерть Жоффра 1 января 1931 года, за три года до смерти Пуанкаре:

Маршал Жоффр
 Маршал Фош
 Жорж Клемансо
 и президент Пуанкаре
 навсегда в нашей памяти доброй.

Пере и Элюар пытаются расширить понятие поэзии и связанного с ней действия, но их призыв к убийству не в силах противостоять упрёкам, с которыми любой вид революционной тактики обращается к бесосновательному терроризму:

Во Франции наш сортирный Муссолини вновь выполз из сточной канавы. Пуанкаре, как истинно заурядный француз, правит смехотворными событиями и трухлявыми марионетками. Долго ли он ещё сможет подавлять очевидное рвение убийц?

Именно Пере вновь смело прибегает к страстному языку гнева и проклятий. «Я не ем этот хлеб» напоминает монотонные песнопения валлийских бардов, которые, по словам Цезаря, вызывали такой ужас у врагов, что

те порой падали замертво. В борьбе против притеснений и глупости властей столь сильно выраженное презрение встречается крайне редко. Патриотический героизм не возродится до тех пор, пока слышатся эти слова:

Чтоб ты сгнил, Кондамин де ля Тур,
Чтоб ты сгнил, бесхребетная сволочь.

А истинная роль великих правителей в истории станет ясна, когда дети выучат песенку о Клемансо:

Он издох
И пускай без остатка
Черви сожрут эту падаль
А кости станут свистком революции.

(«Тигровая шкура»)

Из всего практического языка Пере использовал только чувственную его сторону, его непосредственность. Как и другие сюрреалисты, чей жизненный опыт наделён большей художественностью, нежели опыт революционный, он не экспериментирует с радикальной теорией, а сразу сводит её к некоему идеологическому опровержению языка господствующей идеологии.

Бретон же приступил к серьёзному анализу этого языка господствующей идеологии, написав в «Предисловии к рассуждению о скудости действительности»:

Словам свойственно объединяться по принципу характерного сходства, которое в результате, как правило, непрерывно восстанавливает мир по старому образцу.

Но он не видит, что конкретно делает язык наиболее сложным и убедительным выражением идеологической системы, посредством которой власть (господствующий класс или каста) устанавливает своё влияние. И уточняя: «Достаточно и того, что мы критикуем законы, определяющие их становление», — он отказывается понять, что только язык всемирного разрушения — радикальная теория или практическая поэзия — способен уничтожить и господствующий официальный язык, и старый мир. Наоборот, такое заявление, как «слова играют, слова занимаются любовью», якобы нацеленное на борьбу против языка власти, лишь приводит к тому, что этот язык восстанавливается, модернизируется и обретает новую видимость жизни.

Наиболее сознательные элементы сюрреалистической идеологии находятся в непрерывном поиске воспоминания о радикальном мгновении, вытесненного на последней стадии дада, — и действительно, в самой идеологии можно чётко различить несколько тенденций (совмещающих различные подходы к искусству): самопародия, надежда на преодоление собственных границ, стремление к разрушению и уход в литературу.

Из всей разрушительной концепции дадаистского коллажа сюрреализм взял на вооружение лишь игровую составляющую. Надо сказать, что когда Дюшан забавляется с заразительными фонетическими фокусами, игра слов ещё и правда обладает неким свойством, растворяющим налёт священности в языке:

«Метритная система в геморрозную погоду».

«Ягоды на чайнице — чай не ягодицы».

«Повстанция Аустерлиц».

«Рроз Селяви считает, что инцестицид должен переспать с её матерью, а затем уж её убить».

«Кнопки остро необходимы».

Мишель Лейрис использует этот же приём, но уже с тем, чтобы продемонстрировать загадочные аналогии, возникшие благодаря субъективным фантазиями и тайным силам разума. В книге «Глоссарий: в него я вставляю глоссы» он пишет:

«Корабли коробят море».

«Призрак: прирождённый шишак».

(Последнее слово намекает на фантастическую сцену из «Замка Оранто», романа Хораса Уолпола, в которой описывается, как во дворе замка появляется исполинский шлем.)

Пока Мишель Лейрис пытается выделить язык, живость которого передавала бы субъективные движения, а звучание бы отсылало ко внутреннему миру индивида (во многих своих произведениях он анализирует язык как средство выражения личной мифологии), Бретон проповедует веру в объективный противоязык*, в котором сочетания слов не подчинялись бы рациональному давлению господствующего языка. Похоже на то, что сюрреалисты стремились противопоставить объективному языку *в себе* абстрактную форму субъективного языка *ради языка*.

* Под термином «противоязык» (в отличие от антиязыка) я понимаю иную форму языка, необычность которой будоражит и удивляет (как, например, плоды автоматического письма или, намного позже, леттризм, взорвавший язык).

Существование субъективного языка уже сполна доказано существованием языка революционного мгновения. Признаки такого языка многочисленны и разнообразны, и все они сходятся в общем движении противостояния, в мировом выходе за пределы возможного. Эту тенденцию Лейрис выявлял в каждом человеке; а творчество детей и душевнобольных демонстрировало её лишь частично. И сюрреализм обращается именно к этой частичной, вторичной форме языка ради языка.

Присутствие в сюрреализме противоязыка — который изначально не что иное, как потребность выйти за рамки традиционной поэзии, стремление к поэзии иного рода — безотложная данность. Эта аксиома — надо сказать, совершенно литературного характера — приводит к изысканиям, проводившимся по двум направлениям: независимость во взаимоотношениях между словами и психоаналитическое единство этих взаимоотношений.

Когда Лотреамон говорит о «соседстве на анатомическом столе швейной машины с зонтиком»⁴⁶, он закладывает фундамент сюрреалистической лаборатории языка. Метод объективной случайности лёг в основу игры «Изысканный труп». Согласно «Краткому словарю сюрреализма» она представляет собой:

...игру со складыванием бумаги, которая заключается в том, что несколько человек вместе составляют предложение или рисунок, причём ни один из участников не видит того, что сделали предыдущие игроки. Классический пример, который дал название игре, — это первое предложение, написанное таким способом:

изысканный — труп — будет — пить — молодое — вино.

Бретон начинает искать некую внутреннюю логику в получившихся предложениях. За образец он вновь берёт сентенцию Лотреамона:

Если рассматривать необычайную силу воздействия на читателя высказывания Лотреамона: «Прекрасен... как соседство на анатомическом столе швейной машины с зонтиком», и если обратиться к простейшей сексуальной символике, то тотчас же становится понятным, в чём заключается эта сила воздействия: зонтик явно олицетворяет мужчину, швейная машина — женщину (как, впрочем, и любой другой прибор; в данном же случае дополнительным доказательством служит ещё и то, что, как известно, этот аппарат женщины часто используют для онанизма), а анатомический стол представляет собой кровать, которая, в свою очередь, является единым мерилом жизни и смерти. («Сообщающиеся сосуды»)

При сравнении рассуждения Бретона с оценкой Лейрису различие в направлении мысли очевидно. Для Лейрису важно вблизи рассмотреть язык страсти; а задача Бретона заключается в том, чтобы обосновать и раскрыть новую стилистику красоты, и, таким образом, фактически содействовать становлению более человеческой эстетики. Одной ногой Бретон стоит в литературе, другой — в непосредственно проживаемой действительности. Всё его творчество несёт на себе отпечаток этого неудобного положения и этой хромоты, которую он остроумно пытается обратить в изящество мысли.

По правую сторону от Бретона процветают литературные предубеждения. Например, Элюар ни на минуту не сомневается в своём выборе: «Самые красивые стихотворения о любви вовсе не обязательно написали влюблённые люди — и даже если эти люди и влюблены, то любовь тут ни при чём». Жизненный опыт не так важен, как его воспроизведение, образ: вот лучший пример того, как культура отчуждает от жизни.

По левую сторону — если не брать в расчёт Лейриса, чьи увлекательные исследования не опираются на общественный опыт и сводятся к своего рода позитивизму — память об осуществимом преодолении возможностей по-разному воздействует на Пере и на Арто, открывая два пути развития.

Поскольку Пере не доводит язык насилия до предела («Я не ем этот хлеб»), его творчество выстраивает, можно сказать, лингвистический замок Силлинг⁴⁷, где, как и Де Сад, пытавшийся исчерпать все возможные эротические фантазии, он стремится достигнуть абсолюта метафорических сочетаний. Он, несомненно, единственный, кому удалось создать вселенную противоязыка: мир, в который вхожи дети и неисправимые мечтатели, мир, который не может *естественным образом* раскрыть свою простоту для всех остальных без социальной революции.

Неистовая ярость — неистовая ярость увядшего цветка, заброшенного на крышу церкви, — сотрясала Нестора. Только представьте себе, Америка сказала ему: «Я тот самый Вюртемберг». А когда он ответил ей, что Нью-Йорк находится не в Вюртемберге, Америка сердито возразила, что Нью-Йорк — столи-

ца Вюртемберга ещё с тех самых пор, как спрут, выросший из морского стебля, уволок в своих тисках под названием щупальца ребёнка, что висел на дереве на Четырнадцатой Авеню, как вишенка на оливе. Нестор с полным на то правом разжёт трубку, которую он загодя набил ракушками жемчужниц, чтобы можно было надменно произносить: «Я курю исключительно жемчужины». Но разжечь трубку мало, её надобно ещё и курить. Вскоре Нестор понял, что ему эта задача не по силам. Трубка его курилась, однако он не курил. («Учтивая овца»)

Погоня за целостностью языка заменяет изыскания в области языка целостности с того мгновения, как изобретённое автоматическое письмо начинает восполнять отсутствие последовательности в дадаистском негативизме. Арто тоже пользуется методом автоматического письма, но в отличие от Пере он скорее тяготеет ко внутренней стороне, к драме отчуждённого сознания. Как и прочие сюрреалисты, он был далёк от исторического взгляда на противостояние между произвольными речевыми ассоциациями и языком *в себе*, поэтому ему удалось выделить противоречие, рассматривая его как страдание в онтологическом смысле, как проклятие бытия (с чем и связаны его бесконечные попытки освободиться от тревожности). В одной из рукописей он обозначает источник колебаний, которые удерживают его самого между катастрофой написанного и написанием духовной и физической катастрофы:

В пространстве определённости только вышедшие напрямую из подсознания фразы могут полностью раскрыться. Но стоит сознанию случайно пробудить-

