

**ВВЕДЕНИЕ
В
СЮРРЕАЛИЗМ**

Элени Ап. Стерьёпулу

ЭЛЕНИ АП. СТЕРЬЁПУЛУ

ВВЕДЕНИЕ В СЮРРЕАЛИЗМ

Перевод Левона Акопяна



Львов – 2008

**Стерьепулу Ап. Элени. Введение в сюрреализм. Пер. Л. Акопяна. Львов: БаК, 2008. – 144 с.
ISBN 966-7065-83-9**

В книге предпринимается попытка введения в Сюрреализм, авангардистское движение возникшее в первой половине 20 века. Рассматриваются исторические основы сюрреализма, его значение в формировании современной восприимчивости, основные положения и направления, а так же его влияние на все виды современного искусства.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| <i>Введение</i> | 7 |
| Глава 1. <i>Волна грёз</i> | 19 |
| Глава 2. <i>Любовь, свобода, поэзия</i> | 31 |
| 2.1. <i>Любовь</i> | 31 |
| 2.2. <i>Свобода</i> | 37 |
| 2.3. <i>Поэзия</i> | 48 |
| Глава 3. <i>Оружие сюрреализма</i> | 55 |
| 3.1. <i>Автоматическое письмо</i> | 55 |
| 3.2. <i>Сновидение</i> | 65 |
| 3.3. <i>Гипноз</i> | 70 |
| 3.4. <i>Безумие, «критико-паранойяльный» метод, сюрреалистический объект.</i> | 72 |
| 3.5. <i>Магия, алхимия, оккультизм</i> | 76 |
| 3.6. <i>Сюрреалистические игры</i> | 80 |
| 3.7. <i>Сюрреалистические исследования</i> | 83 |
| Глава 4. <i>Постоянные величины сюрреализма</i> | 85 |
| 4.1. <i>Юмор</i> | 85 |
| 4.2. <i>Объективная случайность</i> | 92 |
| 4.3. <i>Чудесное</i> | 96 |
| Глава 5. <i>Сюрреализм в искусстве</i> | 107 |
| 5.1. <i>Сюрреализм и поэзия</i> | 107 |
| 5.2. <i>Сюрреализм и роман</i> | 113 |
| 5.3. <i>Сюрреализм и изобразительные искусства</i> | 114 |
| 5.4. <i>Сюрреализм и фотография</i> | 121 |
| 5.5. <i>Сюрреализм и кино</i> | 121 |
| 5.6. <i>Сюрреализм и театр</i> | 126 |
| 5.7. <i>Другие искусства</i> | 129 |
| <i>Эпилог</i> | 131 |
| <i>Библиография</i> | 133 |
| <i>Указатель имён</i> | 139 |

ВВЕДЕНИЕ

Огюст Конт определяет сущность социального прогресса как результат трех стадий развития человеческого духа: теологической, метафизической и позитивистской. Позитивистская стадия, соответствующая периоду полной рационализации общества и ознаменовавшаяся развитием точных наук (основанных на исследовании, измерении и эксперименте), являет собой общее выражение умонастроения людей, начиная со второй половины XVIII века. В политико-экономической сфере проявлением этого рационалистического мировоззрения и веры в логику был либерализм, а в социальной жизни – утилитаризм. Рационализм ведет к капиталистической организации общества, со всеми вытекающими из нее плюсами и минусами, ибо всякая медаль имеет две стороны. С одной стороны, несомненно, что современное индустриальное общество привело к значительному улучшению условий жизни если не всего населения, то, по крайней мере, существенной его части. С другой стороны, можно утверждать, что жизнь не всегда изменялась к лучшему. Нарушение связей между творцом и творением, отчуждение мега полисов от «спальных» городов, коммерциализация продукта художественного творчества, приравниваемого к любому промышленному продукту, изменение статуса художника как на социальной шкале, так и его места в обществе в целом – вот лишь некоторые из негативных аспектов нового положения дел. Человеческое сообщество – это не пчелиный или муравьиный рой. Подспудное течение иррационализма, этой неизведанной внутренней сущности человека, не замедлило заявить о своих правах. Человек – это не только логика. Его дух заключает в себя и чувство, и его созидательная способность требует еще и подключения фантазии. Из мира, где все измеряется и рассматривается как обменная ценность, человек либо найдет какой-либо выход, либо поддастся своим неврозам. Одним из этих выходов является бегство. Это бегство, в основе своей имеющее отрицание современной цивилизации, восходит к требованию Ж.Ж. Руссо вернуться к природе, однако требование это не получит законченной формы вплоть до великой эпохи романтизма.

Романтизм – это нечто большее, чем только литературная школа. Это новое восприятие мира (*Weltanschauung*) и новое умонастроение (*Stimmung*), это «кризис европейского сознания»¹ или «изменение сознания», которое «подорвало основы европейского мышления»². Миру и эпохе, насквозь пропитанной духом рационализма и непоколебимой убежденностью в том, что логика и хороший вкус, завещанный классической традицией, являются таким же достаточным условием для искусства, как инженерное дело, естественные науки и рыночная экономика – для развития общества, романтизм противопоставляет права личности, которая сама себя определяет как личность, воспринимающая мир по-своему: не столько видеть мир, сколько воображать его, толковать его сквозь призму наиболее индивидуальной своей особенности – воображения – сделав, таким образом, возможным постижение глубинной сущности мира, лежащей по ту сторону непосредственного восприятия мира посредством органов чувств. Индивидуальность, воображение, впечатлительность, метафизическая унификация мира, субъективизм – вот некоторые элементы, определяющие романтическое «*credo*» и исподволь продолжающие вдохновлять искусство вплоть до наших дней. Искусство является уже не рассудочным подражанием действительности, а плодом интуиции и «вдохновения». Поэт – это не тот, кто «живет» поэзией, а тот, кто «проживает» саму эту поэзию, кто творит своим воображением поэтическую реальность, кто уходит в трансцендентальный мир мечты, по сравнению с которой реальный мир прозаичных будней является лишь ее отражением. «Отбросив точность рационализма, романтизм широко раскрыл свои двери для пересмотра всех сфер: эстетической, метафизической, религиозной, политической, социальных наук, а также литературного стиля»³. Это было наполненное до краев подспудное иррационалистическое течение, разрушившее рационалистические твердыни своей эпохи. С таким размахом и широтой намерений, естественно, что романтизм должен был являться в разных обликах, в соответствии с конкретной социокультурной средой, в которой он проявлялся. Так, он представляется и аристократичным

¹ Van Tieghem Ph. *Le romantisme français*. PUF, Paris, 1951, p. 247.

² Berlin I. *Some sources of Romanticism* [греч. изд.: *Οι ρίζες του ρομαντισμού*. Μετάφραση Γ. Παλαδημητρίου, Scripta, Αθήνα, 2000, σελ. 30].

³ Furst, Lilian, *Romanticism*, Methuen & Co Ltd, London, 1969 [греч. изд.: *Ρομαντισμός*. Μετάφραση Ιουλιέττα Ράλλη, Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα, 1974, σελ. 54].

и буржуазным, и радикальным и консервативным, и прогрессивным и реакционным, и демократичным и элитарным, ни в коей мере не отступая от основных своих характеристик. Романтизм рассматривают как «реакцию против капиталистического общества», часто как выражение «замкнутости» личности, противостоящего всякому проявлению социальности, как достижение возвышающегося класса буржуазии и, вместе с тем, как инструмент сдерживания и ослабления революционного движения. Все эти точки зрения содержат в себе зерно истины и соответствуют данному конкретному моменту социальной конъюнктуры. По этой причине многие исследователи говорят о многочисленных и разнообразных формах романтизма и, пожалуй, имеют на то основание, если рассматривать романтизм в его историческом развитии.

Франция прониклась романтическими умонастроениями с большим опозданием, и они здесь проявились не очень широко. По сути, о французском романтизме можно говорить лишь начиная с 1820 года (год издания «Поэтических медитаций» /«Méditations poétiques»/ Ламартина) вплоть до середины 1830-ых годов (когда на сцену шло представление «Эрнани» Виктора Гюго). Это было время, когда английский и немецкий романтизм уже пережили свой золотой век. Во французском романтизме начисто отсутствует элемент воображения. Французам, вопреки их революционности, никогда не удавалось преодолеть оковы рационализма. И естественно, что все их старания не дали плодов, достойных их ожиданий и боевого духа. К середине XIX века французская литература свернула на путь реализма, в большей мере соответствующего вкусам средней буржуазии. Продолжатели немецкой романтической традиции во Франции должны были дожидаться второй половины XIX века, чтобы принять эстафету: *«истинными наследниками немецкого романтизма 1800-1815 годов были французские поэты-символисты II половины XIX века. Бодлер, Нерваль, Малларме и Рембо выдвинули новую концепцию искусства, во многом сходную с теориями иенской школы немецкого романтизма: они мечтали о поэтическом опыте, неизбежно отличном от опыта повседневного, о магической форме интуитивной духовной деятельности, о мистическом проникновении в область трансцендентного, коими поэт-мечтатель переживал*

ситуации и состояния в царстве мечты и исследовал их сокрытые источники и «соответствия» с жизнью»⁴.

Андре Бретон вполне осознает значение того переворота, который совершил романтизм в области поэзии. Он по разным поводам высказывается о романтизме как основе современной концепции искусства. В 1922 году, еще до создания сюрреалистического манифеста, Бретон, говоря о развитии модернизма, возводит генезис двух главных поэтических течений того времени к двум романтикам. Одно из них восходит к Алоизиусу Бертрону и далее, через Бодлера и Рембо, доходит до Реверди. Второе течение начинается с Ж. де Нерваля и проходит через творчество Малларме и Аполлинера⁵. Тем не менее на пьедестале романтизма, узаконившем права воображения и поисков неведомого, стоят три поэта, которые в большей, чем другие, мере способствовали становлению сюрреалистического миропонимания. Это Жарри, Рембо, но в первую очередь Лотреамон. Жарри вводит понятие разрушительного «юмора», того самого юмора, который, отстоя от высокой возвышенности, с которой романтическая ирония противостоит тщете этого мира, становится преддверием сюрреалистического юмора – единственной силы, которая способна упразднить ту наигранную серьезность, с которой противостояние нашего разума жизни убивает наше повседневное бытие. Это тот юмор, который, в конечном счете, являет собой героический тип противостояния и борется с рационализмом его же собственным оружием - предельно последовательной логикой. Тот же самый Жарри, по сути, прожил жизнь своего героя, отца Юбю. В обществе, где все может быть компенсировано, поскольку может быть оценено в деньгах, где обладание материальными благами ценится выше, чем человеческие качества, разве не были бы естественными слова, обращенные к женщине, которая, опасаясь за жизнь своих детей, выговаривала ему за беспорядочную стрельбу: «*Не бойтесь, мадам, мы вам сделаем других*»⁶? Этот юмор есть то же самое, что и «*imour*»

⁴ Furst, L., *Romanticism in perspective*, The Macmillan Press Ltd, London, 1969 [греч. изд.: *Η προοπτική του ρομαντισμού. Μετάφραση Κλειώ Σύρμα, Ψυχολόγος, Αθήνα, 2001, σελ. 75*].

⁵ Breton, A., "Caractères de l' évolution moderne et ce qui en participe" (1922). – *Les Pas perdus*, Gallimard, Paris, 1997, p. 149.

⁶ Breton, A. «Alfred Jarry», – *Les Pas perdus*, Gallimard, Paris, 1997, p. 49.

Ж. Ваше, который самой своей жизнью был сюрреалистом до сюрреализма, «сюрреалистом во мне самом»⁷, как говорит Бретон.

Рембо был первым, кто искал истину, абсолют не в каких-то высших метафизических сферах, а в неизведанных глубинах человеческой души, или – по Фрейдю – в бессознательном, посредством давящего, отчаянного, настойчивого, систематичного вытравливания чувств. «Если то, что [поэт] приносит оттуда, из глубины, имеет форму, то он представляет его оформленным, если же оно бесформенно, он представляет его бесформенным»⁸

И все же наиболее глубоким и бесспорным было влияние, которое оказал Лотреамон. «На этом человеке, о котором наши сведения, как и о Маркизе де Саде, ограничиваются лишь поддельными портретами, лежит по преимуществу ответственность за сегодняшнее состояние поэтических дел, если можно так выразиться. «В данный момент, – пишет он, – новая лихорадка сотрясает интеллектуальную атмосферу. Мы должны суметь встретиться с ней лицом к лицу».

Это актуально и сегодня [1922]. Для Дюкаса, воображение перестало быть той маленькой рассеянной сестрой, которая играет в прыгалку в городском парке; вы усадили ее на колени и в глазах ее прочитали свою потерю. Послушайте ее, сначала вы подумаете, что она сама не знает, что говорит, что ничего не знает и вдруг, этой ручкой, которую вы поцеловали, она начнет ласкать в темноте ваши иллюзии и истрепанные чувства. Никто не знает, чего ей надо, она непрерывно заставляет вас открывать другие миры, да таким образом, что вы уже не знаете, как при этом вести себя. Так начинается процесс постоянного возвращения всего к своему началу. Начиная с Дюкаса и после него, истина не имеет уже лицевой и обратной сторон: добро охотно перерастает во зло»⁹. «...Это была позиция по отношению к миру, которая открыто провоцировала всякие попытки вульгаризации, корыстной заинтересованности, всяческой выжидательной позиции, которая черпалась из вечного»¹⁰. И Бретон скажет о Лотреамоне: «Сейчас мы знаем, что поэзия, должна куда-то вывести»¹¹.

⁷ Breton, A., «Manifeste du surréalisme», 1924. – *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 2002, p. 37

⁸ Carré, JeanMarie (éd.) *Lettres de la vie littéraire d' Arthur Rimbaud*, Gallimard 2000, p. 38 (lettre à G. Izambard de 13.05.1871).

⁹ Breton, A., «Caractères...». – *Les Pas perdus*, p. 155.

¹⁰ Aragon-Breton-Éluard, «Lautréamont envers et contre tout», см. M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Éd. Du Seuil, Paris, 2001, p. 41, 45.

¹¹ Breton, A. «Les chants de Maldoror», – *Les Pas perdus*, p. 65.

Сюрреалисты так высоко ценили Лотреамона, пожалуй, за то, что он больше всех приближается к их пониманию места поэзии в нашей жизни. Когда он говорит: «*поэзия должна быть сделана всеми*»¹², — он не только оставляет за поэзией доминирующее место, которое уже когда-то ей предоставили романтики, но также формулирует требование, которое сюрреалисты попытаются превратить в жизнь, все глубже проникая в святилище бессознательного и его непосредственного выражения, в способность «делания», которая по природе присуща человеку, возвышающая ее до духовного совершенства. Только таким образом дух завоюет себе право на новое понимание бытия. Лотреамон первый достиг преддверия абсолютного, сумев бросить мимолетный взгляд из-за полуоткрытой двери.

В первое десятилетие XX века во французской литературе все еще господствует идеалистический (в платоновском понимании термина) символизм Малларме. Однако, символизм содержит в себе еще много «литературности» в том смысле, который придает ему Верлен в своем «Поэтическом искусстве»¹³.

В 1914 Бретон, в возраст 18 лет, публикует свои первые стихи (и в том числе созданный явно в стиле Малларме сонет, посвященный Полю Валери). Вскоре начинается Первая Мировая война, и на следующий год его призывают в армию, где он знакомится с Аполлинером, Филиппом Супо и Луи Арагоном. Кроме того, он поддерживает связь с Пьером Реверди, с которым он сотрудничал в журнале «*Nord-Sud*». Наряду с этим, во время прохождения службы в военной психиатрической клинике он приобретает опыт практического психоанализа и тогда же знакомится с Жаком Ваше. Все необходимые составляющие, которые позже приведут к рождению сюрреализма, понемногу становятся на свои места. Бретон, Арагон и Супо ищут новых путей; они совершенно очарованы Лотреамоном, который стал для них настоящим открытием. В 1919, сразу после войны, они основывают журнал «*Littérature*», посвященный изучению модерна. Валери назвали «крестным отцом» журнала (конечно, в шутку). Дадаизм, который в том же году достигнет Парижа, изменит направленность журнала, так что в результате

¹² Ducasse, I., (Comte de Lautréamont), «*Poésies II*», — *Oeuvres complètes*, (Hubert Juin ed.), nrf, Poésie/Gallimard, Paris, 2003, p. 331.

¹³ Breton, A., *Entretiens*, Gallimard, Paris, 1973, p. 51.

беспорядочных поисков останется сумбур, относительно которого нельзя с уверенностью сказать, в какой мере он повлиял на развитие сюрреализма: *«История, литературная или любая другая, не может похвастаться, что учит нас тому, что было бы, если...»*¹⁴.

Первую фазу гражданской войны, которая вошла в историю сперва как «Великая», а затем как «Первая Мировая война» (1914-1918), европейское общество готовило уже в последние годы XIX века.

Как с идеологической, так и с технической точки зрения Первая Мировая война была последней старой и, одновременно, первой современной войной. Средневековые палицы и стальные кирасы сосуществовали с танками, подводными лодками и химическим оружием; романтические «рыцари неба» в соответствии со всеми законами рыцарской доблести вступали в единоборство друг с другом высоко над землей, на которой взрывы новых боеприпасов образовывали непроходимые гекатомбы. 1918 год знаменует истинное начало XX века.

В годы войны вечно нейтральная и блаженная Швейцария казалась всем земным раем, в том числе и Хуго Баллю, немецкому писателю и поэту. В феврале 1916 он со своей подругой, поэтессой и певицей Эмми Хеннингс основал в Цюрихе «Кабаре Вольтер» на улице Шпигельгласе, 1.

Единственная цель основателя «Кабаре Вольтер» заключалась в том, чтобы предложить гостеприимное прибежище художественному авангарду. Так как и литература, и изобразительное искусство достигли своих пределов, требовались новые идеи, новая техника, новый материал для того, чтобы раздробленное общество отчужденных людей могло самовыразиться. Приход Тристана Тзара должен был придать ему другой антураж и другое содержание. Тристану Тзара, с его неукротимой энергией, чрезмерным честолюбием и желанием стать главой «школы», его исключительным талантом руководителя, удалось привести в порядок это хаотичное состояние, и через некоторое время он сумел объединить вокруг себя группу молодых художников, которые хотели освободиться от душающих ограничений канонов и материала своего искусства. Так была создана группа, к которой, помимо уже упомянутых,

¹⁴ Breton, A., «Les chants de Maldoror», — *Les Pas perdus*, p. 65.

принадлежали Ганс Арп, Рихард Хюльзенбек, Ганс Рихтер, Софи Таубер-Арп и другие, которые, в разное время встретившись, привязались друг к другу и либо присоединились к движению, либо просто прониклись сочувствием к нему.

После войны Париж стал центром художественной Европы, и там, конечно же, Тристан Тзара мог бы найти достойную себе аудиторию. Впрочем, подготовкой этой аудитории он занялся задолго до этого. Уже в 1916 он пытался войти в контакт с Аполлинером и другими французскими авангардистами. Бретон рассказывает, что впервые узнал о дада в доме Аполлинера, когда ему попались на глаза первые два выпуска одноименного журнала, издаваемого Тристаном Тзара в 1917 году в Цюрихе, но тогда он особого значения этому не придал. Содержание журнала сводилось в основном к изучению предвоенного авангарда (кубизма, футуризма), а дух негативизма, хотя и присущий ему, не имел еще того радикального значения, которое приобрел позже. Сам Аполлинер (который в тот период был «кокардистом»¹⁵) относился к журналу недоверчиво, опасаясь, что у сотрудников издания есть незавершенные дела с армиями своих стран, и переписка с ними может его скомпрометировать. Не будем забывать о том, что в то время еще бушевала война, и после четырех лет взаимоистребления фанатизм достиг наивысшего предела¹⁶. Положение Бретона и его друзей изменилось в начале 1919, когда вышел в свет третий номер журнала «*Dadá*» (Цюрих, декабрь 1918). Здесь был опубликован знаменитый «Манифест дадаизма 1918 года» Тристана Тзара. Этот Манифест стал для Тзара своего рода верительной грамотой для его выхода на парижскую сцену. Бретон был восхищен его разрушительным духом. Искусство должно отделиться от логики. Перед художником открывается «великое негативистское творчество». Вдохновленный Бретон предложил ему дружбу, полную больших ожиданий: «Ваш манифест действительно воодушевил меня. Я уже и не знал, от кого ждать той смелости, какую проявляете Вы. Сегодня мой взор обращен исключительно к Вам», пишет он ему 22 января 1919 года. Так начинается корреспонденция, продолжавшаяся в течение всего 1919 года. Бретон очарован ниспровергающей несообразностью Тзара, в котором ему видится достойный продолжатель

¹⁵ «cocardier».

¹⁶ Breton, A., *Entretiens*, p. 58.

Жака Ваше, скончавшегося при невыясненных обстоятельствах от передозировки опия. Тзара делает все возможное, чтобы укрепить его в этом мнении: «Я пишу не потому, – что это моя профессия, и нет у меня литературного честолюбия. Я стал бы авантюристом, совершал бы великие подвиги, если только была бы у меня физическая сила и крепкие нервы для единственного геройского поступка: не впасть в скуку»¹⁷. Зная дальнейший путь Тристана Тзара, можно представить себе всю меру несносного притворства и заносчивости этого заявления. Но тогда рядом с Бретоном не было никого более достойного продолжателя дела его умершего друга. Это открыло перед Тзара двери французского авангарда и страницы *Littérature*, «маленького журнала с желтой обложкой», который Бретон, Арагон и Супо начали издавать в марте 1919. Бретон не преувеличивает, когда он говорит, что в Париже они его ждали «как Мессию»¹⁸, или «как анти-Мессию, анти-евангелие которого мобилизует дух и анти-дух, подготовленные войной к тому, чтобы принять все, что угодно»¹⁹.

С 19 января 1920 года, когда Тзара приехал в Париж, вплоть до августа того же года (когда все было парализовано по причине ... отпусков), дада развивает бурную деятельность. В первую очередь, это издательский бум: *Bulletin Dada* и *Dadaphone* Тристана Тзара, *Cannibale* Пикабиа, *Proverbe* Элюара и множество других менее значимых изданий. Весь 13-ый номер *Littérature* (март 1920) полностью посвящается публикации «23 манифестов dadá» и с этого времени он становится органом дадаизма. Тзара при горячей поддержке Пикабиа и его верного друга Рибемон-Дессеня организывает последующие публикации и выступления дадаистов: в «Первой пятнице *Littérature*» в январе 1920 г.; в феврале – выступление в «Салоне Независимых»; в марте – в «Théâtre de l'Oeuvre»; в мае – на фестивале в зале Гаво. Перед каждым выступлением Пикабиа созывал группу и собирал идеи. Непременным «гвоздем программы», однако, всегда было «Приключение г-на Антипирина» Тристана Тзара, «исполняемое его друзьями в высоких картонных цилиндрах, совершенно безвкусовых (это была его излюбленная Идея,

¹⁷ Breton, A., *Entretiens* p. 58.

¹⁸ Breton, A., *Les pas perdus*, p. 162 (Caractères de l' évolution moderne...)

¹⁹ Richter, H., *DADA, art and antiart*, Thames and Hudson, London, p. 168.

которая, по-видимому, шокировала весь Цюрих)»²⁰. Тем не менее, дела в лагере дадаистов шли не очень хорошо. В августе 1920 Андре Бретон напечатал в *Nouvelle Revue française* статью «Pour Dada», где он рассматривал дадаизм как литературное явление, связывая его с традицией Рембо, Лотреамона и Ваше. Издатель журнала Жак Ривьер поместил в номер статью «Признание дада», в которой представил вполне обоснованное мнение и серьезный анализ этого течения. Для дадаистов это было оскорблением! Их сила заключалась в абсолютном отрицании. Это придавало им уверенность в том, что они шли верным путем. Но если публика начинала «понимать их», то недалек момент, когда докатятся до того, чтобы стать всего лишь главой в истории искусства, вероятно, после кубизма и футуризма.

С начала 1921 г. намечается расхождение между двумя тенденциями, сперва незаметно, а затем все более явно. Одна из них, во главе с Тзара, Пикабиа и Рибемон-Дессенем, занимала решительно отрицающую позицию; другая, собравшаяся вокруг журнала *Littérature*, была в поисках последующих шагов.

Арагон и Бретон пытались найти какой-то выход: «я скажу лишь, что журналы и выступления дадаистов, вдохновленные Тзара, продолжают пребывать в застое. Они остались в ситуации застоя, мне кажется, потому, что полагались на одного покровителя, покровителя, скроенного и сшитого по меркам цюрихской публики и, осмелюсь сказать, усовершенствованного этим контактом»²¹. Так они принимают решение организовать, но уже без Тзара, новую серию художественных выступлений. Сначала планируется ряд экскурсий в «антитуристические» места Парижа. В апреле 1921 осуществляется первая, завершившаяся полным провалом. Второе выступление, более значимое, было инициировано Арагоном и Бретоном. Речь идет о знаменитом суде над Барресом. В пору своей молодости он был анархистским кумиром для многих молодых людей, в числе которых были и они сами. Теперь же он превратился в жалкого представителя системы или, что еще хуже, в пропагандиста самого отвратительного консерватизма со страниц газеты «Эхо Парижа». По сути, проблема эта была этического порядка: может ли интеллигент так открыто предавать идеи, сделавшие его кумиром? Какова

²⁰ Breton, A., *Entretiens*, p. 64

²¹ Breton, A., *Entretiens*, p. 71

была цена предательства? Каким должно быть наказание? Пикабия одобряет это начинание, но Тзара пытается высмеять его. Суд организуется наподобие настоящего судебного заседания, хотя он сохраняет внешние атрибуты дадаистских манифестаций. За Председателем (Бретон) висит надпись «Непризнание дадаизма запрещено». Члены суда (Бретон в роли Председателя, Френкель и Дермэ как заседатели, Рибемон-Дессень как прокурор и Арагон и Супо как адвокаты) носили странные облачения дадаистов. Перэ, свидетель, выступая в роли «неизвестного солдата», появляется в немецкой форме и в противогазе. На скамью подсудимых вместо обвиняемого (который благоразумно исчез на эти дни из Парижа), посадили манекен. Суд имел довольно серьезный характер. Против процесса выступил Пикабия, так как надеялся на еще одно «каннибалистское представление». Против был и Тзара, который свои свидетельские показания начинал с разного рода несурзаиц, чтобы завершить полной бессмыслицей. Разрыв был уже не за горами!

Не имеет смысла разбираться в размежевании и объединении, в разногласиях и взаимных обвинениях дадаистов. Идиллия, существовавшая между журналом *Littérature* и дадаистами продолжилась, по сути, с января по август 1920 года. В конце всей этой истории, когда Бретон взял в свои руки журнал *Littérature* и 1 марта 1922 года опубликовал в нем свою статью «*Lâchez tout*» («Бросьте все»), жизнь парижского дадаизма была уже завершена. «Международный Конгресс для определения основных направлений и защиты современного духа», задуманный Бретоном, с треском провалился из-за Тзара, пожелавшего обсудить, насколько шляпа является более современной, чем паровая машина. Это было той каплей, которая переполнила чашу. 11 мая 1921 года Пикабия официально вышел из состава группы.

Бретон ясно представлял себе истинный характер и природу дадаизма: «Наше общее противостояние художественным или этическим канонам доставляет нам лишь мимолетное удовлетворение. Мы уверены, что, помимо этого высвободится неукротимое индивидуальное воображение, более «дадаистическое», нежели нынешнее движение»²². После всего этого естественно было искать какой-то иной выход.

²² Breton, *Les pas perdus*, p. 75.

Начиная с 1919 года Бретон, Арагон и Супо, а следом и остальные сотрудники журнала «*Littérature*» продолжили эти поиски, начало которым положили романтики и продолжили символисты, достигнув кульминации сперва в творчестве Лотреамона, а затем у Жарри и такого своеобразного и не поддающегося классификации явления как Аполлинер. Бретон и Супо, еще до знакомства с Тристаном Тзара, развивая идею последнего, пишут совместно «Магнитные поля», используя технику автоматического письма. Бретон вполне обоснованно полагал, что сюрреализм начался с этого произведения, которое явилось первой систематической попыткой записи бессознательного со всеми вытекающими из этого последствиями. В конце 1922 сюрреалистов обуяла мания гипноза²³.

Конечно, новое движение еще не было сформировано. Сам Бретон, в той мере, насколько он мог предвидеть будущее, отойдя от дадаизма, говорит: *«Было бы преувеличением называть их точными. Все тогда были согласны с тем, что начиналось нечто новое. «Оставьте все... берите дороги», – таково было тогда мое постоянное наставление. Рембо не был забыт... Но какие пути выбрать? Материальные было как-то невероятно; а к духовным мы относились настороженно. Нам пришла идея скомбинировать эти две разновидности»*²⁴.

²³ Breton, A. «*Entrée des médiums*», – *Les pas perdus*, p. 116; Aragon, L., «*Une vague de rêves*», – «*Commerce*», Octobre, 1924.

²⁴ Breton, A. *Entretiens*, p. 81 et al., 95 et al.

Глава 1. ВОЛНА ГРЁЗ²⁵

В течение всей второй половины XIX века все чаще проявляются вспышки новых тенденций, оспаривающих классицистическую и позитивистскую модель. К началу XX века конфликт уже назрел. Кубизм, экспрессионизм, а следом и футуризм заявляют о себе как организованные движения несогласия, а не как отдельные поиски художников-одиночек. Трагедия Первой Мировой войны ознаменовала собой кризис культуры и сознания, к которому пришла западноевропейская мысль и представила этот кризис вполне осязаемо и решительно. Таким образом, к концу второго десятилетия XX века были созданы все необходимые условия для осуществления коренного переворота в мире идей – и не только. Андре Бретон сумел скомбинировать эти составляющие, свести их в систему и дать им теоретическое обоснование.

Андре Бретон, родившийся в 1896 году, уже в семнадцатилетнем возрасте создает свои первые поэтические произведения «в духе Малларме» и мечется в поисках современных средств поэтической выразительности, что представляло собой общую тенденцию эпохи. В эти годы происходят два события, сыгравшие важную роль в его становлении. Начало 1916 было ознаменовано его встречей с Жаком Ваше, а через некоторое время, во время прохождения службы в психиатрическом центре II Армии в Сен-Дизье, он знакомится с практическим психоанализом.

Жак Ваше учит его, что «*поэзия находится где-то в другом месте*». Знакомство с теорией Фрейда помогает Бретону найти дорогу к этому «другому месту». Жак Ваше, этот поэт жизни, с неподражаемой способностью ничему не придавать значения, этот абсолютный дэнди, но дэнди, который иронизирует над собственной жизнью (вплоть до последней своей минуты), над самим собой, но больше всего над «*poète*», как с покровительственным высокомерием он называет Бретона, этот самый Жак Ваше внушает ему, что поэзия есть образ жизни, а не литературное творчество. Бретон скажет о нем: «он во мне самом», и «присвоение» это будет

²⁵ Заглавие статьи Арагона в журнале *Commerce* («*Une vague de rêves*», *Octobre, 1924*), в которой рассказывается о героических первых днях сюрреализма.

продолжаться и после смерти Ваше, а скорее – именно в силу этого²⁶.

Практический психоанализ раскрывает Бретону самые глубины нашего естества, погружение в ту бездну, где теряется самая крайняя субъективность в коллективном бессознательном, в сферу, где все возможно и столь же реально, как и самая осязаемая «реальность». Речь пациентов, которая порождается, минуя фильтры разума или, по крайней мере, нашего разума и наших эстетических или этических соображений, было для него откровением. Если дать возможность беспрепятственного выхода образам бессознательного, если стремиться не «лечить», то есть окончательно подавлять их, а, наоборот, стремиться обрести ясную картину того, чем мы на самом деле являемся, если открыть для себя мир, который существует, но который постоянно подавляется под гнетом позитивистской логики столетий веков цивилизации, то нам удастся овладеть иной действительностью во всей ее сияющей полноте. Темная сторона наша, эта глубоко пролегающая вена иррациональности, найдет свое место в сверхреальном, в точке единения мира с целостностью человека, где «сущее» неделимо, неотчуждаемо, а следовательно полно и самодостаточно, где метафизическая тревога исчезает, потому что уже не существует ничего метафизического. Абсолютное не допускает ни определений, ни ограничений.

Бретон ищет и экспериментирует, и спустя годы в своем первом *Манифесте сюрреализма* он дает классическое определение сюрреализма: «Сюрреализм: суц., м. р. Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений.

ЭНЦИКЛ. Филос. терм. Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность определенных ассоциативных форм, которыми до него пренебрегали, на вере во всемогущество грез, в бескорыстную игру

²⁶ André Breton, «Manifeste du surréalisme». – *Manifestes du surréalisme*, folio/essais Gallimard, 38., «La confession dédaigneuse», – *Les Pas perdus*, L'imaginaire Gallimard, 1969, 7 et al., то же в «Jacques Vaché», p. 56 et al., а также отрывочно во многих его статьях.

мысли. Он стремится бесповоротно разрушить все иные психические механизмы и занять их место при решении главных проблем жизни»²⁷.

Но не только призрак Жака Ваше содействует ему. Есть и другие души, столь же беспокойные и бунтарские, с теми же исканиями и вопросами и, кроме того, живые, полные жизни! Так объединяются три мушкетера, Бретон, Арагон и Супо, которых вскоре – в соответствии с традицией – станет четверо, когда к ним присоединится Элюар.

Группа *Littérature* была отнюдь не единственной в послевоенном Париже группой, претендующей на революционность и жаждущей новизны. Однако ей повезло в том смысле, что с ними был харизматичный Андре Бретон, наделенный уникальной способностью придавать форму – теоретическую форму – хаосу. Был ли он для них божеством? Нет, только не это. Это был человек со многими слабостями, но и с большими возможностями, прежде всего, человек, сосредоточенный на достижении определенной цели. Более того, это был фанатик, как бы странно не звучало здесь это слово. А еще, это был человек, способный положить на алтарь иррационализма все оружие своей глубоко рационалистической мысли, сочетающейся со столь же глубокой восприимчивостью к поэзии.

Не надо быть специалистом по физиогномике, чтобы определить характер Андре Бретона по чертам его лица. Ни на одной из своих фотографий – а мне довелось увидеть много – он не улыбается. Ни добродушной улыбкой Бенжамина Пере, ни, по крайней мере, насмешливой или сардонической улыбкой Жака Ваше, уверенного в суетности всего. На всех фотографиях Бретона, даже там, где он находится в кругу друзей или родственников, лицо его

²⁷ Классическое определение сюрреализма появляется в первом сюрреалистическом манифесте, р. 36. Арагон, *Le paysan de Paris*, folio Gallimard, P., 1980, р. 81-82, дает другое значение, менее научное, но более поэтичное, которое стоит привести здесь: «Родился новый порок, новая головная боль далась человеку: Сюрреализм, сын безумия и тени... порок, имя которому Сюрреализм – пренебрегающая всякими канонами страсть к использованию чудесного образа, ради него самого и ради того, что он влечет в царство предьявления неожиданных смятений и преобразований: потому что каждый образ ежедневно вынуждает нас проверять всю вселенную». В 1924, поэт Иван Голь издает журнал *Surréalisme* (в единственном экземпляре), в котором они сотрудничают Марсель Арлан, Р. Альбер-Биро, Рене Кревэль, Жозеф Дельтеиль, Робер Делонэ, Поль Дермэ, Жан Пенлевэ, Пьер Реверди. Там был напечатан и Манифест сюрреализма, где даётся другое определение сюрреализма: «сюрреализм – переход действительности в высшую (художественную) действительность».

странно напряжено. Его взгляд направлен на что-то, находящееся за объективом, за пределами того, что он непосредственно наблюдает, за пределами мира чувств. Он словно поражен каким-то видением, которое пытается уловить сквозь стоящее перед ним препятствие. Это прежде всего визионер, служитель мистического культа, это олицетворение некоего скрытого огня, которое тлеет, но в то же время и обжигает.

Он – природный лидер. Его звезда предсказывает ему успехи в науке, в исследовании тайны, в познании: *«О соединении Урана и Сатурна, происходившем в промежутке между 1896 и 1898 годами, и повторяющемся раз в сорок пять лет, о соединении, определившем небо рождения Арагона, Элюара и моего, мы узнали только из книги Шуазнара, равно как и то, что оно еще мало изучено астрологией, но все же «оно, должно быть, предвещает глубокую любовь к наукам, исследованию таинственного, огромную жажду знаний»²⁸.*

Им полностью овладевает высокая, сверхчеловеческая идея «преобразования мира... и изменения жизни». Резкие, явно малодушные выпады на личностном уровне против «отступников», о чем он впоследствии будет сожалеть, являются данью этой великой цели, той цели, для которой, как полагал, он был рожден и которой суждено было ему служить до конца. Нападки на бывших соратников и друзей в действительности не имели личной подоплеки. Это было автоматическим следствием нарушения незыблемого этического кодекса, продиктованное стремлением к осуществлению великой цели. Он просто выносит свое решение.

Примечательно сказанное им в одном интервью 1950 года²⁹, когда журналист спрашивает о его отношении к «неосюрреализму» и различным «сюрреалистическими школам»: *«Неосюрреализма быть не может. Все, что представляется таковым, либо маскируется сегодня под личиной «революционного сюрреализма», является фальсификацией и должно быть объявлено мошенничеством.*

И все это по одной простой причине: сюрреализму, представшему с самого начала как кодификация определенного состояния духа, периодически проявлявшегося во все времена и во всех странах, не может быть

²⁸ André Breton, «Second manifeste du surréalisme» – *Manifestes du surréalisme*, p. 130-131.

²⁹ André Breton, Интервью с José M. Valverde для *Correo literario*, Мадрид, сентябрь, 1950. См. также: *Entretiens, idées/Gallimard*, p. 287-288.

положен конец в большей мере, чем начало... Мы не можем также говорить о «школе» сюрреализма. Само понятие «школы» или даже сюрреалистической «группы» отвратительно, оно было коварно внедрено в общественное сознание явными или скрытыми врагами сюрреализма. Сюрреализм никогда не был ничем, кроме свободного и стихийного союза людей, желавших осуществлять деятельность, которую они считали наиболее соответствующей их общей манере мыслить и чувствовать. Между ними сразу же устанавливается нечто вроде договора, который определяет в общих чертах поэтическую, социальную, философскую позицию, отход от которой не может не повлечь за собой отступление от духа (и сообщества) сюрреализма. Человек может не быть сюрреалистом, он может быть им, но может также перестать им быть. Люди, подобные Арагону в 1930 году, Дали 1935 года и Элюару в 1938, перестали быть сюрреалистами: я хочу сказать, что ввиду занятой ими позиции, неприемлемой с сюрреалистической точки зрения, которая до указанных мною дат была и их точкой зрения, они сами себя отстранили от сюрреализма. Аннонсирование этого отстранения стало подтверждением самого факта. Было бы ошибкой считать их последующую деятельность как «сюрреалистические расхождения». Лишь интеллектуальная лень может заставить поверить, что все еще существует та связь, которая объединяла их в молодости. Стало быть, речь идет не об «ответвлении» и не о «множественности», а, совершенно очевидно, об отказе и отречении».

Октавио Пас и Анна Балакян уподобляют это движение монашескому или рыцарскому ордену. Одуэн представляет более сложный, но и более информативный образ: «литературная и художественная клика, ниспровергающая организация, исследовательская группа, дружеская компания, мистическое братство или гностическая секта или сюрреалистическая группа – все эти определения подходят к нему, в зависимости от того, как подойти к их явной и скрытой от глаз деятельности. Однозначного определения дать ему невозможно»³⁰.

Некоторые исследователи, как, например, Бедуэн, Александрян и Грак восторгаются Бретоном. Другие же нацеливают на него ядовитые стрелы³¹. Но никто из них, будь то друг или враг, ни в коей

³⁰ Philippe Audoin, *Les surréalistes*, Écrivain de toujours, Éd. Du Seuil, p. 188.

³¹ 15 января 1930, в ответе на Второй манифест сюрреализма, напечатанном 15 января того же года в последнем 12-ом номере журнала *La révolution surréaliste*, напечатан памфлет *Un cadaver (Труп)*, где против Бретона выдвигаются обвинения в авторитаризме, догматизме и оппортунизме. Его подписали Рибемон-Дессень, Превер,

мере не умаляет его значение. Это настолько яркая личность, что может быть и объектом почти культового поклонения и столь же яркой ненависти.

Когда началось сюрреалистическое движение, совершенно не было очевидно, что эта группа, орден, команда, – или как еще угодно называть компанию Бретона, – имело исключительное право на использование термина «сюрреализм». Этот термин принадлежит Аполлинеру, и об обстоятельствах его рождения Пьер-Альбер Биро, поэт, главный редактор журнала SIC, опубликовавший в 1918 году пьесу «Грудь Тиресия» (созданную в 1903, но поставленную на сцене в 1917), вспоминает: *«Когда настало время сдавать в печать текст программы, я сказал Гийому: «Дайте мне полное заглавие. – «Грудь Тиресия»... – Ладно, но что мы прибавим ниже? – Ну, мы напишем «драма»... – Только «драма»? Вы не думаете, что Вы должны были бы сами дать определение этой драме, иначе будут говорить, что это чистый кубизм? – Точно! Давайте напишем «сюрнатуралистическая драма»... Потом мы немного поговорили об этом «сюрнатуралистическом». Термин мне не понравился, потому что, с одной стороны, он таил в себе опасность уподобления натуралистической школе и потому подвергнуться яростным нападкам, а с другой – ассоциироваться со сверхъестественным, что было бы лицемерием. Аполлинер на секунду задумался: «Тогда пусть будет "сюрреалистическая"». Наконец-то мы пришли к обоюдному согласию и были вполне довольны этим»³². Сам Аполлинер в предисловии к драме «Грудь Тиресия» так объясняет создание нового термина: «Чтобы охарактеризовать свою драму, я создал неологизм и – пусть меня извинят, потому что такое со мною случается редко – я образовал и прилагательное «сюрреалистическое», которое не заключало в себе ничего символического, вопреки предположению – на Виктора Баша, высказанному им в своей театральной газете, но достаточно четко представляло определенную тенденцию искусства, и хотя оно не новее чего бы то ни было под солнцем, однако никогда не использовалось для выражения художественной или литературной концепции... И чтобы попробовать*

Кено, Витрак, Лейри, Лимбур, Буаффар, Деснос, Мориз, Барон, Карпентье и Батай. Бретон отвечает памфлетом *Avant, Après (До, После)*, где он приводит адресованные ему ранее ластивые слова нынешних его критиков (см. *Manifestes du surréalisme*, p. 139 и след.).

³² Dominique Bouquet, *Le surréalisme en France et en Europe*, Les guides pocket classiques, Pocket, p. 20.

осуществить уж если не обновление в театре, то, по крайней мере, реализовать свои личные устремления, я подумал, что мы должны были бы вернуться к самой природе, но не копируя ее, наподобие фотографического изображения.

Когда человеку захотелось копировать ходьбу, он изобрел колесо, которое не похоже на ногу. Так он создал сюрреализм, сам того не подозревая».

Причину, по которой он предпочел создать неологизм, он объясняет также в одном из своих писем Полю Дерме: «Я думаю, в конце концов, что на самом деле лучше принять [термин] сюрреализм, чем admirable, который я использовал в начале. Слова сюрреализм пока еще нет в словарях, и оперировать им не представляет сложности, в отличие от admirable, которое уже стало привычно для господ фило-софов»³³.

Для Аполлинера сюрреализм был ничем иным как реализацией «нового духа», который «прежде всего требует наследования от классиков хорошего вкуса, твердого критического духа, целостного взгляда на вселенную и на человеческую душу, чувства долга, которое обнажает эмоции и ограничивает или, скорее, сдерживает их проявления... он требует также наследования романтической пытливости, которая нацеливает его на исследование всех сфер, способных предоставить литературный материал, который позволял бы восхвалять жизнь в какой бы то ни было форме»³⁴.

Бретон в Манифесте сюрреализма говорит, что термин был использован им самим и Супо в знак уважения к Аполлинеру, хотя более соответствующим был бы термин Нерваля «супернатурализм» (supernaturalisme), потому что Нерваль (согласно Бретону) чудесным образом обладал духом сюрреализма, тогда как Аполлинер владел лишь одной его буквой³⁵.

В течение всего 1924 года шла настоящая война за эксклюзивное право на использование термина между Иваном Голлем, Пьером-Альбером Биро и Полем Дерме, с одной стороны, и группой Бретона – с другой. Война эта хоть и обошлась без рукоприкладства, тем не менее проходила в достаточно накаленной

³³ Guillaume Apollinaire, *Mamelles de Tirésias*, (Oeuvres poétiques, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1965).

³⁴ Guillaume Apollinaire, Лекция на тему «Новый дух», прочитанная 26 ноября 1917г.». Опубликовано в: G. Apollinaire, *Calligrammes*, La bibliothèque / Gallimard, p. 7.

³⁵ André Breton, «Manifeste du surréalisme», – *Manifestes du surréalisme*, p. 35.

обстановке. Примером тому является вынужденное прекращение «сюрреалистических танцев», которые организовал Иван Голь в «Comédie des Champs-Élysées». В этой войне между теми, кто рассматривал сюрреализм лишь как художественное выражение в том значении, которое придавал ему Аполлинер, и группой Бретона, приняли участие многие представители интеллигенции со множеством публикаций в различных журналах, а ее кульминацией было издание (одного единственного номера) журнала *Surréalisme* Ивана Голля, с его Манифестом сюрреализма. Помимо Голля, Биро и Дерме, в эту войну вовлекаются и Пьер Реверди, Жозеф Дельтей, Рене Кревель, а также Пикабия, Тзара, Сати, Рибемон-Дессень, Уидобро и Унгаретти³⁶.

В конце концов сама жизнь даровала победу Бретону и его группе. Это отнюдь не было случайностью. Сюрреализм Аполлинера и Голля (Дерме отказался от термина во имя созданного им панлиризма (*panlyrisme*)) был просто поэтическим движением обновления. Напротив, сюрреализм Бретона был системой, которая была призвана радикально изменить способ, которым человек видит жизнь и организует мир, а также соответствующим образом преобразовать общество. Но прежде всего он обладал духом, способным теоретически систематизировать его *credo*.

После смерти Бретона сюрреалистическая группа существует по инерции, но всегда под сенью его имени. Движение зародилось и поддерживалось благодаря Бретону. Без его физического присутствия оно не могло долго существовать. Когда Жан Шустер, начиная с 1967 года в первом номере журнала «*Archibras*» задумывается над вопросом о конце сюрреализма, а в октябре 1969 извещает о его смерти на страницах газеты *Le Monde*, он всего лишь констатирует факт, правда, с некоторым опозданием. В 1969 году, с последним номером журнала «*Archibras*», группа официально прекращает свое существование.

Как мы видели, Бретон не желал говорить о сюрреалистической «группе». Для него это был свободный союз людей, разделяющих одни и те же идеи. Но как бы ни характеризовать его, факт остается фактом: Бретон намечает линию, а остальные соглашаются с ним до тех пор, пока они соглашаются. Это происходит на всем

³⁶ См.: Albert Ronsin «La querelle littéraire à propos de *Surréalisme*», – *Europe*, № 889, 2004, p. 191.

протяжении истории движения. «Сюрреалистическое» ядро всегда состояло из двадцати-тридцати человек. Но это не одни и те же люди. Из восемнадцати деятелей, о которых Бретон в своем Манифесте сюрреализма 1924 г. говорит, что они совершили акты абсолютного сюрреализма, к 1930 году остается только половина, а десять лет спустя из первых его сподвижников остается только Пере, который будет рядом с Бретоном вплоть до его смерти в 1959 году. Из остальных (за исключением Крeveля, покончившего жизнь самоубийством в 1935г.), те, что не потерялись в неизвестности, либо отошли по собственной воле, с шумом или без него, либо были изгнаны после «суда» или даже без такового.

Всякий раз на место тех, кто уходил, приходили другие, образуя круг, как в хороводе, вокруг учителя, «Папы», «отца» или «анти-отца» Андрэ Бретона. Не знаю, насколько прав был Людовик XIV, отождествлявший себя с государством, но Бретон в этом смысле имел бы полное право сказать: «*Le surréalisme, c'est moi!*».

По-видимому, можно было бы избежать многочисленных бесплодных и скучных дискуссий, если бы сюрреализм, как мы его представили выше, назвать *бретонизмом*, оставляя свободное пространство для более общего термина, который мог бы примирить все «разногласия». Потому что многие из тех, пути которых пересеклись с в какой-то момент с Бретоном и которые составили группу преданных ему людей, а впоследствии отошли от него, вовсе не обязательно, что они полностью отреклись от своего сюрреалистического кредо. Конечно, случалось и такое, но для большинства отстранившихся от группы или охладевших к ее деятельности причиной были либо разногласия по второстепенным вопросам, касающимся тактики, как Малкин и даже Арто, либо чувство соперничества, как когда-то Массон, а также нарушение установленного Бретоном этического кодекса, либо, наконец, политические разногласия, как в случае с Супо, Танги, Витраком, Десносом, Дали и др. Все они, или, по крайней мере, большинство их не перестали вдруг в одночасье быть сюрреалистами и по-сюрреалистически переживать мир. Было бы несправедливо отказать им в «звании» сюрреалиста или же ограничиться определенными хронологическими рамками, руководствуясь одним лишь критерием формального участия в группе.

Другие, имевшие более существенные теоретические разногласия, либо никогда не были членами группы сюрреалистов, либо, отдалившись от нее, шли параллельными путями поисков в контексте более широкого авангардистского и иррационалистического течения. Называть их сюрреалистами было бы неверно, да и кроме всего прочего, они и сами не хотели бы этого, потому что в определенный момент у них были серьезные разногласия с Бретоном. Некоторые из них никогда не переставали считать себя сюрреалистами и выразителями подлинно сюрреалистического духа. С объективной точки зрения, все они являются носителями идей того течения, составной частью которого, возможно, самой важной и влиятельной, был сюрреализм в более узком значении термина.

Сюда можно было бы отнести группу *Le Grand Jeu* (Рене Домаль, Роже Жильбер-Леконт, Роже Вейан, Жозеф Сима), а также объединившихся вокруг журнала *Documents*, принадлежавшего «закрытому другу» Бретона Жоржу Батаю, в частности, Мишель Лейри, Жорж Лимбур, Жак Барон, Робер Деснос, Жоан Миро и др.

Наконец, были и вдохновившиеся сюрреализмом, и кое-кто из них, по крайней мере, на время примкнул к движению. В их произведениях нашли отражение многие элементы сюрреализма, что, впрочем, не дает основания охарактеризовать их творчество как сюрреалистическое в полном смысле слова. В них сюрреалистические принципы явились средством создания чего-то иного. Говоря об этой категории, следует отметить огромное значение представителей иных культур, которые привнесли элементы сюрреализма в свою культуру, создав интересные гибридные формы или мощные (порой даже антагонистичные) духовные течения. Мы имеем в виду креационизм чилийца Висенте Уидобро, *магический реализм* («lo real maravilloso») кубинца Алехо Карпентьера³⁷, *поэтизм* чеха Витеслава

³⁷ В этом пункте хотелось бы дать некоторые пояснения. Чилийский поэт Висенте Уидобро (1893-1948) выдвинул идею креационизма задолго до официального появления термина в изданной в 1925 году на французском языке его книге *Manifestes*. Эту идею он возводит у доколумбовой традиции его региона. Несмотря на то, что большую часть своей жизни он прожил в Париже и активно участвовал в движении дадаизма, он никогда не входил в сюрреализм. Однако в его произведениях прослеживаются сюрреалистические тенденции. Подобным же образом кубинский писатель, эссеист и музыковед Алехо Карпентьер (1904-1980) «преодолевает» сюрреализм возвращением к магическим корням коренной цивилизации (см.: Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, 1949, предисловие). В обоих случаях

Незвала и негритуод Эме Сезера с Мартиники, не говоря уж о таком сложном явлении, как испанское «поколение 27 года». Сюда же относится творчество греческих «гиперреалистов» Андреаса Эмбрикоса, Никоса Энгонопулоса и Никоса Гацоса.

В свете сказанного становится понятным наблюдение Дамасо Алонсо: «Я думаю, что слово сюрреализм приложимо ко многим проявлениям современной литературы. Во избежание возможной путаницы, я называю эту общую современную тенденцию «гиперреализмом» [*hiperrealismo*] в пределах которой сюрреализм является лишь одной из подгрупп»³⁸.

Эти общие характеристики можно было бы представить следующим образом:

а) Возврат к внутреннему миру человека. Погружение в мир субъективного, в темное царство подсознательного. Поиски абсолюта.

б) Эротизм в самом широком смысле, начиная от единственной любви Бретона, вплоть до отчаянного соединения любви со смертью и поисков очищения посредством изнуряющей половой жизни скрытого католика Батая.

в) Сновиденческая эстетика. Вовлечение сна в обыденную реальность. Стремление к магическому. «Материализация» фантастического.

И на уровне техники:

г) Освобождение от всяких канонов, касающихся формы, материала и средств (прежде всего это касается изобразительных искусств), а также

д) Ассоциативное нагромождение поэтических образов без явной логической обработки и логических связей. Алогичное соединение отдельных реалистических элементов.

Эти характерные черты в итоге присутствуют почти во всех сюрреалистических (в узком значении) произведениях, и очень выборочно проявляются они в творчестве представителей «сюрреалистического» (в широком смысле) авангарда. Естественно, что эти характерные черты варьируются от автора к автору. Тот факт, что не существовало конкретных и подробных «рецептов» их использо-

сюрреализм не оказал непосредственного влияния на творчество этих авторов, но послужил катализатором нового восприятия.

³⁸ Dámaso Alonso, *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, 1946, p. 356-357.

вания, привело в итоге к тому, что сюрреализм не оставил после себя великого, образцового произведения. Кроме того, сюрреализм стремился не к созданию литературы, а к созданию «живых стихотворений». По выражению Октавио Паса, он стремился изменить жизнь посредством жизненной силы поэзии. *Производство* произведений было бы следствием, возможно желательным, но не необходимым. Честолюбие и показуха были для сюрреалистов смертным грехом, хотя они и впадали в него, и в первую очередь сам Бретон, который главным образом своими теоретическими штудиями оставил глубокий и неизгладимый след в культуре нашего времени. Это, впрочем, лишь одно из многочисленных противоречий сюрреализма.

Многие специалисты, стремясь расширить понимание сюрреализма как интеллектуального движения в контексте иррационалистического бунта против технологической цивилизации Западной Европы, делают упор на его международный масштаб, рассматривая его как наднациональное явление, представляющее собой феномен общей культурной атмосферы. В качестве основной характеристики этого течения акцентируется ощущение сновиденческого и угрожающе абсурдного мира, который воспринимает реципиент сюрреалистического произведения. Конечно, это дает возможность отнести к сюрреализму огромное количество произведений и авторов, что, может быть и полезно для изучения различных национальных школ в целях сравнительного исследования, но, думаю, что подобная точка зрения чрезмерно расширяет границы сюрреализма как организованного движения.

В этом введении я предпочла представить сюрреализм в узком и буквальном понимании термина, а именно, как движение, которое родилось во Франции в силу конкретных обстоятельств и было систематизировано Андре Бретоном и его (нестабильной) группой. Напротив, я соблюдаю осторожность относительно различных национальных сюрреалистических школ и тенденций, так как полагаю, что даже когда они сознательно следуют «догме» французского сюрреализма, они неизбежно привносят свою местную культурную традицию, что придает этим тенденциям иные масштабы и значение.

Глава 2. ЛЮБОВЬ, СВОБОДА, ПОЭЗИЯ

Сюрреализм не литературная школа и не художественное движение. Это жизненная позиция, состояние духа. Это отблеск сияния трех звезд: любви, свободы и поэзии³⁹.

1. ЛЮБОВЬ

Сюрреалистическая любовь имеет мало общего с идеалистической любовью романтизма, с надмирным, метафизическим началом, посредством которого Хаос трансформируется в Космос. Для романтизма любовь – всегда идеал, трансцендентное начало, которое, как все идеальное, никогда не может быть реализовано в этом мире. Она *a priori* обречена, недостижима и невозможна. Она выступает всемогущим началом мира, но, возможно, именно поэтому не может обрести в буквальном смысле плоть и кровь. В романтическом дуализме материализация идеального означает, в сущности, его падение. Романтическая ирония, которая видит мир извне и сверху вниз, автоматически исключает завершение. Романтический *eros* всемогущ, но всегда неполон, либо из-за социальных препятствий, либо по естественным причинам или из-за темных, неведомых сил, которые руководят судьбой романтического героя и приводят к экзистенциальному кризису. Романтическая любовь, в конечном счете, является борьбой за достижение ее или плачем по ее утрате. Но никогда не она сама, достигнутая и реальная. В отличие от своей предшественницы, любовь сюрреалистов начинается там, где романтизм перестает интересоваться ею. Сюрреализм монистичен. Он отрицает различие между материей и духом. Но ведь человек есть и материя, и дух. После Фрейда мы поняли, что дух – это нечто, что имеет конкретную локализацию и может быть объектом научного исследования. Человек – автономное и самостоятельное существо. Это единство тела и души. Любовь – его самое большее достижение и его самое высокое оправдание: естественная, свободная, страстная, безрассудная любовь между

³⁹ Эта идея является постоянной составляющей всего творчества Бретона. См.: А. Breton, *Arcane 17*, (1944), Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 107-108, «Entretiens avec Madeleine Chapsal», – *Perspective Cavalière*, Gallimard, Paris 1970, p. 230.

мужчиной и женщиной, выражение того инстинкта, который стремится к единению, к единству Я и Ты, субъекта и объекта в новом существе, в осуществлении чуда⁴⁰; это эрос во фрейдистском понимании, стремящийся к созиданию, это сила, сбивающая людей во всё более крупные сообщества, вплоть до того, что мы называем цивилизацией; это осуществление самых глубинных желаний человека, в конечном счете, его единственное оправдание. Не отвлеченное начало вселенной, а конкретное удовлетворение желания, которое ведет к высочайшему расцвету духа, к вожделенному единству мира. *«Сюрреализм никогда не пытался отстраниться от того пленительного сияния, которое изнутри освещает любовь мужчины и женщины, так как его первые опыты в этом направлении проходили в той области, где правило желание... В сюрреализме женщина будет любима и почитаема как клятвенное обещание, которое действительно даже после исполнения. Знак предпочтения, отдаваемый ей, и представляющий ценность лишь для одного (пусть это откроет для себя каждый), достаточен, чтобы осудить так называемый дуализм тела и души. В этом смысле совершенно очевидно, что телесная любовь едина с духовной. Взаимное влечение должно быть достаточно сильно, чтобы осуществить целостное органическое и вместе с тем духовное единство. Конечно, мы не хотим отрицать, что это осуществление сталкивается с большими трудностями. В любом случае, если мы стремимся быть достойными этого, то есть, если мы не осквернили внутри себя идею такой любви, ничто в жизни не может пересилить в нас жажду к ней. Подстерегающие нас на этом пути ужасные неудачи (виной которым зачастую является общественный произвол, до предела ограничивающий средства выбора и делающий из цельной пары объект нападок, над которым изощряются все враждебные внешние силы) не могут привести нас в отчаяние. Действительно, чаще говорится о каких-то других вещах, о необходимости восстановления первобытного Андрогины, о котором нам рассказывают все традиции, и о необходимости его воплощения в нас. С этой точки зрения, мы должны были бы ожидать, что сексуальное желание, до того табуированное, в большей или меньшей мере отразится на мрачном или порочном сознании, отдаляясь от*

⁴⁰ Breton, André, Nadja, Gallimard 1964, p. 159: «Только любовь, такая, как я это понимаю, а именно, загадочная, невероятная, единственная, головокружительная и безусловная, такая любовь, которая противостояла бы любым испытаниям и могла бы позволить осуществиться чуду».

головокружительного и неоцененного «внутреннего», над бескрайними просторами которого человеческая мечта построила все «инобытие». Достаточно сказать, что в этом пункте сюрреализм намеренно отстраняется от большинства догматов, согласно которым телесная любовь есть мираж, а страсть – досадное опьянение от звездного света по той причине, что, как принято считать, это предвидел змей из Книги Бытия. Если эта любовь полностью соответствует тому, что мы называем страстью, а именно, если она предполагает момент выбора в полном смысле слова, то она открывает двери в мир, где по определению не может быть места вопросам о зле, падении или грехе»⁴¹.

Этот пространный фрагмент из второго манифеста сюрреализма – может быть лучшее обобщение сюрреалистического понимания любви. Характерна ссылка на «первобытного Андрогина». Она намекает на древнейшие представления о существе, соединявшем в себе мужскую и женскую сущности, совершенном в своей самодостаточности, о котором говорится во многих мифологических традициях; О нем упоминает и Платон в своем «Пире»: «андрогины, и из него видно, что они сочетали в себе вид и наименование обоих полов – мужского и женского»⁴². Бретон, обращаясь к первоначальному мифу об андрогине и мечтая о возврате к нему, принимает на уровне идей фрейдистскую посылку о тенденции к возвращению в предшествующую стадию развития, посылку, которую сам Фрейд не принимает, учитывая эротический инстинкт, потому что «надо полагать, живое существо когда-то представляло собой единое целое, которая позже разъединилось, и сейчас снова стремится к воссоединению»⁴³. В примечании он добавляет, что «поэты представляли себе нечто подобное, что в материальном мире не находит подтверждения». Однако для сюрреализма пределы материального мира, мира реальности, расширяются вплоть до того, что охватывают даже то, что мы называем фантастическим, а первобытные верования находят себе место в суперреальности с теми же основаниями, что и исчислимая, подверженная экспериментированию материя.

Очевидно, что это абсолютное восприятие любви между мужчиной и женщиной, которая приводит к единственно совершен-

⁴¹ Breton, André, «Du surréalisme en ses oeuvres vives», – *Manifestes du surréalisme*, Folio/Essais Gallimard, p. 168-170.

⁴² Платон. Пир (189с–193d). См. также: *Arcane 17, Le livre de poche / Jean-Jacques Pauvert*, Paris 2001, p. 28, 47, 52.

⁴³ Freud, Sigmund, *Abriß der Psychoanalyse*, Fischer Bücherei, S. 12.

ному существованию, легко могло стать предметом неверных истолкований, вольных или невольных. Так, многие обвиняли Бретона и сюрреалистов вообще в пуританстве, в лицемерии или, в лучшем случае, в непоследовательности. Действительно, как можно говорить об освобождении от моральных, социальных и религиозных табу и в то же время объявлять себя врагами гомосексуализма, проституции или свободной любви? Это ли не лицемерие? А может, психическая аномалия?

Тем не менее, если внимательно и трезво проанализировать сюрреалистическое понимание любви, то все эти вопросы отпадут сами собой. Любовь – это высшая степень совершенства и единства мира. Посредством этого абсолютного синтеза противоположных по природе начал – мужского и женского – возможно достижение того уровня, где уже перестают существовать противоположности, иными словами, достигается сверхреальность. С точки зрения Платона, возможен и однополюй эрос – мужской или женский; допущение такой возможности обусловлено дуалистической природой его теории. В платоновской однополюй любви противоположности существуют на уровне идей; это возможно, так как тело и душа – различные субстанции, причем, вторая выше первой. В сущности, в связях подобного типа, стороны играют две психологически разные роли: противоположности реверсоцируются. Однако, монизм сюрреализма не приемлет подобного. Если человек есть и плоть и дух, он не мыслит себя «притворяющимся» своей противоположностью и не может играть роль, не свойственную ей по природе (физической или психической). Проблема этических предрассудков, ограничений или общественных барьеров не ставится вовсе, к тому же абсолютная любовь легко может их разрушить. Это просто невозможно по определению. *«Человеческой терпимости [гомосексуалисты] навязывают интеллектуальный и этический порок, который грозит стать системой и ведет к уничтожению ценностей, которые я уважаю»*, – говорит Бретон. Естественно, что он увидел «порок» там, где отсутствует противоположный потенциал, из которого рождается искра чудесного.

Столь же естественно было его отвращение к проституции. В отличие от романтиков, которые видели в проститутке жертву общества, достойную сочувствия, или как воплощение зла, но и как мученицу или «проклятую», для которых она была отверженной

подругой, большинство сюрреалистов рассматривают ее как объект капиталистической эксплуатации, без какого-либо героического флера, а публичный дом для них – это «место, где за все приходится платить... что-то наподобие приюта или тюрьмы», – заведения, которые Бретон закрыл бы не задумываясь⁴⁴. Там единственный покупатель – это деньги и только деньги, но, конечно же, покупается не любовь, это высшее благо, а лишь несколько мгновений телесного расслабления. Естественно, с ним согласны были не все. По иронии судьбы Арагон, большой любитель публичных домов и «анархических» наслаждений⁴⁵, станет образцом великой, необыкновенной и вечной любви. В течение всей своей жизни, даже когда он отойдет от сюрреализма, он будет «Сумасшедшим из-за Эльзы».

Кроме того, сюрреалистическая любовь – слишком большое чувство, чтобы смириться с сексуальной революцией (позже, в особенности в 60-ые годы, ее назовут «освобождением»)⁴⁶, единственным «достижением» которой было снятие всяких покровов с любовной связи, вульгаризация и коммерциализация эротизма, а также унижение человеческого достоинства, особенно женского. Столь же отрицательно относился сюрреализм и к «традиционному французскому» восприятию сексуальных связей как к легкой, фривольной и непродолжительной игре, навязанной миру Бульваром франез⁴⁷.

Наоборот, вполне допустимым было терпимое отношение к различного вида эротическим проявлениям, обычно характеризуемым как «извращения», но являющимися собой проявления великой, единственной и абсолютной любви (естественно, взаимной). Очевидно, что такое понимание является отголоском почитания сюрреалистами «божественного Маркиза», культа, основанного на ниспровергающем духе его, а не на его сексуальных предпочтениях, представлявших собой лишь один из аспектов его полемики⁴⁸.

В период между январем 1928 и августом 1932 сюрреалисты организовали серию обсуждений о проблемах сексуальности, а

⁴⁴ Breton, André, «Recherches sur la sexualité» – *La révolution surréaliste*, # 11 (15.03.1928).

⁴⁵ Aragon, Louis, *Le paysan de Paris*, Gallimard, p. 130, но и многократные обращения к этой проблеме почти на протяжении всего творчества.

⁴⁶ Breton, André, «Entretiens avec Guy Dumur» (10.12.1964) – : *Perspective Cavalière*, o.c., p. 252.

⁴⁷ Audoin, P., *Les surréalistes*, Écrivain de toujours, Éd. Du Seuil, p. 190

⁴⁸ Breton, André, *Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud*, idées/gallimard, p. 98.

также опубликовали исследование, которое было напечатано в последних двух номерах *Révolution Surréaliste* (№ 11 от 15 марта 1928 и № 12 от 15 декабря 1929). Всем участникам этих обсуждений (следует отметить, что в их числе были все основные представители движения) было предложено максимально искренне говорить о своих сексуальных привычках, предпочтениях, об опыте и мнениях, о различных формах сексуальности и даже о сокровенных фантазиях.

Сюрреализм оставляет за женщиной совершенно особую, можно сказать, ведущую роль: она становится посредником в постижении мира; сама вселенная феминизируется. В произведениях Бретона красота, познание, поэзия, весь мир обретает образ женщины. Женщина – это то существо, которое делает ощутимым и видимым то, что находится за пределами непосредственного восприятия действительности. Идеалом его является женщина-ребенок, то есть женщина, которой удастся сохранить искренность, чистоту и непосредственность детского взгляда⁴⁹. Две книги Бретона посвящены в первую очередь любви и женщине: *Сумасшедшая любовь* (1937) и *Аркан 17* (1945). В первой особо значимо письмо, адресованное им своей новорожденной дочери, которое заканчивается следующими словами: «я желаю, чтобы любили вас безрассудно»⁵⁰. Это желание, которое вряд ли выразил бы какой-нибудь отец-буржуа. Во второй книге всемогущество женского присутствия воплощено в заимствованном из кельтской мифологии образе Мелюзины, персонификации загадочной женской природы, с корнями, глубоко вросшими в землю и с руками уходящими в небеса⁵¹.

Если мы относимся к любви как к высшей силе, объединяющей мир, то тогда автоматически отпадает любое обвинение в пуританстве или лицемерии. «Пуританство» сюрреалистов не есть следствие этических условностей или христианского первородного греха, а является результатом признания высочайшей ценности, которую они придают совершенной любви, в противоположность всяким вульгарным его вариантам: «Очевидно, что сюрреалистическое понятие любви совершенно несовместимо с чем бы то ни было, что

⁴⁹ Breton, A., *Arcane 17*, p. 62-64.

⁵⁰ Breton, A., *L'amour fou*, folio Gallimard, p. 165, 176

⁵¹ Breton, A., *Arcane 17*, p. 28, 55.

связано с пошлостью... Ее непростительная ошибка состоит в том, что она оскверняет самую большую тайну человеческой природы»⁵². Бретон не пуританин, он, как и многие из революционеров эмоциональной жизни, очищает чувства от скверны.

Любовь для сюрреалистов – основа всего. Бретон даже не решается углубляться в идеологические разногласия внутри движения, в глубинные причины, обусловившие различные точки зрения на любовь: «Это нечто впечатляющее. Я могу удостоверить а posteriori, что большая часть споров внутри сюрреализма, предлогом которых были политические несовпадения, были связаны не столько с личностями, как об этом говорилось, сколько непримиримыми расхождениями по этой проблеме»⁵³.

2. СВОБОДА

Для сюрреалистов свобода – это одно из тех слов, всякое определение которых равно ограничению, приводящему, по сути, к отрицанию самого значения. Иначе говоря, свобода либо существует, либо не существует вообще. Желание столь широкой свободы может легко трансформироваться в то, что Фрейд назвал инстинктом разрушения и смерти. Эта же страсть, приводящая к завоеванию и обладанию объектом желания и, следовательно, к слиянию Я и Ты в единство, заключает агрессивность по отношению к Ты, а также ко всякому третьему лицу, препятствующему целостности этого единства. Таким образом, защита идеального андрогина становится источником неограниченной свободы, инстинкта агрессивности, разрушения, направленного против ограничений, которые цивилизация навязывает libido, с тем, чтобы расширяться для возможно более полного удовлетворения, против любой идеи социальности.

Таким образом, любовь неразрывно связана с необходимостью свободы, а свобода становится непреложным условием человеческого существования, самого человеческого качества. Абсолютная любовь не может рождаться без свободы, ни существовать без нее. А когда осуществляется этот совершенный союз, полнота, порождаемая им, стремится к расширению в более обширные единства, в

⁵² Audoin, P., o.c., p. 163.

⁵³ Arcane 17, p. 52, *Entretiens.*, p. 144.

масштабе всего мира. Эта всеобщая любовь, чаяние всего человечества, может быть достигнута лишь посредством столь же всеобщего агрессивного действия – революции.

Таким образом, любовь и свобода ведут к революции, революции, которую сюрреалисты готовы осуществить «*настоящими молотами*». Революция должна свергнуть закосневшую форму мышления, ограничивающего восприятие мира лишь средствами логики. Стало быть, это революция в познании мира. Революция против социальных условностей. Революция против социального и политического принуждения, а следовательно – и революция в чисто материальных отношениях, подчиняющих себе дух. Эти две формы революции – революции в области духа и материального мира – взаимосвязаны. Сама по себе возникает проблема, которая заключается в следующем: должна ли духовной революции предшествовать материальная, чтобы гарантировать необходимые условия для свободного развития духа, как утверждают марксисты? Должна ли предшествовать «внутренняя революция», изменение человека, которое приведет к правильной социальной организации, как утверждают всякого рода идеалисты (а в искусстве, прежде всего, экспрессионисты)? Бретон, кажется, предпочитает третий путь. Внутренняя революция сопутствует, придает содержание и обретает суть *вместе* с материальной революцией и *посредством* ее. Оба они идут вместе и определяют друг друга. Давайте преобразовывать мир по Марксу, давайте менять жизнь по Рембо, но только и то, и другое **одновременно**. Именно в этом пункте коренится ядро многообразных связей между сюрреализмом и революцией, как осуществила ее Октябрьская революция, по крайней мере, на первый взгляд.

Подводя итоги *post eventum*, Бретон признается, что сюрреализм мог бы стать естественным соратником анархии⁵⁴. Однако он говорит об этом, когда все уже было решено, с той умудренностью, которую придала ему потерпевшая крах попытка сюрреализма вмешаться в политику. Нужно суметь увидеть мир глазами человека 1914, 1917, 1920 годов, чтобы высказать об этом более объективные суждения. Для интеллигенции тех лет были очевидны две вещи: во-первых, полное отрицание всякой великой идеи и веры в то, что

⁵⁴ A. Breton, *Arcane 17*, 19, «La Claire tour», – *La Clé des champs*, Pauvert, livre de poche, p. 332 et al.

человек, в конечном счете, есть существо логическое; и во-вторых, насущная необходимость найти «что-то новое», что вернуло бы порядок миру. Как бы то ни было, необходимо было «действие». Идеи могут рассыпаться, но, тем не менее, социумы, породившие их, продолжают воспроизводить их по инерции, в предвидении счастливой самоудовлетворенности. Анархизм имел за собой достаточно долгую историю и иссяк к тому времени в индивидуальных актах насилия, которые, вопреки его ожиданиям, не превратились в искру всеобщего восстания. Наоборот, они привели к еще большему переустройству консервативных сил и к более жесткому противостоянию всяким революционным перспективам. Не будем забывать, что даже бойня Великой войны началась (хотя это был всего лишь предлог) с индивидуального анархистского террористического акта. Таким образом, революционно настроенному интеллигенту не хватало революционного духа. Победоносная революция была должна доказать, что может действительно управлять настроениями восстания. И это удалось свершить Октябрьской революции. Эти поиски эффективности способствовали тому, что сюрреализм связал свои надежды с коммунистической партией. Впрочем, он не только связал надежды, но и предъявлял претензии, отказаться от которых было невозможно. Это вовсе не представлялось невозможным в контексте духа эпохи. Впервые в истории человечества начиналась революция, которая исходила из философской теории. Революция, которая преследовала не только социальные и политические цели, но и стремилась осуществить коренной переворот в мышлении и предложить иной способ понимания и интерпретации мира. Впервые подверглось сомнению даже глубоко укоренившееся в человеке религиозное сознание. Казалось, революция коснулась самих психологических основ человека и, более того, оказалось, что это ей вполне под силу. Таким образом, представилась великая возможность начать все сначала. Создавая такой большой психологический разрыв с прошлым, она вселила безграничные надежды на будущее.

Таким образом, понятны надежды сюрреализма на революцию, конечно, если принять во внимание недостаток доходящей до Западной Европы информации о том, что происходило на самом деле. Позицию сюрреалистов, но наряду с ними и значительной части западноевропейской интеллигенции, можно лучше понять,

если принять во внимание, что русский авангард единодушно был признан выразителем революционного духа. И не следует забывать о том, что, по крайней мере до смерти Ленина (1924), была если не поддержка (главным образом со стороны Луначарского), то, во всяком случае, терпимое отношение к авангардистским течениям и к связям авангардистов с западным художественным и интеллектуальным миром, благодаря либо эпизодическим личным контактам, либо культурным мероприятиям, которые организовывала новая революционная власть в странах Западной Европы.