ся, будь то из-за <одно слово в рукописи Арто отсутствует>, или же в результате постороннего вмешательства, как я обнаруживаю препятствия, встающие на пути свершения моей мысли. Они всегда однотипны: идеи теряют смысл, своё нервное, эмоциональное содержание на произвольной стадии формирования, материализации, и выявляется эта потеря, это опадание, что бы под термином «идеи» ни понималось. Происходит нечто, похожее на амнезию, но амнезию скорее физическую, своего рода торможение потока самовыражения. Внезапно проявляется колебание, помехи, и состояние ясности сознания, сформировавшееся в результате действия активного разума, резко исчезает, мысли перемешиваются в отсутствие опоры, под рассредоточивающим и рассеивающим воздействием неизвестно какой жизненной силы. Возникает чувство сильнейшего замешательства, которое мы привыкли списывать на хаотичность разума — воспринимая разум как некую большую беспорядочную массу, в то время как это всего лишь пустое пространство — и мы стараемся излечиться от этого переходного состояния бессилия, от того, что мы считаем лишь временной преградой, которую центральная умственная деятельность может быстро устранить. Мы пытаемся сменить вид интеллектуальной деятельности, полагая, что эта смена направления, позволяющая разуму функционировать в новом и более благоприятном пространстве, вернёт ему жизнеспособность, но попытка эта приводит лишь к чудовищному отчаянию — отчаянию ещё более ужасному, поскольку оно ни на чём не основывается и застывает посреди всеобщего истощения внутренней чувствительности. Это отчаяние принимает абсолютную форму, когда мы начинаем понимать, что повреждён орган умственной деятель-

ности, что мысль угасает, что уничтожена сама тяга к мышлению, что жизненная сила исчезает, не может больше преодолевать препятствия и иссыкает у самого истока с каждым вдохом. Кстати, последующий анализ этого раздражающего состояния смятения и слабости никак не объясняет причину сбоев и не показывает, каким образом рушится всё то, из чего состоит личность, и почему на место самоощущения приходит разочарование в собственном «я» и в его возможностях.

Впрочем, Арто и Пере объединит общая вера в некие архетипы. Невозможность достижения целостного бытия и невозможность доступа к целостности языка образуют метафизику, допускающую ограничение бесконечного солипсического поиска такими сущностями, которые предшествуют любой действительности и признаки которых может выявить, обозначить и изменить лишь ясновидение. Арто анализирует скрытый смысл формы скал в книге «Тараумара», и его анализу вторит текст Пере, посвящённый художнику Вифредо Ламу (хотя Пере пытается обосновать свои изыскания ещё и с материалистической позиции):

Истинная задача художника — живописца или поэта — всегда заключалась в том, чтобы раскрыть в самом себе архетипы, подпитывающие поэтическое мышление, наполнить это мышление новой чувственностью так, чтобы между художником и его подобными распространялся энергетический поток, усиливающийся по мере того, как эти приведённые в действие архетипы будут становиться самым очевидным и самым новым выражением среды, сформировавшей художника.

Между Арто и Пере оказывается Андре Бретон — тем более уклончиво отзывающийся о простоте в литературе или живописи, чем сильнее его действия говорят в её пользу: особенное внимание он обращает на метафору как таковую, то есть как элемент эстетики.

Эстет и враг эстетства, Бретон зачастую с удовольствием оживлял загнивающее очарование кладбищ современного искусства. Его знаменитое изречение: «Красота должна быть подобна судороге — иначе ей не выжить», — действует сильнее всех примеров, которые он приводит. И даже если когда-нибудь оно и прозвучит в великие мгновения последней битвы, для сюрреализма эти слова навсегда останутся лишь искрящимся отсветом субъективности и повседневного приключения на потёртом полотне властвующего языка.

Первый манифест гласит: «Чудесное всегда красиво, всё чудесное красиво, красивым может быть только чудесное». И в этом уже чувствуется Фантомас против Лафкадио, Нерваль против Ламартина, Жарри против Золя; всё, что на сегодняшний день представляет собой культура левой направленности — это более ясные мысли, служащие более массовому отупению.

Чудесное — это, согласно Бретону, то, что создаёт культ метафоры, по-новому освещает красоту. Вся сюрреалистическая (в широком смысле этого слова) поэзия является многократным апофеозом метафоры, соединяющей в себе искру, что возникла в игре контрастных сочетаний и разрушила затвердевший язык, и искру, высеченную из столкновения субъективных образов и создающую новый язык. Оба действия сливаются воедино в свете чудесного, в судороге красоты.

Можно сказать, система метафоры и изображения в живописи — это идеологическая уловка, позволившая сюрреализму на некоторое время избежать деградации до культурных отбросов — падения, казавшегося неминуемым вследствие взрыва 1915–1920 годов. Вот что отличает сюрреализм от прочих литературных и художественных творений, которые с досадным однообразием лишь продолжают воспроизводить конец романа со времён Джойса, конец живописи со времён Малевича, конец скульптуры со времён Дюшана и конец всего остального со времён дада. В этой же системе сюрреализм *скрывает* упадок культуры как отдельной и отчуждающей сферы и необходимость перехода от архаичного понятия живого искусства к искусству жизни.

Следовательно, метафора и изображения обладают самодостаточностью. Они образуют закрытую культурную сеть, якобы не подверженную культурному давлению, а в действительности не только ему не противостоящую, но и подпитывающую его. Не умаляя роли, которую искусство завораживающих изображений могло играть в становлении вуайеризма в то время, как экономика избыточного потребления показывала то, что «предлагала», и продавала то, что показывала, необходимо также отметить, что бессмысленно искать объяснение метафорической системы в чудесном за пределами идеологии, принимающей всё более эзотерическую форму и постепенно превращающейся в герметическую доктрину.

Парадоксально — как и в случае алхимических поисков, случайно приведших к открытию серной кислоты — переход от волшебства языка к языку вол-

шебства порождает орудие разоблачения волшебства, а именно — искажение. Конечно же, Бретон далёк от того точного определения, которое дадут этому методу ситуационисты: «Два основополагающих закона искажения представляют собой ослабление значимости вплоть до полной потери исконного смысла каждого отдельно взятого искажённого элемента и в то же время создание иного значимого сочетания, наделяющего каждый элемент новым смыслом». Он лишь отмечает, что «все вещи призваны служить не тем целям, которые им обычно приписывают» («Восход»), и вместе с Элюаром применяет этот принцип в тексте «Заметки о поэзии», опубликованном в № 12 «Сюрреалистической революции». Валери писал, что «стихотворение должно быть праздником разума» и что «поэзия — это выживание». Эти постулаты превращаются в: «стихотворение должно быть разгромом разума» и «поэзия — это трубка». Приём искажения, как известно, использовал в шутку и Магритт, заменив персонажей классических картин гробами. Однако в отсутствие общего критического подхода ни исследовать, ни применять этот приём в революционной борьбе сюрреалисты не стали. Это оружие — одно из тех, что сюрреализм оставит своим наследникам для более целесообразного использования.

Естественное видение и цивилизация образа

Гневная реакция Бретона в ответ на точку зрения Навиля, который, будучи в то время главным редактором «Сюрреалистической революции», считал, что сюрреалистической живописи не существует, объясняется двумя причинами: внутренней целостностью метафорической системы и финансовой заинтересованностью многих сюрреалистов в продаже картин. Для того чтобы продемонстрировать свою причастность к революционному радикализму и насилию, сюрреалистической живописи не хватало критического и жёсткого языка. Более того, живопись легко вписывается в ту же идеологию, что и метафора — в ней так же сосредоточиваются скрытые символы, желания и случайные сочетания объективных форм. Но в отличие от поэзии у неё есть рынок сбыта. Бретону это было прекрасно известно. И хотя он неизменно осуждал слишком ярое стремление к деньгам и к славе, ему всё же не хватало наглости выдавать живопись за чисто поэтический род занятий. Он оправдывал сюрреалистический подход к живописи теми же доводами, что и в отношении метафоры. Слова играют и занимаются любовью, точно так же «видение существует в естественном состоянии» («Сюрреализм и живопись»).

Проповедовать невинность искусства в эпоху, когда искусство могло быть невинным, лишь преодолевая

себя, претворяясь в жизнь, значило не понимать роль дадаизма и недооценивать силу товарного фетишизма. Утверждение, что «видение существует в естественном состоянии», свидетельствовало о вдвойне необоснованном тщеславии. Прежде всего потому, что в тот период реклама и средства информации, не говоря уже о фашистских *хэппенингах*, умело используют столкновение изображений и извлекают всю возможную выгоду из свободных образов. В результате власть совершенно ожидаемо завладеет процессом обновления мировоззрения, за который ратует сюрреализм. К тому же должно было быть очевидным — по крайней мере, для любого течения, относящего себя к авангарду — что распространение общественной пассивности в попытке ограничения влияния полиции и армии приводит к потреблению всё более живых и более индивидуально ориентированных образов, и в итоге, чтобы получить возможность созерцать изображения собственного инертного счастья, пролетариату достаточно и едва заметного движения: отныне он может в полном бездействии упиваться разнообразными видами воспроизведения своих мечтаний.

Живопись как приоритетная область сюрреализма больше всего подвергалась воздействию того, что социологи, дабы не вникать в подробности общества спектакля и рыночных отношений, называют «цивилизацией образа». Однако образ-предмет вбирает в себя всю притягательную силу товара, скрывает отчуждающие взаимоотношения, которые эта сила подразумевает, и воспроизводит её как чисто идеологический элемент. Именно с точки зрения такого обра-

за-предмета и необходимо рассматривать прелестное предложение, которое Бретон высказал в 1929 году:

Сновидения окончательно одержали победу надо всем остальным, и я настаиваю, что всякого, кто до сих пор не в состоянии, например, *увидеть* лошадь, скачущую на помидоре, нужно считать идиотом.

Несомненно, начиная с 1920-х годов сюрреализм оказался под воздействием инфляции взгляда. «Каждый день нас открыто посвящают в тайны; наши глаза привыкли воспринимать их без предубеждений и без ограничений», — уверяет Ман Рэй. А чех Штырски вторит ему: «Глазам моим беспрестанно нужно бросать пищу. Они кровожадно пожирают её. А ночью, во сне, они её переваривают».