Склонность сюрреалистов к политической деятельности проявилась не сразу. В Манифесте сюрреализма 1924 ничего конкретно не говорится о социальной революции. Конечно, эта идея в полной мере заложена в любви индивида к свободе и в его нонкомформизме. Однако, свобода, о которой говорит Бретон, это внутренняя свобода, свобода личности от тирании логики. Если бы мы смогли разместить ее «политически», то мы определили бы местонахождение, скорее, где-то между Бакуниным и Штирнером (который сам был носителем идей романтизма), чем рядом с Марксом. Как признается Бретон, в то время политика их почти не интересовала. Характерно, что Арагон в своем знаменитом памфлете на похороны Анатоля Франса (сюрреалистическая ирония?), говорил о покойном как о писателе, которого восхваляли *«тапир Морра и глупая Москва»*. Когда это выражение вызвало протест коммунистов, Арагон ответил: *«Русская революция не может мне запретить пожимать плечами. В плане идей она являет собой, самое большее, министерский кризис... Проблемы, которые ставит человеческое бытие, не решаются жалкой, пустяковой революционной деятельностью, которая наблюдается в последние годы на востоке. Должен добавить, что только нещадно насилуя язык, можно назвать ее революционной»*⁵⁵. До начала 1925 сюрреалисты пока еще не выбрали тот «настоящий молот», который изменил бы мир. Сам Бретон признается, что решительное отрицание неприглядных общественных институтов пока еще не обрело определенной формы. Как политика, так и экономика настолько пренебрегают ими, что отказываются принимать их всерьез. Свои надежды они возлагали на внутреннее обновление человека. Их умами все еще владеет один лишь Рембо.

⁵⁵ A. Breton, *Entretiens*, p. 122.

Но несмотря на это, они не были изолированы от внешнего мира. Они видели, что так или иначе революция развивается и упрочивает свои позиции. Ее успех очевиден. Тот факт, что она породила целую антикоммунистическую истерию, является серьезным основанием полагать, что на Востоке происходит нечто действительно значительное. Что-то, быть может, не совсем известное, но ведь неизвестное всегда таит в себе необъяснимую привлекательность, так как всегда оставляет место для всяких ожиданий. И, в конце концов, это был «какой-то выход». В те бурные годы, впечатлительный ум, разочарованный в потерпевшем крах «демократическом» строе и убогом капиталистическом обществе, склонялся к радикальным крайностям, все равно, правым или левым⁵⁶. Естественно, сюрреалистские идеалы безграничной свободы, легализации воображения в той же мере, что и реальный мир ощущений, отказа от всякого трансцендентного начала, трудно было бы согласовать с культом порядка и закона или же расовой или национальной чистоты. И уж если склоняться к какой-либо крайности, то только к левой. Кроме того, разве не был Маркс «потомком» Гегеля, которого они так высоко ставили?

Летом 1925 они принимают решение вступить в контакт с Коммунистической партией Франции. История взаимоотношений КПФ и сюрреализма – это история притяжения и отталкивания, веры и недоверия, обожествления и разочарования. Разрыв был предопределен, хотя еще не настала эпоха сталинизма, которая именно тогда начинала распространять свою тень на коммунистический «лагерь» (или, лучше сказать, она делала первые шаги на пути превращения революционного движения в укрепленный лагерь). Марксизм обожествил (если можно так выразиться) разум, как никто. Его питает вера в победу логики и науки, тех самых естественных наук, которые с точки зрения сюрреализма способны решать только «второстепенные проблемы»⁵⁷. Следовательно, для

⁵⁶ Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, Beck, 1972, S. 987. Эта революционность, которая владела умами в межвоенный период, иногда приводил к неожиданным, «кошунственным» союзам: характерен пример опереточного захвата Фигуме, (1919) осуществленного Г. д'Аннунцио, который, пользуясь поддержкой берлинских дадаистов, на некоторое время оказался в том же лагере, что и Ленин и Эррико Малатеста, постоянно находясь при этом под покровительством Бенито Муссолини! См.: Antonio Spinosa, *D'Annunzio, il poeta armato*, Mondadori, p. 161-168.

⁵⁷ A. Breton, *Manifestes du surréalisme*. o.c., p. 19-20.

него революция – верный шаг, но всего лишь первый шаг. Но и это не главная причина трений. Сопряжение марксистского детерминистского мышления с сюрреалистическим миропониманием, открытым для всего случайного, невозможно по определению. Бретон с большим мастерством пытается редуцировать проблему вплоть до места, занимаемого художником в коммунистическом обществе и, анализируя диалектический материализм, ссылается на тщательно подобранные высказывания Маркса и Энгельса.

Но вопрос заключается не в том, насколько свободен в самовыражении будет художник (неважно, сюрреалист он, или нет) в коммунистическом обществе, а в том, может ли сюрреалист быть одновременно марксистом в данный исторический момент. Как возможно сосуществование веры в приоритет материи и научного знания с иррациональной надеждой, которую включает в себя сюрреалистическое восприятие пока еще недоступного логике, хотя и абсолютно сверхреального мира, на который мы можем бросать взгляд лишь интуитивно, благодаря воображению (как он заявит позже, в *«великих прозрачностях»* из *Прологоменов к третьему манифесту сюрреализма или нет*)⁵⁸. Если, согласно известному лозунгу Ленина, коммунизм = советы + электрификация, то во сколько ватт мы должны были бы оценить воображение?

В своей попытке совместить труднос совместимое, Бретон предлагает «распределение полномочий»: революция необходима для того, чтобы власть перешла в руки пролетариата, но, «в то же время, не менее необходимым является продолжение опыта внутренней жизни [человека], разумеется, без внешнего контроля, даже если он «марксистский»»⁵⁹. Это было написано в 1926 году в «Законной защите», в брошюре, где он обвиняет официальный орган КПФ L'Humanité в революционной недееспособности и в бессилии правильной оценки положения сюрреалистов. Позже он соберет и уничтожит все копии, которые можно было достать, как проявление доброй воли, когда он изъявит желание (вместе с Арагоном и Элюаром) стать членом партии. Кроме того, под давлением Арагона, сюрреалисты изменят название своего журнала «Сюрреалист-

⁵⁸ A. Breton, *Entretiens*, p. 305,306, и «Prolegomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non», – *Manifestes du surréalisme*, p. 161.

⁵⁹ A. Breton, «Légitime défense», – *Point du Jour*, folio/essais Gallimard, Paris 1992, p. 46.

тическая революция» на «Сюрреализм на службе революции» (6 номеров с 1930 по 1933 гг.).

Сюрреалисты «не перестают повторять коммунистам, которые не желают понять, что сюрреализм, изнутри разрушив ценности буржуазной цивилизации, не только осуществляет революционную деятельность, но и предлагает средства, которые сами по себе позволяют завершить процесс освобождения человека в бесклассовом обществе»⁶⁰. Но им так и не удается преодолеть недоверие КПФ. Чтобы принять Бретона в партию, они заставляют его пройти бесчисленные собеседования на заседаниях партийных комиссий, чтобы тот доказал, что он не контрреволюционер или чтобы показал, где верх, а где низ какой-то картины Пикассо. Когда же они в конце концов приняли его, то поручили ему выступление перед рабочими газовой сферы о ситуации в Италии, «используя только статистические данные»⁶¹. То есть, по сути ему запрещают делать то, что он умел, что хотел, чего ожидал при вступлении в партию: раздвинуть границы понятия свободы за пределы общественных, политических и экономических отношений в духовную сферу, благодаря чему оно стала бы составной частью самого человеческого существования.

В таких условиях сюрреалистам было бы сложно не только действовать, но и быть в составе КПФ. Возлагая надежды на решительность партии, они пошли на все возможные уступки, не впадая в самоотрицание. Но этого оказалось недостаточно. Несмотря на то, что партия сперва благосклонно относилась вступлению в партию представителей интеллигенции, что было престижно для нее, тем не менее, она не желала иметь в своем составе какую-либо компактную группу, то есть возможную «фракцию». Так, после многочисленных тренировок, сюрреалисты прерывают свои связи с КПФ. Двусмысленная ситуация взаимоприращения и взаимоотталкивания движения сюрреализма и КПФ в течение 1925-1935 годов, сильно расшатала первое, а для второго имели не более чем второстепенное значение, да и то из-за несуществующего влияния сюрреалистов на широкие – и в первую очередь, народные – общественные слои. Помимо трагической гибели Рене Кривеля, 1935 год был отмечен еще и окончательным

⁶⁰ P. Audoin, *Les Surréalistes*, o.c., 59, A. Breton, «Second manifeste du surréalisme», o.c., p. 89.

⁶¹ A. Breton, *Entretiens*, 130, «Second manifeste...», p. 92.

разрывом⁶², который явился причиной кризиса, затянувшегося на целое десятилетие. В 1927 году из движения выходят Арто и Витрак, а еще раньше отошел Супо. Арто бурно отреагировал на текст «В великий день», подписанный Арагоном, Бретоном, Элюаром, Пере и Юником, в котором они сообщают об уходе Арто и Супо и о вступлении их в ряды КПФ. В ответ Арто публикует свою статью «В великую ночь». Этот ответ был не только личным выпадом, это было выражение определенной тенденции, требование соблюдения основ и чистоты движения. Нельзя забывать о том, что Арто вместе с Бретоном был одним из наиболее активных представителей движения. Он является выразителем мнения, отрицающего всякий компромисс: сюрреализм – это чисто духовное явление; если он изменит мир, то он это сделает, изменяя человека. «Сюрреализм не умер в день, когда Бретон и его приближенные решили, что они должны влиться в коммунизм и искать в области фактов и непосредственной материи конец деятельности, которая могла развиваться лишь в глубинах мозга.

Они думают, что имеют право позволить себе насмеяться надо мной, когда я говорю о преобразовании внутреннего состояния души, словно в это слово я вкладывал какой-то грязный смысл, смысл, который вкладывают они сами, а с абсолютной точки зрения, могла бы существовать хотя бы минимальная заинтересованность в изменении социальной структуры мира или в переходе власти из рук буржуазии в руки пролетариата». «Понятная или непонятная, революция есть проблема духа, но практическому духу там нет места... Абсолютность любого духовного состояния выше любых реальных, но кратковременных беспорядков. Эту точку зрения чистого идеализма, думаю, сейчас необходимо

⁶² Кревель может быть самым «проклятым» из сюрреалистов. Он прожил большую часть своей жизни в наркологических санаториях и клиниках, в промежутках живя в Париже, где он проживал очень интенсивную жизнь. Он был туберкулезником, наркоманом и гомосексуалистом. Дали, играя словами, сказал: «Никто так часто не бывал «расквитавшимся» (crevé), никто в своей жизни так часто не «возрождался» (rené), как наш любимый Кревель». В 1935 КПФ организовала «Конгресс писателей в защиту культуры», из состава участников которого исключила сюрреалистов, под предлогом того, что Бретон ударил советского писателя Илью Эренбурга, обвинившего сюрреалистов в паразитизме и гомосексуализме. Кревель, как член КПФ, тщетно боролся за участие сюрреалистов в этом конгрессе, что так или иначе отразилось на его неустойчивой психике и привело его к самоубийству 18 июня 1935 г., в возрасте 35 лет. После этого самоубийства и того потрясения, которое оно произвело, КПФ позволила Элюару просто зачитать на конгрессе доклад Бретона, но было это заполночь и слушателей было немного. См. об этом: M. Nadeau, op. cit., p. 156 и ss. и Ph. Audoin, op. cit., p. 69-73.

принять, если мы не хотим, чтобы сюрреализм нас привел к какой-то фальшивой и ничтожной форме реализма, потому что именно к этому ведет нас марксистская революция. Марксизм – последний гнилой плод западного менталитета»⁶³.

Что это: французский экспрессионизм? Возможно. Но гораздо более утопичный, менее риторичный и совершенно отчаявшийся.

К противоположной стороне, к позиции, согласно которой лишь только после победной социальной революции может быть поставлена проблема изменения человека, как его понимают марксисты, примкнут другие, которые, таким образом, «ставят себя вне движения». Иногда разрыв был относительно бесшумным, как в случае с Садулем и Навилем, иногда скандальным, как в случае Арагона⁶⁴, но всегда болезненным, как, прежде всего, в случае Элюара, который в 1938 положил конец многолетней братской дружбе с Бретоном⁶⁵.

⁶³ Antonin Artaud, «A la grande nuit, ou la bluff surréaliste», *Oeuvres*, Quarto/Gallimard, p. 236 et al.

⁶⁴ Я не буду подробно излагать факты, связанные с «делом Арагона», которое потрясло сюрреалистическое движение, когда оно потеряло одного из зачинателей, одного из самых ценных своих деятелей. Подробные ссылки можно найти во всех книгах, относящихся к истории движения. См.: Breton A., *Entretiens*, p. 288 et al., а также противоположную точку зрения: G. Sadoul, *Aragon*, Seghers, Paris, 1967. Важность этого дела заключается в том, что еще раз возобновилась дискуссия, значение которой несомненно до тех пор пока существует искусство. Имеет ли право поэт писать «поэзию на случай»? А если да, то где кончается это его право? И если, так или иначе, всякая поэзия есть поэзия на случай, потому что она есть реакция поэта на конкретный стимул, как утверждал Элюар, то может ли поэт писать «ангажированную поэзию»? Или, чтобы быть точнее, ангажированную на что? Бретон, кажется, не отрицает ангажированность применительно к какой-либо идее. Наоборот. См. его статью на смерть Маяковского в *Point du jour*, op. cit., p. 70 et al.). Но он выступает против «оппортунистической» ангажированности, какими бы добрыми намерениями она ни была продиктована.

⁶⁵ «Дело Каландры»: В 1935 году Бретон и Элюар поехали с лекциями в Прагу по приглашению чешских сюрреалистов. В тот период их отношения с КПФ были довольно натянутыми, в первую очередь, в связи с «делом Арагона», так что они были «обеспокоены предстоящим приемом». Завис Каландра, член КП Чехословакии, постарался сделать сносным их пребывание, и даже, хотя он и не был поэтом, опубликовал в чешской прессе статьи, где он не только представил читателю творчество этих поэтов, но и дал образцы тонкого анализа их произведений, тем самым способствуя тому, чтобы их произведения были приняты чешской публикой с большим уважением.

В 1936 году Каландра вступил в троцкистскую компартию, в то время как Элюар, наоборот, вступил в «ортодоксальную» КПФ. После войны и после провозглашения Народной Республики Чехословакии в 1950 году, Каландра был осужден. Подвергаясь известной тактике московских процессов, он «признался» в предательстве и был осужден на смертную казнь. 13 июня 1950 г. Бретон пишет открытое письмо Элюару, в то время занимавшему высокую должность в КПФ и имевшему высокий

Последовавшие вслед за разрывом с КПФ процессы в Москве и позиция сталинистов по отношению к гражданской войне в Испании углубили образовавшуюся пропасть. Бретон возлагал надежды на Троцкого. С ним он познакомился во время своего путешествия в Мексику в 1938 и они написали совместную *Прокламацию о независимом революционном искусстве*⁶⁶. Кроме того, они основывают F.I.A.R.I. (Fédération Internationale de l' art Révolutionnaire Indépendant) и задумывают издание месячного бюллетеня Федерации, успев выпустить только два номера, начиная с января 1939. С началом Второй Мировой войны издание журнала прекратилось.

Сближение Бретона с Троцким было, по крайней мере со стороны первого, вполне искренним, хотя бы потому, что он до конца сохранил чувство восхищения опальным революционером. И это не случайно. Бретон признается, что к марксизму его привело чтение книги Троцкого о Ленине. Можно сказать, что Троцкий был, в известном смысле, его «гуру» в политике так же, как Жак Ваше – в его «сюрреалистическом бытии». Действительно, даже до их знакомства, еще в 1929 году, сюрреалисты организовали манифестацию

авторитет в мире, прося у него содействия в деле освобождения их общего друга. В ней, говоря о вступлении их друга в троцкистскую партию, что и было его страшным «преступлением», он спрашивает: «как ты бросишь в него камень, когда несколькими месяцами раньше ты подписал текст, озаглавленный «Эпоха, когда сюрреалисты были правы», в конце которой мы официально заявили о нашем недоверии к сталинскому режиму, текст, который любой может сегодня перечитать». Éluard ответил на это письмо со страниц газеты *Action*: «Я слишком много занят невинными, которые заявляют о своей невинности, чтобы заниматься виновными, которые заявляют о своей вине». Через несколько дней Каландра был казнен. См.: Бретон А., «Lettre ouverte à Paul Eluard», в *La Clé des champs*, о.с., 288 et al.

⁶⁶Заявление «За независимое революционное искусство» (Pour art révolutionnaire indépendant), датированное 25 июля 1938г., подписано Бретоном и мексиканским художником Диего Ривера вместо Троцкого, который был его действительным редактором. В нем хоть и заявляется, что: «коммунистическая революция не боится искусства» и «для духовного творчества [революция] с самого начала должна уважать и гарантировать режим анархической индивидуальной свободы», однако в том же параграфе, чуть выше, говорится следующее: «Конечно же мы признаем за революционным Государством право на свою защиту от агрессивной буржуазной реакции, даже если она скрывается под флагом науки или искусства. Но между этими временными мерами революционной самообороны и притязаниями на руководство интеллектуальным производством общества пролегал бездна». Нетрудно догадаться, что строки эти принадлежат Троцкому, который на самом деле говорит нам, что ограничения хороши, но только если инициатива исходит от нас самих. Бретон, в котором вряд ли кто заподозрит дар политического дальновидения, пожалуй, даже и не попытался уяснить себе, о чем конкретно идет речь. В любом случае, данный фрагмент усиливает наши подозрения об истинных намерениях Троцкого, подозрения, которые разделял и О. Пас. Текст Заявления можно найти в *La Clé des champs*, Livre de Poche, Pauvert, Paris, 1979, p. 43-51.

против изгнания Троцкого, которая вылилась – какая ирония! – в процесс революционного «катарсиса» самого движения сюрреализма. Что же касается Троцкого, то, наоборот, мы позволим себе несколько усомниться в искренности его намерений. Декларация действительно признает полную свободу художника, признается, по сути, его право на анархизм в своем искусстве. Но когда Троцкий был на вершине славы, взгляды его были иными. В своей книге «Литература и революция» (1923), где, между прочим, он предстает блестящим критиком с большой эрудицией, Троцкий пишет: *«Совершенно очевидно, что и в области искусства партия не может ни на один день придерживаться либерального принципа laisser faire, laisser passer (предоставьте вещам идти своим ходом). Весь вопрос только в том, с какого пункта начинается вмешательство и где его пределы»*. Напрашивается вопрос: насколько искренне было столь радикальное изменение взглядов в период его опалы и изгнания, когда он тщетно искал единомышленников? Неужели к коренному пересмотру своих взглядов подтолкнуло его положение изгоя? А может, это был тактический маневр «мастера» мятежа? Этого мы никогда не узнаем.

После войны (Троцкий был убит в 1940 г.) сюрреалисты уже не связывались ни с одной политической партией и противостояли враждебно настроенным бывшим своим единомышленникам, которые к тому времени занимали высокие посты в ФКП, а некоторые из них стали героями Сопротивления. Обвинения последних заключались в том, что сюрреалисты делали вид, будто ничего не знают о Сопротивлении и в период немецкой оккупации предпочли эмиграцию. Это было нечто похожее на моральную казнь. Действительно, и Бретон и большинство сюрреалистов в период войны жили за границей, но это не может быть аргументом в интеллектуальном или литературном споре, в особенности же со стороны людей, которые мечтали бы оказаться на их месте, как Тзара, или которые писали гимны Сталину, партии и даже ГПУ (тогдашнее наименование КГБ), как Арагон и Элюар⁶⁷. Некоторое время Бретон активно поддерживает движение «Граждане мира», основателем которого был некто Гарри Дэвис, типично американский «добрый

⁶⁷О цензуре сталинистов в послевоенной Франции и Тзара см.: Breton, A., *Entretiens*, pp. 295 и 195 соответственно. Об Арагоне и Элюаре см.: Ph. Audoin, *Les surréalistes*, pp. 70 и 89 соответственно.

малый», который думал, что сможет спасти мир во всем мире. Естественно, во всем этом была некоторая картинность, неуместная в мире, все больше втягивающемся в пучину холодной войны.

Позже, в период между 1951 и 1953 годами, Бретон сближается с анархистами и развивает бурную деятельность, выступая публично и печатая статьи (как свои, так и других сюрреалистов) главным образом в газете *Le Libertaire*.

Однако он уже потерял всякую иллюзию. В 1953, играя в игру «Вы откроете?», на вопрос: «Откроете ли Вы дверь Марксу?», он ответил: «Нет, я устал», – «А Робеспьеру?» – «Да, глядя ему прямо в глаза»⁶⁸. После разочарования в марксизме, у него остается отчаянное стремление к самой большой ценности – к абсолютной, бескомпромиссной и неподкупной свободе, которое он сохранит до последних дней жизни. Через два года после его смерти, в мае 1968, парижские стены потребуют: «Воображение – к власти!».

3. ПОЭЗИЯ

Поэзия – третья великая звезда сюрреализма. Поэтизация жизни, давняя мечта романтизма, приобретает новое содержание: поэзия – это сама жизнь. Это искра, возникающая между двумя электрическими потенциалами. Это молния, которая рождается из обоюдного влечения противоположных начал, согласно Пьеру Реверди. Это о существование чудесного. Это кульминация чистого творения, «поэзия» в своем первоначальном значении (от глагола «роіео» = делать). Это сама жизнь в своем самом радикальном выражении. Я творю, делаю, строю мир, глядя на него по-новому. Я завоевываю мир вне его видимых пределов, переживаю сверхреальность, ту точку, в которой «жизнь и смерть, реальное и фантастическое, прошлое и будущее, передаваемое и не передаваемое, верхнее и нижнее уже не кажутся противоречиями»⁶⁹. Поэзия есть жизнь; поэт это не тот, кто пишет, а тот, что переживает поэзию. Тот, кто живет «по-сюрреалистически».

Как мы видели, поэтизация жизни была также основной идеей романтизма. И, воспринятая как свободная эволюция вообра-

⁶⁸ См.: «Ouvrez-vous?», – *Médium*, # 3, novembre, 1953.

A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, 72-73.

⁶⁹ A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, 72-73. A. Breton, *Les pas perdu*, Nouvelle édition, Gallimard 1969, p. 61.

жения, она представляет собой явление иррационального порядка. С той лишь разницей, что романтизм видел ее как идеал, доступный лишь немногим избранным, вдохновенным, в то время как сюрреализм считает ее доступной всем, почему и, кроме всего прочего, сюрреализм отказывается от образа великого художника-творца, равно как и от идеи его личной славы. Известно высказывание Бретона о том, что «человек не должен оставлять следы своего пребывания в мире»⁷⁰, а также инициированные им эксперименты коллективного написания произведений, таких как *Магнитные поля* или *Непорочное зачатие*. Несмотря на предварительную договоренность, Арагону (как подозреваемому в литературных махинациях) было запрещено издание романа *Défense de l'Infini*, и многие, как, напр., Арто, Супо и Витрак откололись от группы из-за «личного честолюбия». Однако это было нечто другое. Сам Арагон, в сущности, повторяя Рембо и Новалиса, говорит: «Если, следуя сюрреалистическому методу, вы пишете слезливый вздор, то это будет слезливый вздор»⁷¹. И сам Бретон, и многие другие оставили за собой глубокие следы.

Поскольку акцент ставится на поэтическом образе жизни, то литературное творчество может сопутствовать ему, но может и нет. Ж. Ваше, знаковая для сюрреализма фигура, вторая после Лотреамона в сюрреалистическом Пантеоне, не написал ни одного стихотворения. Таким образом, можно согласиться с Октавио Пасом, который сказал, что сюрреализм не побуждает к поэтическому творчеству; он превращает человека в живую поэзию⁷².

Отсюда следует, что очень сложно определить «характерные признаки» сюрреалистического текста, за исключением слияния фантастического и реального в сновиденческом единении мира. Это очень общий и нечеткий критерий, который легко может быть неверно истолкован и искажен. Единственным правилом, если можно так выразиться, является непосредственное, «нефильтрованное» выражение, не подчиненное никаким правилам.

Целью искусства уже не является материализация «прекрасного». Скорее, следовало бы сказать, что «прекрасное» должно быть переосмыслено. Согласно Лотреамону, это «случайная встреча зонти-

⁷⁰ A. Breton, *Les pas perdu*, Nouvelle édition, Gallimard 1969, p. 61.

⁷¹ Louis Aragon, *Traité du style*, Gallimard, (L'imaginaire), p. 192.

⁷² Paz, O., *La búsqueda del comienzo*, Fundamentos, Madrid, 1974.

ка и швейной машинки на операционном столе». Нечто подобное высказал Пьер Реверди: «оно возникает не из сравнения, а из сближения двух более или менее далеких друг от друга реальностей. Чем более отдаленными, но точными будут связи, тем более интенсивным будет образ, тем сильнее будет его эмоциональное воздействие, тем поэтичнее его реальность». Бретон же определяет прекрасное как нечто «судорожное», как «чудесное» («чудесное всегда было прекрасно, прекрасное не может не быть чудесным»), как искру, возникающую в результате сближения двух противоположно заряженных полюсов⁷³.

Такое понимание прекрасного низводит его с пьедестала эстетики и ставит под сомнение возможность его самостоятельного существования. «Прекрасное» всегда есть результат сближения, трения, динамического противопоставления. Но прежде всего – свободного возрождения духа, скованного законами логического анализа. Это должно быть возвращением духа к самому себе, к своему истинному существованию⁷⁴. Совершенно очевиден идеалистический и фигуральный характер этого подхода.

Поскольку поэзия возникает в сфере подсознательного, без какой бы то ни было обработки информации, она может состоять лишь из образов, потому что в подсознание не вмещает иных выражений, кроме образных проекций во сне (пусть даже в символическом виде). И эти образы, льющиеся в сновидении произвольной ассоциативной струей, не подвергаются последующей метафорической и метонимической отделке, возможной лишь при логическом перетолковании. И как следствие, эти образы не «представляют кого-то или что-то», а существуют и сопологаются. Вполне можно понять Бретона, когда он говорит: «Сюрреализм отменил слово «как»»⁷⁵. Образы текут сами по себе, а противостоит им то, что зажигает поэтическую искру, так как образы – это самые глубокие, самые исконные составляющие духа, на которых строится всякий другой познавательный код.

Это образное понимание слова и его соответствующей функции в сюрреалистической «поэтике» имеет результатом - в отличие

⁷³ Ducasse, I., Comte de Lautréamont, «Les Chants de Maldoror», – *Œuvres complètes*, (Hubert Juin ed.), nrf, Poésie/Gallimard, Paris, 2003, p. 234; Breton, A., *Manifestes du surréalisme*, p. 24, 30-31; *Nadja*, p. 190.

⁷⁴ «Déclaration de 27. 01. 1925», – Artaud, *Œuvres* (éd. Evelyne Grossman), Quarto/Gallimard, Paris, 2004, p. 151

⁷⁵ A. Breton, «Exposition X..., Y...», στο *Point du jour*, p. 57.

от дадаистов и кубофутуристов (напр., Гаусманн, Хлебников, Кручёных и, отчасти, Маяковский со своими неологизмами, в соответствии с формалистической концепцией функционирования поэтического слова) – верность сюрреалистов традиционным грамматическим и синтаксическим правилам (за исключением отдельных экспериментов, напр., Арагона)⁷⁶. Вообще, в сюрреалистическом поэтическом тексте нет ни неологизмов, ни грамматических или синтаксических отклонений, хотя и очень часто встречается игра слов, что является характерным проявлением сюрреалистического юмора. Поэзия возникает из параллельного развития образов, которое ведет к «неуместному» использованию слов, а не к обновлению их формы. Языковой норме не наносится никакого вреда. Поэзия как искра появляется из неожиданного, случайного и, наконец, чудесного со- и противопоставления образов, которые накапливает поток словообразов, минуя этические, эмоциональные и логические фильтры. Тем самым достигается «прополка духа», то, что сюрреализм оставил за собой, вместо «прополки деревьев» – работы, которую он оставил реализму⁷⁷.

Только таким образом дух возвращается к самому себе. Уже много воды утекло с эпохи Бодлера, «Поэтического искусства» Верлена, Малларме и его школы. Доминирование образа в современной поэзии впервые проявляется у Бодлера, главным образом, в его *Парижском сплине*, в маленьких стихотворениях в прозе, где он освобождается от тирании рифмы. Но даже там, несмотря на их прозаическую форму, очевидна забота о твердой структуре, о внутренней метрике, если можно так выразиться. Боготворивший его Рембо обвиняет его в чрезмерной литературности. Верлен, несмотря на то, что в упомянутом программном стихотворении характеризует метр как нечто незначительное по сравнению с музыкальностью стихотворения, в конце концов делает шаг вперед и два назад. Малларме также стремится к музыкальности, имея целью добиться четкой дифференциации функций языка: с одной стороны, коммуникативной, а с другой – поэтической, где слово получает новую силу и новое значение, выходящее за пределы

⁷⁶ L. Aragon, *Traité du style*, p. 27 et al.

⁷⁷ «Реализм – это подстригание деревьев. Сюрреализм – это подстригание жизни», – *La révolution surréaliste*, # 1 (01-12-1924); Balakian, A., *Surrealism, the road to the absolute*, The noonday press, N-Y, 1959, p. 133-135.

своего словарного значения. Достигается это подбором слова и его размещением в поэтическом тексте таким образом, чтобы оно гармонировало со звучанием текста, его ритмом, семантикой и символизмом целого. Так и только таким образом возникает поэтическая магия. В конечном счете, это продукт идентичных друг другу мистической и символической функций духа. «*Думать мистически – или символически – это самое высшее и благородное усилие духа*», – как говорит Реми де Гурмон⁷⁸. Музыкальное восприятие поэзии как результат интеллектуальных исканий – это принцип, против которого будут бурно восставать Рембо и Лотреамон, но которому будет верно следовать Верлен, будет прослеживаться у Валери, чтобы завершиться в творчестве Т.С.Элиота и тех, кого Жан Полан называет «ораторами», у которых образ замещает идеи («понимание» Элиота) и эмоции в «объектном рядоположении» – процедуре, в которой поэт играет роль химического катализатора. Наоборот, для Рембо и Лотреамона, этих «террористов», «объектного рядоположения» не существует. Образ – это автономное выражение, то, что видим и у сюрреалистов. Кажется, будто поэт бросает в мир свой спонтанно созданный образ и оставляет его странствовать и действовать в «соучастии», но не во «взаимопонимании» с реципиентом или, точнее, будто он вручает его читателю-реципиенту в вечное и свободное перетолкование и воссоздание.

К сюрреалистическому произведению немислимы были бы ученые (зачастую невыносимые в своем показном пустословии) комментарии, которые сопровождают «*Бесплодную землю*» Элиота. Сюрреалист – визионер, жрец, который переживает магию повседневности и приносит ее в жертву нашим эмоциям, но не нашему пониманию. Сюрреалист бросает нам в лицо грозу и пожар: «*Поэзия по природе своей подобна буре, и каждый образ должен вызывать катаклизм, воспламеняться*», – говорит Арагон⁷⁹.

Так, с точки зрения сюрреалистов, столь желанная для символистов музыкальность занимает очень незаметное место на ценностной шкале человеческого духа: «*Этим различным уровням чувства соответствуют реальности духа, достаточно точные и достаточно значимые, чтобы дать мне основание высоко ценить пластическое*

⁷⁸ Georges Emmanuel Clancier, *De Rimbaud au surréalisme*, Seghers, p. 102.

⁷⁹ L. Aragon, *Traité du style*, o.c., p. 140, A. Breton, *Arcane 17*, o.c., p. 19.

выражение, и в чем я, наоборот, не перестану отказывать музыкальному выражению. Из всех искусств это самое невразумительное. Действительно, акустические образы уступают оптическим не только в чистоте, но и в строгости, и, да простят нам меломаны, они не созданы для упрочения идеи о человеческом величии. Так пусть же продолжает покрываться вечной ночью оркестр, и пусть оставят меня с закрытыми глазами – свет все же сияет! – в моей молчаливой сосредоточенности»⁸⁰.

Образ в вечном своем течении питает сюрреалистическую поэтику (в гораздо большей мере, чем другие модернистские течения, такие как экспрессионизм или кубофутуризм, за исключением, может быть, итальянского футуризма, в котором в конце концов она была разрушена тщеславными поисками механического и механизированного, безличного и поверхностного сенсуализма). Если не пренебрежение, то, по крайней мере неспособность сюрреалистов понимать музыку можно объяснить ее абстрактным характером (их отношение к абстрактной живописи было таким же) и ее жестко логической, математической и концептуальной структурой. Поэтому не странно, что звуковые образы так редко встречаются в сюрреалистических произведениях.

⁸⁰A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, folio/essais Gallimard, p. 11-12.

Глава 3. ОРУЖИЕ СЮРРЕАЛИЗМА

Сюрреализм не установил правил, он и не мог их установить. Однако, он экспериментально разрабатывал различные варианты конкретной реализации идеи невыразимого, заключавшего в себе суть сюрреалистического образа жизни, или формулировал принципы сюрреалистического миропонимания. Указанные методы и принципы явились тем оружием сюрреализма, о которых мы будем говорить ниже.

1. АВТОМАТИЧЕСКОЕ ПИСЬМО

«В 1919 мое внимание было устремлено к более или менее отрывочным фразам, которые воспринимает дух в совершенном одиночестве, когда подступает дремота, когда уже невозможно обнаружить предопределяющие его факторы. Эти фразы, полные идей и с безупречным синтаксисом, мне показались первоклассными поэтическими элементами», – пишет Бретон⁸¹, повествуя о своем первом опыте выражения бессознательного. И продолжает: «Итак, однажды вечером, перед тем как уснуть, я вдруг услышал фразу, произнесенную настолько отчетливо, что в ней невозможно было изменить ни одного слова, однако произнесенную вне всякого голоса, – довольно-таки странную фразу, которая достигла моего слуха, но при этом не несла в себе ни малейших следов тех событий, в которых, по свидетельству моего сознания, я участвовал в данное мгновение, фразу, которая, как казалось, была настойчиво обращена ко мне, фразу, которая – осмелюсь так выразиться – стучалась ко мне в окно. Я быстро отметил ее и уже собирался о ней забыть, как вдруг меня удержала присущая ей органичность. По правде сказать, эта фраза меня удивила; к сожалению, теперь я уже не могу воспроизвести ее дословно, но это было бы нечто в таком роде: «Вот человек, разрезанный окном пополам», однако фраза эта не допускала никакой двусмысленности, ибо ей сопутствовал зыбкий зрительный образ... Не приходилось сомневаться, что речь в данном случае шла лишь о придании вертикальной позы человеку, высунувшемуся из окна. Но поскольку положение окна изменилось вместе с изменением положения

⁸¹ «Entrée de médiums», – *Les pas perdus*, p. 118.

человека, я понял, что имею дело с достаточно редким по своему типу образом, и мне тотчас же пришло на ум включить его в свой арсенал поэтических средств. Как только я оказал ему такое доверие, за ним немедленно последовал непрерывный поток фраз, показавшихся мне ничуть не менее поразительными и оставивших у меня столь сильное впечатление произвольности, что власть над самим собой, которой я прежде обладал, показалась мне совершенно иллюзорной, и я начал помышлять о том, чтобы положить конец бесконечному спору, происходившему во мне самом...

Будучи по-прежнему увлечен в то время Фрейдом и освоив его методы обследования, поскольку во время войны мне доводилось применять их при лечении больных, я решил добиться от себя того, чего пытаюсь добиться и от них, а именно возможно более быстрого монолога, о котором критическое сознание субъекта не успевает вынести никакого суждения и который, следовательно, не стеснен никакими недомолвками, являясь, насколько это возможно, произнесенной мыслью. Мне казалось – да и сейчас тоже так кажется (это подтверждает тот способ, каким была явлена мне фраза о перерезанном человеке), – что скорость мысли отнюдь не превышает скорости речи и что она не обязательно недоступна акту говорения или пишущему перу. Именно в таком умонастроении мы с Филиппом Супо, которому я поведал о своих первых выводах, принялись мараить бумагу с полным безразличием к тому, что из этого может получиться в литературном отношении⁸².

Эта лихорадочная попытка Бретона и Супо, при которой, как свидетельствует первый, скорость записывания была такой, что они часто использовали сокращения, а каждая глава завершалась случайно, когда заканчивался день, стала первой чисто сюрреалистической книгой *Магнитные поля* (*Les champs magnetiques*), созданный еще до официального начала движения. Это произведение, написанное весной 1919 года, впервые было издано в 1920 тиражом в триста экземпляров (с октября по декабрь 1919 года журнал *Littérature* опубликовал первые три главы произведения). Книга *Магнитные поля*, по мнению создателей, не было художественным произведением. Это был просто результат научного эксперимента, первой попыткой практической реализации «психического автоматизма».

⁸² «Manifeste du surréalisme», p. 31.