Во время прогулок по Лондону Маркс говорил Энгельсу: «Вот *их* Вестминстер, вот *их* парламент!» Почему же сюрреалисты не смогли понять, что рисуя *их* здания (пусть даже и опустошая их образами желания — хотя и этого они не сделали: в сюрреалистической живописи нет ничего даже отдалённо напоминающего «Я не ем этот хлеб»), *их* парки, *их* пейзажи для того, чтобы вписать в эти рамки лица сновидений, они крошили лишь фасад старого мира. Сего упрёка не было бы и в помине, если бы сюрреалисты не так рьяно боролись за звание революционеров.

Память о дадаистском радикализме подавлена не полностью, но она выражается вовсе не в скандальных манифестациях, а в способах превращения живописи в общедоступный род деятельности. Вот как Макс Эрнст объясняет своё открытие техники «фроттаж» в 1925 году:

Из детских воспоминаний <...> покрашенное под красное дерево панно, стоявшее напротив моей кровати, сыграло роль оптического катализатора, спровоцировав видение в состоянии полусна. В этом видении я вдруг перенёлся в какую-то гостиницу на берегу моря: за окном лил дождь, а я не мог оторвать глаз от пола, на котором от частого мытья образовалось множество бороздок и трещин. Тогда я решил изучить символику этого наваждения, и чтобы простимулировать свою склонность к галлюцинациям и мечтательности, я нарисовал серию набросков, в случайном порядке выложив на доски листы бумаги и заштриховав их карандашом. Внимательно разглядывая получившиеся таким образом рисунки, отчасти интенсивно закрашенные, отчасти лишь слегка затенённые, я с удивлением почувствовал, как мои ясновидческие способности неожиданно усилились, а перед глазами с поразительной скоростью замелькали противоречивые изображения, накладываясь одно на другое с такой правдоподобностью, которая присуща разве что любовным воспоминаниям.

Любопытство моё разгорелось и раззадорилось, и я принялся испытывать этот метод на всех видах поверхностей, которые попадались мне под руку: листья и их прожилки, обтрепавшиеся края мешковины, мазки красок на «современной» картине, размотанная из катушки верёвка, и т. д., и т. п.

Моему взору представляли человеческие лица, различные животные, драка, закончившаяся поцелуем, скалы, *море и дождь, землетрясения, сфинкс в своём стойле, маленькие столики, окружавшие землю, палитра Цезаря, псевдоположения, шаль в цветках инея, пампасы....*

Фроттаж превращается в своего рода аналог автоматического письма. «Автор, точно зритель, — добавля-

ет Эрнст, — с безразличием или с азартом помогает рождению своего творения и наблюдает за этапами его развития». То есть вместо того чтобы подчеркнуть универсальность подобной художественной техники, Эрнст отмечает превращение художника в пассивного зрителя, он намеренно обращает внимание на радость созерцания, а не созидания. Кажется, будто художник видит какую-то опасность в том, чтобы воспринимать искусство как игру, и чем больше живопись и скульптура обнаруживают свою принадлежность к миру детства, чем больше они превращаются из священной деятельности в развлекательную, тем больше художники, чувствуя угрозу собственной значимости — то есть угрозу репутации и выгоде — трудятся не покладая рук ради того, чтобы с их творений не сходила аура святости.

В методе декалькомани — переводных картинок — изобретённом Оскаром Домингесом, заметно то же стремление преобразовать наследие оставшихся после распада дадаизма техник в «магическое сюрреалистическое искусство». Вот что говорит об этом методе Бретон:

С давних пор дети складывали пополам листки бумаги со свежими пятнами чернил, пытались разглядеть в них очертания каких-то существ, каких-то животных или растений, но та простейшая, вполне естественная для них техника отнюдь не исчерпывает весь потенциал этого метода самовыражения. Так, использование густых чернил исключает какой-либо непредвиденный результат в том, что касается «материала», и в итоге получается лишь отпечаток контура; к тому же повтор симметричных форм по отно-

шению к линии сгиба делает изображение весьма однообразным. Некоторые рисунки Виктора Гюго, выполненные в технике отмывки, кажется, свидетельствуют о систематических изысканиях, проводимых в интересующем нас направлении: непревзойдённая сила внушения, очевидно, должна возникать под воздействием совершенно механических, произвольных элементов. Но зачастую это всего лишь тени китайских рисунков и призраки обнажённых натур. Открытие Оскара Домингеса знаменательно именно тем, что оно указывает на методику, которую следует использовать в целях получения идеальных пространств для интерпретации. И вот мы вновь оказываемся во власти чистого очарования, замороженности, с которой мы в позднем детстве смотрели на скалы и ивовые ветви Артура Рэкема⁴⁸. Здесь в очередной раз речь идёт о приёме, *доступном каждому*, кому хочется приобщиться к «Тайнам магического сюрреалистического искусства». Описать этот приём можно следующим образом:

Для того чтобы распахнуть окно в мир прекраснейших пейзажей и даже отправиться за пределы реального мира, нанесите широкой кистью на белый лист шёлковой бумаги некоторое количество чёрной гуаши так, чтобы она распределилась неравномерно. Сразу накройте этот лист вторым таким же листом и несильно прижмите тыльной стороной руки. Взявшись за верхний край, осторожно отделите верхний лист от нижнего тем же движением, каким снимают верхний слой переводной картинки, и продолжайте прикладывать и приподнимать его до тех пор, пока краска почти не высохнет. У вас в руках окажется, возможно, всего лишь старая параноидальная стена Да Винчи, но стена эта будет совершенной. Теперь вам останется лишь дать название рисунку в соответ-

ствии с тем, что вы увидите в нём некоторое время спустя, и можете не сомневаться: вы нашли абсолютно индивидуальный и полноценный способ самовыражения.

Техника искажения возникает и в алхимии сюрреалистической живописи, но вместо того чтобы распространять её и все её разновидности среди масс, сюрреалисты всё так же скрывают её во мраке тайны.

Художники, добровольно выбравшие аполитичную — иными словами, осторожную — позицию, представляли вместе с неолитераторами правостороннюю фракцию сюрреализма. За исключением нескольких заурядных эпигонов, почти все художники-сюрреалисты «преуспели»; лишь очень немногих мучила совесть из-за того, каким образом им это удалось, а большинство недолго думая покинули группу, как только достигли первых высот или же как только привратники старого мира кинули им кость.

Говоря о том, в какой степени сюрреализм унаследовал свои качества от дада — по крайней мере, в области абстрактного выхода за пределы искусства — вне всякого сомнения, стоит отдать должное двум художникам, не имевшим отношения к сюрреализму, Кирико и Клее, благодаря которым бессознательная память внедрила в самые значительные произведения тревогу овеществления и возврат к истокам творчества. Никто лучше Кирико — который в скором времени последует примеру Рембо, скрывшегося в Харэре, и спрячется за стенами слабоумия — не почувствовал нашествия *вещей*, распространения гипсовых подделок под мрамор, всепоглощающего отсут-

ствия чего бы то ни было человеческого, исчезновения лиц и нарастающую тревогу, сквозящую из побрякушек и театральных декораций. Никто лучше Клее (до конца сохранившего здравый рассудок) не ощутил созидательного движения во всей его новизне и стихийности; его творчество, равно как и творчество Пере, когда-нибудь станет лучшим учебником культурного прошлого для детей. Живопись сюрреалистов разбила свой лагерь между этими двумя границами и дадаистской бездной. Макс Эрнст украшает тревогу Кирико кристаллами и пышной растительностью; Миро вылепливает из Клее нечто псевдетское и салонное; Танги рвётся начать всё сначала, воссоздать мир на основе первичных элементов; Магритта особенно занимает вопрос поэтической метафоры в изображении, и он наиболее чутко воспринимает идею окна, что каждую секунду открывается в странную повседневность, наполненную такими предметами, которым каждый человек мечтает придать человеческий облик.

В кругах «литераторов» — Пикассо, неутомимый и надоедливый изготовитель безделушек, которому удалось «взять нас количеством», объединяется с затейником-Дали, чьё творчество во славу идиотизма, вырождения и бессилия как нельзя лучше соответствует задаче размягчения общества спектакля, предоставляя ему поддержку власть имущих в области культуры и информационных средств.

В некотором смысле Дали — яркий пример взлёта и падения сюрреализма: краха творчества как революционной деятельности и триумфа полного слияния со старым миром. Отказавшись и от всеобщей поэзии, и от повсеместной подлости, сюрреализм тем не ме-

нее вобрал в себя и то, и другое, бултыхаясь в унылом вареве культуры. Все сюрреалистические тирады — лишь бесконечное самоутешение. Нарастающая патетика и всё более отчаянные попытки окунуться в мажево волшебства становятся вполне понятными, когда Бретон в противовес разуму с жаром вступает за эти «машины сложнейшего устройства, которым суждено остаться без дела» (их-то и построит Тэнгли, но разум *вещей* при этом лишь усилит влияние), или когда Жан Шюстер с решимостью напишет в 1969 году: «Все изображения опасны, поскольку они распространяют идеи».

О сюрреалистическом кино можно сказать не так много, разве только то, что два шедевра, «Андалузский пёс» и «Золотой век» (во Франции когда-нибудь ещё узнают о фильме Мана Рэя, Рихтера и Эрнста, вышедшем в 1947 году под названием “*Dreams that money can buy*”), оказали сильнейшее влияние на кинематограф. «Золотой век» сохранил в первоизданном виде ярость, пусть даже и прикрытую эстетством, зато предвещающую ту фазу, в которой сюрреалистический фильм мог бы достичь — при условии отстранения от чисто изобразительного ракурса — невероятной агитационной и разоблачающей мощи. Но судьба этих двух авторов сложилась иначе: Дали стал известно кем, а Бунюэль — тем, кем, к несчастью, рискует стать каждый напыщенный кинематографист.

ГЛАВА V. ВОЗВРАТ К МИСТИКЕ

Создание нового культа

Укрепившаяся буржуазная власть вдребезги разбила единство общественного и религиозного мифа при помощи оружия критики и критики оружия. В это мгновение новый господствующий класс почувствовал потребность восстановить организацию, нацеленную на внешние проявления, дабы оправдать себя в роли эксплуатирующего класса посредством всестороннего *воспроизведения* необходимых для деловой сферы частных свобод. Экономическая экспансия по всем направлениям — нервный центр буржуазии, а затем и высшей касты социалистического Государства — с трудом совместима с обращением к божеству, к некоей загадочной сущности, которая, впрочем, и так не могла воскреснуть и окрепнуть в раздробленном обществе.

Став товарным приложением к общей экономической системе, искусство XX века вынуждено выбирать между выходом за пределы собственных возможностей — то есть реализацией в качестве образа жизни в лишённом иерархии обществе — и медленным увяданием. Дадаизм обладает негативным сознанием, но у него нет понимания необходимости трансцендентности, сюрреализм же осознаёт необходимость трансцендентности, но он лишён негативизма. В обоих случаях обман налицо, но именно сюрреализм несёт историческую ответственность за реакционную по-

пытку вернуть искусству ту жизнь, которую оно потеряло и даже воспоминания о которой ему уже не принадлежали (ведь мы знаем, какое значение сюрреалистическое искусство придаёт жизни и памяти о великих людях и о великих событиях прошлого).

Революционная мечта угасает на рассвете сталинизма, общество спектакля и рынка неизбежно присваивает себе всё, что только несёт на себе отпечаток творчества, а сюрреализм тем временем сжимается в комок на вершине чистого разума. В этой крепости, которую продувают все ветра старого мира, он мечтает — подобно романтикам, воссоздающим средневековую рыцарскую идиллию в тени Биржи, банков и заводов — противопоставить нищете спектакля могущество мифа, очищенного от религиозных предрассудков, но при этом черпающего силы из нового культа человеческих взаимоотношений, построенного по тому же принципу, что и новый культ искусства.

Большого презрения к истории и вообразить нельзя. И не то чтобы реализовать этот замысел было совсем невозможно: нацисты попытались выполнить похожую операцию возврата к условиям мифа, правда с точностью до наоборот, то есть причисляя к священному как раз то, что поносили сюрреалисты: родину, расу, армию, вождя... Но сюрреалисты настолько запутались, что продолжали стоять на разрушении как частного, так и государственного капитализма, не желая отказываться от надежды на «последнюю битву⁴⁹» и искренняя негодуя по поводу всего того, что поддерживало и обновляло эксплуатацию пролетариата.

Принципы, которых придерживались сюрреалисты в послевоенный период, объясняются разочаровани-

ем в истории, связанным с повторным поражением рабочего движения, ведь сюрреализм бездействовал и ждал, что все противоречия этого движения разрешит революция. Сам Бретон, кстати, объясняет это в «Пролегоменах к третьему манифесту сюрреализма или нет» (1942) крахом так называемых систем «освобождения»:

Я могу полностью довериться существу, которое считаю красивым, однако я далеко не столь же доверчив по отношению к абстрактным конструкциям под названием системы. Перед ними моё рвение угасает, и я понимаю, что сила любви здесь уже не действует. Да, меня можно соблазнить, но не настолько, чтобы скрыть от меня *слабое звено* того, что *подобный мне человек* считает правдой. И даже если это звено necessarily находится на линии, прижизненно обозначенной для меня тем, кто указывает мне путь, оно всё равно видится мне всегда на более или менее отдалённом отрезке этой линии, проходящей через других людей.

Крах системы он объясняет без малейшего намёка на критику иерархии, не касаясь механизмов присвоения:

Чем могущественнее этот человек, тем более он подвержен бездействию, возникающему вследствие почтения, которое к нему испытывают одни, и вследствие неутомимой предприимчивости других, готовых пойти на какие угодно ухищрения, чтобы его погубить. Независимо от этих двух причин выживания любому великому замыслу суждено измениться до неузнаваемости, лишь только он соприкоснётся с человеческой массой, неизбежно слившись

с умами, крайне далёкими от того разума, в котором он зародился.

Также немаловажны разочарования в дружеских отношениях:

Даже сюрреализм, просуществовав без малого двадцать лет, не застрахован от бед, которыми приходится расплачиваться за любое одолжение, за любое признание. Меры, которые принимаются для того, чтобы сохранить *целостность* внутри этого течения — и которые, кстати, принято считать слишком жёсткими — вовсе не гарантируют защиту ни от остервенелой клеветы какого-нибудь Арагона, ни тем более от авантюрного самозванства этого прикроватного неофалангиста⁵⁰ Авида Долларз.

В его словах чувствуется горечь общей отчуждённости движения:

Сюрреализм уже не в состоянии контролировать всё то, что — открыто или тайно — действует от его имени, начиная от самых тёмных, подвальных чайных в Токио и заканчивая сверкающими витринами Пятой Авеню, хотя Япония и воюет с Америкой. То, что в определённом смысле *происходит*, имеет мало общего с тем, что *задумывалось*. Самым выдающимся людям приходится смиряться с *существованием* не в свете нимба, а в огромном облаке пыли.

К смятению Бретона в 1942 году примешивается ещё и львиная доля отчаяния, похожего на то, которое испытывал Арто в 1925 году. Виктор Крастр несколько бесцеремонно описывает нежелание Арто встречаться с людьми из «Кларте»:

Его болезненная склонность к надрыву, его пристрастие к поражению, если не сказать к катастрофе, не давали ему пойти навстречу какому-либо виду общественного бунта, поверить в оптимистический путь преобразования мира. («Драма сюрреализма»)

Скорее стоит задуматься, не являлась ли его предрасположенность к поражению следствием интуитивного неприятия истории в период, когда она явственно стала монополией большевиков. Процесс человеческого освобождения был резко оборван, собственно, во имя пролетариата, поэтому нет ничего удивительного в том, что ум чуткий, но изолированный и уж точно отрезанный от любой уцелевшей левой оппозиции, противостоящей большевизму, воспринимал историческое сознание как пустоту и небытие всей индивидуальной истории.

Именно тогда Арто один повернёт в том направлении, которое намного позже Бретон обозначит для всего сюрреалистического течения, но уже при гораздо менее драматичных обстоятельствах. Чтобы пережить внутреннее разобщение, Бретон разработает трагический миф, который Арто пришлось пережить в одиночку, не имея за плечами даже и того, что создал сюрреализм, а именно — определённой истории, пусть даже враждебной, но коллективной и индивидуальной одновременно. Решение это он принял в «Неврометре», написав: «Встать лицом к лицу с метафизикой, которую я сам себе создал из небытия, живущего во мне». А из высказывания, опубликованного в № 3 «Сюрреалистической революции» («Сквозь щели отныне непригодной для жизни реальности слышится

голос добровольно тайного мира»), очевидно, что всю свою жизнь он посвятит разгадыванию тайны.

Некоторое время спустя группа «Большая игра» обратится к той же истерзанной мечте мифического обновления, а затем утонет в эзотерике, дзен-буддизме или же чарах Гурджиева. В свою очередь, ступая на путь мистики, сюрреализм был намного лучше подготовлен к бою. Его подготовило, если угодно, большее количество неудач.

Прежде всего, извлекая искусство из пучины, сюрреалисты осознали необходимость священного и важность магии, познали вкус к тайне и искушения алхимии. Они прошли всё это до определённого этапа, не теряя живейшего интереса к любовным приключениям, к выразительности сновидений, к творчеству, к повседневной жизни, к революции.

Однако компромисс с коммунистической партией представляет угрозу для духа сюрреализма. И угроза эта так сильна, что Бретону приходится написать в 1929 году:

Что бы некоторые ограниченные революционеры ни говорили, я не понимаю, почему мы должны избегать таких тем, как любовь, сновидения и безумие, учитывая, что мы рассматриваем их с той же точки зрения, с какой остальные (да и мы тоже) рассматривают революцию.

Одной из главных ошибок сюрреализма — которая, впрочем, несколько не оправдывает в сущности идеологическую природу течения — стало то, что они отдали всемирную революционную идею на растерзание большевизму, который просто-напросто бросил её, исходя из логики текстов Ленина.

Если Бретон не отступает от того, что он по праву считает первостепенным, то, по крайней мере, он видит в разрыве с партийными коммунистами уход от исторических возможностей, которые возникают в особенные «мгновения» повседневной жизни. Именно в этот период идеология громко заявляет о себе как о силе, способной изменить ход истории. Субъективные требования, так и не ставшие основой настоящего революционного движения, превращаются в абстрактные постулаты идеологии, которую критика и практика реальной истории уничтожили бы, если бы не ленинско-сталинистское учение, отрезавшее её от революционной псевдопрактики (то есть практики бюрократов) и утвердившее её в роли *солипсической идеологии*.

Революционер начинает чувствовать отчаяние тогда, когда живое движение превращается в идеологию. При такой идеологии, как сюрреализм, к отчаянию, которое он смутно испытывает в своём революционном стремлении, прибавляется отчаяние идеологии, которую вытеснили из главенствующего учения (в данном случае эту функцию выполнял большевизм тридцатых годов). Вполне логично, что у него нет иного выбора, кроме как отважно броситься в мистику собственных прежде принятых, но давно отвергнутых возможностей.

Сюрреализм выбрал мистику жизни и освобождения от подавленных желаний, в то время как нацизм проповедовал мистику смерти и подавления желаний, пытаясь противодействовать открывшейся у немецкого народа предрасположенности к уходу в иллюзорность.

Батай это прекрасно понимал, когда предлагал бросить на борьбу с фашизмом и с просталинскими антифашистскими группировками живые силы сюрреализма. Но мысль эта, и так весьма сомнительная, успеха не принесла.

Настал момент обратиться к почти позабытым словам Арто:

Довольно языковых игр, синтаксических уловок, жонглёрства, вымученных фраз — теперь нужно найти великий Закон сердца, Закон, который будет не просто каким-то законом или тюрьмой, а проводником Разума, заблудившегося в собственном лабиринте.

В остальном же поворот в сторону метафизики разрешал не только частные неурядицы и отдельные ситуации. Художники, никогда особенно не интересовавшиеся политическими спорами, с облегчением вздохнули, когда сюрреализм встал на путь мистики. Они были увлечены идеей созидающей магии и потому с распростёртыми объятиями встретили переоценку мифа, окружающего понятие красоты и искусства, которое, как зеркало, призвано отражать волшебство. Таким образом, художники продолжали усердно трудиться на благо эстетики, не впадая при этом в эстетизм. И их влияние на вкусы сюрреалистов нельзя недооценивать.