Результатом был поток ярких, парадоксальных, поразительных, часто смешных образов, которые вовлекают читателя, хочет он того или нет, в неистовую игру неожиданных сравнений в совершенно сновиденческих ситуациях, где слова избегают своих избитых значений и располагаются в последовательности, не зависящие от воли создателя произведения. Мы сказали «сравнений», но, возможно, термин этот недостаточно точен. Это не сравнения в традиционном понимании термина. Перед нами новый тип метафоры, основанный не на сходстве компонентов, а, наоборот, на параллелизме противопоставлений, которые, сближаясь друг с другом, словно два полюса электрического тока, порождают неожиданный образ поразительной силы: *«Железнодорожные насыпи трескиваются от жара скорых вагонов и красных искр, на всех парах захлёстывающих деревья. Неизвестный запах подошших от голода волков хватается нас за горло в дешёвых вагонах. Наберитесь мужества при этих воплях истерических локомотивов и стенаниях измученных колёс. Снаружи деревья, опьянённые от множества взглядов, оцущают чудовищное головокружение, как у толпы, что отправляет самолёт в вечный путь. Не повинуясь сигналам, огромный зверь затаился, своим единственным глазом он следит за большой гремящей ящерицей, скользящей по ручьям алмазов и камешкам воздушных шахт».* «Окно, пробитое в нашей плоти, выходит в сердце. Там раскинулось безмерное озеро, в полдень к нему летаются душистые, как пион, стрекозы - золото по терракоте... Весь мир может ухнуть туда, в кровавый тоннель, где висят восхитительные изображения наших грехов, но господствует, однако, серый цвет»⁸³.

Автоматическое письмо, теоретически сформулированное Бретоном, на самом деле не есть что-то новое. Вот что рассказывает Орас Уолпол о возникновении идеи его готического романа «Замок Отранто», который сюрреалисты ставили очень высоко: *«Утром прошлого июня [1764] меня разбудил приснившийся сон, и единственное, что оставалось в памяти, было то, что я оказался в древнем замке и увидел на верхней ступени высокой лестницы огромный железный нарукавник от доспехов. Вечером я сел и начал писать, не зная даже, о я*

⁸³ André Breton-Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, – A. Breton, *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, vol. 1, p. 53 et al.

хотел рассказать». По словам Бретона, нечто подобное можно найти у Кнута Гамсуна и других писателей⁸⁴.

Как можно было ожидать, идея автоматического письма была с энтузиазмом встречена писателями круга журнала *Littérature*, которые увидели в ней источник свободного и беспрепятственного развития вдохновения. Начался целый поток автоматических текстов. Вскоре, конечно, стало понятно, что беспрепятственного выражения бессознательного еще недостаточно, чтобы стать поэтом. Для того чтобы выразить нечто, нужно иметь это нечто, которое стоило бы выразить. Впрочем, многие сюрреалисты, в том числе Арагон и Элюар, использовали автоматическое написание в единичных случаях, чаще всего в экспериментальных целях.

Позже сам Бретон разъясняет его значение и пытается определить его пределы: *«Автоматическое письмо не должно быть самоцелью. Все дело заключается в том, чтобы добиться возможно большей ясности, так, чтобы можно было бы легко восстановить и воспроизвести последовательность интеллектуальных усилий, содержащихся в нем»*⁸⁵. И поясняет: *«Сегодня широко известно, что сюрреализм как организованное движение возник из большого вдохновенного намерения, касающегося языка... Для сюрреализма было важно убедиться в том, что мы коснулись «первоначала» языка (в алхимическом смысле); после этого мы узнали, откуда взять его, и очевидно, что воспроизводство его, доходящее до пресыщения, для нас не представляло интереса. Это для тех, кто удивляется, почему мы так быстро оставили практику автоматического письма»*⁸⁶. И Деснос, один из тех, кто глубоко пережил сюрреалистический опыт и, в особенности, автоматическое письмо (и гипноз), подводит краткий, но точный итог: *«Я все больше убеждаюсь в том, что автоматическое письмо и язык суть первые стадии поэтического посвящения»*⁸⁷.

⁸⁴ «Manifeste du surréalisme», p. 32.

⁸⁵ André Breton, «Le message automatique», – *Point du jour*, folio essais Gallimard, p. 159 et al., «Entretiens avec Madeleine Chapsal», – *Perspective Cavalière*, L'imaginaire Gallimard, p. 222.

⁸⁶ André Breton, «Du surréalisme en ses oeuvres vives», (1953), – *Manifestes du surréalisme*, p. 165-168, «Second manifeste du surréalisme», p. 100-101.

⁸⁷ Dominique Bouquet, *Le surréalisme en France et en Europe*, Pocket, Paris, 2003, p. 63.

Бретон в своем *Манифесте сюрреализма* дает четкие технические рекомендации, следуя которым можно добиться успеха в автоматическом письме: «**СЕКРЕТЫ МАГИЧЕСКОГО ИСКУССТВА СЮРРЕАЛИЗМА.** Сюрреалистически написанное сочинение, или первый и последний набросок.

Сконцентрируйтесь на том, что вы должны написать, расположившись в самом благоприятном для этой цели месте. Введите себя в самое пассивное или восприимчивое состояние, какое только возможно. Отвалекитесь от вашего разума, вашего таланта и всего остального. Скажите себе, что литература – одна из самых печальных дорог, которые идут повсюду. Пишите быстро, без заранее продуманной темы, достаточно быстро, чтобы не сдерживать себя и чтобы не впадать в искушение перечитать написанное. Первая фраза придет совершенно одинокая, потому что, действительно, каждую секунду в нашу сознательную мысль приходит какая-нибудь странная фраза, которая не вдохновляет, а всего лишь проявляется. Со следующей фразой дело обстоит уже сложнее; не приходится сомневаться, что она одновременно зависит как от нашей сознательной, так и от нашей бессознательной деятельности – если только допустить, что сам факт написания первой фразы требует хотя бы минимального сосредоточения нашей способности восприятия. В любом случае, для вас это не должно иметь особого значения – в этом заключается, в основном, интерес сюрреалистической игры. Пунктуация всегда препятствует непрерывности потока речи, поэтому она представляется нам столь же необходимой, как узлы на вибрирующей струне. Продолжайте писать, пока это доставляет вам удовольствие. Доверьтесь неисчерпаемости журчания. Если молчание грозит внедриться в вас, как только вы совершите одну ошибку, ошибку, которая произошла, скажем, по невнимательности, прервите, не колеблясь, писание пустой линией. После слова, показавшегося вам подозрительным, поставьте какую-нибудь букву, напр., букву «л», всегда эту букву «л», и исправьте произвол, ставя эту букву в начале последующего слова»⁸⁸.

Для Бретона автоматическое письмо не что иное как выражение сюрреалистической заповеди «возвращения к истокам» (retour aux principes), возвращение, которое ведет к постижению сверхреальности, как только может постигнуть ее девственная душа

⁸⁸ A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 41 et al.

первобытного человека или ребенка⁸⁹. Его целью является возвращение к истокам языка, к его первоматерии, к его необработанной форме, когда еще нет разграничения языка (*langue*) и речи (*parole*). Где, иначе говоря, рождается означающее, не связанное постоянно с означаемым, и где слова живут своей собственной жизнью и могут «сочетаться друг с другом, формируя странные цепочки, которые вдруг засверкают в момент, когда ты этого не ждешь. [Сюрреалисты] ничего так не желали, как доставать эти цепочки из темных глубин, где они создаются, чтобы заставить их предстать перед дневным светом»⁹⁰. Цепочки, где «слова бросили игры», где «слова занимаются любовью». И этой областью является бессознательное, эта большая неизведанная пустыня, где властвует желание, где проявляются и действуют означающие, отвергнутые означаемые которых непостижимы даже для нас самих. В сущности, бессознательное – это скольжение означаемого под означающим, как отмечал Жак Лакан. И именно эта мистическая и сверкающая цепь освобожденных от словарного груза означающих есть то, к чему стремится автоматическое письмо. «...Мы предпочли перепрыгнуть от означаемого предмета к глаголу, который живет им, и одним прыжком достичь казалось бы невозможного – рождения означающего». Тот факт, что объективная структура языка предоставила автоматическим текстам небольшое количество неологизмов и синтаксических нарушений⁹¹, является естественным результатом того, что это письмо, как выражение бессознательного, структурировано точно так же, как и бессознательное или, точнее, бессознательное структурировано так же, как язык, в котором длинный ряд блоков, в целях достижения минимального понимания, идет по пути конденсации и переноса значения или, говоря лингвистическими терминами, метафоры и метонимии.

В этом непосредственном выражении «второго состояния» (*états seconds*), к которому стремится автоматическое письмо с разрушением барьеров, сдерживающих словесный поток, мы приходим к «устной мысли», к точке, где мысль полностью идентифицируется с речью. Иначе говоря, мы не говорим, потому что мы думаем, но мы думаем, потому что говорим. «Для спонтанного

⁸⁹ «Le message automatique», – *Point du jour*, p. 168, 182.

⁹⁰ «Silence d'or», – *La Clé des champs*, biblio essays, Pauvert, p. 97.

⁹¹ «Du surréalisme en ses oeuvres vives», – *Manifestes du surréalisme*, p. 166-167, Anna Balakian, *Surrealism, the road to the absolute*, The noonday press, N.Y. 1959, p. 133.

самовыражения мы не располагаем ничем, кроме вербальной структуры, которая абсолютно исключает любую другую структуру, обладающую, по-видимому аналогичными функциями»⁹². Так, Бретон, в отличие от Соссюра, сосредоточенного на синхронном исследовании системы знаков, устанавливаемой языком (*langue*), ориентируется на речь (*parole*) и, пожалуй, оспаривает теоретическое превосходство языка.

Бретон рассматривает автоматическое послание как «вербально-акустическое» или «продиктованное». Это значит, что между глубинным содержанием бессознательного (мы видели, как структурирует его Лакан) и его выражением уже выступает первый шаг «осознания», который, с одной стороны, являет собой использование определенного лингвистического кода, а с другой, делает возможным само письмо. Этот процесс аналогичен или схож с тем, что делает «представимым» содержание сна (об этом будет сказано ниже). Именно в этом причина, почему Бретон осознает необходимость дополнить впоследствии определение сюрреализма (как оно будет дано в Манифесте), представляя его как автоматизм без «каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений»⁹³. Вслед за этим первым шагом, который не осознается нами, следует «вторичный процесс», направленный на то, чтобы по возможности дать речевому потоку тематически связанное содержание. См., напр., упомянутый фрагмент из *Магнитных полей*, первого автоматического произведения, где четко прослеживается тематическое единство «станция–поезд–путешествие», как утверждает его автор, без какого-либо последующего вмешательства в текст.

Следовательно, мы можем с самого начала сказать, что автоматическое письмо способно выразить лишь часть содержания бессознательного в той форме, в которой оно может быть воспринято. В целокупности же своей бессознательное невыразимо, так как выражение его предполагало бы иную структуру высказывания или, лучше сказать, выражение, предшествующее структуре речи. Используя простой пример, можно было бы сказать, что продукт автоматической диктовки, доходящий до кончика пера, подобен звуку, который мы слышим в нашем радиоприемнике: мы воспринимаем звуковые волны исходящие из него, не замечая или даже не зная ничего о существовании такого понятия, как герц.

⁹² A. Breton, *Entretiens*, 262.

⁹³ «Le message automatique», p. 121-122.

Без посредничества языковой структуры бессознательное обречено на вечный мрак заточения. Так, сама возможность существования совершенно чистого психического автоматизма в пределах, в которых это обеспечивает автоматическое письмо, по всей вероятности, не более чем иллюзия.

Примерно теми же сомнениями в возможности подлинного психического автоматизма выражения, вне зависимости от какого бы то ни было волевого действия делится и Октавио Пас: *«Погружение в шепот бессознательного есть добровольный акт... Подавление определенных желаний или импульсов происходит по определенной воле, которая и маскируется, и трансформируется, и поэтому мы отправляем ее в область «бессознательного», дабы оно не скомпрометировало нас. В момент высвобождения этого «бессознательного» процесс повторяется, но на сей раз наоборот: воля возвращается, чтобы вмешаться и выбрать, спрятавшись теперь уже под маской пассивности. И в том, и в другом случае он контролирует сознание. И там, и здесь есть решение, как ввергнуть в бессознательное то, что нас беспокоит. Это решение не определяется особой волей или разумом; это само естество, которое выражается через него. Преднамеренность является решающим фактором акта созидания, и то, что делает его возможным. Без преднамеренности нет вдохновения, осознанного или неосознанного».*

В другой своей статье он расширяет эту идею, доводит ее до логического завершения: автоматическое написание в своей совершенной форме может завершиться только абсолютным молчанием: *«Автоматическое письмо доступно не всякому. Я даже сказал бы, что его эффективная практика невозможна, так как оно предполагает наличие тождества между человеческим существом, как индивидуумом, и словом, которое всегда есть явление общественное. Этим противоречием, в частности, обусловлена двусмысленность языка. Язык символичен, потому что он пытается объединить два разнородных типа реальности: человека и вещи, которым он дает наименования... Автоматическое письмо – это метод, позволяющий достигнуть состояния совершенного сознания между вещами, человеком и языком. Если бы это состояние было достижимо, то исчезла бы дистанция между языком и вещами и между языком и человеком. Но именно эта дистанция порождает язык; если она исчезнет, то исчезнет и язык. Или, иначе*

говоря, состояние, к которому стремится автоматическое письмо, — это не слово, а молчание»⁹⁴.

Бретон осознавал эти трудности, которые, я бы сказала, неотъемлемы от автоматического письма. Но кроме них, есть и другие, которые заставят Бретона признаться: «Осмелюсь сказать, что история автоматического письма в сюрреализме была бы одной сплошной катастрофой». Мы не должны забывать о том, что автоматическое письмо начиналось как эксперимент, цель которого состояла в том, чтобы добиться освобождения человеческого самовыражения, а вовсе не в обновлении художественных средств: «Сюрреализм достоин уважения за то, что он объявил абсолютное равенство всех человеческих существ перед бессознательным посланием, что он твердо установил, что это сообщение есть всеобщее достояние, и каждый может претендовать на свою часть, и что в ближайшем будущем оно перестанет считаться привилегией немногих. Все мужчины, все женщины достойны того, чтобы убедиться в абсолютной своей способности прибегать по собственной воле к этому языку, в котором нет ничего сверхъестественного и который является средством проявления для всех и для каждого»⁹⁵. Трудности, о которых мы говорили выше, связаны со способностью автоматического написания, как ее понимает Бретон в приведенной цитате. Тем не менее, когда использующим его субъектом является поэт, то сложностей возникает еще больше. Он далее сам указывает на них: 1) «Многие... хотели видеть в ней какую-то новую литературную науку впечатлений, которую постыжили приспособить к потребностям своей лавочки», 2) «Другие вынужденно удовлетворились полумерами, способствующими проникновению автоматического языка в пределы более или менее сознательного развития» и, конечно, 3) «...мы должны отдавать себе отчет в том, что в последнее время появилось много фальшивых автоматических текстов, которые с первого взгляда не всегда легко отличить от подлинных, ввиду полного отсутствия объективных критериев».

Эти нарушения строгой сюрреалистической линии, которые вызвали негодование Бретона, с другой стороны, понятны, ввиду того, что от этого потока автоматических сочинений он ожидал окончательного очищения «литературной конюшни». И это, по моему мнению, является самым плодотворным вкладом сюрреализ-

⁹⁴ O. Paz, *La búsqueda del comienzo*, Fundamentos, Madrid, 1974.

⁹⁵ «Le message automatique», 176 et al.

ма в современную поэзию. Бретон осуждает их, обвиняя в умышленной фальсификации автоматизма, так же, как осуждает их за произвольные нарушения, причина которых обусловлена самим естеством поэта: «Мнение о художественном таланте и то невообразимое тщеславие, которое связано с ним, явилось внутренней причиной недоверия, помешавшего реализовать то, что обещало автоматическое письмо внутри сюрреализма. Хотя изначально конечная цель виделась в том, чтобы уловить его непрерывность и зафиксировать произвольный словесный образ, не навязывая ему какого бы то ни было поэтического суждения, критические сравнения могли лишь поставить вопрос относительно богатства или изящества внутреннего языка того или иного поэта. В этой игре сразу же возник удручающий антагонизм. С другой стороны, неизбежное а posteriori удовольствие от составленных по тем же принципам текстов, совершенно специфичных по образам и по символичности форм, которыми они изобилуют, впоследствии способствовало тому, чтобы вырвать большинство писателей от той ситуации безразличия и абстракции, которые, должны были наблюдаться во время работы над ними [текстами]».

Автоматическое письмо начинается, как говорит Бретон, в состоянии между бодрствованием и сном, когда в значительной степени парализован контроль разума. В этом состоянии изоляции от окружающего мира, из самых глубин бессознательного выступают подавленные желания и переплетаются с воспоминаниями чувств. Как говорит Эмбирикос, также специалист по психоанализу: «Здесь мы видим, что сюрреализм или, скорее, автоматическое письмо, имеет некоторое родство с механизмом сновидений. Ибо, что же происходит во снах? То, что спрятано в наше бессознательное. Как во снах мы видим, как стремятся выразиться и наконец находят выражение замаскированные мифы, точно так же в автоматическом письме мы видим, как поднимаются на поверхность элементы, которые, иначе, остались бы в стороне в силу вмешательства каких-то логических или моральных факторов, если бы мы не поддались этому состоянию автоматизма»⁹⁶.

⁹⁶ Γιώργης Πατρομανωλάκης, Ανδρέας Εμπειρίκος, ο ποιητής του έρωτα και του νόστου, Β' εκδ., Κέδρος, Αθήνα 1983, σελ. 29.

2. СНОВИДЕНИЕ

Необходимость самоотмежевания человека от окружающей его природы, частью которой является он сам, необходимость понимания и рациональной классификации многообразных - и в первую очередь, иррациональных – связей человека (как разумного существа, а, следовательно, субъекта) с окружающим его миром (как сверхразумной реальности), приводит человека к попытке создания системы рациональной классификации явлений, которые, таким образом, относятся к «ноуменальному миру». Составные части этой системы, которые являют собой элементы, с помощью которых человек самоопределяется как часть непознанного мира, выливаются в тяжелую, сложную и болезненную процедуру «понимания» окружающего мира. Вся эволюция того, что именуется «цивилизацией», представляет собой постоянную борьбу за открытие все еще неизвестного – неизвешного вплоть до «нового приказа» – излюбленного выражения сюрреалистов. Там же находится и начало мифа, который представляет собой попытку познать и интерпретировать мир. Человек, осознавая, с одной стороны, свою слабость, а с другой – необходимость понять свое предназначение, мифологизирует то, что он не может понять разумом, потому что ему не терпится дать доказательные ответы в пределах временных границ своего существования. Эта спешка удовлетворяется религией, которая, вторично систематизируя миф, приводит если не к постижению мира, то, по крайней мере, пытается дать ответ на онтологическое и космологическое «неизвестное» на аксиоматическом уровне. Наука, развивающаяся в противоборстве с религиозной истиной, постоянно «подпиливает» мифическое основание последней, хотя так и не смогла побороть ее, потому что не дала (по крайней мере, до сих пор) убедительного и полноценного ответа на основополагающие проблемы бытия. Таким образом, всегда найдется область, где метафизика может соперничать с физикой, где иррациональное может активно отстаивать свои права.

Сновидение – это такое состояние, когда человек словно разрушает всякие связи, соединяющие его с логически понятным и упорядоченным миром, когда нарушаются все эмпирически обусловленные физические законы, а сам осто в причинности и времени раздроблен на фрагменты. Поэтому естественно, что эта ситуация, в

которой не соблюдается ни одно правило игры и которая предоставляет нам возможность бросить взгляд за пределы логического, с древнейших времен была атрибутирована силам, находящимся за пределами границ естественного, в той загадочной стране, куда нас может привести только откровение. Сны связывались с какой-то высшей силой, считались знаменем или причащением к высшему, божественному.

На основании этого предпринимались бесчисленные попытки расшифровки языка сновидений, и результатом их были толкования, в которых божественный знак соединялся с интерпретационным кодом, открывающим человеку неизведанное и предвещающим будущее.

Сказанное, естественно, касается не всех снов, потому что уже с самого начала было замечено, что некоторые из них были обусловлены чисто внешними стимулами, вызванными в состоянии бодрствования или сна. В *Сообщающихся сосудах* Бретон ссылается на попытки маркиза д'Эрве де Сен-Дени направлять свои сны по желаемому руслу и придавать им желаемое содержание, воспроизводя в течение сна акустические стимулы, связанные с определенными происшествиями или людьми в период бодрствования⁹⁷. Однако, то, что было действенным в каких-то случаях, никоим образом не могло объяснить сложные – часто без видимой связи с обстоятельствами – «пророческие» сны, навеянные, как полагали, высшей силой, божественной или демонической.

Считалось, что посредством снов осуществляется действительная связь божественного с человеческим. Впрочем, не всегда это было безопасно:

*Странник, конечно, бывают и темные сны, из которых
Смысла нельзя нам извлечь; и не всякий сбывается сон наш.
Создано двое ворот для вступления снам бестелесным
В мир наш: одни роговые, другие из кости слоновою,
Лживы, несбыточны, верить никто из людей им не должен;
Те же, которые в мир роговыми воротами входят,
Верны; сбываются все приносимые ими виденья.⁹⁸*

⁹⁷ А. Breton, *Les vases communicants*, folio essais Gallimard, p. 11 et al.

⁹⁸ Одиссея, XIX, 560-567 (пер. В.А. Жуковского).

Для поэтов, начиная с Гомера и до Жерара де Нерваля, отношение к снам существенно не менялось⁹⁹.

Уже в следующем веке произошел переворот. Хотя ему предшествовали многочисленные попытки научного изучения мира сновидений, прежде всего в течение XIX века, первый действительно демифологизирующий подход к нему проявился у Зигмунда Фрейда, который в 1900 г. опубликовал свое ставшее уже классическим исследование «Толкование сновидений» (*Die Traumdeutung*)¹⁰⁰.

Пожалуй, сам Фрейд лучше чем кто бы то ни было объяснит нам и истинную суть своей интерпретации, и принципиальное отличие своего подхода от предшествующих попыток проникновения в мир снов: *«Все попытки подойти к рассмотрению проблемы сновидения связывались до сих пор непосредственно с явным содержанием его, сохраняемом в воспоминании, и были направлены на толкование именно этого содержания; или же отказывались от какого бы то ни было толкования, обосновывая свое суждение о сновидении постоянным указанием на его содержание. С нашей точки зрения, дело обстоит совершенно иначе; для нас между содержанием сновидения и результатом нашего исследования находится новый психический материал: скрытое содержание, добытое при помощи нашего метода, и мысли, скрывающиеся за сновидением. Из скрытого содержания, а не из явного, берем мы разрешение сновидения. Нам предстоит поэтому теперь задача рассмотреть взаимоотношение явного содержания сновидения к скрытому и проследить, путем какого процесса образуется из последнего первое.*

⁹⁹ Gérard de Nerval, 'Aurélia' – *Les Filles du feu, La Pandora, Aurélia*, Gallimard, 1972, p. 291: «Сон – это вторая жизнь. Я не мог без страха проходить эти двери из слоновой кости, которые отделяющие нас от невидимого мира. Первые моменты сна – это образ смерти. Необъяснимое онемение властвует над нашей мыслью и мы не можем точно определить момент, когда мое я, но в другой форме, продолжает процесс существования. Это пустая, слабо освещенная подземная дорога, где выходят из тени и из ночи бледные формы, сурово-неподвижные, которые обитают в обители праведных душ до искупления. Потом, картина обретает форму, новый свет приводит в движение эти странные видения: мир духов открывается для нас».

¹⁰⁰ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Fischer Bücherei. Относительно проблем, касающихся предмета нашего изучения см. главу VI (*Die Traumarbeit*) и VII (*Zur Psychologie der Traumvorgänge*). Для общего ознакомления с теорией Фрейда см. книгу *Abriß der Psychoanalyse*, которая стала лебединой песней исследователя (последняя запись датирована октябрём 1938 г.).

Мысли и содержание сновидения предстают перед нами как два изображения одного и того же содержания на двух различных языках, или, вернее говоря, содержание сновидения представляется нам переводом мысли на другой язык, знаки и правила которого мы должны изучить путем сравнения оригинала и перевода»¹⁰¹.

Бессознательное – это царство абсурда. Законы логики здесь совершенно не действуют.

То, что при пробуждении остается в памяти от нашего сновидения, то есть, проведенное через сознание очевидное содержание сна, есть продукт обработки первичного материала, состоящего из импульсов бессознательного, желаний, стремящихся реализоваться, различных соматических возбуждений, возникших в процессе сна, представлений и образов, полученных в состоянии бодрствования. Весь этот разнородный материал, полученный либо из внешнего мира, либо из бессознательного, посредством «работы сновидения» (Traumarbeit) подвергается сгущению (Verdichtung, психологический коррелят метафоры), смещению (Verschiebung, коррелят метонимии), становится представимым (Darstellbarkeit) и посредством вторичной обработки (Sekundäre Bearbeitung), приобретает связность, восполняются пустоты, ослабевают противоречия между различными составными частями, и сон становится по возможности доступным пониманию единством.

Таким образом, сон хоть и не единственный, но важнейший путь, это открывающаяся нам (насколько это возможно в силу ограничений, испытываемых в процессе сновидения) дверь в бессознательное, в область, которая ближе всего к сверхреальности, как она определяется во *Втором манифесте сюрреализма*: «некая точка духа, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия».

В этом определении можно увидеть влияние Фрейда, когда он говорит: «В сфере бессознательного противоположные друг другу тенденции сосуществуют в равновесии. Независимо от того, взаимодействуют они, или нет, Влияют ли они друг на друга, или нет, трудно решить, можно лишь утверждать, что такой компромисс есть абсурд, ибо включает в себя противоречащие друг другу части. Это означает,

¹⁰¹ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, S. 234.

что противоположности не разграничены, а, наоборот, предстают как равнозначные, так что в явном сновидении каждый элемент может означать также свою противоположность. Некоторые лингвисты утверждают, что в древних языках противоположные значения, как, например, сильный – слабый, высокий – глубокий, выражались одним и тем же корнем... Такие рудименты сохранились даже в таком высококоразвитом языке, как латынь, например: *altus* (высокий – низкий) и *sacer* (святой – нечестивый) и пр.»¹⁰².

После этого нас не должен удивлять интерес сюрреалистов ко сновидениям. Во всех сюрреалистических журналах есть пересказы снов. В редакционной статье первого номера *Сюрреалистической революции* Буаффар, Элюар и Витрак побуждают читателя ежедневно рассказывать сны членам семьи, а кроме того, в журнале был опубликован текст Пьера Реверди о значении сновидений: «Я не думаю, что сны – это полная противоположность мысли. Все то, что я знаю о них, заставляет меня полагать, что это просто более свободная, более абстрактная форма мысли. Сновидение и мышление – две стороны одной материи – лицевой и изнаночной, где сновидение имеет более богатую но и более свободную текстуру, а мышление – более простую, но более плотную». Разве не ту же самую идею развивает Бретон в Манифесте сюрреализма? «Я верю, что в будущем сон и реальность – эти два столь различных, по видимости, состояния – сольются в некую абсолютную реальность, в сюрреальность, если можно так выразиться».

Бретон представил свою собственную интерпретацию снов в своих «*Сообщающихся сосудах*» (1932), которые являют собой жизнь и сон, реальность и сверхреальность. В этой работе говорит не поэт или, скорее, не только поэт. Бретон приводит пример своего понимания гармоничного союз поэзии и науки, о котором он говорит в своем манифесте. Хотя в принципе признавая фрейдистское толкование снов и процесс возникновения сновидения, Бретон приводит и свои возражения: «Для подтверждения ценности его [Фрейда] концепции совершенно необязательно приписывать ему скоропалительные обобщения, которые нам постоянно внушает автор данного мнения, дух, с философской точки зрения, недостаточно развитый [подчеркнуто мной – Э.С.]».

¹⁰² S. Freud, *Abriß der Psychoanalyse*, Fischer Bücherei, 27-28.

Бретон вменяет в вину Фрейду двойное «отступничество», что существенно ограничивает ценность психоаналитического толкования снов. Его первая непоследовательность – это то, что он называет «стеной личной жизни»: *«сексуальные действия не играют никакой роли в его личных снах, в то время как они особым образом воздействуют на возникновение других снов, навязываемых нам»*¹⁰³. Фрейд считает необходимым ответить на это обвинение, и в конце своего ответа он добавляет – абзац, который Бретон (возможно, обоснованно) считает «воздаянием за несправедливость»: *«...я думаю, что если я не толкнул свои сны так далеко, как сны остальных, то это происходит по причине странной моей робости перед сексом... Уверяю вас, что я мог положить предел неизбежной демонстрации (как и одной преодолённой детской склонности).*

А теперь – вот мое признание, к которому вы должны быть снисходительны! Хотя я и получаю доказательства большого интереса, который Вы и Ваши друзья проявляете к моим исследованиям, сам я не могу ясно представить себе, что такое сюрреализм, и к чему он стремится. Возможно, я, который так далек от искусства, и не создан для того, чтобы это понимать».

Вторая непоследовательность, в котором Бретон упрекает Фрейда, состоит в том, что в его анализе он использует по преимуществу сны больных, в частности, «истериков», то есть, «людей, особенно поддающихся внушению». Таким образом, Бретон, до того как подвергнуть незаинтересованному и объективному анализу свои собственные сны, обвиняет Фрейда, *«потому что он пожертвовал пользой, которую мог бы принести, во имя своих мелочных корыстных интересов».*

3. ГИПНОЗ

Поскольку отвлечение внимания под влиянием какого-либо внешнего стимула может повлиять на результат автоматического письма, поскольку во время пересказа сна память может сыграть с нами злую шутку, существует третье решение, *«решение, в котором вероятность ошибки гораздо меньше и, вследствие этого, решение самое что ни на есть живое».* Пусть сам Бретон опишет нам первую практическую реализацию этого решения: *«В понедельник, 25 сентября*

¹⁰³A. Breton, *Les vases communicants*, Gallimard, 32-34. Письма Бретону, с. 173 и след.

[1922 г.], в 9 вечера, в присутствии Десноса, Мориза, и моем Кревель входит в состояние гипноза и декламирует нечто вроде выступления или обвинительной речи, что не было зафиксировано (риторический стиль, прерываемый вздохами, которые временами переходили в песню, настойчивое употребление некоторых слов, быстрый переход к другим, бесконечное растягивание каких-то окончаний, драматическая декламация. Речь идет о женщине, обвиненной в убийстве супруга, виновность которой подвергается сомнению по той причине, что она действовала по требованию самого супруга). Когда Кревель проснулся, он ничего из своей речи не помнил»¹⁰⁴. Позже ввергает себя в гипнотическое состояние Деснос. На следующий день он, в состоянии гипноза, «был допрошен» Бретоном, Элюаром, Пере и Эрнстом. Начиная с этого момента «в среде сюрреалистов началась целая эпидемия гипноза... семь или восемь из них жили уже лишь ради этих моментов забытья, когда при приглушенном свете они говорили голосом утопленника...». Иногда эта эпидемия поистине рискует стать смертельной. Отмечаются попытки убийства или коллективного самоубийства в состоянии гипноза¹⁰⁵. Роберт Деснос всякий раз в состоянии транса проговаривает словесные игры «математической точности... без комического начала»¹⁰⁶ Рроз Селави, которые тот посредством передачи мыслей на расстоянии отправляет их Дюшану, находящемуся тогда в Нью-Йорке. Бретон воздерживается от комментирования этого явления, но отмечает, что Деснос в состоянии бодрствования неспособен затевать подобные словесные игры, даже при очень большом старании, не умеет он и рисовать, но в состоянии гипноза рисует. Давайте послушаем Арагона: «Большой шок, вызванный этим зрелищем [гипнозом] породило безумные толкования: потусторонний мир, переселение душ, сверхъестественное. Расплатой за подобные интерпретации были недоверие и насмешки. На деле, они не были такими уж ошибочными...». Бретон занимает несколько, можно сказать, агностическую и несколько нерешительную позицию. В любом случае, его материализм приводит к решительному отрицанию всякого метафизического объяснения: «Само собой разумеется, что с тех пор как мы договорились проводить эти эксперименты, мы никогда не становились на позиции спиритуализма. Что касается меня, то я категорически

¹⁰⁴ A. Breton, *Les Pas perdus*, 121.

¹⁰⁵ A. Breton, «Sur Robert Desnos», – *Perspective Cavalière*, 179 et al.

¹⁰⁶ A. Breton, «Les mots sans rides» – *Les Pas perdus*, 131.

отказываюсь допускать, что существует какое бы то ни было общение между живыми и мертвыми»¹⁰⁷.

Одержимость «гипнотическими трансами» продолжалась с осени 1922 по февраль 1923 года, когда Бретон, после одного особенно тяжелого и опасного эксперимента решил отказаться от этой затеи. Действительно, гипноз привел многих из участников в состояние крайнего психического истощения, и было бы исключительно рискованным делом продолжать эту «игру»¹⁰⁸. Кроме того, ожидаемые литературные результаты не оправдались.

4. БЕЗУМИЕ, «КРИТИКО-ПАРАНОЙЯЛЬНЫЙ» МЕТОД, СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ

Если, согласно Фрейдю, сон – это форма временного и безвредного психоза, в течение которого бессознательное находит свое выражение в воображаемом мире, не подчиняющемся никаким «рациональным» физическим законам, то психические изменения, которые приводят человека к фантастическому восприятию и интерпретации мира, построенного вокруг личности и основанного на повседневной реальности, как, по крайней мере, ее воспринимает большинство, создают в индивидуальной вселенной «больного» столь же истинный и реально существующий мир, который, однако, отличается от «нашего» мира.

Так, изучение психических больных может привести нас к новому и более широкому видению мира, без тех предрассудков, которые укоренены в обществе по отношению к психопатам. В 1930 году Бретон и Элюар издают совместно созданную «Безупречную концепцию» (*L'immaculée conception*), представляющее собой серию прозаических произведений, которая, по-видимому, в целостности представляет бóльший интерес, нежели каждый текст в отдельности. В этом произведении писатели, среди прочего, представляют различные формы безумия. Послушаем, как Надо описывает это начинание: «Тут у нас два человека, приспособленных к обществу, поскольку они живут в нем, к обществу, основанному на приятии психически нормальных состояний (нормальных потому, что так считает большинство); они способны имитировать патологические

¹⁰⁷A. Breton, «Entrée des Mediums», – *Les Pas perdus*, 121.

¹⁰⁸ A. Breton, *Entretiens*, 86.

состояния, не пользуясь ничем иным кроме как силой поэзии, своей собственной поэзии, чтобы подражать патологическим состояниям: слабоумию, мании, общему параличу, бредовым идеям, шизофрениии, – и потом возвращаться в обычное состояние равновесия, именуемого нормальным. Что они хотят доказать? Только одно: что нет раздельной линии между разумным и так называемым «сумасшедшим», что нет ситуаций, которые доказали бы, что это разумно, а это безумно, что такие дефиниции не имеют под собой научной основы, что это проблема своевольной моды. Тот факт, что они смогли вызывать эти ситуации, имея инструментом лишь поэзию, показывает в то же время и цену этого инструмента, а также силу духа человека, наделенного творческими способностями, с которыми не считаются даже в естественном его состоянии, когда он не находится в состоянии «поэтического возбуждения»¹⁰⁹.

Энгуизм Мориса Надо мне кажется необоснованным после ознакомления с аргументацией Бретона: «...таким образом мы покончили бы навсегда с излюбленными категориями, которые стремятся систематизировать людей, у которых есть незаконченные счета с человеческой логикой, с той самой логикой, которая ежедневно лишает нас права самовыражаться средствами, которые нам предоставляет наш инстинкт...».

Такое начинание предполагает: а) глубокое знание различных форм безумия, а именно, его характеристик, кода, посредством которого проявляется ассоциирование (или его отсутствие) идей, намечаемого цикла и б) осознанную попытку его воспроизведения в соответствии с вышеназванными характеристиками. Таким образом, очевидно, что речь идет о чем-то крайне рационально обработанном. Когда в 1938г. Дали когда посетил в Лондоне Фрейда, тот сказал ему: «В вашем искусстве меня интересует не бессознательное, а сознательное», имея, конечно же, в виду: «меня интересует не ваша притворная паранойя, а ваша манера притворяться»¹¹⁰.

Паранойя – это форма психопатии, представляющая для сюрреалистов особый интерес. Она характеризуется абсолютно логичной систематизацией бреда, основанного тем не менее на нелогичном или нереальном восприятии и приводит личность в центр некоего фантастического мира, где все формируется согласно его

¹⁰⁹ A. Breton, *Entretiens*, 162, M. Nadeau, 174.

¹¹⁰ Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Beck, München, 1003.

желаниям. Параноик живет в мире, «сделанном по заказу», в мире, созданном в соответствии с его желаниями, где все вертится вокруг него. Дали занимается паранойей, по его словам, с 1926 г. А сформулировал свою теорию «критико-паранойяльной» интерпретации в 1933г., в первом номере журнала *Минотавр (Minotaure)*. Большое значение имеет и вклад психиатра Жака Лакана, прежде всего его работа *О паранойяльном психозе в его связи с личностью (De psychose paranoïaque dans ses rapports avec personnalité)*.

«Паранойя использует внутренний мир, чтобы укрепить навязчивую идею со свойственным ей притязанием навязать реальность этой идеи другим. Реальность внутреннего мира служит объяснением и доказательством, обслуживает реальность нашего мозга», – объясняет Дали. Затем он предлагает определение: *«Критико-паранойяльная техника: спонтанный метод абсурдного знания, основанный на интерпретационно-критической ассоциации бредовых явлений»*. Уже с момента своего зарождения паранойяльный бред полностью содержит в себе всю свою системную структуру. С вмешательством критического компонента он а posteriori выступает на поверхность, объективируется. *«Паранойяльно-критическая деятельность является организующей и производительной силой объективной случайности... видит все это в связанном единстве системных и признаковых связей»*. Это подобно тому, как художник погружается в паранойяльный бред, который реципиент может интерпретировать в свете своей собственной ассоциативной динамики, в соответствии со своими собственными ожиданиями и желаниями. В той же тщательно проработанно реалистической картине Дали представлены необычные объекты, каждый из которых может быть источником ассоциативных желаний зрителя. Паранойя становится путем проникновения в человеческие желания в реальном мире.