Как бы то ни было, публикация «Пролегоменов к третьему манифесту сюрреализма или нет» в 1942 году ознаменовала переход к чисто метафизической стадии. Особенно конец текста задаёт новые ориентиры и подчёркивает преемственность целей, которые когда-то поставил перед собой Антонен Арто. Под заголовком «Великие прозрачные» Андре Бретон пишет:

Возможно, человек не центр, не цель вселенной. Предположим даже, что над ним в природной цепочке стоят такие существа, чьё поведение покажется ему столь же чужеродным, сколь чужеродно его собственное поведение для подёнки или для кита. Нет никаких категорических опровержений тому, что эти существа совершенно неуловимы для его системы чувств за счёт любого камуфляжа, который только можно вообразить, однако возможность существования такого камуфляжа допускается единственно *теорией формы* и исследованиями мимикрии у животных. Несомненно, эта мысль открывает перед нами огромный простор для размышлений, при этом человек в своём незамысловатом толковании мира похож на ребёнка, который пнул муравейник, а затем улёгся на землю, чтобы получше разглядеть муравья. Учитывая такие потрясения, как циклон, перед которым человек бессилён и может быть лишь жертвой или свидетелем, или как война, истинную причину которой не удалось объяснить ещё никому, нельзя полностью исключать вероятность того, что в результате огромного труда, требующего пристального внимания и самых смелых выводов, нам удастся достичь той стадии понимания, на которой для нас станет правдоподобной структура и конституция этих существ, таинственно являющихся нам при чувстве страха или в ожидании судьбы.

Наверное, надлежит отметить, что в этом рассуждении я не слишком далёк от высказывания Новалиса: «На самом деле мы живём внутри какого-то животного, и для него мы паразиты. Организм этого существа определяет наш организм и наоборот», — и что я лишь подтверждаю мысль Вильяма Джеймса: «Как знать, быть может, в природе мы занимаем такое же незначительное место по отношению к су-

ществам, о которых мы даже не догадываемся, какое занимают живущие в наших домах кошки и собаки по отношению к нам». Учёные и те не все оспаривают данную точку зрения: «Вокруг нас, возможно, живут существа со строением похожего типа, но отличным от нашего: например, люди с прямыми альбуминами». Это высказывание принадлежит Эмилю Дюкло, бывшему директору Института Пастера (1840–1904).

Новый миф? Стоит ли твердить, что эти существа лишь мираж, или всё же надо дать им возможность раскрыться перед нами?

Какой бы фантастической гипотеза Бретона ни казалась на первый взгляд, она, тем не менее, отражает взгляды сюрреалистов позднего периода. Одержимость сюрреалистов сродни ницшеанскому *amor fati*, любви к собственной судьбе. Этот подход предполагает выбор между подчинением убогим повседневным случайностям и послушанием загадочным силам, которые вмешиваются под видом удачи или неудачи в процесс осуществления личной воли человека. Ни для кого не секрет, что индивидуальная субъективность, оторванная от материальных и исторических возможностей самовыражения, порождает эти силы, лицемерно делая вид, что находит их. Однако недостаточно просто принять эти силы, следуя ритуалам — религиозным или магическим методикам. Гораздо важнее сделать возможным их появление, терпеливо, по капле сцезивая их из всех способностей, всех смыслов. В этом и заключается суть герметического таинства; это и есть то, что искали алхимики, которых с тех пор одного за другим стали принимать в сюрреалистический пантеон.

При подробном рассмотрении тотчас же выясняется, что во главу угла Бретон по умолчанию ставит постоянство человеческого отчуждения, его безысходность. И на этом утверждении он выстраивает противопоставление, столкновение между позитивностью священного отчуждения, которую должна поглотить абстракция мифа, и негативностью существующего отчуждения, ставшей неотъемлемой частью нашего выживания в рамках системы спектакля.

В итоге чтобы противостоять повсеместно распространившемуся спектаклю, сюрреалисты держатся за миф, которого к тому времени уже не существует. Дон Кихот против трущоб! В те смутные времена никто так не напоминает персонажа Сервантеса, как эти последние рыцари, что бредут по дороге между дьяволом полной свободы и смертью культуры.

Для этих стареющих людей, парализованных неудачами, но по-прежнему не теряющих задора, такая доступная в воображении вселенная, населённая богами и героями мифов и легенд, была духовным приключением, осязаемой деятельностью создателя и первооткрывателя знаков, изобретением и увековечиванием всевозможных тайных путеводителей, печью алхимика, из которой выходили величайшие творения действительности.

Здесь легче всего провести аналогию с миром кельтского эпоса, который приводил сюрреалистов в живой восторг. Убедиться в этом можно, прочитав то, что писал на эту тему Жан Маркаль:

Прежде всего важен *Поиск*, то есть изыскания во всех областях и в частности исследование равновесия Человека, его счастья в полной гармонии с при-

родой. Но счастья можно достичь, лишь пройдя через множество испытаний, испытаний самой жизни: жестоких, тяжёлых, кровавых. Лишь тогда Человек знает, узнаёт магическое заклинание, позволяющее ему смело встретить свою судьбу, ибо никто не может передать ему эту волшебную силу, он сам должен терпеливо разгадывать её, проходя множество дорог, сражаясь в битвах, где рыскает смерть, держа победу в своих руках.

Кроме того существует ещё поиск Женщины, Избранницы — той, что меняет порой облик, дабы сбить Человека с пути, дабы заставить его доказать свою доблесть, дабы преобразить его. Ведь женщина в бретонском эпосе — непременно фея, богиня: ни один мужчина не способен отобрать у неё чары, она сама, если хочет, дарит их тому, кого выберет. Ибо женщина всегда властительница, даже если она всего лишь скромная служанка, одна из тех таинственных дев, что появляются в каком-нибудь сумеречном замке, а наутро исчезают в дымке воспоминаний.

Есть также и то, что зовётся Поиском в Ином Мире, это погоня за сокровищами Иного Мира, мира, который где-то совсем близко, повсюду вокруг нас: за поворотом дороги, в долине, где возвышается замок, на лесной поляне или на вершине холма, на который время от времени обрушиваются грозы, раскалывающая пейзаж бессчётными неистовыми молниями. Это бесконечный спуск в ад, в потаённые глубины Человека, путь к призрачным землям его сознания, воображения, сновидений. Но Человек снова и снова возвращается оттуда, потому что дух всегда побеждает материю. Даже смерть не существует, она опровергнута. Артур поживает на Авалоне или где-нибудь в пещере: он непременно вернётся. («Кельтский эпос в Бретани»)

Все элементы, характерные для кельтской литературы, образуют фундамент, на котором сюрреалисты послевоенного периода мечтают построить новый мифический образ. Эти темы и их священная значимость присутствовали уже с самого зарождения течения. Поворот к потустороннему миру, к имманентности мифа, который предстоит прожить, включает в себя любовь, сновидения, безумие, детство, естественное видение, минеральные совпадения*, алхимическую традицию, искусство Океании, Индии, кельтов, спиритические опыты, автоматизм и т. д., — и всё это перемешивается и уносится в объединяющем вихре.

Открывая для себя Фурье, Бретон увидит в его творчестве прежде всего «иероглифическую интерпретацию мира, основанную на сходстве между человеческими чувствами и творениями трёх царств природы». В тексте «О сюрреализме в его живых произведениях» (1953) он уточняет:

Тогда он (разум) убеждается — правда, только отчасти, но зато самостоятельно — в том, что «наверху всё точно такое же, как и внизу», и что внутри всё такое же, как и снаружи. В это мгновение мир предстаёт перед ним в виде криптограммы, которую не удастся разгадать до тех пор, пока человек не освоит искусство акробатической гимнастики и не научится с лёгкостью перелетать с одного снаряда на другой.

* Здесь речь идёт о тех самых отзвуках подземелья, об алхимическом учении, о поэзии любовного действия, об ощущении падения в пропасть, например, как у Домалья. Говоря о минеральных совпадениях, я подразумеваю эти камни, на которых будто бы запечатлены загадочные картины (как руинный мрамор, на котором можно различить пейзаж), весь этот язык, не имеющий отношения к словам.

Во всеобщем преобразовании сюрреалистических ценностей, которым движет надежда на создание мифической структуры, побуждающей к новым видам действия, важнейшую роль по-прежнему играют взаимоотношения с языком и, в частности, поэтическая интуиция.

Она <поэтическая интуиция>, обретя, наконец, свободу в сюрреализме, стремится не только усваивать все известные формы, но и смело создавать новые — иными словами, она ищет возможность открыто или же тайно охватить все структуры мира. Лишь она в состоянии указать нам дорогу к Гнозису, знанию сверхчувственной Реальности, «невидимо видимой в извечной тайне».

Вследствие идеологической природы течения сюрреалистам недоступен критический язык, но они также отказываются и от хоть сколько-нибудь эффективной критики господствующего языка, превращая сюрреализм в поиск волшебного ядра вселенной, которое можно назвать языком богов.

Суть сюрреализма, — пишет Бретон, — заключается в стремлении убедиться, что ему подвластна «первичная материя» языка (в алхимическом смысле)... нечто вроде языка в сыром виде, который пока ещё не разделили на понятия «говорить» и «сказать» <...>. Разум, способный на подобное действие, — это тот самый разум, который издревле был рычагом оккультной философии...

В сороковых годах художник Вольфганг Паален пришёл к тому же выводу, размышляя о языке живописи. Задав вопрос «что рисовать?», он предложил исследо-

вать с художественной точки зрения «непосредственное визуальное отображение сил, приводящих нас в движение и в волнение» — то, что впоследствии он назвал «пластической космогонией».

Тексты, которые в 1925 году Деснос и Кревель диктовали в состоянии спиритического сна, отныне приближались к выразительным средствам алхимических трактатов. Сюрреализм увидел в них подтверждение своего родства с герметическими учениями. В этом мифически возобновлённом единстве языка и мира события выравниваются, выстраиваются в цепочку и согласовываются друг с другом. Наибольшее внимание уделяется пророческим откровениям, объективным случайностям и формам оккультизма, изначально скрытым в сюрреализме.

И вот Бретон уже с удивлением отмечает, как точно в его стихотворении «Подсолнух» предсказаны обстоятельства важной для него любовной встречи:

Путница шла вдоль Ле-Аль⁵¹ на исходе лета
 Ступая на цыпочках по мостовой
 Отчаяньем плыли в небе дивные лилии
 В сумочке был у неё мой сон флакончик солей
 Их аромат вдыхала лишь божья крёстная
 Оцепенение будто туманом окутывало
 Кафе под вывеской «Курящий пёс»
 Куда заходили и за и против
 Им девушку было едва ли видно и только украдкой
 Встретился я с посланницей то ли селитры
 То ли белой дуги на чёрном что мыслью зовётся.

Бретон описывает и другие волнительные совпадения: когда Кирико писал портрет Аполлинера, ещё задолго

до травмы поэта, он обвёл в круг его висок — ту самую сторону, которую Аполлинер впоследствии, после трепанации черепа, вынужден был прикрывать кожаным диском. Он также рассказывает о навязчивом образе одноглазого человека, кочующем с одного полотна Виктора Браунера на другое, и о произошедшем чуть позже несчастном случае, который стоил художнику глаза. Все эти феномены складываются для сюрреалистов в единую картину, лучший образец для которой предоставляет сновидение. Рассказанный или проанализированный сон превращался в литературный сюжет или в заурядный фрейдистский экзерсис. Если не считать Фердинана Шеваля, который вплотную занялся постройкой приснившегося ему Идеального дворца, возможность претворения снов в жизнь отозвалась в сюрреализме лишь эхом невнятных прорицаний: «Поэт будущего преодолеет гнетущую безысходность разрыва между действием и сном» («Краткий словарь сюрреализма», 1938). Обращение к мистике разрешало противоречия в рамках абстрактной согласованности. С одной стороны, сон — это волшебный микрокосм, который доступен каждому. Как советует Парацельс: «Пусть каждый исследует собственные сны, ведь каждый из нас сам себе переводчик». Сон — это индивидуальный путь посвящения в «практику» мифа, который, с другой стороны, согласно словам Парацельса в “*Philosophia occulta*”, ведёт ко всевидению: «Ибо говорю я вам, разумом можно увидеть всё». Миф становится идеальной почвой для экспансии мира сновидений, ирреальной реальностью основополагающего единства «я» и мира. Это именно то состояние, которое Карл Филипп

Мориц называет во «Фрагментах дневника визионера» «неописуемым счастьем при виде себя самого за пределами себя». Далее он уточняет: «Я перестал ощущать собственное местонахождение — меня нигде не было, и я был везде. Я чувствовал, что меня освободили или изгнали из обычного мироустройства, и мне больше не нужно пространство».

Возможно, стоит вновь обратиться к словам Бенжамена Пере, придавшего этой системе сна наиболее грозный вид и в то же время обозначившего её трансцендентность, её внутреннюю потребность объективного воплощения: «Утром 20 мая, когда в полусне передо мной мелькали смутные видения Арагонского фронта⁵², с которого я вернулся тремя неделями ранее, я услышал эту фразу и мгновенно проснулся: “Яйцо Дуррути⁵³ проклюнулось”». И малейшего сомнения здесь быть не может: в глазах Пере любое решение принималось лишь для того, чтобы осуществить (или для того, чтобы другие когда-нибудь осуществили) пророческий сон.

На изучении границ и возможностей человека тоже в свою очередь сказывается переход к мистическому мировоззрению. Испытание человеческого естества всё больше напоминает очищение «я» в рамках великого алхимического творения. Вопросы субъективности превращаются в вопросы бытия. Смещение упора на сновидения проходит под знаком внутренне-внешнего, образуя картину космической целостности, в которой нет антропоцентрической примеси, а силы минерального, растительного и человеческого мира соответствуют друг другу. В этой новой вселенной, согласно формулировке Рене Генона, впоследствии

одобренной и Бретоном, «исторические факты важны лишь как символы духовных реальностей». Певцом этой философии, тяготеющей к абсолютному объективному идеализму, станет Малькольм де Шазаль — поэт, чьё тонкое восприятие и научный подход к обобщённой метафоре выразились в «Сути пластики».

Наконец, не исчерпывая, разумеется, всего разнообразия сюрреалистических изысканий, необходимо отметить превращение жгучего интереса сюрреалистов к любви в настоящий культ Женщины. Отрывок из «Стороны света», текста Мишеля Лейриса, написанного в 1925 году, рисует пророческий образ этой метаморфозы:

Тогда я увидел Наивность, которая, опустив ресницы, пошлым движением руки указывала мне на врата своих бёдер. Я понял, что этим жестом она обозначала единственный выход, через который мне удастся ещё покинуть комнату.

Исторические потрясения отрезали безумную любовь от возможности воплощения, и она, отказываясь от «любовного идеала мнимых пар, ведомых смирением или же цинизмом и, как следствие, вынашивающих первопричину собственного разрыва» (Бретон), может найти лишь один выход — стать любовью возвышенной, превратив женские половые органы в священный объект, которому мифология тотчас же присваивает связь с жизнью и смертью, с проникновением и подземными глубинами, с видимым и скрытым от глаз, с воздушным и земным.

Именно в «Звезде Кануна», гимне во славу Мелюзины, та самая любовь, которую Бретон прославлял

в «Безумной любви» («Любовь, одна лишь любовь, плотская любовь — я боготворю тебя, я ни на миг не переставал боготворить твою ядовитую тень, смертельную тень. Настанет день, и человек признает в тебе единственную свою властительницу, он будет почитать тебя даже в тех загадочных извращениях, которыми ты его окружаешь»), отходит на второй план. Не изменяя себе, она уступает место загадке утраченной и вновь обретенной Женщины, Женщины, в которой соединяются воедино все противоречия мира:

Мелюзина после крика, Мелюзина под грудью, я вижу, как искрится её чешуя в осеннем небе. Её ослепительный витой пояс три раза охватывает поросший лесом холм, который вздымается волнами по нотам, и все аккорды выстраиваются и звучат в тон цветущей настурции <...>. Мелюзина под грудью сверкает позолотой всех солнечных бликов на осенней листве. Змеи её ног танцуют под ритм бубна, рыбы её ног ныряют и выныривают где-то далеко, словно на ниточках слов святого старца, что проповедует в незабудках, птицы её ног несут воздушный шлейф. Мелюзина, наполовину охваченная испугом жизни, Мелюзина, связанная понизу галькой, или морскими травами, или пухом гнезда — к ней зываю я, ибо лишь она может стать искуплением этого дикого времени.

Большинство сюрреалистов находят здесь трансцендентные принципы, оправдывающие их тяготение к моногамии гораздо естественней, чем этика, в которой борьба против распутства принимает порой неприятный деспотический вид и зачастую переходит в лицемерное прославление верности, а следом и рев-

ности. В ответ на призыв Бенжамена Пере в его «Антологии возвышенной любви» — «Видеть в женщине предмет наивысшего поклонения» — Бретон напишет:

Он полагает, что только при этом условии возможно воплотить любовь в одном-единственном существе. Мне же кажется, что подобное действие принесёт окончательный результат только в случае, если поклонение, предметом которого является женщина, ни с кем не делить, поскольку разделение было бы для неё равноценно разочарованию.

Когда-нибудь нам придётся прояснить сомнительные стороны подобных ограничений в свете понятия жертвы — лежащего в основе любой религии и в особенности христианства — понятия, против которого Бретон никогда не выступал, и более того, он даже с радостью к нему прибегал от случая к случаю.

Антихристианский экуменизм

Должно быть, всех, кто в попытке создания мифического единства пытался придать сюрреалистическим ценностям священный характер, очень скоро стал занимать вопрос: как отделить от религиозных систем сами понятия священного и мифического? Естественно, границу провести нелегко, да и если подходить к вопросу объективно, то так ли уж важно, на кого ссылаться: на кельтских героев, на добродетели, прописанные в сагах, или на Христа?

И хотя сюрреализм, который вряд ли можно было заподозрить в потворстве христианству, предпочитает скорее *посюстороннее*, чем *потустороннее*, ему не удаётся уберечься от упреков в том, что ради тумана трансцендентности он отказался от надежды изменить жизнь и вместе с тем преобразовать весь мир — от надежды, которую он продолжал лелеять даже несмотря на то, что идеология препятствовала её исполнению. Миф в нашу эпоху — это несбыточность, существует лишь спектакль, он же и главенствует. Поскольку сюрреалисты старались в своих суждениях не принимать в расчёт общественно-экономические условия, противостояние религии теряло ту силу, которая ещё чувствовалась в «Сюрреализме на службе революции» или у Пере, и приобретало двусмысленную форму антирелигиозного экуменизма.

В декабре 1945 года Арто провозгласил в своём «Приложении к письмам из Родеза»: «Я же, Арто, не имею ничего общего с Богом и не допущу, чтобы из моего позвоночника или мозга сделали религию». Впрочем, это не помешало некоторым добрым душам пустить слух о том, что Арто обратился в христианство. Клодель попытался вписать в религиозную клевету имя Рембо, затем, следуя его примеру, столь же беспардонно были включены в подобные теории Де Сад и Ницше, и тогда в знак протеста сюрреалисты опубликовали трактат под названием «В конуру, божьи шавки» (1948). Но что прикажете думать, когда чуть позже Бретон и его друзья соглашаются с откровенно захватническими высказываниями христианина Мишеля Карружа — человека, с которым они прекратят общение лишь из-за каких-то внутренних разногласий?

Такая же неоднозначность сопровождает и две темы, которые по сути своей разрушают идею святости: игра и чёрный юмор. С каждым витком развития сюрреализм становится всё серьёзнее. Игровой замысел зачастую стоит за созданием произведений искусства, но разрушать их, разрушать их ценность, изменяя правила игры — что было бы вполне логично — ему не позволяют. Чёрный юмор, также обладающий изначально разлагающей и негативной силой в деятельности таких людей, как Артур Краван, Жак Ваше или Жак Риго, преобразуется в критический элемент, включённый в состав произведения. Какой бы негативной и критической эта составляющая ни была, сама по себе она не дотягивается до искусства. А ведь в «Антологии чёрного юмора»⁵⁴ Бретон допу-

скает, что существует такое «искусство», как чёрный юмор. Следует оговориться: собранные и представленные на всеобщее обозрение тексты действительно начинены знатным количеством пороха — и правительство Виши не просчиталось, запретив публикацию книги, — но представлять чёрный юмор в виде духовной категории значило скрывать его настоящее назначение и суть: чёрный юмор — это пена бешенства, скопившаяся за века угнетений, бешенства, которое необходимо выпустить на волю, чтобы всем этим конформистам не удалось перетянуть на себя одеяло эксцентричности и разрушающего смеха.

В рамках мистики игра становится ритуалом, а чёрный юмор напоминает те дьявольские фигуры, которые Церковь мастерски запечатлела на своих строениях, в самих камнях, соединяющих колонны со сводом.