Осуществление этого желания может проявляться также в случайной нашей встрече с «сюрреалистическим объектом». Это объект, находящийся вне своего обычного, утилитарного окружения, не имеющий (обязательно) эстетической ценности или притязаний, нечто, что, казалось бы, имеет единственной целью удовлетворение создателя произведения или того, кто считает его соответствующим его собственным бессознательным, сновиденческим желаниям. Это странный, случайный, бесполезный объект, который может стать катализатором снов, желаний, галлюцинаций. Случай-

ная находка, которая материализует бессознательные поиски и служит поводом для всякого рода ассоциаций. Свободный от какого бы то ни было соотношения с реальным миром, он открыт для всяких неожиданных сновиденческих ассоциаций¹¹¹.

Поиски этих сновиденческих объектов - одно из излюбленных занятий Бретона. И место, где они могут находиться, – это, естественно, лавки старьевщиков и блошинные рынки, *marché aux puces*, как их называют французы. «Я часто иду туда в поисках вещей, которые нигде больше найти нельзя. Это предметы, вышедшие из моды, отрывочные, бесполезные, практически непонятные, полностью деформированные, в том виде, в котором я их понимаю или ценю, как например, белый несимметричный лакированный полуцилиндр, с выпуклостями и углублениями, ничего не значащими для меня, с красными и зелеными горизонтальными и вертикальными бороздками, заботливо помещенный в футляр с надписью на итальянском языке. Я принес его домой и, тщательно рассмотрев, пришел к заключению, что это трехмерное представление демографической статистики города от такого-то до такого-то года, но от этого он не стал мне более понятным»¹¹².

Эти поиски, часто в компании друга, ведут к открытию магических связей не только с вещами, но и с людьми, которые каким-то образом одновременно переживают общее сновидение. Этот сон может, однако, быть развенчан при последующей проверке объекта на «прозаичную» обыденную полезность.

Мы можем проследить начало сюрреалистического объекта в эстетике Лотреамона («прекрасно, как случайная встреча швейной машинки с зонтиком на операционном столе»), Реверди (о сближении двух противоположных типов реальности) и в *ready mades* Дюшана. Можем найти также аналогии и с русскими кубофутуристами, такими как Хлебников и Кручёных, и в формалистическом принципе «заумной поэзии» («1. Чтоб писалось и смотрелось в мгновение ока!.. 2. Чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной...»), хотя у нас нет доказательств того, что сюрреалисты имели четкое представление об их теории¹¹³.

¹¹¹ A. Breton, *Entretiens*, 163 et al., «Introduction au discours sur le peu de réalité», – *Point du jour*, 9, *L'amour fou*, folio Gallimard, 38 et al.

¹¹² A. Breton, *Nadja*, folio Gallimard, 62.

¹¹³ См.: *Поэтические течения в русской литературе XIX-конца начала XX века*, сост. А.Г. Соколов, Высшая школа, Москва 1998, 103-104.

Но если бы мы случайно нашли сюрреалистический объект, разве не смогли бы соорудить его? Разве мы не смогли бы изготовить объект, который в полной мере соответствовал нашему сновиденческому желанию, без какой-либо практической пользы и без каких-то обязательных эстетических претензий? Изготовление таких объектов, «объектов символической функции», как их называет Дали, было бы лишь формой перенесения автоматизма текстов на область изобразительного искусства. Бретон возводит происхождение их к Дюшану, затем, в предложении, сформулированном во *Введении в дискуссию о минимальной реальности*¹¹⁴, – к созданиям Альберто Джакометти 1930-ых годов, и, наконец, обращается к «объектам символической функции» Дали. Он считает своим личным вкладом «стиховещи», о которых говорит: «Я определяю «стиховещь» как синтез, стремящийся соединить средства поэзии и пластики, использовать их возможности для обоюдного возвышения». Магритт, со своей стороны, отправляясь от изобразительных искусств, как я от поэзии, попробовал, что может возникнуть из сопоставления всем известных конкретных слов, («гора», «трубка», «голова ребенка»), с формами, являющимися их отрицанием или, по крайней мере, с которыми они не находились в логическом соотношении»¹¹⁵.

Сюрреалистический объект создает определенный реальный мир, который соответствует желаниям человека и его бессознательному, «сам бред он превращает в осязаемую реальность», по выражению Дали. Сюрреализм «объективизируется».

5. МАГИЯ, АЛХИМИЯ, ОККУЛЬТИЗМ

Сон заставляет нас заново пережить наше детство, где «все доступно, самые скверные материальные условия кажутся превосходными. Леса светлы или темны, никогда не наступит сон»¹¹⁶. И не только это: сон – это возвращение в детство человечества¹¹⁷, в эпоху, в которой явления повседневной жизни не были определены причинно-следственными отношениями, а представлялись необъяснимыми, загадочными, магическими, и они могли меняться или вызываться, благодаря влиянию, которое оказывал маг-жрец

¹¹⁴ A. Breton, «Introduction au discours sur le peu de réalité», – *Point du jour*, 9 et al.

¹¹⁵ A. Breton, *Entretiens*, 163-164.

¹¹⁶ A. Breton, «Manifeste du surréalisme».

¹¹⁷ S. Freud, *Abriß der Psychoanalyse*, 26.

своими обрядами на таинственные силы природы. Тогда дождь шел не потому, что происходила концентрация пара, а благодаря ритуальному танцу дождя, так же, как во сне слеза ребенка могла превращаться в реку. Человек, стоявший перед великой тайной, пытался дать хоть какой-то ответ, и когда этот ответ выходил за пределы непосредственно воспринимаемой им реальности, он пытался проникнуть в эти тайны природы посредством интуиции, экстатического состояния и откровения. И сюрреалисты посвящают себя изучению этих форм познания и действия, которые соответствуют «чистой, сверхреалистической радости человека, который, зная о преемственных неудачах остальных, не считает себя побежденным; он начинает, откуда хочет и, продолжая идти отнюдь не логическим путем, доходит, куда может»¹¹⁸.

В первобытных обрядах, в исследованиях алхимиков, в астрологии, в оккультизме дух обретает новое восприятие мира, где воображению отводится место, равное научному познанию. Сюрреализм должен «открывать сокрытое и скрывать все остальное». Другими словами, сюрреализм должен взять из традиции герметизма то, что может быть приспособлено к современной жизни, извлекать ценности жизни, придавать им новое, магическое сияние, то сияние, которое пожухло в эпоху логического и детерминистического восприятия мира.

Поиски трансцендентного и чудесного мира, расположенного за пределами внешней реальности, не были чем-то новым. Романтизм, главным образом, немецкий, английский готический роман, и даже символисты обратились к интуитивному характеру поэзии и видели в писателе посредника между этой и иной реальностью. Сюрреалисты идут дальше: они подходят к фантастическому и чудесному как к чему-то реальному, повседневному, к чему-то, что при определенных условиях может стать общим достоянием, а не только собственностью немногих избранных. Они восхищаются немецкими романтиками (Ахимом фон Арнимом, Новалисом), а еще больше – английским готическим романом (*Монах* Льюиса стал для Бретона чуть ли не Библией, а Арто переводит его на французский, правда, несколько переработав), потому что и то и другое существуют в общей ситуации, где магическое сосуществует с

¹¹⁸ A. Breton, «Manifeste du surréalisme».

реальным и воспринимается как таковое, где фантастическое перестает быть вымыслом и становится реальностью.

Такое же поистине широкое распространение фантастического элемента обнаруживается во всех первобытных цивилизациях, оставшихся в тени современного западного христианства, цивилизациях, которым придается важное значение. Знаменательно создание в 1929 году «сюрреалистической карты мира», на которой страны и континенты представлены в соответствии с той ролью, которую к тому времени сыграли они в становлении сюрреалистического движения. Из европейских городов обозначены на ней только Париж и Стамбул (легендарные ворота Востока), а из стран – Германия, Австро-Венгрия (Центральная Европа считается частью «Востока», родиной иррационализма и большого количества личностей, которыми они восхищаются) и Россия (родина революции). Азию представляют Россия, Китай, огромных размеров Афганистан (?) и крошечная Индия. Острова Тихого океана (открытые в тот период) составляют две третьих мира. Американский континент, на котором отсутствуют США (бездуховный феодализма и плутократии), но представлены Аляска, Лабрадор, Мексика, Перу и Огненная Земля (культура коренных народов этих территорий к тому времени только недавно стали известны). Наконец, Африка, интерес к которой в то время заметно поубавился, сохраняется благодаря острову Пасхи (и его тайнам)¹¹⁹.

Все виды искусства и формы мышления, отражающие рационалистическое миропонимание мира, считаются недостаточными. Христианство и иудаизм отвергаются так же, как и греческая и римская классические цивилизации в целом, хотя они, кажется, не отличают их друг от друга. От греческой цивилизации они оставляют только микенскую (тогда еще не было дешифровано линейное письмо В, доказывающее его греческое происхождение) и минойскую культуру, ввиду их «первобытности и таинственности», как представляли их в эпоху между двумя мировыми войнами. Первобытное искусство Океании, Африки, индейцев и эскимосов доколумбовой Америки, – единственное, что выживает.

Первобытный человек, как и ребенок, живет в необъяснимом мире. Он живет в мире чудесного. Там все возможно, потому что

¹¹⁹ Сюрреалистическая карта была опубликована в журнале *Variété*, об. 1929, Bruxelles.

возможности не подвергаются логической экспликации. Воображение также способно давать решения. «Священное», повседневное священное – это живая реальность. Отсюда интерес сюрреализма к иному миру первобытных религий, обрядов и к первобытному искусству, которое не является искусством для искусства, а искусством и жизненным опытом одновременно. Кроме того, «чудесное всегда прекрасно, прекрасно все чудесное, прекрасно только то, что чудесно», как утверждает Бретон в своем первом сюрреалистическом манифесте. Так, существенная часть деятельности сюрреалистов посвящена обобщению и изучению различных первобытных ритуальных предметов и обрядов. Куклы арizonских индейцев хопи и зуни, маски и тотемы эскимосов северо-западных берегов Канады и жителей Центральной и Южной Америки являются объектом изучения и восхищения наиболее известных сюрреалистов (Бретона, Эрнста, Матта, Пере, Арто).

Отрицание классической древности, «греко-латинского духа», который Бретон считает результатом «оккупации римского захватчика, которая длится вот уже две тысячи лет»¹²⁰, приводит сюрреалистов к переоценке мира кельтской мифологии, магических сил, которые управляют ее вселенной. Это реакция, которая в действительности приводит их к новой мифологии, где есть место всем верованиям, с которыми несправедливо обошелся греко-римский дух. Итак, они выбирают все иррациональное от древнего Востока до эзотерической традиции, от оккультизма до культа готического средневековья, от астрологии до символизма Таро. Но чем больше говорили они о своем материалистическом мировоззрении, тем чаще их упрекали в новом мистицизме, в уходе в метафизику. Если обратиться к заключительной части «Пролегоменов к третьему манифесту сюрреализма, или нет» (1942)¹²¹, то упреки эти покажутся вполне оправданными. «Новый миф? Должны ли мы убедить эти существа в том, что они происходят от миража, или же дать им возможность самим открыть для себя это?».

¹²⁰ А. Breton, «Le surréalisme et la tradition», – *Perspective Cavalière*, p. 135.

¹²¹ А. Breton, *Manifestes du surréalisme*, 161-162.

6. СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ИГРЫ

Одним из излюбленных сюрреалистами механизмов создания произведения является разновидность коллективного автоматизма, при котором отсутствие контроля разума обусловлено отсутствием предшествующего знания, так что завершение фразы, «умозаключения» или рисунка становится результатом непредвиденной случайности. Вмешательство элемента случайности в создание произведения искусства не является сугубо сюрреалистическим изобретением. Чтобы не обращаться к различным «поэтическим играм» сюрреалистов, как, напр., написание стихотворения из взятых наугад или принципиально не имеющих друг к другу отношения слов, либо слов, начинающихся с определенной буквы, либо составление акростиха, которые встречаются уже у экспериментировавших в области случайного дадаистов, в частности, у Арпа и Тзара с его знаменитым «поэтическим рецептом». Для Тзара этот «рецепт» был лишь поводом для того, чтобы вызвать скандал, поэтому дальнейшего продолжения рецепт не имел. В противоположность ему, Арп сочетанием случайных образов исследовал возможности обновления искусства. У Бретона, который в своем Манифесте сюрреализма предлагает подобный рецепт, речь идет о проявлении объективной случайности, то есть, о точке, где внешняя необходимость встречается с бессознательным желанием. Различные сюрреалистические игры предполагают комбинацию вмешательства этой случайности в поэтическое создание с сознательным художественным намерением. В сущности, как было сказано вначале, речь идет о форме коллективного автоматизма, и доказательством того, что создателем может быть любой. Самая известная сюрреалистическая игра – это «утонченный труп» (*Le cadavre exquis*). Несмотря на мрачное название, это была детская групповая игра, появившаяся около 1925 года: *«Когда исчерпывались темы разговоров о событиях дня или о предложениях относительно смешного или скандального вмешательства в жизнь, мы начинали играть; сначала это были письменные игры, задуманные так, чтобы сталкивались элементы языка по возможности самым парадоксальным образом, с тем, чтобы человеческое общение, сбитое с пути с самого начала, впадало в состояние, наиболее приспособленное для приключения. Впредь уже не было никакой предвзятости по отношению к детским играм (скорее,*

пожалуй, наоборот), благодаря которым мы вновь обрели наш прежний энтузиазм. И когда позже мы сели объяснять себе, что волновало нас при наших встречах... было нетрудно согласиться, что метод утонченного трупа не очень отличался от метода «последовательностей» (consequances). И не было ничего легче, чем распространить этот метод на рисунок, используя ту же систему свертывания и сокрытия.

УТОНЧЕННЫЙ ТРУП: В эту игру играют большой группой. На сложенной вдвое бумаге пишут фразу или рисуют, не видя то, что сделано предыдущими игроками. Ставший уже классическим пример, который дал название игре, – это первая фраза, возникшая таким образом: *утонченный–труп–выпьет–новое–вино...* В этих опытах нас вдохновляла уверенность в том, что, хорошо это или плохо, но эти ряды не могли быть созданы одним человеком, и что они предоставляли гораздо большую свободу, что очень важно в поэзии. Кроме того, с утонченным трупом мы имели в нашем распоряжении безошибочный способ сохранить дистанцию от нашего критического духа и полностью высвободить метафорическую энергию нашего интеллекта... как в области вербального, так и изобразительного искусства»¹²².

Много позже, уже в 1954 г. Бретон, представляя новую, гораздо более амбициозную игру, («одно в другом»), подводит итог этой сфере деятельности сюрреалистов: «Если существовала в сюрреализме форма деятельности, обладавшая даром вызывать недовольство дураков, так это точно игровая деятельность, следы которой можно обнаружить в большинстве наших публикаций последних тридцати пяти лет. Несмотря на то, что мы когда-то, в целях самозащиты, назвали эту деятельность «экспериментальной», единственной нашей целью было развлечение. Осмысление познавательной ее ценности пришло позже. На самом деле, иные мысли побудили нас продолжать ее – вдруг оказалось, что она может укрепить объединяющие нас связи, способствуя осознанию общих для всех нас желаний. Кроме того, ощущение насущной необходимости покончить с бывшими противопоставлениями, типа: бодрствование и сон, прошлое и будущее, разум и безумие, высота и глубина и т.д., привело нас к упразднению разницы между серьезным и несерьезным (игрой), что связано с работой и отдыхом, «мудростью» и «глупостью» и т.д.

¹²² A. Breton, «Le cadavre exquis: son exaltation» (1948), – Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition 1965, Gallimard, p. 371.

Из игр, которые были у нас более или менее в ходу, мы помним, напр., игры в школьные отметки (от -20 до +20), в соответствия (если было бы...), в определения (что это...), в предположения (если... тогда...), в «утонченный труп» (письменный или рисованный), во вмешательство абсурдного (смысл игры заключался в узнавании предмета, в благоустройстве города, в продолжении фильма), в посетителя (вы откроете...?) и т.п., которые, для удовлетворения принципа удовольствия, сводились к тому, что им, на уровне пластики, сопутствовали методы и рецепты, которые их изобретатели немедленно предоставляли в распоряжение остальных: коллаж, фроттаж, фюмаж, кулаж, импровизированные переводные картинки, рисование воском, и пр.»¹²³.

Игра «Одно в другом» (*L'un dans l'autre*) была, возможно, последней и наиболее важной из сюрреалистических игр. Зарождение ее связано с одной идеей Бретона, высказанной им в марте 1953, уже 29 июля того же года, благодаря Пере, она обретает окончательную форму.

В этой игре моменту случайности, основному компоненту всех остальных игр, отводится лишь второстепенная роль. Можно сказать, что, как в приведенных в начале параграфа примерах, этот момент присутствует только для того, чтобы зародить творческую искру у игрока, конечный успех которого будет зависеть исключительно от силы его воображения, от его мастерства и от его личности. Это игра для поэтов – в отличие от предыдущих, в которые мог играть любой – она не для всех, вопреки ожиданиям ее создателей.

Она основана на теории соответствий, составляющей основы оккультизма: каждый объект принадлежит некоторому единству и располагает необходимыми связями с любой другой составной частью этого единства. Так, любой объект содержится в любом другом, и определение признаков какого-либо одного компонента (в плане материала, цвета, структуры, размеров) достаточно для того, чтобы он выводился из другого. Правила игры простые: «Один из нас выходил из комнаты и должен был наедине решить, с каким

¹²³ А. Breton, «L'un dans l'autre», – Perspective Cavalière, 53 et al. Коллаж: склеивание различных образов или предметов. Фроттаж: раскрашивание листа бумаги, натянутой на неровную поверхность таким образом, чтобы на ней отпечатались неровности этой поверхности. Фюмаж: покрытие рабочей поверхности копотью так, чтобы копоть оставил на ней различные фигуры. Кулаж: опрокидывание жидкого вещества, чтобы затем на поверхности появились случайные изображения.

предметом он будет идентифицироваться (скажем, с лестницей). В его отсутствие остальные договаривались о предмете, который они будут представлять (напр., бутылку шампанского). [Игрок] должен был описать себя как бутылку шампанского, давая такие характеристики, которые понемногу вовлекают в образ бутылки образ лестницы, вплоть до полного замещения одного другим. Подразумевается, что, делая это, [игрок] в состоянии более или менее определенно начать свои фразы со слов: «Я – бутылка шампанского...» или «Я – бутылка шампанского, которая...»».

Игра заканчивалась, когда группа угадывала предмет, задуманный игроком. Чтобы показать, как механизм этой игры мог способствовать созданию самых смелых поэтических образов, Бретон приводит два анализа стихотворений Аполлинера и Бодлера. Рассмотрим образ Аполлинера:

| | |
|--------------------------------|--------------------------|
| Ta langue | Твой язык |
| Le poisson rouge dans le bocal | красная рыба в аквариуме |
| De ta voix. | твоего голоса. |

«Предположим, что Аполлинер в игре «одно в другом» решил предстать языком, и ему предложено было идентифицироваться с рыбой: что иное мог бы он сказать вначале, как не красная рыба? И где мы чаще всего видим такую рыбу? В аквариуме. Что было бы соответствием этого аквариума для языка? Несомненно, голос, которому, кроме того, присваивается качество «хрустальный». Таким образом, мы видим, что, сколь бы неожиданным ни был этот образ Аполлинера, он исключает всякую прихоть».

Бретон говорит, что подобному испытанию можно было бы подвергнуть любого из великих создателей образов, и он прав, когда утверждает, что такое «испытание» «могло бы дать поэзии ощущение безграничности потерянных ею сил».

7. СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

С самого начала сюрреализм обнаруживает свой экспериментальный и исследовательский характер. В первом номере журнала *La révolution surréaliste*, наряду со вступительной декларацией «мы должны добиться нового провозглашения прав человека», манифестирована не только направленность журнала, но и всего движения:

«Сюрреализм не представляется как догма. Некоторые идеи, которые сегодня представляются его фундаментом, никоим образом не определяют его будущее развитие.

Этот первый номер журнала *La révolution surréaliste* не предлагает никаких конкретных открытий. Конечно, опубликованы продукты автоматического письма и пересказы сновидений, но пока еще не объявляются результаты исследований или экспериментов: все это мы должны ожидать от будущего». Коллективное исследование различных тем реализовались многими способами: во-первых, это были бесконечные, часто бурные обсуждения, которые иногда проводились в кафе, но чаще – у кого-нибудь дома, так как эти беседы обычно длились до утра. Кроме того, через журнал проводились опросы, на которые приглашались отвечать и читатели. В первом номере *La révolution surréaliste* был задан вопрос: «Является ли самоубийство решением?». Из полученных ответов два, к сожалению, будут пророческими: это ответы Риго и Кривеля. 11 октября 1924 они открыли «Бюро сюрреалистических исследований» или «Сюрреалистическую станцию», куда каждый мог прийти и выказать свои мнения, свои тревоги, проблемы и даже выказать свою экстравагантность. Это была лаборатория идей и место встречи людей и мнений, которые немедленно становились известны всему Парижу. Сначала им руководил Франсис Жерар, а затем Антонен Арто, который придал журналу радикальный и бурный характер своей личности. В конце, перед тем как закрыть журнал 20 апреля 1925, он закрыл двери бюро для публики, потому что число любопытствующих было так велико, что это мешало его функционированию.

Глава 4. ПОСТОЯННЫЕ ВЕЛИЧИНЫ СЮРРЕАЛИЗМА

В качестве постоянных ценностей сюрреализма можно назвать некоторые основные понятия, которые образуют и определяют сюрреалистическое мировосприятие. Этими фундаментальными принципами являются юмор, чудесное и случайность.

1. ЮМОР

«[Робер Деснос] был известен в концлагере [нацистский концентрационный лагерь Theresienstadt в Чехословакии] своим юмором. В критический момент пленников собирались переместить в лагерь смерти. Деснос ходил от одного пленного к другому, говоря: «Хотите, я предскажу вам судьбу?». Они улыбались. Человеческое несчастье во всем своем величии! Черный сюрреалистический юмор – это то единственное, что оставалось в эту минуту отчаяния»¹²⁴.

Чтобы обнаружить истоки сюрреалистического юмора мы должны будем вновь обратиться к истории знакомства Андре Бретона с Жаком Ваше, а может быть и еще дальше, к любимому писателю Ж. Ваше, к Альфреду Жарри. Естественно, теория Фрейда и, в особенности, его книга *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, (1905) сыграла решающую роль. В конце книги Фрейд пишет: *«...Состояние эйфории, которого мы пытаемся достичь таким образом, есть не что иное как настроение определенного периода нашей жизни, когда наше психическое функционирование добивалось малой ценой, не что иное как настроение нашего детства, когда нам было неведомо комическое, когда у нас не было способности шутить и мы не нуждались в юморе, чтобы чувствовать себя счастливыми»¹²⁵.* Эту самую ностальгию по детству мы находим в самом начале Манифеста: *«Каждое утро дети просыпаются в полной безмятежности. Им все доступно, самые скверные материальные условия кажутся превосходными. Леса светлы или темны, никогда не наступит сон».*

¹²⁴ Рассказал Николас Калас (1907-1988) Йоргосу Яннарису. См. в журнале *Αυλική Γράμματα*, т. 174, 1998.

¹²⁵ Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2004, S. 249.

Шутка и комическое, сатира, как способ социальной разрядки, известны с древних времен. Их институционализация предполагает также гарантию общественных связей. В классической древности комедия, как позднее карнавал, эволюция древнейших оргиастических ритуалов, во время которых всякая вольность позволительна, а полное разрушение общественных отношений не только приемлемо, но и необходимо, не входит в круг «официальных» ритуалов, установленных правящим классом. Они, как выпускной клапан давления, каждодневно порождаемого действительностью, имеют целью сохранение целого. Видимое и временное удовлетворение постоянно подавляемых бессознательных желаний рассеивает, сводит на нет их ниспровергающий потенциал. Их роль сходна с той ролью, которую играет сновидение в поддержании психического равновесия.

В определении комедии Псевдо-Аристотеля читаем: «*Κωμῳδία ἐστὶ μίμησις πράξεως γελοίας... δι' ἠδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν*»¹²⁶. Это определение является дальним отголоском той же идеи: социально принятая шутка – это очищающий фактор, он реализуется при непосредственном участии зрителя, то есть, в условиях ослабления неудовлетворенных желаний.

Черный сюрреалистический юмор двигается в диаметрально противоположном направлении. Юмор по природе своей – явление опровергающее. Будучи полностью свободным, он становится бомбой в фундаменте реальности, реальности, основанной на всякого рода глупых и гнетущих соглашениях, которые имеют источником «рациональную» обработку внешнего мира, того мира и той жизни, которые сюрреализм стремится изменить. Истоки его, как и многого другого, что унаследовал сюрреализм, можно усмотреть в романтизме и, конкретно, в романтической иронии.

Романтическая ирония – это ирония писателя, осознающего, что литература не может и впредь обвиняться в бесхитростности и в отсутствии рефлексии, но она должна демонстрировать знание своей противоречивой и колеблющейся природы. Единственный путь состоит в том, чтобы занять внешнюю по отношению к своему

¹²⁶ Αριστοῦς Καμψάνης, *Ἱστορία τῶν αἰσθητικῶν θεωριῶν*, Γαλαξίας, Αθήνα, σελ. 92.

произведению позицию и включить в него осмысление своего иронического положения.

Для романтиков ирония состоит в признании недостойности и неспособности материального к возвышению до уровня чувства, которое предназначено для высокого духа, для истинного поэта. Гегель прекрасно понимает это, когда говорит: *«Романтическое искусство считало фундаментальной основой концентрацию духа на самом себе, который, осознав, что реальный мир совершенно не соответствует его внутренней природе, остался безразличным к нему. В эпоху романтического искусства это противопоставление приковало к себе внимание, сконцентрировавшись как на напастях внешнего мира, так и на капризах личности. Но теперь, если этот интерес достигает того, что дух погружается во внешнее наблюдение и, наряду с этим, юмор, сохраняя свой субъективный и идеальный характер, остается в плену объекта и его истинной формы, тогда мы добиваемся этого внутреннего проникновения, некоего объективного юмора»*¹²⁷.

В романтизме гениальный художник – это тот, кто улавливает ироническую природу вещей под предлогом своего искусства, и исходя из нее. Поэтизация мира есть неперемное условие самореализации поэта. Искусство шествует впереди, открывая пути. Для сюрреализма, напротив, не существует понятия выдающейся личности. *«Поэзия должна создаваться всеми»*, – говорит Лотреамон. Для создания *Отца Юбю Жарри* основывается на коллективной школьной сатире. Быть поэтом не значит обязательно создавать произведение искусства. Сюрреалист потребляет искусство так же, как и весь мир, и поэтому весь мир – теоретически – может быть поэтом. Так, значение романтической иронии расширяется и становится обобщенной жизненной позицией, переходящей от искусства к психологии.

Согласно Октавио Пасу, включением субъекта в объект (о чем говорит Гегель в приведенном выше отрывке) *«романтическая «ирония» и сюрреалистический «юмор» подают друг другу руки»*. Тем не менее, между ними есть много различий: романтическая ирония является, в известном смысле, «аристократическим» и высокомерным наблюдением над реальным миром. Это «способность духа летать». Это отчуждение поэтического субъекта, способность поэта

¹²⁷ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, biblio / JeanJacques Pauvert, 12-13.

видеть конечное там, где он ищет бесконечность (Новалис), оружие против смерти, окаменения, инерции жизни. Это разрушение канонов как таковых. Отрицание того факта, что существует природа вещей, что над всеми доминирует некая стабильная структура.

Катализатором формирования сюрреалистического юмора была встреча Бретона с Жаком Ваше.

Этот сюрреалист до сюрреализма, поэт, не написавший ни одного стихотворения, не создавал юмор, он переживал юмор, *humour*, как он называл (вместо *humour*). Образцом для него был Альфред Жарри. Бретон пишет о Ваше: «У Жака Ваше не было соперников в искусстве делать незначительным все, что угодно...»¹²⁸. Сам Ваше пишет ему в одном письме: «*Umore* будет тем, что не попадет в сети скрытой и ПОДЗЕМНОЙ жизни вещей»¹²⁹. И далее: «Юмор – это чувство – чуть было не сказал СОЗНАНИЕ – театральной (и скучной) ненужности всего»¹³⁰. Фрейд, который, судя по всему, не имел представления об этих письмах, персонифицируя юмор, говорит: «Взгляни-ка, вот мир, который кажется таким ужасным. Это детская игра, его можно воспринимать только в шутку»¹³¹.

Здесь мы можем локализовать сущность сюрреалистического юмора. Он не добивается и не основывается на участии, а наоборот, на отстранении. Сюрреалист смотрит на мир как бы с балкона. Он – зритель глупости, абсурда и мелочности мира. Однако в своем монизме он не перестает быть частью этого мира, этой «объективной» реальности. Представляя ее посредством образов, порождаяемых двумя совершенно разными типами реальности – духовной и материальной – он освобождает ее от всяческой серьезности, полностью сводя ее на нет. Бичевание и осмеяние – вот способ разрушения и уничтожения условностей.

В конечном счете, юмор – это доведенное до отчаяния отрицание всякого насилия над духом, это действие, оставляющее за собой совершенно свободное поле для нового начала, нового видения мира и, в конце концов, это победа принципа удовольствия над жалкой действительностью. Согласно Фрейду, это наиболее самодостаточная форма комического. Действительно, он не нуждается и

¹²⁸ André Breton, «La confession dédaigneuse» – *Les Pas perdus*, p. 16.

¹²⁹ M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, éd. du Seuil, Paris, 1964, p. 37.

¹³⁰ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, p. 380.

¹³¹ Sigmund Freud, «Der Humor», – *Der Witz...*, S. 258.

не предполагает наличия другого лица. Если юмор направлен на кого-то другого, что вполне возможно, то этот другой является всего лишь объектом, пассивным объектом, который не участвует в этом процессе. Третий, будь то зритель или слушатель, воспринимает юмор в известном смысле отраженно, потому что устраняется эмоция, которая могла бы родиться и у «автора» юмористического действия. В примере, который приводит Фрейд и который повторяет Бретон¹³², осужденный, которого в понедельник утром ведут на виселицу, говорит: «Ах, как здорово начинается неделя!». Автору юмора, то есть, самому осужденному, преодолевающему себя и сознающему, что хорошо начинающейся недели для него уже не будет, удается избежать чувства сочувствия к самому себе и даже получить какое-то удовольствия от этого. Ту же самую экономию чувства жалости за участь осужденного испытали бы и мы, видя, с каким безразличием встречает он свою судьбу. *«Безразличие преступника, которое, по-видимому, стоило ему огромной психической энергии, передается и нам»*. За приведенными выше словами Десноса, адресованными людям с predetermined судьбой и исходящими от человека, знающего, что его ждет та же участь, кроется то же отчаянное отрицание судьбы, то же заклинание смерти, то же торжество свободы духа, который отказывается принимать смерть и в торжестве собственного нарциссизма получает удовольствие от этого «абсурдного» отрицания реальности.

Этот пример показывает нам величественную и возвышающую природу юмора. *«Юмор содержит в себе не только освобождающее начало, как шутка или комическое, но и нечто величественное и возвышающее, чего нет в двух других случаях получения удовольствия в результате интеллектуальной деятельности»*¹³³. В величественном юморе, в особенности же в тех случаях, когда личные обстоятельства юмориста вызывают наше восхищение, последнее превалирует над удовольствием от самого юмора. Фрейд приводит пример Эрнани Виктора Гюго, который претендует на право быть обезглавленным с покрытой головой, потому что негоже испанскому дворянину предстать перед королем без шляпы:

*«Nos têtes ont le droit
de tomber couvertes devant de toi»*

*«Наши головы имеют право на то, что-
бы падать покрытыми перед тобой»*

¹³² André Breton, *Anthologie...*, p. 15, S. Freud, *Der Witz...*, S. 242, *Der Humor*, S. 254-255.

¹³³ André Breton, *Anthologie...*, p. 15, *Der Humor*, S. 254.

«Это величественный юмор, и если мы, как слушатели, не смеемся, то это потому, что наше восхищение заслоняет удовольствие от юмора»¹³⁴.

Если «узаконенная» шутка действует аналогично сновидению, то черный сюрреалистический юмор имеет своим соответствием паранойю. «Если юмор, опровергнутый реальностью, величественное подтверждение принципа удовольствия является продуктом неожиданного смещения психического акцента, который в этом случае оставляет эго, чтобы перейти к суперэго, и если суперэго является необходимым посредником для ослабления юмористической позиции, мы можем ожидать от нее функциональный поворота, который придаст бы более или менее стабильный характер интеллектуальным состояниям, которые определяются задержанием эволюции личности в стадии суперэго. Эти состояния существуют: это «параноические» состояния, которые, согласно определению Kraepelin, соответствуют «коварному развитию под властью внутренних причин и, согласно постоянной эволюции продолжительной и устойчивой бредовой системы, которая, полностью сохраняя ясность и упорядоченность мысли, воли и деятельности, укореняется в них» ...Паранойя предполагает, в конечном счете, эмоцию с «интенсивно замкнутой» активностью, характеризующейся постоянством ее реакций и отклонения логической функции с обычного пути»¹³⁵. Последовательное логическое развитие вплоть до самого крайнего предела – параноического бреда, основанного на сильном желании – это тот же путь, который ведет к последовательному логическому развитию некоторой реальности, лишенной всякой сентиментальности, этого смертного врага черного юмора. Таким образом, логика предстает обнаженной, доведенной до абсурда, который сама она методически создавала, и который может быть преодолен на более высоком уровне, где реальное и нереальное образуют некий более высокий синтез – сверхреальность. Это своего рода «мечь» эго, направленная против суперэго, о которой говорит Бретон.

Этот юмор никому не преподносится в дар. Благотворная реакция суперэго, которая, однако, в крайних своих проявлениях приводит к катастрофе не только «эго», но и самой жизни: Свифт, Сад, Ницше кончают сумасшествием; Куинси и Бодлер – в искусственном раю, По и Жарри – в алкоголе, а Ваше, Риго, Руссель, Дюпре, Краван и Рембо – в реальном или духовном самоубийстве.

¹³⁴ S. Freud, *Der Witz...*, S. 242.

¹³⁵ A. Breton, *Anthologie...*, p. 408-409.

Марко Ристич выражает это весьма впечатляюще: «Чувствовать грустное тщеславие, абсурдную нереальность всего означает чувствовать свою собственную бесполезность, состояние ненужности. Тогда человек должен либо исчезнуть, либо преобразиться, преодолеть себя посредством существенного отрицания. Ваше покончил жизнь самоубийством, Дада превратился в сюрреализм... сюрреализм идет прямо к запретной зоне».

«Юмор не только едкая сатира на действительность, но и заменяет ее вселенной, где все ново, и в ней все ищет приключений»¹³⁶.

Не случайно, что цензура Виши налагает запрет на «Антологию черного юмора» (1940). Юмор, разрушая привычный взгляд на мир и на бытие, отрывая человека от его ограниченного повседневного мира, настраивает его на равноправное соучастие фантазии в высшей реальности, сверхреальности, к которой стремится сюрреализм. Бретон видит в Жарри, Ваше, Дюшане истоки этого объективного юмора, который являет собой победу принципа удовольствия над реальными обстоятельствами и который является орудием мести, которым противостоит дух против горестей жизни и страха смерти, заклинания их. Черный юмор, говорит Бретон, «это ценность, которая не только более других повышается в цене, но и способна подчинить себе другие ценности вплоть до того, что многие из них перестанут фигурировать на мировой бирже»¹³⁷. Объективный юмор обретает значение фундаментального мировоззренческого принципа. «Объективный юмор, объективная случайность: вот, строго говоря, два полюса, между которыми, как полагает сюрреализм, он сможет дать засверкать самым ярким вспышкам»¹³⁸, или еще более поэтично: «черный сфинкс объективного юмора не мог бы не встретить на дороге, которую он растирает в пыль, на дороге будущего, белый сфинкс объективной случайности, и что все созданное человеком было бы плодом их объятий»¹³⁹.

По Фрейдю, как мы видели, юмор возникает из экономии эмоции в качестве благодетельного жеста суперэго по отношению к эго (подводя писателя к пересмотру самого характера суперэго таким образом, что оно из деспотичного тирана превращается в

¹³⁶ Приводится по: Yv. Duplessis, *Le surréalisme*, puf, 18^e édition, 2002, p. 27-28.

¹³⁷ A. Breton, *Anthologie...*, p. 10.

¹³⁸ A. Breton, «Limites non-frontières du surréalisme», – *La Clé des champs*, p. 20.

¹³⁹ A. Breton, *Anthologie...*, p. 13.

сурового отца, который, тем не менее, действует на благо своего ребенка). Это ясно проявляется в различиях, существующих между ранними исследованиями проблемы (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, 1905) и более поздними (*Der Humor*, 1927), где автор впервые говорит о «благодеении» суперэго, добавляя, что в связи с этим еще многое предстоит нам выяснить.