Можно ли утверждать, что сюрреализм появляется после войны как чисто умозрительная конструкция? И да, и нет. Чем больше Бретон и Пере селятся представить течение как некое мифическое сооружение, по ошибке сохранившееся до наших дней, тем больше они, как ни парадоксально это звучит, подпитывают некое чувство жизни, от которого, начиная с 1968 года, постоянно заряжаются революционные вспышки. Таким образом, жизнь в зарождающемся сюрреализме вновь вырывается на первый план, предварительно подстегнув прорыв самого сюрреализма в культурном выживании, совершившийся благодаря стремительному упадку разделённой культуры и вместе с тем благодаря разрушению сюрреалистической системы мифа. Эта система существовала до тех пор, пока были живы Пере и Бретон, которым — за счёт подлинно-

сти собственных начинаний и желания закрепить эту систему в своего рода центре парусности — удалось *навечно* придать ей видимость жизни, паруса действительности.

Если постараться следовать этой линии жизни по её художественным и литературным виткам, то взору открываются все испытания и навыки человечества, от которых остался более или менее яркий след в различных культурах. Кажется, будто накануне великих потрясений, когда жажда жизни собирается торжественно сжечь на костре мёртвую культуру, сюрреализм решил выхватить из старой культуры всё то, что стоит забрать с собой в новые формы жизни. Такая попытка синтеза, не пропускающая ни одной затейливой причуды разума или нравов, сыграла решающую роль в формировании наследия этого века.

Если правду говорят, что перед глазами утопающего пролетают кадры всей его жизни, то сюрреализм стал последним сном уходящей под воду культуры.

Среди изобилия оставленных нам богатств вклад Лотус де Паини, пожалуй, самый долговечный из всех: её полуинтуитивные, полурациональные изыскания нацелены на то, чтобы определить значение «чувствования» — как единицы мышления, ощущения, чувства и действия — у примитивных существ, чьи наскальные рисунки уже тогда свидетельствовали о разобщении. Неслучайно она исследует «знание далёких душ» как раз в то время, когда впервые возникает потребность в новом «чувствовании», в многомерной и единой жизни. Лотус де Паини, эта странная личность — которая никогда не участвовала в сюрреалистическом движении, но которую сюрреалисты

откроют для себя и признают — должно быть, сошла с тропы воображения, чтобы подарить революции *поэтическую целостность* старого мира.

ГЛАВА VI. СЕЙЧАС

Сюрреализм, а точнее его присвоенные, коммерческие формы повсюду: это товары, произведения искусства, рекламные методики, язык власти, отчуждающие визуальные образы, предметы культа. Важно не только и не столько обозначить эти различные коммерческие формы — какими бы несовместимыми с духом сюрреализма некоторые из них ни считались — сколько показать, что они были заключены в сюрреализме с самого начала, так же, как в большевизме изначально была заложена «неизбежность» сталинского режима. Идеологическое естество сюрреализма было его первородным проклятием, которое он непрестанно пытался снять и даже был готов переиграть его на закрытой и таинственной сцене мифа, вызванного из глубин истории.

Сюрреализм обладал ясностью чувств, но этим чувствам так и не суждено было привести его к ясности сознания. Между искусственным раем капитализма и социалистическими райскими кущами он создал некое пространство-время неловких отступлений и приглушённой воинственности — пространство-время, которое система рыночных товаров и спектакля, объединяющая в себе обе части старого мира, подточила до самой сердцевины. И теперь в сюрреализме, как и во всех остальных культурах, мы можем разглядеть радиоактивную частицу радикальности.

Оккупационное движение 1968 года⁵⁵ вновь обратилось к этой древней неистовой силе. Те же корни и у пережиточных разглагольствований сюрреалистического журнала «Аршибра», который даже в июне 1968 года считает возможным опубликовать следующее заявление:

Продолжим марасть все памятники погибшим, пока не сделаем из них памятники неблагодарности. (Признаемся же, что только скотскому народу могла прийти в голову мысль отдать дань уважения неизвестному солдату — хорошо ещё, если он немецкий дезертир! — найдя место для его могилы под нелепейшей триумфальной аркой: стоя на четвереньках, она чуть ли не гадит на этого бедолагу, которого в один белый, занесённый снегом день отправили по голубой линии Вогезов⁵⁶ проливать красную кровь.)

Оттуда и провокационная тирада, получившаяся не хуже, чем у Пере, и подписанная «группой сюрреалистического освобождения»:

Отчаявшись и со скуки приготовившись покончить с собой, прекратите вредить себе. Направьте гнев на истинных виновников ваших злоключений. Сожгите церкви, казармы и полицейские участки! Разграбьте универмаги! Взорвите Биржу! Убейте судей, начальников, профсоюзных царьков, копов, усердных руководителей! Отомстите же, наконец, всем тем, кто мстит вам за свою немощность и рабство.

Всё это, разумеется, выходит за рамки сюрреализма, но именно среди тех, кто противопоставит себя течению, и окрепнет та частица непобедимой свободы, к которой сюрреализм так отчаянно и так неумело

стремился. Эти люди, уже понимая исторические условия, обратились к истокам идеи, которая то терялась, то вновь оказывалась на поверхности в водовороте сюрреализма: идеи целостного человека и его самореализации в царстве свободы. С позиции этой мечты сюрреализм стал как раз тем, что хотел из него сделать Бретон: этим небольшим числом людей, «которые поднимаются ввысь с каждой новой программой, ведущей к максимальному освобождению человека, но не прошедшей ещё испытания действительности». Это те люди, за которыми Бретон признаёт право бесконечно начинать сначала:

Учитывая исторический процесс, в коем неуловимая правда, как известно, даёт о себе знать лишь для того, чтобы исподтишка над нами посмеяться, я обращаюсь хотя бы к этому меньшинству, которое постоянно обновляется и действует как рычаг: мою самую важную задачу можно считать выполненной, если после моей смерти теоретическое знание будет передаваться бесконечно. («Пролегомены к третьему манифесту сюрреализма или нет»)

Примечания

¹ Впервые «Бесцеремонная история сюрреализма» вышла в 1977 г. под псевдонимом Жюль-Франсуа Дююки. На титульном листе франц. издания 2013 г. этот псевдоним помещён в скобках после имени и фамилии автора, мы же его не указываем с согласия автора.

² Бешеные (*les Enragés*) — радикально настроенная группа, которая защищала интересы и права бедноты в период Французской революции 1789–1794 гг.

³ Бабувисты — сторонники бабувизма, утопического коммунистического учения, основанного Гракхом Бабёфом во время Французской революции.

⁴ Ложное сознание — марксистский термин, которым обозначается искажённое, ложное мировоззрение и восприятие действительности, от которого страдают угнетённые классы. Это сознание формируется в результате того, что господствующие классы систематически скрывают от крестьян, крепостных и рабочих реальные факты их угнетения и эксплуатации. Сам Маркс этот термин не употреблял, однако понятие тесно связано с марксистской классовой теорией.

⁵ Союз Спартака — марксистская организация в Германии, сформировавшаяся в начале XX в. В период Ноябрьской революции в январе 1919 г. спартакисты сыграли большую роль в организации всеобщего восстания в Берлине.

⁶ «Убю король» (*«Ubu Roi»*, 1896) — пьеса Альфреда Жарри (1873–1907), франц. поэта, драматурга и писателя, считающегося предтечей сюрреализма и театра абсурда.

⁷ «Поминки по Финнегану» (*англ.*) — роман Джеймса Джойса, почти полностью состоящий из игры слов и неологизмов и ставший образцом модернистской литературы.

⁸ На рус. яз. текст опубл. в: *Аполлинер Г. Собрание сочинений: В 3 т. / Сост., коммент. М. Яснова; ред. А. Полбенникова. М.: Книжный клуб «Книговек», 2011.*

⁹ На рус. яз. текст опубл. в: *Антология французского сюрреализма / Сост., вступ. ст., пер. с франц. и коммент. С.А. Исаева, Е.Д. Гальцовой. М.: Гитис, 1994.*

¹⁰ На рус. яз. текст опубл. в: *Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986.*

¹¹ На рус. яз. текст опубл. в: *Антология французского сюрреализма.*

¹² На рус. яз. текст опубл. там же.

¹³ Речь идёт о сеансах гипноза, первый из которых состоялся 25 сентября 1922 г. Эти сеансы получили название «гипнотических снов» и быстро приобрели популярность среди сюрреалистов. Первый отчёт о них был опубликован в ж. «Литература» под заголовком «Явление медиумов». Однако в 1923 г., когда поведение участников сеансов вышло из-под контроля (например, Кревель стал призывать всех к коллективному самоубийству, а Деснос бежал за Элюаром с ножом), Бретон решает прекратить эти эксперименты.

¹⁴ Намёк на военно-патриотическое стихотворение Поля Деруледа под названием «Горн» («Le Clairon», 1873).

¹⁵ На рус. яз. текст опубл. в электронной кн.: *Тцара. Т. Газовое сердце. Три ДАДАдрамы / Пер. и коммент. С. Шаргородского. Б.м.: Salamandra P.V.V. 2012.*

¹⁶ На рус. яз. текст опубл. в: *Антология французского сюрреализма.*

¹⁷ «Гласные» («Voyelles», 1872) — одно из наиболее известных стихотворений Артюра Рембо.

¹⁸ «Клозери де Лила» (La Closerie des Lilas) — парижское кафе, одно из основных мест, которые посещала творческая богема в начале XX в.

¹⁹ Рашильд (Rachilde), псевдоним Маргариты Эмери (1860–1953) — франц. писательницы, хозяйки известного парижского салона, который посещали А. Жид, С. Малларме, О. Уайльд, Г. Аполлинер и мн. др.

²⁰ Абд аль-Керим (1882–1963) — марокканский деятель, лидер восстания рифских племён в Марокко, активный участник борьбы против франц. колонизаторов.

²¹ Жак Месислас Шаррье (1895–1922) — франц. анархист, приговорённый к смертной казни за попытку ограбления поезда, в ходе которой погиб один человек. В день казни он шёл к гильотине, распевая «Интернационал». Он стал последним анархистом, казнённым во Франции.

²² Раймон Пуанкаре (1860–1934) — франц. политик, государственный деятель, президент Французской республики с 1913 по 1920 г.

²³ Виолетта Нозьер (1915–1966) — француженка, попытавшаяся убить своих родителей: она дала им снотворное и открыла в доме газ, решив выдать их смерть за самоубийство. Отец умер, но матери удалось спастись. На суде Виолетта заявила, что её родители заслужили смерть, потому что отец насиловал её, а мать закрывала на это глаза. Это дело вызвало огромный резонанс в обществе: правые видели в Виолетте отбившуюся от рук молодёжь, не имеющую ни малейшего представления о моральных ценностях, а левые защищали девушку, сделав из неё символ борьбы против общественной несправедливости.