В эмоции Бретон видит смертельного врага юмора, констатируя идентичность их исходного пункта, но различие в динамике. Поскольку функция юмора заключается в экономии чувства, то там, где появляется эмоциональность, естественно, нет места юмору, нет повода для его возникновения. Таким образом, юмор проявляется в чисто мозговой функции, о чем говорит и Бретон, когда, имея в виду словесные игры Дюшана, многие из которых он включает в *Антологию черного юмора*, характеризует их как «математическую точность... без намека на комическое начало»¹⁴⁰. Ниже я привожу некоторые из этих игр (в силу необходимости – в оригинале), которые сам Марсель Дюшан (*Marcel Duchamp*, иначе - *Marchant du Sel* = торговец солью) приписывает своему *alter ego* *Rose Sélavu* (*Eros c'est la vie* = жизнь есть Эрос):

Etrangler l'étranger.

Nous livrons des moustiques domestiques (demi-stock).

Rose Sélavu et moi esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis.

Схожую словесную игру придумает Бретон и с именем Сальвадора Дали, которое он переделает в *Avida Dollars* (= *Avide à dollars*, то есть *Жадный до долларов*),¹⁴¹ что впоследствии использовал Дали в рекламных целях, помещая свою фотографию на изображениях долларовой купюры.

2. ОБЪЕКТИВНАЯ СЛУЧАЙНОСТЬ

Не ожидать ничего конкретного, но быть готовым принять все, что произойдет, быть открытым, более того, способствовать созданию благоприятных условий для того, что будет происходить, будь то встреча с единственной любовью, будь то нечто, казалось бы, незначительное и преходящее, что, возможно полностью изменило

¹⁴⁰ A. Breton, «Les mots sans rides», – *Les Pas perdus*, p. 133.

¹⁴¹ Игры слов в *Anthologie...*, p. 357 et al.

бы жизнь – таковой была позиция, характерная для сюрреалистов с первых же дней начала движения, еще до его формального рождения.

Господин Лэтуаль, герой пьесы Бретона и Супо *S'il vous plaît*, поставленного в 1920 году в Théâtre de l'Oeuvre, говорит: «Мне удастся сделать сотни шагов на протяжении часов между двумя домами или между четырьмя деревьями маленькой площади. Прохожие улыбаются моему нетерпению, но никого я не жду».

«Это верно, – комментирует Бретон, – он действительно никого не ждет, потому что никакой встречи у него нет, но тот факт, что он принимает эту позицию сверхвосприимчивости, он намеревается таким образом помочь случайному, в каком-то смысле соединить благое со случайным с тем, чтобы за этим нечто последовало, чтобы пришел кто-нибудь»¹⁴².

Эта абсолютная восприимчивость, которая во многих произведениях сюрреалистов выражена осторожным словосочетанием «вплоть до нового приказа». Это словосочетание, судя по всему, заимствовано ими из военных сводок Первой мировой войны, выражает готовность духа заняться изысканиями в области «объективной случайности» (по терминологии Гегеля), то есть той точки, в которой детерминизм внешних фактов совпадает с внутренней необходимостью, управляемой волей личности.

«Выявить существующие связи между «естественной необходимостью» и «необходимостью человеческой», то есть, между необходимостью и свободой» – это, возможно, величайшая для Бретона тайна, «проблема проблем».

Проблему он ставит так: «каким образом достигается совпадение, а порой и полное смешение явлений, которые человеческий дух может лишь передать отдельными причинными рядами, как получается, что сияние, исходящее от этого сплава бывает таким ярким, хотя и мимолетным?». На выдвинутые против него обвинения в мистицизме Бретон ответил: «Если примем во внимание, что сам Энгельс сказал: «Причинность может быть понята лишь в связи с категорией объективной случайности, и являет собой форму проявления необходимости», то тогда даже Энгельса мы должны обвинять в мистицизме».

¹⁴² A. Breton, *Entretiens...*, p. 139.

Относительно идеалиста Арто вполне правомерно говорить о мистицизме, хотя и своеобразном, лишенном всякой метафизики: «В определенной степени мы можем и должны признать сверхреалистический мистицизм, категорию неопределенных верований, связанных со здравым смыслом, которые, однако, вполне конкретны и касаются определенных сторон духа»¹⁴³.

Для Бретона – это желание абсолютного, жажда чудесного (*l'appétit de merveilleux*) и ожидание его: «Даже сегодня я не жду ничего и ниоткуда, а только от своего наличия, от этой жажды блуждать навстречу всему тому, что держит меня в состоянии мистического диалога с другими наличествующими существами, как если бы мы договорились о случайной встрече. Я хотел бы, чтобы в моей жизни не осталось ничего, кроме хриплой песни часового, песни, обманывающей надежду. Неважно, доносится она или нет, надежда – вот что прекрасно!»¹⁴⁴.

Ждать, облегчать неожиданное, оставлять открытой дверь для всех возможностей, которые открываются для твоего желания; он сам рассказывает, что какое-то время спал с открытой дверью в тайной надежде, что на следующее утро он проснется и увидит рядом с собой женщину, ту самую женщину, ту самую любовь, сумасшедшую, исключительную, единственную, которая стала бы материализацией чудесного¹⁴⁵.

Существует некая тайная связь, покуда незнакомая система корреляций между знакомой последовательностью каждодневных событий и внутренней жизнью человека. Объективная случайность – не больше, чем «совпадение внешней причинности и внутренней целесообразности, форма проявления внешней необходимости, которая находит себе дорогу внутри бессознательного личности»¹⁴⁶.

Этот набор совпадений делает неизбежной встречу – с человеком, с вещью, с открытием, и состояние это постижимо. Внешний мир предлагает человеку целый лес намеков. Необходимо лишь, чтобы он был способен их воспринимать. «Человек будет в состоянии распорядиться собой в тот самый день, когда... он согласится воспроизводить, ничего не изменяя, все то, что ему представляет некий экран

¹⁴³ Antonin Artaud, «Le bureau des recherches surréalistes», – *La révolution surréaliste*, № 3, 1925.

¹⁴⁴ A. Breton, *L'amour fou*, p. 39.

¹⁴⁵ A. Breton, *Entretiens*, p. 141, *Nadja*, p. 159.

¹⁴⁶ M. Nadeau, *Histoire...*, p. 215.

еще до того, как он совершит какие-либо действия. Такой экран существует. Всякая жизнь содержит множество неопределенных, туманных событий, и каждый должен терпеливо наблюдать их, чтобы суметь прочесть свое будущее. Пусть он бросится в водоворот, пусть пройдет по следам самых неясных и темных событий, которые терзают ему сердце. Там – если его вопросы стоят этого труда – все логические принципы, приведут его к встрече с силами объективной случайности, которые высмеивают правдоподобие. То, что человек хочет знать, написано об этом экране фосфоресцентными буквами, буквами желания»¹⁴⁷.

Таким образом, способность воспринимать намеки может заставить человека сделать шаг вперед: «...возможно, что сюрреализм, открывая какие-то двери, которые рационалистическая мысль хвастливо объявляет окончательно приговоренными, позволяет нам проникнуть в будущее, с условием, что мы будем в неведении относительно самого факта этого проникновения, что мы не поймем и сможем сообщить об этом лишь *a posteriori*»¹⁴⁸.

В качестве доказательства этих утверждений Бретон приводит несколько таких предсказаний, связанных как с событиями личной жизни, так и с историческими фактами: пожар в универмаге, будущая (предсказание 1925 года) война, которая началась в 1939, «эффектное открытие в области физики», которое он предвосхищает во время конференции в Йельском университете в декабре 1942, и, наконец, случай Гелиотропа, который составляет ядро его книги *Сумасшедшая любовь* (*L'amour fou*, 1937), книги, в которой речь идет, главным образом, об объективной случайности (две другие книги, в которых он обращается к этой теме, – это *Надя* (1928) и *Сообщающиеся сосуды* (1932).

Должна признаться, что эти «доказательства», на которые ссылается Бретон, не самые впечатляющие. Важна суть: субъективное так сливается с объективным, что «реальность становится настолько узкой или настолько широкой, насколько ее способно воспринять человеческая интуиция»¹⁴⁹.

¹⁴⁷ А. Breton, *L'amour fou*, p. 22, 126-127.

¹⁴⁸ А. Breton, «Devant le rideau», – *La Clé des champs*, p. 109.

¹⁴⁹ Anna Balakian, *Surrealism, the road to the absolute*, The noonday press, 1959, N.York, p. 201.

И этот абсурд ведет сюрреализм к новым гносеологическим подходам, к подходам, уже подтвержденным современной атомной физикой, согласно которой «мы находимся в состоянии диалога между природой и человеком, где наука играет второстепенную роль, так что различие между субъектом и объектом, внутренним миром и миром внешним, телом и душой уже теряет свое значение и только создает трудности». Железный закон причинности, на котором строилась наука до XX века, рассыпается перед принципом неопределенности Вернера Хейзенберга: наука уже не может быть объективной, потому что невозможно отделить наблюдаемое от личных реакций наблюдателя. Так, наука наука приходит к совмещению на одной плоскости некоей реальности, находящейся за пределами осязаемой реальности, другими словами, некой гипер- или метареальности, к овладению которой постоянно стремились сюрреалисты.

«Художник и мудрец, хотя и различными и противоположными путями, в конце концов встречаются в обновленном и расширенном восприятии реального, которое включает в себя и «любой абсурд, который мог бы содержаться в нем, вплоть до нового приказа»»¹⁵⁰.

3. ЧУДЕСНОЕ

Чудесное находится повсюду; нужно лишь, чтобы мы смогли его обнаружить. Если эта наша способность воспринимать чудесное ослабевает и исчезает из нашей каждодневной жизни, то причина этого кроется в очерствлении нашей души, обусловленной развитием критического духа, который навязывала ему на протяжении стольких веков наша рационалистическая западная цивилизация.

Ребенок, так же как и первобытный человек или сумасшедший, живет в мире, которому неизвестен закон причинности. Этот мир переполнен неведомыми и непонятными силами, которым должен подчиняться человек, иной раз со страхом, а порой – и с восхищением, и должен включиться в навязанную ему игру, не делая никаких попыток диктовать свои правила.

В этом огромном море открывающихся перед ним возможностей и вероятностей нет ничего недостижимого, ничего запретного или невозможного. Ограничения приходят позже: «Возможно ли все еще мое участие в этом чуде? Долго ли еще я буду иметь это ощущение

¹⁵⁰ Yv. Duplessis, *Le surréalisme*, p. 33.

каждодневного чуда? Я вижу, как оно теряется в каждом человеке, который идет по жизни, словно по все более ровно проложенной дороге, в каждом человеке, который идет по жизни, с чрезмерной легкостью сообразуясь с привычками мира, разрушающими вкус и восприятие необычного»¹⁵¹.

Со зрелостью, когда эмоциональность становится более сдержанной, в силу необходимости, навязываемой обыденной жизнью, ребенок постепенно и незаметно оказывается опутанным сетью принуждений, сотканной из логики (рационализм причинности), морали (правила, продиктованные необходимостью сохранения определенной временем и местом социальной модели) и хорошего вкуса (чувство прекрасного, как его понимает данный конкретный социум, всегда связанное с понятием полезного, то есть, поставленное на службу тому, чем само общество является, либо хочет показать, что является).

Эти три столпа критического духа ограничивают или сдерживают, иногда парализуют ту потенциально взрывную, ниспровергающую силу, которую высвобождает фантазия¹⁵². Тяжелое бремя ложится на детскую психику, в которой мир сна и мир реальности не вполне четко разделены, и оба они управляются теми же непостижимыми силами желания.

*«Произведение искусства, достойное именоваться таковым, возвращает нам свежесть детских эмоций»*¹⁵³ так же, как в первобытном обществе магические действия колдуна могут вызывать дождь.

Однако было бы ошибкой думать, что сюрреализм с головой уходит в игру фантазии. Его целью является не победа фантастического мира над реальностью, а расширение пределов человеческого духа, его «прополка» с тем, чтобы появилось новое восприятие реальности. Проблема сюрреализма – это проблема очищения от косности рационализма: *«когда мудрейшие из людей учат меня, что свет – это колебание, и что они измеряют длину его волны, то каким бы ни был результат их мыслительной работы, они не скажут мне о том, что интересует меня в свете, о том немногом, что мне показывают мои глаза, о том, что отличает меня от слепого. Это – проявление чуда,*

¹⁵¹ Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, folio / Gallimard, p. 16.

¹⁵² A. Breton, *Entretiens*, p. 84 et al.

¹⁵³ A. Breton, «Limites non-frontières du surréalisme», – *La Clé des champs*, p. 23.

и оно *вовсе не является объектом логического анализа*¹⁵⁴. Но это также проблема обогащения, расширения действительности для того, чтобы она вместила в себя и другую, невидимую сторону мира, непосредственно не воспринимаемую органами чувств, но из-за этого не менее реальную.

Сюрреалисты ищут эту столь же реально существующую действительность в ситуациях, в которых критический дух, кажется, притупляется и его контроль на некоторое время ослабевает, позволяя нам бросить взгляд, словно в полуоткрытую дверь, на абсолютную реальность, на сверхреальность. Это *états seconds*, «вторые состояния», неопределенные состояния между бодрствованием и сном. *«Вы спрашиваете меня, почему мы отдаем предпочтение этим состояниям. Все просто. То, что заставило нас проявить к ним повышенный интерес, это предоставляемая ими возможность избежать условностей, которые оказываются довлеющими в ситуации рационального мышления. Одной из таких условностей, пожалуй, самой тягостной, является подчинение непосредственному восприятию органов чувств, что, в существенной мере превращает дух в игрушку внешнего мира (я хочу сказать, что при порождении идей мы можем лишь абстрагироваться от того, что видят наши глаза, что слышат наши уши и т.д.) и спровоцированные таким образом впечатления, в силу паразитического их свойства, способны лишь воспрепятствовать процессу порождения идей. Другая, не менее суровая, условность, которую, как нам кажется, необходимо устранить, заключается в том, что критический дух подавляет язык и всякий способ выражения в целом. Мы считали – а я и сейчас продолжаю считать, – что если мы хотим освободить эти способы выражения от грозящей им закоснелости, вернуть слову его первозданность и созидательную способность, необходимо разбить оковы, препятствующие всякой новой динамике»*¹⁵⁵.

Проблема включения фантастического в расширенное понимание реального посредством взаимопроникновения внешнего мира и мира воображения, была провозглашена уже в Манифесте сюрреализма: *«Быть может, ныне воображение готово вернуть себе свои права. Если в глубинах нашего духа дремлют некие таинственные силы, способные либо увеличивать те силы, которые располагаются на поверхности сознания, либо победоносно с ними бороться, то это*

¹⁵⁴ Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, p. 13.

¹⁵⁵ A. Breton, *Entretiens*, p. 85.

значит, что есть прямой смысл овладеть этими силами, овладеть, а затем, если потребуется, подчинить контролю нашего разума».

Причина несчастья человека в современной цивилизации заключается в противопоставлении, или, по крайней мере, в отсутствии контакта между двумя реальностями, между реальностью внутренней и внешней. Стремлением сюрреалистов было: «сталкивать при каждом удобном случае эти две реальности, не отдавая предпочтения ни одной из них, воздействовать и на ту и на другую, но не одновременно, потому что иначе предполагалось бы, что они не столь отдалены друг от друга (и мне кажется, что те, кто настаивают на одновременном воздействии, либо обманывают нас, либо являются жертвами вызывающей беспокойство иллюзии), действовать, стало быть, в обеих реальностях, но не одновременно, а последовательно и систематично, с тем, чтобы ощутить игру их взаимопротяжения и взаимодействия и придать этой игре желаемый размах для того, чтобы обе реальности соприкоснулись и слились»¹⁵⁶.

Хотя чудесное и вездесуще, есть, однако, места, особенно благоприятные для того, чтобы уловить его. Речь идет о знаменитой «проблеме замков». «Существуют ли конкретные места, особо приспособленные для выражения этого типа восприимчивости? Да, должны существовать особые точки для наблюдения внутреннего неба. Я имею в виду, конечно, точки, которые уже существуют во внешнем мире... Человеческая психика в своей целокупности обнаружила в готическом замке и в его компонентах место навязчивой идеи столь определенно, что нам совершенно необходимо узнать, каково то место, которое эквивалентно ей в нашу эпоху (все ведет нас к мысли, что речь здесь идет вовсе не о заводе). Но сюрреализм может лишь регистрировать перемещение – с эпохи черного романа до наших дней, с высочайшего эмоционального напряжения, связанного с видением чудесного, до опровергающей его случайности, и требовать признания нашего стремления к неизвестному, к его сиянию, сегодня более яркому, чем когда бы то ни было, оставляя в стороне, когда это необходимо, пустячные вопросы жизни»¹⁵⁷.

Готический замок с его символизмом, связанном с алхимической традицией и с теми «лженауками», которые, тем не менее, могли бы помочь нам приблизиться к постижению самых сокровенных глубин нашего «я», недоступному рационалистической

¹⁵⁶ Sarane Alexandrian, *André Breton par lui même*, Paris, éd. du Seuil, 1971, p. 93.

¹⁵⁷ A. Breton, «Limites...», p. 25.

науке, воплощение в обыденном того священного, которое не содержит в себе ничего метафизического, но прекрасно выражает радость человека, который всякий раз с новой силой бросается решать тайны жизни, не теряя присутствия духа от предыдущих неудач – это проблемы, к которым часто обращаются в своем творчестве Бретон и остальные сюрреалисты. О таком замке, где обосновались сюрреалисты он повествует в своем *Манифесте сюрреализма*. В *Звездный замок* он ведет свою возлюбленную¹⁵⁸. В *Револьвере с белыми волосами* он описывает полуразрушенный замок¹⁵⁹. Анархия – это светлый замок¹⁶⁰. И в Мексике ему открывается магия одинокой фигуры в разрушенном дворце¹⁶¹. В *Замке Арголь (Au Château d'Argol)* на Жюльена Гракка находит истинно сюрреалистическое вдохновение¹⁶².

Замок – это обитель чудесного. Там с нами рядом ходят всякие призраки и привидения. Но чудесное не есть нечто декоративное. «Нет лучшего определения чудесного, чем противопоставление его «фантастическому», но в наши дни, к сожалению, тенденция к замене одного другим проявляется все явственней. Фантастическое всегда принадлежит сфере непоследовательного воображения, в то время как чудесное сияет в самой крайней точке движения жизни и включает в себя всю область эмоционального в своей целостности»¹⁶³. Точно так же не имеет никакого отношения к чудесному и мистическое. Мистика – это способ сокрытия сущности, в то время как чудесное ведет к его раскрытию. Нужно «доверять чудесному, потому что именно оно является источником вечного общения между людьми»¹⁶⁴.

В двух наиболее характерных для сюрреализма произведениях – в *Nadja* Бретона и *Парижском крестьянине (Le paysan de Paris)* Арагона, можно обнаружить два диаметрально противоположных подхода к чудесному. В первом из них писатель является как бы «сейсмографом». Во втором доминирует лирическое настроение, а образы достигают порой непревзойденного сновиденческого совершенства.

¹⁵⁸ A. Breton, *L' amour fou*, p. 142.

¹⁵⁹ A. Breton, предисловие к «Le revolver à cheveux blancs», *Clair de terre*, Poésie/Gallimard, p. 99.

¹⁶⁰ A. Breton, «La claire tour», – *La Clé des champs*, p. 332.

¹⁶¹ A. Breton, «Souvenir du Mexique», p. 41.

¹⁶² A. Breton, «Situation du surréalisme entre les deux guerres», p. 74.

¹⁶³ A. Breton, «Pont-levis», – *Perspective cavalière*, L'imaginaire/Gallimard, p. 219.

¹⁶⁴ A. Breton, «Le merveilleux contre le mystère», – *La Clé des champs*, p. 13.

Произведению Бретона трудно дать жанровую характеристику. Его обычно определяют как роман, хотя в нем нет ни одного параметра, свойственного этому жанру. Герои произведения – это реальные люди, так же как реальны происходящие в романе события, как реальна трагическая судьба его героини. Бретон в *Манифесте сюрреализма* называет роман низшим жанром¹⁶⁵. Он, конечно, имеет в виду реалистический и психологический роман, где писатель тратит себя на описания местности и состояний, на психологический анализ характера героя. И наоборот, он восторгается черным готическим романом, развитие сюжета которого происходит в сфере чудесного, а «в области литературы одно только чудесное способно оплодотворять произведения, относящиеся к такому низкому жанру, каковым является роман, и в более широком смысле – любые произведения, излагающие ту или иную историю»¹⁶⁶.

В книге, содержащей 190 страниц, героиня произведения впервые появляется лишь на семьдесят первой (я здесь использую издание folio/Gallimard, 2e éd., 1964). Еще 48 страниц содержат фотографии людей, зданий, картин, предметов и др., которые являются неотделимой частью произведения, потому что, как говорится в авторском предисловии ко 2-му изданию 1962 года, «имеют целью сделать ненужными всякого рода описания – то, что в *Манифесте сюрреализма* было объявлено бессмыслицей».

В первой части книги Бретон, даже не пытаясь выстраивать фабульную последовательность, высказывает идеи, рассказывает о каких-то событиях из своей жизни и жизни своих друзей, делится какими-то литературными наблюдениями и в целом пытается отразить, избегая непосредственного анализа, атмосферу и психологический климат, царивший в первые годы сюрреализма, когда 4 октября 1926 года он встретил героиню. С этой женщиной он случайно столкнулся на улице и, очарованный ее глазами, заговорил. Она ответила ему так, будто они давно уже знали друг друга. Она рассказывает ему, что выбрала себе имя: Nadja, «потому что это начало русского слова «надежда» и потому что это всего лишь начало». Когда, прощаясь, он спрашивает о ней, та отвечает: «Я скитающаяся душа».

¹⁶⁵ A. Breton, «Manifeste du surréalisme» и «Légitime défense», – *Point du Jour*, folio/essais Gallimard, p. 32 et al.

¹⁶⁶ A. Breton, «Manifeste du surréalisme», p. 25.

Он описывает встречи с Nadja в течение последующих десяти дней, словно ведет записи в дневнике. Для писателя Nadja является олицетворением загадочных сил поэзии. Его связь с ней, которую трудно назвать любовной (поскольку любви как таковой не было, по крайней мере, с его стороны), развивается на фоне целой серии непостижимых совпадений, магических галлюцинаций, какой-то таинственной власти, которую имела Nadja над определенными людьми. Поступки ее совершенно неожиданны и вместе с тем совершенно свободны от кодифицированного здравого поведения. Для нее всякое событие может стать началом фантастического приключения. Она делает все, чтобы завоевать его любовь, но его чувства по отношению к ней не выходили за пределы чисто духовных: *«С первого дня и до последнего Nadja являла собою свободный дух, что-то наподобие призрака, который хоть и можно удержать на мгновение магическими действиями, но подчинить себе – никогда».*

Но вдруг восторг и очарование исчезают. В какой-то момент Бретон уже не в состоянии понимать ее и задается вопросом: а понимал ли он ее вообще? В авторском предисловии ко 2-му изданию 1962 года он рассказывает, что он решил предпринять своего рода *«медицинское наблюдение, главным образом, невропсихиатрическое, которое может предоставить все те данные, что и медицинское обследование и собеседование».* Nadja ожидала от него много больше, чем он хотел или мог ей дать. *«Только любовь, в том смысле, в котором я ее понимаю, любовь загадочная, невероятная, единственная, жгучая и бесспорная, любовь, выдерживающая все испытания, была бы способна сотворить чудо».* Но Бретон не испытывал любви к Nadja, и никогда он этого не скрывал. Nadja осталась только началом надежды, несмотря на то, что *«у нее было все необходимое, можно сказать, что она была создана для того, чтобы сосредоточить в себе всю жажду чудесного»*¹⁶⁷. Такая связь не могла длиться долго. Бретон уходит, хотя и уходит со слезами. Nadja, этот призрак, скитающаяся душа, которая открывает ему чудесное, проявляющееся в повседневности большого города, оставляет после себя множество вопросов: *«Кто живет? Это вы Nadja? Верно ли, что запредельное, весь потусторонний мир существует в этой жизни? Я вас не понимаю. Кто же жив? Только я? Я сам?».*

¹⁶⁷ А. Breton, *Entretiens*, 141.

Через несколько месяцев писатель узнал, что у Nadja случилось умственное расстройство, и она попала в психиатрическую лечебницу. Очевидно, все, что было в ней, обусловлено было развитием ее психического заболевания, приведшего к полной деградации личности. Бретон поймет это довольно поздно, и сколько бы он ни отрицал это, очевидно, что у него всегда будет чувство вины перед человеком Nadja, потому что он ничего не сделал для того, чтобы предотвратить это. Наоборот, своим отношением он, скорее, приближал фатальный конец¹⁶⁸.

Но независимо от судеб людей, конкретных людей, Nadja вошла в литературу в сияющем ряду тех магических личностей, которые существуют в пространстве повседневно – чудесного, мирских святых – всего того, что сюрреализм хотел ввести в перечень достижений некоей пространной магической реальности.

В *Парижском крестьянине (Le paysan de Paris)* Арагон задает идейную направленность произведения уже в самом заглавии. Крестьянин этот отнюдь не провинциал, открывающий для себя Париж; это парижанин, который живет повседневной реальной жизнью своего города, живет как бы автоматически и ничто не привлекает его внимания. И вдруг он открывает для себя чудесное, которое скрывается за этой серой повседневностью, а может, внутри него, и остается замурованным, как этот крестьянин, которому впервые открывается ослепительная красота столицы.

Если Бретон пренебрежительно относится к жанру романа, в особенности к классическому реалистическому роману (в *Манифесте сюрреализма* он отваживается даже на насмешки в адрес Достоевского по поводу его *Преступления и наказания*) и, насколько мне известно, никогда не называл свое произведение *Nadja* романом, то позиция Арагона по отношению к этому вопросу совершенно иная: «Я искал... способ использовать традиционную форму романа в качестве основы для создания романа нового типа, который нарушал бы все традиционные каноны... который не был бы ни повествованием (историей), ни изучением характеров (образов), романа, к которому критикам пришлось бы подступиться с пустыми руками, без всех тех

¹⁶⁸ Вина Бретона проявляется в последней части *Nadja*, где он пробует отвечать на гипотетические обвинения, в действительности порожденные его чувством вины; то же можно найти и в *Сообщающихся сосудах*, в анализе сна (в основном, на стр. 42 и след.), а также при любом упоминании *Nadja*.

средств, которые обычно помогают им проявлять свое тупое упорство, потому что в этом случае были бы упразднены все правила игры». И еще: «речь не о том, чтобы только лишь разоружить критиков... я писал этот роман, который и не был вовсе романом – или, по крайней мере, так я предполагал – чтобы обескуражить своих друзей, которые поторопились объявить себя неумолимыми врагами романа в любой форме, хотя и превозносили «Монах» Льюиса или произведения Рестифа де ла Бретонна».

Конечно, Арагону не удалось создать новый жанр, но он сумел дать нам образец высокого искусства. Как и в Nadja, здесь также нет фантастических образов. Все персонажи произведения реальны: Бретон, Нолль, Деснос, Антифилософ (Тзара), так же как и множество безымянных проституток, официантов, швейцаров, коммерсантов – все те, кто бродит в «призрачном пейзаже» (paysage fantomatique) парижских предместий.

Стремясь избежать описаний, Бретон включил в свое произведение фотографии. Арагон впадает в другую крайность. Он тщательно описывает галереи Оперы, здания, магазины, бары, жильцов, рассказывает их истории, приводит даже ценники, надписи. Тщетно будет пытаться читатель обнаружить какое-то связанное повествование. Впрочем, это не оборачивается против него. Даже самые подробные описания не утомляют нас. Писатель разворачивает повествование в ритме, вовлекающем читателя в некую непрерывную интеллектуальную игру, в которой где-то в середине нудного абзаца вклинивается вдруг какое-то наблюдение, мысль или блестящий образ, уносящий читателя в фантастический мир, где все повседневное приобретает ореол магического чуда.

Произведение состоит из четырех частей: «Введение в современную мифологию», «Галерея Оперы», «Ощущение природы в Бют-Шомоне» и «Сон крестьянина». Хотя оно и не написано автоматическим письмом, оно обладает совершенно спонтанным и свободным ритмом, где мысль писателя перескакивает с одной темы на другую, с философского размышления на дискуссию, с дискуссии на магический образ, чтобы потом оказаться в публичном доме или увидеть призрак. *«Мы входим в Парк с чувством завоевания и настоящего опьянения наличием духа» (стр. 169). «Наконец-то мы покончим со скукой, перед нами возможность чудесной охоты, поле для опыта, где*

нельзя не иметь тысячи сюрпризов и – кто знает! – великое открытие, которое преобразует жизнь и судьбу» (стр. 165).

Арагон первого периода – это бунтарь, часто выходящий за всякие рамки, откровенный и распутный любитель борделей и любовных походов, но в то же время, глубоко лиричный, обаянный магией вещей, магией, объемлющей нашу повседневность, хотя мы того и не понимаем: *«Люди живут между магическими пропастями с закрытыми глазами. Они наивно пользуются черными символами, они доверчиво повторяют, сами того не понимая, ужасные заклинания, формулы, похожие на револьверы. Волосы встают дыбом, когда видишь, как завтракает семья буржуа, не пытаясь проникнуть в то неизвестное, что проступает сквозь красные и белые сердечки на ска-терти...» (стр. 215-216).*

Писатель ищет эту ежедневную магию и вынуждает нас переживать ее вместе с ним в повторном открытии и переоценке реальности: *«Опыт чувств, как мне казалось тогда, похож на механизмы сознания; и тогда мы видим, чем становится природа: природа – это мое бессознательное» (стр. 153).*

Глава 5. СЮРРЕАЛИЗМ В ИСКУССТВЕ

1. СЮРРЕАЛИЗМ И ПОЭЗИЯ

Начало сюрреалистическим перипетиям было положено поэтами, стремящимися восстановить поэтический язык. Поэтому естественно, что и проблемы, занимающие их, и результаты поисков касались главным образом поэтического произведения, а важнейшие достижения были реализованы в области поэзии.

Поэзия имеет динамику, сходную с динамикой сновидения, как показал Фрейд. Как сновидение является выражением бессознательного и, вместе с тем, концентрированным и символическим представлением того мира, который находится в самых глубинных и неуловимых сферах нашего естества (*Verdichtung-Verschiebung*), так и поэзия являет собой попытку уловить и предельно полно представить нашу сущность в ее самой чистой и неделимой целостности. В конечном счете, это наше оправдание перед миром.

К постижению этого единства и стремились сюрреалисты. И лучшим средством для достижения ее является образ, этот первородный материал, порождающий искру необыкновенно концентрированной силы. Это мощная, но одномоментная сила, бесконечно малая частица постоянно возрождающегося в потоке времени мира. Сюрреалистический образ – элементарная единица поэзии. Однако он не статичен, а находится в состоянии непрерывного движения, как в калейдоскопе. Сюрреалистическая поэзия – это всполохи молний. И мы не можем требовать от молний быть «прекрасными» или рациональными.

Посредством экспериментирования с автоматическим письмом, гипнозом и регистрации снов или бреда сумасшедших, сюрреалисты пытались выявить первичную функцию образа. Было бы несправедливо судить о них по их первоначальным опытам и устремлениям.

Важен достигнутый результат, а результатом является включение в поэтическое выражение абсолютно свободного от всяческих условностей образа, как основного выразительного средства. После

сюрреализма «поэт, отменяя окольный путь сравнения (это как то), выражается прямо (это есть то)»¹⁶⁹.

Эта непосредственность, поворот к конкретному образу без какой-либо цензуры разума, является величайшим вкладом сюрреализма в современную поэзию. Этот культ конкретности отражен в известных максимах Арагона: «Реальность – это видимое отсутствие противоречий.

Чудесное – это противоречие, которое появляется в реальном.

Любовь – это состояние путаницы реального и чудесного. В этом состоянии противоречия бытия представляются действительно сущими в бытии.

Абстрактное начинается там, где чудесное теряет свои права.

Фантастическое, запредельное, сновидение, жизнь после смерти, рай, поэзия – столько слов, обозначающих конкретное.

Любовь существует лишь для конкретного»¹⁷⁰.

Он же дает поэтике сюрреализма свое определение: «Родился новый порок, новое головокружение далось человеку: Сюрреализм, сын исступления и тени... порок, называемый Сюрреализмом – это болезненная страсть к употреблению без каких бы то ни было правил чудесного образа ради него самого, и приводит к власти представления неожиданного беспорядка и внезапных метаморфоз, потому что каждый образ каждую секунду вынуждает нас пересматривать всю Вселенную»¹⁷¹.

Бурный поток образов изящно описан Андреасом Эмпирикосом: «Вид водопада неожиданно зародил во мне идею. Пока я смотрел, как падала вода с высоты и продолжала свой путь, я думал, как интересно было бы, если бы я мог использовать в сфере поэтического творчества тот же процесс, который делает течение и падение вод столь богатой, чарующей и неоспоримой реальностью, вместо того, чтобы описывать этот поток или какое-либо другое явление, или событие, или чувство, или идею по заранее намеченному плану.

То есть, я хотел охватить в своих стихах все то, что в «запланированной» поэзии – хотим мы этого или нет – либо исключаются, либо ускользает от нас. И я хотел включить все это таким образом,

¹⁶⁹ Οδυσσεύς Ελύτης, «Τα σύγχρονα ποιητικά και καλλιτεχνικά προβλήματα». – Ανοιχτά χαρτιά, Ίκαρος, σελ. 508.

¹⁷⁰ Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, folio/Gallimard, p.248.

¹⁷¹ Ibid., p. 81-82.

чтобы стихотворение не состояло лишь из одной или более субъективных или объективных логически определенных тем, развивающихся только в пределах сознательного, но чтобы оно состояло из компонентов, которые проявлялись бы в общем потоке, вне зависимости от всяких конвенциональных или нормативных эстетических, моральных или логических структур. В этом случае, думал я, получилось бы динамическое и цельное стихотворение, стихотворение в полном смысле слова, стихотворение-событие, вместо взаимосвязанных статических описаний определенных фактов или чувств, описанных в одной или другой манере».¹⁷²

После своего сюрреалистического периода поэт перестает бояться образа. Но это вовсе не значит, что он оставляет обработку поэтического текста. Как сновиденческий материал подвергается конечной обработке, чтобы стать представимым (*Darstellbarkeit*), так и спонтанные образы, рождающиеся на кончике языка, должны занять свое место в общем поэтическом целом для того, чтобы произведение искусства состоялось. Может ли это осуществляться «автоматически», как это понимает Эмпирикос, весьма сомнительно, кроме того, это трудно проверить. Как признается Бретон, создатели *Магнитных полей* отказались от малейшего вмешательства в текст. И действительно, как уже было отмечено, очень часто автоматически проявляется ссылка на тематические циклы. Поэты действуют наподобие сейсмографов. То же происходит и в *Растворимой рыбе* (*Poisson soluble*, 1924) Бретона. Поль Элюар в 1937 году, через пятнадцать лет после создания этого сюрреалистического произведения, описывает эту динамику и приходит к выводу: «Возможно, они думали, что автоматическое письмо сделало бы ненужными стихотворения. Нет! Оно увеличивается, развивает область поэтического сознания, обогащая его. Если сознание совершенно, компоненты, извлекаемые автоматическим письмом из внутреннего мира, уравниваются с компонентами мира внешнего. Уравновешенные, они перемешиваются, сливаются, чтобы сформировать поэтическое единство».¹⁷³

¹⁷² Ανδρέας Εμπειρίκος, «Αποῦρ-Αποῦρ», — *Γρατὰ ἢ Προσωπικὴ μυθολογία*, Πλειάς, σελ. 9-10. Это удивительное описание функционирования сюрреалистического образа Эмпирикос дает задолго до своего знакомства с сюрреализмом, хотя он сам скромно отмечает, что отнюдь не собирается представлять себя предтечей движения.

¹⁷³ Paul Éluard, «Premières Vues anciennes». — *L'évidence poétique*.

Наконец, определяющим для постсюрреалистического возврата к поэзии является позиция поэта по отношению к читателю. Поэт, действуя либо как медиум, либо как сейсмограф, в той или иной степени разрабатывая свой поэтический материал, а именно первичный образ, уже не «авторитет», не единственный, оставляющий за собой право чувствовать. Он не передает свою эмоцию, но он будит творческую потенцию читателя. Стихотворение «тем объективней, чем полнее, каждый раз по-разному, оно живет в воображении читателя, чем успешнее приводит в движение отделенные друг от друга миры его страстей и снов, чем успешнее приспособливается к его настроению, одним словом, чем лучше оно может добиваться активного участия читателя в овладении лирической ценностью мира. Поэт не только тот, кто вдохновляется, а тот, кто вдохновляет других [Элюар]. Читатель, если он не видит все то, что увидел поэт, «видит все то, что» заставил его увидеть поэт. Из бесстрастного наблюдателя сугубо субъективного восприятия мира он превращается – в меру его чувствительности и воображения – в соавтора поэтического произведения»¹⁷⁴.

Я думаю, что не имеет смысла пытаться дать классификацию различных типов сюрреалистического образа. Каждый поэт, в соответствии со своей художественной природой, свободно предается движению своей фантазии и ее воплощению. Тем не менее, мы могли бы отметить некоторые характерные черты сюрреалистической поэзии, пусть даже «технического» плана, которые возвышаются до сути поэтического создания и соотносятся с его образным и сновиденческим характером. Уже я говорила о культуре конкретного, или, скорее, об отречении от абстрактного. В языковом выражении это проявляется, с одной стороны, в исключении из поэтического текста слов абстрактного содержания, а с другой – в использовании обыденной лексики. В сюрреалистическом языке нет места словам, имеющим сугубо и исключительно поэтическое употребление. Малларме, несомненно, назвал бы этот язык безнадежно бедным и избитым, но смысл сюрреалистической революции заключается не в том, что слово само по себе функционирует как носитель идей, а в том, что «слова занимаются любовью», то есть в том, что взаимно притягиваются, отталкиваются, сшибаются, высе-

¹⁷⁴ Οβυσσέας Ελύτης, σελ. 505.

кают магическую искру живого образа, вне зависимости от своего словарного значения.

Образ наличествует и протекает; он не пребывает в статике. Он находится в постоянном движении. Глагол, выражая точно эту подвижность, используется главным образом в форме настоящего времени. Конечно, это не исключает использование других временных форм, как, например, в следующих стихах Бретона, где движение во времени представлено использованием в пределах одной фразы форм прошедшего, настоящего и будущего времени:

*Les rideaux qui n' ont jamais été levés
Flottent aux fenêtres des maisons qu'on construira.*

*Занавески, которые никогда не были подняты,
Волнуются в окнах домов, которые будут построены*¹⁷⁵.

Другая характерная особенность, связанная с глаголом, состоит в том, что максимально ограничивается его использование, чтобы дать существительным возможно большую свободу для взаимодействия. Поэт-сюрреалист не хочет ограничивать возможную корреляцию между существительными, пусть даже в ущерб обычной логической связи. Глагол всякий раз придает связи особое качество и содержание. Однако в этом случае накладываются ограничения на свободное функционирование существительного. По этой причине использование глаголов сводится к строго необходимому минимуму, для того только, чтобы синтаксическая самодостаточность фразы не была нарушена. Используются главным образом вспомогательные глаголы *être* (быть), *avoir* (делать), а также глаголы, обозначающие простые действия или состояния как *voir* (видеть), *venir* (приходить), *parler* (говорить). Широко используются безличные глаголы, а также инфинитив, с присущей ему двусмысленностью, так как он не связан с грамматическими категориями времени и лица.

Исключается использование различных союзов, напр., *как*, *тогда*, *итак*, *или* и т.д. поскольку сравнение отменяется во имя прямого представления образа. Напр.:

¹⁷⁵ Приводится по: Anna Balakian *от Surrealism, the road to the absolute*, The noonday Press, N.Y. 1959, 123.

*Ma femme à la chevelure de feu de bois
Aux pensées d' éclairs de chaleur
A la taille de sablier
Ma femme à la taille de otter entre les dents du tigre*

*Моя жена с волосами горящего дерева
С мыслями молний тепла
С талией песчаных часов
Моя жена с талией нутрии между зубами тигра¹⁷⁶.*

Акустические образы редко встречаются в сюрреалистической поэзии. Кроме того, акустическая комбинация слов в знаменитых словесных играх, не имеет целью оказать «музыкальное» воздействие на читателя, как это делают символисты. Наоборот, слова, связанные звуковым сходством, даже если значения их несовместимы, создают странные сновиденческие образы, опять-таки по причине отсутствия логической связи между ними. Первенство всегда принадлежит оптическому впечатлению, а не музыкальному ощущению.

Еще одна черта сюрреалистического предложения – это его безупречный синтаксис. Приоритетным является общее, связанное впечатление от различных реалистических компонентов, а не ниспровержение канонов, в соответствии с которыми представляется образ. Как сновидение пренебрегает физическими законами, но не законами перспективы, так и сюрреалистическая фраза подчиняется синтаксическим законам. Исключения немногочисленны и, скорее, имеют экспериментальный характер. Как пронизательно заметил Арнольд Хаузер, сюрреализм, каким бы странным он ни казался, стремится к новому единению человеческого духа, следовательно, к новому логическому обоснованию посредством расширения слова, а не его окончательным отрицанием¹⁷⁷. Так, строгий синтаксис сюрреалистов – это не больше чем условие *sine qua non* для достижения нового гуманизма. Действительно, восстанавливая цельную личность, человек стремится стать, если не «хорошим и добрым», то, по крайней мере, реальным и цельным.

¹⁷⁶ Начало знаменитого стихотворения Бретона *L'Union libre*.

¹⁷⁷ Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, Beck, 1972, S. 993.

2. СЮРРЕАЛИЗМ И РОМАН

Трудно привести в соответствие поэзию вообще и сюрреалистическую поэзию в частности с размеренной повествовательностью прозы. В то время как для прозы необходимы «заполнители» в архитектурном смысле слова, поэзия, наоборот, строится на существенных компонентах, которые сводятся к совершенно необходимой сущности вещей. Судорожная красота, взрыв момента, всякий раз новый пересмотр вселенной, мгновенное впечатление, спасительная искра, из которой возникает безоглядное фантастическое увеличение протяженности всего, вряд ли соответствуют структурной строгости романа, главного и наиболее представительного прозаического жанра нашей эпохи. В *Манифесте сюрреализма* Бретон обрушивается на болтливую описательность романа и на самодовольные многостраничные и обстоятельные попытки психологического анализа. Чтобы не попасть в ту же ловушку, он в своем произведении *Nadja* заменяет описания на фотографии Буаффара. Несмотря на это, он не скрывает своего восхищения готическим романом, что связано с доминированием в нем магического начала, с живым впечатлением от того, что нереальное, невоспринимаемое, нерациональное, иными словами, потусторонний мир существует и определяет судьбу героев по тем же самым законам причинности, а на самом деле – вопреки им. Естественно, здесь очевидна, пусть даже неосознанная, уступка идеализму, которым было заражено все движение романтизма. Некоторые специалисты рассматривают отношение Бретона к роману как реакцию на то отношение, которое проявил XIX век к реалистическому (или натуралистическому) роману.

Хотя многие сюрреалисты параллельно с поэзией пробовали свои силы и в области романа, нельзя сказать, что результаты были всегда удачными и что в конце концов им удалось даже создать действительно новый жанр. Конечно, все они передают ощущение сновидения и стремятся к смешению реального с фантастическим, но все эти произведения с большой натяжкой можно было бы назвать романами. Речь идет, в основном, о гибридных текстах, не обладающих типологическими характеристиками. Это революционные по устремлению, неравноценные по художественным достоинствам произведения, некая смесь автобиографии, памфлета,

манифеста, сновидения; это произведения, которым не удалось оставить более или менее осязаемый след в истории современного романа. Ради этой истории можно было бы назвать произведения Рене Кривеля, *Êtes-vous fous?*, *La mort difficile*, *Les pieds dans le plat*, представляющие собой смесь автобиографии и сатиры; произведения самого последовательного и бескомпромиссного революционера Бенджамена Перэ *Mort aux vaches et au champ d'honneur*, или «неоготическое» произведение самого молодого из них, Жюльена Гракка, *Au château d'Argol*.

3. СЮРРЕАЛИЗМ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

Многообразные и теснейшие связи сюрреализма с живописью, обусловленные доминирующей идеей выражения движения, достаточно сложны и полны противоречий.

Эстетика, или, вернее, способ восприятия, основанный на судорожной красоте образа, образа, который в поэзии формируется оптической транскрипцией слов в процесс сновидения, нашел бы полное свое оправдание в искусстве образа.

Сон состоит из образов. Соотношение даже самых отдаленных смыслов, претерпевая сложный процесс перемещения и конденсации, подвергаясь окончательной обработке, завершается в конце концов целой серией образов. Чем же иным могла быть живопись, если не мгновенным восприятием и воспроизведением этой ниспровергающей динамики сна? Вид, протяженностью дальше видимых пределов: *«Итак, картина мне представляется окном, и первая моя забота состоит в том, чтобы выяснить, куда оно смотрит, иначе говоря, с того места, где я нахожусь, «вид прекрасен», и нет ничего, что мне нравилось бы больше, чем то, что находится передо мной и простирается покуда хватит взгляда»*¹⁷⁸.

Это первый шаг к произведению. Тем не менее, «в очень узком понимании мимесиса, которое представляется целью искусства, кроется корень большого недоразумения, которое, как видим, продолжается до наших дней... Ошибка заключалась в том, что мы решили, что модель может отражать лишь внешний мир, а еще – что ее мы можем брать только оттуда... Чтобы дать ответ на необходимость полной пере-

¹⁷⁸ André Breton, «Le surréalisme et la peinture». – *Le surréalisme et la peinture*, [nouvelle édition], folio essays, Gallimard, 1965, p. 13.

оценки ценностей, с чем сегодня соглашаются все мыслящие люди, произведение изобразительного искусства должно, таким образом, либо обратиться к *чисто внутренней модели*, либо не существовать вообще»¹⁷⁹. Говоря о Максе Эрнсте, Бретон представляет свое видение создания сюрреалистического живописного произведения: «предложение абсолютно девственной оптической организации, подобной тому, что хотели сделать в поэзии Лотреамон и Рембо... Внешний объект разрушил свои связи со своей привычной средой, его составляющие в известной мере изолировались от него и установили совершенно новые связи с другими составляющими, принципиально отстраняясь от реальности»¹⁸⁰.

Романтики, а еще больше символисты, связывали поэзию с музыкой. Сюрреалисты отдают предпочтение зрению: «глаз существует в диком состоянии», согласно знаменитому высказыванию, которым Бретон начинает серию статей, которые войдут в его книгу *Le surréalisme et la peinture* – «орган» сюрреалистической пластики.

Тем не менее, хотя глаз улавливает с жадностью первобытного человека объект, в нашем случае – законченное произведение искусства, картине, (в особенности, написанной маслом), необходимо какое-то время для ее восприятия и – что более важно – требует внимательного рассмотрения, что существенно ограничивает или даже вовсе сводит на нет всякую идею автоматизма. Психический автоматизм, в силу своей непосредственности не может быть приложен к живописи маслом, требующей терпеливого осуществления тщательно продуманного замысла. Художник, еще только приступая к работе, уже имеет в голове полностью разработанную картину, и очевидно, что на этой стадии он поневоле подвергается многообразным формам контроля.

В этом проявляется уже первое противоречие, для преодоления которого Бретон полагает, что «автоматизм мог бы намеренно проявиться в композиции как живописного, так и поэтического произведения – и пусть! – но мы рискуем отдалиться от сюрреализма, если автоматизм не будет проявляться по крайней мере *подсудно*»¹⁸¹. Нетрудно понять, что здесь Бретон, оказавшись в «ловушке» своего определения сюрреализма, пытается найти некоторый компромисс. Чисто автоматическая живопись, подобно автоматическому письму

¹⁷⁹ Ibid., p. 14 -15.

¹⁸⁰ Ibid., «Genèse et perspective artistiques du surréalisme», p. 91.

¹⁸¹ Ibid., p. 96.

(по его признанию, вечно неудачному), не была бы воспринята вне ситуации игры *Утонченный труп*. Но это была всего лишь игра. Живопись не могла сводиться и к автоматическим рисункам, которые с поразительной скоростью импровизировал Андре Массон, и о чем постоянно говорил Бретон. Возражения не заставили себя ждать.

Пьер Навиль, который вместе с Бенджаменом Перэ возглавлял журнал *La révolution surréaliste*, в первом же номере журнала высказал свои возражения. В третьем же номере, в статье *Beaux arts*, он решительно заявляет: «*сюрреалистической живописи не существует*», тем самым опровергая компромиссный тезис Макса Мориза, который в статье *Les Yeux enchantés*, напечатанной в первом номере, признает возможность совмещения сюрреалистического результата с несюрреалистическими методами (имея в виду творчество Де Кирико), хотя отдает предпочтение автоматическим рисункам Массона, наброскам медиумов, фотографическим экспериментам Мена Рея и кинематографу.

Бретон встает на защиту сюрреалистической живописи, когда с четвертого номера руководство журналом переходит к нему. Злые языки приписывают это неприязненным отношениям Навиля и Бретона, а также стараниям последнего, с одной стороны, причислить к сюрреалистическому движению известные к тому времени имена Пикассо, Кандинского, Клее и Де Кирико, а с другой – выставлять работы художников с явным намерением выгадать при продаже картин.

Трудно сказать, насколько обоснованны эти обвинения. Дело в том, что Пикассо, в своем постоянном стремлении экспериментировать в традициях различных школ и направлений, «коснулся» также сюрреализма, ни в коей мере не стремясь примкнуть к движению. Кандинский и Клее относились к нему с симпатией, но шли своим собственным путем. Случай Дж. де Кирико заслуживает более обстоятельного разговора.

Сегодня картины Де Кирико, в частности, периода 1911-1918, благодаря которым он занял важное место в истории современного искусства, для многих являются квинтэссенцией сюрреалистической живописи. Бретон первым объявил его предвестником и первопроходцем, сыгравшим в живописи роль, подобную той, которую сыграл Лотреамон в области поэзии: «*Позже между собой негромко, в*

ситуации растущей неопределенности возложенной на нас миссии, часто мы обращались к этой опоре [к Де Кирико], как и к другой такой же опоре – к Лотреамону, – и этого нам было вполне достаточно, чтобы наметить нашу прямую дорогу».

На знаменитой картине Макса Эрнста *Встреча друзей* (*Aux rendez-vous des amis*, 1922) Де Кирико изображён рядом с известными сюрреалистами того времени, на этой же картине представлены Достоевский, Рафаэль и Жан Полан. Де Кирико представлен и на фотомонтаже Мена Рея, который составлен из паспортных фотографий сюрреалистов и Фрейда, окаймляющие фотопортрет Жермены Бертон (совершившей покушение на политика-монархиста Мариуса Плато). Фотомонтаж Мена Рея был напечатан в первом номере *La révolution surréaliste*. Вторично Де Кирико изображен и на другом фотомонтаже Мена Рея опубликованном гораздо позже – в 1934 году – под названием *Сюрреалистическая шахматная доска*. Кроме того, работы Макса Эрнста украшали «Кабинет сюрреалистических исследований» и неоднократно экспонировались на разных выставках, организованных сюрреалистами.

Бретон «открыл» Де Кирико, восхищенный его картиной *Мозг ребенка* (1914) настолько, что никак не мог успокоиться, куда не купил её. Позже Бретон представил копию этой картины, на которой мужчина, изображенный в оригинале с закрытыми глазами, здесь «открыл» их. Новый вариант получил название *Пробуждение мозга ребенка*. Нечто подобное проделал Дюшан, пририсовав усы Джоконде и дав ей имя LHOQQ¹⁸².

Сам Де Кирико, познакомившись с сюрреалистами, некоторое время даже примыкал к движению (всего несколько месяцев, во время его второго приезда в Париж в 1924 году), хотя к тому времени он уже обратился к поискам в области эстетики классицизма. Этого ему сюрреалисты так и не простили. В упомянутом выше тексте, касающемся сюрреализма и живописи, Бретон чуть ли не на десяти страницах выдвигает обвинения против «ренегата» Де Кирико, а о его характере и моральном облике высказывается в весьма нелестных выражениях¹⁸³.

¹⁸² André Breton, *Entretiens*, nrf, idées/Gallimard, 229, подробнее об этом см.: André Breton, «Lettre à Robert Amadou, 1.12.1953», – *Perspective Cavalière, L'imaginaire*/Gallimard, p. 41 ет. См. иллюстрацию в: Jean-Luc Rispail, *Les surréalistes, Une génération entre le rêve et l'action*, Gallimard, 2002, p. 141.

¹⁸³ André Breton, «Le surréalisme et la peinture» о.с., p. 26.

И все же Джорджио Де Кирико оказал огромное влияние на самых известных художников-сюрреалистов, основав новое направление или школу в сюрреалистической живописи. Вальдберг называет их «описателями» или «натуралистами фантастического», а Рид – «сновиденческими символистами». Для них характерно использование в своих произведениях узнаваемых, часто реалистических образов, расположенных и связанных друг с другом совершенно иррациональным образом, так, что они достигают сновиденческого уровня. Главный герой этих картин – атмосфера сновидения и какой-то смутной угрозы, исходящей от той неизвестности, которая открывается перед глазами зрителя. К числу представителей этого направления относятся такие художники как Рене Магритт, Сальвадор Дали, Ив Танги, Поль Дельво, Виктор Браунер, Энрико Бах и многие другие; сюда же относится значительная часть произведений Макса Эрнста.

Ко второму направлению в сюрреалистической живописи принадлежат художники менее «образные», которые смелыми линиями и хроматическими комбинациями, провоцируют подсознательный «ответ» у зрителя, не игнорируя реальный оптический опыт. Эти художники – «эмблематики» и «формалисты» – вышли из обширного течения абстракционизма, к которому многие из них относили себя до того как познакомиться с сюрреализмом. Это такие художники как Жан Арп, Андре Массон, Жоан Миро, Роберто Матта, Жак Эрольд, Вильфредо Лам и др, а также вторая часть произведений Макса Эрнста.

Это обстоятельство дает нам основание утверждать, что различие между двумя упомянутыми течениями не является ни абсолютным, ни непримиримым. Между черным и белым существует множество оттенков, и художники это знают лучше, чем кто-либо другой. Многие художники, как Курт Зелигманн, Оскар Домингес, Аршил Горки, колеблются между двумя этими тенденциями. Случай Макса Эрнста совершенно особый, и современное искусство многим обязано ему и его разнообразным поискам не только в области стиля, но и в плане использования различных материалов и методов (коллаж, фроттаж, фюмаж, переводные картинки).

Сюрреализм является не художественным направлением, а способом восприятия мира. Как отмечает Николас Калас, не существует поэтов-сюрреалистов или художников-сюрреалистов, а

есть сюрреалисты, которые пишут стихи или картины¹⁸⁴. Отсюда следует, что сюрреалисты в своей попытке в целокупности уловить сверхреальность, используют комбинированные средства выражения, связывающие разные формы искусства. Поэтому мы имеем поэтов, которые пишут картины, и художников, чувствующих необходимость дополнять свое пластическое искусство поэтическим словом. Мы уже видели, что Бретон в текст *Nadja* вставил фотографии Буаффара, считая их неотъемлемой и органической частью своего произведения. Мы видели также его стиховещи, которые являют собой единство текстов и фотографий, рисунков или предметов.

Кроме того, одна из характерных особенностей изобразительного искусства сюрреалистов заключается в том, что название являются неотъемлемой частью произведения, без учета которой становится невозможной всякая попытка его интерпретации. Для картин, например, импрессионистов, название, скорее, индифферентно, и мы можем рассматривать картину, не соотнося ее с названием или даже вовсе не зная его. Нам абсолютно все равно, находятся ли поля Ван Гога в Арле или в Шотландии. С сюрреалистической картиной дело обстоит совсем иначе. Здесь название соответствует содержанию и играет решающую роль в создании общего впечатления. Начало этой тенденции положил Марсель Дюшан своими знаменитыми *ready mades*. Художник, давая наименование утилитарному предмету, отвергает саму сущность этого предмета, создает его с самого начала, придает ему измерение, выходящее за пределы не только привычных оптических представлений, но и концептуального содержания названия. Предмет - это не то, что мы видим, но в то же время мы не видим того, что воспринимает наш разум. Таким образом, художественное вмешательство не ограничивается оптическим впечатлением, но оно является также языковым опровержением, отрицанием означаемого посредством отъединения его от визуального означающего. Наиболее последовательную, можно сказать, крайнюю степень реализации этой тенденции, являет собой творчество Рене Магритта. Как говорит Бретон, «начиная с этого момента, абсолютно неавтоматическая, а, наоборот, вполне концептуальная деятельность Мар-

¹⁸⁴ Νικόλας Κάλας, «Για τον ελληνικό υπερρεαλισμό», – *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, Πλέθρον, Αθήνα 1982, σελ. 304.

гитта, поддерживает сюрреализм. Единственный представитель этой тенденции ввел в живопись дух «уроков вещей», и с этой точки зрения он подготовил систематическое продолжение оптического образа, недостатки которого он имел удовольствие подчеркнуть и отметить зависимость его от форм языка (langage) и мысли. Единственное в своем роде строго ограниченное пределами природного и интеллектуального намерения, которое вводит в игру все резервы достаточно требовательного духа для того, чтобы рассматривать каждую картину как место, где решается новая проблема»¹⁸⁵.

Сюрреалистическая скульптура также определяется любовью к «ниспровержению» объекта, представлением его вне своего окружения и противоречащим своей собственной природе. Мы уже видели создание «сюрреалистического объекта», реализующего самые крайние формы фантастического и ведущего нас к ассоциации, доминирующей над нашим желанием. Эти сюрреалистические объекты можно было бы с полным правом отнести к скульптуре, будь то объекты, созданные с нуля, или же объекты, оказавшиеся вне своего естественного окружения, и ставшие причиной (полностью или частично) «безумия» художника. В плане чисто скульптурного творчества, как мы обычно понимаем его, они испытали огромное влияние искусства первобытных народов, начиная с кикладского искусства вплоть до искусства народов Океании и индейцев доколумбовой Америки. Показательным примером этой «поэтической магии» посредством «возвращения к истокам» является скульптура Альберто Джакометти, в то время как другие авторы концентрируются на исследовании случайности и автоматизма (Жан Арп) или на игре равновесия (Александр Кальдер) и «диалектики полноты и пустоты» (Генри Мур). Кроме того, были художники-сюрреалисты, занимавшиеся также и скульптурой, как Сальвадор Дали, но были и поэты, которые, как Бретон, пробовали выразить себя в сюрреалистических объектах.

¹⁸⁵ André Breton, «Genèse et perspective artistiques du surréalisme», p. 99, «René Magritte», p. 345 сл., «Envergure de René Magritte», p. 513 сл. — *Le surréalisme et la peinture*

4. СЮРРЕАЛИЗМ И ФОТОГРАФИЯ

Фотография, еще такая несовершенная в начале XX века, приковала к себе внимание сюрреалистов, так как она считалась – и заслужено – тем видом искусства, который мог бы превратиться в инструмент для нанесения удара по реальному, посредством максимально верного представления его, иными словами, посредством самоопровержения реального. Ставки были очень высоки. Область, открытая фотографическими коллажами дадаистов, была расширена поисками многочисленных фотографов, которые хотели избежать воспроизведения реального, фотографируя сон в своих лабораториях. Самый известный из них – Мен Рэй со своими знаменитыми *райограммами*. Именно ему мы обязаны самыми известными портретами сюрреалистов. Рене Кревэль выражает всеобщее воодушевление, когда пишет о райограмме: «Внимание, сейчас вылетит птичка! Птичка вылетела, птичка приносит к себе в гнездо красивых девушек, цветы. Кроме того, она не пренебрегает ни штопорами, ни опорами Эйфелевой башни, ни кусочками сахара. Она предлагает их какому-то фокуснику, который забавляется, видя нас такими восторженными перед вновь созданным миром»¹⁸⁶. Было бы несправедливо не упомянуть здесь и другие имена: Рауля Юбака, Доры Маар, Жака-Андре Буаффара, Ганса Беллмера.

5. СЮРРЕАЛИЗМ И КИНО

В начале сюрреалистического движения кино делало свои первые шаги и вряд ли кто мог бы считать его искусством, несмотря на то, что уже оно вышло из лабораторий его создателей и начало использоваться в коммерческих целях. Но тогда это было, скорее, чудом техники, которое предлагало зрелище, наподобие ярмарочному представлению. Черно-белое, «немое», оно силой живого образа обращалось ко зрителю наивными сценариями мелодрам, ужаса, приключений и грубых комедий, подобных сегодняшним телесериалам. Бретон рассказывает о своих совместных с Жаком Ваше «экскурсиях» в залы, где демонстрировались бесхитростные, уже всеми забытые фильмы, которые они смотрели при довольно любопытных обстоятельствах: «...я должен признаться, что испыты-

¹⁸⁶ René Crevel, *ото L'Art vivant*, No 14, 1925.

ваю слабость к французским фильмам, к самым что есть дурацким... некоторые кинозалы десятого квартала мне казались особенно хорошо приспособленными для времяпрепровождения, как когда мы с Жаком Ваше садились ужинать во дворе старого зала «Folies-Dramatiques»; мы открывали банки, нарезали хлеб, откупоривали бутылки и, словно за столом, громко беседовали, к неудовольствию зрителей, которые не осмеливались нас урезонить»¹⁸⁷.

В таком кино проявлялась лишь китчевая сторона народной культуры, которая привлекала сюрреалистов своей культурной несостоятельностью, непристойностью, своим разрушительным характером. «Вопрос заключается в том, чтобы изгнать академизм во имя стихийного, простого, необычного»¹⁸⁸. Художественный авангард с опозданием осознал значение и возможности этого нового вида искусства, и даже когда осознал, то начал с ошибочной посылки: он отнесся к кино как к технике, которая позволила бы расширить возможности абстрактной живописи, сообщая движение пространству и времени. В этом духе были созданы первые, скорее, экспериментальные короткометражные фильмы дадаистов, таких как Виктор Эггелинг, Ганс Рихтер, а затем и *Anemic Cinema* Марселя Дюшана. Явно дадаистическим был и короткий *Entr'acte* (Антракт, 1924), снятый Рене Клером по сценарию Франсиса Пикабия и музыкой Эрика Сатье; роли исполняли они же: сценарист, режиссер и композитор, а также Мен Рей и Марсель Дюшан. На этот раз речь идет не об экспериментальном искусстве, а о развлекательном фильме, снятом в ритме и стилистике комедий той эпохи и в бунтарском духе дадаизма¹⁸⁹.

Теоретически, кинематография должна была бы стать для сюрреалистов идеальным способом выражения. Благодаря ее технике, становится возможным «фотографирование» сна, полное доминирование образа во всех его магических преобразованиях во времени, которое может быть сформировано в соответствии с нашими желаниями, добываясь таким образом некой надвременной позиции, примиряющей все противоречия. Само чудесное оживает перед изумленными глазами зрителя. Субъективное и объективное

¹⁸⁷ André Breton, *Nadja*, folio/Gallimard (1964), p. 40.

¹⁸⁸ Alain и Odette Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, Éd. Seghers, Paris, 1976, p. 16-17.

¹⁸⁹ Georges Sadoul, *Histoire de l'Art du Cinéma, des origines à nos jours*, 1955, p. 220-222.

становятся единством. Для Филиппа Супо (уже с января 1918 в SIC): «сила его [кино] изумительна, так как оно опровергает все физические законы: оно игнорирует пространство, время, отвергает силу тяжести, баллистику, биологию и пр... Его взгляд более терпеливый, более проникающий, более точный. Следовательно, художник, поэт в силах использовать эту силу и это богатство, до сей поры неиспользованное, так как в распоряжении его фантазии оказалось новое подспорье»¹⁹⁰. Абастадо дает краткое описание нового искусства: «Истинно сюрреалистический фильм построен как сон и представляет два уровня значения: одно явное, представленное образами, а другое – таящееся под первым скрытое значение, которое свидетельствует об агрессивных желаниях и запрещенных страстях, побуждающих к «преобразовыванию мира» и «изменению жизни»»¹⁹¹. По Антонену Арто, «это не повествование какой-то истории, здесь разворачивается последовательность состояний духа, следующих одна за другой так же, как мысль воспроизводит логическую последовательность событий»¹⁹². Это достигается посредством образа. Когда в 1928 году звуковое кино делало первые шаги, он заявил: «звуковое кино – глупость, абсурд». Потому что звук способен исказить экспрессивную потенцию образа или доминировать над ним, сбиваясь на фальшивую эмоциональность. Бретон также считает звуковое кино регрессом, разрушившим магию немого¹⁹³.

К сожалению, на практике ожидания не оправдались. Этот уникальный способ сюрреалистического выражения был использован очень немного. Филипп Супо был вынужден признаться: «В кино, казалось бы, все было дозволено. Как бы не так! Если принять во внимание всякого рода запреты, навязываемые обществом, то картина складывается совершенно иная»¹⁹⁴.

Причин тому много, и связаны они как с объективными факторами, так и с причинами более глубокими, связанными с самой сущностью кинематографического выражения. Во-первых, кино – это дорогое искусство. Поэту достаточны карандаш и бумага, художник нуждается в материалах подороже, но в любом случае,

¹⁹⁰ Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma*, Losfeld, Arcanes, Paris 1963, p. 186-187.

¹⁹¹ Claude Abastado, *Le Surréalisme*, Hachette, 1975, p. 225-226, Dominique Bouquet, p. 93.

¹⁹² Ado Kyrou, о.с., p. 184.

¹⁹³ Ομοίως και Aude Préta de Beaufort, *Le Surréalisme*, Thèmes & Études, Ellipses, Paris 1997, p. 94.

¹⁹⁴ Claude Abastado, *Introduction au surréalisme*, Bordas, Paris 1971, p. 111.

доступных его карману. Что же касается фильма, то он требует огромных денег, и ни один художник не в состоянии взять на себя все эти расходы. Нужен продюсер, но ни один продюсер не станет вкладывать деньги, не будучи заранее уверенным в прибыли. Кинопроизводство неразрывно связано с коммерцией, диктующей свои условия: кому захочется вложить хотя бы полтинник в фильм, который будет смотреть лишь кучка художников-авангардистов? Только материнская любовь помогла Луису Бунюэлю снять свой фильм *Андалузский пес* (*Un Chien andalou*, 1928) – второй из трех «классических» фильмов, единодушно признанных абсолютно сюрреалистическими, наряду с его же *Золотым веком* (*L'Âge d'Or*, 1930) (1930) и фильмом Жермен Дюлак *Раковина и Священник* (*La Coquille et le Clergyman*, 1927), снятом по сценарию Антонена Арто¹⁹⁵.

Это самое большое препятствие, первая из *запретов, навязываемых обществом*. Он вызывает парадоксальную ситуацию: сюрреалисты написали многочисленные сценарии для фильмов, которые

¹⁹⁵ Антонен Арто считал, что режиссер искажила его сценарий. Так, на премьере фильма 18 февраля 1928г. «в зале послышался голос: «Кто снял этот фильм?». Другой голос ответил: «Мадам Дюлак». Первый голос: «Кто такая мадам Дюлак?». Второй голос: «Корова». Зажегся свет и голоса приняли облик: «Это были Антонен Арто, полупомешанный сюрреалист, сценарист фильма, который таким образом продемонстрировал свою антипатию к госпоже Дюлак, обвиняя ее в том, что она извратила его «идею» (несколько сумасшедшую идею). Вместе с ним кричал другой, изветный сюрреалист, у которого, кажется, есть проблески таланта [речь идет о Робере Десносе]». Когда дирекция потребовала у них извинений, они стали сквернословить под улюлюканье других сюрреалистов. Началась потасовка, а потом сюрреалисты удалились, выкрикивая что-то странное». (Кугоу, А., *op. cit.*, p. 183).

Андалузский пес, как утверждает режиссер, не имеет никакого отношения ни к Андалусии, ни к какой-либо собаке. Фильм, представляющий собой довольно смелое исследование эротизма и насилия, был плодом его сотрудничества с Сальвадором Дали, который был несколько обескуражен ее дерзостью. Тем не менее, картина имела большой успех. Бунюэль не был доволен фильмом, так как считал, что его произведение было неверно истолковано, и высказался довольно жестко об «этой глупой публике, которая нашла «прекрасным» и «поэтичным» то, что, в сущности, было отчаянным призывом к убийству» (Луис Бунюэль, во вступительном слове к публикации сценария в *La Révolution surréaliste*, № 12 от 15 декабря 1929г.).

Золотой век, при съемках которого режиссер решил обойтись без советов Сальвадора Дали с тем, чтобы картина считалась исключительно его работой, был, по сути, гимном любви как единственному источнику и надежде восстания против всех ограничений буржуазного общества. Это был звуковой фильм. 3 ноября 1930 представители религиозных, патриотических и антисемитских организаций спровоцировали беспорядки в кинотеатре и уничтожили многие сюрреалистические произведения, выставленные по случаю в фойе кинотеатра. За этим развернулась широкая кампания против фильма, которая завершилась конфискацией картины 12 декабря того же года (См.: Кугоу, А., *op. cit.*, p. 218 et al.; Rispaill, J.-L., *op. cit.*, p. 70 et al., p. 197 et al.).

так никогда и не были сняты. Сюрреалисты, в большинстве своем поэты, не переставали восхищаться возможностями, предоставляемыми кино, и представляли себе фильмы, которые они могли бы снять, или, скорее, стихи, которые могли бы стать фильмами. Так рождается новый тип стихотворения-сценария – *кинематографическое стихотворение (poème cinématographique)*. Начало ему было положено стихотворением-сценарием *Indifférence* (1918) Филиппа Супо, все надеявшегося, что найдется меценат, который профинансирует съемки фильма. За последующее десятилетие эти надежды сюрреалистов угаснут: «*итак, мы открываем эпоху сценариев, которые не могут быть реализованы*», – признается кто-то из них в 1928 году¹⁹⁶.

Но здесь возникает вопрос, касающийся самой сущности сюрреализма: подготовка, производство и демонстрация фильма требует, с одной стороны, коллективного труда большой группы людей (технического персонала, актеров, сценариста, режиссера и т.д.), что, с точки зрения сюрреалистов было не так уж плохо, так как им была близка идея коллективного художественного творчества, однако с другой стороны, производство фильма нуждается в организации, в подробном и тщательно продуманном плане, что само по себе исключает всякую идею спонтанности, импровизации или пассивного автоматизма. Этим отчасти можно объяснить несколько прохладное отношение многих сюрреалистов к кинематографии и их возвращением в знакомую область литературного производства *кинематографических стихотворений*.

Хотя такого типа возражения не кажутся слишком серьезными, так как автоматизм, как уже было сказано, был средством, но никогда не самоцелью, и, в конечном счете, важен был результат, думается, что успеху чисто сюрреалистического фильма препятствовали иные факторы, сходные с теми, которые ограничивали воздействие сюрреалистического романа по сравнению с сюрреалистической поэзией. Они обусловлены особенностью восприятия сюрреалистического произведения вообще: сюрреалистический поэтический текст, с присущей всякому стихотворному произведению «концентрацией», порождает тот мгновенный электрический разряд, который создает потрясающую красоту и является отправной точкой и причиной цепной реакции в сознании чита-

¹⁹⁶ Alain et Odette Virmaux, p. 73.

теля. Точно так же сюрреалистическая картина, будучи «застывшим» сновидением художника, являет собой исходный пункт волны сновидений в зрительском сознании. В обоих случаях адресат становится со-творцом произведения. Иное дело кино. Оно может воплощать сновидение творца, его явным и скрытым содержанием, но всегда это сон другого. Это похоже на пересказ сновидения. Зрителю задается духовный стимул, но в то же время он является ведомым. По сути, он лишен права и радости создателя произведения. Насколько была приемлемой подобная ситуация и как долго могла она продолжаться? Возможно, это самое существенное из запретов, навязываемых обществом.

Вопрос о том, провалился ли сюрреализм в кино, или нет, не является ни простым, ни однозначным. Ответ на него колеблется между абсолютно положительным утверждением Жоржа Садуля «...Золотая эпоха поставила точку в дадаистическом и сюрреалистическом кино. Только некоторые запоздавшие в США даже сегодня верят еще [в 1955 году] в его жизненность и оригинальность»¹⁹⁷, и столь же абсолютно отрицательным мнением, высказанным Адо Киру: «Кино – новый миф человека. Оно существует, благодаря своей способности освещать все светлые стимулы жизни. Оно существует, благодаря своей силе обнажать незнакомые и магнетические способности человека. Оно существует, благодаря открытию истинного, освобожденного лика духа. Кино станет сюрреалистическим»¹⁹⁸.

6. СЮРРЕАЛИЗМ И ТЕАТР

В противоположность кино, где, благодаря технике, было возможно «сфотографировать» сновидение, театр зависит от многих сценических условностей, продиктованных его собственной природой, и представляет некую повествовательность, сходную с романом. Кроме того, представляемое на сцене ограничено во времени и не может длиться дольше, чем это событие может происходить в реальности. Так что он не представляет большого интереса для сюрреалистов, которые находят его слишком искусственным. Бретон идет в театр не ради театра, а вроде как на экскурсию, или же из чувства противоречия: «Несмотря на то, что мне не очень

¹⁹⁷ Georges Sadoul, p. 227.

¹⁹⁸ Ado Kyrou, p. 290.

нравится сцена, я пошел туда в надежде, что постановка должна быть неплохой, потому что критика была в бешенстве настолько, что требовала ее запрещения»¹⁹⁹. Он, судя по всему, не питает большого уважения к «театральным произведениям» (то есть, написанным исключительно для сцены).

Характерно, что, несмотря на восхищение, испытываемое к Жарри и к его пьесе *Отец Юбю*, Бретон говорит о его герое как о персонаже литературном, а не театральном. Во всяком случае, такое отношение сюрреалистического движения к театру является доминирующим. Только текст имеет первостепенное значение, а не его сценическое представление, которое их почти не интересует.

Так, они помогают Раймону Русселю поставить на сцене его *L'étoile au front*, «странное произведение, адресованное коллекционерам, фетишистам и любителям Жюля Верна», созданное исключительно ради ниспровергающего использования языка²⁰⁰.

Характерно и то, что Бретон, в многочисленных своих письменных высказываниях об Антонене Арто нигде не упоминает его драматургию, несмотря на то, что именно она является самым важным вкладом его в искусство. Во Втором манифесте сюрреализма он в связи с Арто упоминает лишь *Театр Альфреда Жарри*, да и то с единственным намерением обвинить его²⁰¹.

Тем не менее, в сотрудничестве с Супо Бретон написал пьесу в четырех действиях *S'il vous plaît* (*Пожалуйста*), которая была поставлена в марте 1920 года. В ней в главных ролях выступали Элюар и Гала (его жена). Бретон написал и скетч *Vous m'oubliez* (*Вы забудете меня*). Это произведение, поставленное в мае того же года, было вдохновлено знаменитой встречей зонтика и швейной машинки на операционном столе Лотреамона; роли исполняли: Бретон (зонтик), Супо (халат), Элюар (швейная машинка) и Френкель (незнако-

¹⁹⁹ André Breton, *Nadja*, о.с., p. 4546.