²⁴ Отделение франц. коммунистической партии, в котором были сгруппированы работники газовой отрасли.

²⁵ Жан Батист Кьяпп (1878–1940) — франц. политик и чиновник, реакционер, поддерживающий ультраправых. Социалисты неоднократно яростно требовали его отставки.

²⁶ Георгий Иванович Гурджиев (1877–1949) — эзотерик, философ-окультист, вместе с П.Д. Успенским основал мистическое

учение «Четвёртый путь», получившее широкое распространение в Европе и за её пределами.

²⁷ На рус. яз. текст опублик. в: Антология французского сюрреализма.

²⁸ Бар «Мальдорор» был назван в честь произведения Лотреамона «Песни Мальдорора» (1869), которым восхищались сюрреалисты. Бретон заново открыл (к тому времени позабытую) поэзию Лотреамона, переиздав её в 1919 г. в ж. «Литература», и этот загадочный поэт-новатор, иронией и фантазией разрушавший все литературные стереотипы своего времени, тотчас же стал культовой фигурой для сюрреалистов. Вполне очевидно, что открытие бара с таким названием воспринималось ими как личное оскорбление. Бретон и ещё несколько человек ворвались в бар практически сразу после его открытия и устроили там такой погром, что хозяину заведения не оставалось ничего другого, кроме как снять вывеску.

²⁹ Жорж Садуль отправил лучшему студенту военного училища Сан-Сир по фамилии Келлер открытку, в которой угрожал публично отшлёпать студента, если тот не откажется от своего почётного звания. Келлер переслал письмо в высшие инстанции. Губернатор Парижа обвинил Садуля в подрыве воинского духа и в оскорблении армии. В результате Садуля приговорили к трём месяцам тюремного заключения.

³⁰ Фердинанд Фош (Ferdinand Foch, 1851–1929) — франц. военный деятель, Маршал Франции, командующий французскими войсками в Первой мировой войне. Стихотворение «Жизнь убийцы Фоша» (“*Vie de l’assassin Foch*”) Пере написал на смерть военачальника, но вместо хвалебной песни публике было предъявлено произведение, высмеивающее маршала и всю военную систему. В стихотворении Фош предстал в виде гротескной фигуры, неспособной на геройство и лишь коллекционирующей награды и почести.

³¹ Речь идёт о сборнике статей Эренбурга, вышедшем на франц. яз.: *Ehrenbourg I*. Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romain, Unamuno vus par un écrivain d’U.R.S.S. Paris: Gallimard, 1934. Цитата

из Эренбурга приводится нами по изд.: *Эренбург И. Затянувшаяся развязка*. М.: Сов. писатель, 1934.

³² На рус. яз. см.: *Бретон А. Антология чёрного юмора / Сост., коммент., вступ. ст. С. Дубина*. М.: Carte Blanche, 1999.

³³ На рус. яз. см.: *Бретон А. Безумная любовь. Звезда кануна / Пер. с франц. и послесл. Т. Балашовой*. М.: Текст, 2006.

³⁴ Карл Людвиг Занд (1795–1820) — нем. студент, член либеральной студенческой организации. Был казнён за убийство консервативно настроенного драматурга Августа фон Коцебу, которого он считал врагом студенчества.

³⁵ Пьер Франсуа Ласенер (1803–1836) — франц. грабитель и убийца, прославившийся не только регулярным появлением в газетных криминальных хрониках, но и своими стихами и песнями. Личность Ласенера интриговала многих его современников, о нём упоминали Бодлер, Бальзак, Готье, Достоевский и мн. др.

³⁶ Кильское восстание — восстание *матросов* в нем. городе Киль в ноябре 1918 г.

³⁷ Огюстен Альфред Жозеф Поль-Бонкур (1873–1972) — франц. политик и дипломат. Закон Поль-Бонкура, принятый в 1938 г., впервые разрешал мобилизацию женщин.

³⁸ На франц. яз. название книги звучит как "*Rouilles encagées*" и представляет собой игру слов, основанную на акрофонической перестановке словосочетания "*souilles engragées*", которое дословно переводится как «взбешённая мошонка».

³⁹ Жан Лоррен (Jean Lorrain) — псевдоним франц. писателя и поэта-символиста Поля Дюваля (1855–1906), открыто признававшего свою гомосексуальность. На том же собрании сюрреалистов, осудив гомосексуалистов, Бретон так комментирует своё оправдание Де Сада и Лоррена: «По определению всё дозволено такому человеку, как маркиз де Сад, для которого свобода нравов была вопросом жизни и смерти. Что же касается Жана Лоррена, меня не оставляет равнодушным исключительная дерзость, с которой он защищал то, что было его истинным убеждением» («Сюрреалистическая революция», № 11).

⁴⁰ Лотус де Паини (Lotus de Païni) — псевдоним итальянки Эльвеции Гадзотти (1862–1953), известной также как баронесса Паини и мадам Перальте, художницы, скульптора, путешественницы и писательницы, автора восьми книг, изданных на франц. яз.

⁴¹ Жюль Сельма (род. 1948) — франц. школьный учитель, сценарист, писатель и режиссёр, в 1960-е гг. работал замещающим учителем в школе и, будучи противником авторитарной, «кастрирующей» педагогики, пытался ввести свободную систему преподавания, побуждая своих учеников к неограниченному и естественному самовыражению. В 1971 г. опубликовал книгу под названием «Дневник препокастрателя» ("Journal d'un éducateur"), в которой собрал зарисовки из собственного преподавательского опыта, разговоры с детьми, их сочинения и рисунки (которые в большинстве своём представляли собой изображения голых тел, гениталий и физиологических отправлений). Книга спровоцировала волну возмущения среди читателей, приведшую к тому, что Сельму лишили преподавательской должности и обвинили в совершении преступления против общественной нравственности.

⁴² Великие Прозрачные (Великие Невидимки, Les Grands Transparents) — коллективная мифология, связанная со случайностью и с автоматизмом, которую разработали сюрреалисты в конце 1930-х — начале 1940-х гг. как своего рода реакцию на нацистскую идеологию.

⁴³ Диназо (Dinaso или Verdinaso) — бельг. фашистское объединение, просуществовавшее с 1931 по 1941 г.

⁴⁴ Хунвэйбины (красногвардейцы) — маоистские студенческие и школьные отряды, сформированные в 60-х гг. в Китае.

⁴⁵ В 1931 г. в Париже проходила Международная колониальная выставка, с гордостью демонстрировавшая завоевания французской империи. В качестве ответа правительству Французская лига против империализма организовала «Антиимпериалистическую выставку», которая изобличала захватническую политику и капиталистическую погоню за выгодой и проходила под лозунгом «правда о колониях».

⁴⁶ Цитата приводится по изд.: *Лотреамон. Песни Мальдорора* / Пер. Н. Мавлевич. М.: Изд-во МГУ, 1993.

⁴⁷ В замке Силлинг происходило действие романа Де Сада «120 дней Содома».

⁴⁸ Артур Рэкем (1867–1939) — английский художник-иллюстратор, проиллюстрировал множество англоязычных произведений для детей, а также Шекспира и другую классику.

⁴⁹ Последняя битва (*lutte finale*) — слова из франц. версии припева гимна «Интернационал»: “*C’est la lutte finale/Groupons-nous et demain/L’Internationale/Sera le genre humain*”, в рус. переводе это выражение соответствует первой строчке: «Время битвы настало».

⁵⁰ Фалангист — здесь: член фашистской партии «Испанская фаланга».

⁵¹ Ле-Аль (*Les Halles*) — район в первом округе Парижа, в котором приблизительно с XII в. и вплоть до 70-х гг. XX в. располагался самый крупный рынок в черте города.

⁵² Арагонский фронт — фронт, проходящий с севера на юг через Пиренеи по всему испанскому региону Арагон. По этому фронту в 1938 г. шла линия наступления войск под предводительством Франко во время Гражданской войны в Испании.

⁵³ Здесь речь идёт, скорее всего, о колонне Дуррути — самой многочисленной вооружённой анархистской колонне, участвовавшей в испанской гражданской войне под командованием Буэнавентуры Дуррути (1896–1936), политического деятеля и лидера Федерации анархистов Иберии. Эта колонна выступала на стороне республиканцев.

⁵⁴ На рус. яз. текст опубл. в: *Бретон А. Антология чёрного юмора*.

⁵⁵ Имеются в виду студенческие и профсоюзные волнения мая 1968 г. во Франции, когда восставшими были захвачены университеты, заводы и многие общественные места. Ситуационисты, будучи идеологами и активными участниками этих событий, образовали в Сорбонне Оккупационный комитет, призывая студенчество и пролетариат к самоорганизации.

⁵⁶ Голубая линия Вогезов — цитата из завещания франц. политика Жюль Ферри, просившего похоронить его «напротив голубой линии Вогезов, из-за которых доносится и проникает в преданное моё сердце жалобный плач побеждённых». Эта цитата отсылает к последствиям франко-прусской войны 1870–1871 гг.: в результате Франкфуртского мирного договора к Германии перешли франц. провинции Эльзас и Лотарингия, и выражение «голубая линия Вогезов» служило для французов напоминанием о том, что по другую сторону гор их соотечественники находились под властью Германии.

Планы на Будущее:

Дж. Агамбен. Профанации (вышла в свет)

Тиккун. Теория Девушки (вышла в свет)

Б. Блэк. Анархия и демократия

Н. Гурьянова. Эстетика анархии

Ги Дебор. Против кинематографа

Корректор: Наталья Солнцева

Вёрстка: Стефан Розов

Книгоиздательство «Гилея»

www.hy1aea.ru

Отпечатано в ООО «Типография Момент»

Московская область, г. Химки, Библиотечная ул., 11

Тираж 1000 экземпляров

СОДЕРЖАНИЕ

Кризис культуры

Разрыв с дада

Специфика сюрреализма

В тени коммунистической партии

Отказ от выживания

Элементы проекта человеческого освобождения

Знание о человеке и его опытное исследование

Революционная идеология

Неформальная организация

Язык и его разрушение

Естественное видение и цивилизация образа

Создание нового культа

Антихристианский экуменизм

Сейчас