²⁰⁰ 5 марта 1924 года спектакль завешился под неистовые аплодисменты сюрреалистов. Какой-то возмущенный зритель крикнул: «*Hardi la claque!*». Деснос ответил: «*Nous sommes la claque et vous êtes la joue*». Здесь игра слов: по-французски слово *claque* означает и «пощечина», и «аплодисменты», но на театральном жаргоне слово это обозначает и нанятую специально для аплодисментов группу людей, «хлопальщиков». Таким образом, приведенный диалог может быть истолкован и так: «*Что за наглые хлопальщики!*». Мы – пощечина, а вы – щека» (См.: Rispaill, J.-L., op. cit. p. 48).

²⁰¹ André Breton, «Second manifeste du surréalisme», в *Manifestes du surréalisme*, folio essais/Gallimard, p. 79 сл.

мец)²⁰². Эти два произведения относятся к дадаистическому периоду и, вероятно, авторы никогда не отрекались от них, как отмечает один исследователь сюрреалистического театра²⁰³, но и особого значения Бретон им не придавал, потому что сам никогда не отрекался от своих произведений, даже если и менялось его отношение к ним.

Помимо упомянутых выше сюрреалистических театральных произведений, можно было бы упомянуть и некоторые другие, которые, впрочем так и не удостоились сценического воплощения. Упомянем *L'Étoile de mer* (Морская звезда, 1927) Робера Десноса, в связи с которым сам автор задавался вопросом: «можем ли мы называть драматургическим произведением нагромождение ситуаций без видимой связи между ними», где «творцы фантазии, призраки, видения смешиваются с реальными существами» и «события представляются [...] вне всяких временных и пространственных ограничений»²⁰⁴.

Отдалившись от движения, Роже Витрак написал и поставил на сцене свои драматургические произведения *Les Mystères de l'amour* (Мистерии любви, 1927) и *Victor ou les Enfants au pouvoir* (Виктор, или Дети у власти, 1928). Последнее было представлено как «Драма городская, где-то лирическая, где-то ироническая, где-то непосредственная, направленная против буржуазной семьи с ее прелюбодеянием, кровосмешением, скабрёзностью, бешенством, сюрреалистической поэзией, патриотизмом, безумием, стыдом и смертью»²⁰⁵.

К концу 1926 Антонен Арто вместе с Роже Витраком и Робером Ароном основывает *Théâtre Alfred Jarry*, на сцене которого были поставлены четыре пьесы Арто, в общей сложности восемь представлений. В 1928 он ставит *Сновидение* Стриндберга. В время премьеры режиссер заявил со сцены: «Стриндберг был мятежником, так же как Жарри, Лотреамон, Бретон, да и я сам. Постановкой этой пьесы мы хотим плюнуть на все общество». Этому ему сюрреалисты не простили. Они устроили скандал и вторично исключили Арто из-за того, что тот принял деньги от шведского посольства для постановки пьесы. Эти обвинения представлены во *Втором манифесте сюрреализма*.

²⁰² Jean-Luc Rispail, o.c., p. 181-182.

²⁰³ Henri Béhar, *Études sur le Théâtre dada et surréaliste*, Les essais / Gallimard, p. 15.

²⁰⁴ Robert Desnos, *L'Étoile de mer*, Gallimard. Βλ. τον πρόλογο του συγγραφέα, αφιερωμένο στον André Breton.

²⁰⁵ Dominique Bouquet, o.c., p. 98, Jean-Luc Rispail, o.c., p. 184 ελ.

Сюрреалисты никогда систематически не занимались проблемами театра, в отличие от поэзии. То, что существует как сюрреалистический театр, является результатом индивидуальных поисков и экспериментов, в большинстве своем вне контекста движения. Несмотря на это, произведения эти имеют некоторую общность, так как они проникнуты духом и эстетикой сюрреализма. Помимо присущего им провоцирующего характера, можно отметить в качестве общих черт интерес к поискам и экспериментированию в области языка и автоматического письма «в целях создания самых произвольных образов, без вмешательства воли в выборе реальностей, которых заставляет сблизиться Слово». Картину завершают поиски чудесного и вторжение ниспровергающего юмора. Можно добавить, что речь идет о произведениях, где ведущая роль принадлежит писателю, а не режиссеру или актеру. Иными словами, это литература, а не театр.

Хотя это и выходит за рамки предмета нашего изучения, нелишне добавить, что после неудачи с *Театром Альфред Жарри* Антонен Арто с 1930 начал разрабатывать оригинальную теорию театра, знаменитый *Театр жестокости*, стремясь вернуть театру целостное изображение жизни не только посредством слова, но и посредством языка тела, движения, общесценического представления, которое было утеряно западной цивилизацией, но которое выжило в театральной традиции Востока и в ритуалах первобытных народов. Драматургия Арто является исходной точкой для будущего театра, хотя она и не является сюрреалистической в прямом смысле слова.

7. ДРУГИЕ ИСКУССТВА

Сюрреализм, изобразительный по преимуществу, не имел особо тесных связей с музыкой и не оказал воздействия на нее. Бретон, конечно же, упоминает композитора Жоржа Орика среди своих друзей, обосновавшихся в полуразрушенном замке *Манифеста сюрреализма* и вводит его в состав Президиума знаменитого *Международного конгресса по определению направлений и защиты современного духа*, который, так никогда и не был проведен. Это стало одной из причин распада парижского дадаизма, но не более того²⁰⁶.

²⁰⁶ André Breton, «Manifeste du surréalisme», στο *Manifestes du surréalisme*, p. 27, *Entretiens*, p. 75.

В дадаизме активное участие принимал другой композитор-авангардист, Эрик Сатье, который, впрочем, так и не присоединился к сюрреалистическому движению (он скончался в 1925 году).

В области архитектуры предпочтения сюрреалистов склоняются к Modern'style, о котором Дали говорит, что ни одна «коллективная попытка не преуспела в создании столь чистого но и столь вызывающего мира сновидений, как эти здания Modern'style, которые в архитектурном плане сами по себе являются материализацией постоянных желаний, где самый неистовый и жесткий автоматизм с болью выдает ненависть к реальности и необходимость укрыться в идеальном мире, как это бывает при детском неврозе»²⁰⁷.

Стоит задержаться на архитектуре, но не потому, что она испытала влияние сюрреализма (за исключением архитектуры внутренних помещений), а потому, что она заключает в себе парадокс существования сюрреалистического архитектурного творчества задолго до сюрреализма! Первый случай, действительно уникальный, – это знаменитый Почтальон Шеваль («Facteur Cheval»). Фердинанд Шеваль (1836-1924) без каких-либо познаний в области архитектуры, работая в течение «десяти тысяч дней, девяносто трех тысяч часов и тридцати трех лет испытаний», с 1879 по 1912 годы строил в одиночестве свою мечту, подняв в Hauterives (Drôme) огромный фантастический дворец, орнаментированный в соответствии с самыми потаенными своими желаниями. Таким образом, Почтальон Шеваль доказал, что искусство доступно любому человеку, и что воображение может быть частью будничной реальности.

Второй случай архитектуры сновидения – это творчество каталанского архитектора Антонио Гауди (1852-1926), который воплотил в своих созданиях всю магию чудесного и фантастического. Его самая известная работа – знаменитый Собор Святого Семейства в Барселоне, который он начал строить в 1883, но не успел достроить, погибнув в автомобильной катастрофе в 1926 году. Бретон говорит: «Гойя уже был сюрреалистом, так же как и Данте, Уччело, Лотреамон или Гауди»²⁰⁸, ставя его в один ряд с теми великими творцами, которые на протяжении веков пытались уловить и выразить неуловимое.

²⁰⁷ Yvonne Duplessis, *Le surréalisme*, puf, éd. 2002, p. 77.

²⁰⁸ André Breton, «Interview de José M. Valverde», (Correo literario, Madrid, septembre 1950), cito: *Entretiens*, p. 287.

ЭПИЛОГ

«Будьте осторожны, Андре Бретон, может позже вы будете фигурировать в учебниках истории литературы, но мы, если и желали какой-то славы, то лишь для того, чтобы наши потомки упомянули наши имена в истории катаклизмов»²⁰⁹.

Сюрреализм не привел к общественному катаклизму. История знала много катаклизмов, кровавых и страшных, по сравнению с которыми любое интеллектуальное движение не больше, чем упражнение на бумаге. Однако, хоть сюрреализм и включили в учебники по истории литературы и искусства, сюрреализм никогда не был только историей.

Мы можем определить границы исторического развития движения начиная с его официального рождения в 1924 до объявления о его «смерти» в 1969. Мы можем также примерно обозначить «золотой век» сюрреализма, который приходится на 20-ые–30-ые годы. Можем назвать имена главных героев, второстепенных действующих лиц и статистов... Все это, несомненно, является предметом учебника истории искусства. Однако, сюрреализм не только историческое явление.

В предыдущей главе я представила самый общий обзор расширения его влияния.

Но помимо этого, сюрреализм оставил в искусстве живое наследие, которое, если мы и не в состоянии оценить по достоинству, то только потому, что сегодня оно является для нас достоянием, отсутствие которого мы не можем вообразить себе так же, как мы обращаем внимание на отсутствие воздуха лишь когда задыхаемся. Хочу сказать, что сюрреализм полностью изменил нашу художественную восприимчивость. Он изменил основу, каноны, исходные пункты создания и восприятия произведения искусства. После сюрреализма всякое произведение искусства рассматривается также с позиций сюрреалистических ценностей, даже его заклятыми врагами. Это, возможно, является следствием того факта, что сюрреализм вновь сумел обрести единство, но не на уровне

²⁰⁹ René Daumal, «Lettre ouverte à André Breton», – *Le grand jeu*, № 3, 1930.

идей, как это пытался сделать романтизм, а в ситуации неумолимо материального мира. Будучи порождением современной промышленной цивилизации, он пытался не низвергнуть слово, а расширить его границы с тем, чтобы включить в него и темную сторону нашей души, загнанную в «нерациональный» мир сновидения, сумасшествия, в мир первобытного человека, ребенка, святого. Но чисто светского святого, даже когда он говорит о *великих прозрачностях*. В сюрреалистическом «святом» нет ничего метафизического. Обстоятельства, которые сделали неизбежным его рождение и о которых мы говорили в первых главах этой книги, сложились во Франции в начале XX века. Сюрреализм как движение есть сугубо французское явление. Это было естественным следствием стечения исторических обстоятельств в определенном месте и времени. Но он приобрел характер универсальный, когда стал соответствовать потребности нового восприятия, потребности, возникшей вследствие глобального расширения промышленной цивилизации и последующего отчуждения современного человека. В этом расширенном значении сюрреализм есть не что иное как воплощение духа бунтарства, проявление вечной «молодости» двигающего историю человека, это прекрасное безумство на почве поисков неизвестного, отрицающего рациональное, общепринятое, правильное, веру в точность математического уравнения, во имя искры творчества и надежды. Блеска надежды, любви и поэзии.

И в этом смысле сюрреализм не может ни устареть, ни умереть. Другими словами, сюрреализм никогда не может закончиться как «история».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abastado C. *Le Surréalisme*, Hachette, Paris, 1975.
— *Introduction au surréalisme*, Bordas, Paris, 1971.
- Alexandrian S. *André Breton par lui même*, Éd du Seuil, Paris, 1971.
— *Les Libérateurs de l'amour*, Éd du Seuil, Paris, 1977
- Alonso D. *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, 1946.
- Apollinaire G. *Calligrammes*, Gallimard, Paris, 2003.
— *Les Mamelles de Tirésias*, Gallimard, Paris, 1965.
- Aragon L. *Le libertinage, l'imaginaire*/Gallimard, Paris, 1977.
— *Une vague de rêves*, Seghers, Paris, 1990.
— *Le paysan de Paris*, folio/Gallimard, Paris, 1980
— *Traité du style*, l'imaginaire/Gallimard, Paris, 1980.
- Artaud A. *Œuvres*, Quatro/Gallimard, Paris, 2004.
— *Nouveaux écrits de Rodez, Lettres au docteur Ferdière 1943-1946 et autres textes inédits suivis de six lettres à Marie Dubuc 1935-1937*, l'imaginaire/Gallimard, Paris, 1977.
— *Van Gogh le suicidé de la société*, l'imaginaire/Gallimard, Paris, 2001.
— *Le théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin*, folio essais/Gallimard, Paris, 1964.
- Audoin P. *Les Surréalistes*, Éd. Du Seuil, Paris, 1995.
- Balakian A. *Surrealism, the road to the absolute*, The noonday press, New York, 1959.
- Ball H. *Die Flucht aus der Zeit*, Josef Stocker, Lucerne, 1946.
- Vasilakos: Βασιλάκος Ν. *Υπερρεαλισμός και μυθιστόρημα, ύψιλον/βιβλία*, Αθήνα, 1990.
— *Τζιόρτζιο ντε Κίρικο, ο μέγας μεταφυσικός, ύψιλον/βιβλία*, Αθήνα, 1986.
- Baudelaire C. *Œuvres complètes*, Pléiades Gallimard, Paris, t. I, II, 1974.
- Beaufort A. P. de *Le Surréalisme*, Thèmes & Études, Ellipses, Paris, 1997.
- Bedouin J.L. *André Breton*, Seghers, Paris, 1962.
- Béhar H. *Études sur le Théâtre dada et surréaliste*. Les essais/Gallimard Paris, 1967.
- Berlin I. *Some sources of Romanticism* [ed. gr. *Οι ρίζες του ρομαντισμού*, trad. Γ. Παπαδημητρίου, Scripta, Αθήνα, 2000].

- Bernard J.P. *Histoire de la littérature française du XIXe siècle*, Nathan, Paris, 1998.
- Biggsby C. W. E. *Dada and Surrealism*, Methuen & Co Ltd, London, 1969.
- Bouquet D. *Le surréalisme en France et en Europe*, Pocket, Paris, 2003.
- Brandley Fiona. *Surrealism*, Tate Publishing, London, 2001
- Breton A. *Clair de terre, (précédé de Mont de Piété, suivi de Le revolver à chevaux blancs, L' Air de l' eau)*, préface de Alain Jouffroy, nrf/Gallimard, Paris, 2003.
- *Poisson Soluble, (préface de Julien Gracq)*, nrf/Poésie Gallimard, Paris, 1970.
- *Les Pas perdus, l'imaginaire/Gallimard*, Paris, 1990.
- *Manifestes du surréalisme (incluye: Manifeste [1924], Second Manifeste du surréalisme [1929], Prologomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non [1942], Du surréalisme en ses œuvres vives [1953])*, folio essais/Gallimard, Paris, 1985.
- *Nadja*, folio/Gallimard, Paris, 1972.
- *Les Vases communicants, idées/Gallimard*, Paris, 1970.
- *Qu'est-ce que le surréalisme?*, Le temps qu'il fait, Cognac, 1986.
- *Position politique du surréalisme*, biblio essais, Le livre de poche, Paris, 1991.
- *L'Amour fou*, folio/Gallimard, Paris, 2003.
- *Anthologie de l'humour noir*, biblio/Le livre de poche, Paris, 1984.
- *Arcane 17 Ajours*, biblio/Le livre de poche, Paris, 2001.
- *Martinique, charmeuse de serpents*, «1018», UGE, Paris, 1973.
- *La Clé des champs*, biblio essais/ Le livre de poche, Paris, 1991.
- *Point du Jour*, folio essais/Gallimard, Paris, 1992.
- *Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud*, idées/ Gallimard, Paris, 1969.
- *Le Surréalisme et la Peinture, [nouvelle éd.]*, folio essais Gallimard, Paris, 1965.
- *Perspective cavalière, l'imaginaire/Gallimard*, Paris, 1996.
- *L'Art magique*, Phébus/Adam Biro, Paris, 2003.
- *Signe ascendant (suivi de Fata Morgana, Les Etats généraux, Des épingles trempantes, Xénophiles, Ode à Charles Fourier, Constellations, Le la)*, nrf/ Poésie Gallimard, Paris, 1999.
- avec Soupault, P., *Les Champs magnétiques, (suivi de S'il vous plaît et de Vous m' oubliez)*, nrf/Poésie Gallimard, Paris, 1971.
- , avec Char, R., Éluard, P., *Ralentir travaux*, José Corti, Paris, 1988.

- avec Éluard, P., *L'Immaculée Conception*, José Corti, Paris, 1987.
- idem, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, José Corti, Paris, 1988.
- Yatromanolakis: Γιατρομανωλάκης Γ. *Ανδρέας Εμπειρικός, ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, 2^α ed., Κέδρος, Αθήνα, 1983.
- Carré J.M. (ed.) *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud*, Gallimard, Paris, 2000.
- Clancier G.E. *De Rimbaud au surréalisme*, Seghers, Paris, 1972.
- Crevel R. *Êtes-vous fou?, l'imaginaire*/Gallimard, Paris, 1981.
- *Le Clavecin de Diderot, Pauvert*, Paris, 1966.
- Dali S. *La vie secrète de Salvador Dali*, La Table ronde, Paris, 1960.
- *Oui 1. La Révolution paranoïaque critique*, Denoel Gonthier, Paris, 1979.
- Desnos Robert. *Œuvres de Robert Desnos*, quatre/Gallimard, Paris, 1999.
- Ducass Isidore. Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes*, (éd. Hubert Juin), nrf, Poésie/Gallimard, Paris, 2003.
- Duchamp M. *Ingénieur du temps perdu*, Belfond, Paris, 1967.
- *Duchamp du signe*, (ed. Michel Sanouillet, Elmer Peterson), Flammarion, Paris, 1994.
- Duplessis Y. *Le surréalisme*, PUF, Paris, 2002.
- Dupuis J.F. [Raoul Vaneigem]. *Histoire désinvolte du surréalisme*, Éd. Paul Vermont, Paris, 1977.
- Durançon J. *Georges Bataille, idées*/Gallimard, Paris, 1976.
- Durozoi G. *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, Paris, 2004.
- Elger Dietmar. *Dadaism*, Taschen, Cologne, 2004.
- Elytis: Ελύτης Ο. *Ανοιχτά χαρτιά*, (5^α ed.), Ίκαρος, Αθήνα, 2000.
- Éluard P. *Œuvres complètes*, t. I, II, La Pleiade /Gallimard, Paris, 1976.
- Embirikos: Εμπειρικός Α. *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία*, Άγρα, Αθήνα, 2004.
- Fernández T. *La poesía hispanoamericana del siglo XX*, Anaya, Madrid 1991.
- Freud S. *Abriss der Psychoalyse Das Unbehagen in der Kultur*, Fischer Bücherei, Frankfurt Main-Hamburg, 1953.
- *Die Traumdeutung*, Fischer Bücherei, Frankfurt MainHamburg, 1953.
- *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, Der Humor*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt Main, 2004.
- Furst L. *Romanticism*, Methuen & Co Ltd, London, 1969.
- *Romanticism in perspective*, The Macmillan Press Ltd, London, 1969.

- Gaillemin Jean-Louis. *Dali, Le Grant Paranoïaque*, Découvertes Gallimard, Paris, 2004.
- Gale M. *Dada & Surrealism*, Phaidon Press Ltd, London, 1977.
- Gracq J. *Au château d'Argol*, José Corti, Paris, 1938.
André Breton. Quelques aspects de l'écrivain, José Corti, Paris, 1948.
- Grant D. *Realism*, Methuen & Co Ltd, London, 1970.
- Hauser A. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Beck, Munich, 1972.
- Heiting M. (ed.) *Man Ray*, Taschen Icons, Cologne, 2001.
- Huelsenbeck R. *En avant Dada. Die Geschichte des Dadaismus*, Paul Steegemann, Hannover/Leipzig, 1920.
 — (ed.), *Dada. Eine literarische Dokumentation*, Rowohlt, Reinbek de Hamburg, 1964
- Ilie P. *The surrealist Mode in Spanish Literature*, The University of Michigan Press, 1968.
- Kalas: Κάλας Ν. *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, Πλέθρον, Αθήνα, 1982.
 — *Η τέχνη την εποχή της διακύβευσης*, Αγρα, Αθήνα, 1997.
 — *Εστίες Πυρκαγιάς*, Gutenberg, Αθήνα, 1997.
- Kafetsi: Καφέτση Α. (ed.) *Ρωσική Πρωτοπορία 1910/1930. Η συλλογή Γ. Κωστάκη. ΘεωρίαΚριτική*. Εκθ. ΥΠΠΟ, Αθήνα, 1995.
- Kyrou A. *Le Surréalisme au cinéma*, Arcanes, Losfeld, Paris, 1963.
- Mallarmé S. *Correspondance complète, 1862/1871 suivi de Lettres sur la poésie, 1872-1898*, (ed. Bertrand Marchal), folio classique/ Gallimard, Paris, 1995.
- Mink J. *Duchamp*, Taschen, Colonia, 2000.
 — *Joan Miró*, Taschen, Colonia, 2000.
- Muecke D.C. *Irony*, Methuen & Co Ltd, London, 1970.
- Nadeau M. *Histoire du surréalisme*, Éd. du Seuil, Paris, 2001.
- Naville P. *La Révolution et les Intellectuels*, idées/Gallimard, Paris, 1975.
- Nerval G. de *Les Filles du feu, La Pandora, Aurélia*, folio classique/ Gallimard, Paris, 2003.
- Neusüss F.M. – Heyne, R. *Laszlo Moholy Nagy, compositions lumineuses, 1922-1943*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995
- Novakovic J. *Tipologija Nadrealizma, (Pariska i beogradska grupa)*, Narodna Knjiga Alfa, Beograd, 2002.
- Paquet, M. *René Magritte*, Taschen, Cologne, 2000.
- Parrot L. – Marcenac J. (eds.) *Paul Éluard*, Éd. Seghers, Paris, 1969.
- Paz O. *La búsqueda del comienzo*, Fundamentos, Madrid, 1974.

- Péret B. *La Grand Jeu*, poésie/Gallimard, Paris, 1969.
 — *Le Déshonneur des poètes*, Pauvert, Paris, 1965
 — *La parole est à Péret*, Editions surréalistes, New York, 1943.
- Read H. *Art Now: an introduction to the theory of modern painting and sculpture*, London, 1960
- Richter H. *Dada 1916-1966, Dokumente der internationalen DadaBewegung*, Vogel + Besemer, Cologne, 1966.
 — *DADA, art and antiart*, Thames and Hudson, London, 1997.
- Rimbaud A. *Œuvres complètes*, Le livre de poche, Paris, 1999.
- Rispail J.L. *Les surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action*, Gallimard, Paris, 2002.
- Rousselot J. *Histoire de la poésie française*, PUF, Paris, 1996.
- Sadoul G. *Louis Aragon*, Seghers, Paris, 1967.
 — *Histoire de l'Art du Cinéma, des origins à nos jours*, Paris, 1955.
- Secretan D. *Classicism*, Methuen & Co Ltd, London, 1973.
- Serner W. *Letzte Lockerung. Manifest Dada*, Paul Steegemann, Hannover, 1920.
- Соколов А.Г. (ed.) *Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века*. Высшая школа, Москва, 1998.
- Soupault P. (ed.) *Lautréamont*, Éd. Seghers, Paris, 1946.
- Терёхина В. Н. Зименков А. П. (ed.) *Русский Футуризм*. «Наследие», Москва, 1999
- Thirion A. *Révolutionnaires sans revolution*, Robert Laffont, Paris, 1972.
- Троцкий: Τρότσκη Λ. *Λογοτεχνία και επανάσταση*, trad. гр. Λ. Μιχαήλ, Νέοι Στόχοι, Αθήνα, 1971.
- Tzara T. *Oeuvres complètes*, tomos IV, Flammarion, Paris, 1982.
Le Surréalisme et l'Après-guerre, Nagel, Paris, 1966.
- Vaché J. *Lettres de guerre*, Losfeld, Paris, 1970.
- Verkauf W. *DADA, Monograph of a Movement*, London, 1957.
- Virmaux A., O. *Les surréalistes et le cinéma*, Éd. Seghers, Paris, 1976.
- Waldberg P. *Le surréalisme*, Skira, Ginebra, 1962.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

А

- АБАСТАДО Клод (ABASTADO Claude) 118, 128
АЛЕКСАНДРЯН Саран (ALEXANDRIAN Sarane) 20, 95, 128
АЛОНСО Дамасо (ALONSO Dámaso) 26, 128
АПОЛЛИНЕР Гийом, (APOLLINAIRE Guillaume) 7, 22, 128
АРАГОН Луи (ARAGON Louis) 8, 15, 26, 32, 46, 48, 49, 93, 94, 103, 128
АРЛАН Марсель (ARLAND Marcel) 18
АРНИМ Ахим фон (ARNIM Achim von) 73
АРОН Робер (ARON Robert) 123
АРП Жан/Ханс (ARP Jean/Hans) 11
АРТО Антонен (ARTAUD Antonin) 119, 124

Б

- БАКУНИН Михаил 37
БАЛАКЯН Анна (BALAKIAN Anna) 20, 48, 56, 91, 128
БАЛЛ Хуго (BALL Hugo) 10, 128
БАРОН Жак (BARON Jacques) 21, 25
БАРРЕС Морис (BARRÈS Maurice) 13
БАТАЙ Жорж (BATAILLE Georges) 21, 130
БАХ Энрико (BAJ Enrico) 113
БЕДУЭН Жан-Луи (BEDOUIN Jean-Louis) 20, 128
БЕЛЛМЕР Ганс (BELLMER Hans) 116
БЕРТОН Жермен (BERTON Germaine) 112
БЕРТРАН Алоизиус (BERTRAND Aloysius) 7
БИРО Пьер-Альбер (BIROT Pierre-Albert) 18, 21, 22, 23
БОДЛЕР Шарль (BAUDELAIRE Charles) 6, 7, 48, 79, 86, 128
БРАУНЕР Виктор (BRAUNER Victor) 113
БРЕТОН Андре (BRETON André) 7–15, 17, 19–22, 28–30, 32, 33, 35, 37–
40–42, 44–47, 49, 50, 53–55, 57, 62, 66–69, 71–73, 75, 77, 78, 83–91,
93–99, 107, 109, 112, 115, 117, 122–126, 128
БУАФФАР Жак-Андре (BOIFFARD Jacques-André) 21, 65, 108, 114, 116
БУНЮЭЛЬ Луис (BUÑUEL Luis) 21, 119

В

- ВАЛЕРИ Поль (VALÉRY Paul) 9, 49
ВАЛЬДБЕРГ Патрик (WALDBERG Patrick) 113
ВАШЕ Жак (VACHÉ Jacques) 8, 9, 12, 13, 16–18, 43, 46, 69, 81, 84, 86, 87,
116, 117, 132
ВЕРЛЕН Поль (VERLAINE Paul) 9, 48, 49
ВИТРАК Роже (VITRAC Roger) 21, 24, 41, 46, 65, 123
ВЕЙАН Роже (VAILLAND Roger) 25

Г

- ГАМСУН Кнут (HAM SUN Knut) 54
ГАУДИ Антони (GAUDI Antoni) 125
ГАУСМАНН Рауль (HAUSMANN Raoul) 48
ГЕГЕЛЬ Фридрих (HEGEL Friedrich) 83
ГОЛЛЬ Иван (GOLL Yvan) 22, 23
ГОМЕР 63
ГОРКИ Аршил (GORKY Arshile) 113
ГРАК Жюльен (GRACQ Julien) 20, 96, 109, 129, 131
ГУРМОН Реми де (GOURMONT Rémy de) 49
ГЮГО Виктор (HUGO Victor) 6, 85

Д

- ДАЛИ Сальвадор (DALI Salvador) 20, 24, 41, 68–70, 72, 88, 113, 115,
119, 125, 130, 131
ДЕЛЬВО Поль (DELVAUX Paul) 113
ДЕЛЬТЕЙ Жозеф (DELTEIL Joseph) 23
ДЕРМЕ Поль (DERMÉE Paul) 22, 23
ДЕСНОС Робер (DESNOS Robert) 21, 24, 25, 54, 67, 81, 85, 100, 119,
122, 123, 130
ДЖИАКОМЕТТИ Альберто (GIACOMETTI Alberto) 72, 115
ДОМАЛЬ Рене (DAUMAL René) 25, 126
ДОМИНГЕС Оскар (DOMINGUEZ Oskar) 113
ДОСТОЕВСКИЙ Фёдор 112
ДЭВИС Гарри (DAVIS Garry) 44
ДЮКАС Исидор (DUCASSE Isidore, см. ЛОТРЕАМОН) 8, 9, 47
ДЮЛАК Жермен (DULAC Germaine) 119
ДЮПРЕ Жан-Пьер (DUPREY Jean-Pierre) 86

ДЮШАН Марсель (DUCHAMP Marcel) 67, 71, 72, 87, 88, 112, 114, 117, 130, 131

Ж

ЖАРРИ Алфред (JARRY Alfred) 7, 15, 81, 83, 84, 86, 87, 122–124

ЖЕРАР Франсис (GÉRARD Francis) 80

ЖИЛЬБЕР-ЛЕКОНТ Роже (GILBERT-LECOMTE Roger) 25

З

ЗЕЛИГМАНН Курт (SELIGMANN Kurt) 113

К

КАЛАНДРА Завис (KALANDRA Závís) 42, 43

КАЛАС Николас (KALAS Nikolas) 81, 113, 131

КАЛЬДЕР Александр (CALDER Alexander) 115

КАНДИНСКИЙ Василий 111

КАРПЕНТЬЕР Алехо (CARPENTIER Alejo) 25

КИРИКО Джорджо де (CHIRICO Giorgio de) 111–113

КИРУ Адонис (KYROU Adonis) 118, 119, 121, 131

КЛЕЕ Пауль (KLEE Paul) 111

КЛЕР Рене (CLAIR René) 117

КОНТ Огюст (COMTE Auguste) 4

КРАВАН Артур (CRAVAN Arthur) 86

КРЕВЕЛЬ Рене (CREVEL René) 23, 41, 67, 116, 130

КРУЧЁНЫХ Алексей 48, 71

КУИНСИ Томас де (QUINCEY Thomas de) 86

Л

ЛАКАН Жак (LACAN Jacques) 56, 57, 70

ЛАМ Вильфредо (LAM Wilfredo) 113

ЛАМАРТИН Альфонс де (LAMARTINE Alphonse de) 6

ЛЕЙРИ Мишель (LEIRIS Michel) 21, 25

ЛЕНИН Владимир 37–39, 43

ЛИМБУР Жорж (LIMBOUR Georges) 21, 25

ЛОТРЕАМОН (LAUTRÉAMONT Comte de) 7–9, 13, 15, 46, 47, 49, 71, 83, 110–112, 122, 123, 125

ЛУНАЧАРСКИЙ Анатолий 37

ЛЬЮИС М.-Грегори (LEWIS Matthew Gregory) 73, 100

М

- МААР Дора (MAAR Dora) 116
МАГРИТТ Рене (MAGRITTE René) 72, 113–115, 131
МАЛАРМЕ Стефан (MALLARMÉ Stéphane) 131
МАРКС Карл (MARX Karl) 35, 37–39, 45
МАССОН Андре (MASSON André) 24, 111, 113
МАТТА Роберто (MATTA Roberto) 75, 113
МАЯКОВСКИЙ Владимир 42, 48
МИРО Жоан (MIRÒ Joan) 25, 113
МОРИЗ Макс (MORISE Max) 21, 67, 111
МОРРА Шарль (MAURRAS Charles) 37
МУР Генри (MOORE Henry) 115

Н

- НАВИЛ Пьер (NAVILLE Pierre) 42, 111, 131
НАДО Морис (NADEAU Maurice) 8, 41, 68, 69, 84, 90, 131
НЕЗВАЛ Витеслав (NEZVAL Viteslav) 26
НЕРВАЛЬ Жерар де (NERVAL Gérard de) 6, 22, 63, 131
НИЦШЕ Фридрих (NIETZSCHE Friedrich) 86
НОВАЛИС (NOVALIS) 46, 73, 84
НОЛЬ Марсель (NOLL Marcel) 100

О

- ОДУЭН, Филипп, (AUDOIN, Phillipe) 20, 32, 34, 40, 41, 44, 128
ОРИК Жорж (AURIC Georges) 124

П

- ПАС Октавио (PAZ Octavio) 20, 27, 43, 46, 58, 59, 83, 131
ПЕРЕ Бенжамин (PÉRET Benjamin) 18, 24, 41, 67, 75, 78
ПИКАБИА Франсис (PICABIA Francis) 12–14, 23, 117
ПИКАССО, Пабло, (PICASSO, Pablo),
ПЛАТОН 30, 31
ПО Эдгар Аллан (POE Edgar Alan) 86
ПОЛАН Жан (PAULHAN Jean) 49, 112

Р

РАФАЭЛЬ 112

РЕВЕРДИ Пьер (REVERDY Pierre) 7, 9, 18, 45, 47, 65, 71

РЕМБО Артур (RIMBAUD Arthur) 6–8, 13, 15, 35, 37, 46, 48, 49, 86, 110, 130, 132

РЕСТИФ ДЕ ЛА БРЕТОНН (RESTIF DE LA BRETONNE) 100

РИБЕМОН-ДЕССЕНЬ Жорж (RIBEMONT-DESSAIGNES Georges) 14, 20, 23

РИВЕРА Диего (RIVERA Diego) 43

РИВЬЕР Жак (RIVIÈRE Jacques) 13

РИГО Жак (RIGAUT Jacques) 80, 86

РИД Герберт (READ Herbert) 113, 132

РИСТИЧ Марко (RISTIC Marko) 87

РИХТЕР Ганс (RICHTER Hans) 11, 12, 117, 132

РОБЕСПЬЕР Максимилиан (ROBESPIERRE Maximilian) 45

РУССЕЛЬ Реймон (ROUSSEL Raymond) 86, 132

РУССО Жан-Жак (ROUSSEAU J.-J.) 4

РЭЙ Мен (RAY Man) 116, 131

С

САД Маркиз де (SADE Marquis de) 8, 86, 121

САДУЛ Жорж (SADOUL Georges) 42, 117, 121, 132

САТИ Эрик (SATIE Erik) 23

СВИФТ Джонатан (SWIFT Jonathan) 86

СЕЗЕР Эме (CÉSAIRE Aimé) 26

СИМА Жозеф (SIMA Josef) 25

СОССИЮР Фердинанд де (SAUSSURE Ferdinand de) 57

СТАЛИН Иосиф 44

СТРИНДБЕРГ Август (STRINDBERG Auguste) 123

СУПО Филипп (SOUPAULT Philippe) 9, 12, 14, 15, 18, 22, 24, 41, 46, 52, 53, 89, 118, 120, 122, 129, 132

Т

ТАНГИ Ив (TANGUY Yves) 24, 113

ТАУБЕР-АРП Софи (TAEUBER-ARP Sophie) 11

ТЗАРА Тристан (TZARA Tristan) 10–15, 23, 44, 76, 100, 132

ТРОЦКИЙ Лев 43, 44, 132

У

- УИДОБРО Висенте (HUIDOBRO Vicente) 23, 25
УНГАРЕТТИ Джузеппе (UNGARETTI Giuseppe) 23
УОЛПОЛ Хорас (WALPOLE Horace) 53

Ф

- ФРАНС Анатоль (FRANCE Anatole) 37
ФРЕЙД Зигмунд (FREUD Sigmund) 8, 16, 28, 30, 34, 52, 63–66, 68, 69,
72, 81, 84–87, 102, 112, 130
ФРЕНКЕЛЬ Теодор (FRAENCKEL Théodore) 14, 122

Х

- ХЕЙЗЕНБЕРГ Вернер (HEISENBERG Werner) 92
ХЕННИНГС Эмми (HENNINGSS Emmy) 10
ХЛЕБНИКОВ Велимир 48, 71
ХЮЛЬЗЕНБЕК Рихард (HUELSENBECK Richard) 11, 131

Ш

- ШЕВАЛЬ Фердинанд (CHEVAL Ferdinand) 125
ШТИРНЕР Макс (STIRNER Max) 37
ШУСТЕР Жан (SCHUSTER Jean) 23

Э

- ЭГТЕЛИНГ Викинг (EGGELING Viking) 117
ЭЛИОТ Томас Стерн (ELIOT Tomas Stern) 49
ЭЛЮАР Поль (ÉLUARD Paul) 8, 12, 18–20, 39, 41–44, 54, 65, 67, 68, 104,
105, 122, 129–131
ЭМБИРИКОС Андреас 26, 60
ЭНГЕЛЬС Фридрих (ENGELS Friedrich) 39, 89
ЭНГОНОПУЛОС Никос 26
ЭРВЕ ДЕ СЕН-ДЕНИ (HERVEY DE St DENIS Marquis d') 62
ЭРНСТ Макс (ERNST Max) 67, 75, 110, 112, 113
ЭРОЛЬД Жак (HÉROLD Jacques) 113

Ю

- ЮБАК Рауль (UBAC Raoul) 116
ЮНИК Жорж (UNIK Georges) 41

Наукове видання

Стерьёпулу Ап. Элени

ВВЕДЕНИЕ В СЮРРЕАЛИЗМ

Підписано до друку 19.11.2008.

Формат 60х90/16.

Папір офсетний.

Гарн. Палатіно.

Умовн.-друк. арк. 9,00.

Наклад 400 прим.

Видавництво «БаК»

вул. Чайковського, 17

м. Львів, 79000

а/с 9009, Львів 79011

тел. (032)-261-00-12

факс (032)-261-10-81

e-mail: okossak@polynet.lviv.ua

Internet: <http://www.bak.lviv.ua>

С 79 Стерьёпулу Ап. Элени. Введение в сюрреализм. Пер.

Л. Акопяна. Львов: БаК, 2008. – 144 с.

ISBN 966-7065-83-9

В книге предпринимается попытка введения в сюрреализм, авангардистское движение возникшее в первой половине 20 века. Рассматриваются исторические основы сюрреализма, его значение в формировании современной восприимчивости, основные положения и направления, а так же его влияние на все виды современного искусства.